

FAZENDO COM AS PRÓPRIAS MÃOS:
A PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL NÃO
INSTITUCIONALIZADA NA CIDADE DE GOIÁS
ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Irina Alencar de Oliveira



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DOUTORADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

FAZENDO COM AS PRÓPRIAS MÃOS:
**A PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL NÃO INSTITUCIONALIZADA NA
CIDADE DE GOIÁS ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Texto da tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília PPG FAU-UnB, para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Irina Alencar de Oliveira

1. Área de Concentração Teoria, História e Crítica
1.3 Linha de Pesquisa Patrimônio e Preservação

Orientador:

Prof.º Dr.º Pedro Paulo Palazzo de Almeida

BRASÍLIA-DF
DEZEMBRO 2023

FOLHA DE APROVAÇÃO

Texto para defesa de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília PPG FAU-UnB (Doutorado) defendido em 20 de dezembro de 2023, perante a banca examinadora composta pelos(as) professores(as):

Prof.º Dr.º Pedro Paulo Palazzo de Almeida (PPG FAU-UnB)
Presidente da banca – orientador

Prof.ª Dr.ª Izabela Maria Tamasso (Instituto de Ciências Humanas e Letras/UFG)

Prof.ª Dr.ª Ana Amélia de Paula Moura Ribeiro (Faculdade de Artes Visuais/UFG)

Prof.ª Dr.ª Maria Fernanda Derntl (PPG FAU-UnB)

Prof.ª Dr.ª Sylvia Ficher (PPG FAU-UnB)
Suplente

DEDICATÓRIA

*Para minha amada família.
Obrigada por tudo.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha amada e incrivelmente apoiadora família: Márcio, Francisca, Odilon, Déborah, Brunna, Eduarda, Filipe, Maria Luísa, Carolina, Mitch e Rodrigo. Faço uma referência especial ao meu marido, por ter oferecido muito mais do que poderia imaginar ao longo desses quase seis anos de pesquisa, e à minha irmã Déborah, por ter sido tão fundamental para superar os desafios encontrados no caminho. Sem esquecer também de todo o carinho e apoio sempre oferecido pelos meus amados pais, além das minhas tias, dos meus tios queridos e de todos os primos e primas. Todo amor e gratidão do mundo para vocês.

Às minhas queridas amigas, pelo apoio e carinho sempre. Destaco três em particular por nunca se esquecerem de mim: Luzenir, Ana Teresa e Lya.

Aos queridos colegas do PPG FAU-UnB, alguns que são amigos há muito tempo e estiveram me apoiando até o final. Menciono, especialmente, Ana Cristina Palhas, que fez a linda diagramação das linhas do tempo, e Lucas Vargas pela ajuda com a revisão do texto, entre muitos outros momentos de ajuda e aprendizado mútuos. Também lembro com carinho e gratidão: Havanio, Edinaldo, Juliano, Érika, Sara, Evillyn, Amanda, Ricardo, Maria e Fábio.

Aos meu gestores na CAIXA, Rosângela, Marcos e Flávio, pelo suporte, sem deixar de mencionar a empática equipe da Centralizadora de Pessoas, responsável pela gestão da minha licença.

Às Professoras que me acompanharam nessa trajetória até aqui, Prof^a. Izabela Tamaso, Prof^a. Márcia Sant'Anna e Prof^a. Maria Fernanda Derntl, pela valiosa experiência compartilhada e pela enorme generosidade, imprescindíveis para essa pesquisa. Também agradeço à Prof^a. Dr^a. Ana Amélia de Paula Moura Ribeiro por ter aceitado o convite para integrar a banca final. Faço uma menção especial à Prof.^a Fernanda por ter me acolhido nos momentos em que o Prof.^o Pedro não pode estar presente e pelas experiências maravilhosas no apoio editorial da Revista Paranoá e do estágio docente. Por fim, faço outro agradecimento especial por todo o suporte, atenção, paciência e aprendizado oferecidos pelo Prof.^o Pedro Paulo Palazzo durante todos esses anos.

Aos demais Professoras e Professores (assim mesmo com "P" maiúsculo) do PPG FAU-UnB, por trocas tão positivas e enriquecedoras, com um carinho especial dedicado à Prof.^o Carolina Pescatori, à Prof. Cláudia Garcia e à Prof.^a Cristiane Guinâncio. Também, menciono o grande

apoio dado na elaboração do projeto de pesquisa pela minha prima, Prof.^a Christine de Alencar Chaves do Departamento de Antropologia da UnB.

Aos professores da Universidade Federal de Goiás que também contribuíram muito para o desenvolvimento desse trabalho, principalmente a Prof.^a Raquel Campos, o Prof.^o Marcos Antônio Menezes e o Prof.^o Yussef Campos da Faculdade de História, além da minha orientadora de Mestrado, Prof.^a Adriana Mara Vaz.

À equipe da Secretaria do PPG FAU-UnB, em nome do Francisco Jr., que sempre esteve à disposição para ajudar em todas as oportunidades.

Às equipes do Arquivo Histórico Estadual; do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás; do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da PUC-GO, com destaque para o Prof. Antônio Cezar e para a Regina; do Instituto Cultural e Educacional Bariani Ortêncio, em nome da minha amiga Luana Selva; da BCE-UnB e das bibliotecas da UFG. Na cidade de Goiás, menciono a indispensável presença de D. Fátima Cançado, à frente de Fundação Cultural Frei Simão Dorvi, e o Prof.^o Paulo Brito do Prado na presidência do Gabinete Literário, além dos queridos amigos lá residentes por meio da querida Karina Cardoso.

Às minhas queridas psicólogas Fátima Almeida e Cristiane Alencar.

Às queridas amiga da mentoria Fluir+ em nome da arquiteta Marília Gabriela Oliveira e da nossa admirada Prof.^a Evelyn Verônica Hartoch.

À revisora Vânia Borges Arantes pela enorme dedicação e empenho.

E a Deus, por me permitir enfim concluir essa longa jornada.

Por fim, homenagem àquelas pessoas queridas que partiram ao longo desses anos:

Em memória dos meus tios José Antônio, Osneide, Jocelino e Cid, além da querida tia-avó Maria, que tanto fazem falta para todos nós. Também não posso deixar de lembrar da gentileza, alegria e sensibilidade do amigo Lucas Felício, que nunca serão esquecidas.

RESUMO

A pesquisa investiga as práticas (fazeres) de preservação não institucional do patrimônio cultural da cidade de Goiás, até a primeira metade do século XX, concentrando-se na atuação da população local na construção e manutenção de seus espaços urbanos e templos religiosos, com destaque para a Catedral de Santana, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário. O objetivo principal é examinar as motivações e as influências dessas práticas preservacionistas na conservação patrimonial da cidade, desde os seus primórdios. E, a partir dessa compreensão, observar a possibilidade da aplicação dessas práticas de preservação não institucional (atuação direta da população) na atualidade, uma vez que as políticas e ações de âmbito estritamente institucional, por si só, podem não conseguir atingir esse objetivo. A tese foi dividida em duas partes, abordando analiticamente os aspectos urbanos e arquitetônicos, a partir de descrições detalhadas, da contextualização histórica e da investigação das representações sociais relativas a cada um desses objetos. Propõe-se, para tanto, uma abordagem qualitativa, baseada em métodos históricos e comparativos fundamentados pela Nova História Cultural, utilizando dados coletados nos acervos bibliográficos e documentais (físicos e digitais) acessados, com ênfase em fontes literárias e imagéticas. Destaca-se a adoção da metodologia da Montagem proposta por Walter Benjamin, explorando categorias analíticas abstratas como imaginário social (e urbano), representação social, memória coletiva, apropriações coletivas e emoções patrimoniais. A pesquisa evidencia que, no contexto urbano, as iniciativas preservacionistas remontam à década de 1730, estando essas vinculadas à legislação imposta sobre o local, que responsabilizava os moradores por sua construção e manutenção. Também foi observado que, no contexto religioso, os templos foram geridos pelas mãos dos próprios fiéis, por meio das irmandades, devido à escassez do clero e a uma série de desafios impostos pela característica das região. Ressaltam-se os diferentes tipos de engajamento popular vistos ao longo da história dos três templos escolhidos, que proporcionaram diferentes olhares para o tema em pauta, evidenciando a sobreposição das memórias e patrimônios referentes às elites vilaboenses, profundamente influenciadas pelo movimento Ultramontano na virada do século XIX para o XX, em detrimento dos rastros materiais deixados pelas comunidades negras.

Palavras-chave: cidade de Goiás; patrimônio cultural; preservação não-institucional; arquitetura religiosa; participação popular.

ABSTRACT

This research investigates the non-institutional cultural heritage preservation practices in the Town of Goiás, up to the first half of the 20th century, focusing on the role of the local population in the construction and maintenance of urban spaces and religious temples, with emphasis on the Cathedral of Santana, the Church of Nossa Senhora da Boa Morte, and the Church of Nossa Senhora do Rosário. The main objective is to examine the motivations and influences of these preservationist practices on the heritage conservation of the city from its beginnings. From this understanding, the possibility of applying these non-institutional preservation practices (direct action by the population) in the present is observed, as strictly institutional policies and actions alone may not be able to achieve this goal. The thesis is divided into two parts, analytically addressing urban and architectural aspects through detailed descriptions, historical contextualization, and investigation of social representations related to each of these objects. A qualitative approach is proposed, based on historical and comparative methods grounded on New Cultural History, using data collected from bibliographic and archival collections (both physical and digital), with emphasis on literary and visual sources. The adoption of Walter Benjamin's Montage methodology is highlighted, exploring abstract analytical categories such as social (and urban) imaginary, social representation, collective memory, collective appropriations, and heritage emotions. The research highlights that, in the urban context, preservation initiatives date back to the 1730s, being linked to the legislation imposed on the site, which held residents responsible for its construction and maintenance. It was also observed that, in the religious context, temples were managed by the hands of the faithful themselves, through brotherhoods, due to a shortage of clergy and a series of challenges imposed by the region's characteristics. Different types of popular engagement observed throughout the history of the three chosen temples are emphasized, providing different perspectives on the topic at hand, highlighting the overlap of memories and heritage related to the elite of Goiás, deeply influenced by the Ultramontane movement at the turn of the 19th century, to the detriment of the material traces left by black communities.

Keywords: Town of Goiás; cultural heritage; non-institutional preservation; religious architecture; popular participation.

FIGURAS E TABELAS

Informa-se que o quadro de figuras e tabelas foi remanejado para o final da seção de Fonte e Referências Bibliográficas devido à sua grande extensão.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	3
AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
ABSTRACT	7
SUMÁRIO	9
INTRODUÇÃO	14
1.1. DESCRIÇÃO DO OBJETO	17
1.2. JUSTIFICATIVA	21
1.3. PROBLEMA DE PESQUISA	27
1.4. OBJETIVOS	28
1.5. REFERENCIAL TEÓRICO	30
1.6. METODOLOGIA	35
1.6.1 Natureza da pesquisa	35
1.6.2 Identificação e aquisição das fontes primárias	37
1.6.3 Sistematização das fontes de pesquisa	40
1.6.4 O recurso à montagem benjaminiana	41
PARTE I	45
A CIDADE	45
1. REFLEXÕES SOBRE A FORMA URBANA DA CIDADE DE GOIÁS	47
1.1. NOTAS SOBRE A INFLUÊNCIA LUSA NA MORFOLOGIA URBANA DOS TERRITÓRIOS AURÍFEROS DO PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO	50
1.2. DO ARRAIAL DE SANT'ANNA À CIDADE DE GOIÁS: UMA BREVE DESCRIÇÃO HISTÓRICO-MORFOLÓGICA	60
1.3. O PAPEL DA LEGISLAÇÃO URBANÍSTICA COLONIAL PARA A PRESERVAÇÃO DA CIDADE	81
1.4. PANORAMA DO PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO VILABOENSE	90
1.4.1. Ponderações sobre a simbologia da Cruz do Anhanguera no contexto patrimonial da cidade de Goiás	90
1.5. LINHA DO TEMPO	122
2. CASA, MÃE E LUAR: UM PANORAMA DO IMAGINÁRIO SOCIAL VILABOENSE DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	123
2.1. O ENTRECruzAMENTO ENTRE CIDADE, HISTÓRIA, LITERATURA E IMAGINÁRIO 123	
2.1.1. Um breve “a parte” sobre o uso de fontes literárias	129
2.2. REFLEXÕES SOBRE O IMAGINÁRIO URBANO VILABOENSE EM VERSO	131
2.2.1. Contextualização teórica sobre a análise das poesias	131

2.2.2.O imaginário urbano do centro histórico vilaboense através de sua antologia poética.....	132
2.3. O IMAGINÁRIO URBANO VILABOENSE DO CENTRO HISTÓRICO EM PROSA.....	164
2.3.1.Contextualização teórica sobre a análise das crônicas.....	164
2.3.2.O imaginário urbano do centro histórico vilaboense através da cronística.....	166
2.4. REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DE GOIÁS NAS ARTES VISUAIS.....	193
2.4.1.As representações sociais observadas nas ilustrações e pinturas sobre a cidade de Goiás na segunda metade do século XX.....	196
2.4.2.As representações sociais presentes no artesanato vilaboense contemporâneo	211
3. PERSPECTIVAS SOBRE AS APROPRIAÇÕES COLETIVAS DE ALGUNS ESPAÇOS PÚBLICOS VILABOENSES.....	222
3.1. EXEMPLOS DE APROPRIAÇÕES COLETIVAS COTIDIANAS.....	223
3.2. ABSTRAÇÕES SOBRE AS TOPONÍMIAS URBANAS E SEUS SIGNIFICADOS COMO FORMA DE APROPRIAÇÃO.....	238
3.3. APROPRIAÇÕES COLETIVAS NAS FESTAS LAICAS DE RUA.....	255
3.4. PROCISSÕES RELIGIOSAS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS.....	267
PARTE II.....	283
AS IGREJAS.....	283
APRESENTAÇÃO DA PARTE II.....	285
4. CATEDRAL DE SANTANA, “A ETERNA INCONCLUSA”.....	287
4.1. DA ORGULHOSA MONUMENTALIDADE À DOLOROSA RUÍNA.....	287
4.1.1.A “rústica” capela de Nossa Senhora Sant’Anna como núcleo gerador (c.1727–1743).....	288
4.1.2.A efêmera monumentalidade da primeira Catedral de Nossa Senhora Sant’Anna (1743–1759).....	294
4.1.3.A saga da Catedral de Santana pela sobrevivência desde os primórdios (1759–1874).....	308
4.1.4.Os viajantes europeus do século XIX e a Catedral de Santana.....	317
4.2. DA RUÍNA À ATUAL CATEDRAL.....	335
4.2.1 Um longo tempo de dormência em meio a grandes transformações (1874–1909)	335
4.2.2 A nova reconstrução da Catedral de Santana e o personalismo político-religioso (1909-1921).....	341
4.2.3 O renascimento das esperanças com a nova Catedral de Santana de D. Emmanuel Gomes de Oliveira (1922–1950).....	353
4.2.4 Gastão Bahiana e a Catedral de Santana: os desafios de se projetar à distância no interior do Brasil da década de 1930.....	360
4.2.5 A invisível resiliência feminina na batalha pela reconstrução da Catedral de Santana (pós-1950).....	395

4.3. O IMAGINÁRIO ENTORNO DA CATEDRAL DE SANTANA.....	418
4.3.1 Antologia poética: A epopeia da salvadora da Catedral de Santana.....	419
4.3.2 Cronística: Notas esparsas sobre a religiosidade, o misticismo e o cotidiano vilaboenses relacionados à Catedral de Santana	430
4.4. LINHA DO TEMPO	439
5. IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: “A SUBSTITUTA ADORADA”	
440	
5.1. DAS IRMANDADES ÀS ZELOSAS SENHORITAS DA SOCIEDADE: A TRAJETÓRIA DE CONSTRUÇÃO E PRESERVAÇÃO NÃO INSTITUCIONAL DA IGREJA	443
5.1.1 Da primitiva capela dos homens pardos ao templo dos militares (c.1739 - 1874)	443
5.1.2 As longas décadas como catedral provisória (1874-1958).....	464
5.1.3 Um incêndio devastador e mobilizador (1921)	477
5.2. A MORTE E A MORTE DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE	500
5.2.1 Da reconstrução ao declínio	500
5.3. AS RUPTURAS RESULTANTES DO TOMBAMENTO FEDERAL E A PRESERVAÇÃO INSTITUCIONAL DO EDIFÍCIO	509
5.2.2 Restauro polêmico: incompreensões e conflitos com o DPHAN (1959-1968)..	510
5.2.3 Do templo querido ao museu quase sempre fechado (pós-1968)	535
5.4. IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: UM IMAGINÁRIO DE AFETIVIDADE, NOSTALGIA, SINESTESIA E REPRESENTATIVIDADE	559
5.3.1 Antologia poética: devoção, nostalgia e memórias afetivas sinestésicas (e apagamentos) na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte.....	562
5.3.2 A Cronística da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte: um imaginário nostálgico e impregnado de representatividade e celebração	587
5.5. LINHA DO TEMPO	596
6. IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS: “O GRANDE TABU”	597
6.1. AS DEVOÇÕES SOCIAIS E ESPECIALMENTE PERIFÉRICAS	598
6.1.1. A capela do outro lado do Rio Vermelho (1734–1882).....	598
6.1.2. O fim da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a chegada dos “proféticos ‘padres brancos’” (1883 - 1934)	620
6.2. DA CAPELA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS AO SANTUÁRIO DOS DOMINICANOS	650
6.2.1. O novo Santuário do Rosário na velha capital goiana (pós-1934).....	650
6.2.2. A demolição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o projeto “alemão” do Santuário do Rosário e do convento dos dominicanos italianos (1934)	654
6.3. IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: UM IMAGINÁRIO EM CONTRAPONTO	711
6.3.1. Uma antologia poética de memórias religiosas sonoras e nostálgicas.....	719

6.3.2. Igreja dos pretos x santuário dos dominicanos: uma religiosidade festiva permeada por preconceito racial e exclusão.....	731
6.4. LINHA DO TEMPO	748
CONSIDERAÇÕES FINAIS	749
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	757
6.1. FONTES PRIMÁRIAS.....	757
6.2. BIBLIOGRAFIA GERAL	763
6.3. FIGURAS.....	780
6.4. APÊNDICE – LINHA DO TEMPO GERAL	809

Cidade feita à mão

*Minha cidade
é tão bonitinha.
Ela foi inteirinha
feita à mão*

*Minha cidade
foi feita
com o coração.*

*Estas lages,
senhores,
que refletem
os raios
da lua,
foram tiradas
à mão
para forrar
esta rua.*

*Não passaram
por estúpidas
britadeiras
as pedras irregulares
que calçam
estas ladeiras:
Foram cortadas
golpe a golpe
com atenção,
e carregadas
nos braços
bem junto do coração.*

*Tratores pesados
não machucaram
seus desvios;
e asfaltos ferventes
não queimaram
suas praças;
e a urbanização
inclemente
não escondeu
os seus rios.*

*Paredes e telhados,
portas e portais,
postes e pontes,
chafarizes
e fontes,
tudo isso, senhores,
na terra
de meus amores
foi inteiramente
feito à mão.*

*Minha cidade
foi feita com carinho:
Inteirinha feita à mão
foi feita
com o coração.*

Regina Lacerda (1954, *apud* TAMASO, 2007, p. 277; *Correio Braziliense*, 30.jul.1966).



Figura 1 - Praça do coreto s/d, por autor desconhecido.
Fonte: Acervo de Joaquim Craveiro.

INTRODUÇÃO

[Para o habitante], o ‘bem cultural’ é, antes de mais nada, um bem, quer dizer, coisa boa. Boa de conhecer, de ver, de sentir, de experimentar como um vínculo pessoal e comunitário e, finalmente, boa de usar, de praticar.

Ulpiano Meneses (2012, p. 28).

A imagem e a epígrafe acima, acompanhadas do poema de Regina Lacerda constante na página anterior, contemplam a essência das intenções de pesquisa aqui propostas, que se concentram na análise das práticas não institucionais de preservação patrimonial na cidade de Goiás, até a primeira metade do século XX. O objetivo é investigar e compreender as origens e o desenvolvimento desses “fazeres com as próprias mãos”, ou seja, aqueles promovidos pela própria população local, observados diariamente desde as primeiras ocupações do território, como demonstra, especialmente, o histórico dos principais templos religiosos locais. Ao se traçar as cronologias desses lugares, é notável a importância da participação ativa da população local na construção e na manutenção da cidade e dessas emblemáticas igrejas. Esses olhares propiciam, então, uma compreensão mais aprofundada da constituição e da consolidação da intensa e particular postura preservacionista notada nesse ambiente, ainda em meados do século XVIII, que vai se delineando com o tempo, até atingir as configurações atuais. Portanto, destaca-se, como personagens centrais, nesse processo, os vilaboenses, cujo perfil se modifica bastante ao longo do trajeto, sobretudo a partir do século XX.

Adota-se, assim, um enfoque centrado nesse elemento fundamental, não apenas para a conservação do patrimônio cultural, como também para a sua própria existência: os usuários, em especial, os moradores locais. Essa perspectiva é embasada por uma concepção de cultura¹ mais voltada para as relações humanas no tempo e no espaço, com

¹ Segundo Marconi e Presotto (2005, p. 21-23), o termo origina-se da palavra “colere” (cultivar ou instruir) e ganha diferentes definições desde o fim do século XIX, porém sem alcançar um consenso preciso acerca de seu significado. Assim, opta-se por uma concepção mais recente e aproximada da temática em pauta, a de Clifford Geertz (1973), para quem a cultura é “um conjunto de mecanismos

destaque para os lugares que são carregados dos mais diversos valores², memórias e vínculos, principalmente os de natureza afetiva, ao longo de sua história. Pretende-se compreender a constituição de **patrimônios culturais vivos**, adotando um viés diferente do convencional, predominantemente voltado para o âmbito institucional. Esse ponto de vista “de baixo para cima”, ou seja, partindo da população e de sua concepção mais livre e ampliada de patrimônio, é adotado para assimilar melhor os reflexos dessas relações no surgimento de práticas preservacionistas não institucionalizadas.

Acerca da definição sobre o que se entende, aqui, por **vilaboenses, população ou moradores locais**, ressalva-se que essa é uma delimitação bastante complexa, dada a abrangência temporal adotada na pesquisa. Dessa forma, é imprescindível compreender que esse grupo de pessoas, até um pouco antes da virada do século XIX para o XX, tem características bem diferentes daquele observado até a transferência da capital, em 1937; e daquele visto após meados da década de 1960. Portanto, esse primeiro perfil populacional é tratado como uma coletividade ampla e abstrata, devido à falta de fontes históricas que permitam uma identificação mais detalhada, embora se possa atribuir a esse grupo uma intensa e mobilizadora religiosidade. Já o segundo perfil, derivado do primeiro, conta com integrantes que se destacam do todo aparentemente homogêneo anterior, originando-se das elites política, religiosa e cultural da cidade, como indicado pela documentação mais robusta encontrada sobre esse período. O último conjunto de indivíduos, por sua vez, apresenta contornos, feições e papéis muito bem definidos, conforme evidenciado por diversas pesquisas sobre a temática patrimonial relacionadas à cidade de Goiás.

de controle - planos, receitas, regras, instituições - para governar o comportamento”, por meio de “símbolos significantes” (“palavras, gestos, desenhos, sons musicais, objetos ou qualquer coisa que seja usada para impor um significado à experiência”). Para o autor, esses símbolos são, então, transmitidos dentro das sociedades que os utilizam, garantindo sua duração no tempo, caráter este que reforça ainda mais o interesse por essa visão. Já Stuart Hall (2001, p. 11), argumentando acerca do “sujeito sociológico”, ressalta a importância da relação da cultura com o outro, que é mediada por valores, sentidos e símbolos nos “mundos” em que se habita. Por fim, José Leme Galvão Júnior (2019, p. 36) discute o tema no âmbito patrimonial local, ao ressaltar que ela se trata de “uma necessidade social que retroage sobre os indivíduos, lhes dá a linguagem e o saber, e, por isso, os transforma”.

² Ulpiano Meneses (2009, p. 35) divide os valores culturais em cinco tipos: cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos, destacando que não estão isolados entre si, mas agrupados de várias formas, “produzindo combinações, recombinações, superposições, hierarquias diversas, transformações, conflitos”. Dentre eles, o mais relevantes para esta pesquisa são o valor ético, a partir da premissa de que “se o direito à cultura é o direito à diferença, esta só tem legitimidade quando é capaz de dialogar e produzir transformações mútuas” (MENESES, 2009, p. 37). E o valor afetivo, referente às “vinculações subjetivas que se estabelecem com certos bens, (...) como o sentimento de pertença ou identidade”. Em conclusão, o autor ressalva que, ainda que esse último não seja propriamente histórico, “envolve mecanismos complexos, como as representações sociais e o imaginário social” (MENESES, 2009, p. 36), fato que faz dele um conceito de grande importância para as ponderações aqui realizadas.

Izabela Tamasso (2077, p. 12-13) propõe uma divisão precisa desse último grupo, em sua pesquisa de doutorado, que se desdobra em três subcategorias: os agentes não especializados, designados como “vilaboenses tradicionais” e “filhos de Goiás”, sendo os portadores de sabedoria e legitimidade local para atuar no campo; os leigos, representados pelos demais moradores da cidade; e o clero, com “especial participação no processo de patrimonialização e musealização de uma parcela importante de bens culturais vilaboenses”. Como exemplos desses agentes, a autora menciona os integrantes de instituições como a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), a Casa de Cora, as Obras Sociais da Diocese, o Conselho Municipal de Cultura e a Proteção ao Patrimônio Histórico.

Ressalta-se que o **ato de preservar** é, aqui, entendido em sua acepção mais abrangente, abarcando as noções de identificação, proteção, conservação, restauração, revitalização e promoção, visando sempre a uma salvaguarda mais sustentável dos bens culturais. Consta-se que esse ato se origina de práticas cotidianas muito antigas de construção, manutenção e reconstrução desses lugares, motivadas e alimentadas por razões diversas ao longo do tempo. Na contemporaneidade, essa atitude pode ser concebida como um “produto intelectual (virtual) gerado por anseios, necessidades e especialmente, direito à memória” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 46) local, devendo ser apreendido de “forma sistêmica, processual, dinâmica, e mais, é componente do mais alto interesse coletivo e social” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 156-157, *grifo nosso*). No entanto, é fundamental ressaltar que essa preservação, tanto em sua esfera institucional mais recente, como naquela não institucional e muito mais velha, sempre esteve submetida às mais diversas formas de disputa material e simbólica, destacando-se as notáveis discrepância de força observadas entre os diversos agentes envolvidos.

Para tanto, a pesquisa foi dividida em duas partes, relacionadas ao próprio aspecto físico do lugar, devido às diferenças notadas na forma como essas práticas preservacionistas não institucionais se manifestam em cada um desses contextos. A primeira delas se concentra na **escala urbana**, com ênfase nos espaços públicos e naquilo que é formalmente concebido como **paisagem cultural**³. Tal escolha se justifica pela relevância desse *locus* para o estabelecimento de diversas formas de apropriação coletiva e de vínculos afetivos e identitários com seus habitantes. Pretende-se, sobretudo, compreender o que foi preservado materialmente durante a história local, os motivos pelos quais isso ocorreu e, principalmente,

³ A Portaria IPHAN nº 127/2009, relativa à chancela da Paisagem Cultural Brasileira, traz a seguinte definição para o termo, ressaltadas todas as problematizações contemporâneas atribuídas a ele: “é uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores”. Disponível em: http://sigep.cprm.gov.br/destaques/IPHAN_portaria127_2009PaisagemCultural.pdf. Acesso em 8.nov.2023, 21:00.

como esse processo se deu, considerando-se as diferenças e exclusões observadas no percurso. É importante ressaltar, no entanto, a necessidade de se levar em conta os desafios preservacionista nesse contexto mais amplo, devido às suas muitas complexidades e especificidades. Um deles é representado pela própria questão legal, que pode se tornar um obstáculo significativo para a gestão institucional do patrimônio cultural urbano, por ainda privilegiar bastante os aspectos arquitetônicos. Isso pode ser comprovado pelo fato de que, atualmente, a postura protecionista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) local permanece se concentrando mais na conservação das edificações tombadas na cidade, do que nos diversos problemas urbanísticos relacionados à patrimonialização.

Contudo, tais posicionamentos comprovam a relevância da arquitetura na esfera patrimonial, já que a cultura preservacionista governamental no Brasil tem suas raízes nesse campo. Vale ressaltar que as mesmas origens podem ser identificadas no caso da cidade de Goiás, remontando, porém, às suas antiquíssimas iniciativas de conservação não institucional, conforme exposto ao longo da tese. Ao buscar as origens dessas práticas, o foco concentrou-se, principalmente, nas **edificações religiosas**, que, inclusive, tiveram um papel fundamental na formação e na consolidação dos primeiros núcleos urbanos regionais. Os desafios impostos pelo isolamento territorial e pelas condições adversas de vida encontradas durante o período minerador levaram a população local, desde o princípio, a assumir a responsabilidade pela construção e manutenção de suas igrejas com as próprias mãos, como indicado por alguns antigos historiadores. Isso resultou em uma cultura de intensa vivência e cuidado habitual com essas edificações, que deixou marcas e consequências permanentes. Dentre aquelas construídas durante o ciclo da mineração na cidade, foram escolhidas as três principais: Catedral de Santana, Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, por conterem características específicas, que transparecem diferentes aspectos desses fazeres no decorrer de suas trajetórias históricas.

Portanto, com o objetivo de articular os aspectos urbanos à arquitetura religiosa para observar o surgimento e o desenvolvimento dessas práticas preservacionistas não institucionais em Goiás, foi adotada a combinação das seguintes abordagens analíticas: uma descrição aprofundada dos objetos de estudo, sua contextualização histórica minuciosa e a investigação das representações e imaginários sociais relacionados a eles, por meio da literatura e das artes visuais.

1.1. DESCRIÇÃO DO OBJETO

A cidade de Goiás, antiga Villa Boa de Goyaz, teve sua origem no arraial de Santana, no início do século XVIII, destacando-se como um relevante centro minerador da província e

contribuindo para o povoamento do interior do Brasil, sob o domínio do Império português. O antigo arraial adquiriu *status* de cidade em 1818. A partir desse período, experimenta um notável declínio populacional, relativo isolamento geográfico e decréscimo econômico, associados à escassez de veios auríferos. Esse fato originou uma das razões para a preservação do seu centro histórico, com as características marcantes do período colonial, especialmente no que diz respeito à morfologia e à paisagem. Nota-se, inclusive, que essa é uma das justificativas para o seu tombamento, que ocorreu em todas as instâncias nacionais (como se vê na tabela abaixo), a começar pela federal (1950, 1951 e 1978, com uma rerratificação do perímetro tombado em 2004), passando pela estadual (Lei 3.635/1961 e Lei 8.915/1980), até a chegar às leis de preservação municipal (Lei 16/1975 e Lei 206/1996 - Plano Diretor (Título III), que protege a área abrangida pelo IPHAN e o bairro Bacalhau. Esse processo de patrimonialização atinge seu ápice com a chancela de Patrimônio Mundial⁴, conferida pela 25ª reunião da Unesco em Helsinque Finlândia, em 16 de dezembro de 2001.

TABELA 1 - TOMBAMENTOS FEDERAIS NA CIDADE DE GOIÁS		
Bem patrimonial	Data de inclusão	Livros do tomo e registro
Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (atual Museu de Arte Sacra da Boa Morte) (1779)	13.04.1950	Belas Artes, fls. 72, n.º 556
Igreja de Nossa Senhora do Carmo (1786)	13.04.1950	Belas Artes, fls. 72, n.º 557
Igreja de Nossa Senhora da Abadia (1790)	13.04.1950	Belas Artes, fls. 72, n.º 358
Igreja de São Francisco de Paula (1761)	13.04.1950	Belas Artes, fls. 72, n.º 559
Igreja de Santa Bárbara (1780)	13.04.1950	Belas Artes, fls. 75, n.º 460
Imagem de Nossa Senhora do Rosário (de origem portuguesa do século XVIII e elaborada por autor desconhecido)	13.04.1950	Belas Artes, fls 75, n.º 561
Prédio do antigo Quartel da II Companhia	31.07.1950	Histórico, fls 48, n.º 280
Conjunto arquitetônico e urbanístico do Largo do Chafariz	03.05.1951	Belas Artes, fls. 77, n.º 393
Conjunto arquitetônico e urbanístico da Rua João Pessoa (antiga Rua da Fundição)	03.05.1951	Belas Artes, fls. 77, n.º 394
Casa de Câmara e Cadeira	03.05.1951	Belas Artes, fls. 77, n.º 395
Palácio dos Governadores (inclusive as armas de Portugal e dois bustos de pedra)	03.05.1951	Belas Artes, fls. 48, n.º 283 e Histórico, fls. 77, n.º 396
Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Goiás	18.09.1978	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, fls. 17, n.º. 73; Belas Artes, fls. 97/98, n.º. 529; e Histórico, fls. 78, n.º. 463
Rerratificação do perímetro de tombamento	22.06.2004	Portaria MinC n.º. 146/2004

⁴ Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/993>. Acesso em: 19.nov.2023, às 00:00.

Diante do extenso histórico da cidade e da ênfase nas relações dos moradores com o lugar e seus reflexos na preservação local, juntamente com outros elementos analíticos, foi necessário adotar um **recorte temporal** mais amplo para possibilitar uma compreensão mais aprofundada dessas interconexões. Principia-se, então, pelos processos de construção e consolidação, tanto da cidade em si quanto das igrejas selecionadas, abrangendo o segundo quartel do século XVIII, até a década de 1960 – embora as análises estejam mais concentradas na primeira metade do século XX. A ênfase nesse último período decorre das significativas transformações e do crescimento experimentados pela região durante o seu decurso, impulsionados pela melhoria dos meios de circulação e comunicação com o restante do país – processo que culmina com a transferência da capital para Goiânia em 1937. O corte final é marcado pela criação da OVAT em 1965, representando um marco importante de ressignificação e mudança na relação dos vilaboenses com a questão patrimonial, conforme detalhado adiante. Entretanto, essas delimitações temporais não são rígidas, pois a amplitude da temática abordada exige a extrapolação dessas fronteiras, quando necessário. Um exemplo disso são as discussões sobre a mobilizadora campanha de candidatura ao título de Patrimônio Mundial, ocorrida entre 1998 e 2001; e os efeitos da destruidora enchente do Rio Vermelho, em 2001 – eventos excepcionais que requerem consideração devido à sua singularidade. Destaca-se, assim, uma importante sequência de eventos ao longo dessa trajetória, que deixaram marcas profundas e modificaram a relação da população com a cidade.

Outra justificativa para essa seleção é a existência de uma certa lacuna nos estudos mais pormenorizados sobre o tema, nos primórdios da preservação⁵ não institucional da cidade e de seu conjunto arquitetônico, especialmente o religioso. Ressalva-se que a maioria das pesquisas encontradas se concentra nos processos de patrimonialização mais formais e promovidos pelo Estado a partir da década de 1940. Em relação à cronologia patrimonial local, a presente pesquisa a divide em três etapas, a partir de convenções estabelecidas por pesquisadoras como Delgado (2003), Oliveira (2014) e Drogomirecki (2019), espelhando as fases vivenciadas pelo IPHAN durante sua história⁶. No entanto, é importante salientar que

⁵ É importante mencionar a exceção feita à tese de Izabela Tamasso (2007), que apresenta um tópico intitulado 7.2. *Goiás, o berço da cultura e civilização goiana*, que trata de um período anterior à mudança da capital na década de 1930.

⁶ Com base em Luís Saia, Fonseca (2005) divide a trajetória desse órgão federal em duas fases: a “heroica” (inicial e comandada pelos modernista no início do século passado, também é conhecida por “pedra e cal”, em razão do enfoque dado à arquitetura religiosa e institucional nos primeiros tombamentos do país, indo de 1937 a 1964); e a “moderna”, entre 1964 e 1985, que se distingue pela inclusão do contexto cultural na preservação e por uma atuação mais descentralizada. Posteriormente, o próprio IPHAN acrescenta mais duas etapas entre 1985 e 2003 e entre 2003 e 2014, a partir da apropriação de conceitos como patrimônio imaterial e paisagem cultural, conforme documento disponível em:

essas divisões temporais são subjetivas e pragmáticas, variando entre diferentes estudos. Opta-se, então, pela classificação mencionada acima, por ser a mais adequada ao enfoque adotado. Ressalva-se, ainda, que a tese de Izabela Tamaso (2007) exemplifica essa diversidade de abordagens ao considerar uma categorização semelhante, mas acrescentando uma etapa entre a primeira e a segunda, correspondente ao tombamento estadual, nos anos de 1960.

Considerando todas essas premissas, reitera-se o enfoque em um período bastante anterior a essas subdivisões, uma vez que as práticas de preservação não institucional são observadas na cidade desde o século XVIII. Contudo, as atenções também se concentram na primeira das fases indicadas, que é iniciada no período da transferência da capital, e concluída em meados da década de 1960. Já o segundo período se estende desse ponto até a virada do milênio, com a conquista do título de Patrimônio Mundial, seguido pela última etapa, que abrange desde esse marco até a atualidade. Propõe-se, portanto, selecionar uma série de momentos relevantes dentro dessa extensa cronologia, que possam ser devidamente analisados por meio das fontes históricas disponíveis. Esclarecendo-se que esse processo funcionaria analogamente ao “zoom” de uma câmera fotográfica, focalizando em pontos de destaque e interesse para a temática abordada.

Quanto ao **recorte espacial**, foi selecionado o perímetro do centro histórico protegido institucionalmente, constante no mapa a seguir, com ênfase em seus espaços públicos e nas três igrejas anteriormente citadas. Dentro dessa poligonal, indicada no mapa abaixo, destaca-se a presença do Rio Vermelho (lugar de origem da cidade, principal referência geomorfológica local e marcante elemento de sua paisagem natural e cultural), da Praça do Coreto (centro do núcleo antigo que abriga a Catedral de Santana e o Museu de Arte Sacra da Boa Morte), do Largo da Igreja Nossa Senhora do Rosário (espaço de grande importância simbólica, contando com um templo neogótico da década de 1930) e do Largo do Chafariz (maior espaço livre da região central, implantado em 1739, após a vila tornar-se capital, abrigando a Casa de Câmara e Cadeia e o extinto Pelourinho, que estaria situado cerca de 80 metros à frente do edifício anterior). Não obstante, essa seleção não é inflexível, podendo abranger outros locais de relevância simbólica e memorialística para a população, como a Igreja de Santa Bárbara ou a Fonte da Carioca. Por fim, justifica-se a escolha dessa delimitação pelo fato de que o conjunto urbano analisado, que é o remanescente do período colonial, ter seu perímetro restrito a esse território durante a maior parte do intervalo de tempo analisado.

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/IPHAN%20Balanco%2080%20anos%20de%20Tombamentos.pdf>. Acesso em: 9.nov.2023, 18:40.

A opção por região também se fundamenta por ela abrigar os principais espaços públicos de convivência e pontos de cruzamento de importantes vias de circulação. Esses locais são hierarquicamente imprescindíveis para o traçado urbano ao qual fazem parte, tendo sido tombados também em virtude dessa relevância. Ao longo de seu percurso, observam-se diversos lugares com grande valor simbólico e potencial de mobilização coletiva e afetiva para a população local, conforme evidenciado ao longo da pesquisa, sobretudo, através dos registros memorialísticos e literários.

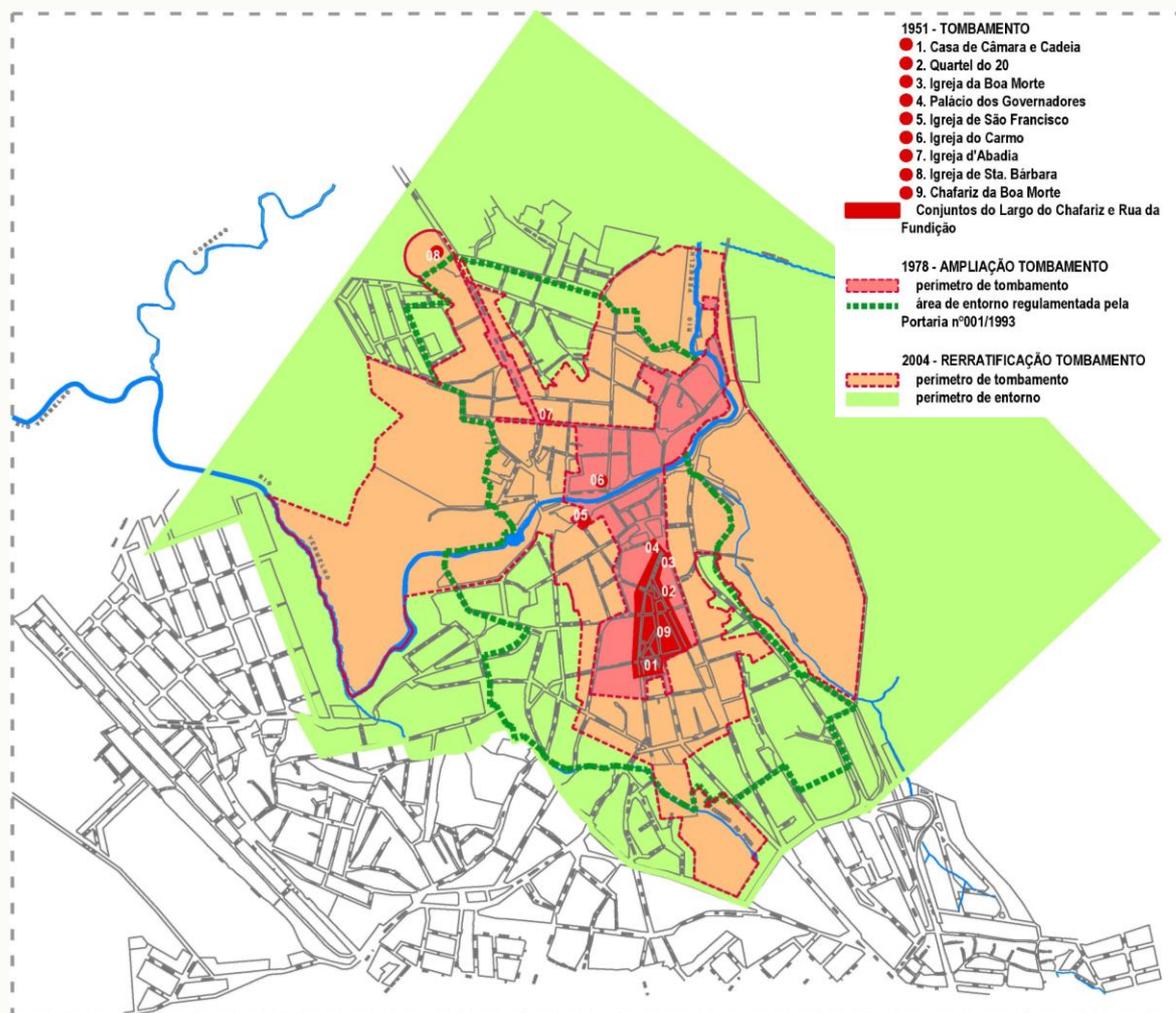


Figura 2 - Três diferentes camadas de proteção do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás, incorporando o perímetro chancelado pela Unesco, que contempla também a zona tampão com as arquiteturas vernáculas e áreas naturais do entorno.

Fonte: OLIVEIRA, 2014, p. 134.

1.2. JUSTIFICATIVA

O consumo visual do espaço e do tempo se encontra tão acelerado quanto abstraído da lógica da produção industrial, forçando uma dissolução das identidades espaciais tradicionais e sua reconstrução sobre novas bases.

Sharon Zukin (1996, p. 2015).

A epígrafe destaca a inegável importância dos estudos sobre o patrimônio cultural, considerando o atual contexto de “aceleração da história” (NORA, 1993, p. 7) e as constantes transformações sociais resultantes da globalização. Benedetto Vecchi (*apud* BAUMAN, 2005, p. 11) defende que essa condição, denomina por ele de “modernidade líquida”, em referência às teorias de Zygmunt Bauman, “não é um quebra-cabeças que se possa resolver com base num modelo preestabelecido”, mas “deve ser vista como um processo, tal como sua compreensão e análise – da mesma forma que a identidade que se afirma na crise do multiculturalismo, (...) ou quando a internet facilita a expressão de identidades prontas para serem usadas”. Nesse cenário, é essencial considerar a grande vulnerabilidade do acervo patrimonial brasileiro, que é agravada pelas constantes discontinuidades das políticas públicas nacionais, pela “baixíssima integração dos distintos atores com responsabilidades constitucionais pela cultura” e pela falta de recursos financeiros destinados a esse campo (CUNHA FILHO, 2018, p. 133-134). Essas questões podem explicar as dificuldades históricas das instâncias governamentais em estabelecer e implementar iniciativas preservacionistas eficientes e integradoras, tanto em nível nacional quanto local, fragilizando substancialmente sua atuação a longo prazo.

A Constituição Federal de 1988 prevê, no âmbito dos direitos difusos, o acesso à cultura como forma de usufruto da liberdade, justiça e paz, visto que eles “só se realizam concretamente quando em plenitude”. Mais especificamente, acerca do parágrafo primeiro do artigo constitucional 216-A, Maria Paula Araújo e Myrian Sepúlveda Santos (2013, p. 224) argumentam que, em sua onda de liberalismo (manifestado nos “mecanismos de participação direta e da defesa da diversidade cultural”), é prevista a “democratização dos processos decisórios com participação e controle social”. Para as autoras, isso propiciaria o fortalecimento da cidadania e de novos movimentos sociais vinculados a minorias, resultando em um reconhecimento ampliado da diversidade. Ulpiano Meneses (2009, p. 34) também acredita que o “poder público, agora, tem um papel declaratório e lhe compete, sobretudo, proteção, em colaboração com o produtor de valor, a comunidade (para usar um termo problemático pela sua ambiguidade)”, destacando a importância do seu papel. Considera-se, portanto, essa abertura imprescindível para a construção de um cenário mais diversificado, capaz de enfrentar a exclusão de muitos grupos locais do acesso aos mecanismos de salvaguarda de seus bens culturais. Tais ações são fundamentais para combater esse separação social, que acaba resultando na redução de seus direitos à cidade e na oportunidades de fortalecimento de memórias e vínculos positivos e engajadores com os lugares em que vivem.

Cid e Castro (2016, p. 185) destacam a necessidade de políticas culturais, que dialoguem “com especificidades de práticas com identidades múltiplas”, atendendo à

demanda por novos instrumentos que extrapolem as identidades nacionais e contrariem os “rótulos homogeneizadores”. Demandam, ainda, a renovação do diálogo dos intelectuais com as comunidades tradicionais; novas concepções de políticas culturais (contemplando “produtos, bens e serviços culturais numa dinâmica de dupla dimensão, econômica e simbólica”); a inclusão do meio ambiente nas discussões; e a elaboração de novas leis e conceitos para a promoção de uma mudança de perspectiva mais efetiva (CID; CASTRO, 2016, p. 190). Galvão Júnior (2019, p. 155-156) corrobora essa visão, acrescentando que:

é preciso que acadêmicos, políticos, planejadores e gestores públicos tenham consciência que o reconhecimento social da necessidade da preservação do patrimônio cultural urbano tem fortes componentes comportamentais, uma mescla de sentimentos difusos a respeito de pessoas, coisas e lugares, talvez associativos, de tal forma que compartilham os mesmos processos e procedimentos as emoções de lembranças nostálgicas, de orgulho e segurança coletivos e de interesses pragmáticos variados.

Essa ampliação de escopo do âmbito cultural, refletindo a grande influência antropológica no campo do patrimônio das últimas décadas, abre espaço para grupos sociais que “começaram a requerer sua participação nas políticas em cultura e, por que não, nas listas de bens representativos dos patrimônios culturais das nações” (CID; CASTRO, 2016, p. 196). Elas tornam-se, então, instrumentos de “identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado” (WOODWARD *IN*: SILVA, 2009, p. 34). Tal posicionamento se reflete na revisão da formação identitária nacional, que “não pode mais ser vista como singular e estanque, de modo que vem sendo percebida como múltipla e retomada por novos atores de formas variadas, os quais vêm se apropriando da cultura, a positivando, em busca de políticas de reparação e reconhecimento” (CID; CASTRO, 2016, p. 196). Tomaz Tadeu da Silva (2009, p. 83) também reforça que

a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. (...) O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.

O autor defende, desse modo, as “possibilidades de instauração de identidades que não representam simplesmente a reprodução das relações de poder existentes”, permitindo a produção de outras novas e renovadas? (SILVA, 2009, p. 95-96).

Letícia Bauer e Viviane Borges (2018, p. 31) defendem que a “atuação da participação cidadã em processos de patrimonialização tem possibilitado a incursão dos recentemente denominados ‘novos’ ou ‘outros patrimônios’”. Entretanto, as autoras argumentam que essas mudanças no campo preservacionista são muito recentes, verificando-se a ampliação do conceito “por meio de políticas públicas e projetos voltados à diversidade de expressões culturais que e ainda carece enormemente de ações propositivas que contemplem

efetivamente a multiplicidade de identidades e manifestações” (BAUER; BORGES, 2018, p. 33). Elas alertam para o fato de que ainda persistem embates, negociações e “tentativas de equacionar diferentes intenções nos processos de patrimonialização (...) explicitando problemas sociais marcados por conflitos de diferentes ordens” (BAUER; BORGES, 2018, p. 33). Daí, a importância da mobilização e da pressão social, visando a transformar o patrimônio em um “instrumento para a afirmação da representatividade de grupos até então subtraídos dos panteões oficiais” (BAUER; BORGES, 2018, p. 34). Os próprios representantes do IPHAN reconhecem essas alterações em uma edição da *Revista do Patrimônio*:

(...) observou-se um estímulo à participação social, com mudanças na relação entre Estado e sociedade. As discussões sobre democratização do país, que ultrapassavam o âmbito político, influenciaram também o campo da preservação, fazendo críticas ao modo de seleção de bens, prioritariamente a partir de valores estéticos e eruditos, associados a uma elite política e às classes dominantes. (...) A noção de “identidade nacional” foi progressivamente abrindo espaço para a “diversidade” e “representatividade social” e a política de preservação começou a voltar seus olhos para bens representativos de grupos até então excluídos das ações patrimoniais (SCHLEE; QUEIROZ, 2017, p. 111).

Maria Cecília Londres Fonseca (2017, p. 169) aborda as dificuldades associadas à ampliação dessa participação social, destacando a relevância das organizações da sociedade civil e da articulação do IPHAN com instituições públicas com políticas afins. Além disso, adverte para as “eventuais instabilidades institucionais e interferência de motivações sobretudo políticas” nesses processos, que são tão comuns na atualidade. Acerca dessa temática, Bauman defende a existência de uma “comunidade plenamente inclusiva”, como um “desafio [que] deve ser enfrentado hoje por uma espécie humana fragmentada, profundamente dividida, desprovida de todas as armas, exceto o entusiasmo e a dedicação de seus militantes” (BAUMAN, 2005, p. 86-87). Isso pode ajudar a compreender por que, na maioria dos casos contemporâneos, a preservação não institucional fica restrita a pequenas associações, como observado na própria cidade de Goiás, embora se encontrem pequenos focos de resistência a essa condição, como demonstrado na tese.

Ainda assim, esse objeto de estudo é bastante privilegiado, pois estimula reflexões significativas sobre a força das mobilizações sociais observadas ao longo de sua história. Isso é especialmente evidente no caso dos vários sinistros ocorridos nos templos religiosos locais (desmoronamentos, incêndios, arruinamentos, etc.) e nas iniciativas para a revalorização da cidade, após a perda da sede administrativa estadual. Destaca-se também o engajamento social verificado durante os preparativos para sua inscrição na lista de Patrimônio Mundial, bem como as ações de recuperação dos estragos provocados pela enchente de 2001, entre outros episódios.

Ressalta-se, inclusive, a autoconsciência dessa característica, como demonstra a seguinte afirmação de Galvão Júnior (2019, p. 87, *grifo nosso*): “os vilaboenses e goianos assumirem[am] que pertencem a uma congregação de lugares especiais, entre alguns outros no planeta, fruto do próprio reconhecimento e apropriação”. Todas essas circunstâncias justificam o direcionamento da pesquisa para a atuação preservacionista promovida pela própria população local ao longo de sua história, que se mostra fundamental para a conservação futura desse patrimônio cultural. Dessa forma, acredita-se que a cidade de Goiás apresenta singularidades relevantes em sua trajetória de salvaguarda patrimonial no cenário brasileiro, considerando os diversos níveis de contribuição de seus moradores nesse processo ao longo da história. A seguinte argumentação de Galvão Júnior (2019, p. 85), aprofundando as impressões observadas acima, reforça a hipótese em análise:

Percebe-se em Goiás a alma coletiva que impregna seus espaços, em termos dos seus valores, nas ruas, praças e becos, na vida pública, privada ou *alternativa*, ou nos espaços internos das arquiteturas, reino da vida familiar, dos conciliábulos, das rezas, dos confinamentos, dos amores e tantos outros favores. Não é uma alma absoluta, tampouco é plenamente solidária, mas está imbricada entre os cantos das taipas e cânticos dos homens. A percepção dos valores que colocam a cidade na *aldeia global*, ao mesmo tempo que a diferenciam é variável, ora presente na *mise-en-scène* dos discursos, récitas e atos cívicos ou acadêmicos, ora como parte do *élan* muito sentido e pouco explicado das sensações estéticas relacionadas ao conforto de pertencer ao lugar (*paysan*), reconhecendo e sendo reconhecido (*ethos local*), ou dos prazeres coletivos da música, dança, culinária, conversas desafiadas etc., desde que apropriados socialmente. Alguns desses valores são mais decantados, como a primazia de ser urbe cerratense, outros são mais recentes ou redescobertos, como as qualidades das arquiteturas, ou como os sabores da culinária antes recôndita nas cozinhas centenárias.

Reitera-se que o propósito dessa pesquisa é observar uma concepção patrimonial com o máximo distanciamento das influências institucionais, sempre considerando de forma crítica o caráter utópico, múltiplo, problemático e “imaginado” (ANDERSON, 2008 (1983); BAUMAN, 2003; 2005; GALVÃO JÚNIOR, 2001; 2019; DELGADO, 2005; TAMASO, 2007; MENESES, 2009, etc.) inerente a esse conceito. Nesse ensejo, é imprescindível assinalar as diferenças significativas existentes entre o patrimônio institucionalizado e oficialmente protegido pelo IPHAN e pela UNESCO, e aquele eleito e salvaguardado pela população local, em seus vários segmentos, de forma “não institucional”, ao longo do tempo.

Portanto, essa abordagem pretende investigar alternativas legítimas de preservação, oriundas da iniciativa popular, por meio da compreensão aprofundada dos processos de salvaguarda do patrimônio cultural vilaboense. Destaca-se a relevância da atuação feminina, que se revela constantemente presente e decisiva, como demonstra claramente o histórico de conservação das igrejas locais, principalmente antes da patrimonialização. Ao longo desse percurso, são priorizados os enfoques relacionados às mediações políticas, às disputas

socioeconômicas e culturais e aos diversos vieses frequentemente observados no âmbito do patrimônio cultural, pelas oportunidades que proporcionam para examinar as relações entre os indivíduos e o lugar.

No cenário político e científico brasileiro dos últimos anos, é crucial considerar as diversas limitações impostas às pesquisas no âmbito cultural, que foram acentuadas pela pandemia da Covid-19. Apesar disso, os processos de retomada têm se mostrado positivos em alguma medida, como comprova a imagem apresentada na capa dessa tese, que retrata a presença de um bom público em uma das primeiras procissões realizadas na Semana Santa de 2022, após a suspensão das restrições sociais vigentes desde 2019.

Ressalta-se também o enfoque diversificado e inovador conferido a outras abordagens de gestão e representação patrimonial em escala local, integrando interesses múltiplos. Ao incorporá-los a alguma modalidade de planejamento estratégico, possibilita-se a inclusão de perspectivas mais dinâmicas e diferenciadas de observação do objeto de estudo, além de abrir caminho para o embasamento de novas políticas públicas e formas de mobilização da sociedade civil. Nota-se, então, o vasto potencial para a descoberta de abordagens e visões mais diversificadas e abrangentes nas pesquisas sobre patrimônio cultural. Um exemplo disso seria a compreensão mais detalhada de mecanismos mais espontâneos de atuação da população local na conservação de seus bens culturais ao longo do tempo, com o objetivo de estimular seu engajamento presente e futuro.

Para tanto, o ponto de partida consiste na observação intensiva dos entrelaçamentos entre os conceitos centrais abordados, que englobam a preservação patrimonial não institucional, as apropriações coletivas, as práticas sociais, as memórias coletivas, as representações sociais, o imaginário urbano, as emoções patrimoniais, entre outros. A escolha dessas categorias analíticas se justifica pelas peculiaridades historicamente observadas nas iniciativas locais de conservação e patrimonialização, oferecendo uma valiosa oportunidade para investigar o chamado patrimônio “pedra e cal” com outro olhar. Sobre esse aspecto, ressalta-se o significativo potencial proveniente do extenso volume documental reunido, associado à vasta bibliografia disponível sobre a cidade, enfatizando-se o porte da compilação de informações sobre as três igrejas estudadas, visando contribuir com o preenchimento de lacunas relacionadas aos processos sócio-culturais-religiosos ocorridos durante o período em análise. Essas questões serão problematizadas e contextualizadas a seguir, juntamente com outras definições que as complementem, contando com o apoio teórico-metodológico da História Cultural.

1.3. PROBLEMA DE PESQUISA

Fundamentado na observação empírica da realidade e em pesquisas anteriores sobre o assunto, o recorte temático proposto se concentra no estudo das diversas formas de preservação não institucional do patrimônio cultural vilaboense. Pretende-se compreender quando, como e onde essas práticas surgiram ao longo da história da cidade e de suas principais edificações religiosas. A partir dessas considerações, busca-se avaliar os reflexos deixados por essas iniciativas na atualidade, destacando a relevância do “fazer com as próprias mãos” para a conservação dos bens culturais locais. Nesse ponto, é pertinente diferenciar os conceitos de “**bens culturais**” e “**bens patrimoniais**”, conforme definido por Maria Cecília Fonseca (2005). Segundo ela, o primeiro é caracterizado pela ênfase nos valores simbólicos, “enquanto referência a significações da ordem da cultura”, estando também associado aos valores utilitários. Já no segundo conceito, a atribuição de seus sentidos e valores (históricos, estéticos ou etnográficos) é intermediada pelo Estado, estando, assim, suscetível à priorização de “uma determinada leitura” para reforçar uma suposta identidade coletiva politicamente instituída. Considerando-se a abordagem proposta na presente pesquisa, pondera-se que a utilização da primeira terminologia é a mais adequada aos propósitos pretendidos. Nesse contexto, procura-se elucidar se essas práticas construíram, de fato, para o estabelecimento de vínculos entre os indivíduos e esses lugares de valor histórico-cultural, que potencializem iniciativas preservacionistas. Tais reflexões buscam proporcionar o afloramento de olhares alternativos sobre a proteção patrimonial por vias comunitárias e não apenas institucionais.

Essa proposta se fundamenta nas contínuas dificuldades enfrentadas pelas instâncias governamentais na formulação e implementação de políticas públicas de conservação patrimonial eficientes e integradoras⁷, além dos riscos de descaracterização e esquecimento aos quais as cidades históricas estão permanentemente submetidas. Alguns exemplos desses apagamentos históricos são analisados ao longo da tese, especialmente aqueles relacionados aos povos originários e aos negros escravizados. Adiciona-se a isso a constante alienação da maioria dos moradores locais na participação de processos decisórios relacionados ao patrimônio cultural, resultando em seu distanciamento e enfraquecimento das

⁷ A seguinte passagem, registrada por Andrea Delgado (2003, p. 413) exemplifica bem esse problema: “(...) o tombamento pouco significou para a preservação dos monumentos, vale registrar que o antigo Quartel do 20 Batalhão de Infantaria, o Quartel do Vinte como é conhecido, depois de desocupado pelo Exército teve várias destinações: ‘a partir de 1944 esteve alugado a particular e em março de 1950 foi arrendado, passando a funcionar como hotel. Até setembro de 1976 serviu ao Hospital Dr. Brasil Caiado, sendo desocupado quando construída uma nova unidade sanitária nos arredores da cidade’ [‘Memória de Restauração’, SPHAN/Pró-Memória (1976-1982)]”.

possibilidades de criação de vínculos afetivos sólidos e engajadores, como existentes na cidade antigamente.

Dessa forma, o **problema** da tese consiste em identificar como, quando e onde as práticas de preservação não institucional surgiram ao longo da história da cidade de Goiás e de suas principais edificações religiosas. Tais práticas podem ser compreendidas por meio da análise cruzada das fontes documentais, juntamente com a produção literária e artística compilada, tanto contemporânea àquele recorte cronológico, quanto mais recente. Esse procedimento permite identificar os conflitos sociais e institucionais observados entre os diferentes grupos, incluindo as consequências deixadas pela busca de afirmação do poder simbólico das tradicionais famílias da elite vilaboense. Podem ser verificadas também as mútuas incompreensões entre a Igreja, a sociedade civil e o IPHAN, bem como tensões raciais e interculturais representativas da persistência de mentalidades colonialistas. O retrato dos processos preservacionistas que emerge dessa investigação é o de uma cultura de conservação cotidiana, retroalimentada pelo potencial mobilizador e integrador desse “fazer com as próprias mãos”, realçando a relevância do estímulo a esse tipo de iniciativa para a futura perpetuação desses bens culturais.

Considerando a argumentação apresentada e a relevância do patrimônio da cidade de Goiás em nível nacional e mundial, reitera-se a importância das seculares práticas de preservação não institucional, identificadas ao longo da história local, para a conservação da paisagem cultural vilaboense tal como se encontra hoje. Podem ser citados, como exemplos dessas ações, as diversas mobilizações observadas durante os desabamentos da Catedral de Santana, ocorridos entre os séculos XVIII e XIX; durante o incêndio da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em 1921; e até mesmo no período da mudança da capital para Goiânia, em 1937.

1.4. OBJETIVOS

O **objetivo geral** da pesquisa é identificar e caracterizar as diversas formas e agentes envolvidos na preservação, em um âmbito não institucional, da cidade de Goiás e de suas três principais igrejas (Catedral de Santana, Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Igreja de Nossa Senhora do Rosário). Busca-se examinar as motivações e as influências dessas práticas preservacionistas na conservação patrimonial local desde os seus primórdios até a primeira metade do século XX, verificando se contribuíram para a criação de uma cultura preservacionista no seio da própria população local. A partir dessas reflexões, busca-se lançar olhares alternativos para estimular iniciativas mais inclusivas e diversas nesse âmbito, que não se restrinjam apenas à esfera institucional. Intenciona-se estimular um envolvimento mais

direto das populações locais nesses processos, para gerar apropriações coletivas mais abrangentes e vínculos mais sólidos, que possam favorecer a continuidade dessa salvaguarda no futuro.

Em apoio a esse objetivo principal, seguem os **objetivos específicos** propostos:

- Compreender as articulações estabelecidas entre a gênese morfológica da **cidade de Goiás**, seu desenvolvimento urbano, o papel da legislação urbanística local e seu processo de patrimonialização ao longo do tempo, buscando identificar a inserção e o desenvolvimento de práticas de preservação não institucional, que tenham contribuído para a manutenção do atual estado de conservação da cidade.
- Investigar o **imaginário urbano** presente na literatura (poesia e crônica) e das artes visuais (pinturas, ilustrações e artesanato), que tenham a cidade de Goiás como tema, em associação com registros memorialísticos concentrados na primeira metade do século XX, para compreender melhor as vinculações afetivas, possivelmente geradas pelos fazeres com as próprias mãos, promovidos secularmente pelos habitantes de Goiás.
- Identificar e analisar algumas das diversas formas de **apropriações coletivas** físicas e simbólicas observadas no centro histórico da cidade de Goiás, com ênfase nos espaços públicos, principalmente ao longo da primeira metade do século XX, para compreender como surgiram, foram estimuladas e se contribuiriam para a formação de vínculos afetivos e memorialísticos mobilizadores para a preservação local.
- Identificar práticas preservacionistas não institucionais durante os vários desafios enfrentados na construção e na manutenção **Catedral de Santana** ao longo de sua trajetória histórica, de modo a compreender a importância desse edifício para população local, as razões que sustentaram suas sucessivas reconstruções e seu papel em meios às disputas de poder simbólico da cidade.
- Identificar a importância das vivências religiosas e dos cuidados cotidianos com a **Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte**, durante sua história, principalmente enquanto funcionava como catedral provisória, com destaque para a atuação dos membros da elite vilaboense (em especial, a mulheres), buscando compreender como se desenvolveram os vínculos afetivos altamente mobilizadores criados pelas pessoas com o lugar até sua transformação em museu, na década de 1960, e como esse fato transformou esses laços.
- Problematizar como a história da **Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos** pode ser tomada como um contraponto em relação aos dois templos anteriores para investigar os apagamentos e silenciamentos da trajetória e das memórias dos negros escravizados na cidade de Goiás.

- Identificar o impacto nas tradicionais práticas religiosas locais promovido pela Igreja Católica através do movimento Ultramontano⁸, e por um novo processo de colonização religiosa e cultural europeia realizado em Goiás, a partir do fim do século XIX, que levou a grandes transformações nas relações da população majoritariamente católica da região com seus edifícios religiosos e, conseqüentemente, com suas práticas preservacionistas.

1.5. REFERENCIAL TEÓRICO

Quanto ao **quadro teórico** empregado, pretende-se explorar as interrelações entre os seguintes conceitos-chave e a análise das formas de preservação patrimonial não institucional observadas na cidade de Goiás, ao longo do tempo: preservação do patrimônio cultural, práticas sociais, apropriações coletivas, memórias coletivas, representações sociais, imaginários urbanos, emoções patrimoniais etc. Essa fundamentação teórica favorece abordagens mais amplas, inovadoras, críticas e diversificadas sobre o acervo patrimonial brasileiro, orientadas pelas perspectivas enriquecedoras oferecidas pela História Cultural e pela História Cultural do urbano principalmente. Tais articulações suscitam uma profícua discussão sobre os temas em questão, demandando uma visão interdisciplinar devido à sua complexidade. Busca-se, enfim, renovar as perspectivas sobre a gestão urbana e patrimonial, além de explorar modalidades alternativas de salvaguarda, com ênfase em uma participação mais diversificada e ampliada da população local. Isso visa transformar o atual panorama de destaque da história dos vencedores, que é imposta por meio de um patrimônio aparentemente homogêneo e consensual.

Tais categorias analíticas estão elencadas abaixo e englobam os autores mais relevantes para as discussões propostas, sendo mencionados alguns deles, ressaltando-se que o aprofundamento das argumentações realizadas em torno delas foi realizado ao longo de toda a tese. Essa escolha é justificada pela grande diversidade das abordagens oferecidas por cada uma dessas conceituações e pela extensão da tese, julgando-se mais eficiente apresentar os conceitos e conduzir as análises acerca delas à medida que emergem no texto, promovendo-se uma confrontação direta com o objeto de pesquisa.

⁸ Destaca-se a grande influência do chamado **ultramontanismo** em Goiás, a partir do final do século XIX, que buscava a implantação da romanização do Catolicismo local, trazendo um enfoque mais conservador, eurocêntrico e contrário às seculares manifestações religiosas populares regionais. Para mais detalhes sobre o tema, ver: GOMES FILHO, Robson Rodrigues. Ultramontanismo e catolicismo popular em Goiás no início do século XX: caracterizações e problematizações. *Revista Mosaico* - Revista de História, Goiânia, v. 13, p. 51-66, nov. 2020. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7797>. Acesso em 29.out.2022.

Acerca das **práticas sociais**, concentram-se as discussões na importância que desempenham no estímulo e manutenção da mobilização dos moradores locais na preservação dos bens culturais ao seu redor. Michel de Certeau (1998, 2011) acredita que a vivência cotidiana dessas práticas faz com que os indivíduos comuns influenciem e sejam influenciados pelo ambiente urbano, podendo estimular valiosas iniciativas preservacionistas nesse processo. Já Henri Lefèbvre (1999, 2000, 2001, 2008) introduz a ideia do “espaço social”, argumentando que essas práticas espaciais cotidianas desempenham um papel fundamental na construção do espaço urbano e na formação da vida social. No contexto patrimonial, sua perspectiva enfatizaria o valor de se considerar a ligação estabelecida entre esses fazeres e a configuração do espaço, como os moradores se relacionam com os locais históricos e como tais práticas moldam sua identidade cultural. Destaca-se, ainda, Laurajane Smith (2006, 2015) em suas reflexões sobre os usos do patrimônio, a partir das quais explora como o envolvimento das pessoas com ele e como essas práticas culturais podem ser moldadas, contestadas e negociadas. Ela enfatiza, por fim, a grande necessidade de se compreender tais ações e sua contribuição para a atribuição de significado aos lugares e aos bens culturais, podendo influenciar profundamente em sua futura conservação. Para o desenvolvimento desse debate, aborda-se também as contribuições deixadas por David Harvey (2014), Paulo Peixoto (2004), Françoise Benhamou (2016), etc.

Retoma-se a Lefèbvre (1999, 2000, 2001, 2008), nas análises sobre as **apropriações coletivas**, a partir de sua concepção de espaço como um produto social e político, o que torna essas práticas fundamentais para sua existência e para a construção de uma vida cultural, inclusive, no âmbito da luta de classes. Nessa mesma perspectiva, David Harvey (2014) ressalta os conflitos de interesse que podem ser suscitados por essas apropriações, ao comentar sobre os processos de gentrificação e especulação imobiliária, frequentemente observados nos centros históricos patrimonializados, que desafiam a manutenção de suas ambiências físicas e simbólicas. No contexto nacional, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1996, 2012) comenta sobre a relevância da apropriação de seu patrimônio cultural pela população local, para permitirem que construam narrativas identitárias e reivindiquem um lugar na história, enfatizando a importância de se dar voz aos moradores nos processos de gestão cultural. São utilizados também os trabalhos de Paulo Peixoto (2004), Françoise Benhamou (2016), Márcia Chuva (2009), entre outros, para alimentar essa discussão.

No que diz respeito ao amplo conceito de **memória coletiva**, a pesquisa inicia-se com a abordagem clássica de Maurice Halbwachs (1990) baseada na argumentação de que as memórias individuais são moldadas e reforçadas por grupos sociais e contextos culturais. Por isso, o autor defende a importância da participação das pessoas na construção e na preservação de suas memórias coletivas. Na sequência, Jacques Le Goff (1990) enfatiza a

relevância da historicização da memória, também considerando o quanto ela pode ser enquadrada e transformada por narrativas históricas dominantes, como visto ao longo de toda a tese, destacando o papel das instituições culturais, como museus e arquivos, na construção e transmissão dessas lembranças.

Já Pierre Nora (1993) forja um conceito central para as problematizações aqui propostas, que é o de “**lugar de memória**”, baseado no argumento de que a memória coletiva é ancorada em locais físicos, como monumentos, edifícios e espaços públicos, desempenhando um papel fundamental na preservação da identidade cultural e histórica desses locais. Paul Ricœur (1994, 2007) trata das relações estabelecidas entre a história, a memória e o esquecimento, defendendo que as duas primeiras são intrinsecamente ligadas, o que torna essencial a função da narrativa e da interpretação na compreensão das memórias coletivas e na construção de memórias compartilhadas. Sobre a temática dos **esquecimentos**, o autor ressalta que eles não se referem, simplesmente, a uma lacuna na memória, mas são determinantes para a estruturação das narrativas do passado e para a formação das identidades culturais e históricas. Por fim, David Lowenthal (1992, 1998) trabalha com a relação entre patrimônio cultural, identidade e memória, enfatizando que o primeiro é uma forma de memória materializada, tornando sua preservação indispensável para a continuidade delas em âmbito coletivo.

É pertinente, também, a visão do patrimônio cultural trazida por Pierre Bourdieu (1989) como uma forma de capital simbólico usada para construir identidades e posições sociais, teorizando também sobre as noções de campo cultural, *habitus* e distinção para compreender as **representações sociais** relacionadas a ele. Nessa mesma linha, Henri Lefèbvre (1999, 2000, 2001, 2008) ressalta sua abordagem sobre a produção e a influência do espaço na construção dessas representações, assinalando a capacidade que os lugares físicos e os ambientes urbanos têm de moldá-las no âmbito patrimonial. Trazendo abordagens nacionais, Lucrécia Ferrara (2000) enfatiza que tais representações estão vinculadas à construção da identidade cultural, sendo o patrimônio utilizado, muitas vezes, para afirmá-las. Já para Sandra Pesavento (1995, 2002, 2004), elas são construídas e transformadas ao longo do tempo, podendo influenciar substancialmente na forma como as sociedades se relacionam com seus bens culturais.

Quanto aos **imaginários sociais**, apresenta-se as reflexões de Roger Chartier (2010) sobre a influência dos textos e das práticas de leitura na sua elaboração, oferecendo valiosas chaves interpretativas para a compreensão da relação entre o patrimônio cultural e a produção de narrativas e representações. Sandra Pesavento (1995, 2002, 2004) explora como esses imaginários são construídos em torno de lugares, eventos e práticas culturais, destacando-se um conceito importante trabalhado por ela, que é o de **imaginário urbano**. A partir dele, a

historiadora demonstra que as representações simbólicas, as memórias e a identidade cultural desempenham uma função crucial na vinculações entre as pessoas e o patrimônio de suas cidades, resultando em implicações significativas para sua preservação, promoção e construção de narrativas culturais relativas a essas representações.

Propõe-se agora uma breve discussão teórica sobre três conceitos importantes para o desenvolvimento da argumentação final da tese. Inicia-se, então, com o psicólogo social polonês-americano Robert Zajonc (*IN: O LIVRO da Psicologia*, 2012), que ajudar a explicar o estabelecimento desses vínculos por meio da chamada Teoria da Mera Exposição, desenvolvida na década de 1960, que explora a maneira como a **familiaridade** afeta as preferências e atitudes das pessoas. O autor sugere que a exposição repetida a um determinado estímulo, mesmo que inicialmente neutro ou não ameaçador, pode levar a uma preferência ou afeto positivo em relação a ele, que não se baseia em um julgamento racional. Tal fato pode ocorrer em várias situações, desde a predileção por objetos e imagens, até a atração interpessoal. A mesma lógica pode ser aplicada a lugares, como paisagens urbanas, bairros ou áreas naturais, ainda que essa derivação dependa de vários fatores como a qualidade da exposição e as experiências pessoais associadas aos locais. O autor esclarece, ainda, que essa

familiaridade promove uma mudança de atitude, gerando afeição ou algum tipo de preferência pelo estímulo familiar. E isso aumenta conforme aumenta a exposição: quanto mais vezes você for exposto a algo, maior a afeição que sentirá por ele. Ou simplesmente, “quanto mais se vê, mais se gosta” (*O LIVRO da Psicologia*, 2012, p. 233).

Já o antropólogo britânico Tim Ingold (2013, *tradução nossa*) trata de outra temática chave para a compreensão do “fazer com as próprias mãos”, em seu livro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Apesar de não trazer uma perspectiva muito aproximada dessa abordada na presente tese, o autor inicia e encerra seu texto com a mesma frase: “Know for yourself!” (“Conheça por si mesmo!”). Essa expressão é bastante esclarecedora para a discussão em curso, por carregar em si dois importantes aspectos: o valor da já mencionada familiaridade nas relações das pessoas com seu entorno e a relevância da interação, do fazer parte nesse processo. O autor acredita que a essência do conhecimento reside, intrinsecamente, no ato de **fazer**, exemplificando com a seguinte máxima: “ensinar antropologia é praticar antropologia, e praticar antropologia é ensiná-la” (INGOLD, 2013, p. 13).

Com base nas ideias de Heidegger, Ingold argumenta que o espaço não é uma entidade dada, nem um objeto preexistente; ao contrário, ele se configura no processo dinâmico do movimento envolvido no ato de habitar. Por conseguinte, no contexto da arquitetura, ele destaca que a construção de lugares transcende a mera atividade técnica, sendo também

uma prática cultural e social capaz de influenciar as emoções das pessoas. O *design* e as edificações de prédios podem ser vistos como processos, que incorporam tanto as intenções dos projetistas, quanto a interação dos usuários com o ambiente construído, focalizando-se na compreensão da arquitetura como um fenômeno dinâmico, moldado pelas ações contínuas das pessoas. Assim, o fazer pode ser interpretado como um processo contínuo e interativo que ocorre em contextos específicos, configurando-se como uma atividade que está intrinsecamente conectada com o ambiente, não permitindo a separação entre natureza e cultura.

Por fim, a partir de uma conceituação mais recente, a das **emoções patrimoniais**, abordada em certa medida por David Lowenthal (1992, 1998), identifica-se uma estreita relação entre afeto, emoções e a interpretação, uso e preservação do patrimônio, influenciando significativamente no sentido e no valor dos bens culturais. Laurajane Smith (2006, 2015) também explora essas articulações, concentrando-se na gestão do patrimônio e ressaltando como emoções como orgulho e vínculo afetivo interferem na maneira como as comunidades e as instituições lidam com sua herança cultural. Daniel Fabre (2013) e seu grupo de pesquisa, aborda diversos aspectos desse tema (“*émotions patrimoniales*”), definido por ele como as emoções⁹ que as pessoas experimentam em relação ao seu patrimônio cultural. Essas emoções, que incluem sentimentos como nostalgia, apego, orgulho e reverência, desempenham um papel crucial na relação dos indivíduos com o passado e os elementos culturais significativos para elas. O autor discute como esses sentimentos podem despertar um engajamento emocional mais intenso, levando as pessoas a se mobilizarem e tornarem-se militantes em sua defesa diante de ameaças físicas aos bens culturais. Ele discute casos nos quais a população chega a experimentar uma espécie de luto coletivo associado à perda ou deterioração de elementos patrimoniais, ressaltando-se que várias dessas “emoções” podem ser observadas ao longo da história da cidade de Goiás. Esse leque de emoções tornam-se, portanto, fundamentais para a formação da identidade individual e coletiva, pois quando as pessoas se conectam emocionalmente com seu patrimônio cultural, seu senso de pertencimento a uma determinada comunidade ou grupo cultural se fortalece. E esse sentimento contribui para a transmissão desses bens patrimoniais para as gerações

⁹ Fabré apresenta quatro diferentes formas de expressão emocional relacionadas ao patrimônio: transporte, disputa, lamento e sedição, sendo que cada uma delas representa um grau diferente de intensidade das emoções despertadas. O *transporte* se refere a uma emoção bem temperada e cotidiana, enquanto a *disputa* envolve uma emoção mais viva, porém limitada e regulada. O *lamento* é descrito como uma emoção mais difusa e complexa para se compreender na atualidade. Por fim, a *sedição* representa uma exaltação coletiva extrema. O autor adverte que essas formas de expressão não são mutuamente exclusivas e, muitas vezes, ocorrem em combinação ou em sequência, sendo que sua intensidade pode aumentar à medida que se passa do apego íntimo às memórias do passado, que interpreta como a base do patrimônio, para a violência verbal e física proclamada por movimentos militantes em sua defesa.

seguintes, como visto em alguns momentos na cidade Goiás do início do século passado, principalmente.

Esses três conceitos podem ser articulados entre si em um contexto mais abrangente. A Teoria da Mera Exposição de Zajonc destaca a importância da **familiaridade** na formação de preferências, enquanto Ingold amplia esse entendimento ao conectar o **fazer com as próprias mãos** ao conhecimento e à relação dinâmica dos indivíduos com o ambiente. As **emoções patrimoniais**, de Fabre, adicionam uma dimensão afetiva à discussão, ressaltando como o envolvimento emocional pode balizar a preservação e a valorização do patrimônio cultural. Em conjunto, essas três perspectivas podem contribuir significativamente para a compreensão das diversas formas como as pessoas estabelecem relações com os objetos, os lugares e as práticas ao seu redor, particularmente no âmbito da conservação patrimonial.

É importante relatar, ainda, que foram utilizados outros livros e publicações acadêmicas (trabalhos, dissertações e teses) vinculadas aos recortes espaciais e temáticos escolhidos, levantados nas plataformas de busca acadêmica disponíveis, como o portal da CAPES e anais de eventos e bibliotecas das universidades, resultando em um grande volume bibliográfico analisado. Ressalta-se que a primeira parte da tese, referente à análise do âmbito urbano, já foi bastante analisada por diversos outros pesquisadores, buscando-se apresentar um panorama teórico desses estudos prévios visando, principalmente, sustentar as discussões relativas à preservação não-institucional e ao acréscimo de novas fontes históricas, quando foi o caso, de modo que as contribuições inéditas de maior expressividade se concentram na parte II do trabalho. Entre os trabalhos realizados anteriormente, mencionam-se os seguintes pesquisadores: Gustavo Neiva Coelho, Maria José Bittar, Danilo Rabelo, Roseli Tristão, José Leme Galvão Júnior, Maria Diva Vaz e Maria Heloísa Zárata, Fátima Martins, Ana Pinheiro, Andréa Delgado, Keley Carneiro, Vera Bergerot, Izabela Tamasso, Deusa Boaventura, Cristina Gomide, Clóvis Britto, Gislaíne Lima, Wilson Paulus, Fernando Magalhães Filho, Karine Oliveira, Carolina Oliveira, Jana Santos, Raquel Barbosa, Tiago Ramires, etc.

1.6. METODOLOGIA

1.6.1 Natureza da pesquisa

(...) num novo paradigma centrado na cultura, utilizando conceitos tais como os da representação e do imaginário ou o princípio do cruzamento das práticas com os discursos de representação do real, escorados na estratégia metodológica detetivesca da montagem por contraste e justaposição (...).

Sandra Pesavento (2002, p. 21).

Propõe-se uma **pesquisa qualitativa** com a combinação entre os procedimentos histórico e comparativo, na qual o problema apresentado tem grande potencial para ser respondido através da investigação nas fontes obtidas. A **coleta de dados** ocorreu por meio de pesquisas bibliográficas e documentais em fontes históricas primárias e secundárias, disponíveis física e digitalmente, sendo elas: imagéticas, textuais, arquitetônicas e urbanísticas, literárias, jornalísticas, institucionais etc. O extenso compendio documental obtido viabilizou uma reconstituição histórica inédita, especialmente no que diz respeito às três igrejas analisadas e aos processos sociais relacionados a elas. Além de embasar as análises das práticas preservacionistas não institucionais praticadas nesses lugares e nos próprios espaços públicos do centro histórico, esse conjunto variado de documentos foi apresentado na íntegra sempre que possível. Essa opção visou a preencher uma lacuna, sobretudo, nos estudos sobre a arquitetura religiosa vilaboense, através da concentração, em um mesmo local, de grande parte das informações obtidas sobre os três templos religiosos, incluindo desenhos técnicos e registros de obra inéditos.

Como observado, são adotadas as metodologias de pesquisa preconizadas pela **História Cultural**, em especial, a chamada de Montagem, proposta por Walter Benjamin, pormenorizada em um subitem logo a seguir, além de outras técnicas. Elas viabilizam e dão suporte à utilização de categorias de pensamento abstratas como imaginário, representação social e memória coletiva, além da exploração e articulação menos usual de um conjunto específico de fontes entre si, como fotografias, mapas, desenhos técnicos, cartas, crônicas, poesias, relatos memorialísticos e de viajantes, obras de arte, artesanato, etc.

Em um contexto em que a **história urbana** também pode ser considerada “o conhecimento de como as classes sociais interagem no espaço” (FRIDMAN, 2004, p. 68), reitera-se, ainda, o enfoque da pesquisa na história da cidade, apresentando um caráter eminentemente interdisciplinar com profundos diálogos com a Antropologia, a Sociologia, a Crítica literária e outros campos da História. Acerca da primeira disciplina, busca-se uma maior aproximação com a abordagem utilizada pela Antropologia dos Patrimônios, que é mais voltada para a observação das experiências cotidianas das pessoas com seus bens culturais e os processos que os perpetuam. Enfoca-se, assim, na “representação e apropriação desses bens culturais por parte de seus portadores imediatos” e no “diálogo entre as singulares e diversas formas de conceber e usar os patrimônios locais” (TAMASO, 2007, p. 7-8).

Dessa forma, foram aprofundadas as análises e as articulações entre os conceitos de práticas sociais, apropriações coletivas, memória coletiva, representações sociais, imaginários sociais e emoções patrimoniais com a temática da preservação patrimonial, em confrontação direta com as fontes históricas encontradas. Na sequência, empreendeu-se o estudo formal e comparativo do conteúdo levantado na documentação com diversas imagens

da cidade, definindo-se um percurso cronológico dos acontecimentos referentes ao objeto de pesquisa, que se subdivide na esfera urbana, presente na primeira parte da tese, e da arquitetura religiosa, apresentada nos três capítulos da segunda parte. Pretendeu-se, com essa estratégia, estabelecer um panorama das perdas formais (arquitetônicas e urbanísticas) ocorridas na cidade de Goiás e de suas várias apropriações e usos ao longo do recorte temporal escolhido, buscando compreender as origens e os motivadores de tais seleções, bem como observar a contribuição da população local na preservação não institucional dos bens culturais locais. Ao final, foram apresentadas, também, cinco linhas do tempo relativas à história da cidade e de cada uma das igrejas investigadas, incluindo uma última que concentra e articula todas as quatro anteriores em um mesmo panorama de fácil e rápida apreensão visual.

1.6.2 Identificação e aquisição das fontes primárias

Para iniciar as análises, foram prospectadas **fontes** imagéticas (ilustrações, pinturas, fotografias, imagens jornalísticas, panorâmicas, aéreas, filmes, documentários, etc.); textuais (legislação federal, estadual e municipal voltada para os objetos de estudo); planos urbanos e de planejamento urbano locais; normas internacionais, cartas patrimoniais, pareceres e outros trabalhos técnicos.; arquitetônicas e urbanísticas (projetos, mapas, memoriais descritivos, croquis, etc.); literárias (crônicas, letras de música, relatos memorialísticos e de viajantes, poesias, etc.); periódicos (jornais, revistas, panfletos, almanaques, enciclopédias etc.); dossiês de tombamento (processo nº 0345-T-42, cinco volumes), outros documentos técnicos do IPHAN e levantamentos diversos realizados para a candidatura a Patrimônio Mundial (registro identificado como 993Rev.) etc. Esses conteúdos foram organizados em cinco grandes conjuntos documentais: jornalísticos, institucionais, imagéticos, teóricos e literários, totalizando em milhares de páginas de dados selecionados em arquivos físicos e digitais, colhidos ao longo de mais de cinco anos de pesquisa. Após a separação, catalogação e organização dessa documentação, por afinidade temática e em ordem cronológica, tornou-se possível seu tratamento mais aprofundado e a plena articulação de seus elementos entre si. Permitiu-se também o seu entrecruzamento com outras pesquisas e textos relacionados ao tema e ao local em estudo.

A pesquisa começa, dessa forma, com a verificação da documentação técnica e institucional sobre o patrimônio local obtida nos órgãos públicos federais e estaduais, além de instituições privadas, incluindo inventários, pareceres e dossiês de tombamento e inscrição na lista de Patrimônio Mundial constantes nos acervos físico e digital do IPHAN e em outros locais. Seu estudo objetivou compreender os discursos e as imagens utilizados na

consolidação da cidade de Goiás como patrimônio cultural, desde a década de 1940, em busca de verificar a possível existência de iniciativas preservacionistas não institucionais ali registradas. Entretanto, tais fontes não permitiram a observação de indícios dessa natureza, que só foram encontrados em arquivos históricos que contavam com documentos mais antigos, sobretudo, de origem eclesiástica, sendo fundamentais também as diversas publicações contendo fontes secundárias compiladas.

Os dados digitalizados mais expressivos foram retirados da Hemeroteca da Biblioteca Nacional digital¹⁰, que conta com publicações de periódicos de todo o país e de Portugal, indo do início do século XIX até meados da década passada; e do Acervo digital do IPHAN¹¹. Foram pesquisadas também páginas temáticas do Facebook dedicadas à cidade, principalmente, as intituladas *Expedições fotográficas pela Cidade de Goiás*¹² e *Goiás Velho - tempos antigos*¹³. Nessa última, coletou-se uma grande quantidade de fotografias que remontam ao século XIX, muitas inéditas e de acervos particulares, resultando em um rico material. Fisicamente, a prospecção dessas informações foi realizada em locais como: Arquivo Histórico Estadual de Goiás, 14ª Superintendência Regional do IPHAN - Goiás, bibliotecas da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade Federal de Goiás (UFG), Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica da Goiás (IPEHBC – PUC-GO), Fundação Cultural Frei Simão Dorvi (ou Fundação Educacional da Cidade de Goiás (FECIGO)) e Instituto Cultural e Educacional Bariani Ortêncio.

Na sequência, diversos suportes artísticos e literários que representam a cidade de alguma maneira (poesias, relatos de viajantes, letras de músicas tradicionais, fotografias atuais e de época, obras de arte, artesanato, etc.) também foram utilizados para observar seu imaginário social e urbano, além dos vínculos e das apropriações coletivas estabelecidas com o lugar. Empreendeu-se, então, um levantamento de artistas plásticos, fotógrafos, escritores, poetas, artesãos, viajantes e memorialistas para se organizar o corpo documental dessa etapa de pesquisa. A seguir, são apresentados alguns dos nomes identificados nessa busca:

- Relatos de viagem de Johann Baptist Emanuel Pohl, Auguste de Saint-Hilaire, William John Burchell, Francis de Castelnau, Brigadeiro Raimundo da Cunha Mattos, a partir do século

¹⁰ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 19.nov.2023, 00:10.

¹¹ Disponível em: <http://acervodigital.IPHAN.gov.br/xmlui/>. Acesso em: 19.nov.2023, 00:10.

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1640239636233685/>. Acesso em: 19.nov.2023, 00:10.

¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/261209483990855/>. Acesso em: 19.nov.2023, 00:10.

XIX, além de Luiz Cruls e dos diversos missionários religiosos e frades dominicanos do início do século XX em diante;

- Poetizas e poetas, do final do século XIX, que falam sobre a cidade em alguma medida, como Félix de Bulhões, Joaquim Bonifácio de Siqueira, Leodegária de Jesus, Cora Coralina, Augusto Rios etc.;
- Escritoras e escritores de destaque na prosa e na poesia do século XX, como Marilda Palínia, Rosarita Fleury, Nice Monteiro Daher, Regina Lacerda, Octo Marques, Eduardo Henrique de Souza Filho, Joaquim Graciano de Barros Abreu etc.;
- Destacadas personalidades e historiadores locais mais antigos, que diluem as margens entre história e literatura, como Cônego José Trindade da Fonseca e Silva, Marietta Telles Machado, Elder Rocha Lima, Luiz Palacín, Gilberto Mendonça Teles e José Mendonça Teles etc.;
- Memorialistas, como Anna Joaquina da Silva Marques, Sebastião Fleury Curado, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro, Célia Coutinho Seixo de Brito, Ondina de Bastos Albernaz, etc.;
- Artistas plásticos, que representaram a cidade em suas obras, como Octo Marques, Goiandira do Couto, João do Couto, Di Magalhães, assim como as artesãs e artesãos locais, tais como Norma Caiado, Eleuza Amorim, Monserratt Vellasco e Leandra Miriam, que retratam as paisagens locais de forma profundamente afetiva.

Ressalva-se que, em relação ao acesso às narrativas contra-hegemônicas, alguns desses personagens foram selecionados por permitirem alcançá-las de forma mais objetiva, a exemplo de Anna Joaquina da Silva Marques¹⁴ e Octo Marques, como argumentado ao longo do texto.

Nesse contexto, uma atenção especial é dada às peças literárias e jornalísticas, como pormenorizado adiante, que são fontes imprescindíveis para o estudo e a compreensão das categorias analíticas em discussão, juntamente com as imagéticas.

Por fim, os relatos dos indivíduos sobre os usos dos espaços urbanos ao longo do tempo, ao serem sobrepostos às imagens históricas ou atuais encontradas, fornecem um rico material de investigação e reflexão sobre sua memória social, suas representações sociais e seu imaginário urbano coletivo, buscando revelar sua construção para a preservação patrimonial não institucional na cidade.

¹⁴ As microfílmagens dos originais e sua transcrição em três volumes está disponível no acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Pontifícia Universidade Católica da Goiás, Goiânia, Goiás.

1.6.3 Sistematização das fontes de pesquisa

Como visto, a **estrutura metodológica** da pesquisa se apropria de diferentes tipos de fontes primárias e secundárias relacionadas ao objeto de investigação. Em razão do grande volume de dados obtidos, foi necessária a utilização de mecanismos mais eficazes para a sistematização, catalogação e tratamento deles, optando-se por ferramentas tecnológicas com flexibilidade e grande capacidade de processamento. Foram selecionadas algumas alternativas, articuladas entre si, para traçar um roteiro de manejo e análise do material coletado, como alguns softwares de compilação documental, a aplicação de metadados para a viabilização mais ágil e eficaz das buscas digitais, além do recurso da Inteligência Artificial por meio, sobretudo, do *ChatGPT*¹⁵ para realização de traduções dos textos em francês, italiano e holandês, entre outras tarefas.

Dessa forma, um eficiente ordenamento e concatenação desse material, por seu vulto, representa um grande desafio transposto apenas com apoio da tecnologia. Por isso, a primeira ação realizada foi a organização de todo o acervo coletado digitalmente, que se encontrava catalogado em pastas nomeadas por suas origens e períodos de obtenção. O mesmo foi feito com o material digitalizado nos arquivos físicos visitados, incluindo o tratamento das imagens obtidas e a transcrição de manuscritos. As principais informações relativas a cada recorte ou imagem foram condensadas em seus títulos (todos arquivados no formato digital “.jpg”) e nos campos de comentários desses mesmos arquivos.

Posteriormente, tais documentos foram colocados em ordem cronológica em arquivos do *MS PowerPoint* e separados por suas fontes de prospecção, mas ainda sem uma compilação mais completa. Então, foram criados arquivos agrupados em quatro períodos (séculos XIX, 1900 a 1929, 1930 a 1959 e 1960-1999), englobando quase todo o material coletado cronologicamente para se ter um panorama geral das publicações e imagens obtidas em periódicos de todo o país em cada fase. Esses recortes foram pensados por englobar importantes momentos da história nacional, que se refletiram diretamente na local, ainda que sem maiores rigores de datação nessa etapa inicial (postura que pode ser revista *a posteriori*). Na sequência, tais arquivos foram transformados em PDF no formato A4 e processados com reconhecimento óptico digital de caracteres (OCR), permitindo uma extração de informações mais eficaz, através do uso de mecanismos de busca e de agrupamentos mais precisos. Como último recurso, foram aplicadas ferramentas adaptadas à aplicação da já mencionada metodologia “Montagem”, na concepção de Aby Warburg e Walter Benjamin, pormenorizada a seguir. Considerando as inúmeras possibilidades de associações e articulações dos dados

¹⁵ Disponível em: <https://chat.openai.com/>. Acesso em: 20.nov.2023, 10:30.

a serem obtidas com as sistemáticas explicitadas, viabilizou-se partir de um único elemento ou temática (um local ou personagem em determinado período, por exemplo) e criar diversas vinculações deste com os documentos relativos a ele.

1.6.4 O recurso à montagem benjaminiana

No início do século passado, o filósofo e historiador alemão Aby Warburg cria o chamado *Atlas Mnemosyne*, definido por Paola Berenstein Jacques (2018, p. 210) como um “conjunto de grandes painéis móveis” contendo uma série de imagens¹⁶ diversas: “fotografias de obras de arte, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas (contemporâneas)”. O interessante é que, para Warburg, o foco estava nos vazios entre as composições imagéticas, ou seja, nas infinitas possibilidades de relações entre elas, nascidas do próprio processo de montagem. Esse exercício permitiria, assim, a construção de uma história complexa, híbrida e “contra toda pureza epistêmica (...), que cruza diferentes campos e 'disciplinas'”, permitindo a acolhida das “impurezas, [d]as descontinuidades, [d]as lacunas e [d]os anacronismos” (JACQUES, 2018, p. 212).

A partir da constatação de Didi-Huberman (2012, p. 212 *apud* JACQUES, 2018, p. 209) acerca do fato de o método propiciar “respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade” em toda a sua complexidade, Jacques correlaciona a metodologia de Warburg com o trabalho posterior de Walter Benjamin. Destaca sua presença na obra *Passagens*, que não pode ser concluída em razão da morte do crítico literário, em 1940, sendo considerada um importante e inovador método de pesquisa por alguns de seus estudiosos¹⁷. Nesse texto, o autor concebe a noção de montagem literária, a partir dos “farrapos” e “resíduos”, proclamando que “não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” intensamente (BENJAMIN, 2009, p. 502/ 943). Pretendia, enfim:

¹⁶ O conceito de imagem é, aqui, adotado como o lugar em que se encontra “o coração do processo histórico que pode voltar a pulsar na medida em que recosturamos as partes dispersas ao núcleo” (CAPEL, 2015, p. 354-355 *apud* BARBOSA, 2017, p. 199), a partir da montagem visual que “requer um pensamento multifocal” e dialético com os outros elementos da pesquisa.

¹⁷ Um exemplo é o editor alemão Rolf Tiedemann, para quem o método benjaminiano é análogo ao “material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce”, acompanhado de “citações a partir das quais seriam erigidas as paredes” (BENJAMIN, 2009, p. 14) e cuja “argamassa” seria fornecida pelas reflexões que o próprio Benjamin não pode concluir. Já para Willi Bolle, está disponível uma série de diferentes técnicas de pesquisa, como a exploração do grande banco de dados que constrói ao longo de sua vida ou “a seleção, o resumo e a organização conceitual de fragmentos com vistas a novas constelações cognitivas”, a partir das montagens “para visualizar a articulação do roteiro percorrido com o conjunto dos materiais” (BENJAMIN, 2009, p. 1152).

(...) erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário (BENJAMIN, 2009, p. 503).

Acerca desse recorte, retoma-se Jacques (2018, p. 215), que articula a montagem literária com a historiográfica e a urbana, argumentando que as últimas se referem a “associações improváveis [que] proporcionam choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes citações ou de diferentes tempos e espaços”, remetendo à concepção de Theodor Adorno da “montagem do material na forma do choque” (BENJAMIN, 2009, p. 15). Através da alegoria do caleidoscópio¹⁸, a autora a interpreta como um “processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que formaria também uma série de polifonias” (JACQUES, 2018, p. 217-218). Na prática, seria um procedimento crítico, pragmático, dinâmico e transversal, “uma desmontagem, a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças”. Suscita, assim, “associações inusitadas de ideias, por ‘afinidades eletivas’”, intencionando explodir “seus limites ou fronteiras”, de modo a recusar “qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio” (JACQUES, 2018, p. 219).

No âmbito da história do pensamento urbanístico, Jacques (2018, p. 223-224) constata que “pensar por montagens de tempos heterogêneos” tensiona “as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos”. Assim, os fragmentos narrativos e urbanos¹⁹ questionam “homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas, aprendendo com as heterocronias urbanas, já e ainda presentes – sobreviventes, materialmente ou não, mesmo que por vezes apagadas, silenciadas ou esquecidas” (JACQUES, 2018, p. 224). Já Rita Velloso (2018, p. 113) também considera a imagem urbana como uma “montagem de tempos heterogêneos”, associando-a aos edifícios, que são vistos por ela como “farrapos e resíduos” benjaminianos. Nesse contexto, Velloso entende que a historiografia dessas “imagens arruinadas” seria a grande contraposição àquela “burguesa, linear, científica e causal, pautada na ideia de progresso”.

¹⁸ Acerca dessa alegoria, registra-se que Vera Bergerot (2006, p. 7) elaborou uma pesquisa antropológica em âmbito local intitulada *Colcha de retalhos: Os bastidores do patrimônio*, adotando uma postura semelhante. A autora utiliza a etnografia e a metáfora da colcha de retalhos (tomada como uma “espécie de acervo da memória”) e organizada através de suas diversas partes, para realizar a “interpretação sociocultural de um tempo, de um grupo representante de um bairro, na cidade de Goiás”.

¹⁹ No caso da cidade de Goiás, esses fragmentos são de difícil identificação, em razão de uma série de apagamentos e silenciamentos promovidos ao longo de sua história, mas foi possível trabalhar com alguns deles, com destaque para as discussões promovidas sobre a demolição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na década de 1930 e sobre os questionavelmente chamados “tipos de rua” identificados nas obras literárias analisadas.

Observa-se, por fim, que a compilação dessas características apenas confirma a profunda afinidade da metodologia em discussão com a presente pesquisa.

Apesar de se tratar de uma abordagem complexa e abrangente, além de não linear e não hierárquica, a intenção da inspiração em Benjamim é de se compreender a cidade como um lugar de memória, em que o passado e o presente se fundem e as relações entre as pessoas e as coisas se tornam significativas. Para tanto, utiliza-se a diversidade de fontes que ele propõe, como a literatura, as imagens, as fotografias, as obras de arte e os textos históricos, que fornecem olhares variados e perspectivas diferenciadas ao se entrecruzarem. Reforça-se, porém, a necessidade de sempre se levar em consideração a relação entre as obras e o contexto social, cultural e histórico em que foram realizadas, assim como, as diversas camadas de significado que podem suscitar, a partir da interação entre os textos literários e outros fragmentos do arcabouço cultural da época.

Em resumo e para o fechamento desta subseção, destaca-se a busca por ferramentas e meios que proporcionem uma melhor compreensão das relações entre a história, a memória coletiva e o patrimônio cultural dos vilaboenses em seu sentido mais amplo com possíveis formas de preservação não institucionais ocorridas na cidade. Pretendeu-se, também, entender como a apropriação coletiva, no sentido aludido pelo título da tese do “fazer com a próprias mãos”, é representada nesses lugares e verificar a existência passada ou presente de lugares de memória associados a essas apropriações. Além disso, buscou-se identificar se essas práticas e fazeres, de alguma forma, estimularam a formação de vínculos afetivos e memorialísticos fortes e mobilizadores, que contribuíssem para a preservação não institucional dos bens culturais locais, investigando como, quando e por qual razão surgiram. Para atingir esses objetivos, a versatilidade garantida pela aplicação da Montagem, por meio da justaposição de fontes de diversas naturezas relacionadas ao tema ou o objeto em análise, permitiu a observação de diferentes enfoques e perspectivas, que não poderiam ser atingidas apenas por meio da documentação histórica tradicional, como evidenciado ao longo dessa tese.

Portanto, para realizar as análises sobre essas práticas preservacionistas não institucionais na cidade Goiás, articulando os aspectos urbanos à arquitetura religiosa, optou-se por uma estruturação dividida em três partes (descrição detalhada, contextualização histórica e investigação das representações e imaginários sociais), como pode ser visto na organização das partes e capítulos da tese presente no sumário. A primeira parte é dedicada às ponderações sobre a cidade, abordando seus principais aspectos descritivos e um breve histórico de seu desenvolvimento urbano e patrimonial, além das discussões sobre o imaginário urbano local e suas variadas formas de apropriação coletiva. Já a segunda parte,

segue a mesma organização em cada um dos três capítulos dedicados às igrejas estudadas (Catedral de Santana, Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), que se iniciam com as descrições físicas dos edifícios, entremeadas por uma análise minuciosa de suas cronologias, concluindo-se com a exploração das representações imagéticas e dos imaginários poéticos e cronísticos criados em torno desses lugares. Destaca-se, por fim, que essa abordagem que busca mesclar diferentes suportes documentais e a articulação em o âmbito urbanístico e arquitetônico, especialmente, no caso da cidade de Goiás não foi encontrada em outras pesquisas realizadas anteriormente, sobretudo, com o olhar voltado para a preservação patrimonial não institucionalizada.

PARTE I

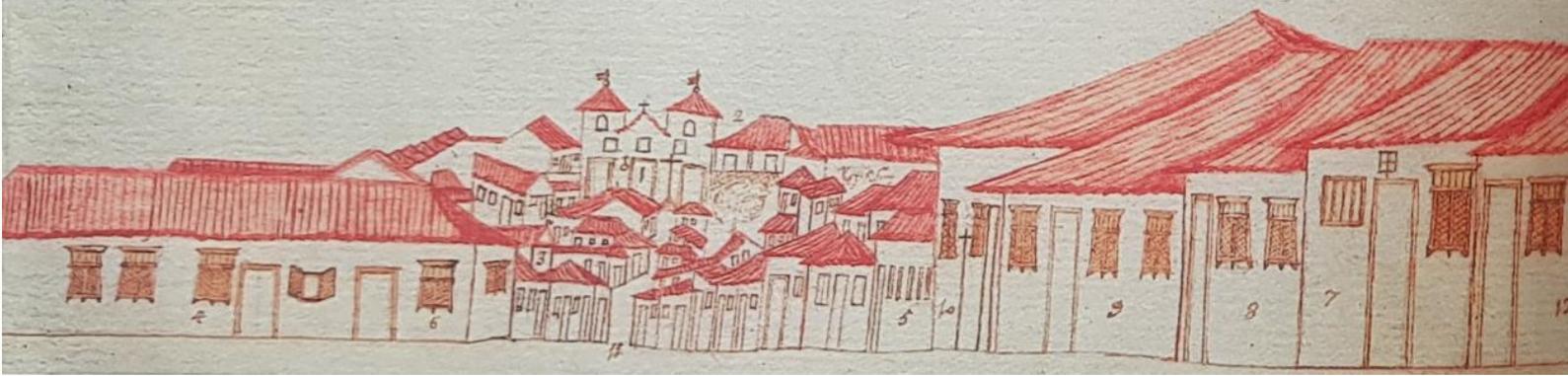
A CIDADE

Goiás

*Vento, vento,
vento morno
madrugada clara.*

*Vento que corre mais que um rio
e voa mais que um pássaro
recolhe o silêncio das coisas mortas
e que a antiga paisagem permaneça
sempre.*

Violeta Metran Curado (1981, p. 93).



1. REFLEXÕES SOBRE A FORMA URBANA DA CIDADE DE GOIÁS

ANHANGÜERA

*(...) Evém a Bandeira dos Polistas...
num tropel soturno
de muitos pés de muitas patas.
Deflorando a terra.
Rasgando as lavras
nos socavões.
Esfarelando cascalho,
ensacando ouro,
encadeiam Vila Boa
nos morros vestidos
de pau d'arco.*

*Foi quando a perdida gente
no sertão impérvio
riscou o roteiro incerto
do velho Bandeirante
e Bartolomeu Bueno,
bruxo feiticeiro,
num passe de magia
histórica
tira Goyaz de um prato
de aguardente
e ficou sendo o Anhangüera.*

Cora Coralina (2001, p. 32).

VILA BOA

*Houve quem duvidasse da existência da terra...
Mas num barulho doido a Bandeira partiu.
Os retinidos de espadas ensurdeceram os bichos maus nas bocas.*

*Os homens vermelhos temeram a gente branca de Piratininga.
E num barulho doido a Bandeira rompeu.*

*As flechas não rompem as couraças dos filhos do metal.
A própria natureza não resiste à fúria da gente de Bartholomeu
E a Bandeira passou.*

*As chuvas lavaram os rastos esquecidos para trás.
A fauna impaca frente ao bandeirante moribundo
largado no caminho.
As enchentes baixaram sob o hipnotismo do olhar feroz
dos novos gerifaltes.
E a Bandeira rompeu...*

O Índio viu um pedaço de rio transformar-se em fogo:

Anhangüera! Anhangüera!

*Há estrépidos de arcos partindo-se no chão.
Há retinidos de ouro e pedrarias.*

*E vomitando astúcia pela boca
e vomitando fogo pelas mãos,
o Diabo-velho passou e, num barulho doido,
a Bandeira seguiu!
O Índio viu Anhangüera voltar
O Índio viu
o mouro da terra partir. O Índio viu...
O ouro e o Índio viram outro
Anhangüera voltar...*

*E num barulho doido...
Filha do fogo e do ouro
— Vila Boa surgiu!*

João Accioli (1984).

As duas epígrafes ilustram a narrativa épica e acrítica do surgimento do então Arraial de Santana, através do mito de origem clássico e secularmente transmitido que perdura até a atualidade, como comprova o destaque dado ao controverso monumento da Cruz do Anhangüera. A essência dos poemas é o desbravamento do sertão brasileiro pelos bandeirantes em busca de riquezas mineiras entre o final do século XVII e o início do XVIII, ressaltando o protagonismo e, implicitamente, a autonomia desses agentes limítrofes da Coroa portuguesa. Essa imagem tem implicações para a percepção convencional dos arraiais de mineração como lugares, pelo menos nos seus primórdios, à margem de qualquer regra jurídica ou atuação direta da administração colonial. Em resposta a essa mitologia fundadora, historiadores de diversas especialidades, da economia à arquitetura, trataram de sobrepor suas próprias interpretações sobre a relação entre os núcleos urbanos mineradores e o controle do colonizador português desde a primeira metade do século XX. O processo de ocupação de locais como a Vila Boa de Goiás e a sua forma urbana resultante são dois dos focos desses estudos.

Inicia-se, então, pela análise das primeiras etapas de formação da cidade de Goiás, com ênfase em seus aspectos materiais e seus antecedentes morfológicos. Parte-se do histórico da morfologia urbana local, com base na defesa de Galvão Junior (2019, p. 5) sobre a importância da “ampliação do conhecimento sobre as cidades a partir de sua gênese”. Para o autor, esse exercício fixa “um vínculo primevo e indelével que deve pontuar estudos e planos que venham a se realizar”, subsidiando a previsão de intervenções futuras bem-sucedidas. Nesse ensejo, são investigados os elementos formais herdados da matriz urbana portuguesa na antiga Villa Boa de Goyaz, pioneiro e importante exemplar das ocupações originadas do ciclo aurífero na Capitania dos Goyazes a partir de 1726.

A fixação de uma identidade histórica e urbanística em Vila Boa por meio do processo de patrimonialização exacerba as contradições entre as diversas interpretações sobre a autonomia, a originalidade ou a dependência do seu modelo urbano em relação à matriz portuguesa. Nos documentos declarativos e normativos, cristalizam-se algumas dessas interpretações como se fossem simples afirmações da verdade. Por exemplo, no parecer do arquiteto finlandês Jukka Jokilehto para a inclusão da cidade de Goiás na lista do Patrimônio Mundial (PROCESSO DE TOMBAMENTO n.º 0345-T-42, v. 4, p. 127), a caracterização morfológica é bastante determinista. Seguem abaixo dois dos pontos apresentados por ele, fazendo-se as devidas ressalvas críticas, quanto à efetiva possibilidade de estrita caracterização de Goiás como “uma cidade com características europeias”, conforme segue:

(ii) – com seu traçado e sua arquitetura, a cidade histórica de Goiás é um notável exemplo de uma cidade com características europeias admiravelmente adaptada às condições climáticas, geográficas e culturais da área central da América do Sul.

(iv) - Goiás representa a evolução de uma forma de estrutura urbana e arquitetônica representativa da colonização da América do Sul, que fez uso completo dos materiais e técnicas locais e conservou sua excepcional paisagem.

Assim como o imaginário literário cristalizou o mito fundador do Anhanguera, a declaração de valor baseada na identidade europeia da cidade cristaliza também um entendimento hegemônico, permitindo que se veja um novo ciclo de colonialismo, a partir das origens vinculadas à exploração estrangeira de Goiás. No entanto, é preciso reconhecer que o parecer de Jokilehto deve ter se baseado em fontes bibliográficas brasileiras que, muito antes, já refletiam tal grau de simplificação. Gustavo Neiva Coelho (1997, p. 112) defende que essas similitudes resultam da insistência na repetição de um programa de necessidades básico e na padronização de fachadas, que carregam a intenção do colonizador de reforçar uma “aparência tipicamente portuguesa” em tais cidades. Essa opinião é apoiada por Rafael Moreira (2003), que busca correlacionar as características de núcleos urbanos desse tipo, por meio do que denomina de “cidades portuguesas no Brasil”.

Partindo desse contexto, são agora analisados os espaços provenientes do núcleo gerador da cidade, o Arraial de Sant’Ana, com destaque para as suas características ruas e largos, que seguem certa regularidade e respeitam a topografia natural do terreno, situado ao longo das duas margens do Rio Vermelho. Remonta-se, então, aos primórdios do século XVIII, período de formação e consolidação urbana do centro histórico vilaboense, para a verificação dos diversos elementos ainda remanescentes desse momento. Inicialmente, são investigadas as influências portuguesas na implantação e consolidação dessas ocupações e a possível existência de reflexos delas na consistente manutenção das estruturas urbanas originárias até a atualidade. Segue-se com um breve panorama sobre o reflexo das

legislações urbanas aplicadas ao local na conservação de sua ambiência desde a sua criação, além da constante atribuição de responsabilidades por essa tarefa à população local.

A pesquisa também se desenvolve sobre um material cartográfico que vem desde o século XVIII, sobre o qual foram sobrepostos os elementos formais originários dessas influências lusitanas, com destaque para aqueles que são mais recorrentes nas ocupações urbanas do Brasil Colônia e, em especial, das regiões auríferas. Considerando-se a imposição da presença do poder real no interior do país e a necessidade de efetiva ocupação desse território, tal linguagem simbólica²⁰ se torna primordial para marcar historicamente a passagem da Coroa portuguesa pelo país. Isso resulta nessa expressiva marca imagética/visual imposta pelo colonizador à paisagem cultural local, que intencionalmente se perpetuou até a atualidade, inclusive (e de forma bastante irônica), servindo de subsídio para a incorporação da cidade de Goiás ao rol dos Patrimônios da Humanidade, como já comentado. Trata-se de um exemplar da própria colonialidade e do eurocentrismo em seus diversos ciclos, retroalimentando-se com os rastros deixados por si mesmos, que são ressignificados e transformados conforme as demandas do presente, quase sempre desprezando as outras contribuições existentes, especialmente, indígenas e negras. Nesse contexto, é necessário ressaltar que essa mesma imagem da cidade, formada por largos, ruas-corredor tortuosas e becos estreitos, tão profundamente emaranhados com a paisagem natural circundante, torna-se uma das mais importantes expressões representativas e identitárias da elite cultural vilaboense a partir de meados do fim do século XIX, como comprovado pela análise de sua produção artística constante no capítulo 2 desta pesquisa.

1.1. NOTAS SOBRE A INFLUÊNCIA LUSA NA MORFOLOGIA URBANA DOS TERRITÓRIOS AURÍFEROS DO PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO

Os estudos sobre a história das cidades brasileiras no período colonial remontam ao início do século passado, a começar pela obra *Capítulos da história colonial* (1907) de Capistrano de Abreu (*apud* Fridman, 2004, p. 44), que já considerava o povoamento do território nacional como “um processo violento de preservação da posse” contra os nativos. Se Caio Prado Júnior interpreta a urbanização como instrumento de defesa português e de sua centralização política, seu contemporâneo Sérgio Buarque de Holanda (1971) enfatiza a

²⁰ Beatriz Piccolotto (*IN: FRIDMAN, 2004, p. 63*) destaca o papel da cartografia para “a intenção (desígnio) portuguesa de explicitar seu domínio sobre outras terras (...). Era pelos mapas que o rei ausente se fazia presente em locais distantes e, simultaneamente, as terras distantes se apresentam ao conhecimento e ao controle real”. Já Fernando Luiz Lara (2022) considera que a geometrização do espaço inerente a disciplinas europeias da Idade Moderna, como a iconografia em perspectiva e a cartografia topográfica, foi um dos instrumentos centrais na colonização da América.

restrição de tal defesa ao litoral. Já Aroldo de Azevedo (1956 retrata os bandeirantes paulistas como “violadores de sertões” e “plantadores de cidades”, em alusão à metáfora de Paulo Prado (*apud* FRIDMAN, 2004, p. 49) de que “cada bandeira é uma cidade errante que lá se vai”.

Os anos de 1960 trazem um aprofundamento investigativo do tema, com obras como a de *Nelson Omegna* (1961), sobre função da cidade do período colonial, seu papel opressor e segregador e a atuação da Igreja nesse contexto; de *Aurélio da Lira Tavares* (1965) sobre a importante atuação dos engenheiros militares em diversas frentes urbanísticas²¹; de *Paulo Santos* (1968), também destacando a organicidade dos modelos urbanos lusos e o papel das Cartas Régias; e a paradigmática pesquisa de *Nestor Goulart Reis Filho* (1968), trabalhando a concepção de redes urbanas, que visavam ao controle territorial, e dos traçados regulares que tenderiam ao “xadrez”, com foco na praça e na valorização dos pontos de maior interesse local, além da existência de um “zoneamento incipiente” (conforme os usos das edificações), e retomando, por fim, as temáticas da atuação do engenheiro militar, do “ruador” e da legislação urbana portuguesa, conforme detalha Fridman (2004, p. 54).

As décadas seguintes apresentam outros desdobramentos investigativos, com a norte-americana *Roberta Marx Delson* (1979) e suas proeminentes discussões acerca dos códigos de urbanização setecentistas e sua fundamentação iluminista²², a partir de uma concepção progressista, racionalista e estética sempre voltada para o controle territorial, principalmente, das regiões auríferas. Já *Murillo Marx*, ao longo dos anos 1980, volta-se para a função crucial do edifício religioso nas cidades do período colonial. Na virada do século, *José Manuel Fernandes* (1998) estuda a cultura das formas, articulando urbanismo, arquitetura e artes; *Fania Fridman* (1999) debruça-se sobre a função da propriedade fundiária no desenho e nos usos urbanos e sobre as segregações socioespaciais em relação a etnias e minorias; e *Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno* (2000) se dedica à cartografia, destacando sua importância naquele momento, como também o faz *Manoel Teixeira*. A partir dessa fase, as pesquisas com enfoques afins crescem e diversificam-se consideravelmente, destacando-se os trabalhos de *Walter Rossa* (2005, p. 2), que alarga a noção de “modo português de fazer cidades” para o que define como “cultura do território”; de *Laurent Vidal* (2009), que realiza amplas investigações sobre a ocupação territorial no interior do Brasil colonial na longa duração

²¹ Esse tema é retomado, posteriormente, por diversos autores como o Nestor Goulart Reis Filho (1968), Roberta Marx Delson (1997), Renata Malcher de Araújo (1992), Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (2000) e Rafael Moreira (2003), sendo pormenorizado a seguir.

²² Ressalva-se a importância de se desmistificar tanto o efetivo impacto do Iluminismo quanto a relevância dos antecedentes romano-islâmicos e observar que a morfologia apresentada por Teixeira (2012) não é tão determinista quanto parece. É necessário também atentar-se para o fato de que Reis Filho (1968) trata de um período anterior à mineração em Goiás.

braudeliana; *Maria Fernanda Derntl* (2010), que analisa o surgimento das cidades e redes urbanas na capitania paulista entre 1765-1811; e Nádia Moura (2018), com sua investigação sobre a formação da capitania de Goiás, ou melhor, os “sertões de mar a mar” .

Regionalmente, os historiadores goianos clássicos (como Silva e Souza²³, Colemar Natal e Silva, Luis Palacín, Nasr Fayad Chaul etc.) são acompanhados pelas seguintes pesquisas também voltadas para a “evolução urbana” local: *José Leme Galvão Júnior e Paulo Bertran* (1987, 2001, 2019), que se dedicam ao desenvolvimento formal vilaboense no período colonial; *Gustavo Neiva Coelho* (1996, 1997, 1998, 1999), que investiga a formação do espaço urbano na cidade de Goiás durante o ciclo do ouro, entre outros temas; *Deusa Maria Rodrigues Boaventura* (2007), que explora a urbanização em Goiás no século XVIII; *Izabela Tamaso* (2007), com seu amplo olhar antropológico sobre as questões urbanas e patrimoniais da cidade ao longo do século XX. Nos últimos anos, entre diversos trabalhos, destacam-se também as pesquisas de *Karine Camila Oliveira* (2014), *Raquel Egídio Leal e Silva* (2017) e *Tiago Leite Ramires* (2019), que contemplam recortes diferentes, mas enfocando nas atuais dinâmicas de urbanização local.

Considerando esse panorama teórico, propõe-se a observação dos influências urbanizadoras da colônia na formação das **cidades do ciclo aurífero em Goiás**, para uma melhor compreensão das origens da cidade de Goiás, de modo a contextualizar e contribuir para análises mais amplas e aprofundadas sobre as relações entres os moradores (ou parte deles) e o lugar ao longo do tempo. Essa matriz é o substrato básico de estudo sobre o qual foram extraídos os componentes mais característicos da cultura urbana lusa, que estão marcadamente presentes nas ocupações do período colonial no interior do Brasil, como é o caso de Goiás. Prossegue-se, então, com uma breve delimitação e reflexão sobre os conceitos utilizados, com destaque para os seus principais aspectos, abordagens e autores.

A noção de “matriz urbana portuguesa” é trabalhada por Manuel Teixeira (2000), a partir do pressuposto de que as cidades lusitanas apresentam características morfológicas bastante específicas. Segundo o autor, tais urbes se originam das diversas influências e concepções de espaço a que foram submetidas ao longo da história, resumidas abaixo, de modo que se torna possível até mesmo identificar algumas delas nas cidades do Brasil colônia, especialmente, nas do ciclo aurífero:

(...) a selecção de locais topograficamente dominantes como núcleos iniciais dos aglomerados urbanos; a íntima articulação dos traçados das cidades com

²³ Acerca da obra do padre Luis Antônio da Silva e Sousa, Gustavo Coelho (2017, p. 55) afirma que “este documento, que é conhecido como o primeiro livro produzido com o objetivo de registrar a história goiana, foi escrito em 1812 por encomenda da Câmara de Vila Boa e publicado pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1814. Foi, ao longo de todo o século XIX a principal referência documental para todos os cronistas que por essa época circularam pelo interior do território goiano”.

as particularidades topográficas locais; a estruturação das cidades em núcleos distintos, com malhas urbanas diferenciadas, correspondendo cada uma delas a diferentes unidades de crescimento; a localização de edifícios singulares em sintonia com a topografia, e o importante papel destes edifícios na estruturação dos traçados urbanos; a lenta estruturação formal das praças urbanas, associadas a diferentes núcleos geradores e a funções distintas; a constância da estrutura de loteamento e das tipologias de construção a ela associadas, ao longo do tempo; finalmente, o processo de planeamento e de construção da cidade portuguesa, que é sempre projectada no sítio e com o sítio, isto é, quer a cidade se desenvolva gradualmente quer se desenvolva a partir de um plano pré-definido, o seu traçado apenas se concretiza no confronto com a estrutura física natural do território. (TEIXEIRA, 2000, s/p)

Na formação dessa matriz, chamam a atenção as tradições de regularidade da cidade romana, “sempre associadas a acções de planeamento promovidas pelo poder” (TEIXEIRA, 2000, s/p). Das cidades gregas, ressalta-se a influência da “cuidadosa adaptação do traçado das ruas às características topográficas locais (...) e uma concepção de espaço urbano em que eram os edifícios localizados em posições dominantes que davam sentido e estruturavam os espaços envolventes” (TEIXEIRA, 2000, s/p). Essa característica foi marcante nos assentamentos lusos implantados no Brasil do período colonial, como pontuado adiante.

O domínio muçulmano na Península Ibérica do século VIII ao XIII trouxe uma nova expansão urbana ao território português. Surgiram cidades mais densas, bem hierarquizadas e organizadas desde o âmbito privado ao público, considerando três parâmetros fundamentais: defesa, clima e religião. Contavam, ainda, com uma estrutura uniforme, apesar da desordem aparente, apresentando uma clara preocupação com a **escolha do sítio**²⁴ e um “carácter íntimo das suas ruas, tortuosas, com diferentes perfis ao longo do percurso, das quais saíam ruas em cotovelo ou becos que davam acesso a pequenos conjuntos de casas construídas em torno de impasses” (TEIXEIRA, 2000, s/p). Já as casas “eram por todas estas razões viradas para pátios interiores, e as poucas aberturas para a rua eram protegidas por janelas, rótulas e muxarabis” (TEIXEIRA, 2000, s/p). Afonso Arinos analisa os “modelos reinóis” no território brasileiro, que seriam fortemente influenciados pelos mouros, africanos, asiáticos e judeus, com povoações marcadas por “habitantes amontoados em ruas sinuosas e estreitas”, conforme Fridman (2004, p. 48).

Após a expulsão dos mouros, observa-se a reintegração dos principais centros urbanos portugueses ao território cristão, sem alterações significativas em seus sistemas e morfologias. Entretanto, esse processo gera uma rica síntese originária da “união de duas

²⁴ Acerca desse tema no caso da ocupação do interior brasileiro no período colonial, Roberta Delson (1997, p. 28) destaca características que podem refletir influências de tais elementos, conforme segue: “os fundadores dessas comunidades (bandeirantes) deveriam procurar ‘sítios saudáveis, próximos de rios e de fontes de água boa, com terreno propício e a pouca distância das minas de ouro’. A localização das futuras povoações já não podia ser deixada à discrição dos colonos; a Coroa era favorável à escolha judiciosa de lugares que apresentassem claras potencialidades de evoluírem para comunidades permanentes”.

civilizações diversas que se opunham em muitos aspectos e que, fundindo-se em um meio cultural propício, favoreceram o surgimento de uma cultura única, com elementos característicos próprios de cada uma delas” (COELHO, 1997, p. 45).

Teixeira (2000, s/p) identifica, então, quatro fases principais de ocupação e estruturação da rede urbana portuguesa, considerando os territórios ultramarinos como o grande campo de desenvolvimento do que chama de **modo português de fazer cidades**²⁵ do século XVI ao XVIII, através da fundação de fortes, feitorias e núcleos urbanos nas costas da África, Brasil, Índia e extremo oriente. Nesse ensejo, José Leme Galvão Júnior (2019, p. 61) faz a ressalva de que o projeto luso de interiorização brasileira se diferenciou “totalmente de outras colônias ultramarinas”, no contexto das reformas e modernizações pombalinas iniciadas em 1716. O autor atribui a elas a introdução de inovações “políticas, técnicas e artísticas europeias para representação e organização socioeconômica das estruturas territoriais das nações, adaptadas aos trópicos”.

Ainda sobre o cenário urbano brasileiro do período colonial, Paulo Santos (*apud* COELHO, 1997, p. 58) distingue quatro modelos característicos de traçados urbanos: um inteiramente irregular; um com relativa regularidade; um inicialmente irregular, que passa por regularizações posteriores; e um com traçados perfeitamente regulares. Os dois primeiros se caracterizam pela ausência de interferências oficiais em sua constituição, a exemplo das ocupações iniciais ocorridas nas regiões mineradoras sem que houvesse tempo hábil para planejamentos (esse seria o caso da configuração originária do Arraial de Santana). Os dois últimos modelos são aqueles implantados pelos engenheiros militares, que ainda assim não contavam com grandes intervenções em suas conformações. Ocorria, apenas, a introdução de elementos ordenadores, em razão de seu caráter provisório e fugaz resultante da necessidade de exploração do ambiente rural em que se desenvolveram. Entre as possibilidades elencadas, considera-se que a estrutura mais consolidada observada na Vila Boa do final do século XVIII poderia enquadrá-la no terceiro caso, como explicitado a seguir.

Laurent Vidal (2009b, p. 27) faz a ressalva de que “Portugal não definiu, logo, no Brasil, um plano sistemático de urbanização nem desenvolveu um modelo de urbanismo ideal (...).

²⁵ Registra-se, aqui, a utilização da expressão “urbanismo português” por alguns autores, que se torna bastante frágil e questionável ao se considerar que essa terminologia ainda não existia no período colonial brasileiro. É patente mencionar, ainda, que Walter Rossa (2005, p. 2) questiona a existência desse “modo português” ao confrontá-lo com seu conceito de “cultura do território”, o qual envolve os domínios da arquitetura do território e da sociedade de forma bastante ampliada. Em suas discussões sobre a cidade lusitana, o autor não considera que esta carregue o mesmo significado presente na ideia de urbanismo português em si, que é entendido por ele como “uma realidade bastante concreta e actual, que pode ser abordada segundo uma série mais precisa de enfoques disciplinares” (ROSSA, 2005, p. 23). Dessa forma, a concepção de “modo português de fazer cidades” elaborada por Manuel Teixeira, mais idealizada e formalmente rígida e estática, choca-se com a perspectiva mais dinâmica de Rossa acerca do tema.

Nada, na arquitetura e no urbanismo português, indica a vontade de um investimento simbólico da coroa em sua colônia”, postura que passa por uma paulatina alteração com o tempo. Esse pragmatismo foi atribuído à perspectiva econômica extrativista do colonizador e à necessidade de ocupação e controle de sua vasta amplitude territorial contra invasões estrangeiras. Tal argumento é corroborado por Caio Prado, que destaca a intensificação dessa demanda após a crise da produção açucareira, forçando o processo de interiorização da colônia. Nestor Goulart ressalta que essa manobra só foi possível pela imposição de uma centralização econômica e administrativa²⁶, através da transferência de funcionários régios (engenheiros militares e tropas lusitanas) para garantir o “monopólio comercial e o referido controle territorial” (FRIDMAN, 2004, p. 53). Já para Roberta Delson (1997), o uso dos códigos de urbanização setecentistas contribuiu para a regulação das regiões afastadas do litoral (principalmente as auríferas), assim como, para a redução e a fixação da população errante, o que trouxe outros benefícios para a coroa, como os “aumentos da arrecadação de impostos com a fundação dessas novas vilas” (FRIDMAN, 2004, p. 56).

Durante o período colonial, são construídas cidades, tanto no Brasil quanto em Portugal, com planos regulares e concebidos segundo traçados geométricos ortogonais na maioria das vezes, nos quais se expressam alguns dos grandes temas do urbanismo clássico. Segundo Delson (*IN*: FRIDMAN, 2004, p. 56), essa é uma postura com origem no Iluminismo, que visava, além do já mencionado controle territorial, à construção de uma “imagem civilizada européia, em que a regularidade significava beleza e progresso”, representando “simbolicamente o bom governo”. A autora afirma também que, desde o século XVII, “comunidades foram estabelecidas no sertão, subordinadas a um protótipo cujo traçado possuía conceitos barrocos (ruas retilíneas, praças bem delineadas, uniformidade de elementos arquitetônicos facilmente adaptáveis às condições locais)”, temática a ser melhor discutida adiante. Sublinha-se a constância do discurso colonial nos posicionamentos de alguns acadêmicos, que não buscaram olhares mais diversos e amplos sobre essas temáticas, ressaltando apenas as contribuições eurocêntricas para o campo. Delson (1997, p. 27-28) destaca, ainda, o grande desafio de se implantar esses novos padrões urbanos no interior da colônia, a partir de uma “legislação que oferecia vantagens inéditas aos bandeirantes [e] também continha algumas diretrizes para a criação de futuras aldeias na região”. É possível notar, então, que o planejamento passou a ser imposto aos colonos, tornando-se a sede administrativa da capitania goiana um exemplo paradigmático desse processo, também de acordo com Delson (1997, p. 30-31).

²⁶ Para isso, a Coroa também fortaleceu os “governadores e demais funcionários régios e enfraqueceu a autoridade das câmaras municipais” (FRIDMAN, 2004, p. 45), compostas geralmente pela população local.

Nesse contexto, Nestor Goulart observa que a existência de uma legislação portuguesa “para a construção de vilas pode significar um planejamento formal, ainda que o ‘saber fazer cidades’ fosse mais empírico que teórico” (FRIDMAN, 2004, p. 54). Tal empirismo é reforçado por Rafael Moreira (2003, p. 8), que considera essa teoria principalmente “pragmática, de terreno mais que de gabinete, e que se procurou dar credibilidade e forma científica no séc. XVII, mas que é fruto de uma evolução específica do império português com raízes em Portugal no passado medieval, na sua situação de país-limite da Europa”.

Todas essas análises, somadas à observação atenta dos planos e desenhos encontrados em diversas outras pesquisas, consolidam a noção de que os processos de criação de cidades e redes urbanas lusos não ocorriam sem qualquer planejamento. Tal perspectiva foi difundida ao longo de anos, principalmente, em razão da comparação feita por Sérgio Buarque de Holanda das malhas urbanas portuguesas nas colônias com as espanholas em xadrez e mais regulares²⁷. Essa visão pode ser atribuída, ainda, à inconsistente interpretação da “pouca ordenação que remetia à ocasionalidade e à espontaneidade do sítio no qual se implantavam as cidades” (MEDEIROS; HOLANDA; BARROS; 2011, p. 32) brasileiras desse período. Entretanto, como observa Maria Fernanda Derntl (2010, p. 10), vários autores fazem a ressalva de que “as realizações concretas acabaram sendo bem diferentes dos planos urbanísticos previstos para a Colônia”.

Considerando o exposto, Galvão Júnior (2019, p. 70) destaca três componentes básicos para o sucesso do projeto de colonização do interior brasileiro: “conhecimento e posse do território, rede de cidades e modos de sobrevivência, associados aos fatores de intencionalidade e incidentalidade”. O primeiro deles também é discutido por Teixeira (2000, s/p), que reforça a singular capacidade portuguesa de compreender a íntima articulação com realidade material, ecológica e cultural do local e, sobretudo, com as características físicas do lugar, sendo esse o seu ponto forte. Tais elementos já haviam sido apontados por Paulo Santos décadas antes, ao destacar o “mérito” desses assentamentos informais de seguir “o contorno da natureza, ao invés de tentar igualar as diferenças”, atribuindo essa organicidade aos “núcleos cristãos da Idade Média, funcionais e regulares (quarteirões destacados e ruas cordeadas²⁸)” (FRIDMAN, 2004, p. 54).

²⁷ Reitera-se que a diferença entre as cidades da América hispânica e aquelas da América portuguesa não se caracteriza pela forma geométrica como proposto por Holanda (1971), pautando-se por um processo conduzido por dirigentes administrativos que aplicam uma legislação explícita e detalhada (Espanha) ou por engenheiros que traziam uma expertise escassamente codificada e explicitada (ROSSA, 2015, p. 182). Embora, o papel dos agentes administrativos não possa ser desconsiderado, como apontado por Derntl (2013) e Araújo e Bicalho (2017), o que também ocorre com o caso da regulação jurídica, conforme apontado por Pinto (2015).

²⁸ A chamada cordeação consiste em um antigo método herdado da náutica e baseado no uso de bússola, compasso, marcos e cordas enceradas para a marcação do traçado urbano diretamente no sítio e em escala real, conforme Moreira (2003, p. 22), não descartando-se uma possível influência

Essa última prática é parte da chamada arte ou a ciência da **ruação** ou arruação, discutida por diversos autores e fundamental para o entendimento do “saber fazer cidade português”. Para Nestor Goulart, o ruador era um “cargo camarário, que executava as ordens dos engenheiros”, os quais exerciam uma “função de elite” e representavam os “verdadeiros ‘funcionários do urbanismo’ português” (FRIDMAN, 2004, p. 48). Reforça-se, assim, a noção de que o “‘fazer cidades’ seria um encargo do serviço público” (idem), como previsto por Renata Malcher de Araújo. Isso também é corroborado por Rafael Moreira (2003, p. 24), ao afirmar que poderia ser exercido por “um engenheiro, um funcionário administrativo, um governador, etc.”²⁹, ressaltando que essa profissão parece não ter existido em Portugal, apenas na Colônia. O autor acrescenta que, “mais do que aos engenheiros, a esses humildes funcionários municipais deve-se a aparência moderna das cidades brasileiras, mais regulares que as da metrópole e do Oriente; e a sua prática profissional, a arte da ruação, marca a entrada na era moderna” (MOREIRA, 2003, p. 24). É importante reforçar que o método resistiu até o final do século XVIII em Goiás, como comprovam os códigos de posturas oitocentistas analisados a seguir, sendo utilizado na implantação de igrejas e largos principalmente.

Traduzindo de forma mais pragmática, tal atividade constituía em “alinhar, traçar a direito, sem implicar ortogonalidade” (MOREIRA, 2003, p. 24), indicando uma tendência cada vez mais acentuada ao regular, sem chegar à esquadria perfeita. Renata Araújo (*IN*: FRIDMAN, 2004, p. 58) acrescenta que o traçado partia da medição e do alinhamento com cordas, sempre incluindo “uma avaliação prática da sua viabilidade e adaptabilidade ao terreno”. De maneira mais ampliada, Boaventura (2007, p. 221) define-a como “o ato de desenhar no território aquilo que se estabelecia com umas regras simples ditadas pela tradição, pela convenção de uma Carta Régia³⁰ ou pelo projeto, mas com as potencialidades de reflexão e adaptação à realidade que o desenho permite”. Há, inclusive, um “Tratado de Ruação” da autoria de José de Figueiredo Seixas por volta de 1763, acrescentando-se a ele

da arte romana da Costrametação (*castra metatio* ou “balizar acampamentos” (MOREIRA, 2003, p. 11)).

²⁹ Não há clareza quanto aos efetivos realizadores dos traçados urbanos no caso das vilas, entretanto, Moreira (2003, p. 11) apresenta indícios de que os executores do trabalho “eram os mestres-pedreiros, pelo sistema simples de cordeação feita diretamente no terreno [*como detalhado acima*], contra os ventos dominantes como ensina Vitruvius, e a demarcação dos lotes por marcos ou postes”.

³⁰ Araújo (*IN*: FRIDMAN, 2004, p. 58) as define como antigas normas portuguesas para a “abertura de ruas largas e direitas”, a partir de uma praça central marcada pelos ruadores, na qual “estariam instalados os edifícios principais, e aos variados modelos cênicos de fachadas, o que poderia sinalizar uma ‘brecha do barroco’”, uma polêmica a ser discutida adiante. Já Boaventura (2007, p. 218) complementa que elas impunham uma regularidade, ainda que marcada pelo pragmatismo e flexibilidade necessários às circunstâncias locais, através da lógica de organização dos espaços, também mencionando a “marcação de uma praça, considerada o elemento central da malha urbana, a abertura de ruas em linha reta e a uniformização das fachadas, as quais deveriam obedecer às construções de uma rua, de uma praça ou mesmo de uma cidade”.

outros documentos, que orientavam o processo de ocupação dos territórios e fundação de vilas, como as já mencionadas cartas régias e o Foral (carta de estatuto municipal que instruía sobre a instalação da Casa da Câmara e Cadeia e do Pelourinho). Essas diretrizes foram importantes para responder à urgente necessidade de consolidação das ocupações territoriais nas zonas auríferas brasileiras na segunda metade do século XVIII, ainda que nem sempre cumpridas plenamente.

Destaca-se também a importância dos **engenheiros militares** no contexto colonial, já que foram responsáveis pela construção de obras públicas, igrejas, casas de pólvora, chafarizes, estradas, estaleiros, armazéns, residências e quarteis. Realizavam, ainda, trabalhos topográficos e cartográficos, além de levantamentos de campo e remodelações ou construções fortificadas novas³¹ (LABEURBE, 2019, p. 161 *apud* BUENO, 2000). Coelho (1997, p. 62) acrescenta que esses profissionais vieram para o Brasil a partir de 1549, promovendo melhores condições e padrões de qualidade nos núcleos urbanos ao “abrir caminhos” e “traçar novas povoações já perfeitamente regulares”.

Apesar de não terem sido encontrados registros da presença de engenheiros militares durante as primeiras ocupações urbanas goianas, a própria Vila Boa de Goiás sente os reflexos das premissas constantes nas regulações mencionadas acima, como detalhado a seguir. O mesmo ocorre com outras vilas criadas na época, como Icó (1736), São José do Rio Negro (1755) e Oeiras (1761), que têm conformações semelhantes à dela segundo Moreira (2003, p. 23). Delson (1997, p. 38) reforça com criteza a objetividade e pragmatismo constantes nos projetos exploradores coloniais, complementando que

(...) em meados do século XVIII os portugueses haviam criado, com êxito, várias novas comunidades no Centro-Oeste em conformidade com os ideais de ordem estabelecidos. Com a ajuda de engenheiros militares, que compartilhavam do entusiasmo do governo pela regularidade e precisão, os portugueses conseguiram projetar uma imagem de solidez e autoridade em regiões que até então permaneceram fora da supervisão real. As novas vilas não tinham apenas um significado simbólico: em conjunto, elas deveriam ser encaradas como prova tangível do controle crescente da Coroa sobre a hinterlândia. Nenhuma dessas comunidades era singular; cada uma delas era uma parte de uma sucessão lógica no desenvolvimento progressivo de um código de construção de vilas padronizado. Nos 30 anos que se seguiriam, esse código seria racionalizado, aperfeiçoado e finalmente apregoado como o mecanismo correto para “civilizar” o Brasil, demonstrando irrefragavelmente a paciência da Coroa com o desenvolvimento aleatório.

Retomando a temática das cartas régias, Coelho (1997, p. 6) corrobora a ideia de que elas definiam “preceitos que acabaram por se constituir em um corpo de doutrina”, com base nas teorias de Paulo Santos. Entretanto, afirma que a fundação de cidades no Brasil estava

³¹ Aurélio da Lira Tavares registra também a contribuição desses personagens, em conjunto com os jesuítas, para o lançamento da “base da instrução e da cultura” (FRIDMAN, 2004, p. 51) na Colônia.

estritamente vinculada às especificidades locais, que eram respeitadas e trabalhadas de forma individual, como ocorrido em Goiás. Assim, os responsáveis pela ocupação inicial realizaram adaptações às características climáticas e geográficas regionais, predominando “formas baseadas em conceitos e conhecimentos populares de organização e estruturação tanto do espaço urbano quanto do espaço edificado”. Boaventura (2007, p. 26) complementa que as raízes do que chama de urbanismo colonial, responsáveis pelas formações urbanas goianas, são “sínteses de diferentes modelos de cidades, reproduzidos ora por ações dos bandeirantes, ora por governadores como Luiz de Mascarenhas, José de Almeida e Cunha Menezes”, como pormenorizando adiante. Essa afirmação é indispensável para demonstrar que não existe um padrão colonial português rígido e fechado para a implantação das cidades brasileiras do período aurífero, mas que elas são fruto de um processo fluido e complexo de ocupação, que sofreu a influência de balizadores e diretrizes formais em algum momento de seu desenvolvimento, ainda que nem sempre tais parâmetros tenham sido seguidos da forma como estabelecido ou mesmo em sua completude, a exemplo do ocorrido em Goiás.

Não é de se estranhar, então, que essa mesma imagem eurocêntrica da cidade, formada por largos, ruas–corredor tortuosas e becos estreitos, tão profundamente emaranhados com a paisagem natural circundante, torna-se uma das mais importantes expressões representativas e identitárias da elite cultural vilaboense a partir da segunda metade do século XIX, como será visto na produção da iconografia artística local no capítulo 2. Ainda assim, a identificação explícita da forma urbana de Goiás como um posto avançado da identidade portuguesa na América é uma projeção historiográfica, que se vai constituindo de modo não linear ao longo do século XX. Com frequência, essa projeção se dava em resposta a outras interpretações históricas que pecavam pelo excesso em sentido oposto.

Por fim, faz-se necessário esclarecer que o objetivo da apresentação dessas notas teóricas é de fornecer um adequado embasamento e contextualização para a melhor compreensão possível das origens da construção da cidade de Goiás. Isso se deve ao fato de ela representar “um caso típico de gênese desse processo [de ocupação urbana], mas especial, porque foi a primeira urbe no Planalto Central e porque adiante tornou-se a primeira capital cerratense” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 71). Torna-se fundamental, ainda, ressaltar o caráter colonialista de grande parte das pesquisas aqui mencionadas, sobretudo as mais antigas, deixando clara a demanda pela diversificação e ampliação no escopo dos trabalhos voltados para a morfologia urbana regional. Trata-se de uma importante lacuna investigativa a ser futuramente explorada com a inclusão das contribuições dos povos originários e dos negros na construção desses primeiros núcleos povoadores da região. Por não ser o enfoque principal desta tese, não foi possível realizar um aprofundamento maior nessa temática dentro do recorte discutido, porém ela será retomada com outros vieses ao longo do texto.

1.2. DO ARRAIAL DE SANT'ANNA À CIDADE DE GOIÁS: UMA BREVE DESCRIÇÃO HISTÓRICO-MORFOLÓGICA

Topográfico

*A cidade de Goiás
situada na latitude
de dezesseis graus, mais vinte
minutos, na longitude
de trezentos e vinte e nove
(em graus; dez minutos mais)
nas encostas de dois montes
um pequeno vale forma
banhado pelo Vermelho,
e o Manuel Gomes, que é córrego. (...)*

*Na cidade,
muitas ruas ordenadas
— na mor parte mal calçadas.
Existe uma grande praça,
lugar de uma casa bela
(do conselho e da cadeia)
existindo, perto dela,
o chafariz com três bicas. (...)*

*Outra praça: a do Rosário,
que é pequena e guarnecida
de elegância em várias casas.
Tem-se a igreja da matriz
mais a praça do Palácio,
também elegante, posto
que menor que a da cadeia. (...)*

*E em sendo Goiás fundada,
teve por título anciano
o de arraial de Santa'Ana,
no ano de mil setecentos
e vinte e seis, fundação
de seu regente primeiro
— capitão-mor — da província:
de nome Bartolomeu
e sobrenome de Bueno (...).*

Stela Leonardos (1996, p. 11-14).

Atualmente, a cidade de Goiás é considerada de pequeno porte com uma **população** estimada em 24.071 habitantes (2022)³², com cerca de 2.750 deles vivendo na área tombada

³² Acerca da questão, Ramires (2019, p. 91) informa que, “apesar de tamanha variação no âmbito municipal e regional, a população urbana manteve-se por longo tempo no mesmo patamar: desde a primeira contagem em 1920 com 7.038 habitantes; passando aos (estimados) 8.256 em 1930; 8.238 habitantes contabilizados pelo Censo de 1940; e reduzindo a 8.101 em 1950 (queda de 2%). Já em 1960, houve um aumento de 29%, com total de 10.436 cidadãos (IBGE, 1952, 1956, 1960). O aporte populacional na Sede não diz respeito às intensas alterações ocorridas no Município, mas reflete o macroprocesso de urbanização brasileira de meados do século XX, com intenso êxodo rural e urbanização de modo geral – concentrado nas regiões sul e sudeste (IBGE, 2007)”. Nas últimas décadas, outro fator que poderia explicar o aumento desse número na atualidade foi a instalação das

(BRASIL, 2005, p. 419). Esse valor sobe para 3.475 moradores, de acordo com o censo de 2010 (número que não foi atualizado pelo censo de 2022), o que corresponde a 17,47% da população urbana. Conta com uma densidade demográfica de 7,74 hab/km² (2022) em um território de 3.108,42 km² (2022), porém a densidade populacional é mais rarefeita na área tombada, com 26,75 hab./ha contra os 30,74 hab./ha. do restante da cidade (RAMIRES, 2019, p. 131). Já o IDHM - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal se mostra ascendente, alcançando 0,709 em 2010, e o PIB per capita chega a R\$ 29.330,28 em 2020, também subindo desde 2015, após uma leve queda em 2014.³³ Em levantamento de 2005, seu sítio histórico representava cerca de 40% da área urbana e de 55% das unidades edificadas por sua densidade e centralidade (BRASIL, 2005, p. 419), contando com 1.684 do total de 7.499 domicílios urbanos particulares e permanentes (IBGE, 2011b *apud* RAMIRES, 2019, p. 131).

Ela está **localizada** no cerrado brasileiro e na mesorregião noroeste do estado de Goiás, distando cerca de 135 Km de Goiânia, sua atual capital. Encontra-se a uma altitude de 496 m acima do nível do mar e em uma zona de transição de formação geológica do período arqueano, contando com uma superfície mais acidentada do que as áreas circundantes. Para Galvão Júnior (2019, p. 71), a “cidade conformou-se, intencional e inexoravelmente, sobre o Rio Vermelho³⁴ e sua pequena calha” em um processo de apropriação e acomodação gradual de suas duas margens. Mantém a Serra Dourada³⁵ a apenas 10 Km de distância, sendo que “a formação que mais identifica a paisagem urbana é uma crista, com a denominação registrada nos mapas de Serra de Santa Rita, na verdade uma toponímia antiga e pouco usada hoje em dia, sendo mais usados os nomes dos morros próximos – Dom Francisco, das Lages, do Cantagalo etc.” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 66).

duas universidades públicas e do instituto federal, ainda que não haja documentação para embasar essa afirmação. Tais equipamentos geraram em sua “vizinhança um polo estudantil que direcionou os investimentos particulares de moradia estudantil”, portanto, concentrando-se fora do centro histórico, como detalha o pesquisador em sua dissertação de mestrado.

³³ Dados do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goias.html>). Acesso: 1.out.2023, 16:30.

³⁴ Segundo Galvão Júnior (2019, p. 67-68), ele “nasce a nor-nordeste da cidade e arrebanha águas da bacia natural em todos os quadrantes altos das morrarias divisoras com o Uruhu, fragmentos da Serra Dourada. (...) ao cortar a serra, deixa de ser um ribeiro tranquilo, percorrendo rapidamente um forte declive (...), fragmentado, sem bordas ou leito definidos, composto de matacões de rocha mesclados a solos diversos, deposições de cascalhos, areias e argilas, associados ao húmus, naturalmente”. Incorpora também os córregos Manuel Gomes e da Prata. É caracterizado por ser o meio de sobrevivência de diversos habitantes da cidade ao longo do tempo, sendo hoje um marcante elemento da paisagem cultural da cidade, destacando-se os riscos eventuais de suas históricas (e muitas vezes destruidoras) enchentes.

³⁵ Situada ao sul da cidade, essa serra “é a principal formação e referência macrorregional, divisor de águas da biota específica do vale do Rio Vermelho, além de, por sua altura e formação, conter espécies florísticas endêmicas, Sua face nor-noroeste é composta de extenso e irregular paredão a pique, cuja configuração singular e iluminada pelo sol vespertino lhe empresta rara beleza e o nome” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 67).



Figura 4 - Localização geográfica do estado e do município de Goiás em relação ao país.

Fonte: IBGE (2022).

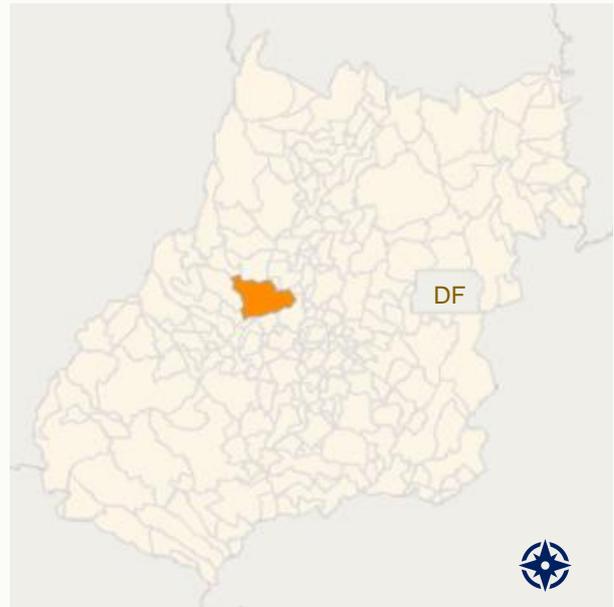


Figura 5 - Localização geográfica do município de Goiás em relação ao estado.

Fonte: IBGE (2022).



Figura 6 - Villa Boa de Goyas e tudo que pertence ao seu termo, ao longo do Rio Vermelho e entre a Serra Dourada (Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, 1758).

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 115.

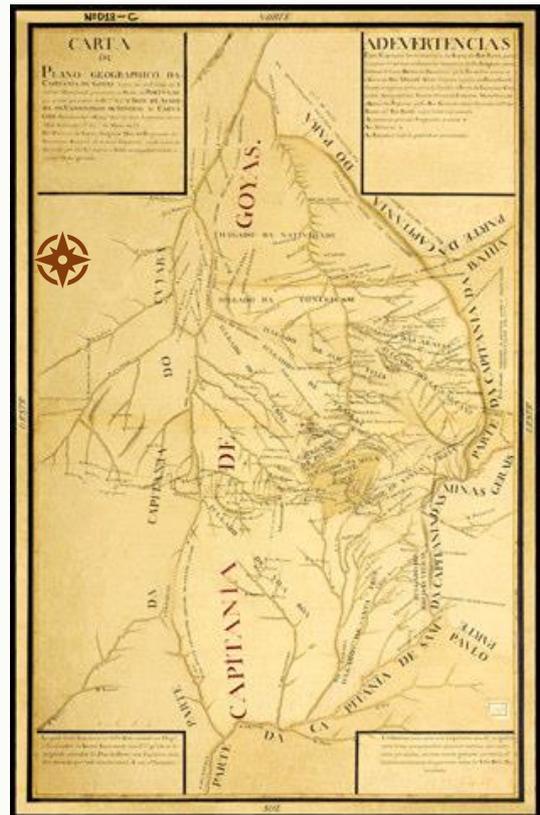


Figura 7 - Carta (ou Plano Geográfico) da Capitania de Goiás (Mapa dos Julgados) (Sargento-mor Thomás de Souza, Estado Maior do Exército (1920), 1778).

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 137-138.

Segundo Roberta Delson (1997, p. 29), “embora em 1682 já houvesse indícios de ricos filões de minerais na zona do rio Vermelho, o verdadeiro estímulo para o povoamento dessa vasta região só veio na segunda década do século XVIII”. A autora complementa que, até a década seguinte, a região ainda não havia sido explorada sistematicamente, sendo aberta, em 1736, “uma trilha por terra entre Cuiabá e Goiás, a qual finalmente se ligava ao Rio de Janeiro, e os portugueses receavam que ela se transformasse numa importante estrada do contrabando” (DELSON, 1997, p. 31). Para Nádia Moura (2018, p. 55), esse território seria um “grande mosaico”, em razão de sua diversidade física, de sua formação social e das “diferentes formas de apropriação provenientes de encontros culturais e trocas distintas de norte a sul”. Já Laurent Vidal (2009b, p. 43) afirma que a capitania de Goiás era considerada “o *divortium aquarium* do Brasil”, por abrigar três grandes bacias hidrográficas: as dos rios Paraná, São Francisco e Tocantins-Araguaia, formando uma “verdadeira coluna vertebral” no país. O autor faz alusão também à imensurável riqueza de seu solo e subsolo e à importância estratégica e geopolítica local, além de sua conotação imaginária, conforme descreve:

Mito de Goiás como “paraíso na terra”³⁶ é um “poderoso catalisador social, capaz de dar novo impulso a esse grande movimento de penetração para o interior. Seu duplo significado, imaginário e político, remete ao mesmo tempo à ideia de formação e integração do território e à mentalidade da descoberta do interior do Brasil (VIDAL, 2009b, p. 44).

Após as primeiras descobertas de ouro por Bartolomeu Bueno da Silva (pai), ainda nos seiscentos, e o recebimento da autorização do governo de São Paulo para a efetiva ocupação da região, **Bartolomeu Bueno da Silva** (filho) retorna a ela com um grupo colonizador de cerca de cem pessoas. Entre 1725 e 1726, implanta “os quatro arraiais pioneiros, Ouro Fino, Ferreiro, Sant’Anna e Barra³⁷, na calha montante do Rio Vermelho” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 69).

A atual cidade de Goiás nasce, então, do **arraial de Sant’Anna**, que foi fundado, em julho de 1726³⁸, nas proximidades dos vestígios do antigo arranhamento feito por

³⁶ Esse é um simbolismo, de fato, muito presente no imaginário urbano local, como demonstram as poesias românticas da primeira metade do século XX, a exemplo do soneto *Goiaz* de Gastão de Deus Vítor Rodrigues de 1903, que traz as seguintes estrofes finais: “Ver-te um dia primar, como eu quizer!/ Eldorado dos sonhos de Anhanguera, / Eia! Avante, Goiaz — campo de flores!...” (IN: VEIGA NETTO, 1944, p. 277, *grifo nosso*).

³⁷ Embora ainda implantada no planalto Central, a Vila Boa fica numa passagem importante em meio à serra Dourada para o vale do Araguaia. Na verdade, o arraial da Barra é a povoação mineradora mais ocidental em Goiás. Por isso, a implantação do sistema de quatro assentamentos (Santana, Barra, Ferreiro e Ouro Fino) indica uma decisão estratégica de controle do território.

³⁸ Galvão Júnior (2019, p. 69) esclarece que a data oficial é 25 julho de 1729, quando se comemora o aniversário da cidade, porém não existem registros formais que a comprovem, inclusive, havendo divergências entre os historiadores quanto a ela. Americano do Brasil afirma que o descobrimento do referido local ocorreu entre “Dezembro de 1726 ou Janeiro de 1727”, sendo que “26 de Julho de 1727 é à do início da construção da Capella sob a invocação de Sant’Anna, a padroeira da villa natal de

Anhanguera (pai) no final do século anterior. Sua construção se destinava a instituir “os poderes conferidos pela Coroa e organizar a ocupação humana num espaço que já não poderia ser considerado um simples acampamento” (VIDAL, 2009a, p. 249). Configura-se, então, como uma povoação sem autonomia jurídica ou administrativa, que estava submetida à tutela da capitania de São Paulo. Como visto, sua implantação começa com a instalação da capela³⁹ “sobre uma ligeira elevação, pouco acima do rio Vermelho, dedicada à Santa Ana” (VIDAL, 2009a, p. 249), sendo organizadas as principais ruas⁴⁰ do local a partir dela. Galvão Júnior (2019, p. 71) também comenta sobre o seu desenvolvimento por meio das datas minerais, conforme segue:

Houveram as geometrias possíveis e indispensáveis aos ordenamentos de sua constituição: as *datas minerais*, as primeiras casas, as primeiras igrejas, os logradouros já procurando os alinhamentos e os lotes fronteiros das novas casas. Em miúdos: as *datas minerais* eram divisões feitas a partir do talvegue dos riachos ou das margens dos rios, e tinham tantos palmos ou braças quanto fosse a capacidade da empresa de cada minerador, medida pelo número de escravos. (...) A cada data mineral correspondia um lote, ou uma faixa de domínio, terra adentro, presumindo-se que os primeiros abrigos ou ranchos foram feitos ainda dentro da mata ciliar, para depois se erguerem as casas de pau-a-pique ou taipa ou adobe, certamente já na borda da mata em parte derrubada, configurando e fixando os caminhos internos do arraial, as ruas. Nesse momento, sobreveio o primeiro ordenamento dos logradouros, conforme determinavam as ordens régias e bandos complementares.

Bueno. E' uma homenagem que talvez represente uma promessa do sertanista em sua segunda entrada nos sertões goyanos” (*A Informação Goyana*, abr.1925).

³⁹ Os estudos de Murillo Marx sobre o papel dos edifícios religiosos na evolução de cidades brasileiras ressaltam a importância das igrejas e das instalações conventuais para sua paisagem construída, reforçando a função ordenadora/reguladora do espaço urbano designado à Igreja Católica naquele período (FRIDMAN, 2004, p. 57). Segundo Galvão Júnior (2019, p. 72), nesse primeiro momento, era “mais importante e eficaz o controle estrito da mineração, ficando o regramento urbano com alcance paroquial na distribuição dos direitos do uso do solo, algum alinhamento de vias e padronização mínima das construções”. Esses aspectos podem ser observados em Vila Boa, por exemplo, nos locais em que foram implantadas a já mencionada Catedral de Santana e a Igreja de Santa Bárbara, além da localização e do porte do Convento dos Dominicanos, que domina visual e territorialmente a região do Largo do Rosário ainda hoje. Ressalva-se que essas questões serão pormenorizadas na segunda parte da tese.

⁴⁰ Conforme Fátima Martins (2004 *apud* GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 72), a Rua da Cambaúba (atual Bartolomeu Bueno) é a primeira a ser implantada. Ela é seguida pelas ruas Direita (atual Moretti Foggia), do Rosário (possivelmente, o próprio Largo do Rosário), Félix de Bulhões (antiga Rua do Horto) e da Fundação (Rua João Pessoa).

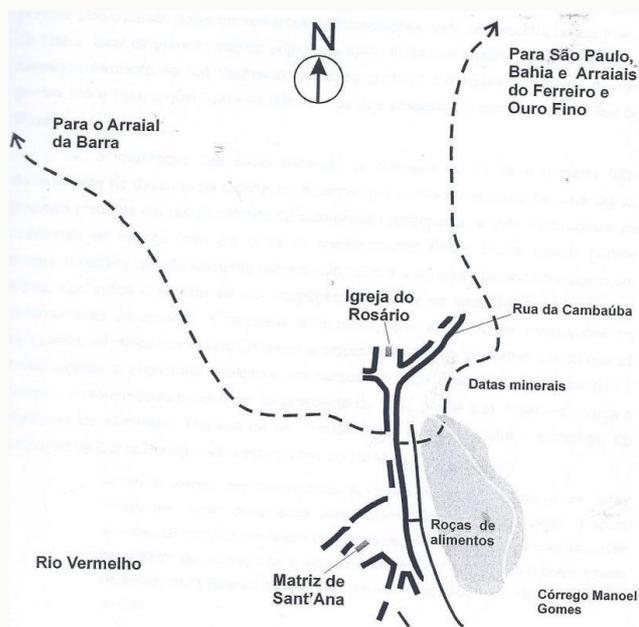


Figura 8 - Primeiras aglomerações e edificações do arraial de Santana (1730).

Fonte: MARTINS, 2004, p. 43.

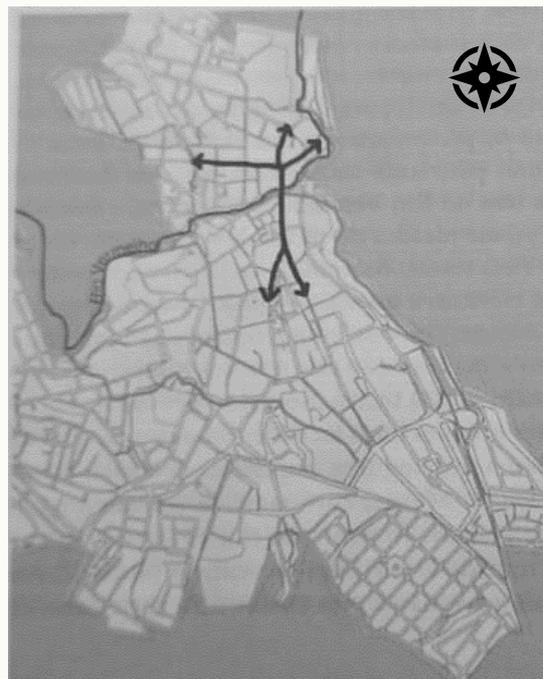


Figura 9 - Eixos natural (Rio Vermelho) e artificiais (ruas e caminhos).

Fonte: GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 82.

Com o aumento da exploração das minas auríferas e consequente crescimento populacional foi necessário substituir o arraial por uma vila para o melhor controle da região, além de “assegurar a tranquilidade de seus habitantes e permitir a retirada do imposto real sobre a extração do ouro” (VIDAL, 2009a, p. 253). Uma nova capitania em separado da paulista é criada em 1744, sendo o núcleo de Santana escolhido como **sede governamental**. Isso ocorre em detrimento do arraial de Meia Ponte (atual Pirenópolis), pois o primeiro apresentava melhor estrutura e localização estratégica para deslocamentos, estando mais a oeste da linha divisória estabelecida pelo Tratado de Tordesilhas como afirma Deusa Boaventura (2007, p. 67). Galvão Júnior (2019, p. 72) também faz algumas considerações sobre certos aspectos socioespaciais desse período inicial e sobre o forte caráter de transitoriedade de suas ocupações, conforme segue:

Às condições mínimas de vida urbana no Arraial de Sant’Anna sobrevieram desde logo, necessidades de administrar as complexas relações socioeconômicas, particularmente difíceis em um núcleo implantado no cerrado e no século XVIII; necessidades relacionadas ao espaço coletivo e das diversas formas de se comunicar, se relacionar etc., sobre um lugar ao qual não haviam vínculos efetivos e afetivos, isto é, o aprendizado sobre a morfologia, o clima e as possibilidades de uso da terra, até sua apropriação integral. Acrescentavam-se as distâncias e outras dificuldades de adaptação do tipo europeu.

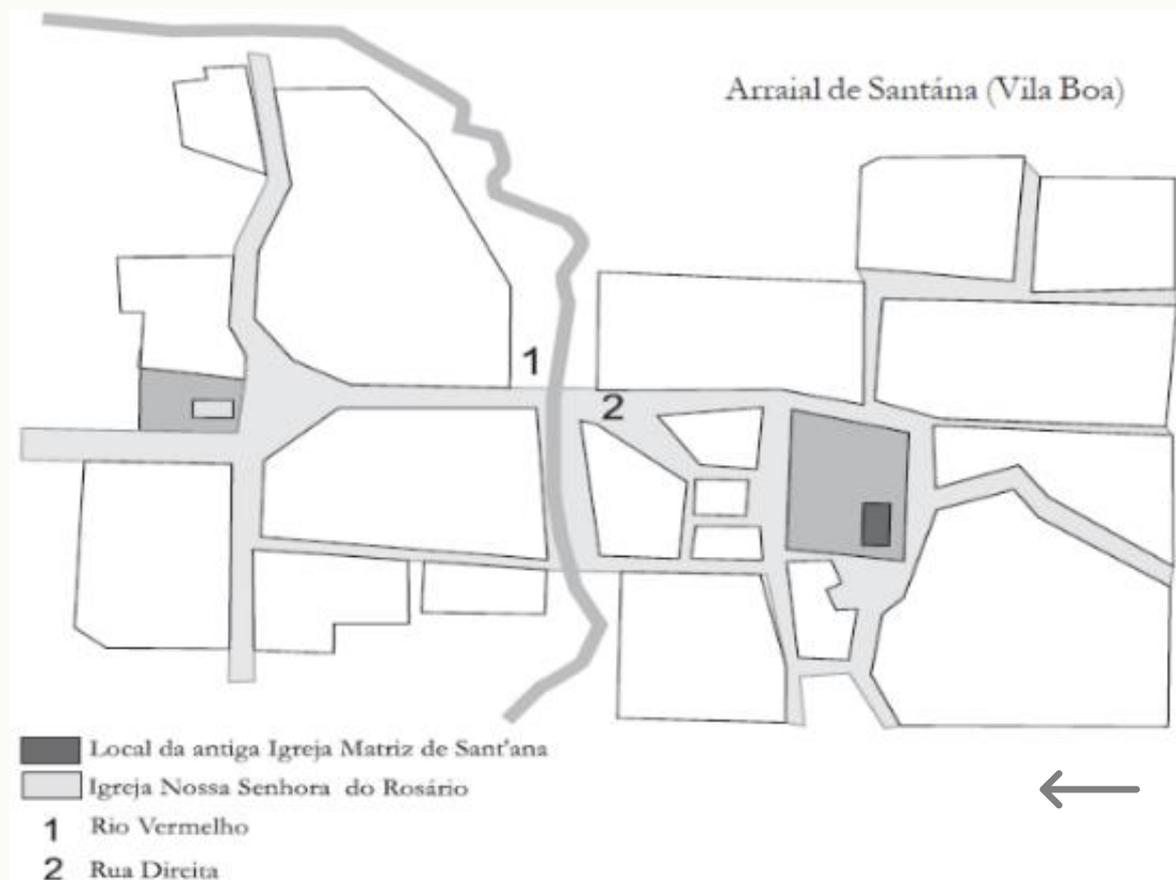


Figura 10 - Planta esquemática do arraial de Santana elaborada por Gustavo Amaral.

Fonte: BOAVENTURA, 2007, p. 207.

Em 1739, o governador paulista Dom Luís de Mascarenhas demarca quatro léguas⁴¹ de terra (BOAVENTURA, 2007, p. 131) para implantação de uma nova vila na região do arraial de Santana, conforme as orientações da **Carta Régia de 11 de fevereiro de 1736**. Segundo o documento, ele deveria criar uma “comunidade segundo o modelo retilíneo prescrito”, destacando a “uniformidade das fachadas das edificações e na prescrição de que, num raio de seis léguas da vila, os habitantes só podiam receber meia légua quadrada de terra” (DELSON, 1997, p. 31). Assim, Mascarenhas define “no ponto central do espaço escolhido, a praça na qual será instalado o Pelourinho, símbolo do duplo poder da comunidade local e da soberania do monarca” (idem), seguida pela igreja, Casa de Câmara e Cadeia e sedes das principais instituições públicas. Redesenha também o traçado das ruas, que não mais se originaria da capela originária, “mas inspirado a partir do ponto de concepção do mais importante poder político da vila: o Senado da Câmara” (LEMES, 2013, p. 90), tornando-se “o elemento inovador e orientador de uma outra organização espacial” (BOAVENTURA, 2007, p. 32). Giovana Emos da Luz (2012, p. 75) complementa ainda que:

⁴¹ Segundo a mesma autora, citando “Documentos Interessantes. Capitania de Goiás. Vol. 32, p. 53-66”: “As léguas portuguesas eram de 6.600 m” (BOAVENTURA, 2007, p. 122).

De acordo com as análises comparativas das Cartas, feitas por Melissa Oliveira (2010), na Carta Régia, o planejamento feito para Vila Boa não diferia significativamente dos demais, elaborados pela metrópole para os núcleos urbanos da colônia. Por conta disso, no Brasil, pode-se falar em uma ordenação espacial, politicamente orientada, através dos conteúdos das Cartas. Na cidade de Goiás, bem como em outras Vilas, essa orientação ocorreu em função da localização dos largos das principais igrejas primeiramente construídas. A concepção econômica, predominante nas historiografias regionalistas tradicionais, é certamente, uma determinante das formas de exploração colonial e do desenvolvimento social e urbano nas colônias. Mas, os estudos históricos demonstram a força da cultura religiosa prevalecte nas sociedades formadas desde a antiguidade clássica ocidental até a época moderna colonial, período abarcado no presente estudo. (...)

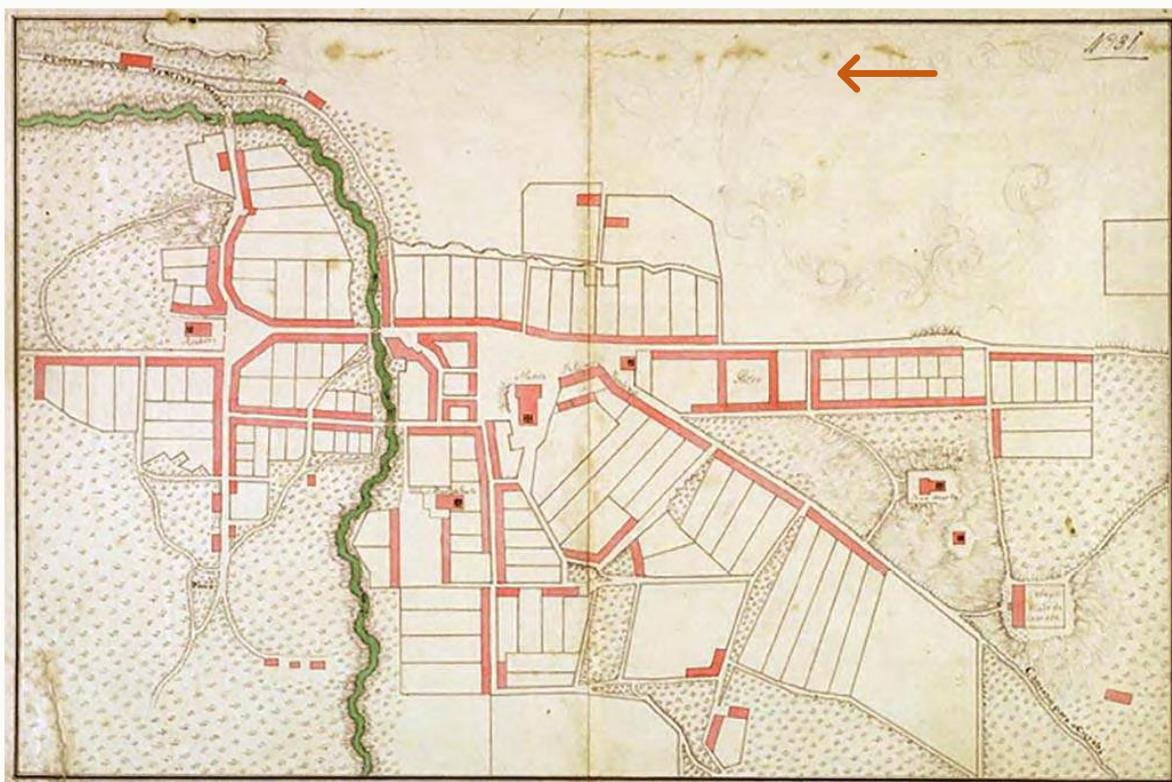


Figura 11 - Planta de Vila Boa de Goiás (c. 1772).

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (MOURA, 2018, p. 218).

Delson (1997, p. 31) ressalva que o governador “seguiu as ordens referentes à construção dos prédios públicos necessários, mas foi negligente em exigir o cumprimento do padrão reticular no traçado das ruas”. Nessa configuração, foram estabelecidos os “dois pólos magnéticos da vila, que vão dar forma ao espaço urbano”. O primeiro constituía-se pelo antigo ponto estruturante da ocupação urbana, a Capela de Santana, que “apresentava uma falta de ordem” (DELSON, 1997, p. 32). E o segundo surgiu a partir dos novos edifícios públicos, com “os lotes de edificações recém-delineados [que] seguiam estritamente um padrão de malha ortogonal” (DELSON, 1997, p. 32). Para separar a vila e seu desenvolvimento do núcleo preexistente e transferir os moradores do arraial para a ocupação recém-formada, novas residências só poderiam ser construídas na região da Casa de Câmara e Cadeia e do

pelourinho. Gustavo Neiva Coelho (1997, p. 96) afirma, então, que essa ordem nunca foi obedecida, ficando a nova área semiabandonada e relegada à condição de um “segundo espaço de poder” (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 73). Já Boaventura (2007, p. 220-221, *grifo nosso*) elenca as alterações ocorridas na prática durante o processo, com destaque para a oposição apresentada pela população local às modificações impostas, demonstrando sua força, conforme segue:

a região do Largo do Chafariz deveria ser a representação dessa grande inovação espacial, planejada para assumir o papel gerador de sua malha urbana. Com ela, pretendia-se organizar os espaços da Vila e fixar os edifícios de representação eclesiástica e estatal. A realidade construída mostrou, entretanto, distorções na implantação da capital, acabando por diferir das prescrições enunciadas na sua Carta Régia, por causa de alterações motivadas, provavelmente, por particularidades do sítio e outras pela resistência do povo em manter-se em Santana, reforçada pelo pouco incentivo de D. Luiz de Mascarenhas à transferência da população para o novo núcleo. (...) Mas os mais significativos e marcantes testemunhos dessas distorções foram a permanência da Matriz no Largo de Santana e as modificações na praça demarcada por D. Luiz de Mascarenhas e, conseqüentemente, dos lugares definidos para a Casa de Câmara e Cadeia e o pelourinho.

Acerca dessa mesma Carta Régia, Delson (1997, p. 31) comenta sobre a relevância do controle territorial pela coroa portuguesa naquele cenário, afirmando que

(...) unicamente por meio da fundação de vilas e do estabelecimento nelas da administração governamental, esses homens que perambulam sem destino através desses campos auríferos podem ser controlados, sendo inconveniente deixá-los vaguearem sem vigilância, por causa das desordens que podem cometer.

Nessa perspectiva, Vidal (2009a, p. 257) considera que instituindo “uma cidade o poder metropolitano se projeta no espaço colonial, ao mesmo tempo em que pretende projetar os valores fundamentais de uma ordem, dita colonial, no interior dos muros da cidade”. Complementa que “fundar uma vila é buscar esquecer os erros de sua gênese, é obter uma vitória sobre o deslocamento – gesto colonial por excelência, que permitiria passar um risco sobre o passado e abrir-se para um futuro sem obstáculos”. Seu argumento é reforçado por Fernando Lemes (2013, p. 92) ao dizer que a nova vila substituiria “a instabilidade e os deslocamentos, que caracterizam o mundo dos arraiais, pelo sedentarismo e o equilíbrio impostos pela disciplina dos poderes urbanos da monarquia”, o que garantiria um maior controle real da região. O autor conclui que “regularidade, equilíbrio e estética compõem as novas palavras de ordem que revelam o esboço de um projeto político que deve prevalecer com o nascimento de um novo tempo, de uma nova sociedade”. Nesse ensejo, é importante esclarecer que, apesar das intenções de se utilizar a materialização da vila como instrumento

de domínio territorial, a realidade pragmática de sua implantação foi submetida a outras condicionantes, que geraram grandes impactos, adaptações e modificações nessas diretrizes.

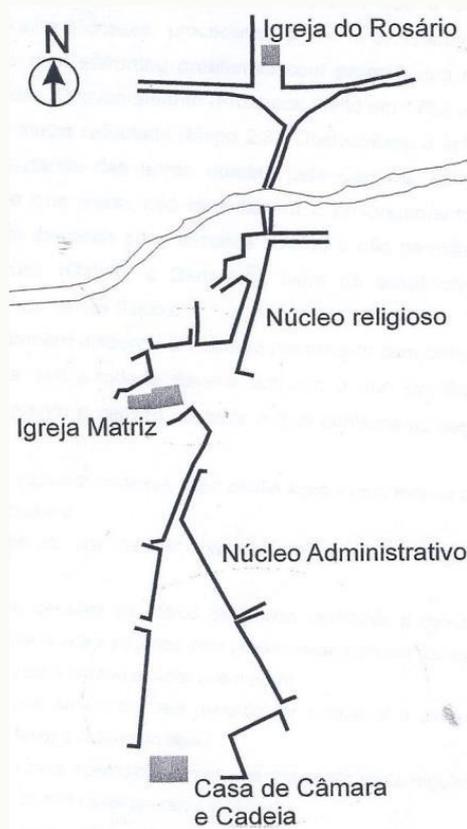


Figura 12 - Estrutura urbana funcional dos espaços de poder e os núcleos de Vila Boa.

Fonte: MARTINS, 2004, p. 48.

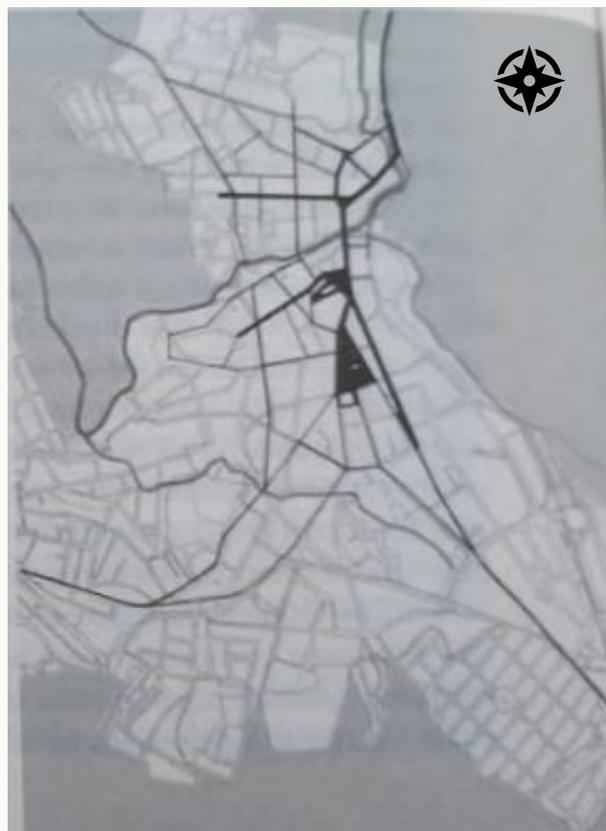


Figura 13 - Desenvolvimentos dos eixos e vias secundárias de Vila Boa.

Fonte: GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 82.

Todos esses aspectos ressaltam a forte intenção lusa de deixar clara sua marca e presença no território colonial, através da conformação espacial da vila, alterando até mesmo seu nome⁴². Torna-se oportuno, inclusive, retomar a teoria de Coelho (1997, p. 112) relativa à intenção da Coroa de homogeneizar os programas básicos e fachadas das ocupações para identificá-las com características “tipicamente portuguesas”. Constata-se, assim, que a vila “foi pensada como um instrumento político a serviço de um projeto econômico” (VIDAL, 2009a, p. 276), a exploração do ouro, tornando-se sua organização social e seu ordenamento espacial decorrentes desse desenho inicial. Para Boaventura (2007, p. 129), a fundação de um novo município “permitiria a legitimação do poder administrativo sobre um território caracterizado por limites imprecisos e incertos. A inauguração de uma capital representaria também a sua organização, autonomia, instauração de um governo próprio e uma política”. Como já apontado por Delson, trata-se de estabelecer um importante centro fiscal e político-

⁴² Passa a se chamar “Vila Buena”, segundo Vidal (2009a, p. 257), “em homenagem a seu fundador Bueno, que logo será Vila Boa de Goiás (ou *Villa-Boa de Goyaz*), nome de uma tribo de índios pacíficos da região (Guaianases ou Goiás)”, sendo essa temática aprofundada no capítulo 3.

administrativo da metrópole, com o papel essencial de defender e controlar uma extensa região e suas riquezas.

Entretanto, apenas na virada das décadas de 1770 para 1780, é que ocorre uma intervenção administrativa mais incisiva e fisicamente transformadora, ou melhor, retificadora nessa ocupação urbana. Trata-se do **projeto proposto pelo governador Luís da Cunha Menezes**, o primeiro grande projeto para reestruturação local, que abrangia a reforma de edifícios públicos e a construção de infraestrutura. Seu objetivo era fixar a população e buscar o desenvolvimento da capitania em pleno contexto de esgotamento das minas auríferas. Ressalta-se que a relevância dessas intervenções está na preocupação com o ordenamento do plano e com questões estéticas, como o alinhamento de ruas e fachadas, além da normalização da arquitetura dos novos edifícios construídos⁴³. Segundo Boaventura (2007, p. 32), a intenção era corrigir “significativas distorções” e expressar a “cultura racional europeia que se pretendia implantar e (a) marca do bom governo”. Para tanto, a mando do governador foi produzido um prospecto pelo militar Manoel Ribeiro Guimarães em 1782, que se torna um “raro exemplo de levantamento de solo e de planejamento de sua expansão, em se tratando do período colonial brasileiro” segundo Bertran e Galvão Júnior (1987, p. 7 *apud* TAMASO, 2007, p. 54-55), destacando-se também por apresentar um importante retrato da configuração urbana naquele momento⁴⁴.

Apesar desse plano não ter sido implementado na íntegra, é necessário ressaltar o empenho de Cunha Menezes para sua consolidação, chegando a elaborar um código (ou código) regulador do espaço urbano para acompanhá-lo, o qual será analisado a seguir. Galvão Júnior (2019, p. 76) destaca também outros feitos significativos do governador:

empenhou-se na consecução das Ordens Régias e Bandos de regulação do solo urbano, das edificações, logrando realizar melhorias, novas obras e inculzir certos cuidados urbanos à administração e aos cidadãos. (...) cuidado do alinhamento das ruas da Capital, o aperfeiçoamento dos seus edifícios, o aumento do patrimônio da Câmara, com a criação do Açougue Público, a reedificação das pontas do rio Vermelho e a criação de uma Passeio Público na praça mais importante da vila.

⁴³ Nesse período, foram edificados: Quartel do XX (1747), Casa de Fundação (1751), Palácio Conde dos Arcos (reforma e adaptação) (1751/1766), Casa da Real Fazenda (1761), Igreja de São Francisco de Paula (1761), Casa de Câmara e Cadeia (1761), Chafariz da Carioca (1772), entre outros. Posteriormente, são concluídas as igrejas: Nossa Senhora da Boa Morte (1779), Santa Bárbara (1780), Nossa Senhora do Carmo (1786), Nossa Senhora da Abadia (1790) e Nossa Senhora da Lapa (1794).

⁴⁴ Em sua pormenorizada análise do documento, Fátima Martins (2004, p. 50) ressalta a possível existência de “uma vida pública intensa” na vila, com base na presença de dez praças e do passeio público previsto para o Largo do Chafariz, reforçando a teoria aqui proposta de que as apropriações coletivas dos espaços públicos locais é bastante antiga e importante para o estabelecimento de vínculos dos moradores com o lugar.

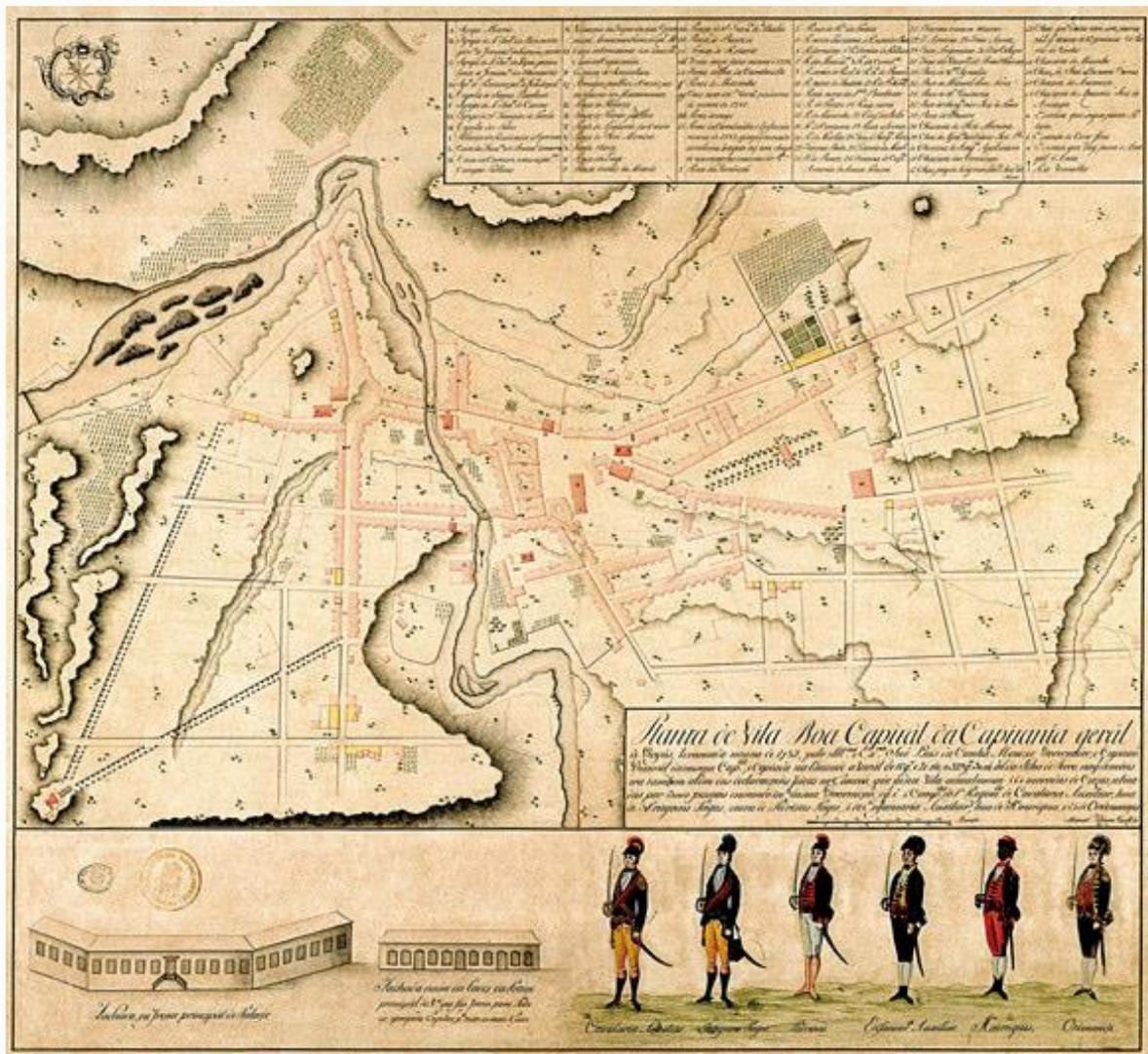


Figura 14 - *Planta de Vila Boa Capital da Capitania geral de Goiás*⁴⁵ em 1782, com destaque para o detalhe da fachada do Palácio Conde dos Arcos abaixo.

Fonte: Arquivo Histórico do Exército e Arquivo Público do Distrito Federal.

O povoamento das zonas mineradoras se consolida apenas com a distribuição e a ocupação de áreas urbanas de forma mais definitiva, o que ocorreria somente “a partir dos primeiros sinais de estabilidade da economia” (COELHO, 1997, p. 73). Ao alcançar essa condição, tornou-se possível o **crescimento** da vila, cujo “traçado urbano originário continuou

⁴⁵ “Planta de Vila Boa Capital da Capitania geral de Goiás, levantada no ano de 1782, pelo III.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Luis da Cunha Menezes, Governador, e Capitão General da mesma Cap.^{ta}, e copiada na latitude austral de 16 g.^{os}. e 20 m., e 322 g.^{os}, 30 m. de L. da Ilha do Ferro, na q. demonstra tambem além das declaraçoens feitas no Ranvoã, que a dita Vila [tem] actualmente 554 moradas de cazas, abitadas por 3000 pessoas entrando o n.^o da sua Goarnição, e q.^l é 4 Comp.^{as} do 1^o Regim.^{to} de Cavalaria Auxiliar, hua de Dragoens pagos, outra de Pedrestes pagos, 4 de Infantaria Auxiliar, hua de Henriques, e 3 de Ordenanças. Manoel Ribeiro Guim.^{es} fes. Na parte inferior, à esquerda possui dois desenhos técnicos com as seguintes legendas: Fachada ou frente principal de Palácio – Fachada de um dos lados da praça principal da V.a que faz frente para Palácio, e prospecto regular, p.^a todas as mais ruas” (SILVA; VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 71).

se expandindo em função dos locais de fácil ocupação e a partir dos eixos de circulação e das rotas já estabelecidas” (MARTINS, 2004, p. 47). Galvão Júnior (2019, p. 72-73) acrescenta que essa expansão também foi determinada pelo espraiamento da mineração, afirmando que:

a hierarquização dos espaços ficou mais nítida, ocupados os locais centrais e com as áreas e caminhos periféricos indicando as expansões. Começaram as divisões internas de lotes e quintais para as demandas de crescimento, independentes da mineração. As arquiteturas começaram a ser mais elaboradas, em taipas e alvenarias de pedras, forrações de tetos, esquadrias e revestimentos mais esmerados, em substituição ao pau-a-pique barreado, às palhas nos telhados e estruturas de madeira sem lavra dos primórdios do arraial.

Nota-se, então, que a demanda por espaço para abrigar os numerosos mineradores foi determinante para o dimensionamento dos lotes destinados à **habitação**, resultando na característica arquitetura vernacular das vilas goianas do período colonial. Fica, assim, evidente como a cidade se estrutura a partir da construção dessas residências, caracterizadas por um partido típico com pavimento único, realizadas em parede-meia e perpendiculares ao arruamento. Coelho (1997, p. 74) reforça que elas representariam a

mais autêntica herança ibérica, trazendo para o interior da colônia questões como estabilidade construtiva, simplificação da estrutura de cobertura, além de um modo bem característico de organização dos espaços internos, que se apresentam quase que padronizados.

O autor afirma também que, mesmo enfrentando a lentidão das construções motivada pela escassez de materiais e mão-de-obra⁴⁶, esse desafio é contornado com o auxílio de diversas soluções tradicionais. Um exemplo delas é a própria “implantação de edifícios unidos lateralmente, limitando e delimitando o espaço público que, mais que rua, se apresenta como caminho” (COELHO, 1997, p. 99-100) disposto nas linhas retas reforçadas pelas fachadas uniformes. Assim, a rua é formada por dois alinhamentos de casas frente a frente, resultando em uma configuração em que “não é o espaço público que define o privado, mas sim esse último que, ao ser edificado, determina e delimita a via pública urbana.

Vaz e Zárate (1993, p. 60-61) também discutem as questões da repetição tipológica e da condição da casa como “unidade morfológica geradora do traçado urbano”. Consideram-na um “importante elemento da paisagem urbana” em sua articulação com o sítio, conferindo “atributos configurativos e, às vezes, identidade ao local”, como observado na cidade de

⁴⁶ Galvão Júnior (2019, p. 77) faz uma ressalva quanto a essa questão, argumentando que o ápice da escassez mineradora e estagnação das atividades produtivas no início do século XIX gera grandes mudanças na base econômica regional. E isso se reflete, “particularmente em Goiás, [n]a mão-de-obra desocupada da mineração [que] foi utilizada na renovação e melhoria da vila (...). Por isso, pode parecer contraditório que, justamente ao período de maior recessão, corresponda uma maior qualificação das arquiteturas em Goiás”.

Goiás. As autoras consideram, ainda, que a predominância dessa geometria genérica e homogênea nas habitações se dá, principalmente, pela proximidade entre elas, sendo tal condição reforçada pelos telhados (em geral, com uma água caindo para a parte frontal) e pelas fachadas com vãos definidos pelos cheios e vazios resultantes das janelas e portas em cores contrastantes. Em complemento, Galvão Júnior (2019, p. 86) faz uma genérica, idílica e acrítica descrição do partido arquitetônico residencial observado no local, já que leva em consideração somente as contribuições paulistas e portuguesas nesse processo, conforme segue:

Nessas arquiteturas as portas se ordenam por corredores, com as fronteiras abertas ora à visada da rua, ora às varandas e quintais. As visadas laterais mostram os espaços fechados em quadro, salas ou quartos à frente antecedem as alcovas penumbrosas. Atrás, a varanda é a sala do viver cotidiano da família e agregados, espaço de mobílias e conversas confortáveis, em uma mistura de imagens e cheiros, dos couros das peças e da tinta das janelas, de compotas e licores guardados, das refeições e do tabaco ardente. Prosseguindo além desta, a cozinha e espaços conexos, a usina de sabores e olores, o reino das conversas mais chãs, que não se ocupam de coisas olímpicas embora as sustentem. Mais ao fundo vêm os puxados longilíneos à meia-água, vê-se os quartinhos dos guardados (noutros tempos também das mucamas e das meias-tias), hoje também dos banheiros, nos altos dos porões de serviços mais vis e dos guardados pesados: tinas, arreatas, trastes velhos e até das crias novas de cães e gatos, quando não do tratado leitão, o breve. Adjuntos, os quintais guardam o universo vital das crias, pomares e hortas, algumas flores temporais e as primaveras; todas essas coisas vieram com os paulistas e portugueses e agarraram-se à nova terra.⁴⁷

De volta ao âmbito urbanístico, Coelho (1997, p. 101-102) destaca outra influência mourisca⁴⁸ na estreita largura das **ruas** locais, configurando-se como um corredor. Tal ordenação é importante por gerar “elementos de visada em perspectiva, ou seja, proporciona a apreensão visual de elementos da composição urbana a partir de determinados pontos, cantos ou ruas que, pela perspectiva criada, valorizam esses elementos em relação ao seu entorno”. Galvão Júnior (2019, p. 83) corrobora essa visão, complementando que “nesse conjunto ressaltam-se os espaços de exceção intencionalmente destacados para

⁴⁷ Ressalta-se que a abordagem acerca da habitação neste trabalho se restringe aos aspectos relativos a sua relação com os espaços públicos e com as questões patrimoniais, na medida em que sejam evocados. Entretanto, sobre essa temática existem várias pesquisas com diferentes enfoques, que foram utilizadas aqui como suporte, a exemplo de VAZ e ZÁRATE (1993), BITTAR (1997), COELHO (1997), BOAVENTURA (2007), TAMASO (2007), entre outros. É imprescindível também aguçar o olhar decolonialista sobre as raízes desse morar, já que a maioria dos autores desconsidera as contribuições indígenas e africanas, abrindo um rico e importante campo de investigação futuro, para se conhecer de forma mais aprofundada o papel delas na conformação dessa tipologia edilícia local.

⁴⁸ Além da relação entre público e privado nas vias mencionada anteriormente, há também as técnicas e os elementos construtivos como largos, chafarizes, janelas de rótula e gelsias (COELHO, 1997, p. 123).

maximização de seus efeitos psicossociais das relações de poder e submissão”, a exemplo das edificações religiosas e institucionais.

Coelho (1997, p. 101-102) discute, ainda, o caráter prático da rua, que se torna o “meio de comunicação e espaço de referência no relacionamento cotidiano da população. Além de definir os principais eixos de ocupação, estabelece conexões no interior do perímetro urbano e faz sua ligação com o meio exterior, ao dar continuidade às estradas e caminhos”. Então, a **via principal** do núcleo urbano une dois pontos fundamentais da cidade (como os pátios das igrejas mais importantes, a cadeia ou o palácio do governo) e centraliza o comércio, buscando concentrar as demais atividades públicas. Em Goiás, ela é representada pela antiga Rua Direita do Comércio⁴⁹ (atual Rua Moretti Foggia), que também interliga as “duas principais portas da cidade” (COELHO, 1997, p. 98), ou seja, a precária estrada que conecta São Paulo a Cuiabá e o caminho que leva ao arraial mais próximo. O largo do Rosário tem função semelhante, ao marcar o ponto de encontro entre as atuais ruas Bartolomeu Bueno e Dom Cândido e o início da “estrada para o arraial da Barra, posteriormente transformada em rua, com o nome de rua Nova” (COELHO, 1997, p. 98-99), outra toponímia trazida pelo colonizador português.

Em segundo lugar na escala da hierarquia viária, segue-se com os **becos** e as travessas⁵⁰, que também são importantes elementos de conexão intraurbana. Constituem-se como “espaços abertos curtos e estreitos que apresentam como função principal interligar aquelas vias de maior porte e movimento” (COELHO, 1997, p. 104). Entretanto, há ainda os becos sem saída, que não eram completamente fechados de fato e atendiam “à parte posterior ou de serviço das residências”, sendo objeto de uso público e privado. Por sua sinuosidade e irregularidade, como apontado por Medeiros, Holanda e Barros (2011, p. 9), estão “bem mais próximos do *adarve* (do árabe *ad-darb*) do que de qualquer elemento urbano ocidental”, conforme também observado por Coelho (1997, p. 104). Ambas as tipologias são marcadas pela segregação e pelos estigmas tão presentes no imaginário urbano local, ricamente traduzidos pela obra de Cora Coralina e pelo artesanato cerâmico, como visto no capítulo 2.

Já as **praças** são outro elemento vindo do colonizador português, tendo o papel fundamental de oferecer espaços para encontro e organização de mercados e feiras. Trata-

⁴⁹ Segundo Benedito Lima de Toledo (*apud* COELHO, 1997, p. 103) essa toponímia “teria sua origem histórica inspirada na tradicional estrada de Damasco, o caminho da fé para os muçulmanos” e para Amélia Andrade (*apud* COELHO, 1997, p. 103) é uma “denominação genérica do eixo central dos núcleos medievais portugueses, que, dando continuidade à estrada em seu trecho urbano faz a ligação entre as duas principais portas da cidade”.

⁵⁰ Tamasso (2007, p. 507) ressalva que “todos os espaços urbanos que hoje são classificados como travessas, eram oficialmente denominados de becos”.

se de uma “referência urbana mais importante até mesmo que a rua, pois era ali que se realizava todo tipo de manifestação e de festividade, tanto religiosas quanto profanas, além de ser a região da cidade onde se localizavam os principais edifícios” (COELHO, 1997, p. 105). Elas se caracterizam, ainda, por sua localização estratégica e por abrigar uma “massa de edifícios residenciais, em sua grande maioria térreos, dando suporte à volumetria de um determinado edifício que se pretende destacar” (COELHO, 1997, p. 106), geralmente apresentando uma forma irregular e simples. Coelho (1997, p. 106) comenta também que elas vêm acompanhadas de uma sucessão de outros espaços públicos, como largos, pátios e terreiros, que “articulando uma trama viária até certo ponto modesta, alimentava e dava sentido à vida em suas ruas”.

Dentre esses locais, destacam-se os **largos**, que eram delimitados em função do local, do uso e de sua origem, ressaltando-se que eles fogem do conceito tradicional de praça, por funcionarem mais como um “alargamento da rua propriamente dita do que da concepção de necessidade prática de um espaço urbano aberto nos moldes hispano-americanos” (idem). Entretanto, as três principais praças de Vila Boa, “receberam a designação de largos”, como visto abaixo. Para Boaventura (2007, p. 166-167), os amplos largos fundacionais são comumente encontrados nos arraiais setecentistas goianos, representando importantes pontos de confluência e acessos. A autora faz também a ressalva a seguir, que pode ser muito bem exemplificada com o caso do largo do Rosário, como pormenorizado no último capítulo da tese:

não se verifica nenhum tipo de barreira física entre os largos e as igrejas; ao contrário, eles se caracterizaram por atender os vários interesses ritualísticos, sacros ou profanos da comunidade, como os desfiles, o cortejo fúnebre, a folia, as procissões e outras comemorações intrinsecamente relacionadas às diversas confrarias e irmandades (idem).

Eles abrigavam, ainda, as funções políticas, comemorativas e punitivas da vila, como pode ser verificado na breve descrição, constante abaixo, dos principais exemplares encontrados na cidade de Goiás:

- Largo da Matriz (ou do Palácio): é o berço da ocupação, o mais importante entre eles e o segundo de maior em área, apresentando formato triangular e abrigando os melhores, maiores e mais bem acabados edifícios residenciais. Foi “o ponto mais central da Vila e, diferentemente dos demais largos, tinha seu acesso feito por um grande número de ruas e becos” durante o século XVIII (COELHO, 1997, p. 107).
- Largo do Rosário: é o menor deles e também se caracteriza pela triangularidade, adquirindo grande importância simbólica por ser o trecho remanescente do núcleo urbano primeiro destinado aos negros na margem direita do Rio Vermelho. De acordo com Coelho

(1997, p. 106), ele marca o “ponto onde se unem as ruas da Cambaúba e Nova, ou seja, a parte urbana dos caminhos que, vindos o primeiro de Meia Ponte e o segundo do Arraial da Barra, para aí convergem, unindo-se na rua dos mercadores, atual D. Cândido”. Acomoda uma igreja homônima, em homenagem à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, destacada por uma implantação que lhe conferia certa monumentalidade, por ter a “sua frente, em linha praticamente reta, as ruas Direita e dos Mercadores que, em decorrência de suas larguras e das construções adjacentes, canalizam a visão dos que por aí trafegam”.

- **Largo do Chafariz (ou da Cadeia ou da Boa Morte):** é o mais recente, maior e com terreno mais inclinado entre os três, o que dilui a percepção de sua forma triangular. Caracteriza-se por ser o “espaço criado oficialmente com o objetivo de se apresentar como centro gerador do que deveria vir a ser a vila” no momento de sua instalação, entretanto, o largo da Matriz (atual Praça do Coreto) permaneceu como principal polo de atividades da cidade. À direita, recebe o Chafariz da Boa Morte e, à esquerda, a Casa da Câmara e Cadeia e o extinto o pelourinho.



Figura 15 - Imagem aérea localizando as perspectivas de Villa Boa de Goiás em 1751 e 1803, constantes abaixo, com destaque para os três largos: do Rosário, da Matriz e do Chafariz.

Fonte: Google Maps (modificado pela autora).

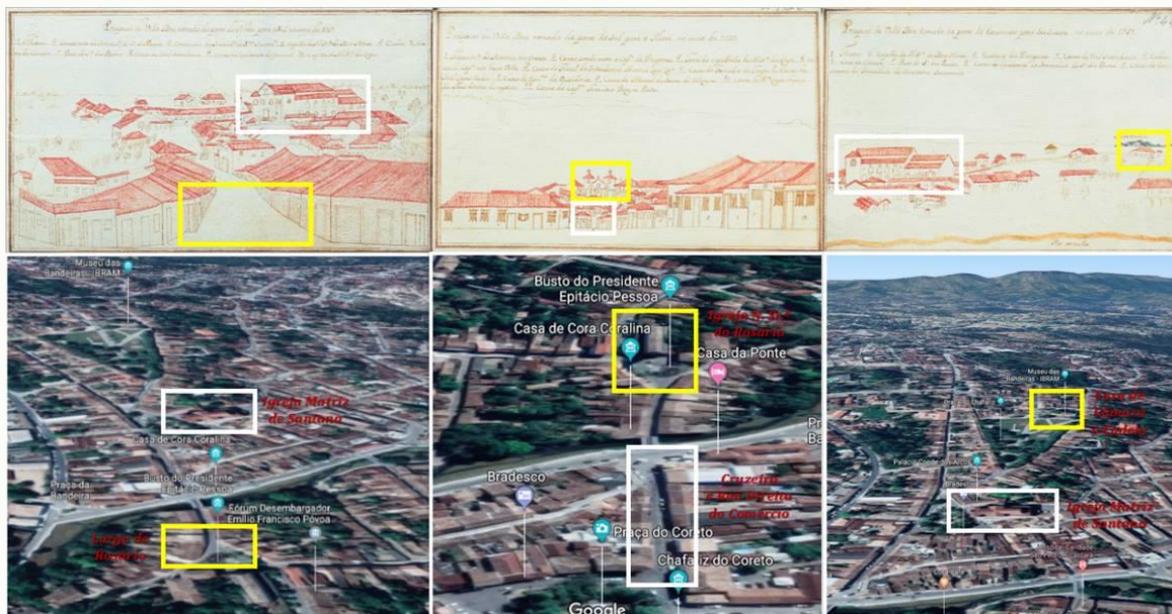


Figura 16 - Perspectivas ou prospectos de Vila Boa em 1751 de Norte para o Sul, Sul para o Norte e Noroeste para Sudeste, respectivamente, e suas versões na atualidade.

Fonte: Nestor Goulart Reis Filho (acervo da Casa da Ínsua, em Castendo) e Google Maps (modificado pela autora).

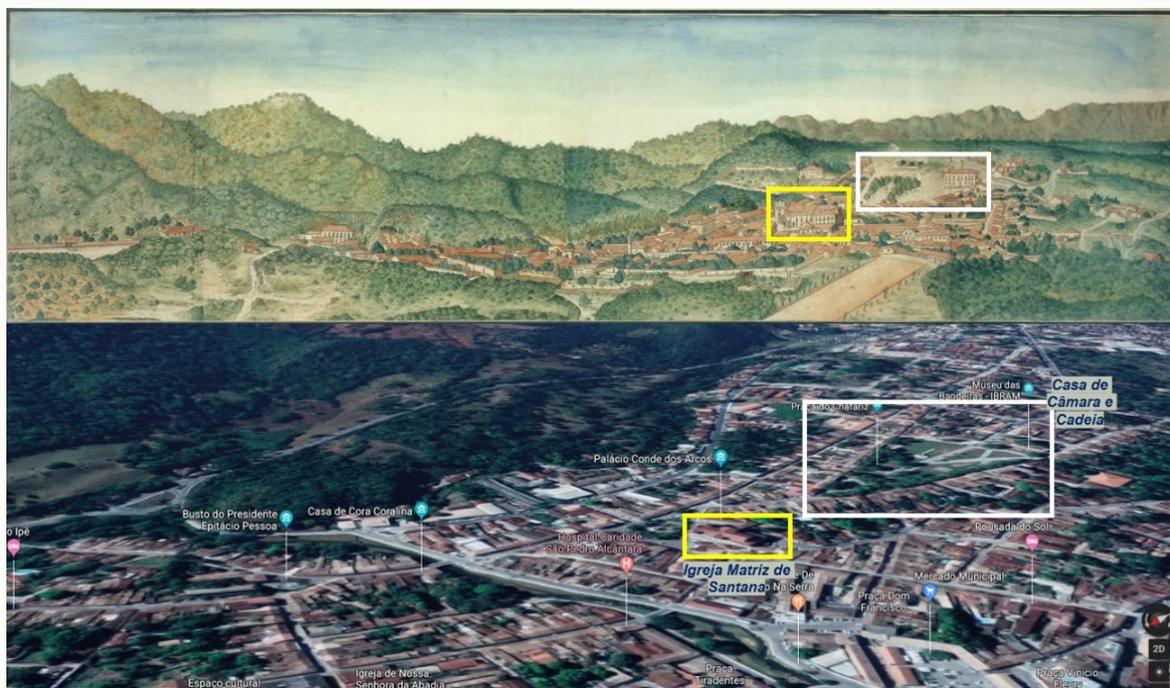


Figura 17 - Comparativo entre as perspectiva de 1803 de *Vila Boa de Goyas* mandado tirar pelo *Ilustríssimo e Excellentíssimo Senhor Don João Manoel de Menezes* (produzida por Joaquim Cardozo Xavier) e a atual.

Fontes: Nestor Goulart (Original manuscrito da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo) e Google Maps (modificado pela autora), respectivamente.

Já os **edifícios públicos** se caracterizam pela volumetria marcante, mas sem ornamentações externas “que venham modificar o rigor de singeleza de suas formas” (COELHO, 1997, p. 101). Ganha destaque a **Casa de Câmara e Cadeia**⁵¹, que funcionava no antigo Paço Municipal inicialmente, mudando-se para uma sede própria construída no ponto mais alto do Largo do Chafariz. Ela contou com um projeto arquitetônico oficial enviado pela Corte (BRASIL, 2005, p. 420), que não foi realizado exatamente como previsto em razão das limitações técnicas daquele período (MARTINS, 2004). Já o **Palácio dos Governadores** (atual Palácio Conde dos Arcos) (1751 ou 1766) resulta da adaptação, através de reformas, de quatro casas geminadas ligadas entre si por aberturas laterais (BOAVENTURA, 2007, p. 270), assim como, ocorrido com a Casa de Fundação do Ouro (1752), antiga Casa da Real Fazenda (da Moeda)⁵², segundo Boaventura (2007, p. 224).

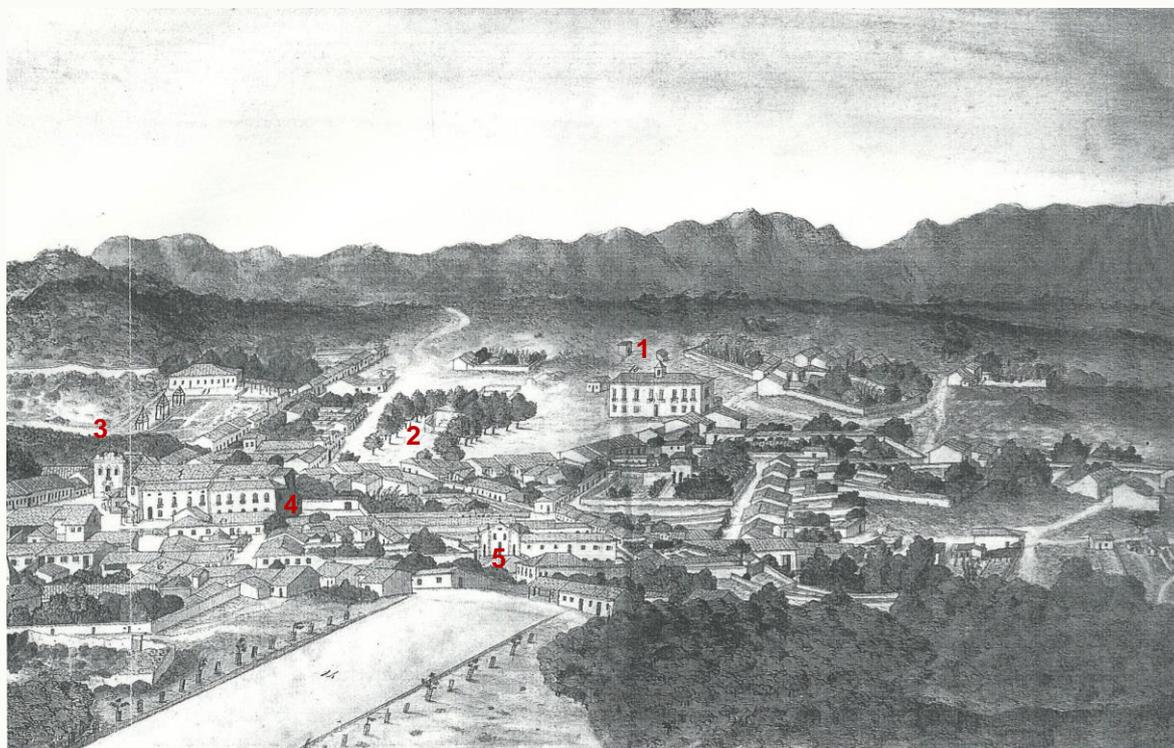


Figura 18 - Desenhos panorâmicos de 1803 apresentando o Largo do Chafariz (no centro da imagem) e o Largo da Matriz (à esquerda), com destaque para Casa de Câmara (1), Chafariz de cauda da Boa Morte e Passeio público (2), Igreja da Boa Morte (3), Catedral de Santana (4) e Igreja São Francisco de Paula (5) em primeiro plano.

⁵¹ A “Caza da Camara e das Audiências e Cadeya”, como indica seu nome, reunia os poderes administrativo e judiciário, com a prisão situada no térreo e a câmara no andar superior. Após a mudança da capital em 1937, ela permanece como cárcere até 1950, quando é doada ao Sphan para a instalação do MUBan - Museu das Bandeiras, ocorrida a partir de 1952.

⁵² Ao longo do tempo, essa edificação recebe uma série de outras atividades, como a tipografia provincial, um depósito de artigos bélicos e a Justiça Federal até 1937 (COELHO, 1999 *apud* TAMASO, 2007, p. 555), seguindo do Goiás Clube até a década de 1980 e do Ministério Público Estadual até a atualidade (TAMASO, 2007, p. 569).

Fonte: “Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colônia” de Nestor Goulart (p. 387), original disponível na Biblioteca Mário de Andrade (modificado pela autora).

Quanto aos **edifícios religiosos**⁵³, em sua maioria, apresentam “características semelhantes às das primeiras capelas construídas pelos colonizadores no litoral, sendo feitos em taipa-de-pilão, pedra ou adobe (geralmente, os menores). Foram erguidas oito igrejas na vila durante o século XVIII: Catedral de Santana (1727), Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1734), São Francisco de Paula (1761), Nossa Senhora da Boa Morte (1779), Santa Bárbara (1780), Nossa Senhora do Carmo (1786), Nossa Senhora da Abadia (1790) e Nossa Senhora da Lapa (1794), destruída em fevereiro de 1839 pela “enchente de São José”. No caso das igrejas do Rosário e da Boa Morte, situadas em praças centrais, foram implantadas de forma recuada em relação ao conjunto edilício vizinho e nos pontos de melhor visualização no que se refere à topografia (COELHO, 1997, p. 103; 110). Reiterando a teoria de que constituíram os “elementos de fundação e ordenação dessas aglomerações populacionais de Goiás” (BOAVENTURA, 2007, p. 206), como preconizado por Murillo Marx. Boaventura (2007, p. 206) complementa que essas duas igrejas permitiram uma configuração em que “apareciam sempre soltas, separadas do casario e com relativa independência da estrita funcionalidade do traçado das ruas, auxiliando ainda a demarcação da extremidade ou limite do arraial”.

Observa-se que o primeiro templo foi instalado na margem esquerda do Rio Vermelho, seguido pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos à esquerda. Porém, está só começa a receber um maior número de edificações religiosas e institucionais no início do século XIX (RAMIRES, 2019, p. 47). Essa clara segregação é verificada desde os primórdios do assentamento, sendo marcada pela presença da população branca na parte que abriga Largo da Matriz e pela população negra (principalmente a escravizada) na margem oposta nesse primeiro momento, o que vai se modificando logo em seguida como analisado adiante.

Esse tema é largamente discutido tanto regional como nacionalmente, por autores como Moraes (1995; 2005), Tamaso (2007), Boaventura (2007), Oliveira (2014), Galvão Júnior (2019), Ramires (2019), entre outros. Trata-se do que Fania Fridman (2004, p. 67) chama de “violência no processo formador do espaço urbano colonial”, que vitimiza também as comunidades indígenas. A autora questiona a noção usual de “‘mistura de raças’ que, no período colonial, ocorreria nos bairros, com várias classes dividindo o mesmo espaço”, a exemplo das irmandades religiosas vilaboenses segregadas em diferentes templos destinados aos negros e aos brancos, concluindo que:

⁵³ Ressalta-se que a segunda parte da tese é totalmente dedicada a três desses templos: Catedral de Santana, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de modo que aqui não serão realizados aprofundamentos analíticos sobre o tema.

[o índio e o negro] participavam da produção de uma vida cidadina, [e] eram outrossim excluídos desses mesmos núcleos, parecendo-me que a violência desse exclusão pode dar a nossas cidades proibidas, comparativamente à cidades europeias daquele mesmo período, um caráter não-libertador, que precisa ser melhor desvendado para revelar nossa identidade (FRIDMAN, 2004, p. 67).

Em Goiás, a exploração aurífera durou cerca de cinquenta anos, passando pela “ascensão, apogeu e o conseqüente início de declínio, indo da grande produção inicial à simples faiscagem das últimas décadas do século” (COELHO, 1997, p. 79). Assim, o desaparecimento de vários arraiais goianos pode ser creditado às técnicas rudimentares de extração mineral, à falta de mão de obra e à má administração governamental, com foco exclusivo na arrecadação de impostos e sem preocupação com os problemas enfrentados pela população local (COELHO, 1997, p. 82-83).

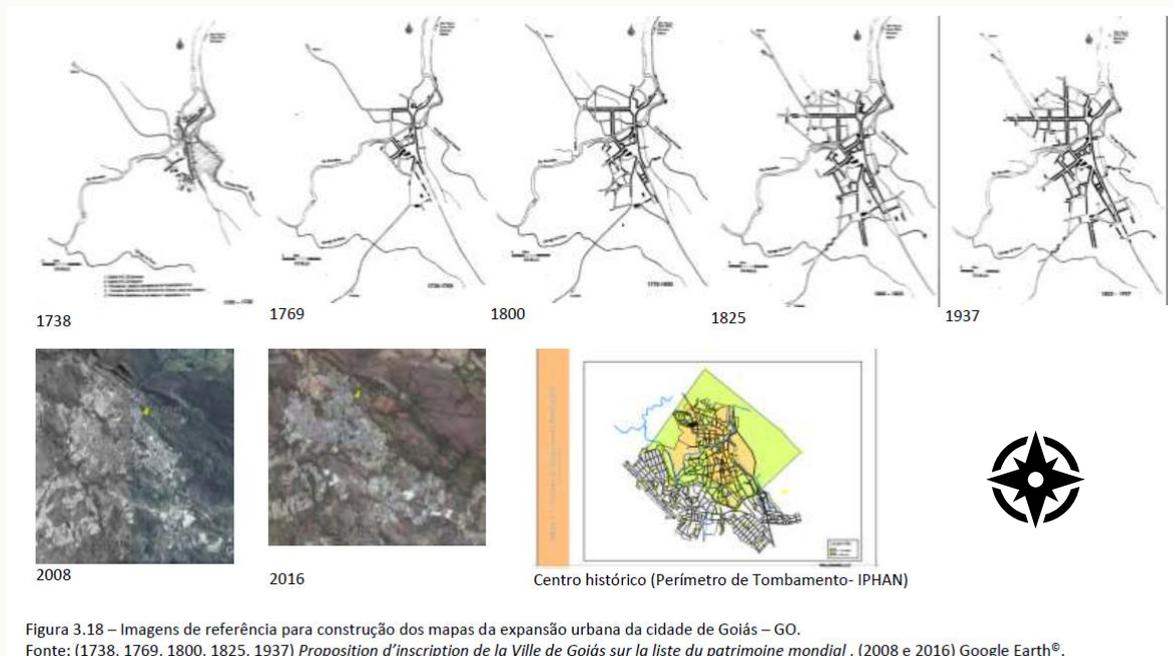


Figura 3.18 – Imagens de referência para construção dos mapas da expansão urbana da cidade de Goiás – GO.
 Fonte: (1738, 1769, 1800, 1825, 1937) *Proposition d’inscription de la Ville de Goiás sur la liste du patrimoine mondial*, (2008 e 2016) Google Earth®.

Figura 19 - Esquema indicando a expansão urbana observada da cidade de Goiás através de uma série histórica de mapas de 1730 a 2016.

Fonte: SILVA, 2017, p. 88.

Nesse cenário, apenas cem anos após o início de seu povoamento, a região sofre um rápido processo de esvaziamento populacional, isolamento geográfico relativo e decréscimo econômico em vários locais, atingindo diretamente o ambiente sociocultural da província. Em consequência disso, outra sociedade se delineia, sobretudo, após o abandono da população branca e o aumento do número de negros libertos, impondo-se o componente mulato que a torna mestiça (VIDAL, 2009a, p. 273). Surge daí, possivelmente, o “discurso sobre a decadência das minas”, que pode ser atribuído muito mais à desarticulação do projeto

aurífero, do que a um declínio socioeconômico efetivamente confirmado⁵⁴ (VIDAL, 2009a, p. 276). Assim, durante o século XIX, segue-se um período de transição da economia mineradora exportadora para a agrária de subsistência, o que afetou profundamente os diversos arraiais remanescentes, sobretudo, aqueles da região norte, permanecendo dessa forma até a dinamização econômica ocorrida no início do século XX.

Conclui-se, então, que as influências morfológicas trazidas pelo colonizador português, articuladas com as diversas contribuições e adaptações físicas, econômicas, sociais e culturais locais, legaram características únicas aos centros urbanos remanescentes do ciclo do ouro no interior do Brasil. Isso pode ser comprovado ao retomar as argumentações técnicas constates no dossiê de candidatura da cidade de Goiás a Patrimônio Mundial em 2001⁵⁵. Observando-se atentamente todo o processo de preparação da documentação para a inscrição nessa lista e o engajamento da comunidade local durante esse período, destaca-se a importância do autorreconhecimento popular em relação ao seu patrimônio, a criação de fortes laços afetivos e de identidade com o lugar, mesmo com todas as exclusões ainda observadas nesse percurso, as quais serão problematizadas adiante. A cidade segue aumentado populacional e territorialmente de forma lenta ao longo do tempo, como afirma Galvão Júnior (2019, p. 68): “cresceu e adensou-se muito lentamente. Mesmo no século XX e após a mudança da capital, o crescimento mais acelerado aconteceu a partir da década de setenta, depois do asfaltamento da estrada de Goiânia até lá”. Por fim, chama a atenção a existência de fortes oscilações nesses acréscimos, devido às sucessivas reduções territoriais às quais o município foi submetido ao longo do século XX.

1.3. O PAPEL DA LEGISLAÇÃO URBANÍSTICA COLONIAL PARA A PRESERVAÇÃO DA CIDADE

(...) na área determinada para as cazas dos moradores as quais pelo exterior sejam todas no mesmo perfil, ainda no interior as fará cada um dos moradores à sua eleyção de sorte que em todo tempo se conserve a mesma formosura da terra e a mesma largura da ruas, e junto da Vila fique bastante terreno para logradouro publico, e para nele se poderem edificar novas cazas, que serão feytas com a mesma ordem e concerto com que se mandão fazer as primeiras (...).

⁵⁴ Tais teorias são consistentemente questionadas pelas pesquisas de Gislaine Lima (2009) e Nádya Moura (2018).

⁵⁵ “Goiás testemunha a ocupação e a colonização das terras do Brasil central ao longo dos séculos XVIII e XIX. O traçado urbano é um exemplo do desenvolvimento orgânico de uma cidade mineradora, adaptada às condições da região. Ainda que modestas, tanto a arquitetura pública quanto a arquitetura privada formam um todo harmonioso, graças ao uso coerente de materiais e técnicas locais”. (<http://www.Unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/historic-centre-of-the-town-of-goias/>. Acesso em: 11.jan.2019).

Henri Lefèbvre (2006, p. 336) enuncia que o espaço político “não se estabelece somente por atos (a violência material engendrando uma paz, uma legalidade, ou uma legislação). A gênese de um tal espaço implica uma prática, imagens, símbolos, a construção de edifícios, de cidades, de relações sociais localizadas”. Essa premissa é fundamental para compreender como as diretrizes formais (e, por que não, legais) da Coroa portuguesa, que determinaram a formação da cidade de Goiás desde o princípio, perpetuaram-se até a atualidade e legaram práticas preservacionistas fundamentais para sua conformação morfológica ao longo de sua história. A rigidez e o conservadorismo desses regramentos são expressivamente responsáveis por isso, uma vez que “em determinadas cidades proibia[m] modificações nas fachadas dos edifícios quando ameaçassem perturbar o alinhamento das ruas ou mesmo a composição de conjunto das construções” (COELHO, 1997, p. 68). As **câmaras**⁵⁶ locais eram as responsáveis por esse controle, “impondo regras tanto no que tange ao alinhamento do edifício em relação à rua, quanto no que diz respeito à tipologia das edificações e ao aproveitamento do terreno” (idem).

Como visto, um dos elementos construtivos mais importantes para a garantia dessas configurações espaciais eram as residências, conforme comentado acima e visto no código de posturas elaborado em cerca de 1782 por Luiz da Cunha Menezes, “o maior reformador urbano da Vila” segundo Deusá Boaventura (2007, p. 26)⁵⁷. Ele regulava as premissas para expansão da vila e “para reformas e reconstruções das casas, no intuito de organizar tanto o alinhamento quanto a qualidade estética das edificações aí existentes” (COELHO, 1997, p. 98), já transferindo uma grande responsabilidade para os moradores locais quanto à

⁵⁶ Giovana Emos da Luz (2012, p. 76), a partir de Cristina Moraes (2005), afirma que “a importância política e administrativa da vila se revela em vários aspectos, visto que era a Câmara Municipal de Vila Boa, e posteriormente da cidade de Goyaz, que deliberava e decidia sobre as instruções urbanísticas e arquitetônicas postas em prática em toda a Província”. A autora destaca também que a “formação e a conformação dos componentes urbanos importavam para as autoridades políticas que aprovavam os projetos de intervenção urbana, seja para construir, reconstruir ou modificar edificações” (LUZ, 2012, p. 67).

⁵⁷ A pesquisadora reforça, ainda, que “as Ordenações do Reino, as Cartas Forais, os Termos de Assentamentos, as legislações eclesiásticas e as práticas dos arruadores, os colonizadores conseguiram impor uma certa uniformidade às cidades do século XVIII, com freqüente respeito à topografia e singular valorização dos edifícios religiosos e públicos” (BOAVENTURA, 2007, p. 29), como já analisado acima. Ela registra também a influência do tratado de Manoel Alvares Ferreira (1706) ou Emmanuel Alvares Ferreyra “na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras” (BOAVENTURA, 2007, p. 166). Em complemento, Nádia Moura (2018, p. 208) registra que “a legislação que mais influenciou o desenvolvimento dos arraiais mineiros goianos foram as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* – normas eclesiásticas que incidiram diretamente no contexto urbano, uma vez que a ocupação urbana se concentrava inicialmente junto às igrejas e seus adros”.

manutenção formal/física do núcleo urbano. Segue a transcrição de parte dos 12 parágrafos de seu manuscrito feita por Paulo Bertran (1996, p. 58 *apud* BOAVENTURA, 2007, p. 230):

No lado da praça principal que faz rente à Casa da minha residência, serão reguladas as Casas pela frontaria das do Tabelião Manoel José Leite, quando as ruínas das mesmas pedirem nova edificação.

No outro lado em que mora o Tenente Coronel João Pinto Barbosa Pimentel, seguirá a mesma formalidade, até o canto do Licenciado João Antônio Freitas, servindo também as do Reverendo Vigário de modelo para as que imediatamente delas segue até o canto que faz frente as casas que servem de Tribunal da Contadoria.

Na direita se regularão de uma e outra parte pela frente das (casas) do Capitão-Mor Miguel Álvares da Ora, seguindo a rua de cima.

Na praça dos Quartéis, se observará a mesma formalidade das casas do Tenente Francisco Pereira Marinho até o canto que desce para o beco, e do mesmo beco seguindo para cima imitarão todas a mesma fronteira das que ficam no mesmo canto.

Na rua chamada Médico serão todas a imitação das que se acham imediatas aos Quartéis da parte de cima.

Em todas as mais ruas se procurará sempre imitar-se as de melhor frontaria, e no caso de serem todas antigas e não haver coisa que se agrade a vista, se lhe dará novo prospecto proporcionado ao país e às posses dos donos dos chãos. Na Praça principal enquanto não se põe em prática o determinado acima sobre reedificação, mandarão os donos das casas pintarem as janelas e portas todas de uma cor, para assim suprir a irregularidade do prospecto com que foram construídas [Posturas urbanas de Luís da Cunha Menezes.

Acerca do tema, Tiago Ramires (2019, p. 45) comenta, a partir de Di Salvo e Andrade (2017), que tanto a Carta Régia de 1736, que eleva o Arraial a Vila, como o texto acima pretendiam gerar um “ordenamento e uma lógica à malha e às edificações vilaboenses que perduram até o presente, e que o reconhecimento, proteção e normatização pelos órgãos do patrimônio apenas refletem (ou deveriam refletir) aquelas orientações originais” a serem preservadas. Ressalva, ainda, que algumas dessas premissas ainda hoje são almejadas pela administração municipal, resultando em “conflitos entre governantes e proprietários de terras e imóveis”.

Giovana Luz (2012, p. 66) acrescenta que essa “ideia de estabilidade foi gerada no século XIX, pelos sucessivos rearranjos paisagísticos que conservaram o modelo vernacular”, sendo subsidiada pela “documentação legislativa/administrativa” existente. Ela defende que as “coordenadas básicas para a produção da cidade se concretizaram” no século XVIII, mas é no século seguinte que se evidencia a “preocupação com a conservação e manutenção da imagem formulada no espaço” (LUZ, 2012, p. 76), surgindo, então, os novos **códigos de**

posturas⁵⁸. A pesquisadora apresenta alguns artigos reveladores do *Livro da lei Goyana da Assembleia Legislativa da Provincia de Goyaz de 1853* (IN: LUZ, 2012, p. 77), conforme segue:

Approva as posturas da Camara Municipal da Capital Francisco Mariani, Presidente da Provincia de Goyaz: Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Legislativa provincial decretou sobre proposta da Camara Municipal da capital, que no dito Municipio se observem as seguintes posturas:

Art. 4º As casas, e muros, que fiserem frente para as ruas publicas, serão rebocadas, caiadas, e cobertas de telhas, o infrator será multado no primeiro anno, depois do aviso do Fiscal, em mil réis, no segundo anno, em dous mil rs. e assim duplicando-se sempre nas reicidencias annuais.

Art. 5º O proprietário, que nao reparar o prédio, que estiver ameaçando ruína, será chamado pelo Fiscal a conciliação perante o Juiz de Paz, a fim de que este marque um praso razoavel em vista das circunstancias do proprietario.

Art. 7º Todos os proprietarios serao obrigados na Villa, a conservar as frentes de suas casas, lados, e fundos seos quintaes livres de mattos, e immundices: a infraçacção será punida com a pena pecuniaria de um mil réis.

Art. 8º Aquelle, que fizer escavações nas ruas, estradas e arrebaldes das povoações será multado em um mil réis, alem de fazer o competente reparo.

Assim, como a *Resolução nº 127 de 30 de Julho de 1874* (idem):

Approva as posturas da Camara Municipal da Capital

Antero Cicero de d'Assis, Presidente da Provincia de Goyaz: Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Legislativa provincial decretou sobre proposta da Camara Municipal da capital, que no dito Municipio se observem as seguintes posturas:

Art. 1: Todo aquelle que fôr encontrado rabiscando ou estragando as paredes ou muros dos edificios d'esta Cidade, sendo denunciado, será multado em 8\$000 rs. ou 8 dias de prisão. Se fôr filho familia, pupilo, ou escravo; o pai, tutor ou senhor, alem de reparar o danno causado, pagará 4\$000 rs. de multa.

Art. 8: Todos os proprietarios são obrigados a conservar as frentes de suas casas livres de mattos, immundicias e barracões. O fiscal os avisará dandolhes praso razoavel para cumprirem esta obrigação, sujeitos em caso de negligencia á multa de 5\$000 réis.

Esses documentos demonstram claramente a imposição da responsabilidade pela conservação rígida da paisagem local à população através do cuidado com suas residências e frente dos lotes⁵⁹, ocorrendo o mesmo com as igrejas, como analisado na segunda parte da

⁵⁸ O mais antigo deles data de 1845, apresentando “preocupações incisivas e repetitivas com o espaço urbano” (LUZ, 2012, p. 84).

⁵⁹ Por exemplo, o Artigo nº 17 do “Acto nº 2893” (que apresenta duas datações diferentes, no início parece 23 de junho de 1881 e no final 5 de abril de 1919), em transcrição encontrada nos arquivos da Fundação Frei Simão Dorvi, prevê que “os proprietários são obrigados a calçar as frentes de suas casas e quintaes nas ruas que tiverem de ser calçadas ou macadamizadas [sic] pela camara, no praso improrogavel de 90 dias depois de findo o calçamento pela câmara. Ao infractor multa de 30\$000, além da factura da obra por sua conta”. Seu artigo 23 também obriga a construção de “muros ou taipas, grandes de ferro ou madeira aparelhada” nos terrenos dentro do “quadro central da cidade, marcado pela camara”, mantida de forma mais branda também para as áreas externas a esse quadro.

tese. A obrigatoriedade da manutenção e pintura dos muros⁶⁰, das fachadas das casas e seus acessos de forma coerciva e sob permanente fiscalização, acabou criando uma cultura de cuidado permanente nos moradores locais, que era reforçada como uma demonstração de “status social” das famílias (MARTINS, 2004 *apud* LUZ, 2012, p. 78). A partir da análise dessa documentação legal, Luz (2012, p. 79) conclui que a intenção preservacionista incluída nela alimentou, desde muito cedo, uma dedicação habitual com a aparência geral da cidade pelos próprios moradores, conforme segue:

As Cartas Régias acabaram por firmar, em suas instruções urbanísticas, um modo geral, apesar de não ser sistematizado, para o modelo das cidades portuguesas no Brasil. E, no decorrer do tempo, os Códigos de Posturas serviram para garantir também a manutenção dos aspectos mais particulares de cada rua, de cada casa, de cada edifício. Cuidando dos seus estragos e danos, de suas fachadas, lados e fundos, etc, cultivando, assim, o sentido e o valor cultural da imagem dos edifícios particulares e, enfim da própria estrutura urbana, para a sociedade. Pode-se, portanto, pensar em uma função preservacionista, inserida na legislação provincial.

A autora aponta também outro meio de delegar aos residentes o papel de manutenção formal da cidade, por meio do rígido controle de seu crescimento por parte da Assembleia nesse período. Ele se materializa em recomendações para as novas construções, que deveriam seguir regras para continuação do “estilo da cidade e a harmonia de seu conjunto” (LUZ, 2012, p. 81). Assim, as edificações institucionais e religiosas, cuja manutenção era feita pelo próprio governo, funcionavam como balizas para aquelas da esfera privada. Eram, portanto, um modelo para impor a “rigidez da Câmara para com a obediência em relação aos alinhamentos, prospectos, rebocos, caiados e demais regras para edificar os elementos presentes nos edifícios” (*idem*). Ela considera que isso resultava, como já visto, da necessidade da Colônia de “controlar ideologicamente o espaço social dentro do qual se realizavam as atividades políticas, econômicas e religiosas; de orientar a vida das pessoas que se movimentam nesse espaço e efetivavam as atividades produtivas” (LUZ, 2012, p. 83).

Em 1923, foi localizando, ainda, uma espécie de projeto de lei dedicado especificamente a construções e reconstruções.

⁶⁰ No *Diário de Anna Joaquina da Silva Marques*, disponível no acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica da Goiás, existem vários registros da memorialista do início do século passado, referentes à manutenção predial de sua residência, localizada ao lado da Igreja do Carmo. Bons exemplos são as seguintes passagens: “Principiou fazer asseio [pintura] aqui na casa” (MARQUES, 21.jul.1919, V. II, p. 491) e “Mandei capinar a porta p.^a festa de Nhola” (MARQUES, 12.nov.1919, V. II, p. 496).



Figura 20 - Panorâmica da cidade de Goiás com morro do Cantagalo ao fundo em 1828, por William John Burchell. Observa-se a esforço para a manutenção das linhas retas na Rua do Horto.

Fonte: FERREZ, 1981, p. 122-123.

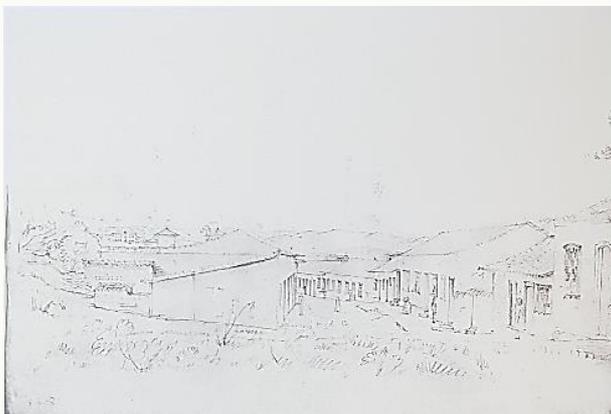


Figura 21 - Vista da rua posterior à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em 1828, por William John Burchell, com destaque para a conservação das edificações a manutenção dos padrões estéticos mencionados.

Fonte: FERREZ, 1981, p. 132.



Figura 22 - Vista de uma rua não identificada da cidade de Goiás em 1828, por William John Burchell, também evidenciando a presença de suas retilíneas mesmo nos pontos mais distantes do atual centro histórico.

Fonte: FERREZ, 1981, p. 136.

Outro ponto de interesse discutido por Luz (2012, p. 87) é a insistência legal nos alinhamentos das construções, pois seriam eles os geradores de “uma imagem unitária para o centro histórico” e os responsáveis por uma aparência de coesão e organicidade. A autora argumenta que “este esquema envolvia a própria ideia que se fazia de via pública na época de implantação das vilas: as ruas eram o traço de união entre conjuntos de prédios e por eles eram definidas espacialmente”. Em seguida, considera que esses “Códigos de Posturas do século XIX revelam a mesma preocupação formal com a manutenção dos padrões primordiais da urbanização, cuja finalidade era manter o aspecto português nas vilas e cidades brasileiras”⁶¹. Isso pode ser notado, sobretudo, nos seus centros, que são os locais mais

⁶¹ Isso pode ser observado nos desenhos feitos pelo viajante britânico William John Burchell (personagem a ser estudado mais detalhadamente na segunda parte da tese) no final da década de 1820, quando visita a cidade e faz registros visuais muito realistas de várias perspectivas dela, incluindo seus arrabaldes como visto nas imagens acima.

privilegiados para a observação e preservação dessa paisagem “em nome da manutenção de uma linha de continuidade com o passado” (LUZ, 2012, p. 125). De forma um tanto excessiva, mas bastante assertiva no tocante às questões de memória e identidade, ela conclui seu argumento, afirmando que

(...) os Códigos de Postura municipais preconizaram uma metodologia de continuidade arquitetônica/urbanística que transformou, no passar do tempo, a cidade em “cidade-cenário”. As leis expressam a forma/função associada às regras de composição e organização originárias da formação da imagem urbana e expressam, além disso, a continuidade da própria concepção de cidade, no período. Foi essa preconização legal que possibilitou a memória coletiva coesa em torno da imagem, característica responsável pela identidade do lugar (...) (LUZ, 2012, p. 123, *grifo nosso*).

De fato, José Leme Galvão Júnior (2009, p. 48 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 61) concorda com o fato de que “houve momentos em que o planejamento urbano foi mais ou menos incisivo na produção, ordenação e preservação da cidade”, seguindo um “um longo período de ‘reiteração do modelo colonial, mas também o aprimoramento da arquitetura e seus materiais e sistemas construtivos”.

Acerca dos **códigos de postura do início do século XX**, Karine Oliveira (2014, p. 76) também aponta que, apesar de “não tratarem objetivamente a noção de patrimônio”, eles carregam o “interesse pela manutenção da paisagem e ordenamento urbano”, através da recorrência dos conceitos de “alinhamento” e “linearidade” por exemplo. Isso pode ser notado no Código de Posturas de 1916 (Lei nº 39, de 14 de dezembro de 1916)⁶², que incorpora “parâmetros para controlar e ordenar as edificações conforme os princípios de linearidade e alinhamento, o gabarito, a composição de fachada (quanto ao ritmo de aberturas, execução de platibanda, e afastamento frontal para novas construções)” (OLIVEIRA, 2014, p. 76).

No código de dois anos depois (*Lei nº 2.985, de 23 de junho de 1918*), adiciona-se preocupações com conforto ambiental, “ao estipular dimensões mínimas de vãos em função da ventilação e iluminação naturais, e não em função de ordenar a composição de fachada em cheios e vazios, ritmo ou harmonia” (OLIVEIRA, 2014, p. 77), permitindo a construção de edifício ao “gosto moderno”. Quanto aos espaços públicos, este previa o “‘aformoseamento, conservação e asseio das ruas e praças’, de acordo com o princípio da contiguidade, uma vez que era exigido o fechamento dos terrenos inseridos no ‘quadro central’ e a caiação ou pintura das fachadas” (idem), novamente atribuindo grandes responsabilidades aos moradores locais para o cumprimento dessas exigências estéticas.

⁶² Publica-se também a *Lei nº. 382, de 28 de janeiro de 1916*, disponível nos arquivos da Fundação Frei Simão Dorvi, “obrigando as pessoas que pretenderem construir, acrescentar, ou modificar predios no perimetro urbano e apresentar plano completo de obra”.

A ruptura dessa continuidade secular ocorre apenas com a transferência da capital para Goiânia em 1937, que resulta na alteração da “dinâmica urbana” e no desuso de “imóveis, espaços públicos estagnando as atividades econômicas” (idem). Oliveira (2014, p. 77) afirma, com razão, que esse “foi um dos fatores determinantes para a manutenção da estrutura urbana e arquitetônica existente. Ao deixar de ser capital, a cidade passou a sofrer as pressões desenvolvimentistas de maneira mais branda”. Portanto, após esse processo de abandono, tornam-se frequentes “legislações nos anos 1940 que procuram amenizar ou compensar a situação e ‘aparência de grande decadência’ (*Decreto Lei nº 2 de 20 de janeiro de 1941*) da cidade, através de incentivos fiscais para demolição e remoção dos escombros”.

A chegada da patrimonialização institucional na década seguinte, leva à complexificação dos conflitos legais com os vilaboenses, que não aceitam bem esse novo *status*⁶³, por o considerarem uma ameaça ao longamente desejado progresso. Em reação, o “o poder público buscou medidas para atenuar o ônus dos proprietários de imóveis tombados fixando em 10% os impostos prediais urbanos sobre os imóveis protegidos” (OLIVEIRA, 2014, p. 78). Esse se torna, então, um importante momento de ressignificação da paisagem local por parte dos moradores, que já vinham mudando paulatinamente sua relação com essa noção de passado e patrimônio há muitos anos.

Essa resistência legislativa municipal à conservação, começa a mudar na década de 1970, com as “reformulações conceituais no campo do patrimônio [que] levaram a novas práticas de gestão” (OLIVEIRA, 2014, p. 78-79) e refletiram-se no estabelecimento da “proteção de diversos logradouros que compunham o ‘Roteiro Histórico e Artístico da cidade de Goiás através da Lei nº 16 de 03 de julho de 1975’⁶⁴ (idem). Houve também incentivos fiscais aos “proprietários que ‘conservarem seus imóveis dentro dos traços coloniais’ (Projeto de Lei nº 35, s/d)” (OLIVEIRA, 2014, p. 80), em claro reconhecimento à importância deles para o sucesso desse esforço. Finaliza, então, registrando que somente “após a segunda metade do século XX que as Leis de Uso e Ocupação do Solo (1983), de Zoneamento do Solo Urbano

⁶³ Registra-se a presença no arquivo da Fundação Frei Simão Dorvi do *Requerimento nº 131, de 26 de abril de 1956*, trazendo o seguinte texto: “fazendo côm com uma das mais justas e sentidas aspirações do povo desta terra, vem solicitar (...) uma lei para destombamento dos prédios particulares de Goiás, pois que estão convíctos de que o tombamento de parte da mesma tem entravado o desenvolvimento e modernização de Vila Bôa, com perda de renda para a Prefeitura Municipal (...)”. Mais de cinco anos depois, encontra-se outro requerimento, o de n.º 503 de datado de 29 de março de 1962, contendo um abaixo-assinado endereçado à Câmara Municipal de Goiás, solicitando “que seja revogado o ato em que tornou tombada parte urbana desta Cidade, conservando para aquele fim exclusivamente os prédios e / outros monumentos públicos existentes aqui”. Destaca-se a existência de diversas outras manifestações dessa natureza, mas nenhuma delas teve sucesso.

⁶⁴ A Fundação Frei Simão Dorvi também guarda uma cópia do *Projeto de Lei 28/78*, referente ao novo Código de Edificações da cidade, que contempla os requisitos básicos dessa tipologia documental observados até a atualidade, com destaque para a presença de uma subseção relativa a construção de hotéis e pensões, já indicando a presença do incentivo ao turismo cultural na cidade.

(1983) e de Edificações (1983) superaram os Códigos de Posturas, tratando objetiva e especificamente o tema urbano” (OLIVEIRA, 2014, p. 61).

Contemporaneamente, Tiago Ramires (2019, p. 112) afirma que, “apesar do trabalho normativo e de planejamento realizado em meados dos anos 1990, a segunda metade daquela década, bem como ao longo dos anos 2000 foi o período em que a legislação urbanística teve menor observância – principalmente pelo Poder Público”. Ressalva, ainda, a assimetria na atuação dos poderes públicos, quanto ao financiamento, governança e fiscalização na totalidade do perímetro urbano. O autor expõe que os privilégios conferidos aos “12% patrimonializados da cidade (o centro histórico)” (RAMIRES, 2019, p. 197) e ao fato de que “pouco se atém às demais áreas urbanizadas do município, assim como aquelas em iminente urbanização” (idem).

O panorama aqui apresentado permite verificar, então, a formação de um núcleo urbano baseado em regras estratégica e politicamente impostas pelos colonizadores em busca de reforçar sua presença simbólica na região, ainda que essas diretrizes não tenham sido seguidas à risca, sobretudo, nos primórdios de sua ocupação. Observa-se também a necessidade de perpetuação dessa imagem cidadina, sobretudo, ao longo do século XIX, que acabou resultando na criação de uma legislação, que gerou e nutriu uma cultura preservacionista de sua paisagem construída, profundamente responsável por sua perpetuação até a atualidade.

Entretanto, é importante destacar o impacto da ruptura representada pela perda da sede administrativa estadual para Goiânia em 1937 e suas consequências posteriores, que acabaram arrefecendo os ímpetus desenvolvimentistas acelerados da década de 1930, o que também contribuiu para essa conservação. Por fim, sublinha-se que o início do processo de patrimonialização local nos anos 1950, apesar de todos os conflitos que trouxe consigo, e a ressignificação dessa paisagem cultural pelos vilaboenses que se seguiu, acabaram por consolidar a configuração urbana atualmente observada.

Para finalizar, ressalta-se que o presente capítulo tem o objetivo de apresentar uma contextualização do ambiente histórico e do arcabouço formal que originaram a atual cidade de Goiás. Trata-se de uma visão panorâmica das temáticas abordadas, uma vez que não se refere ao enfoque principal da pesquisa, mas entende-se que foi necessária para dar um suporte analítico mais consistente às ponderações realizadas nos próximos capítulos, que se referem às relações da população local com a cidade. Como visto, a intenção é compreender como seus aspectos morfológicos poderiam se refletir nas formas de apreensão e nos vínculos, representações e memórias criadas por essas pessoas com o lugar, além de vislumbrar como isso poderia reverberar nos processos locais de preservação não institucional ao longo do tempo. O estudo da legislação urbanística ofereceu importantes

chaves de compreensão para se entender como tudo isso se desenvolveu no âmbito dos espaços públicos, já que legou a várias gerações vilaboenses hábitos e práticas de conservação que passavam fluidamente do espectro privado para o público, no estímulo de um fazer/manter/preservar com as próprias mãos, que atravessou séculos e chegou até a atualidade, ainda que de forma bastante enfraquecida.

1.4. PANORAMA DO PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO VILABOENSE

Hoje, um século decorrido sobre a historia de Goyaz cidade, é com justa satisfação que constatamos os progressos não só materiaes como tambem moraes e intellectuaes, operados em nossa sociedade, a qual com patriotismo e zelo tem velado pelo desenvolvimento de nossa querida terra natal.

Americano do Brasil, *Correio Official de Goyaz*, 17.set.1918.

Só se avalia plenamente o valor de alguma coisa quando esta some de vista — desaparece ou é dilapidada.

Zygmunt Bauman (2005, p. 52).

Apresenta-se agora um panorama sobre os processos de patrimonialização da cidade de Goiás, com enfoque na verificação da atuação de parte da população local no decorrer dos mesmos, com o objetivo de contextualizar as análises promovidas ao longo da tese. Parte-se, então, das três etapas convencionadas dentro dessa trajetória, que começam com as manifestações iniciais da consciência preservacionista. Ela já é observada antes mesmo da primeira solicitação de tombamento em nível federal ocorrida em 1942 e que culmina com o forte engajamento verificado durante a preparação para sua inscrição na lista de Patrimônio Mundial no fim da década de 1990. Porém, nesse primeiro momento, é realizado um pequeno “a parte” para a análise de uma temática bastante específica acerca da Cruz do Anhanguera, que visa a contribuir para uma melhor compreensão do cenário inicial desses processos em âmbito urbanístico, retomando-se as discussões gerais na sequência.

1.4.1. Ponderações sobre a simbologia da Cruz do Anhanguera no contexto patrimonial da cidade de Goiás

CRUZ DO ANHANGUERA

À memória de GOIÁS DO COUTO

*Tosco madeiro,
Pelo tempo carcomido,
Plantado há séculos
Em ermos tão distantes,
Indicando altaneiro,*

Testemunhando,
Que por ali passaram
Grupos bandeirantes,
Aventureiros
Valentes, destemidos,
Alheios às intempéries,
As dificuldades,
Criando aldeias,
Plantando cidades,
Levando civilização
Aos sertões brasileiros.

Tosco madeiro,
Pelo tempo carcomido,
Símbolo da fé,
Da pujança,
Da coragem,
Da esperança,
Do desbravador audaz,
Contemplas hoje,
No alto de um pedestal
Erguido,
A bela cidade construída,
No vale do Rio Vermelho,
Por aquele que te plantou,
Em prístina era,
Nos ermos daqui distantes!

— Com veneração te saúdo...
CRUZ DO ANHANGUERA!

Eduardo Souza Filho (1981, p. 17).

A história do atual monumento à Cruz do Anhanguera já foi bastante explorada por diversos outros pesquisadores anteriormente⁶⁵, buscando-se aqui destacar os aspectos que contribuam para a argumentação relativa à preservação não institucional da cidade de Goiás. As menções a esse objeto remontam a 1914, quando o jurista e poeta vilaboense Luiz do Couto, em uma narrativa épica, depara-se com o “vetusto madeiro [em aroeira lavrada] escurecido pelo tempo, os braços mutilados pelo abandono” (*A Informação Goyana*, 15.set.1918) em uma fazenda em Catalão, na região sul de Goiás. Élder Camargo de Passos (2018, p. 301) faz o seguinte registro sobre tal passagem, destacando a existência de uma disputa simbólica pela posse da “reliquia” com os paulistas:

Descoberta pelo Dr. Luiz Ramos de Oliveira Couto, quando, ao executar a divisão da fazenda dos Casados, percorreu a estrada pela qual Bartolomeu Bueno entrara em nosso Estado, uma légua depois de atravessar o porto velho no Paranaíba. Na base da cruz estava inscrita uma data “172...” achando-se o último número completamente apagado. Apesar de Bartolomeu

⁶⁵ Destaca-se o seguinte artigo de autoria de Izabela Tamaso: TAMASO, Izabela. A Cruz do Anhanguera: representações, experiências, memórias, patrimônio. *IN: FRÚGOLI, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Org.). As cidades e seus agentes: práticas e representações.* Belo Horizonte: editora PUC Minas; São Paulo: EDUSP, 2006. p. 245-273.

Bueno possuir o hábito de plantar uma cruz sempre que atravessava os grandes rios divisórios, a imprecisão da data fez com que fosse questionado o fato de ser esta a verdadeira entrada do bandeirante. Tanto que o Governador de São Paulo, Dr. Altino Arantes, reivindicando a posse da cruz, tudo fez para levá-la ao Museu do Ipiranga, só o não conseguindo devido à interferência do Presidente de Goiás, Dr. Olegário Pinto. A cruz foi transportada de Catalão a Ipameri e de lá trazida à nossa Capital ⁶⁶. (...)

Nota-se, portanto, como o emaranhado de simbolismos vinculados à consolidação acrítica da história do Anhanguera como mito fundador do estado de goiano⁶⁷, gera uma noção obscura que acaba adentrando grande parte do século XX no imaginário coletivo local. Isso pode ser comprovado pela epígrafe acima e pela seguinte passagem, publicada por A. Mendes de Almeida em *A Informação Goyana* (15.set.1918), que já alude a um conceito patrimonial e demonstra a existência de uma consciência sobre a importância da preservação dos bens culturais, ainda que vinculada a um exemplar de origem bastante questionável como o visto aqui. São evocadas diversas concepções que estavam bastante em voga naquele período, como o sentimento nacionalista, a mistura de raças e a idealização dos bandeirantes paulistas, além de demonstrar a força política da Maçonaria goiana, como comprova-se nos trechos a seguir:

Ousamos dizer, sem exagero, que devemos á sociedade maçônica de Catalão, a salv guarda dessa relíquia historica, quiçá a maior o Estado, precioso marco plantado pela mão piedosa do precursor da civilização de Goyaz, symbolo da fé que transpunha montanhas e significativo sinal de uma nova heroica esperança que renascia ao contacto de uma terra que se entregava no explorador Anhanguera. (...)

Ella evocou o passando do Brasil, as suas glorias, as suas lutas, a formação da sua nacionalidade, onde se perpetuam a energia indômita do caboclo, a resistencia e a bondade do negro e as varonis qualidades da raça portuguesa de navegantes e batalhadores através da Historia.

Ella rememora, mais do que isso, as façanhas dos bandeirantes, conquistadores, pequizadores e desbravadores correndo sempre em busca da serra das “Esmeraldas” que como um ideal, teimava em não ser atingida...

⁶⁶ Esse dado é comprovado por uma nota publicada pelo *Correio Oficial de Goyaz* de 23 de janeiro de 1915.

⁶⁷ Izabela Tamasso (2007, p. 71-72) considera o mito do Anhanguera como mito de fundação do Estado e de origem do povo goiano ao mesmo tempo, defendendo que ele “foi especialmente acionado a partir do início do século XX, com vistas a sustentar a construção da identidade goiana em meio às várias e crescentes identidades regionais”, configurando-se como “ápice desse movimento” a inauguração do monumento. Já com um enfoque nos tempos atuais, Cristina Gomide (2007, p. 44) pondera que a cruz “não nos remete mais somente à história do poder, mas à necessidade de manutenção da história da origem da cidade”, portanto, torna-se fundamental a constituição de um “mito de origem”, que também garanta “o alimento ao valor do monumento através do olhar externo, como por exemplo, do turista”. As diversas utilizações do nome e de símbolos vinculados ao personagem até recentemente, como os times esportivos, bandeiras, blocos carnavalescos, etc., revelam a pregnância das representações vinculadas a ele de forma totalmente acrítica.

Catalão tem, pois, primazia na patriótica lembrança do monumento que se vae erigir na capital e a salvação da histórica cruz do Anhanguera é obra inteiramente sua. (*A Informação Goyana*⁶⁸, 15.set.1918, *grifos nossos*)



Figura 23 - Equipe do Anhanguera Basquete Clube s/d, por Rosarita Bueno Medeiros, demonstrando a força do mito fundador reacendido no início do século XX.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 24 - Bandeira municipal vilaboense contendo brasão com a Cruz do Anhanguera de autoria de Pedro Vargas Craveiro da Luz (em 1975).

Fonte: BARBOSA, 2017, p. 236.

Como visto anteriormente era planejada a construção de monumento para abrigar a referida cruz nesse momento⁶⁹, que “foi erigido, por iniciativa do poder público e de escritores, entre eles Americano do Brasil e Joaquim Bonifácio de Siqueira” (*IN: TELES, 2005, p. 46*), além de Santos Azevedo e Rodolfo Marques. Portanto, a elite cultural vilaboense estava novamente envolvida nesse processo de **“invenção” de tradições locais**⁷⁰, criando narrativas para embasá-las por conta própria. Um exemplo disso são os registros históricos paralelos, que envolvem a construção de seu pedestal, como relata Passos (2018, p. 301-302): “na escavação para instalar a relíquia em espaço público, encontrou-se o esteio mestre da igreja soterrado no local”. Trata-se da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, que havia sido destruída por uma grande enchente em 1839, sendo lembrada, possivelmente, como uma estratégia para conferir maior validade simbólica ao novo monumento⁷¹. O próprio *Correio Oficial* (18.mai.1918) noticia ufanamente a aproximação de sua inauguração:

⁶⁸ Quase uma década depois, esse mesmo periódico divulga um texto com desmentidos sobre o ocorrido, revelando que “quem descobriu a falsa cruz do grande cabo das bandeiras foram os trabalhadores de uma turma da Estrada de Ferro Goyaz. Levada a notícia da descoberta a Catalão, seu supremo magistrado foi vel-a e como ‘perito’, reconheceu que o madeiro devia mesmo ter sido fincado ali pelo Anhanguera, pois trazia gravado a fogo a inscrição: 1746” (*A Informação Goyana*, fev.1927), dado que não confere com a matéria anterior, servindo para aumentar a polêmica. Raquel Barbosa (2017, p. 45) fala que houve uma “validação de autenticidade histórica” feita por peritos paulistas e autoridades federais, endossando a valorização simbólica fomentada por Couto.

⁶⁹ Uma pequena publicação do jornal local *Nova Era* (8.jun.1916) já trazia a sugestão para o “transporte e ereção, nesta capital, do historico monumento”.

⁷⁰ Essa noção será melhor desenvolvida a seguir.

⁷¹ Acerca do tema, Cristina Gomide (2007, p. 44) comenta, de forma bastante coerente, sobre a menção desses dois monumentos em um folder de divulgação turístico, conforme segue: “Não é por um acaso

A Cruz do Anhanguera:

Terá lugar brevemente a inauguração solenne do monumento erecto á Cruz do Anhanguera, á Praça da Lapa.

E' uma bem lembrada idéia que propagará aos vindouros a feliz recordação de uma etapa ja bem longinqua da historia da descoberta de Goyaz e que, a par de engrandecer nossa Fama, é um attestado de quanto nos merece a activa campanha de nacionalismo.

O mesmo periódico divulga tais festividades comemorativas em 21 de setembro de 1918, relatando que a cidade se encontrava “pomposamente iluminada, principalmente o Palacio do Governo e a Rua Moretti Foggia que estavam lindamente decorados”. Às 7 horas da manhã do dia 19 de setembro, “diante de uma concorrência pouco comum, por parte de todas as classes sociais, foi celebrada, com as solemnidades de estilo, a missa campal, junto á Cruz do Anhanguera”, celebrada pelo frei dominicano Reginaldo Tournier.



Figura 25 - Grande presença popular durante a inauguração da Cruz do Anhanguera em setembro de 1918, por José Alencastro Veiga.

Fonte: PASSOS, 2018, p. 302.

O evento chegou a ser noticiado na capital federal, como indica uma nota congratulatória ao governador goiano presente no jornal *Gazeta de Notícias* (22.set.1918). Esses excertos, em conjunto com a imagem acima, demonstram que os eventos realizados em torno da

que para citar a Cruz do Anhanguera a narrativa do *folder* faça referência à Igreja da Lapa e à enchente de 1839. Ora, como uma cidade de origem colonial, as Igrejas têm um papel identitário fundamental. A enchente de 1839 refere-se aos tempos longínquos, mas outro evento ocorrido em 2001 pode ser indiretamente lido no *folder*: uma enchente mais recente”.

celebração do centenário da cidade e da inauguração do monumento realmente geraram uma grande movimentação na sociedade vilaboense, marcando a memória coletiva local, como demonstra o relato da memorialista Anna Joaquina da Silva Marques (17.set.1918, V. II, p. 474):

Teve a festa da Ananguera as 11 h.^{as} do dia teve parada no largo do Xafariz, detarde a prossição no Cimiterio, teve o bonito discurso do Dr. Bemjamim Vieira, revivendo os mortos illustres qe. já não existe e ge. forão benemerito foi as professoras com as alumnas o Dr. João Alves prezide. E mtas. pessôas grandes.

Esse acontecimento pode ser considerado um dos marcos iniciais da conscientização de parte da população local sobre a condição da cidade como “histórica”. Em reforço a esse argumento, Raquel Barbosa (2017, p. 45) destaca que “a relevância desta ‘descoberta’ no imaginário social vilaboense, epidermicamente, vinculado à redescoberta do passado mediante a ressignificação da identidade nacional, nos primeiros anos da República”, como visto nos primeiros textos analisados. Ela complementa que “a cruz ilustra o não desapego do passado e problematiza a reinvenção de Bartolomeu Bueno da Silva na roupagem de herói” (BARBOSA, 2017, p. 46), como uma estratégia de manutenção da ordem social em um período de graves problemas estruturais na cidade. A historiadora faz importantes ressaltavas sobre o apagamento e a violência que esse gesto representava para as memórias vinculadas aos povos indígenas⁷², concluindo enfática e acertadamente que

A construção de um pedestal para receber a “Cruz do Anhanguera”, em composição aos símbolos da arquitetura colonial, representa uma lápide sobre a percepção das vozes híbridas que retinem no vazio da memória e das lembranças de uma paisagem colonial muito diferente do real vivido na cidade de Goiás, nos dois séculos anteriores ao XX (BARBOSA, 2017, p. 50).

Ao longo do século XX, o referido monumento sofre uma série de reveses em ciclos de negligência acentuados, sobretudo, após a transferência da capital para Goiânia em 1937. O jornal *Cidade de Goiaz*⁷³ (14.ago.1938) documenta um desses episódios, por meio de um apelo para sua reconstrução/reparo em razão de “seu estado de abandono, talvez condenada

⁷² Tamaso (2007, p. 85) considera que essa é uma outra representação fortemente estruturada em torno do monumento, apresentando o seguinte depoimento anônimo para dar suporte ao seu argumento: “A cruz se tornou íntima com a arma; passa a ser símbolo de destruição de índios, de roubo de ouro, de espoliação, de morte e não símbolo de vida. A figura do bandeirante é sempre aquela figura que vai à procura do ouro, da riqueza, do poder. E para atingir seus objetivos é importante que ele destrua valores culturais, vida humana, os índios, escravize as pessoas”. As análises sobre o imaginário urbano realizadas no próximo capítulo ilustram melhor essa ideia.

⁷³ Importante fonte primária oriunda da imprensa local, esse jornal surge em 1938, após a transferência da capital para Goiânia, sendo publicado até o final da década de 1960 sob a direção de Goiás do Couto. Tem seus números disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800139x&pesq=&pagfis=1>).

ao esquecimento” e ainda promovendo-a como um “padrão de glória e tradição de nosso povo, os verdadeiros descendentes de Anhanguera”.

Na década de 1950, ele passa a ser visto como uma atração para os turistas pelo mesmo periódico, ainda que permanecesse em risco de “total destruição e necessita[nando] de cuidado para sua conservação” (*Cidade de Goiás*, 16.dez.1956). Para isso, foi mobilizado um movimento de vilaboenses residentes em Goiânia para solicitar a “preservação do marco histórico” junto aos governos municipal e estadual. Essa iniciativa surte efeito no ano seguinte, porém é acompanhada de pesadas objeções à falta de critérios técnicos e estéticos nos procedimentos realizados. Solicita-se o retorno ao seu aspecto anterior, já se utilizando o argumento de que a cidade é “histórica, essencialmente de turismo, que vive das suas gloriosas tradições e não pode ser mutilada assim” (*Cidade de Goiás*, 19.mai.1957).

Entretanto, durante a destruidora inundação de 31 de dezembro de 2001, a cruz foi levada pela forte correnteza do Rio Vermelho, sendo encontrada entre entulhos apenas no dia seguinte. Tamaso (2007, p. 121-123) e, posteriormente, Carolina Oliveira comentam sobre as polêmicas observadas em torno de sua reposição, destacando-se o argumento de Oliveira (2016, p. 233) de que “a Cruz torna-se oficialmente importante quando os grupos de poder na cidade a querem de volta na paisagem. Assim, lançam mão dos discursos patrimoniais para justificar sua reconstrução”. Esse posicionamento contrariava parte do clero local, que produziu um manifesto solicitando que ele não fosse restituído, por ter sido “construído há menos de cem anos e em um contexto de civilização e cultura diferente dos tempos atuais”. Segundo eles, essa atitude visava a dar o exemplo “de abertura cultural e religiosa, se não erigisse como monumento o símbolo de uma conquista que teve como preço a morte de nossos irmãos indígenas”, conforme registra Tamaso (2007, p. 545). A elite cultural da cidade utiliza, então, o título recém-adquirido de Patrimônio Mundial para defender a “permanência da Cruz e, indiretamente, como prova da hegemonia de sua interpretação do mito fundador” (TAMASO, 2007, p. 87). Isso pode ser comprovado por um de seus porta-vozes externos mais conhecidos, José Mendonça Teles (2005, p. 46), que chega a ironizar de forma agressiva e desrespeitosa essa oposição, como se vê a seguir:

(...) registro aqui o meu protesto contra uma minoria religiosa da idade de Goiás que, sob a justificativa de que a Cruz do Anhanguera simboliza o poder e a opressão aos negros e índios, no processo de colonização, e por isso deve ser destruída. Por que não *descobriram* essa idéia antes, meus irmãos? Agora, bye, bye, a Cruz não nos pertence mais. É patrimônio da humanidade, *perpetua saecularum*, amém!

Tamaso (2007, p. 543-554) faz um detalhado relato dos processos de reconstrução ocorridos após o acidente, registrando as disputas simbólicas em curso no âmbito patrimonial naquele momento, com destaque para a presença dominante da Cruz do Anhanguera no

imaginário local. Isso poderia justificar o fato de ela ser um dos primeiros monumentos a ser reerguido, “arcando o valor a ela atribuído como símbolo da memória patrimonial da cidade” (GOMIDE, 2007, p. 152). Ele é reinaugurado em 2002 contando, agora, com uma réplica da cruz, sendo que a “original” foi “abrigada entre as paredes centenárias do Museu das Bandeiras, que resguarda sua história ambígua, inconclusa, muito suspeita”, como aponta Ubirajara Galli (2017, p. 159). Essas reflexões deixam clara a intensa disputa simbólica em torno desse contraditório elemento, que vem de meados do século passado e chega ao seu ápice no episódio relatado acima, reforçando como as representações e memórias coletivas locais são mais intensamente vividas por parte da elite católica e tradicional, que vive no centro histórico da cidade.



Figura 26 - Destroços do pedestal da Cruz do Anhanguera após a enchente de 2001 em registro do jornal *O Popular*, 3.jan.2002.

Fonte: OLIVEIRA, 2016, p. 302.



Figura 27 - Cruz do Anhanguera “original” em exposição no Museu das Bandeiras s/d, por Antônio José Junior.

Fonte: Acervo de Antônio José Junior.

Entretanto, apesar de toda a polêmica contemporânea sobre a extinção de monumentos referentes a genocidas, colonizadores e outros símbolos de violência⁷⁴, no recorte específico desta pesquisa, que se volta para a relação das pessoas com os bens culturais que vivenciam cotidianamente podendo se refletir positivamente em práticas preservacionistas não institucionais, adota-se uma posição contrária a essa atitude. Sem tirar o mérito dessas vitais discussões, esse posicionamento se justifica pelo fato de que tais espaços se revestem de uma série de complexas camadas simbólicas e de vinculações memorialísticas e afetivas⁷⁵,

⁷⁴ Foi utilizado como embasamento para esta reflexão o livro *Historia y Sociología del genocidio* de Frank Halk e Kurt Jonassohn (2010, p. 21-86).

⁷⁵ Nesse ponto, outra afirmação de Tamaso (2007, p. 549) contribui para reforçar esse argumento: “as experiências, apropriações e memórias da Cruz são significativas, dado que remontam a outras possibilidades de apropriação do símbolo do mito de origem e conseqüentemente remetem a outras abordagens do patrimônio instituído. Ao revelarem a memória do lugar — que é referido como na Cruz do Anhanguera —, os vilaboenses falam mais do lugar do que do símbolo. Falam mais da

que, muitas vezes, não estão diretamente ligadas ao símbolo em si. Portanto, simplesmente apagá-lo não parece ser, a longo prazo, uma estratégia “didática” construtiva, uma vez que sua ressignificação através de diferentes tipos de intervenções, que lhes agreguem maior diversidade, poderia ser uma alternativa muito mais resolutiva.

Retoma-se, agora, as observações de âmbito mais ampliado, a partir do ímpeto progressista de parcela da elite goiana durante a Primeira República, através da voz de Americano do Brasil presente na primeira epígrafe, um conhecido protagonista político da “ilha de letrados”⁷⁶ (CARVALHO, 2013, p. 63) presente na cidade de Goiás de então e oriunda de uma intelectualidade gestada no âmbito das oligarquias e da classe média locais.

Seu discurso sintetiza a tensão fundadora do progressismo técnico-econômico e higienista, associado à manutenção de estruturas sociais conservadoras, que se espalhava pelo Brasil daquele período. Permite, ainda, antever uma fase de lento desenvolvimento regional, com promessas de investimento em comunicação, infraestrutura e saneamento urbanos na capital⁷⁷ (*A Rua*, jan.1918), que não lograram sucesso em sua maioria. Contava também com a recuperação de edifícios públicos, como as ruínas da Catedral de Santana (a ser pormenorizada no capítulo 4), novas construções comerciais e institucionais e a expansão do perímetro urbano, com o surgimento de outros bairros formados por migrantes mineiros em sua maioria, como o Areião e o João Francisco (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 96). A “remodelação da cidade” pretendia ser o “início de uma nova era de progresso e florescimento”, conforme consta no jornal *Voz do Povo* (5.jul.1929). Inclusive chegou a ser mencionada uma vocação turística local, apostando em suas belezas, natureza, potencial econômico e tradições (como visto no caso da Cruz do Anhanguera), além da melhoria das rodovias, a possível chegada da estrada de ferro e a navegação do Rio Araguaia (*Voz do Povo*, 24.jul.1932).

apropriação do espaço urbano do que do monumento. Falam mais das trajetórias urbanas do que do herói ou algoz fundador”.

⁷⁶ Essa metáfora pode ser contextualizada a partir do período posterior ao declínio do ciclo do ouro em Goiás, quando surge, na sua capital e em outras regiões, uma “economia urbana e a camada social, composta também pelos comerciantes e outros profissionais gabaritados, que se fixaram nas cidades e que passaram a cultivar uma cultura estamental (práticas culturais com vistas à diferenciação)” (FRIDMAN, 2004, p. 53).

⁷⁷ Nessa época, ocorreu uma série de melhorias nos serviços oferecidos na cidade, como o fornecimento de iluminação pública (com a substituição dos lampiões por energia elétrica em 1920), abastecimento de água (em 1928, sendo ampliado no fim dos anos 1940 e incorporando o tratamento da água apenas em 1950), coreto de madeira em 1901 (substituído por outro em alvenaria em 1920), um jardim e a fonte em bronze, os três últimos na Praça do Coreto (TAMASO, 2007, p. 59 e RAMIRES, 2019).

Entretanto, tais expectativas começam a ser frustradas pelas mudanças políticas resultantes da Revolução de 1930 e, com elas, as disputas em torno da **transferência da capital** entre 1933 e 1937⁷⁸. Os conflitos advindos desse acontecimento se refletiram mais adiante, através do complexo processo inicial de patrimonialização da cidade. Essa passagem pode ser exemplificada com as críticas dos chamados “antimudancistas” (OLIVEIRA, 2016, p. 31) a uma suposta “idolatria pelos monumentos coloniais representados pelos restos do velho chafariz e alguns edifícios públicos de raça desconhecida” (*Voz do Povo*, 25.set.1932). Verifica-se, então, a ausência de uma concepção bem definida de patrimônio em âmbito local naquele momento, ainda que se utilize a expressão “monumentos”, adotada pelo próprio Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁷⁹ desde sua criação em 1937. Esses sequer eram considerados relevantes para a opinião pública local, mais preocupada com as urgências resultantes da perda da sede administrativa e com os prejuízos financeiros particulares decorrentes dela, já que pareciam ser vistos mais como meros “bens públicos”. Ainda assim, os vínculos afetivos com a cidade como um todo são reforçados recorrentemente, conforme expresso na mesma matéria jornalística de Orestes de Brito: “entendemos ser um erro a transformação d’esta cidade velha e tradicional, que muito amamos” (*Voz do Povo*, 25.set.1932).

Contraditoriamente, os próprios antimudancistas ressuscitam essa abstrata tradição local como sua grande relíquia, traída pela construção de Goiânia: “não queiramos ser um povo sem tradições. No venerar do passado está o traço característico do homem civilizado” (*Voz do Povo*, 25.set.1932). Esse excerto permite antever como tais tradições podem representar um importante comum cultural daquele período, por sua constância nos discursos e sua força mobilizadora, persistentes até a atualidade. Destaca-se sua profunda vinculação material com aquela cidade e a permanente confusão conceitual de seus significados, ao serem traduzidas na forma de “construções que lembram os bandeirantes; de fontes e chafarizes da época da colonização; de pontes e igrejas dos tempos de intensa mineração; de denominações que lembram fatos da história até nossos dias” (*Voz do Povo*, 25.set.1932). Verifica-se, assim, que a história do período colonial e a memória vinculada a ela são os grandes marcos de referência para esse grupo social.

Durante esse período, algumas reportagens jornalísticas locais chegam a cobrar da administração pública a conservação de bens culturais do atual centro histórico. Um exemplo

⁷⁸ Destaca-se a aprofundada abordagem feita por Tamaso (2007, p. 89-163) sobre as influências do processo de mudança da sede administrativa estadual para a patrimonialização da cidade.

⁷⁹ Primeiro nome do atual IPHAN, que passa a ser designado como Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) em 1946, tornando-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1970, voltando a ser SPHAN em 1979 e retomando o título de IPHAN em 1994.

é *Cousas nossas*, escrito por Garibaldi Rizzo, cuja família era integrante da elite cultural da cidade e, ainda hoje, engaja-se em sua preservação. No artigo, ele exige do prefeito municipal a reparação do abandonado Chafariz do Largo, prestando “três grandes serviços à cidade: um para a população em geral, outro de embelezamento da maior praça de Goiás e, finalmente, o de conservação de mais um monumento histórico, que é nosso orgulho e merece de nós todo o carinho” (*Cidade de Goiás*, 21.ago.1938). Em 1952, Nelson de Alcântara evoca novamente a tradição e incita que, “quando os modernistas quiserem demolir os chafarizes, o goiano deve reagir com toda a força de seu bairrismo, apelando para a interferência do Patrimônio Histórico. (...) Isso de modernizar fica para outros mundos. Aqui o ritmo deve ser lento. Como se fosse uma valsa...” (*Cidade de Goiás*, 1.fev.1952).

Outro importante edifício antigo mencionado é a então chamada Cadeia Pública, anteriormente Casa de Câmara e Cadeia, que é defendida de ameaças em duas publicações de meados dos anos 1940. Na primeira delas, solicita-se que “seus paredões imensos, seculares, permaneça[m] para sempre erecta[os] e com a finalidade nobre e construtiva. Destruir porém, julgamos que nunca” (*Cidade de Goiás*, 09.jun.1946). No ano seguinte, um leitor apoia a “preservação e adaptação do prédio da cadeia pública para que nele seja organizado um museu e uma exposição permanente, onde fôsse dado ao nosso visitante o ensejo de conhecer de perto nosso patrimônio histórico, cultural, artístico, e, bem assim, nossas riquezas” (*Cidade de Goiás*, 16.nov.1947). Em ambos os casos, mantém-se a ligação entre patrimônio e tradição, sendo observado um crescente apreço e cuidado com essa herança histórica, assim como, uma compreensão mais acurada de seu significado.

Um último e expressivo caso de atuação preservacionista da população é a Igreja de N^a. Sr.^a Aparecida, que apresenta um forte apelo religioso local, mesmo estando localizada no povoado de Areias a 10 Km do centro histórico. À semelhança da mobilização observada com a Catedral de Santana, um grupo da cidade se organizou para coletar donativos para a recuperação do edifício por conta própria. Para isso, construiu um discurso relacionando elementos como o “bem coletivo”, o “progresso” e a “preservação de nosso patrimônio social, cultural e religioso, [pois] jamais faltou o apoio e a cooperação decidida de todos os vilaboenses dignos e de todos aqueles que trazem sempre viva a chama de elevado sentimento cívico!” (*Cidade de Goiás*, 07.ago.1949). Nota-se que o patrimônio já começava a ser associado ao progressismo, ao contrário do observado nos anos iniciais.

Ainda que de forma sutil, verifica-se uma narrativa de preocupação com a conservação do que já é entendido como patrimônio cultural no final da década de 1940, antes mesmo da primeira leva de tombamentos federais iniciada em 1950. Apesar dos constantes relatos de abandono e degradação das edificações, surge um latente motivo de orgulho e vinculação afetiva para com elas, além de uma postura preventiva da população. Destaca-se também a

manutenção de seu vínculo com o discurso em torno das tradições locais e das produções artísticas a serem preservadas, como notado na sugestão para a criação do atual Museu das Bandeiras (inaugurado apenas em 1964).

Contudo, destaca-se a **ausência de unanimidade** sobre a questão patrimonial, conforme discutido anteriormente e observado no texto de D. L. de Sant'Anna *Goiaz, Cidade Monumento (Cidade de Goiaz, 20.ago.1939)*. Nele diversos moradores expressam que não viam o tombamento como “portador de benefícios”, indo contra suas almejadas pretensões progressistas e desenvolvimentistas. Criticavam a intangibilidade como o impedimento absoluto da realização de melhoramentos e modernizações na cidade, o caminho pretendido para o seu engrandecimento e reconstrução. Assim, refutavam comparações com Ouro Preto-MG e o próprio valor histórico de seus monumentos, minimizando-o, conforme se nota a seguir: “uma cruz que se atribue ser a de Anhanguera e um chafariz dos tempos coloniais – são estas as unicas obras historicas que possuimos. A primeira simbolo de um feito; a segunda de uma época”.



Figura 28 - Estado de degradação de conservação da então Casa de Câmara e Cadeia em meados do século XX, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Gerciley Batista.



Figura 29 - Igreja de N. S. Aparecida de Areias, localizada na GO-070 s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Facebook (Expedições fotográficas pela cidade de Goiás).

Alcunhando a cidade de “a Atenas brasileira”, o já mencionado escritor Goiás do Couto defende outro aspecto das tradições locais, referindo-se “à formação cultural do povo de Goiaz”, que era privilegiada pelo que chama de “habitat” local favorável à “plasmação de sua intelectualidade” (*Cidade de Goiaz, 21.nov.1938*). Esse argumento é bastante estudado e mencionado com frequência, inclusive por observadores externos como a escritora Rachel de Queiroz, como pormenorizado a seguir. Na crônica *Cidade velha, memória perdida (Gazeta de Notícias, 29.mai.1949)*, a escritora destaca sua “aristocracia exigentemente urbana”,

também vista como uma espécie de “ilha de civilização perdida no sertão agreste”, devido à presença de uma população mais antiga, formada eminentemente por funcionários públicos e comerciantes.

Essa abstrata tradição se torna alvo fácil de manipulações políticas, conforme argumentado por David Harvey⁸⁰ (2014, p. 196) e Dardot e Laval (2017, I. 12972)⁸¹. O texto do mato-grossense Arquimedes Pereira Lima (*Jornal de Notícias*, 14.ago.1958) utiliza esse discurso para defender os opositoristas locais em plena campanha eleitoral municipal, metonimicamente atribuindo os ataques sofridos por tal grupo como uma ofensa coletiva, representando-o como cultuadores de sua “tradição, no apego ao passado, no respeito pela história, tem, sem distinção de Partidos, a sua mística, a sua devoção e o principal derivativo do espírito”.

Abre-se, aqui, outro parêntese para comentar sobre os primórdios das políticas patrimoniais em escala nacional, com a finalidade de contextualizar melhor os primeiros tombamentos ocorridos em Goiás. O então SPHAN é criado em 1937 como uma estratégia de Estado para a “construção da nação mediante a invenção de seu patrimônio cultural” (CHUVA, 2009, p. 29), dando materialidade a suas representações e gerando uma integração cultural e territorial “acionada pelo exercício do poder de definição desses bens simbólicos” (CHUVA, 2009, p. 68). Adota a estratégia de formular uma “nova prática social de atribuição de valor a objetos e bens materiais que se transmutam simbolicamente em elos de identidade que unem todos os membros constituintes da nação” (CHUVA, 2009, p. 29). Segundo Renato Cymbalista (2017, p. 231), a atuação do IPHAN, juntamente com os órgãos estaduais e municipais de preservação surgidos a partir dos anos de 1960, torna-se uma “chave interpretativa do passado orgulhosa e ufanista”.

Considerando esse contexto impositivo de um patrimônio nacional homogeneizador e excludente da chamada fase de “pedra e cal”, naturalmente surge uma “resistência dos proprietários de imóveis”, assim como, disputas com a população local, através de obras irregulares, desrespeito a embargos, questionamento dos valores históricos, artísticos e culturais atribuídos, desapropriações e uso da mídia para manifestações, como visto a seguir. Para Márcia Chuva (2009, p. 68), esses elementos são reveladores de uma “permanente luta

⁸⁰ Segundo o autor, “produção popular de novos comuns urbanos, a concentração de capital simbólico coletivo, a mobilização de memórias e mitologias coletivas e o apelo a tradições culturais específicas são importantes facetas de todas as formas de ação política, tanto de esquerda como de direita” (HARVEY, 2014, p. 196).

⁸¹ Dardot e Laval (2017, I. 12972) afirmam que “se os bens comuns são relativos a direitos fundamentais, objeto de lutas políticas e sociais que poderiam ganhar o apoio de componentes importantes da sociedade, então a defesa e a extensão desse ‘patrimônio’ de bens comuns passam a ser a primeira e a última palavra de qualquer estratégia”.

de representações”, agravada pela “ausência de uma ação estatal eficaz [que] não defendia nem protegia a nação e a coletividade dos ‘ameaçadores’ interesses individuais”, aliados à “incapacidade” da própria sociedade em conservar seu patrimônio (CHUVA, 2009, p. 79), revelando o complexo cenário dessa área de estudos desde o princípio.

Prossegue-se, então, com as observações sobre os primórdios do processo de patrimonialização local, ressaltando-se que é um apoiador de governo e amigo pessoal de Pedro Ludovico, Moyses Costa Gomes, quem elabora o primeiro parecer de apoio à “elevação da velha cidade de Goiaz à categoria de Monumento Nacional, a exemplo do que se fez em relação a Ouro Preto” (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, v. 1, p. 5), ainda em 18 de novembro de 1942⁸². O documento exalta a posição política da cidade no estado, suas tradições e artes, ainda que não possua “prédios artísticos, nem obras públicas de grande valor econômico ou escultural” (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, v. 1, p. 5). Por fim, em consonância com as políticas nacionais de gestão cultural daquele período, destaca-a como “ponto marcante do bandeirismo”, considerado “o mais tipicamente brasileiro que tivemos, o mais humano também, o mais rico em consequências”⁸³. No entanto, a solicitação é negada, conforme demonstram Tamaso (2007) e Oliveira (2016, p. 73), sendo que a segunda pesquisadora afirma que

Sinalizou-se anteriormente que apesar do Decreto Lei n. 25 mencionar os valores históricos e estéticos e, a despeito dos valores históricos serem mais bem assimilados pela população de forma geral - porque são mais facilmente associados à ideia de origem, tradição, entre outros quesitos - os arquitetos do SPHAN, nesse período, priorizam os aspectos estéticos para tomarem suas decisões e emitirem pareceres. Desse ponto de vista, respondendo à solicitação encaminhada por Moyses da Costa Gomes, o diretor do SPHAN, na época Rodrigo Melo Franco de Andrade, com base em suas convicções, menciona que não podia haver tombamento porque “a cidade foi gravemente desfigurada no seu aspecto tradicional”; mas ainda, segundo ele, novos levantamentos poderiam “reconsiderar devidamente a questão” [Documento de fev. de 1943, encaminhado ao Chefe de Gabinete do IPHAN em resposta ao pedido de tombamento feito por Moyses Costa Gomes. Fonte: Processo de Tombamento de Goiás 0345-T-42, disponível no acervo Noronha Santos].

⁸² Nota-se um grande lapso temporal entre o envio do primeiro telegrama solicitando o tombamento da cidade e a efetivação dele em 1950. Contribuem para essa lentidão, possivelmente, manobras políticas locais e o purismo conceitual do então SPHAN, destacando-se que um representante do órgão (Edgard Jacintho da Silva) só realizou uma visita técnica na cidade em 1948, emitindo parecer favorável a seu tombamento parcial. Ele retorna em 1958 ao estado, sendo entrevistado pelo *Jornal Oió* (mai-ago.1958), quando informa sobre a previsão de restauro do Quartel do XX e de reparos nas igrejas de Santa Bárbara e São Francisco de Paula.

⁸³ Como visto nas reflexões sobre a Cruz do Anhanguera, afirmações acrílicas e ufanistas como esta estão na base da concepção sobre o passado local construída e difundida pela elite vilaboense do início do século XX, passando a ser problematizadas somente muito tempo depois.

DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS		TELEGRAMA	
NÚMERO DE EXPEDIÇÃO	CARIMBO DA ESTAÇÃO	INDICAÇÕES DE SERVIÇO TAXADAS E ENDEREÇO	
Recebido		DOUTOR ALEXANDRE MARCONDES	
De		FILHO MINISTRO DA JUSTICA	
às		PALACIO MONROE RIO DF==	
por			
REÁMBULO	R 633 GOIANIA GO 305 75 4 16=		3089
O preâmbulo contém as seguintes indicações de serviço: espécie de telegrama, estação de origem, número do telegrama, número de palavras, data e hora da apresentação.			
HABITUE-SE A INDICAR NO RECIBO DO SEU TELEGRAMA A HORA QUE O RECEBER. COM ESSA PROVIDÊNCIA, AUXILIARÁ O DEPARTAMENTO NA FISCALIZAÇÃO DA ENTREGA DOS TELEGRAMAS.			
TEXTO E ASSINATURA	=NR 72 DE 12 42= TENHO HONRA ACUSAR RECEBIMENTO TELEGRAMA		
	VOSSÊNCIA COMUNICANDO TOMARIA DEVIDO INTERESSE INICIATIVA		
	ESTE DEPARTAMENTO ELEVACAO MONUMENTO HISTORICO CIDADE GOIAZ		
	ANTIGA CAPITAL ESTE ESTADO PT SENSIBILISADO ATENCAO		
	VOSSÊNCIA DEPARTAMENTO DIRIJO AGRADECE DEFERENCIA E CONFLIA		
	CAO VALIOSA ESSE MINISTERIO SOB DIRECAO EMINENTE PATRICIO		
	SENTIDO SEJA REALISADA NOBRE ASPIRACAO POVO GOIANO PT		
	PROFUNDOS RESPEITOS PAULO AUGUSTO FIGUEIREDO PRESIDENTE		
	DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO ESTADO GOIAZ=		

Figura 30 - Primeiro telegrama enviado pelo governo do Estado de Goiás ao SPHAN, solicitando o tombamento da cidade em 1942.

Fonte: Dossiê de tombamento da cidade de Goiás – IPHAN, v. 1, p. 5 (*grifos nossos*).

Ao contrário do aparente consenso entre a população da cidade sobre sua transformação em “monumento histórico nacional” que esse documento poderia transparecer, nota-se uma forte resistência por parte dela na realidade. Isso pode ser comprovado pelo seguinte excerto extraído de *Folha de Goiás* (mai.1951) e incluído no Dossiê de tombamento (v. 1, p. 69). Nele, Honório Lemos incita a população a se revoltar contra os tombamentos, que atrapalhariam uma “onda de progresso” e uma possível remodelação e modernização, levando “forçosamente a nossa cidade ao esquecimento, ao abandono, à rotina e à ruína”⁸⁴.

Também se criticava o tombamento das residências na década de 1950, alegando-se dificuldades na realização de conservações, reformas e melhoramentos internos sem impacto direto nas fachadas protegidas (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, v. 1, p. 80). Presume-se, assim, que esses processos iniciais de patrimonialização tenham ocorrido à revelia da maior parte

⁸⁴ Observa-se uma dupla apropriação do recorrente discurso higienista, intensamente utilizado no início da interventoria federal na década de 1930, buscando justificar a mudança da capital em razão da insalubridade e das limitações técnicas para implementação de melhorias na cidade de Goiás.

dos moradores, concentrando-se apenas na esfera institucional. Tamaso (2007, p. 25) já havia chegado a essa análise e conclusão anteriormente, argumentando que “vilaboenses céticos quanto ao processo de patrimonialização e mercantilização da cultura e do patrimônio locais existiram desde o princípio das ações do IPHAN (Sphan) na cidade”.



Figura 31 - Registro da visita a Goiás do engenheiro-arquiteto Edgard Jacintho da Silva (à esquerda) do DPHAN, em 1958.

Fonte: *Jornal Oiô*, mai-ago.1958.



Figura 32 - Restauro da Igreja da Abadia em 1949 (Cidade de Goiaz, 20.fev.1949), obra a encargo de Edgard Jacintho da Silva.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho, 2021.

Conflitos entre o então DPHAN e a elite cultural vilaboense eram frequentes nesses primórdios, devido à ausência de comunicação mútua e à tomada de decisões unilaterais pelo órgão federal. Carolina Oliveira (2016, p. 20) e outros autores corroboram essa ausência de unanimidade, destacando a resistência local ao **tombamento estadual** pela Lei n.º 3.635, de 10 de outubro de 1961, ocorrido durante o governo de Mauro Borges, filho de Pedro Ludovico. Em seu artigo 5º, é instituída a chamada “Comissão Vila Boa” para apoiar a “defesa do patrimônio” local.

Entretanto, no ano seguinte, quando o governador realiza um ato previsto nessa lei, que é a transferência provisória do governo estadual para Goiás durante o aniversário da cidade com o objetivo de homenageá-la, um grupo vilaboenses descontentes com a questão entrega⁸⁵ a ele um manifesto contrário ao referido acautelamento. Esse documento criticava veementemente as medidas protetivas, chamando a população para combatê-las contra “falsas evidências dos comodistas e anti-progressistas”, concluindo que “não podemos deixar (...), que nos sepulem nos confinamentos de uma cidade museu, confundindo tradição,

⁸⁵ Segundo a Maria Dulce Loyola Teixeira, nora de Borges, a portadora do documento foi Antolinda Baía Borges, futura diretora do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

cultura, com a conservação pura e simples de fachadas” (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, v. 1, p. 148, *grifo nosso*). Esse documento na íntegra segue abaixo.

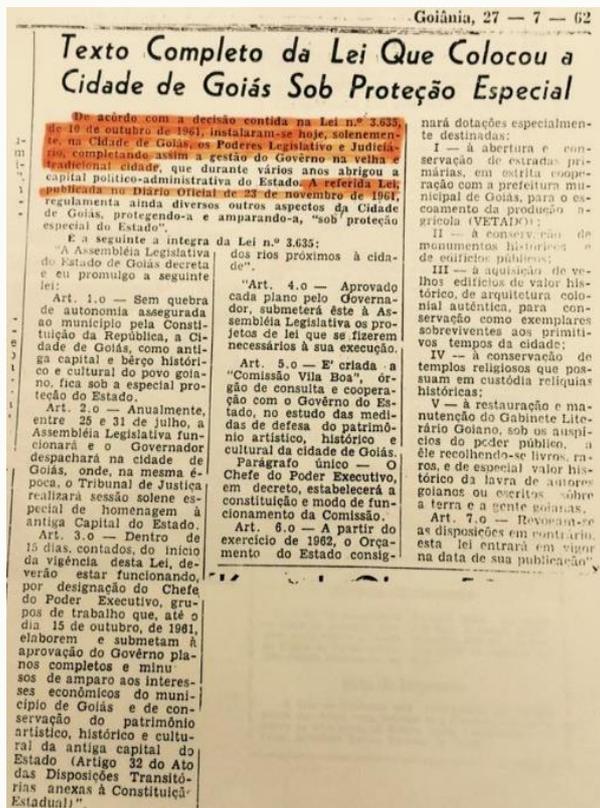


Figura 33 - Divulgação da publicação da Lei Estadual n.º 3.635/1961, colocando a cidade de Goiás sob proteção especial ("tombamento").

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

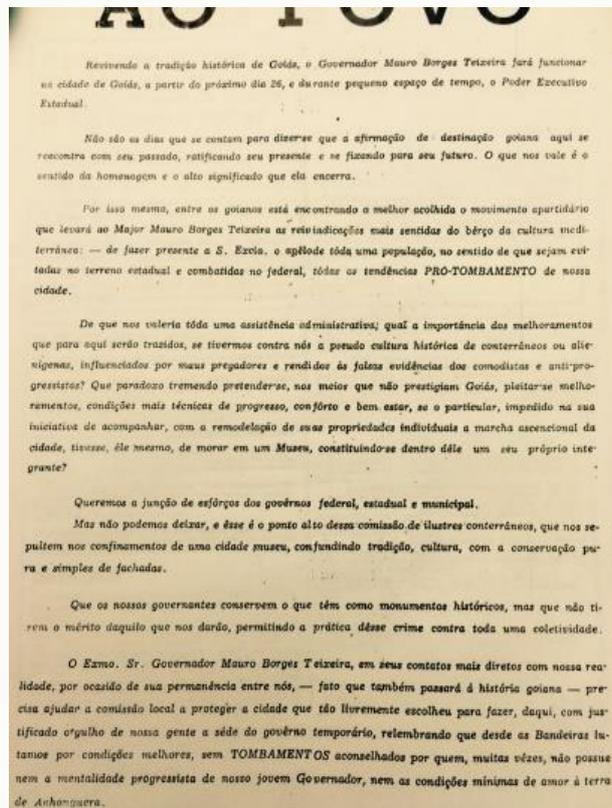


Figura 34 - Manifesto anti-tombamento entregue ao governador Mauro Borges por Antolinda Baía Borges em 1961.

Fonte: Dossiê de tombamento, v. 1, p. 148.

A matéria *Protesto contra o DPHAN (Cidade de Goiaz, 17.jan.1960)* também repreende a pouca atenção dada à região pelo órgão federal, usando como exemplo a demora na criação do Museu das Bandeiras e o prejuízo aos turistas acarretado por essa inércia. Utiliza-se novamente um discurso em nome da coletividade por meio de uma suposta unidade representada pela população católica local. O episódio principal relacionado a essa matéria, que gira em torno do restauro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, será aprofundado no capítulo 5.

Já sob a influência da construção de Brasília, em 1960, Octo Marques faz duras objeções ao que chama de "sanha dos mistificadores" no artigo *À margem do progresso (Cidade de Goiaz, 10.abr.1960)*, retomando a negação dos valores históricos do patrimônio local em prol do desenvolvimentismo. Nele, o escritor admite que "no seio da nossa população, nota se que o caso gera rebeldia, embora esse protesto seja manifestado de maneira pacata". A grande diferença dessa outra onda de insurgências contra os malefícios e impeditivos dos tombamentos se origina no surto de crescimento trazido pela construção da nova capital federal, que, segundo o texto, "deverá jogar, por terra, toda essa mania de

sacrificar-se cidades goianas como velharias, reminiscentes de um passado tristonho de nossa Pátria”.

Como visto, essa primeira etapa do processo de patrimonialização da cidade de Goiás começa com os movimentos para a mudança da capital, passando pelos controversos tombamentos federais de bens isolados no início dos anos de 1950, que encontraram apoio governamental e resistência de moradores progressistas, até chegar na criação da OVAT em 1965. Trata-se, enfim, de um período marcado pelo luto, introversão e atitude defensiva causados pela perda da sede admirativa para a moderna e nascente Goiânia. Nesse cenário, uma imagem de mágoa, decadência e negação do patrimônio cultural ali existente é realçada.

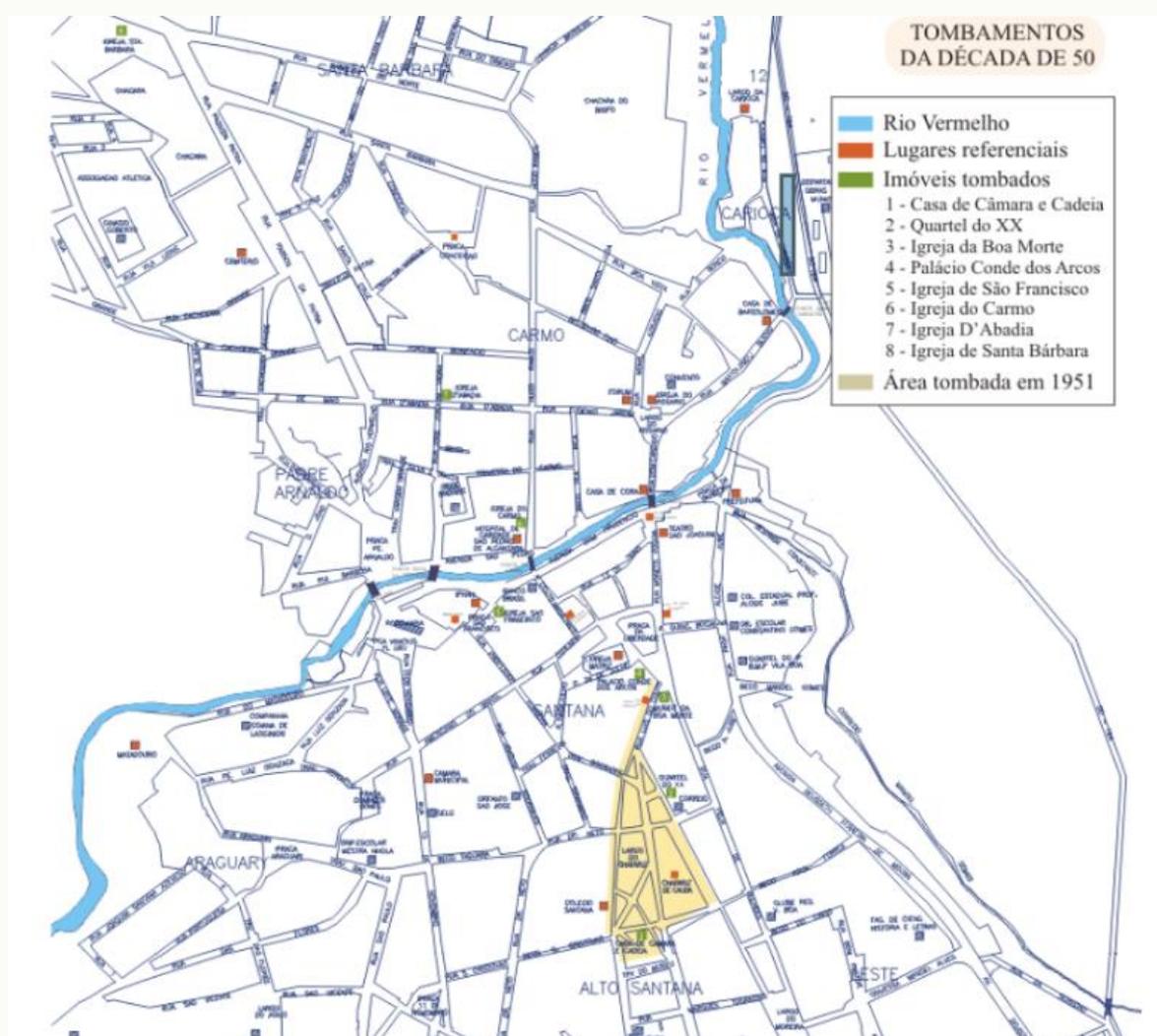


Figura 35 - Mapa localizando os bens tombados na década de 1950.

Fonte: TAMASO, 2007, p. 129.

É possível considerar, então, essa fase como uma perpetuação de antigas práticas preservacionistas consolidadas com o tempo e fortemente permeadas pelas representações relativas à intelectualidade, à religiosidade e às tradições locais, como será reforçado ao longo de toda a parte II da tese. Como foram tombados apenas edifícios religiosos e institucionais isolados e a presença do órgão nacional de preservação ainda era muito

distante, entre outras razões, não se verificaram expressivos impactos resultantes dessa patrimonialização inicial.

Porém, com o passar do tempo, parte da elite vilaboense passa a vislumbrar uma oportunidade de “ressignificação” da cidade através do turismo cultural voltado para suas antigas tradições⁸⁶, em uma iniciativa que parte principalmente dos mais jovens, reverberando em expressivas mudanças de trajetória local por meio da OVAT⁸⁷. Essa organização surge dentro da elite cultural e política, os chamados “vilaboenses tradicionais” (DELGADO, 2003, p. 404; TAMASO, 2007, p. 15) e “herdeiros do movimento antimudancista” (DELGADO, 2005, p. 120), buscando um resgate da autoestima local, após a transferência da capital. Trata-se de parte de um diversificado grupo de “pessoas que compartilham o mesmo sistema simbólico vigente na cidade de Goiás; principalmente, nascidos em Goiás, ou filhos de famílias tradicionais” (BARBOSA, 2017, p. 23). A fala de um dos criadores da instituição, Hecival Alves de Castro (*apud* BRITTO, 2008, p. 16), transparece a complexidade e a força simbólica do discurso construído pela organização:

foi todo um processo. (...) resgataram as músicas, as serenatas, as modinhas... (...) fundamos aqui um movimento estudantil muito forte, que contribui significativamente para esta reflexão sobre a vida da cidade. (...) uma organização que não visasse apenas o resgate de um período, de um fato, de uma comemoração, mas das tradições como um todo.

Nesse ponto, destaca-se uma importante ressalva feita por Tamaso (2007, p. 16) acerca das diferenças na atuação dessa entidade em relação ao IPHAN. Para ela, o órgão federal concentra-se mais na gestão do patrimônio material e a referida instituição tinha um enfoque maior no patrimônio imaterial, conforme segue:

Enquanto os especialistas do IPHAN, aliados a alguns membros da elite cultural, cuidaram de preservar um determinado “conjunto arquitetônico e urbanístico”, os vilaboenses tradicionais e os agentes da cultura e do patrimônio locais preservaram as tradições festivas e religiosas, que ao fim do século XX, foram incorporadas como “referências culturais”, no Dossiê enviado à UNESCO.

Essa série de pesquisas iniciais realizadas pelos membros da OVAT de forma bastante abstrata e pragmática, resulta em variadas “(re)invenções de tradições locais” (HARVEY,

⁸⁶ Karine Oliveira (2014, p. 81) ressalva que a legislação urbanística dos 1980 era inflexível e não se articulava com as demais leis, como a relativa ao Zoneamento do Uso do Solo Urbano, fato que inviabilizava os “usos de suporte a exploração turística nas áreas de interesse histórico”.

⁸⁷ Delgado (2005, p. 417) é categórica ao afirmar que “a configuração da cidade histórica e turística será um processo lento e complexo, que não pode ser compreendido sem a análise das práticas discursivas da Organização Vilaboense de Artes e Tradições que propõe o resgate e a manutenção das tradições como gestão do futuro da cidade”.

2014, p. 187). Esse é o caso da “recriação da **Procissão do Fogaréu**”⁸⁸ (BRITTO, 2011, p. 166) em 1966, da reabertura à visitação de edifícios históricos e da “elaboração dos primeiros roteiros turísticos e folhetos informativos” (DELGADO, 2003, p. 120). Nas palavras de Elder Camargo (*IN*: DELGADO, 2003, p. 121), um de seus fundadores mais atuantes, “o futuro de Goiás era o passado”. Então, a partir desse intenso processo de “ressignificação cultural”, foi criado um “olhar guardião⁸⁹, constituinte da cidade-ideal, [que] espraiou-se, transversalmente, para a concepção de cidade-patrimônio que se buscava edificar”, segundo Raquel Barbosa (2017, p. 39).

Nesse contexto, entra-se na **segunda etapa** do ciclo de patrimonialização local em meados da década de 1960, que é encerrada na virada do milênio com a conquista do título de Patrimônio Mundial em 2001. Nela, os embates com os moradores da cidade se acirram, após o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico em 1978, quando outro discurso crítico em nome da coletividade faz o seguinte apelo: “não podemos deixar, (...) que nos sepultem nos confinamentos de uma cidade museu, confundindo tradição, cultura, com a conservação pura e simples de fachadas” (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO, v. 1, p. 138).

Assim, em plena ditadura militar, observa-se o início de uma ruptura na autoimagem negativa da cidade e na concepção de seus bens culturais, capitaneada pelos jovens da OVAT. Pretendia-se abandonar a decadente representação da velha e abandonada ex-capital do estado, para construir uma outra imagem baseada em seu patrimônio histórico e cultural e “buscar novos significados para a cidade e inseri-la dentro de uma nova dinâmica com foco nos aspectos socioculturais, patrimoniais, econômicos e turísticos” (OLIVEIRA, 2016, p. 27).

Essa postura pode ser, então, compreendida como uma estratégia de sobrevivência futura, conforme discutido por Harvey (2014, p. 193) sobre “a ‘marca’ das cidades transforma(r)-se em grandes negócios”. Ela está em consonância também com a teoria de

⁸⁸ Trata-se da recuperação de um antigo ritual da Semana Santa vilaboense, definido como uma “(re)invenção das tradições, de criação de valores culturais, de estratégias, de articulações, de jogos de poder”. (...) marketing, imagem e orgulho da elite vilaboense” (CARNEIRO, 2005, p. 13). É importante destacar as profundas modificações, verificadas ao longo do tempo, na “relação dos moradores com a própria festa, à medida que ela passou a integrar as campanhas de turismo que construíram uma imagem da tradição para Goiás” (SILVA, 2011, p. 227). Transformada em “espetáculo” midiático para turistas e perdendo suas raízes religiosas, apresenta uma assimilação complexa e conflituosa por parte da população local na contemporaneidade.

⁸⁹ Essa acepção é originalmente trazida por Tamasso (2007, p. 256), sendo reforçada pelo atual presidente da organização, ao afirmar que “cidade [é] reconhecida popularmente no estado de Goiás como ‘berço da cultura goiana’” (SILVA, 2019, p. 15). O mesmo ocorre quanto à busca de um suporte e de estabilidade institucionais, através de uma dita adesão social, que é fundamental no atual momento de fortes incertezas, ao afirmar que “um dos propósitos defendidos pela OVAT está circunscrito na preservação da cultura e das tradições nos mesmos moldes em que ocorrem no passado – com o apoio da população, que seria a melhor alternativa social de difusão das ideias e ações desenvolvidas pela instituição, na qual todo o trabalho, orientação, sugestões e doação sempre foram bem vindos” (SILVA, 2019, p. 146).

Michel Pollak (1989, p. 13) sobre um “passado longínquo [que] pode então se tornar promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida”. Entretanto, mostra-se bastante exposta a críticas, por permanecer avessa a uma maior abertura à diversidade local, impondo uma constituição e um discurso homogeneizante de “parte de uma ‘co-munidade imaginada’, ‘uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo ‘nós’” (WOODWARD *IN*: SILVA, 2009, p. 28), porém que exclui vários de seus membros.

Para ilustrar esse argumento, utiliza-se o texto do primeiro telegrama enviado ao SPHAN solicitando o tombamento da cidade Goiás, que menciona um uníssono “povo goiano” (ver Figura 30), e a fala de uma destacada figura dos tradicionalistas vilaboenses, Brásilete de Ramos Caiado (*apud* GOMIDE, 2007, p. 103):

Uns vinte anos [risos] nós tivemos que lutar, todas as pessoas mais esclarecidas sabe, para que as pessoas não destruíssem as fachadas, porque veio aquela onda de modernidade, fazer alpendres e tal... Aí depois que conseguiu uma certa aceitação da população. Aí tudo bem, aí veio o título de patrimônio. Agora sim. O centro intocável.

Já os anos 1970 são marcados por mudanças estruturais na gestão das políticas culturais em âmbito nacional e internacional, a exemplo das cartas patrimoniais produzidas na década anterior, como as *Normas de Quito*⁹⁰, que embasam a constituição do PCH - Programa Cidades Históricas⁹¹. Esse cenário se reflete em Goiás através da criação do **Roteiro Histórico de Goiás Velho ou da cidade de Goiás** (oficialmente, *Roteiro Histórico e Artístico da cidade de Goiás*) pela arquiteta Belmira Finageiv do IPHAN⁹², que resulta no tombamento de seu conjunto urbano em 1978, tendo se iniciado em 1975.

É verificado também em diversos investimentos direcionados aos bens protegidos, por meio de convênios entre instituições públicas e construtoras; no reforço às iniciativas locais em curso, como o grande incentivo ao turismo cultural por meio da cooperação entre EMBRATUR e GOIASTUR; e na intensificação da presença do IPHAN, responsável pela ampliação dos meios de gestão patrimonial até então existentes, buscando uma maior

⁹⁰ Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%201967.pdf> (Acesso: 17.out.2023, 16:50).

⁹¹ Conferir Verbete sobre o tema escrito por Sandra Rafaela Magalhães Correa. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/33/programa-de-cidades-historicas-pch> (Acesso: 17.out.2023, 16:55).

⁹² Delgado (2003, p. 442) informa que Elder Camargo de Passos considera esse momento “um marco do estreitamento dos vínculos entre o IPHAN e a comunidade local, fenômeno atribuído à atuação da arquiteta Belmira Finageiv na diretoria da 14^o Superintendência Regional: Doutora Belmira encampou muito a nossa idéia e comungava conosco os mesmos objetivos. E ela teve à frente do IPHAN durante muitos anos, então prá isso facilitou muito o nosso relacionamento com o IPHAN, através da Dra. Belmira. E com ela foi criada uma série de opções, inclusive o Conselho de Cultura foi criado no período dela”.

integração com os moradores da cidade ⁹³, exemplificada por um sólido, pioneiro e referencial trabalho de Educação Patrimonial, iniciado na década de 1980 e potencializado na de 1990. A esse respeito, Galvão Júnior (2019, p. 105) defende a importância da temática educacional para o processo de patrimonialização da cidade de forma um tanto parcial e acrítica, como se vê a seguir:

(a preparação para os tombamentos e chancela da Unesco) exigiram esforços institucionais que vêm se consolidando em termos de norma, representações locais e execução de ações de conservação física e de educação patrimonial, tais como ajustes e implementações da proteção legal e da fiscalização os vários níveis, realização de investimentos preparatórios ou efetivos em infraestrutura e qualificação do espaço urbano, incremento de incentivos de conservação e manutenção dos monumentos públicos e privados etc. Como decorrência disso, a recuperação da memória cultural e a apropriação do patrimônio e seu destino pela população local e regional de Goiás foram passos fundamentais que consolidam os meios de preservação e agora determinam seu futuro (...).

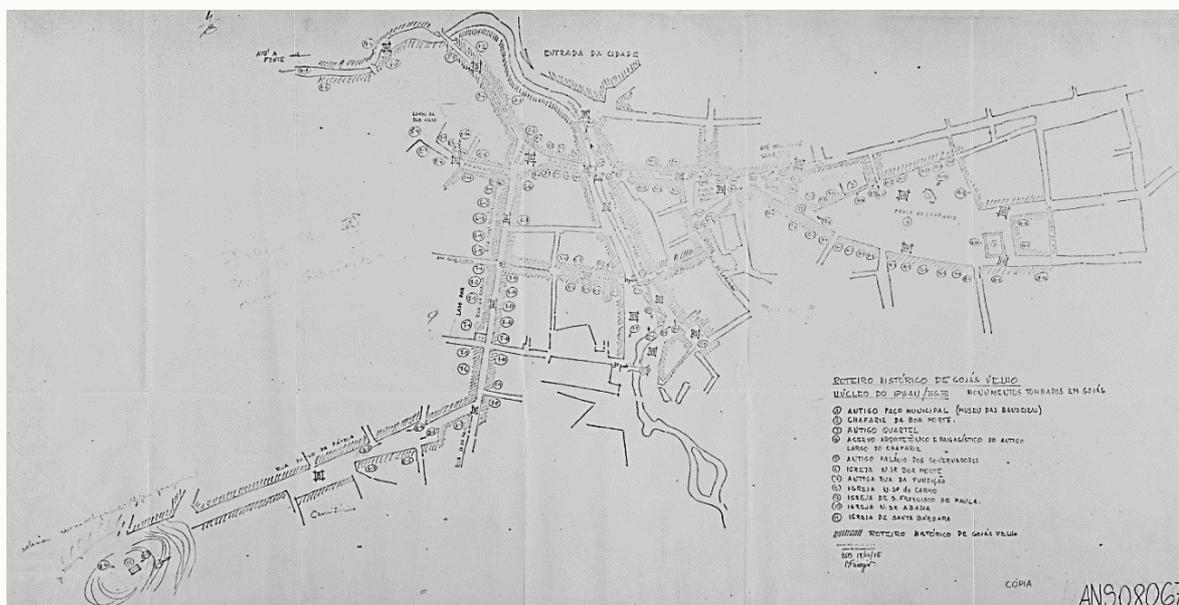


Figura 36 - Roteiro Histórico de Goiás Velho (circuito de vias hachurado), Núcleo do IPHAN/BSB, por Belmira Finageiv (17.06.1975).

Fonte: Processo de tombamento nº 345-T-42, volume III, fl. 9.

Tais iniciativas não minimizaram o aumento dos conflitos com vários moradores do centro histórico, que constantemente ignoravam as limitações construtivas impostas pelo tombamento, muitas vezes por falta de informação. Segundo Stephanie Drogomirecki (2019, p. 71), os “técnicos e funcionários do IPHAN tinham apoio de uma parte da elite regional, que era favorável às ações de proteção ao patrimônio da cidade com os tombamentos, as

⁹³ É importante destacar dois fatos relevantes: a implementação do “Programa Nacional dos Museus: experiência pioneira em museus de Goiás” em 1984 (*Boletim SPHAN/Pró-Memória*, mai.1984) e a criação de um Escritório Técnico do Iphan na cidade em 1983 (DELGADO, 2005, p. 127).

conservações e alguns restauros, mas sofriam com a resistência de parte dos moradores e de uma elite cultural, que era contrária à atuação do órgão”.

Em resposta a tais resistências, foram criados documentos como a *Carta à cidade de Goiás* (1983), também elaborada por Belmira Finageiv, que foi distribuída de casa em casa por residentes locais. Segundo Delgado (2003, p. 444), o documento “apresentava o histórico da atuação do IPHAN na cidade, listando os bens tombados na década de 50 e, principalmente, esclarecendo a população a respeito do significado da inscrição do ‘centro histórico’ de Goiás no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, em 1978, e das implicações legais decorrentes deste processo”. Já Karine Oliveira (2014, p. 86) a considera como uma iniciativa pioneira de comunicação com os vilaboenses, ainda que perpetuando muitas falhas, conforme segue:

A carta expressa as competências e expectativas com relação aos órgãos e entidades que se relacionam com o patrimônio histórico e artístico de Goiás: comunidade, Prefeitura Municipal, que fazia a interlocução entre SPHAN e comunidade à época quando não havia sido instalada a Unidade local na cidade, demais órgãos estaduais, diocese, no esforço de empreender entendimentos e gestão compartilhada. Também chama a atenção para a questão da educação patrimonial, nas escolas, de forma que as crianças pudessem apreender os valores atribuídos além de se tornarem vetores de difusão do conhecimento sobre o patrimônio vilaboense.

Como proposta de diálogo com a comunidade, a Carta representa uma forma de aproximação e sensibilização da população. Porém não apresenta orientações quanto aos aspectos técnicos específicos sobre os procedimentos possíveis e necessários de serem realizados nos imóveis tombados. Com efeito, também não são distinguidos os valores atribuídos à cidade de Goiás, às construções e aos aspectos da cidade que os representam.

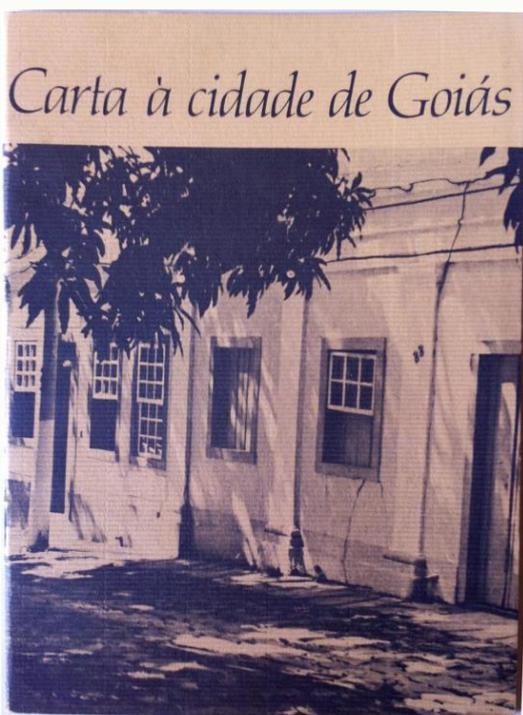


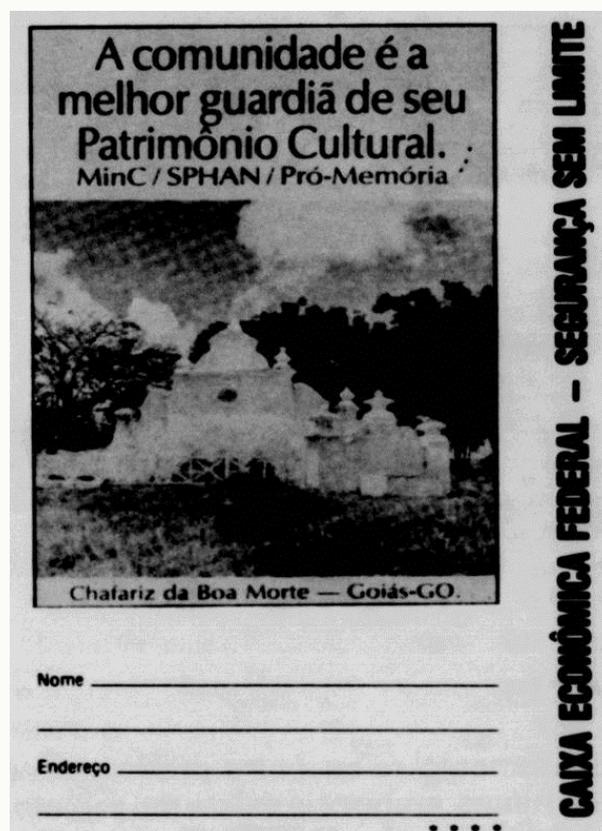
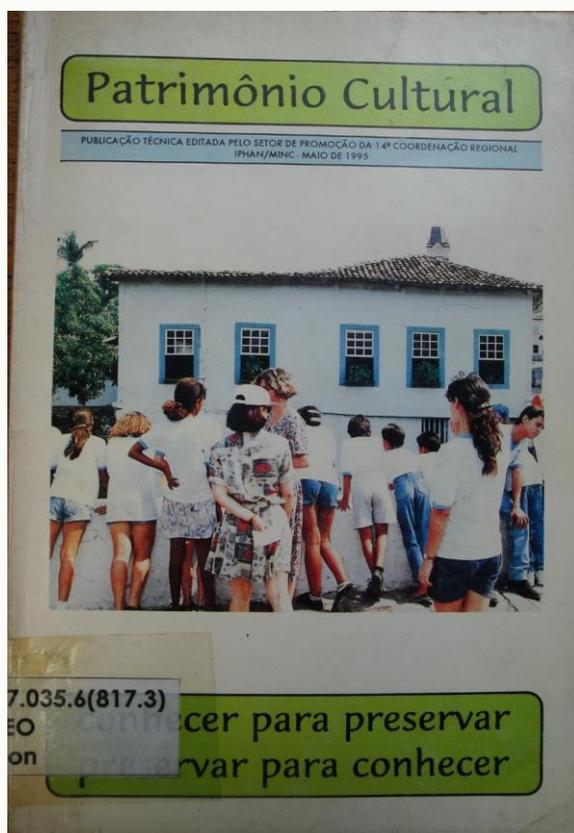
Figura 37 - Capa do documento orientativo *Carta a cidade de Goiás* de 1983 presente no Escritório Técnico do IPHAN na cidade de Goiás.

Fonte: OLIVEIRA, 2014, p. 86.

Em diversas oportunidades, geralmente vinculadas a atividades turísticas, nota-se o engajamento comunitário, como no caso dos preparativos para a Semana Santa e a Procissão do Fogaréu, desde suas primeiras edições na década de 1960 até a atualidade. Ao longo do tempo são observadas modificações nas dinâmicas desse voluntariado, com a chegada das novas gerações e a mudança de antigos moradores para cidades maiores, ainda que com a manutenção de alguns vínculos. Outro fator que estimula iniciativas da própria população para a preservação e a resistência contra as ondas de modernidade é o próprio distanciamento e a baixa capacidade operativa do IPHAN ao longo da década de 1970⁹⁴.

Figura 38 - Cora Coralina e a diretora do Museu das Bandeiras, Maria Luiza Brandão (à esquerda), conversam com a arquiteta do IPHAN Belmira Finageiv e sua filha (à direita) na Ponte da Lapa em 1981.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.



⁹⁴ Apesar dessas limitações, existe uma busca institucional por instrumentos que estimulassem uma maior aproximação com a população local, através de documentos explicativos, como o exemplificado acima; eventos de conscientização; publicidade em ampla escala, como no caso dos volantes lotéricos; do Programa Nacional dos Museus, contando com uma experiência nacional pioneira nos museus das Bandeiras e da Boa Morte (*Boletim do SPHAN/Pró-Memória*, mai.1984); da criação do museu Casa de Cora Coralina em 1985, entre outras ações. Wilson Paulus (2013, p. 63) elenca ainda o incentivo a eventos culturais (como o FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental), o surgimento do Programa Monumenta em 1995 e o financiamento para a recuperação de imóveis particulares.

Figura 39 - Capa do livro referente ao projeto regional de Educação Patrimonial *Conhecer para preservar, preservar para conhecer*.

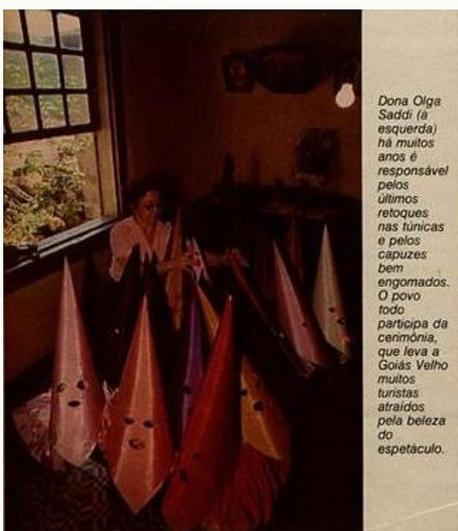
Fonte: LEONEL, 1995, capa.

Figura 40 - Promoção do Chafariz de Cauda através do volante lotérico, com destaque para conhecida frase de Aloísio Magalhães.

Fonte: Boletim SPHAN/Pró-Memória, 1985.

A revista *O Cruzeiro* de maio de 1970 demonstra isso com clareza ao observar que “os próprios filhos da cidade resolveram tomar conta de tudo e defender o que resta de sua herança artística. Cada família se encarrega de uma velha igreja. Na verdade, resta pouca coisa”. O *Boletim do SPHAN/Pró-Memória* de janeiro de 1980 ilustra esse fato, relatando a mobilização social entorno da retomada da tradicional Festa de Santa Bárbara, solicitando ao órgão de preservação da pintura e a reabertura da igreja homônima. É importante salientar que, majoritariamente, essas ações são promovidas por sua elite cultural, caracterizada pelo conservadorismo e tradicionalismo branco e católico. Tal perspectiva também é reforçada pela seguinte problematização de Tamaso (2007, p. 28-29), que fica bastante clara nas discussões estabelecidas na segunda parte desta tese:

(...) lutar para que a cidade resistisse após ser destituída da capital, significou em parte, a incorporação dos ideais patrimoniais difundidos pela Academia IPHAN. E disso decorreu uma prática de conservação patrimonial, que diferentemente do IPHAN — pois que transcendia o aspecto material das edificações e do traçado urbano — pretendeu salvaguardar os bens culturais, a fim de que se mantivessem preservadas a tradição e a identidade vilaboense. Os bens culturais preservados pelos residentes na cidade, não necessariamente equivalem aos bens preservados ou que estiveram na intenção de preservação do IPHAN. Podem sim coincidir em alguns casos, mas não são equivalentes, nem no ideal, nem na prática; ou seja, no que resultou efetivamente de ambas políticas (da elite cultural vilaboense e do IPHAN).



Dona Olga Saddi (à esquerda) há muitos anos é responsável pelos últimos retoques nas túnicas e pelos capuzes bem engomados. O povo todo participa da cerimônia, que leva a Goiás Velho muitos turistas atraídos pela beleza do espetáculo.



O jardineiro Valdivino Dias Carneiro, de 48 anos, que montou com a ajuda do filho e do sobrinho as 500 tochas que serão dadas aos visitantes durante a Procissão do Fogaréu, na cidade de Goiás — Foto: Paula Resende/G1

Figura 41 - Exemplo de voluntariado e participação dos moradores na realização da Procissão do Fogaréu nos anos 1980.

Fonte: *Manchete*, mai.1981.

Figura 42 - Exemplo recente de atuação de voluntários da comunidade nos preparativos para Procissão do Fogaréu.

Fonte: *Portal G1 - Goiás*, 17.abr.2019.

Destaca-se também as disputas observadas no interior desses grupos dominantes, quando as alas mais progressistas entram em choque com os tradicionalistas capitaneados pela OVAT. Isso é registrado pela seguinte reportagem do *Correio Braziliense* (11.ago.1973), na qual são expostos exemplos de “fachadismo”, que “ignoraram o apelo e até mesmo o ‘interdito’ do IPHAN no tombamento (...). Foram construídas novas casas ‘por dentro’ de outras, ficando apenas a aparência externa como ‘casas coloniais’”. Acerva do tema, Juliana Pavan (2017, p. 160) alude a um documento do ICOMOS CONE SUL⁹⁵ produzido duas décadas depois da matéria em discussão, que alerta sobre o risco da “perda da autenticidade nas edificações quando são realizadas intervenções que retiram as características internas provocando ‘meras cenografias’”. Em âmbito local, Tamasso (2007, p. 150) lembra da crítica feita no manifesto de 1961, analisado acima, que se pautava no

senso comum e não pelo saber especializado — [e] já chamava atenção para o fato de que a preservação dos patrimônios não deveria ser baseada na *conservação pura e simples de fachadas*. É óbvio que as fachadas também são importantes, mas apenas as fachadas passam a idéia de um make-up feito para o deleite dos olhares “estrangeiros”.

Outros exemplos de conflitos cotidianos relacionados às demandas e restrições preservacionistas são as depredações, os inúmeros processos de embargo de obras de reformas (muitos deles desrespeitados) e a criação do Conselho da Comunidade de Goiás em 1979. Um dos casos em que essa questão fica mais explícita é no embate gerado por uma intervenção realizada no Largo do Chafariz no início dos anos 2000, contando com a demolição de um anfiteatro situado no local. O Chafariz de Cauda também é objeto de discórdia, como demonstra um bem-sucedido abaixo assinado com mais de 500 assinaturas, contrário à mudança da cor branca de sua pintura, utilizando-se o seguinte apelo: “uma vez que a maior beleza do [...] Chafariz encontra-se exatamente na cor com a qual todos nós o conhecemos, o que lhe dá a semelhança de um grande alfenim” (OLIVEIRA, 2016, p. 252).

Diversos pesquisadores se debruçaram sobre a temática das polêmicas obras de restauro na cidade⁹⁶, ressaltando-se Tamasso (2007, p. 510) ao apresentar um elucidativo depoimento anônimo de um dos vilaboenses descontentes com a atuação do IPHAN, conforme se vê a seguir:

Por isso que eu digo pra você que o IPHAN é um órgão, que aqui na cidade de Goiás, ele precisaria levar seus funcionários pra fazer curso, pra aprender o que é patrimônio. Pra aprender o que é conviver... não é que eu seja

⁹⁵ Nele, é feita a ressalva de que “em edifícios e conjuntos de valor cultural, as fachadas, as meras cenografias, os fragmentos, as colagens, as moldagens são desaconselhados porque levam à perda da autenticidade intrínseca do bem” (ICOMOS CONE SUL, 1995, p. 4 *apud* PAVAN, 2017, p. 160).

⁹⁶ No caso do Chafariz de Cauda, destacam-se as discussões promovidas por: TAMASSO, I. (2007); OLIVEIRA, K. (2014); OLIVEIRA, C. (2016); e DROGOMIRECKI, S. (2019).

especialista não, mas eu gosto do que é a minha cidade. E a minha relação com a minha cidade é uma relação... não é aquela coisa física, é sentimental. E me agrediu a incompetência dessas pessoas que não têm vínculo com a cidade fazer o que fazem com a cidade, com amparo legal.



Figura 43 - Exemplo de conscientização comunitária pelo IPHAN para impedir desabamento do sobrado na cidade de Goiás e incentivar sua restauração na década de 1980.

Fonte: *Boletim SPHAN/Pró-Memória* (mar.1981).



Figura 44 - Depredação do chafariz da Praça do Coreto em 2007.

Fonte: Acervo digital IPHAN.

Quanto ao **turismo**, é notável a grande divulgação midiática em escala nacional da cidade, através de matérias jornalísticas incentivando sua visitação desde o início da década de 1960 até a atualidade, com destaque para a permanência de representações que reforçam um estereótipo vinculado ao tradicionalismo e ao período colonial. Segundo Raquel Barbosa (2018, p. 31), esse movimento “ganhou o reforço de alguns expoentes eleitos para simbolizar a cultura e a tradição local para, obviamente, atrair os turistas. (...) [conforme] feitos singulares realizados em favor da preservação dos valores e das memórias da antiga Vila Boa. São eles: Cora Coralina, Octo Marques, Goiandira do Couto e Frei Simão Dorvi”, personagens que são abordados em vários pontos da presente pesquisa.

Porém, ainda no fim dos anos de 1970, a deficitária estrutura da cidade para recepção dos visitantes ainda se mostra como um grande problema, conforme indica Carneiro (2005, p. 46): “faltava toda uma preparação, tanto em termos de conscientização – havia um certo preconceito da população local, em relação ao turista – quanto em termos de infraestrutura. (...) Os moradores se sentiam invadidos pelos turistas”. Uma matéria sobre a Procissão do Fogaréu, publicada pelo *Correio Braziliense* de 11 de abril de 1979, ilustra essa questão: “principalmente por Goiás Velho não oferecer uma infra-estrutura adequada para receber grande massa de pessoas. Por outro lado, os moradores da cidade não se cansam de reclamar do comportamento dos visitantes”. Alguns se queixam também do esvaziamento de sentido da Semana Santa e dos inconvenientes de serem “perturbados por grupos de baderneiros”, questões que também serão abordadas ao longo de toda a tese.

Na década de 1990, em meio à comoção da conquista do título de Patrimônio Mundial e de suas expectativas, a cidade se articula melhor para atender a uma potencial nova

demanda turística, com a adaptações de casas para abrigar pousadas, restaurantes e lojas de artesanato. Nesse ensejo, novos conflitos surgem com o IPHAN, que intensifica fiscalizações e punições, ao passo que os moradores do centro histórico reagem a esse “endurecimento”, dando início às obras sem consulta prévia ao órgão (DROGOMIRECKI, 2019, p. 94). Observa-se, assim, sinais de que o turismo e os interesses financeiros se sobressaem às intenções preservacionistas, caindo nas armadilhas alertadas por Françoise Benhamou (2016, p. 130):

é preciso saber romper com as frequentes tentações hodiernas de enxergar no patrimônio unicamente um instrumento de desenvolvimento econômico: essa concepção leva para o campo fatal do entretenimento o que pertence à transmissão cultural entre gerações e às solidariedades de todo tipo que deverão tornar o patrimônio a mais frágil e mais necessária propriedade de todos. O patrimônio vivo, criando elos sociais e alimentando a criatividade.

Acerca da exploração turística dos bens culturais por parte da sociedade local, Carneiro (2005, p. 67) destaca, que, “além de manter as tradições, há também a (intenção) de gerar lucros, renda para a cidade. (...) alguns dos membros da OVAT são donos de pousadas, restaurantes (...)”. Ressalta-se, inclusive, que parte desse grupo chega a reconhecer o protagonismo do turismo em sua atuação, ainda que o atual presidente da instituição assuma uma postura defensiva sobre o assunto e afirme que “não são explorados como um produto cultural” (SILVA, 2019, p. 35).

Carneiro (2005, p. 97) argumenta ainda que o centro histórico da cidade se torna um “palco” para os turistas, que são “privilegiados em detrimento dos moradores pelos comerciantes” e recebe “boa infraestrutura” e “constantes investimentos públicos em conservação”, resultando na “supervalorização de imóveis” e no que Harvey (2014, p. 153) chama de uma “desvitalização”. A mesma constatação é reforçada por Vera Lúcia Bergerot (2006, p. 104), que enfatiza os malefícios desse processo a seguir:

Se o turismo, o fachadismo, a visitação com fins culturais, a preservação e melhoramentos materiais desenvolvidos na cidade alteraram (e alteraram) a vida da sociedade residente no lado histórico, o João Francisco, mais uma vez, não se vê incluído. E, segundo Elias (2000, p.22-39), não o será. O autor estuda esta rejeição como *uma sustentadora da união da classe que rejeita*. Em nossa pesquisa tivemos essa realidade bem determinada, e, na união dos retalhos, encontramos a união de um dos grupos da sociedade, os chegantes. Do outro lado estão os estabelecidos, também com sua união, ambos os grupos fazendo parte de uma mesma sociedade. São os *nós* e os *eles*, que mantêm um relacionamento que não ultrapassa o necessário e que se aproxima muito de outras situações criadas em outras sociedades (...).

Nesse cenário, retoma-se Delgado (2003, p. 130) com sua crítica à frágil aparência integradora do *Dossiê Goiás* produzido com o apoio do IPHAN e do Movimento Pró-Cidade de Goiás - Patrimônio da Humanidade, ressaltando a perpetuação do reducionismo

representativo anterior. A autora também joga luz sobre a ausência da contribuição de pessoas de outros bairros da cidade no documento, mesmo no contexto de elaboração participativa do Plano Diretor de 1996, além de problematizar a construção de uma vinculação muito idealizada e uniformizante da população do centro histórico com seu passado e o patrimônio. Delgado (2003, p. 132) considera, assim, que o este “metonimicamente, representaria toda a cidade”, de modo que

a relação dos habitantes com os bens tombados é considerada apenas sob a perspectiva de quem mora no centro histórico, naturalizando-se a idéia de que todos usufruem dos benefícios de organizar a cidade em torno do patrimônio tombado e ocultando-se os conflitos e confrontos que envolvem a implantação dessa política de patrimônio e gestão urbana.

Em 1998, surge outro grupo denominado Movimento Pró-Cidade de Goiás - Patrimônio da Humanidade⁹⁷, criado por alguns membros da OVAT no seio elite vilaboense, visando investir “na construção e solidificação de uma determinada memória, dotando-a de duração e estabilidade para que pudesse representar o conjunto da sociedade” (SILVA, 2011, p. 219)⁹⁸. Sua função era empenhar esforços para tornar a cidade Patrimônio Mundial, através do apoio à elaboração do *Dossiê Goiás*, o que resulta na revisão e na ressignificação da trajetória patrimonial da cidade.



⁹⁷ Ele “contou com o apoio de diversas áreas da sociedade como as igrejas católicas e evangélicas, a maçonaria, grupos de jovens, museus, escolas, clubes de serviços, a Associação de Combate a Incêndio Florestal, a Ordem dos Advogados do Brasil (subseção de Goiás), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, a prefeitura do município de Goiás e o governo do Estado de Goiás” (SOUSA, 2009, p. 41 *apud* DROGOMIRECKI, 2019, p. 80), em uma configuração que pode ser entendida como o que Harvey (2014, p. 188) chama de “empreendedorismo urbano”.

⁹⁸ Diversos pesquisadores estudam essa temática, destacando-se: DELGADO (2005); CARNEIRO (2005); TAMASO (2007); OLIVEIRA (2016); BARBOSA (2017); DROGOMIRECKI (2019), etc.

Figura 45 - As quatro zonas de proteção do centro histórico da cidade de Goiás em mapa constante no dossiê encaminhado à Unesco para candidatura ao título de Patrimônio Mundial:

- 1 - Preservação principal (redefinição da área de tombamento, ampliando o perímetro selecionado em 1978 (legenda em laranja e azul escuro).
- 2 - Área do entorno (legenda em azul claro);
- 3 - Áreas de interesse ambiental (legenda em verde);
- 4 - Áreas de expansão da ocupação no século XX (legenda em amarelo).

Fonte: DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DO IPHAN, V. 4, p. 115.

Porém, essa sistematização ocorre sem a intenção de rever as exclusões e homogeneizações legadas pelos processos patrimoniais anteriores, mesmo que tenha sido sustentada por um momentâneo discurso de unicidade na euforia daquele momento⁹⁹. Nota-se uma suposta “recuperação” da negatividade observada no passado, em meio a essa onda de autorreconhecimento e extroversão, viabilizada pela apropriação das tradições e bens culturais, da construção de memórias enquadradas¹⁰⁰ e silenciamentos de diferenças e discordâncias. Segundo Carolina Oliveira (2016, p. 31), o anteriormente difamado “atraso” da cidade, passa a ser “muito útil em vários momentos e (...) contribui para a construção e atribuição de valores relacionados ao patrimônio cultural”, uma vez que a elite vilaboense acaba tirando partido positivo desse discurso, que lhe parecia tão prejudicial na época da transferência da capital.

A **terceira e última fase** é marcada pelos desdobramentos ocorridos após a obtenção da chancela de Patrimônio Mundial, que é abalada, logo na sequência, pela destruidora enchente do Rio Vermelho em janeiro de 2002, e segue em aberto até a atualidade. Nela são perpetuadas as disputas e as decepções decorrentes dos efeitos negativos trazidos por esse título, que foi visto como um apogeu pelos vilaboenses tradicionais. As grandes expectativas

⁹⁹ Os detentores do poder simbólico para elaborar esse discurso patrimonial não demonstraram interesse em aproveitar a revisão narrativa realizada nesse movimento, para ampliar e diversificar as diferentes memórias e identidades que secularmente fizeram parte da história da cidade, incluindo afrodescendentes e indígenas, por mais complexa que seja essa tarefa.

¹⁰⁰ Para Pollak (1989, p. 10), o enquadramento das memórias se refere à “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, (...) em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (...) Todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. (...) os dominantes freqüentemente são levados a reconhecer, demasiado tarde e com pesar, que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência”. Tamaso (2007, p. 696) ilustra o tema lembrando a própria “Cora Coralina, que patrimonializada como a velhinha poetisa e doceira, tornou-se imune a algumas memórias dos vilaboenses. Os fatos, casos e eventos resguardados pela memória coletiva foram higienizados pelo Museu Casa de Cora, que se omite sobre certas passagens de sua vida e sobre alguns traços de sua personalidade”.

da população com as melhorias socioeconômicas prometidas pelo desenvolvimento a ser trazido através do turismo e dos investimentos público-privados foram frustradas pela rápida queda no número de visitas; a intensificação da “gentrificação”¹⁰¹ do centro histórico e seu esvaziamento físico e simbólico; o encarecimento do custo de vida, sobretudo, para os moradores do bairros menos favorecidos e afastados do centro, que sofrem ainda com a falta de investimentos públicos, sistematicamente desviados para a zona turística; entre outros problemas.

A partir desse cenário, pondera-se que mesmo sendo promovidos eventos como a Semana Santa e o FICA e fomentada a produção local de artesanato, perpetuam-se os problemas. O fato é que essa conjunção de fatores dificulta a manutenção do orgulho pelo título concedido pela Unesco, como observado com a elite cultural vilaboense, devido à confrontação direta e cotidiana com “o peso de viver numa cidade turística mundialmente reconhecida” (CARNEIRO, 2005, p. 96).

Portanto, através desse panorama pelas três fases analisadas acima, com a atenção direcionada para as inserções de população local, ou pelos menos parte dela, nos processos de patrimonialização da cidade, conclui-se que a elite cultural vilaboense esteve presente de alguma maneira neles. Inicialmente, motivados pela mudança da capital, verificou-se o princípio de um engajamento conflituoso, favorável em alguns momentos e desfavorável em outros, estando longe de uma unanimidade. Vencida a inércia do começo, novas demandas trazidas pela década de 1960 abrem espaço para jovens personagens ressignificarem sua herança histórica. Passam, então, a aceitar seu patrimônio cultural, orgulhando-se dele e transformando-o em busca de uma ampliação de horizontes, sobretudo, econômicos, através do incentivo ao turismo cultural.

Tudo isso culmina na conquista do título de Patrimônio Mundial na virada do milênio, trazendo difíceis consequências com as quais a cidade ainda convive. Entretanto, é fundamental destacar a clara separação entre o que se entende por preservação patrimonial institucionalizada, como foi tratado aqui, e a noção de preservação não institucional, que é

¹⁰¹ Definida por Benhamou (2016, p. 87) como “o aburguesamento dos bairros antigos, suscitado pela alta dos preços imobiliários”, ponderando que “o cuidado de preservação deve harmonizar-se com o de responder às necessidades do desenvolvimento da cidade”. Justifica esse argumento a fim de evitar que a “cidade-museu expulsa[e] seus habitantes menos abonados”, a partir de abusos na preservação monumental que transformem esses centros históricos em “museus” e tragam “o risco do abandono das periferias a um processo não controlado de expansão urbana”. Marcia Sant’Anna (2017, p. 154) aborda o mesmo tema no contexto nacional, apontando os desafios para “a superação do esteticismo e da visão histórica rasa da cidade-monumento”, de modo a ampliar seu espectro para alcançar o que chama de “cidade-patrimônio”. Para tanto, destaca a importância de se “ampliar os canais de participação social nas operações de identificação, seleção, conservação e gestão de cidades-patrimônio – inclusive levando se em conta as referências culturais das populações que as habitam”.

construída desde os primórdios da cidade e vem se moldando, consolidando e adaptando com o tempo, conforme se busca apresentar ao longo desta pesquisa.

Ressalva-se, por fim, que esse panorama sobre o processo de tombamento local é amplamente baseado em pesquisas anteriores e visa, sobretudo, a contextualizar historicamente as análises relativas à preservação não institucional aqui propostas. Destaca-se que não há o objetivo realizar um aprofundamento maior nas discussões sobre essa temática já exaustivamente realizada por outros trabalhos, já que esse não é o objetivo principal desta tese, buscando ainda contribuir com a apresentação de novas fontes históricas.

1.5. LINHA DO TEMPO

Linha do Tempo: A cidade de Goiás

- c.1726** — Criação do arraial de Sant'Anna.
- 1739** — Demarcação de terra para implantação de Vila Boa de Goiás, conforme orientações da Carta Régia de 11/02/1736.
- 1744** — Criação da capitania de Goiás, desmembrando-se da de São Paulo, tendo o arraial de Santana como sede.
- 
- 1782** — Proposta do plano de reestruturação urbana do governador Luís da Cunha Menezes.
- 
- 1818** — Elevação de Vila Boa de Goiás à categoria de cidade (Goiás) pelo Decreto de D. João VI de 18/09/1818.
- 

- 1937** — Transferência da capital para Goiânia.
- 
- 1950**
1951 — Primeiros tombamentos federais de bens isolados.
- 
- 1978** — Tombamento federal do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás.
- 
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO
NACIONAL
- 2001** — Inclusão da cidade na lista de Patrimônio Mundial da Unesco.
- 
- 2004** — Rerratificação do perímetro de tombamento federal da cidade.

*Linha do tempo elaborada pela autora e por A. Palhas. As imagens utilizadas já foram referenciadas ao longo do capítulo.



Figura 46 - Ilustração da Casa da Ponte com o Santuário do Rosário e a Serra Dourada ao fundo sob o luar, por Di Magalhães em 2020.
Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.

2. CASA, MÃE E LUAR: UM PANORAMA DO IMAGINÁRIO SOCIAL VILABOENSE DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

2.1. O ENTRECruzAMENTO ENTRE CIDADE, HISTÓRIA, LITERATURA E IMAGINÁRIO

*Andando por essas ruas, pisando nessas pedras algo de extraordinário
assoma o nosso espírito.
É que, em cada uma dessas pedras, já caiu, pelo menos, uma gota de suor,
uma gota de sangue, uma gota de lágrima e um pingo de vela
Uma gota de suor daqueles que construíram esta cidade.
Uma gota de sangue dos que feriram ou morreram em pugnas diversas.
Uma gota de lágrima dos que, sofrendo por alguma razão, nelas verteram o
seu pranto.
Uma gota de vela dos que por elas passaram em procissão.
A gota de suor representa o trabalho e a tenacidade de nossos
antepassados.
A gota de sangue significa luta.
A de lágrimas relembra as paixões, as dores, os sofrimentos, angústias e
amores.
O pingo de vela personifica a fé, tão necessária às nossas vidas.
Por isso é que, passando por essas pedras a gente pisa a história e
caminha o passado.
É como se estivéssemos pisando de uma só vez, sobre aquelas quatro
gotas, sobre nossos parentes, sobre nossos sentimentos, enfim, sobre nós
mesmos.*

*Portanto, é com respeito que devemos andar por essas vias centenárias,
pois nelas há muito de sagrado e há muito de nós. (...)
Quando, do alto, contemplo o seu conjunto, tenho a sensação de que aqui
vivi desde os seus albores, sendo coevo de seus pioneiros.*

Joaquim Pereira do Souza (*Cidade de Goiás*, set.1989).

Conforme evidenciado na epígrafe de Joaquim Pereira do Souza, o presente capítulo aborda o imaginário social de Goiás, em particular o seu imaginário urbano, bem como as representações sociais encontradas em diversas formas artísticas, incluindo poesia, prosa, artes plásticas e artesanato, que têm explorado a cidade desde o início do século XX. Três arquétipos foram selecionados para análise, como indicado no título, a saber: casa, mãe e luar. Cada um deles representa alguns dos temas mais recorrentes nos textos sob escrutínio, sendo observados em suas múltiplas particularidades. A **casa** simboliza a cidade-lar, que abriga o indivíduo desde seu nascimento e para a qual aspira a retornar antes de sua morte, aproximando-se da concepção de "ninho" introduzida por Gaston Bachelard (1978, p. 239), como uma metáfora para a experiência humana de refúgio e pertencimento. A alusão à imagem da **mãe** reflete a marcante religiosidade local, de predominante orientação católica, manifestada através de uma variedade de formas artísticas, sendo também representada como a "cidade-mãe", como ilustra a título de um dos livros de Octo Marques (1985). Por fim, o **luar** personifica sua paisagem natural idealizada, profundamente interligada com aquela construída/cultural, fazendo-se presente desde os primeiros versos até os mais recentes; e demonstrando seu notável poder de evocar memórias e estabelecer vínculos afetivos.

A partir desses premissas, é adotada a prerrogativa de Sandra Pesavento (2004, p. 281), baseada em Robert Pechman (1992), de se fazer uma "leitura da cidade" por meio de suas **representações sociais**, que são assimiladas aqui como componentes fundamentais "daquilo que denominamos realidade", uma vez que elas constituem "matrizes que geram práticas sociais" e "refletem o esforço de revelar e ocultar, tanto nas imagens reais (cenários, paisagens de rua, arquitetura) quanto nas imagens metafóricas (literatura, pintura, poesia, discurso técnico, higienista etc.)". Essa intenção é reforçada, ainda, pela afirmação de Izabela Tamasso (2007, p. 480), de que "além dos pintores, também os poetas, cronistas, contistas, compositores e músicos, trabalharam no sentido de antecipar 'um reconhecimento público' do lugar. Quando representam o lugar, por meio das músicas, poesias e iconografia, agem no sentido de 'animar' esse lugar", utilizando esse verbo no sentido concebido pelo conceito de "interanimation" elaborado por Keith Basso (1996, p. 55). De acordo com esse antropólogo, a expressão se refere à maneira como culturas e paisagens naturais se influenciam mutuamente e interconectam-se, considerando-se os significados que podem ser atribuídos aos lugares pelas pessoas e que as histórias, os mitos e as memórias de um determinado grupo cultural podem animar esses significados, conferindo-lhes vida e importância simbólica.

Destaca-se, portanto, a relevância dessas representações para a formação das identidades culturais e para a compreensão do mundo ao qual elas se referem.

É pertinente, para tanto, apresentar uma breve discussão sobre o conceito de ficção. Para Michel de Certeau (2011, p. 48), ela é considerada como “um discurso que dá forma [‘informe’] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele”, interpretando, nessa perspectiva, a “historiografia como uma mistura de ciência e de ficção”. Stephen Bann (1987) esclarece, no entanto, que a história não é simplesmente um gênero literário e não pode ser classificada como uma subdivisão genérica da literatura. Já Paul Ricœur (1994, p. 330) nota uma “relação circular” no binômio história e ficção, ressaltando que “é como quase histórica que a ficção confere ao passado essa vivacidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima literária”. Esse autor entende, ainda, que “a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo (RICŒUR, 1994, p. 317). Ele Constata, por fim, que “o quase-passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo” (RICŒUR, 1994, p. 331), abrindo valiosas possibilidades analíticas para o uso de textos ficcionais como fontes históricas privilegiadas. Nesse contexto, Sandra Pesavento (2004, p. 82) pondera que a história é uma “ficção controlada” pela “relação que estabelece com o seu objeto. Ela tem como meta atingir uma verdade sobre o acontecido, que se aproxime o mais possível do passado”.

Essas reflexões se tornam essenciais para reconhecer a relevância das ferramentas metodológicas oferecidas pela História Cultural em investigações que envolvam obras ficcionais. Isso é viabilizado pelas novas abordagens que se dispõem para lidar com a cultura, a qual é concebida por ela “como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2004, p. 15). Para Roger Chartier (2010, p. 43), esse campo do conhecimento possibilita “o cruzamento inédito de enfoques temporalmente distantes” como a crítica textual, a história do livro e a Sociologia cultural. No entanto, o autor adverte para o desafio de se compreender como

as apropriações concretas e as invenções dos leitores (ou dos espectadores) dependem, em seu conjunto, dos efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura escrita.

Ele considera, por conseguinte, que, ao superar essas questões, o historiador poderia buscar “compreender como algumas obras literárias moldaram, mais poderosamente que os escritos

dos historiadores, as representações coletivas do passado” (GREENBLATT, 1988, p. 1-20 *apud* CHARTIER, 2010, p. 25)¹⁰².

Para isso, segundo Pesavento (2004, p. 71), é necessário debruçar-se “sobre a escrita do texto, sobre a edição do livro ou sobre a leitura, permitindo reconstruir o passado como objeto de pesquisa, tentando atingir a percepção dos indivíduos no tempo, quais são seus valores, aspirações, modelos, ambições e temores”. Nesse ensejo e levando em conta o enfoque da presente pesquisa voltado para o estudo da cidade de Goiás, a autora apresenta também o conceito de História cultural do urbano, que visa “resgatar as formas literárias de representação das cidades”, considerando “que a literatura tem, ao longo do tempo, produzido representações sobre o urbano, que traduzem não só as transformações do espaço como as sensibilidades e sociabilidades dos seus agentes” (PESAVENTO, 2002, p. 13). Esse campo analítico engloba, ainda, trabalhos sobre os discursos e as imagens voltados para o contexto citadino, com o objetivo de atingir “imaginários sociais que os homens, ao longo de sua história, puderam construir sobre a cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 8).

Nesse contexto, retoma-se Ricoeur (1994, p. 322), onde destaca a força representativa do imaginário, ao constatar que, por meio dos traços deixados por ele na narrativa da ficção, “se dá o entrecruzamento propriamente dito da ficção e da história na refiguração do tempo”. Em continuidade, Wolfgang Iser (2002, p. 958) discorre sobre a articulação entre real, fictício e imaginário, elaborando o seguinte raciocínio a partir do “fingir”:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (...) a relação triádica do real com fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. Ele se manifesta em situações inesperadas e daí que de advento arbitrário, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas.

¹⁰² No cenário nacional, Virgínia Camilotti e Márcia Regina C. Naxara (2009, p. 48) também discutem a aproximação da história e da literatura para se “contar e cantar” a nação e a nacionalidade, assim como, os sentimentos de pertencimento e vinculações identitárias, “seja pela demarcação e atribuição de valor e significado aos acontecimentos, seja pela procura de compreensão das relações estabelecidas no conjunto da sociedade”.

A partir desse ponto, foi intencionado estabelecer uma relação teórica entre imaginário e patrimônio, utilizando as argumentações de Sandra Pesavento sobre o tema como norte, a começar pela própria definição cunhada por ela para o conceito. A historiadora o concebe, então, como “representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber” (PESAVENTO, 1995, p. 24). Segundo ela, ao ser tomado como “um sistema de idéias e imagens de representação coletiva” (PESAVENTO, 1995, p. 9), torna-se uma forte tendência analítica para a contemporaneidade. Partindo desses pressupostos, Pesavento (2004, p. 78) realiza, ainda, um recorte conceitual do tema, forjando o que chama de “**imaginário urbano**”, que é definido como “formas de percepção, identificação e atribuição de significados ao mundo, o que implica dizer que trata das representações urbanas”, as quais são observadas por meio de discursos e imagens sobre a cidade, que incidem “sobre espaços, atores e práticas sociais”. A autora argumenta também, que esse tipo de imaginário funciona como uma leitura da “escrita da cidade”, por meio de sua arquitetura e de seu urbanismo, enfim, das imagens que geram e que “produzem seu espaço no pensamento e se traduzem em discursos” (PESAVENTO, 2002, p. 15). A conjunção de todos esses aspectos, portanto, faz com que essa categoria analítica e suas derivações se tornem ideais para as investigações aqui propostas, considerando-se o grande volume de obras literárias dedicadas à cidade de Goiás desde o fim do século XIX.

Em continuidade às reflexões sobre o âmbito urbano, que é visto como um campo de investigação privilegiado para a História Cultural, traz-se a interessante concepção de **cidade** proposta por Roger Chartier (2010, p. 17), que a vê como “lugares sociais sucessivos nos quais se produziu um discurso da história” em “muito longa duração”. Já Roland Barthes (*apud* RESENDE, 2016, p. 90) acredita que ela “fala aos seus habitantes, *nós falamos a nossa cidade*”, tomando-a como uma linguagem a ser interpretada. Pesavento (2004, p. 80) argumenta também que, como campo interdisciplinar, ela pode ser considerada um índice social e um “objeto de muitos discursos, a revelar saberes específicos ou modalidades sensíveis de leitura do urbano. (...) objeto de produção de imagens — fotográficas, pictóricas, cinematográficas, gráficas — a cruzarem ou oporem sentidos sobre o urbano”. Acrescenta, ainda, que tais discursos e imagens se justapõem, compõem ou se contradizem, sem hierarquizações (PESAVENTO, 2002, p. 9), sendo “capazes de migrar no tempo e no espaço” e podendo “ser cada vez mais dotados de novos sentidos em função de conjunturas e composições sociais diversas” (PESAVENTO, 2002, p. 22), atributos que reforçam, portanto, o seu potencial como ferramenta analítica no presente contexto. Essas perspectivas possibilitam, portanto, alcançar um “outro olhar” sobre a cidade, na busca por suas representações literárias e imagéticas, que podem ser atingidas por intermédio das “visões

literárias da urbe” vislumbradas nos “traços, pistas, palavras, discursos que dela falam, expressando a lenta construção de um ‘tornar-se urbano’” (PESAVENTO, 2002, p. 391).

Assim como os teóricos discutidos anteriormente, Sandra Pesavento adverte para a fluidez existente entre as fronteiras da história e da literatura na atualidade, considerando o escritor como um “espectador privilegiado do social” (PESAVENTO, 2002, p. 10). Esse escritor-observador “exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores”, materializadas em forma literária como romances, crônicas e poesias, que criam “um urbano que ‘poderia ter sido’ e que assume um ‘efeito de real’” (PESAVENTO, 2002, p. 14). Considera-se, dessa forma, que o grande valor da literatura como fonte histórica reside aí, já que ela viabiliza um posicionamento “diante das cenas urbanas que reconstituem uma possibilidade de existência do social, expressando as forças em luta, os projetos realizados e as propostas vencidas, aquilo que se concretizou e aquilo que poderia ter sido” (PESAVENTO, 2002, p. 14). Nesse ensejo, Stella Bresciani (*apud* CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 42) alerta apenas para os riscos de se tomar tais fontes de forma literal, acrítica e sem as adequadas contextualizações (tema que será aprofundado a seguir), acrescentando que

ao constatar historicamente a “presença constante de textos literários utilizados como documentos” nos estudos sobre cidades e urbanismo, verificou a sua utilização “sem a necessária mediação”. No caso, a literatura aparece como “retrato de época da sociedade; um espelho, ainda que ao dar ênfase especial a determinados aspectos da ‘realidade’ social lhe impusesse certa deformação”. Como se houvesse a possibilidade de alcançar “uma imagem verdadeira ou a rerepresentação verídica das principais questões do século XIX, no decorrer do qual a cidade se tornou um problema exigindo a intervenção do saber especializado”.

Ao, correlacionar as discussões empreendidas acima com o patrimônio cultural, Pesavento (2002, p. 15-16) destaca que a “história da imagem urbana contém um relato das formas de sentir, ver e sonhar a cidade”, palpável através da arquitetura, traçado urbano e diversos outros tipos de representações imagéticas, que têm a capacidade de transportar para outro tempo, assim como, a literatura. Exemplifica com os monumentos, que são experienciados no presente, apesar de concebidos no passado, transformando o espaço urbano em “um dos suportes da memória social da cidade”, de modo a reforçar sua enorme importância por suscitarem a evocação de sentidos, vivências e valores passados. Acerca dessa afirmação, é imprescindível problematizar o caráter homogeneizador e idealizado, muitas vezes, atribuído ao patrimônio cultural, que remete a uma visão difundida pelo IPHAN por muito tempo, que desconsidera os diversos conflitos, disputas e apagamentos ensejados por esse tipo de discurso até a atualidade - como observado no caso dos processos de patrimonialização da própria cidade de Goiás.

Em conclusão, Pesavento (2002, p. 16) adverte que, quando esse patrimônio se encontra ameaçado pelas transformações resultantes do progressismo, sobretudo, nas cidades históricas, tais disputas políticas, econômicas e sociais entre governantes, habitantes e técnicos são intensificadas. Constata, ainda, que isso acaba resultando em um “espaço reformulado, vivido e descaracterizado pelos habitantes da urbe, que, a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos”. Ela aponta, também, que as tentações da modernidade levam à “luta de representações entre o progresso e a tradição” (PESAVENTO, 2004, p. 79) e ao risco de uma “pasteurização” do urbano, que destrói “a memória, substituindo o velho pelo novo, impessoalizando a cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 18). Essa postura também acaba dificultando a leitura da cidade atual, considerando-se que “destruir e remodelar a urbe implica julgar aquilo que se deve preservar, aquilo que, em termos de espaço construído, é identificado como ponto de ancoragem da memória, marco de reconhecimento e propriedade coletiva” (PESAVENTO, 2004, p. 79).

2.1.1. Um breve “a parte” sobre o uso de fontes literárias

Devido ao destaque especial conferido aqui ao trabalho com as **fontes literárias**, buscou-se apresentar uma rápida introdução e contextualização sobre o tema, a fim de embasar sua aplicação nas duas subseções seguintes e na parte final de todos os capítulos da parte II da tese. Ainda segundo Pesavento (2004, p. 82), elas são consideradas como um “traço, que se transforma em documento e que passa a responder às questões formuladas pelo historiador”. É relevante mencionar que tais respostas podem estar pouco acessíveis através de outros documentos, tornando essa abordagem um interessante meio de análise para “temas comuns sob diferentes perspectivas” (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 17), conforme pretendido nesse capítulo. Procurou-se, então, resgatar as representações do passado e “atingir aquele reduto de sensibilidade e de investimento primário na significação do mundo”, acessando a “sintonia fina ou ao clima de uma época¹⁰³, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos” (PESAVENTO, 2004, p. 82).

A intenção é atingir um “deslindamento e estabelecimento de relações” na aproximação com as fontes, que devem ser perscrutadas a partir do presente, em um “esforço de captação” para “elucidar como as obras se destinam a um tempo”. Esse ato se traduz em uma “exploração das múltiplas perspectivas que podem se abrir ao historiador pelos escritos

¹⁰³ Alude, nesse ponto, ao que Hans Ulrich Gumbrecht (2014, p. 13) chama de *stimmung*, ou seja, a atmosfera ou os “estados de espírito” de um lugar.

literários que, invariavelmente, os colocam em relação a outros discursos (literários ou não) que lhe são contemporâneos ou que se atualizam no próprio ato de escritura, tornando-se deles contemporâneos” (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 43-44).

É importante também direcionar a atenção para as condições de construção ou produção do documento, realizando uma contextualização dessa escrita e de seus autores, assim como, de sua recepção, quando possível. Isso deve ocorrer, sobretudo, em relação à “defasagem ou filtro do tempo” entre a elaboração textual e a leitura contemporânea, que podem “apagar aquilo que não faz sentido” (PESAVENTO, 2002, p. 21). Trata-se de um exercício complexo, sendo necessário atentar-se para os “diferentes modos de operação com o literário que se distanciam em razão daquilo que pressupõem e instituem para as noções de autor, história, contexto e, sobretudo, o literário e o político e, mais especialmente, para as relações entre estes dois últimos” (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 27).

Registrou-se a opção pela utilização do ampliado conceito de **fonte** proposto por Hans-Georg Gadamer (2010, p. 3), a partir do trabalho de Johann Droysen, definindo-a como “anotações legadas com finalidade da lembrança”, podendo ser monumentos, documentos, moedas ou obras de arte variadas, mencionando-se tais “monumentos artísticos como se a produção de uma obra de arte contivesse uma intenção documental”. Entretanto, constatou-se que ocorreu um “alargamento” desse campo documental “ao longo do século XX e acentuado nas suas últimas décadas”, como afirmam Virgínia Camilotti e Márcia Regina C. Naxara (2009, p. 39), que é tributado a uma profissionalização crescente do campo da história. Esse processo levou, então, a uma transição, que passa pela possibilidade de inclusão de outras fontes chamadas de não-oficiais por Pesavento (2004, p. 97-98), como: crônicas de jornal, almanaques, revistas, livros didáticos, romances, poesias, relatos de viajante, peças teatrais, música, jogos infantis, guias turísticos, enfim, “todos os materiais relativos às sociabilidades dos diferentes grupos, em clubes, associações, organizações científicas e culturais”. Segundo a historiadora, elas poderiam conferir “aquele ‘algo mais’ que os documentos comumente usados pela história não fornecem”. Camilotti e Naxara (2009, p. 40) afirmam que existem várias possibilidades para a sua utilização, quando se dá abertura para os “significados que possam vir a ser operados e buscados nas relações entre textos nos seus mais diversos gêneros”. Isso permitiria, ainda, que cada uma dessas fontes, “com suas características específicas, ao dizer do passado no presente e projetar futuros”, oferecessem “apoio para o que denominamos conhecimento histórico”.

Nesse ponto, Pesavento (2002, p. 11) faz um alerta sobre a manipulação desse tipo de fonte, ao recordar que “a escrita da literatura não contemporânea ao tempo de narrativa do historiador opera — para ele — como fonte para a criação da sua versão”. Deve-se, portanto, tomar todo o cuidado com a realização de leituras descontextualizadas, que possam levar a

distorções interpretativas ou à perda de informações importantes sobre a época, o ambiente e as circunstâncias que a cercavam. As discussões sobre o **presenteísmo** tratam sobre essa questão, discorrendo sobre o risco de interpretar o passado à luz de valores, normas e conhecimentos contemporâneos, a fim de se evitar anacronismos e desvirtuamentos. François Hartog (2003), por exemplo, analisa como a visão contemporânea do tempo e do passado influencia a escrita da história e destaca a importância de se reconhecer e compreender os regimes de historicidade de diferentes épocas, enfatizando a relevância de se considerá-lo em seus próprios termos, evitando a imposição de perspectivas atuais.

2.2. REFLEXÕES SOBRE O IMAGINÁRIO URBANO VILABOENSE EM VERSO

2.2.1. Contextualização teórica sobre a análise das poesias

A pesquisa dá ênfase a dois tipos de fontes literárias: as **crônicas**, a serem analisadas na próxima subseção, e as **poesias**, trabalhadas a seguir.

Introduz-se, portanto, o pensamento de Gaston Bachelard (1978) em *A poética do espaço*, publicado em 1957, no qual realiza uma investigação filosófica sobre o conceito de espaço e seu significado na experiência humana, especialmente no âmbito da literatura, com destaque para a **poesia**. Para tanto, propõe uma abordagem para identificar as imagens e os símbolos originados da relação entre o indivíduo e o espaço que ele habita, seja este físico, mental ou simbólico. Nesse contexto, o autor concebe a poesia como uma forma privilegiada de expressão desse processo, dado que ela tem a capacidade de capturar as múltiplas dimensões da experiência humana. Sua metodologia, portanto, está mais direcionada para a análise da poesia em relação à psicologia humana e à imaginação poética. Isso se torna possível, pois a poesia focaliza as emoções, as memórias e as associações evocadas pelos espaços arquitetônicos e o modo como esses elementos afetam a criação artística e a experiência subjetiva do artista. O filósofo atribui essa condição ao fato de que essas mesmas emoções, sentimentos e imagens mentais originam a própria poesia, o que faz da cidade uma fonte rica de inspiração para ela. Assim, ele propõe uma observação das imagens poéticas relacionadas ao ambiente urbano, com enfoque nas relações entre o espaço construído e a imaginação poética, considerando a dimensão simbólica de seus elementos e os vínculos entre estes e as experiências cotidianas que representam. Ele enfatiza, porém, a importância da relação entre essas imagens e a percepção humana, bem como a análise da linguagem poética em si, explorando suas nuances e complexidades. Isso impede que essa operação se torne mecânica ou prescritiva, mas sim uma busca por apreender as múltiplas dimensões da experiência urbana presentes nos textos poéticos.

De forma mais operacional e metódica, Sandra Pesavento (2004, p. 98) classifica as poesias como documentos não-oficiais relativos “às sociabilidades dos diferentes grupos”, mostrando-se “riquíssima[s]”, quando “complementada[s] por aquelas fontes saídas do âmbito privado: correspondências, diários, papéis avulsos, livros de receita”, conforme realizado aqui. Ao serem consideradas como produtos sociais, podem ser vistas como uma forma de expressão única de seus autores, permitindo o acesso ao imaginário de uma época, que é interpretado nesse contexto, como uma forma “de dizer o social e deles fazer a leitura que buscamos sobre a cidade” (idem).

Com base em todas essas considerações, reiterou-se a intenção de analisar e compreender, por meio dessas fontes, o estabelecimento e a consolidação de relações e atos afetivos entre as pessoas e o lugar em questão. O objetivo maior é alcançar um entendimento mais aprofundado dos impactos desses processos na preservação patrimonial não institucional da cidade de Goiás, por meio do “fazer com as próprias mãos” promovido por esses diversos indivíduos ao longo do tempo, recordando-se a ênfase dada à primeira metade do século XX. É relevante enfatizar as ressalvas e a constante atenção dada ao fato de que tais iniciativas partem da elite local na maioria das vezes, refletindo seu ponto de vista privilegiado, com poucas e notáveis exceções.

2.2.2. O imaginário urbano do centro histórico vilaboense através de sua antologia poética

*Ali está, de há muito, – estático, sombrio,
ativo, calmo, frio,
ali atrás da porta, há (creio) quarenta'anos.
Passou e foi-se o tempo... o tempo mudou tudo,
mas ele ali ficou. – Teimoso, carrancudo,
nos seus órgãos fiéis; do tempo soberanos, –
foi repetindo sempre e sempre o seu rifão:
Sim... não, sim... não, sim... não. (...)*

Félix de Bulhões, *O relógio da casa* (1996 (1885), p. 22).

As cerca de 300 poesias selecionadas, que representam a cidade de Goiás como temática em alguma medida, foram publicadas predominantemente ao longo do século XX, destacando-se uma grande concentração delas na primeira metade dele, porém é preciso ressaltar que grande partes daquelas datadas após esse período se refere a reminiscências de seus autores que remontam a esse mesmo tempo passado. Inicia-se, então, com o soneto do vilaboense Antônio Félix de Bulhões Jardim (1845-1887) transcrito abaixo, considerado o principal expoente do Romantismo goiano. Ele não poderia deixar de abrir a seção relativa às poesias locais, trazendo um dos primeiros dos poucos versos oitocentistas encontrados em

homenagem a sua terra natal, que inspiraram muitos outros em estilo e conteúdo. Além de poeta, foi também jurista (promotor, juiz e desembargador), professor do Liceu, jornalista (fundou os jornais *Goyaz*, *Tribuna Livre* e *Libertador Goyano*) e deputado, espelhando os passos políticos de sua família, a oligarquia que governava o estado em fins do século XIX. O poeta se destaca tanto como precursor do “movimento literário de nossa terra, na sua melhor expressão”, segundo Gilberto Mendonça Teles (*apud* LACERDA, 1977, p. 26), quanto por seu engajamento nas campanhas abolicionistas em Goiás, sendo “considerado o nosso Castro Alves” (TELES, 2005, p. 30).

Madrugada goiana

Ergui-me. A noite inteira eu bem passado havia
em um sono de paz e sonhos sorridentes.
À corneta do vinte, em notas estridentes,
o clarim do esquadrão ao longe respondia.

O altivo *canta-galo*, ao norte, a calva erguia;
ao sul da *serra d'oiro* os alcantis luzentes;
e, envolta em *cache-nez* de rosas esplendentes,
por sobre o *Dom Francisco* a madrugada ia.

Da janela suspendo as tampas corrediças,
que do *Cafarnaum*, que habito, olham pra rua,
por gozar d'alvorada as límpidas premissas.

Por lá em roda-viva o povo tumultua...
Não é à natureza o que sobre ele atua:
- comprava carne fresca e farejava missas.

Félix de Bulhões (1995 (1909), p. 44).

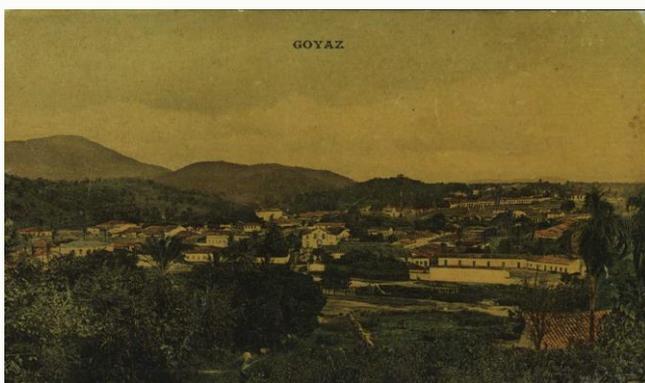


Figura 47 - Vista panorâmica da cidade de Goiás a partir do Igreja de Santa Bárbara em c.1908, por José Alencastro Veiga.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 10.

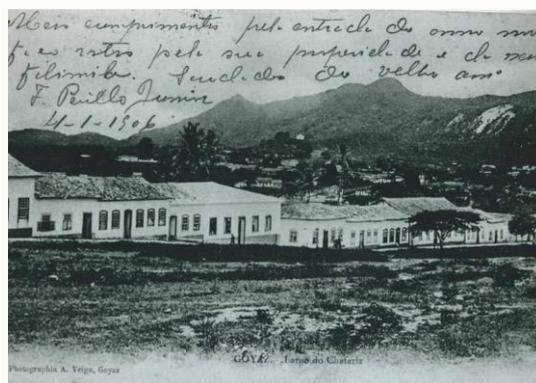


Figura 48 - Vista do Largo do Chafariz com morro do Cantagalo ao fundo em c.1905, por José Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.

O soneto introduz dois elementos significativos, que se tornam uma constante na lírica vilaboense: a memória sonora e a exaltação da paisagem natural¹⁰⁴, estando essa última estreitamente entrelaçada com a paisagem construída e cultural. O poema começa com a descrição do eu-lírico sendo despertado pelo som da “corneta do *vinte*, em notas estridentes”, que é respondida pelo “clarim do esquadrão ao longe”. Esses elementos sonoros se destacam como marcadores temporais na vida cotidiana local, já a partir do século XIX, também contribuindo para a construção de sua “**paisagem sonora**”. Esse conceito foi cunhado por Murray Schafer (2001, p. 367 *apud* BRITTO; ROSA, 2020, p. 526) em 1977, sendo definido como “o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos”, contribuindo muito para a compreensão de como os sons moldam a experiência e a identidade do lugar.



Olhas e Serebiando por J. Craveiro e pastas PRANCHÁ Nº 8 — Largo do Chafariz — vista parcial

Figura 49 - Vista do Largo do Chafariz e do Quartel do XX com morros e vegetação ao fundo em 1915, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1994, p. 53.

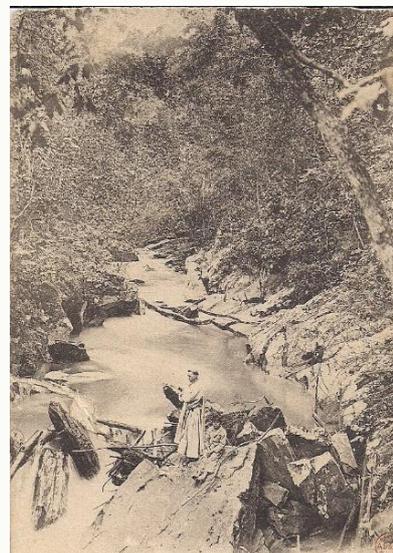


Figura 50 - Frade dominicano no Boqueirão do Rio Vermelho em meio à abundante vegetação em c.1909, por José Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

No que diz respeito à temática da **natureza** e sua idealização, tão caras aos poetas românticos, Bento Fleury Curado (2016, p. 331) destaca que as descrições feitas por Bulhões, da “serrania distante, a ideia de amplidão, comum no Cerrado, nas grandes vastidões de terra em Goiás”, são percebidas “como algo forte, imponderável, incontestável” e podem ter origem

¹⁰⁴ Izabela Tamasso (2007, p. 46-47) considera essas “paisagens indispensáveis para auto-identificação do vilaboense”, sendo elas baseadas no “trinômio mata, água, rocha” imbricado com o ambiente construído, resultando em um “um *topos* literário, que inspira poetas, músicos, seresteiros”. A pesquisadora aprofunda suas análises sobre o assunto no artigo *Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a Cidade de Goiás*, no qual destaca a poesia, a música e a arte pictórica como formas de representar o espaço urbano vilaboense, contribuindo para a construção da cidade patrimonial. A autora enfatiza também elementos como os morros, o rio, as igrejas e as tradições religiosas, que representam a cidade como um marco do lugar e da vida singularizada ali existente.

em “uma imaginação movida pelo afeto”. Arremata o texto, então, com a frugalidade daquela vida interiorana, que é marcada pelo trabalho e pela devoção religiosa, ao lembrar que o povo, desde muito cedo, “comprava carne fresca e farejava missas”¹⁰⁵. O conteúdo dessa poesia, portanto, ilustra muito bem a seguinte afirmação de Tamaso (2007, p. 480):

Por meio da música e também da poesia os vilaboenses tradicionais decantam - no sentido de celebrar, exaltar, engrandecer em cantos ou em versos alguma coisa ou os feitos de alguém - sua cidade, largos, igrejas, becos, ruas, rios, poços, morros, chafarizes e lugares outros. Constroem e reconstroem os seus lugares de pertencimento e memória.

Passados cerca de 50 anos desse texto, emerge outra figura pioneira local: Leodegária Brazília de Jesus (1889-1978), que se tornou a primeira mulher a publicar um livro em Goiás, em 1907, com a antologia poética *Coroa de Lírios*. A poetisa era de origem negra e filha do deputado estadual e professor do Liceu José Antônio de Jesus, a quem apoiava em suas atividades educacionais durante a juventude¹⁰⁶. Além disso, ela se destaca por ser uma das fundadoras do semanário literário *A Rosa*, em 1907, ao lado de sua amiga e contemporânea, Cora Coralina, e de outras jovens vilaboenses. Ela apresenta, então, o poema *Goyaz* em uma das primeiras edições do quinzenário feminino *O Lar* de 30 de agosto de 1926, abordando temas recorrentes como a nostalgia, a natureza, a boemia e os laços afetivos com o lugar, conforme evidenciado na transcrição a seguir:

Goyaz

¹⁰⁵ Acerca do tema, apresenta-se a curiosa publicação de uma carta particular anônima no jornal *Diário de Pernambuco* (mar.1855) em defesa das críticas feitas pelo português Cunha Mattos à sociedade local no início do século XIX, transparecendo a presença de um intenso orgulho e bairrismo locais, que são muito mais antigos do que se supunha, conforme segue: “Se o ilustrado viajante (...), testemunhasse, como nós, o progressivo desenvolvimento que felizmente se nota no nosso mundo *fashionable* da capital, pois que também o temos, ainda que em miniatura (...). Decididamente, ou a parcialidade nos cega, ou a realidade das cousas he hoje muito diversa; se as senhoras goyanas sabem cumprir os sagrados deveres da religião, também satisfazem as conveniências sociaes; concorrem as reuniões que por ca temos; e em vez dessa amarellidão assustadora, e dessa timidez de que se nos falla, só temos visto as mais bellas e rosadas cutes, e apreciado essa graciosa polidez e doce meiguice tão comuns a nossa patricias (...)”.

¹⁰⁶ Paulo Brito do Prado (2019, p. 264) relata que, “em março de 1904, Euridice [Natal] realizou, na companhia de Leodegária Brazília de Jesus, Idalina Maria da Costa, Noemi de Oliveira Lisbôa e Rosa Santarém Godinho, os exames para entrar na Academia de Direito. Infelizmente nenhuma delas conseguiu realizar o curso. Elas não apareceram em nenhuma lista de matriculados e Leodegária de Jesus acabou sofrendo com uma dupla exclusão. Não bastasse ser excluída do direito de se formar em um curso ainda dominado por homens pelo fato de ser mulher, Leodegária fora excluída por também ser negra. Os preconceitos de raça e de classe a privaram de se instruir como desejara, isto porque a jovem escritora era negra e não pertencia aos segmentos sociais mais abastados de Goiás (...)”. O autor também apresenta outras fontes de informação sobre a poetisa, como o livro *Lavra dos Goíases III: Leodegária de Jesus*, no qual Darcy Denófrío faz um “apanhado da trajetória da poetisa e reeditava em fac-símile as suas duas obras: *Côroa de Lyrios* (1906) e *Orchideas* (1928)” (PRADO, 2019, p. 267). Já em 2009, a mesma escritora produz uma nova biografia sobre a poetisa “no volume III de ‘Escritoras brasileiras do século XIX’ organizado por Zahidé Lupinacci Muzart” (idem).

Goyaz querida! perola mimosa
Destes sertões soberbos do Brasil!
Terra que amo, que minh'alma adora.
Ao ver-te longe, tão distante agora,
Quero-te mais ainda
Minha terra gentil!

E vivo a recordar as joias ricas
Que te enfeitam o collo primoroso;
A serra azul, os rios, as palmeiras
De cujas frondes virides, faceiras,
Saúda o pôr do sol
O sabiá queixoso.

Ah! como é bello nas manhãs rosadas,
Cheias de luz, de aromas, de harmonias.
Correr teus valles aromatisados
Ver deslizar teus rios socegados
Aos beijos perfumosos
Das auras figidias!

Em noites constelladas, quando a flauta
E os bandolins desatam pelo espaço
Essas notas refeitas de pesares.
Ao pallor ideal de teus luares,
Como é grato sonhar
Em teu morno regaço! (...)

Leodegária de Jesus (*O Lar*, 30.ago.1926).



Figura 51 - Antônio Félix de Bulhões s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Figura 52 - A jovem escritora Leodegária de Jesus na década de 1910, por autor desconhecido.

Fonte: DENÓFRIO, 2011, p. 63.

Assim como Bulhões, Leodegária expressa sua exaltação à natureza local e seu vínculo afetivo com a terra de maneira marcadamente bairrista, como evidenciado na passagem “Goyaz querida! perola mimosa”. Ela destaca também o sentimento de saudade sentido após sua mudança para Minas Gerais, um traço típico do romantismo, com os versos: “tão distante agora, / Quero-te mais ainda”. Além disso, as riquezas naturais da região são novamente celebradas com orgulho, através das serras, dos rios, da flora e da fauna. As **memórias sinestésicas** são evocadas ao mencionar as “manhãs rosadas, / Cheias de luz, de aromas, de harmonias”, combinando as cores da paisagem, os odores, o canto dos pássaros e as sensações táteis. No entanto, sobressai-se as lembranças sonoras das famosas serestas vilaboenses nas palavras “beijos perfumosos” sob a luz da lua, ouvindo-se as flautas e os bandolins em seus “pesares”, que despertam um grande saudosismo.



Figura 53 - Capa do jornal manuscrito *Bem-te-vi* de 1915, apresentando motivos musicais e naturais que reforçam sua marcante presença no imaginário social da época.

Fonte: Acervo da Fundação Frei Simão Dorvi.



Figura 54 - Seresteiros vilaboenses no início do século XX, por autor desconhecido.

Fonte: RODRIGUES, 1982, p. 108.

Quanto a esse tipo de recordações, foram analisadas as reflexões de Pallasmaa (2011, p. 51) sobre as sensações evocadas pelos sentidos nos lugares. O autor destaca que “frequentemente, a memória mais persistente de um espaço é seu cheiro”, como comprovado nos exemplos anteriores. Ele acrescenta também que um odor específico “nos faz reentrar de modo inconsciente um espaço totalmente esquecido pela memória da retina; as narinas despertam uma imagem esquecida e somos convidados a sonhar acordados” (idem)¹⁰⁷. Ele

¹⁰⁷ O poema-lembrança de Garibaldi Rizzo, *Cheiro de Vila Boa* (Facebook, 2014), ilustra muito bem isso, conforme segue: “Minha terra é composta de paisagens, becos e prosas. (...) Mas é composta por cheiros também / Cheiro de casa de Vó. Cheiro de biscoito de nata. / De Arroz com pequi, gariroba e galinha caipira. / Cheiro de pijama do avô passado no ferro de brasa. / Da colcha de chenille guardada no baú. / Cheiro de chuva no telhado, de rua milhada. / Cheiro de lavanda Atkinsons, Cashmere Bouquet nas noites na praça. / Cheiro de bolo de arroz, cajázinho e de pastel. / E de manga no quintal. / Cheiros são registros que se fixam na memória; / A cada inalar afloram-se lembranças de um passado que não podem ser esquecidas”.

menciona, ainda, o conceito de “imaginário olfativo” (PALLASMAÄ, 2011, p. 53), lembrando que “cada cidade tem seu espectro de sabores e odores”, sendo uma experiência agradável poder vivenciá-los, “passando pelas ruas estreitas de uma cidade antiga” (PALLASMAÄ, 2011, p. 52) por exemplo.

O saudosismo mencionado anteriormente é uma emoção intensa e complexa compartilhada por vários poetas do mesmo período, que envolve a sensação de saudade ou da falta de algo ou de algum lugar do passado. No contexto da cidade de Goiás, uma das razões para o despertar desse sentimento estava relacionada à prática comum da partida dos jovens das elites locais para os grandes centros do país em busca de educação superior ou oportunidades de trabalho. Isso é evidenciado por Augusto Rios¹⁰⁸ em um texto homônimo ao de Leodegária, que foi publicado no ano seguinte no mesmo periódico, como demonstrado a seguir:

Goyaz

Goyaz é p'ra mim um ninho
- de amor, de aroma e carinho,
de tudo o que me embevece...
é-me o melhor dos albores,
allivio de minhas dores,
alento de minha prece...

Aqui suave desfio
do viver meu, tão sombrio,
os dias tempestuosos...
lembrando toda essa infância,
haurindo o olor, a fragrancia
dos sonhos meus, vaporosos...

- E' um vergel perfumado,
uma urna do meu passado,
é tudo, pois, para mim...
é terra do meu futuro,
onde eu, em ansies, auguro,
terei, na morte, meu fim...

Augusto Rios (*O Lar*, 15.ago.1927).

É perceptível a constante presença do bairrismo¹⁰⁹, conforma se nota em: “melhor dos albores, / allivio de minhas dores, / alento de minha prece”; assim como, dos vínculos afetivos

¹⁰⁸¹⁰⁸ Augusto Ferreira Rios (1876 - 1959) foi um poeta, professor e desembargador vilaboense, que se destacou pela publicação do livro de poemas *Bouquet*, ainda em 1907, e por *Ramallete*, consagrando-se com um dos representantes do Romantismo tardio em Goiás.

¹⁰⁹ Esse, inclusive, é título de um poema de Antonio Soares de Camargo (*IN: MARTINELLI*, 1986, p. 57-28) dedicado a Eduardo de Souza Filho, que trata das mesmas temáticas, como pode ser visto no seguinte excerto: “(...) Mundo grande e universal o torrão natal. / - Lá longe, longe mesmo, adonde não se vai a pé. / alô, lá na pátria dos ventos, / no justo ponto, aonde, / Veiga Vale calçou botas em São José, / dentro da terra amada, está a goiaca, / o cinturão chapeado de ouro, / da Serra Dourada, / nem pra lá, nem pra cá, / no justo ponto, onde, aqui e ali, / Goiandira, avatar de Damiana, tira / todos

observados em: “ninho / - de amor, de aroma e carinho, / (...) que me embevece”; e também das memórias olfativas presentes em: “infância, / haurindo o olor, a fragrancia / dos sonhos meus, vaporosos”. Além disso, essa temática está agora acrescida da dualidade entre passado (infância, “urna do meu passado”) e futuro (morte). Esse tema é recorrente nas obras líricas do mesmo período, tanto na produção de Leodegária quanto na de Jorge Brom, como visto no poema *Sofrimento (O Popular, 3.mai.1978)*, no qual diz: “Longe sinto amarga saudade (...) / Daquela paz e tranquilidade / da cidade do Anhanguera. (...) / Percorro suas ruas / Praças e jardins cobertos de rosas / O chafariz, a cadeia secular / E volto a meu canto a repousar (...)”. A força e a permanência de memórias infantis tão positivas, a capacidade evocativa da noção de “lar/casa” e o desejo de retornar à terra natal para morrer, após longos anos de ausência, demonstram o quão intenso e mobilizador foram os vínculos afetivos que essas pessoas estabeleceram com a cidade ao longo de suas vidas.



Figura 55 - Praça do coreto com o jardim inaugurado em 1923, por autor desconhecido¹¹⁰.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.



Figura 56 - Chafariz da Praça do coreto em 1967, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Pedro Velasco Remigio.

os matizes de todas as cores, / menos dos azuis pincelados no céu. / A paisagem não é apertada, ela tem o largo do círculo. / São morros de ouro (...).

¹¹⁰ Anna Joaquina Marques (MARQUES, 28.out.1923. V. III, p. 584) registra em suas memórias o evento de inauguração da praça em 28 de outubro de 1923, da seguinte maneira: “teve innauguração do Jardim, do largo da matriz. m.^{tas} môças rapazes muzica no Corêto novo, na Retrêta”, destacando-se a relevância do acontecimento para a cidade e a presença constante da música nas lembranças festivas mais marcantes, como visto em outros momentos.

A nostalgia também é fortemente evidenciada no célebre poema *Velha Casa*, escrito por Marilda Palínia¹¹¹ (*O Lar*, 15.ago.1928¹¹²), sendo um reflexo das suas significativas memórias de infância. A ligação da poetisa com sua terra natal era bastante intensa, como ela mesma afirma em sua autobiografia: “Na aurora de minha vida’ a terra goiana era aos meus olhos um caleidoscópio tão colorido e tão bonito que, menina ainda, me fez escrever um ‘poema’ (em prosa) à Serra Dourada, e que começava assim: ‘És sempre formosa, Serra Dourada, e eu sempre te amei’” (*IN: BITTAR*, 1997, p. 162). Na poesia em análise, Palínia retoma temas como a paisagem natural, as memórias da infância e elementos sonoros e musicais, acrescidos de um sentimento de impotência diante da passagem inexorável do tempo e das rápidas mudanças ocorridas no mundo ao seu redor. Isso pode ser observado nos seguintes versos: “gente nova. / Desconhecida. / Novas coisas”, refletindo as transformações que resultavam no enfraquecimento de suas tradições familiares, materializadas na forma de sua morada “velha / Pesada. / Chata. / Branca”, que repousava ancestralmente ao lado da ponte do Carmo e às margens do Rio Vermelho. O poema conclui com uma reflexão melancólica sobre o tempo que não volta mais, conforme se vê nos seguintes versos: “A vida que já foi. / A vida que já não é / A vida que não mais será / mais nunca / dentro da velha casa”. Essa passagem remete às ideias de Gaston Bachelard sobre a importância da casa como um espaço carregado de memórias, experiências e significados na vida humana, em que cada cômodo possui suas próprias poéticas e simbolismos, influenciando a forma como são percebidos e vivenciados, como tão bem a poesia ilustra.

Quanto à discussão sobre a **nostalgia**, é relevante apresentar a visão do antropólogo e etnógrafo francês Daniel Fabré, em conjunto com seu grupo de pesquisa. Eles a interpretam, então, como uma das “**emoções patrimoniais**” mais poderosas, que frequentemente se relacionam a lugares, objetos, tradições ou experiências do passado que possuam significado cultural ou pessoal. Isso faz com que esse sentimento esteja intrinsecamente ligado ao patrimônio cultural, por geralmente se relacionar com elementos culturais que estão em risco de desaparecimento ou transformação.

¹¹¹ Pseudônimo da professora, escritora e memorialista carioca Maria Paula Fleury de Godoy (1894 - 1982), que era filha dos reconhecidos donos da Chácara Baumann, Augusta de Faro Fleury Curado e de Sebastião Fleury Curado, que se mudaram para a cidade de Goiás quando ela tinha dois anos de idade. Ela se casa com o advogado Albatênio Caiado de Godoy posteriormente. Começando a escrever em 1905, torna-se um expressivo e pioneiro nome da literatura e jornalismo feminino local no início do século XX, contribuindo em periódicos como *O Lar*, *Folha Goyana*, *Voz do Povo*, *Revista Oeste*, entre outros, e publicando os seguintes livros: *Do Rio de Janeiro a Goiás* (1961), *A Longa Viagem (Crônicas)* (1968), *Sombras (contos)* (1967) e *Velha Casa* (1971).

¹¹² Foi republicado por *Voz do Povo* em 12 de julho de 1929 e no livro homônimo de 1971.

A mesma temática é seguida por Cora Coralina¹¹³ (1991, p. 24 -25) em *Vintém de cobre*, a renomada poetisa que, frequentemente, chega a ser confundida com a própria cidade¹¹⁴, já que dedica a ela grande parte de sua produção em prosa e verso. Sua obra dá atenção especial à vida cotidiana, à natureza e às experiências simples de sua terra natal, com um foco particular no ambiente construído, que é visto de forma simbiótica com o natural. Coralina aborda também os vínculos afetivos estabelecidos pelos habitantes com o lugar, como evidenciado nos textos apresentados aqui, tornando-a uma figura indispensável para os estudos propostos nesta tese. Nesse contexto, Andrea Delgado (2003, p. 286) observa nos versos da poetisa, que “a memória, a imaginação e o desejo se misturam para engendrar a trama de uma vida”, em uma busca por se reinventar no processo de escrita.

Esse aspecto fica claro no poema mencionado acima, em que ela rememora sua infância marcada pela pobreza e pela decadência resultantes da falência de seus prestigiados ancestrais, que dá lugar a um outro momento muito diferente em que o “tempo, velho tempo que passou, / nivelou muros e monturos”. Ressalta-se, ainda, a referência feita aos “velhos preconceitos / de cor, de classe, de família”, que envolviam o orgulho, a riqueza, a escravidão e a distinção social. Ela busca assinalar como a passagem do tempo levou a um certo nivelamento dessas diferenças sociais e econômicas, ainda que tal visão esteja sujeita às críticas por sua romantização e superficialidade, sendo imprescindível considerar a época em que a obra foi produzida, para compreender melhor o pouco aprofundamento de suas reflexões, ainda que seja notável a menção ao tema, por uma figura de destaque como ela, já em meados do século XX. Segue, então, um trecho do poema, ressaltando seu enfoque na evolução das condições sociais e o declínio das antigas estruturas de poder local:

Vintém de cobre

(...) Fui criança do tempo do cinquinho,

¹¹³ Pseudônimo da poetisa vilaboense Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (1889-1985), que sai de Goiás aos 16 anos de idade com seu futuro marido Cantídio Tolentino de Figueiredo Brêtas, vivendo por 45 anos em várias cidades do estado de São Paulo, onde tem seus cinco filhos. Após uma série de dificuldade, consegue publicar seu primeiro livro, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, apenas em 1965, ganhando reconhecimento nacional na década seguinte. Mias informações sobre sua biografia podem ser encontradas na obra biográfica *Cora Coralina - Raízes de Aninha*, publicada por Clóvis Carvalho Britto e Rita Eisa Seda em 2011 pela Editora Idéias & Letras.

¹¹⁴ Nas palavras de Andrea Ferreira Delgado (2003, p. 1), Cora Coralina é considerada a “Cora-Monumento, emblema da goianidade”, atuando como uma “artesã e guardiã da memória, socialmente investida do poder de evocar, testemunhar e eternizar o passado” (DELGADO, 2003, p. 5), sendo que “desde o primeiro livro, o tom intimista das poesias autobiográficas convive com a aspiração à monumentalidade que marcam o memorialismo poético” (DELGADO, 2003, p. 470). Na conclusão de sua tese de doutorado intitulada *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*, a pesquisadora destaca que “contra o trabalho do esquecimento, a poeta evoca o poder da palavra. O texto poético cartografa o espaço e desenha, a um só tempo, o mapa da memória autobiográfica da poeta e o mapa da memória coletiva da cidade de Goiás, instituindo a Mulher-Monumento que inventa o passado, o presente e o futuro da cidade histórica e turística” (DELGADO, 2003, p. 474).

do tempo do vintém. (...)
De velhos preconceitos
— orgulho e grandeza do passado.
Opulência. Posição social.
Sesmarias. Escravidura.
Caixas de lavrado.

Parentes emproados.
Brigadeiros. Comendadores,
visitando a Corte,
recebidos no Paço.
Decadência...
Tempos anacrônicos, superados. (...)

O tempo foi passando, foi levando:
minha bisavó, meu avô, minha mãe, minhas irmãs.
A velha casa.
Os velhos preconceitos
de cor, de classe, de família.
O tempo, velho tempo que passou,
nivelou muros e monturos. (...)

Cora Coralina (1991, p. 24 -25).



Figura 57 - Austeridade das mulheres da família Bulhões em 1879, por autor desconhecido, no período retratado por Cora Coralina.



Figura 58 - Formalidade nos passeios em família na Serra Dourada em 1913, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Fonte: CURADO, 1996, p. 8.

Na sequência cronológica, a década de 1930 é caracterizada pela predominância de poemas relacionados ao tema mais marcante desse período: a **mudança da capital**. Nesse contexto, é possível encontrar uma quantidade considerável de textos que expressam opiniões tanto favoráveis quanto contrárias a ela. Na verdade, a insatisfação política em relação à família Caiado, que estava no poder há mais de 20 anos, já vinha aumentando há algum tempo, como é evidenciado no seguinte soneto de Idoio Camara, que homenageia o jornal oposicionista *Voz do Povo*. Nele, o periódico é idealizadamente promovido como um

agente de mudança social e de libertação da opressão a que a cidade estaria submetida, ressaltando a importância do papel das vozes populares, como se vê abaixo:

Voz do Povo

Como alegre se ostenta a cidade antiga!
E, apesar de antiga, como nova se apresenta!
E' que a desperta aquella voz amiga.
A mesma voz que há muito a não alenta!

E' a voz de liberdade; voz que a desobriga
Dessa escravidão atroz, fêra e cruenta.
Libertando-a do terror e da fadiga.
E banhando-a nessa luz que a alimenta.

Murmúrios de prazer, prenúncios de alegria,
Expandem os corações, em surtos de esperança,
Pelo resurgir, para nós, de um mundo novo;

E transforma-se o terror, na lucida porfia.
Em equilíbrio da justiça, na balança.
Pelos échos triumphaes da VOZ DO POVO!

Idolo Camara (*Voz do Povo*, 7.out.1927).

Aqui, como também visto no texto de Palínia, já entrevê a assimilação da consciência da passagem do tempo em relação à cidade e dos desafios que surgem em decorrência dessa condição (“apesar de antiga, como nova se apresenta”), frente ao momento de intenso progressismo que vinha mudando a face de várias cidades do período colonial em todo o país. O discurso que celebra a liberdade política e de expressão (“transforma-se o terror, na lucida porfia”), representado pela fundação do jornal mencionado, era uma resposta à forte repressão e à violência promovidas pelo Caiadismo naquele período. Com a chegada da Revolução de 1930 e a consequente destituição desse grupo político do poder, são observadas grandes mudanças em âmbito local, que perde seu *status* de sede administrativa do estado. O interventor federal, Pedro Ludovico Teixeira, tornou-se um símbolo da renovação, incorporando o mito de origem bandeirante, enquanto a cidade enfrentava a necessidade de se reinventar e de manejar uma série de apagamentos físicos e simbólicos, em busca de se adaptar a essa nova realidade. O seguinte verso de Francisco de Brito, “Um gênio audaz, da estirpe do Anhangüera”¹¹⁵, extraído de *O que disseram de Exaltação*,

¹¹⁵ Esse arquétipo e o que o cerca é fielmente sintetizado pela seguinte afirmação de Paulo Augusto de Figueiredo na *Oeste* (jul.1944, *grifo nosso*): “(...) E se pesarmos os fatores contrários à efetivação de tal empreendimento em Goiás [a mudança da capital]: — ‘maquiavelismos’ da politicagem, reação dos futuros prejudicados em seus interesses financeiros, ceticismo dos próprios amigos da idéia, falta de recursos econômicos, a fôrça da tradição, a rotina, o bairrismo, traições, prejuízos culturais, covardias, etc., — então Goiânia se afirma, soberanamente, como um lance épico, como uma epopéia extraordinária, situando-se o seu fundador como um homem realmente excepcional e exponencial, que é, aliás, como já está êle antecipadamente julgado por todos os brasileiros”. Esse discurso é interessante por transparecer com clareza a consciência de elementos-chave para a

exemplifica essa mudança e contrapõem-se aos poemas anteriores, refletindo um processo de longas, intensas e desgastantes disputas de poder em todos os níveis, como transparece o próprio texto, transcrito na íntegra abaixo:

Exaltação

Um gênio audaz, da estirpe do Anhangüera,
enfrentando e vencendo dissabores
aqui plantou o marco de outra éra

A maneira do rude pioneiro
que escreveu a epopéia das Bandeiras
Ao seu povo êle deu novo roteiro.

Da luta furiosa e sem clemência
surgiu Goiânia, esplêndia e vibrante,
era revide aos tabús da decadência. (...)

Francisco de Brito (*O Social*, 25.mai.1931).



Figura 59 - Campanha para o governo do estado em 1950 com a imagem de Pedro Ludovico ainda associada a do Anhangüera.



Figura 60 - Registro da população na frente do Palácio Conde dos Arcos no dia transferência da capital, em 23 de março de 1937, por autor desconhecido.

cidade de Goiás que foram “sacrificados” em prol da epopeia goianiense, sobretudo, aqueles de valor simbólico como tradição, o bairrismo, as práticas sociais e culturais seculares, etc.

Bernardo Élis também opina sobre o assunto, conforme registra Maria Goulart Bittar (1997, p. 205): ele “conta que os vilaboenses conheciam as imensas dificuldades da cidade de Goiás, ‘mas naquele momento o bairrismo os cegava’. Quando se perguntava o porquê da mudança, a resposta era variada: ‘alguns diziam que Pedro Ludovico era vaidoso; outros, que era uma vingança pelo tratamento que os políticos decaídos da revolução de 1930 lhe haviam dispensado; outros afirmavam que era o eterno absurdo de Goiás - se noutros lugares a estrada de ferro buscava as cidades já existentes, em Goiás tinha que ser o contrário: a cidade já existente é que tinha que deslocar-se para procurar a estrada de ferro; alguém mais maledicente achou normal - já que os Caiados haviam perdido o domínio do Estado inteiro, queriam permanecer mandando pelo menos na cidade de Goiás, de onde pretendiam banir Pedro Ludovico que, pelo contrário, tendo ganho o domínio inteiro do Estado, não conseguia conquistar a altivez do vilaboense e assim pretendia fundar uma Capital para si. Era um acordo de cavalheiros, como não!’”.

Fonte: *O Social*, mai.1950.

Fonte: Acervo de Bento Fleury.

Esse embate fica bastante claro no extenso “*Goiânia*”, também de autoria de Marilda Palínia/Maria Paula Fleury de Godoy (1971, p. 94), no qual a escritora faz uma série de comparações entre ambas as cidades, alimentando os estereótipos que vinham sendo construídos para elas em busca de consolidar simbolicamente a mudança da capital. Inicia com alusões à Serra Dourada¹¹⁶, ao Rio Vermelho, aos luares e serenatas tão característicos daquele tempo e às “ruas estreias / desertas / quietas” de sua cidade, exclamando, então: “Tudo tão triste!” A partir daí, começa uma narrativa mítica e mágica entorno da figura de Pedro Ludovico, como criador da “cidade moderna / levantada em pleno sertão / surgindo miraculosamente (...) / Cidade do Futuro. (...) / Cidade também do Sonho” (GODOY, 1971, p. 96-97). Essa passagem recorda a discussão proposta por Sandra Pesavento (2002, p. 317) sobre os embates entre o saudosismo e o progressismo no âmbito do imaginário urbano, como se vê a seguir:

O saudosismo é um traço que acompanha as leituras da cidade em face da modernização urbana. As desigualdades e paradoxos do processo em curso se traduzem em formas discursivas que não precisam ser necessariamente desta ou daquela tendência, mas que combinam diferentes sensibilidades. Assim, um mesmo autor pode, por vezes, ser saudosista e inverter as temporalidades vendo, no presente, a cidade do passado e buscar a urbe ideal no campo ou na quase-aldeia, e, por outras, maravilhar-se com os resultados do progresso. Nesse outro viés, a horizontalidade de sua visão aponta para o futuro, vendo, na cidade do presente, a cidade que um dia virá a ser. Otimista, tal postura que se insinua como progressista consegue enxergar, no presente, o futuro como uma conquista assegurada (...).

Retoma-se, ainda, a perspectiva de Paul Ricœur (1994, p. 325) sobre momentos paradigmáticos como o da transferência da capital, chamando-os de *epoch-making*¹¹⁷, “porque neles vê uma origem ou um redirecionamento”. Complementa que eles “recebem sua significação específica de seu poder de fundar ou de reforçar a consciência de identidade da comunidade considerada, sua identidade narrativa, bem como a de seus membros. Esses acontecimentos geram sentimentos de uma intensidade ética considerável”, que podem ser

¹¹⁶ De maneira curiosa e contraditória, Godoy expressa seu entusiasmo pela cidade de Goiás e por sua natureza alguns anos antes, através de sua coluna periódica no jornal *O Lar* (1.jul.1927), intitulada *Do meu diário*. Ao narrar liricamente o trajeto de acesso sul ao centro histórico, realçado pelo vínculo afetivo que a autora então mantinha com lugar, diz: “Caminho de Goyaz. Goyaz, onde, pela saudade, vivo perpetuamente prisioneira. (...) De repente, estremeço, quasi assustada. E’ que, subitamente, vejo ondular no horizonte, o longo dorso scintillando aos últimos raios do sol, uma extranho animal, phantastico, colossal, enorme crocodilo azul repousando em profundo somno. Terei, acaso, te esquecido, Serra Dourada? (...)”.

¹¹⁷ A expressão muito antiga que pode ser traduzida como momentos que marcam uma época, um período histórico significativo ou uma mudança fundamental, gerando um impacto duradouro e significativo na história.

inscritas no âmbito da história dos vencidos ou das vítimas, segundo ele. O seguinte relato de uma testemunha desse período, corrobora tal posicionamento:

(...) caminhões em fila aguardavam a carga junto à umburana da Praça, tão perfumada na brisa da manhã, em frente ao Palácio Conde dos Arcos que parecia tremer dentro de um terremoto. [...] Querida cidade crucificada! Tiraram tudo de sua vida tão cheia de significação. [...] Mataram uma cidade para a construção de outra, dentro do pauperismo da primeira. Tiraram os móveis de pernas tortas ou quebradas, envelhecidos no tempo, dos grupos escolares, do Liceu de Goiás, dos Tribunais, da Escola de Direito, do Palácio Conde dos Arcos. Trouxeram para Goiânia a velharia que desdenhavam [...]. A velha Cidade lá ficou com as casas pesadas de tradição, caindo aos pedaços (DELGADO, p. 403 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 54).

Passado o tempo e o turbilhão de sentimentos, permanecendo o luto por todas as perdas vivenciadas pelos vilaboenses, o poeta Leo Lince¹¹⁸ publica um poema muito saudosista chamado *Goiás* no jornal local *Cidade de Goiás* (9.fev.1947). Trata-se de um soneto, que evoca as velhas memórias afetivas e sonoras relacionadas à cidade e a seus moradores, em meio à já clássica associação entre a paisagem natural e a construída. Entretanto, é importante ressaltar que, agora, essa vinculação é envolvida por um tom laudatório em busca de ressignificar o lugar, como pode ser visto em seus versos finais:

Goiás

Areias ... Bacalhau... Já o casario
alveja, no sorriso familiar
da primeira saudade que sacio,
puras novas saudades acordar...

À luz crepuscular de um sol macio,
a cidade se estende, irregular:
velhas tôrres, a ponte, o cais, o rio...
Um sino, do longe, sonoriza o ar...

Mãos amigas que acenam das janelas ...
Moças que passam bandos tagarelas
aceso o olhar num riso encantador.

Goiás! Terra de poetas, bem amada!
Da metrópole embora despojada,
serás eterna, como eterno é o Amor!

Leo Lince (*Cidade de Goiás*, 9.fev.1947).

¹¹⁸ Leo Lynce era o pseudônimo do advogado, político, professor de Direito e poeta goiano Cileneu Marques de Araújo Vale (1884-1954), considerado um dos precursores do Modernismo literário no estado de Goiás. Foi responsável, ainda, por fundar os jornais vilaboenses *Nova Era* (1914) e *Jornal de Goiás* (1919). Em 1928, publica seu primeiro livro de poesias chamado *Ontem*, espelhando em sua lírica os conflitos políticos locais do início do século XX. Fica também conhecido por ser um forte defensor do desenvolvimentismo e da fundação de Goiânia.



Figura 61 - Campo do Bairro do João Francisco onde aconteciam as antigas Cavalhadas vilaboenses em c.1926, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 62 - Igreja de Nossa Senhora Aparecida em Areias, construída em 1910 s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antonella Barreto.

Neste texto, chama a atenção a incomum referência a lugares fora do centro histórico da cidade, como os povoados de Areias e Bacalhau, rompendo com o padrão de ensimesmamento geralmente adotado pela maioria das obras poéticas sobre Goiás. Essa postura também é encontrada no poema *Campo do João Francisco*, de Eduardo Henrique de Souza Filho¹¹⁹, publicado em seu livro *Nos tempos de Goyaz - Crônicas e Poemetos*, de 1981, no qual homenageia esse importante e recorrente espaço no imaginário local. O chamado campo do bairro João Francisco abrigava uma série de antigas práticas e atividades, que acabaram criando uma outra centralidade no território vilaboense, com destaque para as cavalhadas e os circos, especialmente, o dos cavalinhos muito presentes nas memórias de Célia Coutinho Seixo de Brito e de Anna Joaquina Marques (que remontam à década de 1880). O poeta também faz o contraponto entre o antigo espaço, que parecia ser muito vazio e periférico, e o contemporâneo a ele, que se mostra muito mais desenvolvido e adensado, mantendo o tom nostálgico e sua vinculação como “bairro” de “Vila Boa”, maneira pela qual se refere ao centro histórico, conforme segue:

Campo do João Francisco

Como me lembro
De você
Em tempo há muito tempo!
Um campo aberto,
Agreste,

¹¹⁹ Eduardo Henrique de Souza Filho (1907-) foi um advogado goiano formado pela Escola de Direito de Goiás em 1929, sendo nomeado juiz da Comarca de Alto Tocantins por Pedro Ludovico Teixeira em 1932. Atua também como escritor, poeta e músico, com destaque seus para textos jornalísticos e os livros “As Reminiscências de um Juiz” (1980), “Canteiro de Saudades: evocações e memórias” (1987) e “Nos Tempos de Goyaz, Crônicas e Poemetos” (1981), que fala da história local e de temas “pitorescos e populares” do cotidiano goiano na busca da preservação de sua cultura.

Com duas chácaras
E o pasto da Intendência
Apenas, por perito,
E três estradas sem tapume,
Sem barragem,
Uma, caminho
Do Bacalhauzinho,
As duas outras,
Para o Bagagem,
Ambas rumo ao oeste (...)

Para tudo
Você se prestava —
futebol de adultos,
pelada de meninada.
Campo de instrução
Do Tiro de Guerra,
Do Batalhão
De Caçadores,
Circo de cavalinho,
De saltimbancos também,
Arena de tourada,
pista de corrida...
E, quantas vezes, cercado
De palanques, de bares
Improvisados,
De gente apinhado,
Assistindo Cavalhada, (...)
Cavalgando em seu redor! (...)
Encontro de namorados
Tão difíceis antigamente
Prestando culto ao amor...
Que saudade de você agora
A gente sente!

Hoje mudou-se tudo,
Você não é mais campo
É praça,
Todo habitado,
De lindas casas
Cercado, loteado, iluminado,
Grupo Escolar, Capela
De Santa Rita,
Tanta coisa bela,
Bonita,
Que lhe trouxeram
O progresso, o asfalto;
Loteamentos o cercam,
Luzes de mercúrio,
Augúrio
De Prosperidade,
De sucesso frequente,
Constante...
Você hoje é um bairro
Elegante
De Vila Boa, esse encanto
De cidade,
Que vibra a alma da gente!...
Todo o seu Progresso, porém,

— CAMPO DO JOAO FRANCISCO —
Capaz Jamais será
De apagar a saudade
Que tantos têm de você...
— Um campo aberto,
Agreste como o quê!

Eduardo de Souza Filho (1981, p. 57-58).

É notável, portanto, como o sentimento de nostalgia e saudosismo ganhou força a partir da década de 1940, tornando-se um tema predominante na maioria dos poemas subsequentes. Isso reflete o significativo impacto negativo causado pela transferência da capital na autoestima e no imaginário social da cidade. Os versos iniciais de *Cantilena da cidade*¹²⁰ escritos por Regina Lacerda (*apud* TELES, 1964, p. 398) em 1954 comprovam essa teoria: “A Cidade é velha e tristonha: / às vezes canta, às vezes sonha”. Já a crueza e a peculiaridade do olhar de Cora Coralina também contribuem para essa discussão, embora não morasse mais lá durante aquele período, o que não a eximiu de sofrer os impactos do acontecimento, já que sua mãe faleceu no decorrer desse processo. Ela escreve, então, a prosa-poética *Nos reinos de Goiás (A vida e suas contradições)*, na qual discute ironicamente sobre o medo e a coragem associados àqueles que foram e àqueles que ficaram em Goiás, explorando as adversidades decorrentes dessas decisões, como se observa no trecho transcrito a seguir:

Nos reinos de Goiás (A vida e suas contradições)

O medo é uma presilha e o medroso não sai do lugar.
Estabeleceu um cercadinho limitante e ali se estabeleceu limitado.
O corajoso caminha sempre para frente,
aceita as paradas e aproveita as ofertas.
E sua tulha transbordará no final.

Há um determinismo constringendo as criaturas.
Minha gente do Estado de Goiás, muitos poderiam estar,
senão ricos, remediados.
Da mudança para Goiânia, suas ofertas, lotes, casas e chácaras,
terrenos baratos em sua volta. Um decreto do Governador
oferecendo lotes na “nova” a todos os proprietários da “velha”
que requeressem no sentido de compensação generosa,
consequente a desvalorização da velha Capital.

¹²⁰ Acerca desse poema, Izabela Tamasso (2007, p. 248) registra o seguinte depoimento dado pela professora vilaboense Neusa Serradourada em 2002, demonstrando as estratégias de enraizamento de alguns valores e tradições inventadas pela elite cultural local no imaginário urbano, através da educação, conforme segue: “Eu falo para os meus alunos que eu considero ‘Noites Goianas’ como hino de Goiás. [...] Os meus meninos todos sabem cantar... todos, todos, todos... e gostam, porque o jovem gosta de cantar! [...] como, por exemplo, aquela poesia de Regina Lacerda ‘Cantilena de Goiás’, da cidade, os meninos dramatizam que é uma beleza, é uma gracinha... ‘alfenim, pirulito, bolo de arroz’ e termina a poesia com dois versos de ‘Noites Goianas’. Mas quando os meninos apresentaram isso, eles não cantaram só dois versos. Aí eu faço com que eles cantem ‘Noites Goianas’ todinha (...)”.

Vendedores de lotes a prestação ofereciam de porta em porta,
traziam mapas, informavam.
Na minha terra, seus costumes batiam no corredor.
A dona da casa mandava espiar pelo buraco da fechadura:
"Se for vendedor de lote de Goiânia, fala que não tem ninguém em casa..."
Lotes de ótima procedência, prazo longo,
tolerância nos possíveis atrasos,
amortização de vinte mil réis por mês.
Qualquer pobre podia pagar. Rejeitaram esses, os ladinos.
Não acreditavam, tinham medo de perder suas vinte pratas.
Cá ficaram no "ora vejam".
Os destemidos e crédulos avançaram e estão na crista da valorização
imobiliária. (...)
A vida e suas contradições.
Cora Coralina (1985, p. 183-184).

Na próxima poesia, também de autoria de Coralina, nota-se o surgimento das primeiras reflexões sobre os efeitos da patrimonialização da cidade, iniciada em 1950, assim como sobre o seu profundo grau de abandono naquele momento. Entre os vários poemas dedicados ao tema, destaca-se o extenso *Do Beco da Vila Rica*, através do qual a poetisa destaca a beleza e a complexidade das relações humanas com o tempo e a memória, ao denunciar o péssimo estado de conservação dos becos locais, em especial o do título, como se nota no trecho a seguir:

Do Beco da Vila Rica

(...) Velhos portões fechados.
Muros sem regra, sem prumo nem aprumo. (...)
Vivem perrengando
de velhas velhices crônicas.
Pertencem a velhas donas
que não se esquecem de os retelhar
de vez em quando.
E escondem quando se fala
em vender o fundo do quintal,
fazer casa nova, melhorar. (...)

Na velhice dos muros de Goiás
o tempo planta avencas. (...)

Cora Coralina (1991, p. 65 - 73).

Essa passagem já transparece as complexidades envolvidas na gestão das questões patrimoniais em seus estágios iniciais e os desafios em lidar com os moradores locais, com seus hábitos e tradições profundamente arraigados há muito tempo. Isso reflete a perpetuação de atitudes conservadoras e inflexíveis, revelando uma nostalgia pela tradição e uma aversão a mudanças, que podem ser exemplificadas através dos seguintes versos: "quando as velhas donas morrem centenárias / os descendentes também já são velhinhos. /

Herdeiros da tradição / — muros retelhados. Portões fechados”. Acerca do tema, Andrea Delgado (2003, p. 473) esclarece que os becos

são caminhos característicos do traçado urbano setecentista, onde “circula a vida humilde da cidade”. Eles estão, entretanto, ausentes do mapa traçado pelo IPHAN ao realizar os tombamentos nas cidades históricas. A visibilidade que adquirem em Goiás foi construída pela escrita da memória de Cora Coralina.

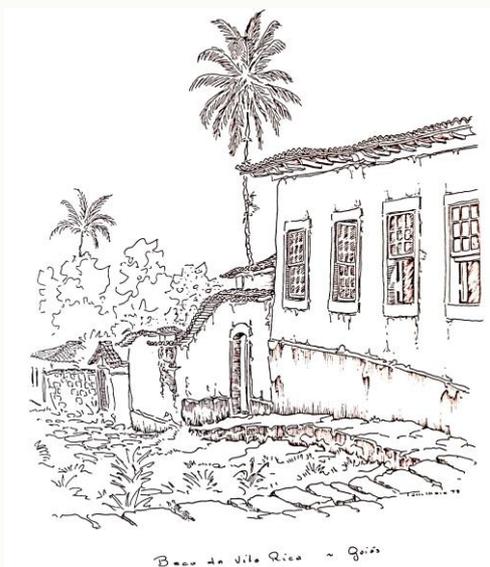


Figura 63 - Ilustração do Beco da Vila Rica em 1979, por Tom Maia.

Fonte: MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 54.

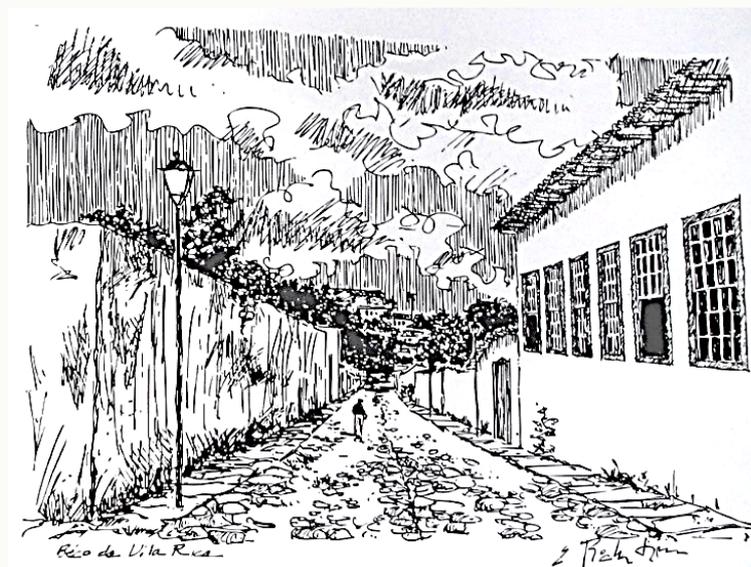


Figura 64 - Ilustração do Beco da Vila Rica em 2017, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2017, p. 41.

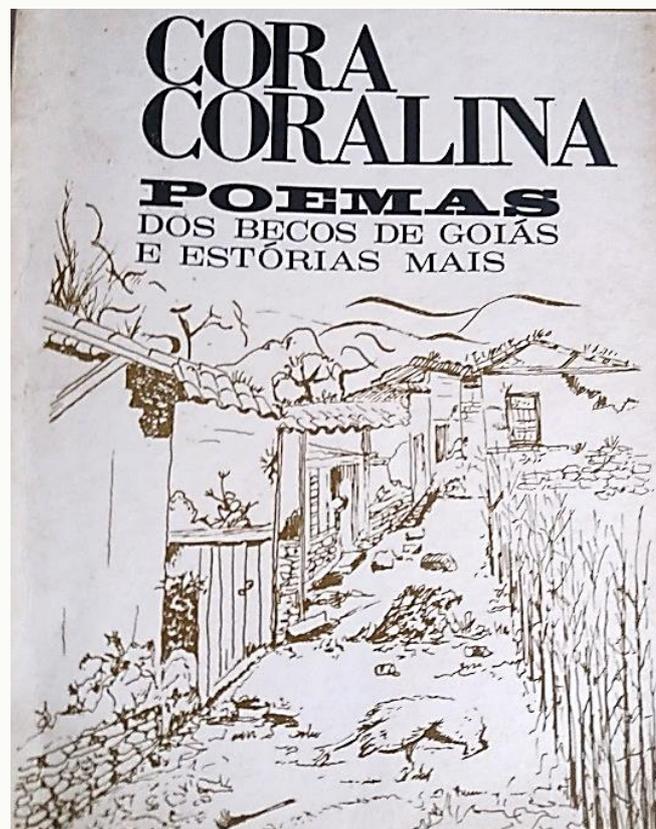


Figura 65 - Beco do Capim em 1936, possivelmente por Veiga Neto.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Figura 66 - Uma das capas do livro *Poema dos Becos de Goiás e estórias mais* de Cora Coralina de 1981¹²¹.

Fonte: Acervo de Sergey Albernaz.

Já em *Cantoria*, Coralina toma para si o posto de menestrel vilaboense, ao retornar à cidade, em 1954, “cantando” de seu modo particular os detalhes cotidianos e autênticos da vida e das “coisas” simples de seu reino: pedras, águas, pessoas, fazeres etc. no auge do abandono. Desamparo esse que vai se destacando muito a partir desse momento, já que começa a se espalhar e permanecer por todas as partes, coisas e pessoas, desde as casas e muros até as “vacas pastando / no largo tombado” de uma “cidade largada”. Segue transcrição completa da obra:

Cantoria

I

Meti o peito em Goiás
e canto como ninguém.
Canto as pedras,
canto as águas,
as lavadeiras, também.

Cantei um velho quintal
com murada de pedra.
Cantei um portão alto
com escada caída.

Cantei a casinha velha
de velha pobrezinha.
Cantei colcha furada
estendida no lajedo;
muito sentida,
pedi remendos pra ela.
Cantei mulher da vida
conformando a vida dela.

II

Cantei ouro enterrado
querendo desenterrá.
Cantei cidade largada.
Cantei burro de cangalha
com lenha despejada.
Cantei vacas pastando
no largo tombado.

Agora vai se acabando
Esta minha versejada.
Boto escoras nos serados
Por aqui vou ficando.

¹²¹ Segundo Delgado (2003, p. 473), “os becos, reproduzidos na capa do livro da poeta e agenciados pela mídia no processo de construção da ‘poeta dos becos de Goiás’, foram singularizados e transformados em marcos do conjunto urbano”.

Cora Coralina¹²² (2001, p. 9-10).

Outros autores contemporâneos apresentam reflexões semelhantes, como José Décio Filho (*IN: MENDONÇA*, 1981, p. 2) com seu *Vila Boa*, que registra seu deambular vespertino “pelas ruas vazias / da velha cidade”, contemplando a paisagem desde o Rio vermelho até os “muros andrajosos, / cobertos de flores” e criticando seu estado de abandono “pelo povo”. Esse comentário revela o quanto o imaginário local estava impregnado pela profunda e secular responsabilização da população local pela preservação urbana e do patrimônio cultural, a ponto, inclusive, de se tornar um problema nos enfiamentos das consequências deixadas pela mudança da capital. Isso fica claro nos exemplos constantes nas duas passagens a seguir, a começar pela matéria escrita por Nelson de Alcantara para o jornal *Cidade de Goiás* (1.fev.1953) chamada *A propósito de Chafariz*¹²³, na qual ele critica o restauro do monumento feito pelo IPHAN, que o pinta de branco deixando-o parecido a um “túmulo”. Na sequência, o autor paradoxalmente relega à instituição o papel de preservadora, vociferando que,

quando os modernistas quiserem demolir os chafarizes, o goiano deve reagir com toda a força de seu bairrismo, apelando para a interferência do Patrimônio Histórico. Não é possível demolir só pelo gosto de demolir. Antes de aparecer a picareta iconoclasta, do dono da picareta, deve meditar sobre o sacrilégio de certas demolições.

Finaliza o texto, então, declarando que “isso de modernizar fica para outros mundos. Aqui o ritmo deve ser lento. Como se fosse uma valsa ...”. Ressalva-se que, muitas décadas depois,

¹²² Abrem-se parênteses, aqui, para justificar a ausência de um dos poemas mais conhecidos da escritora, *Minha Cidade* (CORALINA, 1991, p. 17-18), que foi publicado em seu primeiro livro *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais* de 1977 e, inclusive, utilizado no dossiê de candidatura local à patrimônio da humanidade enviado à Unesco em 2001. Isso se dá, sobretudo, pelo fato de que o texto já foi exaustivamente analisado por outros pesquisadores, optando-se por apresentar outros menos célebres, mas que ofereçam temáticas muito próximas e até mesmo que extrapolem àqueles incluídas nele, ampliando o olhar sobre os vínculos da poetisa, enquanto vilaboense, com a cidade. Entretanto, um trecho dele é transcrito na epígrafe inicial do próximo capítulo.

¹²³ Conforme cômego Trindade Silva (1948, p. 221-222), o “histórico Chafariz, que relembra a operosidade de Cap. General José de Almeida Vasconcelos Soveral e Carvalho, em 1778 e construído no local, onde existiu o começo da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte e daqui a origem do nome: ‘Fonte da Boa Morte’”. Já Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 15-16) complementa que “ignora-se o autor de seu risco. Diz Americano do Brasil que o chafariz foi posto em concorrência pública. Para a administração da obra foi contratado Antônio Ludovico, avoengo de ilustre família da capital, encarregado de fiscalizar, determinar e zelar o empreendimento da Câmara. A cal foi fornecida por Francisco Moreira, que a vendeu à razão de 1/4 de oitava por alqueire. As pedras foram fornecidas por Antônio Francisco Pinheiro, igualmente vendidas por 80 oitavas de ouro. A mão-de-obra começou em março e terminou em julho. Em 1778, o porteiro da Câmara Bento de Oliveira apregoava à concorrência para feitura das armas reais e inscrições do frontal. Foi arrematante o próprio Antônio Ludovico, por 50 oitavas de ouro”. O medalhão existente no monumento confirma essa data, conforme segue: “Mandado fazer pela Câmara desta Vila no ano de 1778” (CURADO, 1994, p. 44).

nota-se uma mudança de postura na cidade, que faz com que o IPHAN permanecesse sendo responsabilizado pelos problemas patrimoniais ali ocorridos individualmente, sem mais contar com a antiga e proativa colaboração da população, como visto até meados do século XX.

O **Chafariz da Boa Morte e seu largo** desempenham, então, um papel central na discussão sobre a patrimonialização nesta subseção, como também evidencia o longo poema *Largo do chafariz* de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 34-36). O poeta aborda o mesmo local, embora não aponte diretamente os responsáveis pela sua deterioração, como ocorrido acima. Ele critica veementemente as desfigurações sofridas pelo largo, incluindo a perda de suas árvores, o acúmulo de entulho e a ausência das crianças que costumavam animar o lugar no passado¹²⁴. Faz uma queixa especial sobre a conservação do próprio chafariz, que se encontrava, segundo ele, abandonado, com a água poluída e irreconhecível por ter sido pintado em cores que não correspondiam à memória coletiva predominante naquele momento, transformando-se em mera “curiosidade / Daqueles que o visitam”, conforme se pode acompanhar no excerto a seguir:

Largo do Chafariz

E o barroco Chafariz —
De amarelo e branco pintado,
Rabudo, com tanque aos lados,
Que dessedentava o povo
Do distrito de Sant'Ana,
Em três torneiras internas,
Duas do lado de fora,
Com água pura, sadia,
Que todo o mundo bebia
Guardada em pote de barro,
Sem filtrar, sem ferver,
Só um pedaço de enxofre
No fundo dele deixado!...
— No qual a menina
Brincava alegremente,
Subindo no parapeito,
Pelas curvas, pelas colunas,
Até chegar satisfeita
No “Cocuruto do Velho”,
E descer por outra banda!...
De tudo isto o que resta
Do vetusto Chafariz?!...
Só água poluída,
Que não se presta prá nada,
Somente curiosidade
Daqueles que o visitam!

¹²⁴ Introduz-se, nesse ponto, uma importante e crítica interlocutora cultural vilaboense mais recente, Edla Pacheco Saad, que escreve crônicas muito necessárias, apesar de carregadas do conservadorismo típico da elite local, para uma versão repaginada e atualizada do antigo jornal *Cidade de Goiás*, editado por Luiz do Couto Filho, um dos descendentes de seu criador. No final da década de 1980, ela também reproduz queixas semelhantes às de Souza Filho no texto *Meu pobre Largo do Chafariz* (*Cidade de Goiás*, fev.1989).

Pintado agora de branco,
 O Chafariz já parece
 Um “sepulcro caiado”
 Com titica por todo lado! (...)
 Velho LARGO DO CHAFARIZ,
 Também Largo da Cadeia,
 Praça 1º de Junho,
 Praça Monsenhor Confúcio,
 Praça Brasil Caiado...,
 Como tu estás mudado,
 Já nem te assemelhas mais
 Com aquele dos tempos idos,
 Da Capital de GOYAZ!

Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 34 - 36).



Figura 67 - Largo do chafariz com a Escola de Pharmacia e Odontologia, o chafariz de cauda e Casa de Câmara na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 68 - Chafariz de Cauda em 1942, por H. Foerdhmann do Serviço de Proteção ao Índio.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 69 - Interior do Chafariz de Cauda s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 70 - Chafariz de Cauda pintado de branco na década de 1960, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Outro poeta que demonstra extrema lucidez, sinceridade e sensibilidade em relação à cidade que foi transformada em patrimônio é Carlos Rodrigues Brandão¹²⁵ (1976, p. 46) no

¹²⁵ Carlos Rodrigues Brandão (1940-2023) foi um psicólogo e professor da Universidade de Campinas (Unicamp), tornando-se mestre em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB) em 1974 (com uma pesquisa sobre as congadas, na qual dá grande destaque para a cidade de Goiás) e doutor em

livro *Os objetos do dia* de 1976, no qual publica uma série de cinco poemas sequenciais intitulados *Cidade de Goiás I-V*, seguidos pelos subtítulos específicos. O terceiro deles se intitula *Cidade de Goiás III (a cadeia, hoje museu)* e tematiza a transformação do antigo edifício da Casa de Câmara e Cadeia em **Museu das Bandeiras** na década de 1950. O autor reflete sobre a proteção das memórias da cidade naquele local tão simbólico, uma ex-prisão, escondendo “do povo, a poeira / de outros povos, habitantes de ontem; / ou vigiam o brilho manchado / de objetos tão gastos”. Alerta que essa salvaguarda busca evitar o “perigo que provém da gente / inventada de hoje”, culpabilizando também a população local pela falta de cuidado com seu patrimônio, que precisou ser deixado “nessa prisão/museu”, conforme segue:

Cidade de Goiás III (a cadeia, hoje museu)

São tão grossas as grades
e não guardam nada
e protegem da cidade
Suas mesmas memórias.
Essas portas de pau
escondem do povo, a poeira
de outros povos, habitantes de ontem;
ou vigiam o brilho manchado
de objetos tão gastos
como espadas e os cálices,
cruzes, batéias, santos e saltérios.
Essas barras guardam na janela
uma cidade arrasada
de pedaços esparsos, protegidos
do perigo que provém da gente
inventada de hoje,
e por isso, como os presos da noite,
as velhas arcas e as frases feitas,
tudo nessa prisão/museu
está mais do que vivo e sobra
da vida e da cidade:
separado, como os restos
do passado ou da memória
e pelo tempo, como um preso:
protegido e retido.

Carlos Rodrigues Brandão (1976, p. 46).



Figura 71 - Largo do Chafariz com Casa de Câmara e Cadeia ao fundo em 1912, por Arnold Henry Savage Landor.

Fonte: LANDOR, 1913, p. 109.



Figura 72 - Casa de Câmara e Cadeia transformada em Museu das Bandeiras na década de 1960 pelo IPHAN.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

Brandão (1976, p. 43-44) escreve também o lírico *Cidade de Goiás II (no campo, muros sem nome)*, que lembra a seguinte afirmação de Maurice Halbwachs (1990, p. 138): “para eles, perder seu lugar no recanto de tal rua, à sombra daquele muro, ou daquela igreja, seria perder o apoio de uma tradição que os ampara, isto é, sua única razão de ser”. Trata-se de uma das poucas poesias encontradas e escritas nesse período, que menciona aqueles que foram responsáveis por construir aquele lugar, referindo-se às mãos **negras** que o tornaram real. Brandão (1976, p. 43-44) usa para tanto os **muros** locais como representação de um ambiente construído mais ampliado e abstrato, que constituem uma “obra sem nome”, diferentemente das igrejas que, muitas vezes, têm seus construtores reconhecidos, restando aos negros escravizados construírem os limites que aprisionavam a si próprios. Ele enfatiza a falta de reconhecimento e visibilidade da contribuição desse grupo social tão marginalizado, negligenciado e vilipendiado para a construção da cidade, como visto abaixo:

Cidade de Goiás II (no campo, muros sem nome)

I

Esses muros de pedra
fizeram (como gestos) mãos
mais precisas que limpas,
mais presentes que livres
quando a noite agasalha
O que os anos conservam
suspensos, pelo campo.

Travessia de tempos
e arrancados do chão
esses muros de linha
sobre quadros de cal,
paisagem que o Sol
transfigura ao passante,
paisagem que a noite
classifica em estantes
de objetos e fatos.

II

Mas é obra sem nome
e não tem, como igrejas,
um autor, um então
que se possa estudar
no museu da cidade.
Esses muros não guardam
pela rua dos pastos
mais que um certo saber
(o saber a que servem)
de uma linha que — feita,
se transpõe na fronteira
de que os donos da terra
comandaram fazer:
seus escravos riscarem,
seus iguais respeitarem,
pelo muro de pedra
o limite da posse;
pelo peso da posse
o limite do servo.

Carlos Rodrigues Brandão (1976, 43-44).

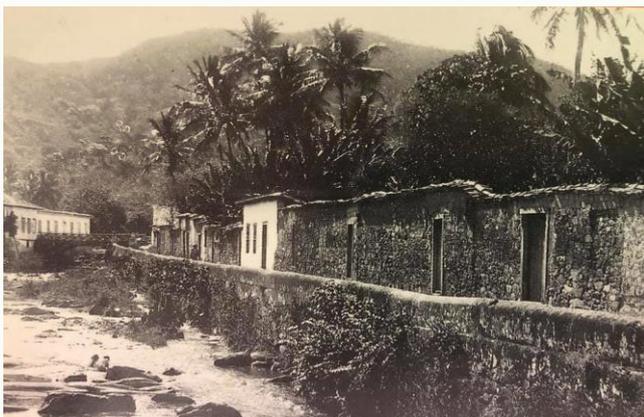


Figura 73 - Muros de contenção em pedra no Rio Vermelho em 1913, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1996, p. 84.



Figura 74 - Cora Coralina¹²⁶ com muros de pedra ao fundo na década de 1980, por Cidinha Coutinho.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Dando continuidade à discussão trazida pelo texto anterior, apresenta-se um trecho do poema *Relembrações*, de Márcia Cristina Sanches, que foi publicado na edição de julho de 1989, da nova versão de *Cidade de Goiás*. A poesia começa de maneira bastante

¹²⁶ A poetisa também se dedica ao tema do trabalho anônimo dos negros escravizados nas construções da cidade com *Pedras*, publicado no livro póstumo *Villa Boa de Goyaz*, no qual diz: "(...) As pedras imóveis me enviam / uma bênção ancestral. / Debaixo da minha janela / se estende a pedra-mãe. / Que mãos calejadas / e imensas mãos sofridas de escravos / a teriam posto ali, / para sempre? / Pedras sagradas da minha cidade, / nossa íntima comunicação. / Lavada pelas chuvas, / queimada pelo sol, / bela laje velhíssima e morena. / Eu a desejaria sobre meu túmulo / e no silêncio da morte, / você, uma pedra viva, e eu, / teríamos uma fala / do começo das eras" (CORALINA, 2001, p. 93-95, grifo nosso).

convencional, remetendo ao antigo ufanismo sobre a paisagem cultural e natural da cidade, exaustivamente observados até aqui, revelando a sua permanência no imaginário local. Contudo, o seu excerto final traz o olhar crítico da atualidade sobre o período escravagista, reconhecendo ao lugar, ainda que minimamente, a existência dos “negros escravos” na história, na memória e no imaginário da cidade, o que merece destaque, considerando-se a permanência dos preconceitos, exclusões e apagamentos relacionadas a eles na cidade de Goiás, ainda hoje:

Relembrações

(...) Nas ruas estreitas e
Calçadas por velhas pedras
Os pés andam e não se cansam,
os olhos vêem e não acreditam
que tamanha imensidão esconde-se
de forma a deixar-se admirar
e permitir-se adivinhar.
Um passado de negros escravos
Um passado de lindas igrejas
e de brancos crentes a Deus.
O dia de hoje inspira poesia.
O dia de hoje inspira uma volta
ao passado de amanhã.

Márcia Cristina Sanches (*Cidade de Goiás*, jul.1989)

Conclui-se, então, com uma exceção feita à observação sobre as obras arquitetônicas, dentro da divisão analítica destinada ao âmbito urbano, como um prenúncio do que será visto na segunda parte da tese. Isso se justifica pela presença recorrente do objeto escolhido em meio à diversidade de numerosas poesias selecionadas, considerando-se que aproximadamente 30 delas se voltam para seus templos religiosos.

A pequena **Igreja de Santa Bárbara** é citada, de alguma forma, em metade dos textos analisados, constando também em diversas representações pictóricas. Segundo Gustavo Coelho, a igreja começou a ser edificada em 1775, sob responsabilidade de Cristóvão José Ferreira, e sendo inaugurada em 30 de abril de 1780, pelo padre Joaquim Pereira Coimbra (SOUZA FILHO, 1987, p. 124). Ela foi implantada “no centro de um pátio murado, sobre um outeiro, junto à saída da cidade para o norte, essa igreja é alcançada por uma escadaria de 52 degraus que, segundo informações, teria sido originariamente de pedra-sabão, posteriormente substituída por cimento” (COELHO, 1999, p. 95). Sua fachada é

extremamente simples possui como aberturas apenas a porta central e as janelas do coro, todas com verga em arco abatido sem sobreverga, sendo as janelas de balcão entalhado com balaústre de madeira recortada, como é normal na região. Diferentemente das demais, não apresenta o óculo do frontão e, ladeando o corpo central, exibe dois volumes, nivelados com a base

do frontão, que devem ter sido a estrutura para possíveis torres, planejadas e não concluídas (COELHO, 1999, p. 95-96).



Figura 75 - Outeiro da Igreja de Santa Bárbara em c.1911, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1996, p. 77.

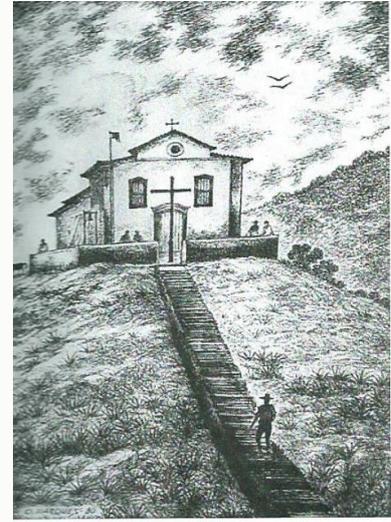


Figura 76 - Ilustração da Igreja de Santa Bárbara em 1980, por Octo Marques.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Sua planta é dividida em nave, capela-mor e uma sacristia posterior, com acesso frontal. “Essa forma de organizar o espaço cria uma situação interessante em sua planta [ainda que bastante comum na arquitetura brasileira do período colonial], onde a capela-mor se apresenta como um volume solto, dentro de um outro maior, representado pelo corpo do edifício” (COELHO, 1999, p. 95-96). Ela se destaca também por ser “a única na região da antiga capital dotada de contrafortes como reforço estrutural às paredes laterais” (COELHO, 1999, p. 96), sendo executada em “em blocos de pedra-sabão aparelhados e em adobe” (idem). Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 24) afirma que sua

estrutura da fachada foi alterada, já não existindo os campanários mencionados por Cunha Matos. Diz Etzel que tem apenas um altar, restaurado recentemente de maneira infeliz, as paredes e arco cruzeiro lisos. O altar é modesto barroco-rococó, com trabalho de talha no sacrário e na moldura circundante do nicho central profundo. Ao que parece nunca foi dourado.

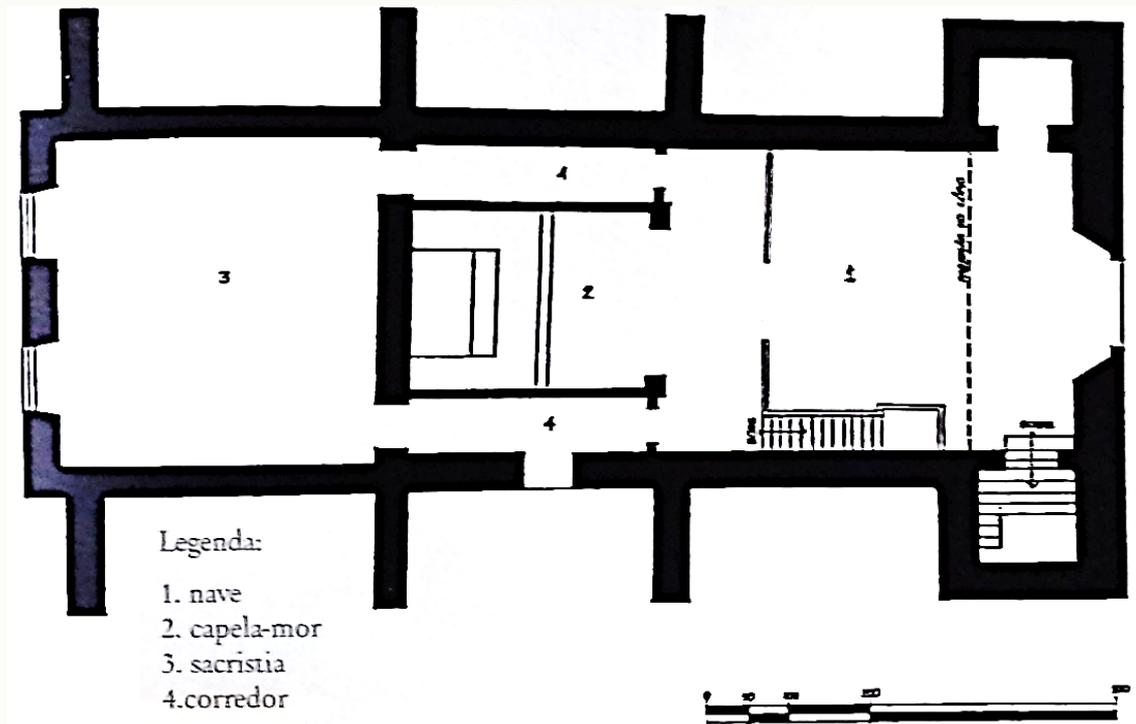


Figura 77 - Planta-baixa da Igreja de Santa Bárbara.

Fonte: COELHO, 1999, p. 97.

Sua característica mais ressaltada é a tonalidade branca¹²⁷ e contrastante com a paisagem verde e montanhosa de seu entorno, sendo considerada a “sentinela das outras igrejas da cidade” por Antônio Leão Teixeira (*Vida Doméstica*, dez.1945) e uma “vigilante no seu alto morro”, por Cora Coralina (2003, p. 14). A localização geográfica privilegiada em que se encontra, sobre o outeiro homônimo¹²⁸, pode explicar tais predicados, o que é reforçado pelas diversas memórias afetivas vinculadas à ermida e à marcante vista panorâmica, a partir de seu adro circular lajeado, que é cercado por uma balaustrada em pedra “ensaboada de mensagens”, nos dizeres de José Mendonça Teles (1991, p. 15). Eduardo Henrique de Souza Filho (1987, p. 28; p. 124) ressalta ainda mais sua caracterização como **lugar de memória**, complementando que

¹²⁷ Juntamente com a associação da igreja aos seus muitos degraus, aos lúes dos seresteiros e às tempestades e grandes trovoadas, tal “brancura” é aludida por diversos autores como: Gercino Monteiro (*Nova Era*, 19.set.1918) Laila de Amorim (*O Lar*, 30.nov.1926); Augusto Rios (*O Aspirante*, 13.jun.1931); Emir Omá (1970 (1939), p. 49); Xavier Júnior (*Revista Shell*, 1957); Afonso Félix de Souza (1979, p. 32); Eduardo Henrique de Souza Filho (1987, p. 28; p. 123-124); Edla Pacheco Saad (*Cidade de Goiás*, fev.1989); Bernardo Élis (CURADO, 1994, p. 77), etc.

¹²⁸ Eles se localiza à direita do morro das Lajes, atrás do Canta Galo (ou Cantagalo) e próximo ao Dom Francisco, na saída norte da cidade. Nessa posição, a igreja é muito lembrada também por ser o primeiro edifício a ser visto pelos “caminheiros” (*Lavoura e Comercio*, jul.1957), como denomina Vitor de Carvalho Ramos àqueles que viajam até a cidade, e, portanto, o último observado pelos que a deixam, o que leva à seguinte metáfora do templo criada por Souza Filho (1987, p. 89): um “lenço branco acenando aos que se vão (...)”.

era ponto predileto não só para esses encontros 'ocasionais', como para agrupamento de seresteiros, de famílias diversas, de poetas, compositores e de pessoas já amadurecidas na idade e nos sonhos... Testemunhos mudos daqueles encontros de outrora, lêem-se, ainda, esculpido nos assentos de pedra-sabão que circundam a ermida e que o tempo quer apagar, com ciúmes dos tempos passados.

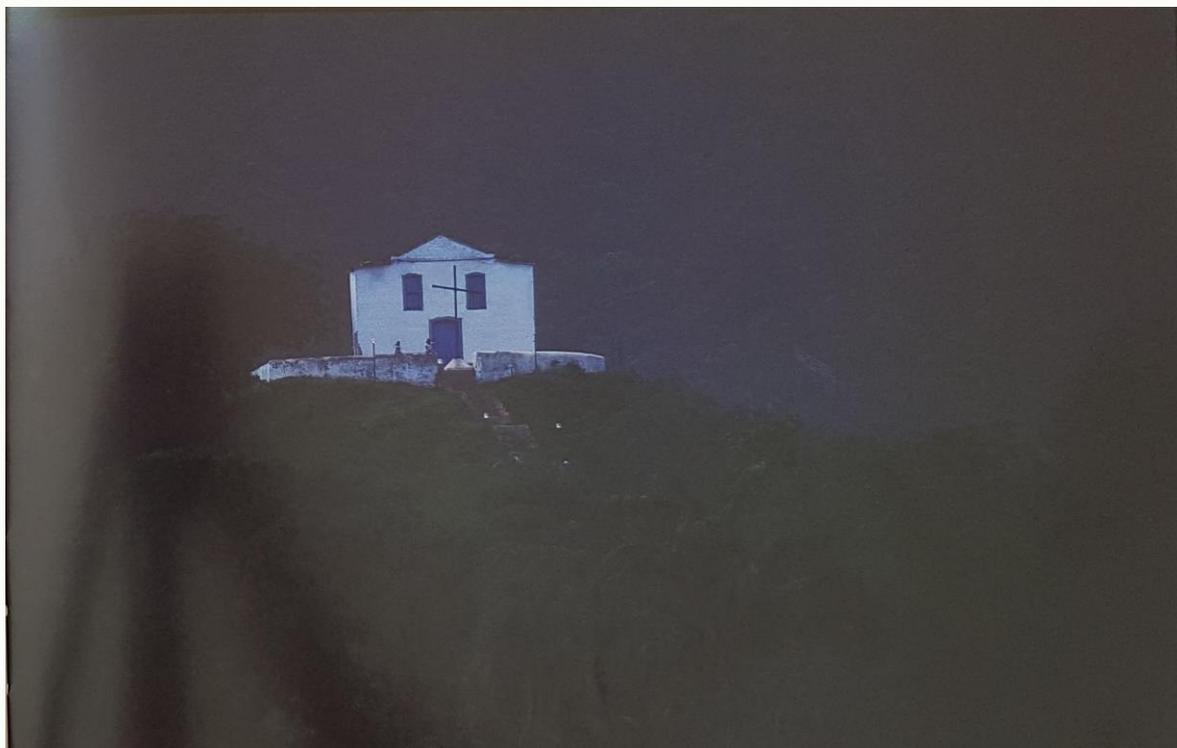


Figura 78 - Vista noturna da Igreja de Santa Bárbara em 2002, por Rui Faquini, destacando sua tão aludida alvura.

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 43.

Existe, ainda, mais de uma dezena de crônicas e outras variedades de textos literários dedicadas ao templo, além de representações imagéticas diversas como fotografias, pinturas, peças artesanais, etc., comprovando sua forte presença no imaginário coletivo local, que remonta ao início do século XIX. Um exemplo disso é a edição do jornal *Matutina Meiapontense*, de 12 de março de 1831, que descreve em detalhes a comemoração de

huma pequena, más muito expressiva Festa no Adro da Igreja de S. Barbara; situada esta Capella na sumidade de hum Morro, dista pouco da Cidade; e orlada por hum lado de altos, e sombrios Genipapeiro offerencia a mais aprasivel situação para os benemeritos Festeiros; e promptificados alguns Fogos do ar, vinho, alguma comida, e ramos de Café se encaminharao as 4 horas da tarde do dia 25 para o Morro; levanto tao-bem alguns Musicos, marcharao em turmas, e sentados a sombra dos vistosos Genipapeiros, gozando do melhor ponto de vista da Cidade, deraõ principio a Comida (...); tudo isto menos o vinho, se poz no chao defronte da Porta da Igreja; e quem queria, ali hia buscar (...).

Sobre a vista panorâmica privilegiada do lugar, Octo Marques (1977, p. 111-114) escreve a crônica *A Serra da Carioca e os mirantes da cidade mãe*, na qual lembra de "certos

pontos pitorescos, de cima dos quais poder-se-á apreciar a cidade fundada há quase duzentos e cinquenta anos pelo intrépido bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva”. Elege, então, uma interessante história sobre a Igreja de Santa Bárbara, relativa à coleta de recursos para sua preservação, no início do século passado, ao mencionar “uma senhora idosa, aleijada de um braço, e de nome Jesuina Morais Preto, que, com o seu marido, angariou esmolas pelas nossas ruas, no intuito de reconstruir esse famoso orago, então ameaçado de ruir por terra” (MARQUES, 1977, p. 111 - 112). Registra também que a “moderna escadaria construída de alvenaria e cimento, e que lá se encontra no momento, é fruto da dedicação e fervor religioso de um saudoso goiasense chamado José de Albuquerque Melo, realizada tão logo mudou-se para Goiânia, a Capital do Estado” (MARQUES, 1977, p. 112). Na sequência, o escritor lamenta que “vândalos do presente vem destruindo tais monumentos de valor inestimável, e sem que lhes caiba quaisquer punições severas por parte das nossas autoridades constituídas” (idem), reforçando a marcante presença daquele lugar na memória coletiva e afetiva do “povo antigo, ante a escassez de outros divertimentos aqui na cidade, apelava às alegres excursões isoladas ou coletivas, ao cume das nossas montanhas altaneiras” (idem). Esses registros evidenciam o poder mobilizador dos vínculos afetivos para a preservação de lugares como esse, sendo potencializados pelo fator religioso, como exemplificado aqui e nas análises realizadas segunda parte da tese.

Assim, o imaginário urbano oferecido pela antologia poética vilaboense, dentro do recorte temático e temporal aqui proposto, demonstra um início tipicamente romântico, carregado de ufanismo pela natureza e pela terra, exaltando-se o saudosismo, a boemia, os vínculos afetivos e as memórias de infância - temáticas que acabam perpetuando-se até a atualidade, em alguma medida.

Na sequência, a década de 1930 traz uma grande ruptura nesse cenário, representada pela mudança da capital, quando esse posicionamento de exaltação do torrão natal se torna defensivo, visando a enfrentar os ataques simbólicos intensamente provocados pelo movimento mudancista. Após anos de luto pela perda da sede administrativa, o lugar mergulha em um processo de abandono e autoconscientização de sua condição como cidade antiga e patrimonializada, tentando buscar novos meios para superar os desafios encontrados pelo caminho, em meio a um misto de críticas, resignações e conflitos. As últimas poesias já trazem olhares mais diversos e plurais sobre o passado da cidade, sua herança cultural e a necessidade de valorização daqueles que tiveram suas memórias silenciadas ou mesmo apagadas ao longo de toda essa trajetória, como os negros escravizados. Por fim, destaca-se um importante lugar de memória local, que é recorrentemente observado na literatura e nas diversas representações imagéticas da cidade: a Igreja de Santa Bárbara. Ela ocupa um lugar especial na memória coletiva vilaboense desde o século XIX e, apesar das grandes

transformações vivenciadas por essas pessoas, ela permanece mobilizando vínculos e lembranças, ainda que enfraquecidas no decorrer dos últimos anos, sobretudo, pelo esvaziamento de seus antigos usos e significados.

2.3. O IMAGINÁRIO URBANO VILABOENSE DO CENTRO HISTÓRICO EM PROSA

2.3.1. Contextualização teórica sobre a análise das crônicas

(...) Mas tôdas as histórias das cidades antigas, de todos os Atanásios, formam tradições e constituem laços que prendem o passado ao presente, prolongando-se indefinidamente, indestrutivelmente, pelo porvir de suas gentes, de geração em geração.

M. A. Felix de Sousa (Oeste, mai.1943).

Esta seção tem como objetivo analisar o imaginário urbano sobre a cidade de Goiás, tal como registrado por cronistas que se dedicaram a escrever sobre o lugar. Destaca-se a possibilidade de acesso a um olhar diferenciado para os estudos históricos locais, de acordo com as características individuais de cada artista em análise. Dentre esses escritores, ressaltam-se os nomes de Cora Coralina, Octo Marques, Eduardo Henrique de Souza Filho, José Mendonça Teles, Joaquim Graciano de Barros Abreu, etc., salientando que alguns já foram introduzidos na subseção anterior. As representações do imaginário vilaboense, elaboradas por esses autores, revela diversos pontos de conexão e complementaridade com a bibliografia (não literária) existente sobre a cidade, demonstrando a sua força, persistência e influência contínua ao longo do tempo.

Segundo Johann Droysen (2009), as crônicas se tornam uma fonte valiosa para a compreensão da realidade cotidiana, independentemente de relatar eventos factuais, oferecendo uma visão da vida cotidiana, que pode enriquecer a compreensão histórica, mesmo não lidando estritamente com “fatos reais”. Já em âmbito nacional, Beatriz Resende (2016, p. 16) define as crônicas jornalísticas como “textos não canonizados, pertencentes aos gêneros que só recentemente vêm merecendo da crítica um tratamento como status que cabe aos textos literários”. Sandra Pesavento (2004) esclarece, ainda, que essa modalidade textual envolve questões de interesse público e acontecimentos cotidianos, em oposição à poesia que, frequentemente, explora aspectos mais íntimos da vida. As crônicas se originam, então, dos folhetins franceses (LEVIN, 2000, p. 69), sendo que, no Brasil, elas se popularizam na “Belle Époque carioca”, “como modalidade por excelência de registro e expressão da cidade que se transformava” (PESAVENTO, 2002, p. 181), acrescentando que:

(...) a crônica encontrou, no século XIX, seu veículo de difusão nos jornais, naquele momento em que a sociedade burguesa impunha ao mundo o ritmo do progresso e da busca incessante do novo. O desenvolvimento dos meios de comunicação e a velocidade da notícia imprimiam à vida urbana um padrão de consumo rápido das informações. Como mercadoria, a crônica veiculada pelo jornal ou pela revista não é feita para durar. Redigida para informar, chamar a atenção do leitor para detalhes da cotidianidade ou grandes eventos, a crônica aspira a ser comentada, mas não tem a força de permanência de um romance ou conto (PESAVENTO, 2002, p. 182).

Resende (2016, p. 50) esclarece que o gênero se origina do modelo francês e passa por um processo de ressurgimento no século XVIII, quando se torna “indissociavelmente ligada[o] à imprensa, seu veículo de divulgação”, estabelecendo “uma relação direta com o público” e consolidando-se com o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa no século XIX. A autora enfatiza, que sua natureza fragmentária o torna versátil, “contendo sentidos perceptíveis a um vasto público”, ao mesmo tempo em que se mostra ambíguo e efêmero, uma vez que retrata “o presente – que ao ser narrado, já é passado – como ruína” (RESENDE, 2016, p. 52). No entanto, ela ressalva que a crônica também aborda “questões permanentes como a vida urbana” (RESENDE, 2016, p. 57), reforçando sua relevância para a presente pesquisa. Resende (2016, p. 83-88) estabelece, ainda, uma categorização desse gênero literário, classificando-o em: *crônicas-crítica* (mais frequentes e explícitas em suas intenções), *crônicas-narrativa* (versões de um fato real), *crônicas-depoimento* (oriundas de memórias cotidianas) e *crônicas-poética* (resultantes da observação das “ruas ou da natureza da cidade”, sendo consideradas “o *locus* do cronista”).

A autora acrescenta, por fim, que esse gênero literário se torna um “espaço de experimentação e de investigação livre sobre a realidade brasileira” (RESENDE, 2016, p. 54), inclusive quanto ao uso mais informal da língua portuguesa, entendida por ela como “a língua da cidade, a língua brasileira”. Essa característica é atribuída à necessidade de uma escrita mais ágil, resultando em uma “coloquialidade agradável que faz do leitor um cúmplice”. O cronista, então, assume o papel de um observador social comum e participante de sua comunidade, fazendo com que o leitor siga o percurso de “marcas – pedaços de si – [deixado] pelo caminho” (RESENDE, 2016, p. 55) por ele, conforme evidenciado na maioria das obras dos autores selecionados. Além disso, é relevante destacar que essas obras se beneficiam da ampla difusão proporcionada pelos meios de comunicação de massa, que lidam com “efeitos de verdade e efeitos de real, operando cada vez mais com fazer crer, com imagens computadorizadas ou discursos distanciados do real, mas que são legitimados e aceitos, com curso de verdade” (PESAVENTO, 2004, p. 76). Essa condição amplia a capacidade desses textos de moldar os imaginários sociais e, ao mesmo tempo, demanda uma maior atenção ao lidar com essa tipologia de fonte, especialmente no que se refere à sua contextualização histórica.

2.3.2. O imaginário urbano do centro histórico vilaboense através da cronística

(...) A imensa extensão deste paiz colloca a nossa rica província de Goyaz muito além da Europa; para os que vêem no Pão d'Assucar as columnas do Hercules da civilização, Goyaz assemelha-se àquela região inhospita e escura que os antigos imaginavam existir além do mundo até então descoberto. Sem meios facéis de comunicação, arredada dos centros populosos, extensa e quasi deserta, Goyaz parece condenada a receber da séde do Imperio, apenas os presidentes e as circulares eleitoraes. Pois bem, já recebeu mais alguma coisa; Goyaz possui uma sociedade litteraria [o Gabinete litterario goyano], creada ha pouco menos e um anno, e sustentada pela vontade enérgica dos seus iniciadores. (...)

Machado de Assis (*Diário do Rio de Janeiro*, 20.fev.1866, grifo nosso).

Se Goiânia foi a filha que saiu em busca de aventura, crescendo, modernizando-se e inchando suas ruas, Goiás foi a mãe gentil, o berço sagrado, com seus quintas frutíferos, suas casas de paredes-meia, encostadas umas às outras, num solidarismo que se estende pela cozinha, ruas e becos.

José Mendonça Teles, 1998 (2005, p. 96).

Durante a pesquisa realizada em diversas obras literárias sobre a cidade de Goiás, foram compilados mais de 450 textos, entre os quais foram selecionadas, aproximadamente, 40 crônicas. Cerca da metade delas foi utilizada nas análises apresentadas nesta subseção, sendo estabelecidas quatro categorias temáticas, a partir de seus conteúdos. Inicialmente, foram abordadas as discussões relacionadas ao progresso observado no início do século passado. Em seguida, foram brevemente analisadas as consequências da mudança da capital, nos anos de 1930, sob a perspectiva dessas fontes, já que essa temática foi tratada na seção anterior. Na sequência, aborda-se as discussões sobre os “olhares estrangeiros” trazidos pelos cronistas de fora da cidade, com destaque para a obra de Rachel de Queiroz. Em conclusão, foram trabalhadas algumas obras de dois importantes autores locais sobre os efeitos do processo de patrimonialização da cidade, até o final do século passado: Octo Marques e Cora Coralina. Ressalva-se, por fim, que outras tipologias textuais foram empregadas para enriquecer as discussões ensejadas pelas obras mencionadas acima, com o objetivo de oferecer perspectivas mais abrangentes.

Os primórdios da produção cronística na cidade de Goiás são notavelmente limitados, devido à presença incipiente da imprensa local e à escassez de publicações literárias, que se concentravam em antologias poéticas nesse estágio inicial, como visto na seção anterior. Portanto, as décadas de 1910 e 1920 oferecem poucos exemplares textuais para análise, observando-se a predominância dos mesmos temas nas obras disponíveis, como o desenvolvimentismo e o higienismo, tão em voga nos grandes centros urbanos brasileiros naquele período. Ressalta-se a força e a predominância desses discursos no país, refletindo-se de forma contundente nos textos locais. Entre os periódicos de maior relevância

encontrados na pesquisa, estão *A Informação Goyana* (revista de circulação mensal impressa, feita no Rio de Janeiro), *O Lar* (quinzenal) e *Nova Era* (semanal). Já em âmbito nacional, tem-se os cariocas *A Imprensa* e *O Malho*. As análises são encerradas com uma crônica literária mais recente, que trata do período em questão, escrita por Eunice de Alencastro Pelles.

Nessa sequência, a primeira obra analisada se chama *O Araguaya em fora – A capital de Goyaz*, e está assinada pelas iniciais C. B., sendo publicada pelo jornal carioca *A Imprensa* (4.fev.1912). Nela, a cidade daquele momento é preconceituosamente considerada “pouco mais adiantada que a antiga Villa Bôa dos vetustos tempos coloniaes”, afirmando em seguida que a Rua da Cambaúba mantém o mesmo aspecto que tinha na época do Anhanguera. Responsabilizando o Estado por essa condição, constata que a capital goiana crescia na “marcha lenta e demorada das evoluções que se operam mais pelas leis phisicas e nutraes do que por qualquer impulso patriotico dos seus passados governos”. Ao final, faz uma interessante observação sobre o patrimônio cultural local, expressando claramente os valores vigentes naquela época, conforme segue: “E’ uma cidade antiga, porém pobre de tradições que despertem interesse e sem ruinas de velhas grandezas mortas”. Portanto, muito tempo antes da conscientização sobre essa temática na região, a validação externa vinda da capital federal, em pleno furor desenvolvimentista, minimizava o valor das heranças e tradições coloniais vilaboenses.

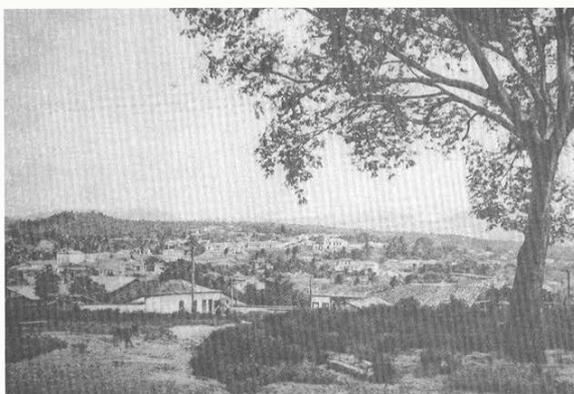


Figura 79 - Panorâmica da cidade de Goiás feita em 1894, por Henrique Morize da Comissão exploradora do Planalto Central.

Fonte: CRULS, 2012, p. 108.

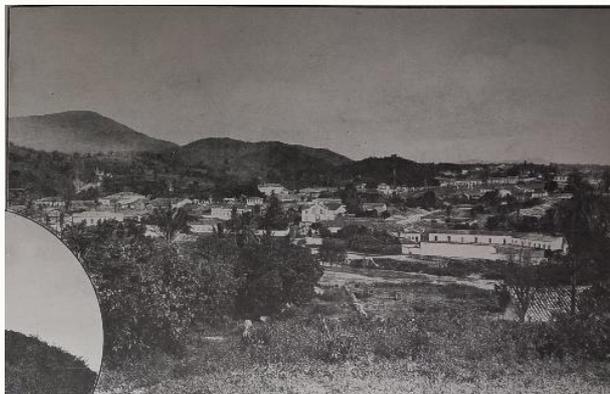


Figura 80 - Panorâmica da cidade de Goiás em c.1908 por José Alencastro Veiga.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 11.

O próximo texto é de uma autora local, a jovem Cora Coralina, então residente em Jaboticabal-SP, que redige *O Progresso de Goyaz* para uma edição de 1919 do periódico *A Informação Goyana*, que se torna uma importante fonte de pesquisa sobre a região Centro Oeste nesse período histórico. Influenciada pela visão desenvolvimentista e higienista amplamente propaganda naquele instante, ela questiona “a ancia viva e a soffreguidão torturante com que todos [os escassos jornaes de Goyaz] lá appellam para o progresso (como

se o progresso fosse a cousa melhor do mundo)”. Ela acrescenta que fazem isso “lembrando medidas, suggerindo idéas ou aventurando reformas, já reclamando afincos de hygiene, insinuando prophylaxias contra fantasticas endemias, seja até pedindo cemiterio novo e moderno”. É interessante observar em suas palavras os reflexos da chegada dos trilhos de trem ao estado alguns anos antes e a dinamização que aquela conjuntura trouxe para intensificar um tardio imaginário coletivo local desenvolvimentista. Em meio a esse “chaos de aspirações justas e desordenadas”, a escritora alerta para a urgência de se criar

uma lei regulamentando a architectura e hygiene das casas à se construirem d'ora em diante, dentro e fóra do perimetro urbano da Capital, de fôrma que ao lado da cidade velha, de estructura archaica e colonial, medrasse em pouco tempo a cidade nova com à aspecto agradável de urbs moderna, de ruas e avenidas rigorosamente traçadas, segundo preceitúa a mais recente esthetica.

E isto tanto mais facil e de resultado rapido para embellezamento e salubridade da cidade que bastaria haver no Paço Municipal um desenho linear da Capital, onde estivessem traçadas as ruas, praças e avenidas futuras, algumas plantas novas de varios typos de habitação cidadina, que seriam aceitas e usadas nas construcções, dous ou tres artigos nesse sentido no codigo de posturas e alguma energia da parte dos fiscaes encarregados de zelar pela boa execução das leis do municipio.

Nada mais fácil. Nada mais pratico.

Ali não estou informada quaes sejam as exigencias da Camara no que concerne às construcções urbanas, no entanto posso afirmar que serão as mais brandas e tolerantes possíveis. Por aqui essa intervenção é tyrannica, verdadeiramente tyrannica e tudo para justo embellezamento e sanidade das cidades e villas. (...) (A *Informação Goyana*, 15.abr.1919, *grifos nossos*).



Figura 81 - Panorâmica a partir do Largo do Rosário em 1902, por José Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos (IN: PRADO, 2019, p. 21).



Figura 82 - Rua e Igreja da Abadia na década de 1910, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

A obra transparece certo domínio por parte da autora sobre o assunto, já que morava em uma região em franca expansão, marcada pela construção de cidades ao longo dos novos ramais das estradas de ferro implantados no território paulista. Provavelmente, essas eram práticas que ela testemunhava com frequência, o que poderia explicar a apresentação de

sugestões tão bem embasadas. Desse conteúdo é possível destacar alguns pontos importantes, que estão enfatizados a seguir: a clara intenção de preservar as características da “cidade velha, de estrutura arcaica e colonial”, devendo-se aplicar essas regras apenas às ocupações a serem construídas ao seu “lado”; a cristalização de uma imagem de cidade moderna ideal a ser amplamente difundida em um Brasil “em construção”, pautada pela rigidez legal¹²⁹, pela intervenção e planejamento técnicos, bem como pelo higienismo, já que demonstra grande preocupação com a infestação endêmica do inseto barbeiro em suas considerações finais; a menção à atuação dos fiscais de posturas municipais, que tiveram papel decisivo na manutenção da morfologia urbana local ao longo do século anterior, conforme abordado no capítulo 1, e a constatação da frouxidão da legislação municipal vigente naquele momento.

O final da década de 1910 também é marcado pelas celebrações do centenário da elevação de Vila Boa à cidade de Goiás, inspirando a homenagem de Gercino Monteiro constante na capa do jornal *Nova Era* (19.set.1918). Em *Cem anos!*, ele enaltece o “civismo espontâneo e puro” e a cooperação coletiva em prol da “obra extenuante do progresso em todas as suas modalidades” observadas naquele evento. Menciona também que aquela comemoração revelava que “o amor por nós consagrado à nossa vetusta cidade não foi crestado pela gelidez da desilusão”, exaltando a “alma simples” e generosa daquele lugar que inspirava e

Faz[ia] ofuscar a retina a lembrança de uma época ainda não vivida, eu amo Goyaz porque, na tortuosidade de suas ruas, no desalinho de suas construções, na calma de sua vida de cidade lendária paira uma atmosfera de socêgo e de perfume, que convida os espiritos a viver no mundo sideral das ilusões (*Nova Era*, 19.set.1918).

Seu tom romântico e idealista evidencia claramente a associação entre a ligação afetiva com o lugar e sua morfologia, ao mencionar a “tortuosidade de suas ruas, no desalinho de suas construções”, além de também aludir aos aspectos abstratos e subjetivos analisados na seção das poesias. A partir desse ponto, o autor se depara com um dilema entre a demanda pelo tão propagado e desejado desenvolvimentismo e a familiar “atmosfera de socêgo e de perfume” da capital sertaneja e interiorana. Isso faz com que se questione sobre

¹²⁹ Acerca desse tema, apresenta-se as discussões feitas por Carlos Lemos (1999) sobre a evolução das moradias na cidade de São Paulo durante o período da República. Ele destaca a preocupação crescente com a higiene e a necessidade de melhorias nas condições de habitação, que se refletiu em escala nacional posteriormente, como demonstra o texto acima. O autor menciona os primeiros códigos de construção da República promulgados a partir de 1890, que buscavam regularizar as condições das moradias locais, resultando em um grande impacto no planejamento de novas residências e no uso das antigas construções do período imperial. Essa legislação foi inspirada nos novos conceitos de higienismo e conforto ambiental, a exemplo da preocupação com a insolação mínima dos ambientes residenciais.

os “grandes dramas que se desenrolam á luz do progresso social. Nem sempre o progresso oferece alegria, encanto, gozo”. Constata, ao final, que o espírito local reflete sua essência e a “alma dos seus habitantes”, enfatizando mais uma vez a capacidade mobilizadora da paisagem natural e construída do lugar, conforme demonstra o trecho a seguir:

A cidade dorme então o somno habitual; (...) só o rio Vermelho, que tem inspirado tantos versos do amôr, namora a lua cheia, que derrama sobre suas aguas, a exhibirem a ossatura do leite, toda a sua singular belleza e todo o seu véo voluptuoso de encantadora alvura.

A alma da cidade reflecte à alma dos seus habitantes, por que ella tem o divino poder de catechisar os que aqui chegam, pela singularidade de sua topographia, em que se destaca, naquella imponencia heraldica de hontem e de sempre, a ermida nivea de Santa Barbara¹³⁰ (*Nova Era*, 19.set.1918).

A década de 1920 chega com outra crônica “forasteira” sem autoria identificada e presente na seção *Chronica dos Estados*, da revista ilustrada e semanal carioca *O Malho* (ago.1923). A publicação se destaca por ser a primeira encontrada a fazer críticas diretas ao Caiadismo, atribuindo-lhe a responsabilidade pelo atraso da região. Inicia-se com um sentimento de inconformismo diante da existência de “um Estado sem estradas de ferro, de rodagem e sem o conforto indispensavel a um povo com foros de civilisado”. Reforça seu argumento ao constatar que sua capital “não sentiu ainda os efeitos do progresso que se espalhou por todo territorio brasileiro”. Com seu preconceituoso “etnocentrismo” litorâneo, acrescenta, ainda, que ela apresentava uma “construcção antiquada, sem meio de transporte, sem esgoto, sem agua, instrucção precarissima, vida monotona, a capital de Goyaz dorme ainda o somno da indiferença, sem a preocupação do progresso, sem a vaidade de si mesma”. Encerra culpando os “governos roteiros, preocupados somente com a contramarcha da politica, com o compadricio acorrentado ás conveniencias partidarias”, que são “caudilhos, espantalhos do progresso, inimigos das liberdades e, consequentemente, das idéas avançadas”. Reconhece-se, aqui, a autonomia expressiva conferida pelo distanciamento geográfico e pelo anonimado do autor, apesar das ponderações generalistas também resultantes desse distanciamento, que não levam em considerações a complexidade das

¹³⁰ Muitas décadas depois, Eunice de Alencastro Pelles (2013, p. 22-23) escreve sobre o mesmo tema e mantém a retórica romantizada e idealizadora em *Parabéns, querida Goiás* de 1980. No texto, ao deambular pela cidade, a escritora discorre nostálgica e ufanamente sobre sua natureza (rios, morros e vegetação), sobre sua hospitalidade e sobre o progresso ali vivenciado naquele momento, além de fazer duras críticas a um “Anhanguera enganador”, já indicando o rompimento da visão também idealizada desse personagem. A longa sobrevida desse tipo de discurso demonstra a força de seu enraizamento no imaginário urbano local, já que sua reprodução é observada até a atualidade, como comentado na subseção anterior.

condicionantes locais, como visto no texto anterior. Entretanto, é relevante observar a concepção externa da região na conjuntura nacional daquele período¹³¹.

Retoma-se, então, Cora Coralina com *Dominicaes* igualmente publicada em *A Informação Goyana* (set.1924), na qual declara seu afeto pela cidade natal e, mais uma vez, critica a passividade de seus conterrâneos em relação às questões do tão almejado progresso. Ela expressa, então, sua descrença da seguinte maneira:

(...) Amamos sinceramente Goyaz, mas nada fazemos para demonstrar a nossa affeição; cruzamos os braços diante de uma bella esperança, e no presente que é máu antegosamos um futuro de grandezas e prosperidades, em epochas longinquas, distantes, quando tivermos estradas de ferro, machinas a vapor, etc., e tudo quanto constitue materialmente o progresso. (...).

Luiz do Couto, primo da poetisa, adota uma postura semelhante em uma carta aberta, presente na edição de 30 de agosto de 1926 do jornal feminino vilaboense *O Lar*. Intitulada *Aos moços de Goiás*, o autor convoca os jovens locais, a partir do “o amor que todos nós sentimos pela terra natal”, a empregar “energia e entusiasmo” para contribuir com o crescimento de Goiás. Ele afirma que “nas vossas mãos é que se encontra o futuro do Estado. A geração de hoje é os nossos destinos amanhã. Torna se indispensavel a disciplina do vosso espirito, da vossa intelligencia e da vossa cultura para a victoria certa que aspiramos”. Justifica, ainda, que seus contemporâneos não eram mais cultos ou patriotas, porém possuíam “mais vibração e mais vontade de vencer”, pois tinham mentores que os guiavam nessa tarefa: “inoculando na nossa alma sonhadora a esperança de uma ventura collectiva”. Ele atribui, então, a ruptura desse sentimento a “um colapso no meio intellectual, e Goiás, dormio longo somno de que só agora começa a despertar”, utilizando para tanto a imprensa e remetendo novamente à metáfora do sono. Diz ainda acreditar que “esse serviço não será negado por essa mocidade radiosa em quem depositamos as nossas mais acalentadoras esperanças”. Por fim, atribui à “moça goiana” o primeiro passo nesse sentido, com a criação do jornal em questão (*O Lar*), concluindo com sua “certeza de que o moço a acompanhará”.

¹³¹ Uma contraposição interessante e até mesmo ingênua a esse olhar é apresentada pelo chamado *Viajante Capitão Cordolino* em *Terra Distante*, também reproduzida por *A Informação Goyana* (dez.1925). Trata-se de um artigo comentando a obra homônima do vilaboense Cordolino de Azevedo, que traz uma visão bairrista e quase alegórica da cidade de Goiás do início do século XX, ressaltando seus qualidades climáticas, físicas e naturais em comparação direta com a ausência delas observada por ele no Rio de Janeiro, então capital federal. Destaca-se, então, o seguinte trecho do texto: “sendo colonial, Goyaz, entretanto, não apresenta esse [ilegível] de ruas tortas e caprichosas, estreitíssimas, entrecruzando-se irregularmente, como acontece com muitas cidades de existencia secular. Em geral, as ruas nem são largas, nem tambem muito estreitas; são até mais espaçosas do que todas as do centro do Rio de Janeiro, taes como Ouvidor, S. Pedro, Alfandega, etc. E o que é notável, na sua maioria mais ou menos rectas (...)”.

É necessário ressaltar uma distinção narrativa fundamental entre o texto carioca de *O Malho* (ago.1923) e as publicações goianas de *Nova Era* (19.set.1918) e *O Lar* (30.ago.1926). O primeiro, beneficiado por uma maior liberdade garantida por seu “estrangeirismo”, imputa a responsabilidade pelos atrasos e pela precariedade das condições de desenvolvimento locais ao governo, que institucionalmente deveria assegurar melhorias gerais na qualidade de vida da população. No entanto, a visão de mundo apresentada por Monteiro e Couto, profundamente enraizada na secular cultural regional de transferir essas funções ao próprio povo, sequer considera as obrigações governamentais associadas a elas. Esse posicionamento pode ser resultado do contínuo isolamento administrativo em relação aos poderes centrais do Estado, remontando ao período colonial e perpetuando-se através das omissas e partidárias ações das oligarquias familiares, que terceirizavam deveres institucionais (públicos) à iniciativa privada e alimentavam as infundáveis práticas do “fazer com as próprias mãos” promovidas pelos vilaboenses até a atualidade.

Apesar de não se tratar de uma crônica, esse texto fornece informações relevantes sobre o imaginário coletivo da elite vilaboense de meados da década de 1920, que se encontrava bastante descrente com o cenário político e econômico da época, buscando meios para renovar suas esperanças de mudanças futuras. É crucial ressaltar o **papel feminino** nesse contexto, que se mostrou imprescindível em diversas iniciativas sociais, culturais e religiosas promovidas na primeira metade do século XX, conforme exemplificado na segunda parte desta tese. O quinzenal *O Lar*¹³², juntamente com seus efêmeros predecessores, como *A Rosa e Bem-te-vi*, destaca-se como um exemplo paradigmático da atuação proativa das mulheres integrantes da elite local na vida pública vilaboense. No entanto, essa participação feminina estava frequentemente condicionada à presença da masculinidade para avalizar sua atuação, em uma sociedade que se mantém extremamente machista e conservadora até os dias atuais. Apesar do seu teor, em grande parte, também refletir todo esse tradicionalismo, é notável sua importância, representatividade e longevidade, durando de 1926 a 1932, quando se inicia a movimentação para a **transferência da capital**.

Essa, por sinal, é a temática que predomina nas produções da década de 1930, mantendo-se a análise cronológica dos textos, de forma semelhante ao que foi observado nos apontamentos sobre a antologia poética. Foram encontrados diversos textos,

¹³² Destaca-se, aqui, duas pesquisas realizadas na Universidade Federal de Goiás, que se aprofundam nessa questão: FREIRE, I. B. *Jornal O Lar e a escrita de mulheres em Goiás: o entre-lugar das negociações e reiteraões com o poder patriarcal*. 2016. 201 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016 e SANTOS, D. S. M. *Construindo o lar e conquistando a rua: discursos e práticas “femininas” no jornal “O Lar” (1926-1932) escrito por mulheres em Goiás*. 2018. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

predominantemente locais, sobre os vários aspectos dessa questão e de suas consequências impregnadas na memória coletiva e no imaginário social vilaboense, que se estendem até a década de 1950. No entanto, considerando a ampla discussão realizada sobre esse tema no item anterior, optou-se por concentrá-lo ali para evitar repetições desnecessárias.

Portanto, prossegue-se com a inserção dos debates sobre a questão patrimonial nas crônicas selecionadas, que se intercalam e entrelaçam-se com os trabalhos sobre a perda da sede administrativa. Encontra-se, inclusive, uma considerável dificuldade metodológica em separar ambas as temáticas, tentativa realizada apenas para facilitar as análises, já que uma divisão estanque não seria viável. Isso indica que há, de fato, uma proximidade entre o surgimento da consciência da cidade enquanto objeto histórico e patrimonializável, e a alteração de seu *status* administrativo. Diversos textos foram abordados, veiculados tanto pela imprensa local quanto nacional, além de títulos literários, todos mais tardios, ressaltando-se a extensa produção do escritor e pintor Octo Marques¹³³, figura recorrente nos estudos sobre o imaginário e as representações sociais vilaboenses.

Inicia-se com *Uma capital que saiu do mappa – Goyaz, a cidade-museu*, escrito pelo vilaboense José Veiga Netto (1914 -?), que ficou conhecido por ser o organizador de uma das mais antigas antologias poéticas goianas. O texto em questão integra a edição do semanário carioca *Vamos Lêr!* de 25 de março de 1937, mesmo ano da efetivação da mudança da capital para Goiânia. Trata-se, na verdade, de uma reportagem ricamente ilustrada com belas fotografias locais, que foi excepcionalmente escolhida pela data de sua publicação e pela relevância de seu conteúdo naquele momento. O autor começa com uma descrição das características físicas e naturais da região até chegar àquelas relacionadas com a própria cidade, quando oferece uma das primeiras menções encontradas à palavra “monumento”, em seu sentido patrimonial, conforme transcrição abaixo:

¹³³ José Mendonça Teles (2002, p. 171 - 172) traça um perfil sensível e melancólico sobre o artista, denominando-o como “o mendigo de Deus”. Ele é descrito como “(...) autodidata, pintor primitivista e escritor, nasceu na Cidade de Goiás, no dia 8 de outubro de 1915 e morreu em Goiânia em 22 de abril de 1988. Partiu sem alarde, sem jornal nacional, apenas é notícia correndo de boca em boca, trazendo aquele misto de compaixão e tristeza. Modesto, simples no seu mundo familiar, viveu seus últimos anos embriagado no álcool de sua solidão. Explorado por muitos, ele construía os seus quadros em troca de alguns trocados que lhe saciavam a fome e a sede de organismo já debilitado. Quanto mais Octo caminhava para o fim, mais suas obras eram disputadas na bolsa da sociedade capitalista, num contraste doloroso (...)”. Teles cita também o trecho de uma esclarecedora carta escrita por Contran da Veiga Jardim em 1992 sobre Marques, que diz: “Muita gente em Goiás, dotada de certa cultura e bem assentada na vida, não aceitava Octo Marques. Sua figura humilde, com ar de mendigo (mendigo de Deus), esbarrava em preconceitos enraizados desde os tempos de Goiás colonial. Mas — o que essa gente não vislumbrava —, aquela figura maltrapilha escondia a grandeza de um despreocupado com as glórias do mundo (...)” (idem), como tão bem sua obra expressa. Já Joaquim Graciano de Barros Abreu (2012, p. 193-194) o considerava “um dos maiores artistas goianos do século. (...) um artista completo. Pintor, escritor, ator (de teatro), autor (de livros), jornalista e ainda, um pouquinho de músico. Merece ser mais lembrado e referenciado pelos goianos (...)”.

Cidade tres vezes secular, Goyaz possui monumentos de arquitectura colonial religiosamente conservados pelas autoridades como verdadeiras preciosidades historicas. Dentre estes cumpre citar o Chafariz Publico, construido em 1778; o Matadouro, cuja construcção data de 1880; o Palacio do Governo, de 1755. O Cruzeiro do Anhanguera, monumento levantado em uma das ruas da cidade, é o mais antigo e contém a cruz fincada por Bartholomeu Bueno em Villa Boa, no ano de 1682... A igreja de Santa Barbara, collocada em um outeiro, é de 1780. (...) (*Vamos Lêr!*, 25.mar.1937, grifo nosso).

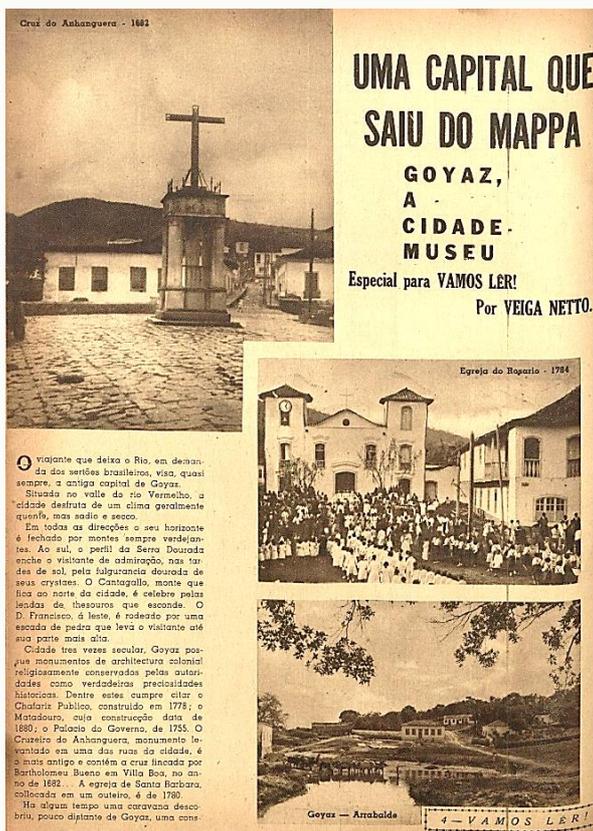


Figura 83 - Primeira página da reportagem *Uma capital que saiu do mappa – Goyaz, a cidade-museu* de 1937.

Fonte: *Vamos Lêr!*, 25.mar.1937.

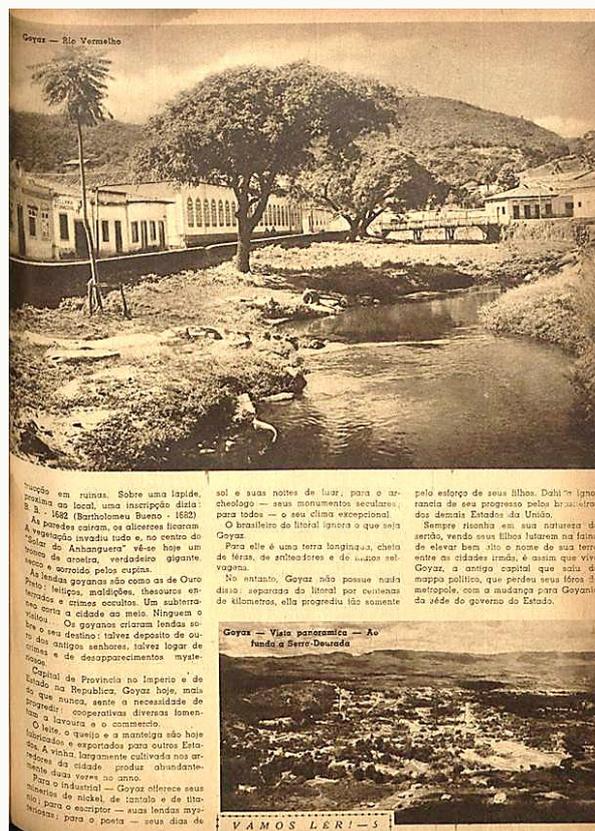


Figura 84 - Última página da reportagem *Uma capital que saiu do mappa – Goyaz, a cidade-museu* de 1937.

Fonte: *Vamos Lêr!*, 25.mar.1937.

Observa-se, então, que já em 1937 se falava da conservação de “monumentos de architectura colonial (...) como verdadeiras preciosidades historicas”, mesmo que duvidosamente creditada às “autoridades”. Não foram encontrados documentos que comprovassem a tomada de medidas governamentais protetivas desse patrimônio no período em questão ou anterior a ele. No entanto, destaca-se uma atuação secular da própria população local nesse sentido, como observado no caso de suas igrejas e pormenorizado na Parte II desta pesquisa. Veiga Netto inclusive enumera alguns deles, a exemplo do Chafariz de cauda da Boa Morte e o Palácio Conde dos Arcos, que ainda hoje são reconhecidos como tal. Porém, também menciona outros que não se consolidaram como o Matadouro público, que era um século mais recente que os demais listados, além de uma menção enviesada e repleta de imprecisões sobre a Cruz do Anhanguera, inaugurada menos de 20 anos antes da

escrita do texto, como visto no capítulo 1. Talvez, sua intenção fosse a exaltação intencional dessa figura mítica, já que ele dedica um extenso trecho da matéria ao personagem, estampando uma grande imagem do referido monumento ao lado de sua manchete. Na mesma página, foi incluída, ainda, uma conhecida fotografia da Igreja de Nossa do Rosário dos Pretos, que já havia sido demolida a essa altura, acompanhada por vistas panorâmicas da cidade, duas delas a partir do Rio Vermelho e uma do alto de algum dos morros vizinhos, da qual se vê a Serra Dourada ao fundo, como se pode comprovar nas figuras apresentadas mais à frente.

Outro ponto que chama a atenção é sua menção ao papel da população no desenvolvimento local, ao dizer que, “separada do litoral por centenas de quilômetros, ella progrediu tão somente pelo esforço de seus filhos. Dahi, a ignorancia de seu progresso pelos brasileiros dos demais Estados da União” (*Vamos Lêr!*, 25.mar.1937, *grifo nosso*). Prossegue em defesa da antiga capital, reforçando a luta resignada que os vilaboenses travavam para manter sua dignidade, conforme constante em sua conclusão:

(...) Sempre risonha em sua natureza do sertão, vendo seus filhos lutarem na faina de elevar bem alto o nome de sua terra entre as cidades irmãs, é assim que vive Goyaz, a antiga capital que saiu do mappa politico, com a mudança da capital para Goyania da sede do governo do Estado (*Vamos Lêr!*, 25.mar.1937).

No ano seguinte, outro texto produzido fora do estado menciona seus “thesouros da arte colonial e as toscas reliquias que saíram das mãos dos nossos antepassados”, resistindo ao “progresso tumultuario e vertiginoso do Brasil [que] não matou ainda o encanto de suas velhas cidades”, conforme também referido na crônica de Gercino Monteiro. Esse trecho foi extraído de outra reportagem, publicada pela revista *Ilustração Brasileira* (out.1938), intitulada *A cidade que brotou no rastro do Anhanguera*, que não está assinada. Assim como a anterior, ela é acompanhada por diversas fotografias da cidade, incluindo novamente a Cruz do Anhanguera na primeira página, seguida pelo Chafariz de cauda da Boa Morte e por uma vista do outeiro da Igreja de Santa Bárbara em diferentes enquadramentos. Na última página, destaca-se o registro da Igreja de Nossa Senhora Aparecida no povoado de Areias e uma ampla fotografia de um grupo de palmeiras, com a seguinte legenda: “Parece que estamos no sertão da Africa. Engano! São tamaras – muito raras no Brasil, plantadas ainda no tempo colonial”, evidenciando o grande estranhamento do visitante em relação ao lugar.

O texto prossegue afirmando que a antiga capital “é uma dessas cidades velhas, melancolicas, socegadas, em cujas ruas a gente encontra o Brasil menino, antes de acordar para a sua vida de nação autonoma”. Atribui, ainda, sua preservação “da avassaladora onda de civilização que sobe do litoral” justamente às enormes distâncias que os separam, considerando de forma condescendente que “sua grave e tristonha physionomia é puramente,

autenticamente colonial”. Os bandeirantes são novamente heroicizados e homenageados acriticamente, através de uma visão distorcida da Cruz do Anhanguera, “que ainda hoje, se levanta á entrada da cidade, como um gesto, ao mesmo tempo: piedoso e ousado, que se projectasse do fundo das idades para o futuro”, revelando as complexidades simbólicas que envolvem esse polemico monumento. É importante sublinhar que essas publicações idealizadoras e ufanistas surgem no contexto nacional da implantação e promoção da Marcha para o Oeste em plena Era Vargas, que se apropriou da imagem dos bandeirantes como mitos fundadores para dar suporte à nova campanha de interiorização do país, como fica explicitado na conclusão da matéria transcrita abaixo:

A paisagem tranqüilla da cidade é para nós como uma pagina amarellecida pelo tempo. Está cheia de passado, mas um passado vibrante, tumultuoso e heroico, um passado que parece cada vez mais vivo e mais bello, á proporção que nos distanciamos, porque nelle resôa o primeiro grito da nossa audacia, na epopéa das Bandeiras vencedoras do sertão e das distancias (*Ilustração Brasileira*, out.1938).



Figura 85 - Primeira página da matéria *A cidade que brotou no rastro do Anhanguera* de 1938.

Fonte: *Ilustração Brasileira*, out.1938.

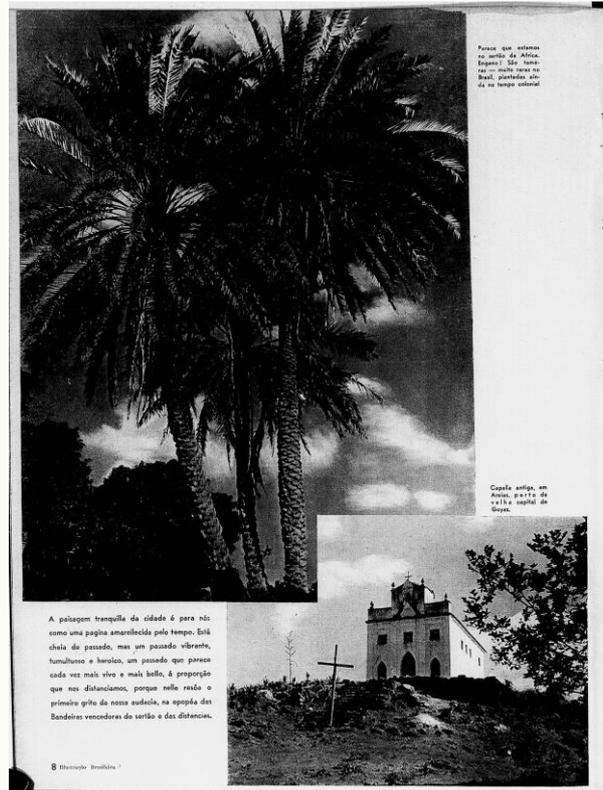


Figura 86 - Última página da matéria *A cidade que brotou no rastro do Anhanguera* de 1938.

Fonte: *Ilustração Brasileira*, out.1938.

No entanto, é notável também como o tom sutilmente pejorativo desse discurso (“pagina amarellecida pelo tempo”), apesar de intencionar o contrário, se torna uma fonte de profunda mágoa e dor para os vilaboenses naquele momento. Isso se deve ao fato de eles sofrerem, justamente, pelos impactos deixados por essa herança colonial, lutando contra o peso da

modernidade representada pela mudança da capital para Goiânia, enquanto almejavam a chegada do “progresso” há tanto tempo. Essa perspectiva fica evidente nas declarações de D. L. de Sant’Anna, no jornal *Cidade de Goiaz* (20.ago.1939), em reação à notícia de que Pedro Ludovico havia elaborado um decreto que transformava a ex-capital em monumento histórico do estado. Utilizando palavras cuidadosas e declarando não se tratar de crítica infundadas, ele reconhece a necessidade de “apoio oficial” para a cidade e elogia, possivelmente de forma irônica, a intenção do proponente da ideia, Lacerda de Ataíde.

Adiante, esclarece que aquela não era “uma aspiração do povo de Goiaz ali externada por um de seus maiores amigos”, pois aquela iniciativa passava uma “idéia de intangibilidade. E considerada como tal, a Cidade de Goiaz teria que prescindir de todo e qualquer melhoramento”. O autor prossegue defendendo a inexistência, ali, de “monumentos de arte que representassem reminiscências através dos tempos, obras que simbolizassem feitos históricos em épocas passadas”, minimizando a importância simbólica da Cruz do Anhanguera, do Chafariz de cauda e do próprio fato de a cidade ter sido a capital do estado. A incompreensão do que representava aquela categorização, na visão dele, impediria a chegada dos “influxos inovadores dos nossos dias” e de “uma fase de construção e progresso, (...) reagindo num esforço ingente de ciclópe”.

Ao final, retoma a metáfora de um “sono de bronze que preludia a morte”, temendo a estagnação e “ficar para trás” das influências do “modernismo” e da possibilidade de “engrandecer-se” e de “reconstruir-se”. Faz, então, uma significativa diferenciação entre a visão preservacionista corrente no imaginário local, até então, e a concepção distorcida que tinham da patrimonialização institucionalizada pelo Estado, ao afirmar que “as nossas tradições constituem um patrimônio moral, todavia cultivar as tradições não significa estacionar. Por isso saberemos cultivá-las, prosseguindo: PARA FRENTE E PARA O ALTO”. Torna-se evidente, portanto, o conflito vivenciado naquele período de luto ainda bastante aflorado entre o orgulho ferido, que buscava se reerguer no contexto do intenso desenvolvimentismo em curso, e o temor da estagnação, que parecia se concretizar através de sua transformação em “monumento histórico”. Os vilaboenses, de fato, não negavam a importância histórica da cidade, mas defendiam uma perspectiva mais dinâmica e particular de preservação de seus bens culturais, em consonância com as práticas seculares relacionadas a ela que experienciavam até então.

Essa mesma busca ansiosa por se reinventar dentro das suas condições naquele período, sem perder sua antiga essência, também se faz presente em *Goiaz, Cidade natural* de Odorico Leite, publicado no periódico local *Voz da mocidade* (out.1940). Nele, o mito originário do Anhanguera é novamente invocado: “Tu, Cidade de Goiaz, de tradição heroica, repousas eternamente neste vale de Bartolomeu Bueno”, em meio à recorrente exaltação de

suas riquezas naturais. Seu idealizado “passado histórico e invejável” também ganha destaque, associado agora a um “futuro brilhante e (...) presente cheio de prosperidade”, reforçando uma quase ingênua esperança ao declarar que ela segue “aquele princípio sobre a natureza «Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma»”. O autor prossegue idilicamente, afirmando que a cidade, mesmo enfrentando tantas adversidades, preserva sua beleza e grandiosidade, complementando que

Teu passado de heroísmo, de glórias, de brilhante justiça, mostrou teu afeto à natureza, que o transformou numa relíquia de fatos bronzeados que, subindo as cascatas da imortalidade, permaneceu no eterno cofre da esperança e do progresso.

E, quando teu presente estiver a narcizar-se e a sublevar-se, transformará em um intenso labirinto de tradições, circundado de corôas de ouro, em turbilhões de luz, onde reinará um povo cheio, de Glória, Liberdade, Justiça (*Voz da mocidade*, out.1940).

Dois aspectos podem ser destacados desse texto, a começar pelo legítimo apego afetivo e a valorização da cidade por seus moradores, sentimentos que se exacerbam nesse momento de crise e sofrimento. Em segundo lugar, evidencia-se a consciência do valor e da importância da paisagem natural e cultural da cidade, mesmo que não se saiba exatamente como lidar com ela diante do conflito imposto, justamente, pelo fato de que essa condição, tão cara e enraizada na identidade local, é que estava sendo fortemente atacada e utilizada como pretexto para encobrir as justificativas políticas por trás da mudança da capital.

Alguns anos depois, M. A. Felix de Sousa escreve *Nas cidades antigas...* para a revista *Oeste*¹³⁴ (mai.1943), discutindo os aspectos míticos e lendários desses lugares históricos sem mencionar nominalmente a cidade de Goiás. O interesse nesse texto reside na sua mescla entre reminiscências do passado e reflexões dispersas sobre o imaginário local, a exemplo do temor infantil das histórias sobre crimes, vinganças e assombrações, além das festas tradicionais como as cavalhadas e contos fantásticos sobre “animais que falavam”, tão impregnados na materialidade desses locais. Destaca-se, ainda, a menção inédita às marcas

¹³⁴ Trata-se de um veículo de divulgação política no estado de Goiás durante a Era Vargas, que promoveu textos elogiosos sobre Goiânia, incluindo poesias de autores locais e nacionais. Essas obras eram predominantemente positivas, destacando a importância política da construção da nova capital e da figura de Pedro Ludovico. Um exemplo é o texto de Cruz Perilo, *Goiaz Moderno*, publicado em dezembro de 1944, que enaltece a antiga capital como a cidade-berço do interventor Ludovico e os vilaboenses como um povo trabalhador, culto e orgulhoso. O autor utiliza esses elogios como justificativa para apoiar a Revolução de 1930, argumentando que o político foi responsável por revitalizar a cidade, que havia enfrentado um período de estagnação e quase decadência. No final, de maneira bastante parcial, o autor afirma que a cidade de Goiás recuperou sua calma e paz, essenciais para o progresso, e que todos trabalhavam com confiança no chefe do Governo Municipal, reforçando o discurso de falsa e forçada unanimidade acerca das mudanças em curso naquele período.

deixadas pelo sofrimento dos negros escravizados na memória coletiva, temáticas que serão aprofundadas nos próximos capítulos:

Cada casa velha, a recordação da mãe-preta e o vestígio do toco, onde aprisionava, chicoteava e matava o escravo preguiçoso e desobediente (...).

O velho contador de lendas sabia histórias de negros que dansavam 'reinados de congo', sambavam e sapateavam, catando nostalgias da terra longínqua e tropical. Cantos de lágrimas. Dansas de sangue. Lamentos tristonhos murmurados em ais. A noite avançando, a madrugada chegando e o dia de suor, chicote e trabalhos aproximando (Oeste, mai.1943).

A década de 1950 traz uma nova sequência de “olhares estrangeiros” sobre uma Goiás ainda imersa na busca por redefinir-se a partir de sua condição de ex-capital. Inicia-se com algumas das crônicas da escritora Rachel de Queiroz¹³⁵ sobre a cidade, que era a terra natal de seu marido, Oyama de Macedo. Entre os textos analisados, apenas três são dedicados mais extensamente a Goiás, sendo eles: *Cidade Velha, Memória perdida* (*Gazeta de Notícias*, 5.mai.1949), *A Velha Cidade de Goiás* (*O Cruzeiro*, 31.mai.1952) e *Vila Boa de Goiás* (*Diário do Paraná*, out.1972). Essas crônicas podem ser enquadradas em sua série de relatos de viagem, marcadas pelo que Heloísa Hollanda (2012, s/p) chama de uma “memória quase atávica”, proporcionando “uma narrativa de textura densa, espessa, múltiplas camadas, feita de tramas subterrâneas, infinitas” e reforçada por uma “objetividade subjetiva” e potente.

A primeira delas é *Cidade Velha, Memória perdida* constante originalmente na *Gazeta de Notícias* (29.mai.1949) do Rio de Janeiro, e republicada pelo jornal *Cidade de Goiaz* (19.fev.1950). Conforme o título sugere, o texto evoca as memórias em risco da “velha capital”, que, naquele mesmo período, estava sendo parcialmente patrimonializada em nível federal. Remete também às várias perdas decorrentes da criação de Goiânia, atribuindo a ela a responsabilidade por tirar “todo o sangue das veias, (...) definhando cada dia um pouco mais”, em um claro reforço da imagem saudosista e derrotista predominante entre muitos vilaboenses da época. De maneira conservadora, o texto enfatiza a necessidade de se preservar a cidade “do tempo do seu esplendor”, quando era a capital de uma vasta província, como representava seu patrimônio material (casario, edifícios públicos e igrejas) e imaterial (folias de reis e cavalhadas).

¹³⁵ “Heloisa Buarque de Hollanda (2012, s/p), no prefácio de *Coleções Melhores Crônicas – Rachel de Queiroz*, considera-a uma das maiores escritoras brasileiras do século XX, sendo sua biografia marcada por impressionantes feitos, como a publicação de *O Quinze*, sucesso de vendas e críticas, aos 20 anos; tornar-se a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras em 1977; ganhar diversos prêmios literários no Brasil e no mundo; traduzir importantes obras literárias para o português; e publicar mais de duas mil crônicas ao longo da carreira em diversos meios de comunicação” (OLIVEIRA, 2021, p. 7).



Figura 87 - Ponte e Rua do Carmo, Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara e Igreja do Carmo, com Serra Dourada ao fundo, 1911-5.

Fonte: CURADO, 1996, p. 65.

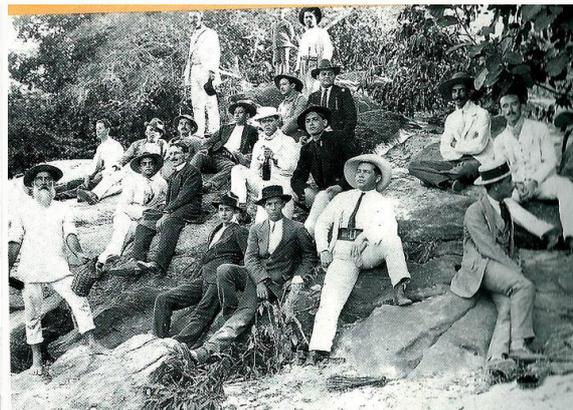


Figura 88 - Serra Dourada e piquenique da Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional.

Fonte: CURADO, 1996, p. 85.

A autora expressa, ainda, admiração pelo refinamento de sua “aristocracia exigentemente urbana”, mesmo estando isolada dos grandes centros litorâneos do país, considerando-a de forma bastante questionável como a “única barreira visível que separava e distinguia os civilizados descendentes de bandeirantes da rudeza desfigurada, a dois passos além”, em clara evocação acrítica ao mito de origem vinculado aos paulistas. Queiroz ressalva que, diferentemente das sociedades aristocráticas de outras regiões, a vilaboense não era composta por fazendeiros, mas por funcionários públicos e comerciantes. Ela destaca também a intensa e autossuficiente vida social daquela elite, que incluía peças de teatro amadoras, saraus e bailes elegantes, acompanhados pela tradicional culinária local de forte influência portuguesa, a qual considerava arcaica. A cronista também comenta sobre o peculiar linguajar da população local, considerado “mais acentuado na sintaxe do que na prosódia”, elogiando sua vibrante cultura, por meio de seus notáveis literatos, do antigo Liceu Goiano, dos jornais e de seu intenso hábito de leitura. No trecho final, o texto reflete o espírito da época e daquelas pessoas, caracterizado por um misto de orgulho pelo passado e de frustração e desolação pelas perdas ainda sentidas pouco mais de uma década atrás.

Segue-se com a *crônica-poética*, *A Velha Cidade de Goiás*, editada três anos após a primeira, que traz a perspectiva do viajante ao chegar à cidade, sendo guiado por uma lírica e detalhada descrição do patrimônio cultural e natural de seu centro histórico, em especial da Serra Dourada, semelhante à abordagem de Marilda Palínia na poesia analisada anteriormente. Ela Realiza uma comparação com as cidades mineiras do ciclo do ouro (Ouro Preto-MG e Congonhas-MG), consideradas “suas irmãs e contemporâneas”, também fazendo referência ao Anhanguera como mito fundador.

O texto retoma o tom pessimista da “tragédia” da transferência da capital para um “lugar mais futuroso e acessível”, responsabilizando os portugueses pela escolha inadequada dos sítios de seus antigos assentamentos auríferos. Reacende, ainda, o clássico embate entre a

tradição das cidades históricas e o progresso das cidades modernas, que se reflete na suposta “vantagem” proporcionada por esse abandono “íngrato”, que “livrou a velha Goiás da onda de progresso que varre as outras cidades”. Reproduz também o discurso institucional dos órgãos preservacionistas, contra o que considera risco pelo “vêzo incurável dos ‘progressistas’”, [pois] foram essas circunstâncias de esquecimento, que permitiram a chegada a tempo da “mão protetora do Patrimônio Histórico”. Ainda nesse viés passadista e bastante etnocêntrico, destaca a lentidão da passagem do tempo naquele lugar e o perfil “pacífico” e desprezioso daqueles que permaneceram na cidade. Enfatiza, por fim, que o mais importante em Goiás é sua “atmosfera”, purificada e refinada pela mudança da capital, ficando apenas “os felizes que sabem apreciar o seu silêncio, a sua paz, (...) que souberam escolher a melhor”. No entanto, é crucial observar o enviesamento e a parcialidade da postura da autora em relação ao objeto de pesquisa, mostrando-se acrítica e alheia às grandes consequências negativas deixadas pela perda da capital.

Abre-se um hiato de 15 anos até a obra seguinte, *Vila Boa de Goiás (Diário do Paraná, out.1972)*, na qual Queiroz retorna com palavras mais afetivas e líricas. A crônica se inicia com a seguinte declaração de amor:

Depois da minha terra natal, será essa a cidade do mundo de que me sinto mais nativa, a Vila Boa de Goiás que, já faz mais de trinta anos, antes de pela primeira vez a avistar, por simples ouvir dizer, já conhecia e amava. E quando mais tarde a descobri (e isso foi há vinte anos) só tive que lhe entregar um coração que já era seu.

Aqui, a escritora descreve o imaginário local com seu familiar olhar estrangeiro, destacando a beleza e tranquilidade da cidade, com suas célebres “noites goianas”¹³⁶, seus bailes, procissões, serenatas, culinária, artesanato, ourivesaria, “imensas casas acolhedoras” e, sobretudo, sua gente hospitaleira e “de fala doce”. Dá destaque também à Cora Coralina, que retorna a suas origens nos anos de 1950¹³⁷, tornando-se conhecida por seus poemas e

¹³⁶ Faz alusão à canção homônima de Joaquim Bonifácio e Joaquim Santana, datada do fim do século XIX e transformada em Hino oficial do Estado de Goiás pela Lei 7.715/1973, transcrita a seguir:

Tão meigas, tão claras, tão belas, tão puras por certo não há! / São noites de trovas, de beijos, de juras as noites de cá...

A lua derrama no céu azulíneo / seu manto de prata / E Deus, das estrelas abrindo o escrínio / no céu as desata...

Em Nice, em Lisboa, na Itália famosa / tais noites não há... / São noites somente da pátria formosa / do índio Goiás...

As noites goianas são claras, são / lindas, não temem rivais. / Goianos! Traduzem doçuras infindas / as noites que amais!

Goianos as sonham da pátria saudosos, / nas terras de lá... / São noites de risos, de afetos, de gozos / as noites de cá...”.

¹³⁷ Na ocasião, a poetisa escreve o conhecido *O cântico da volta* (CORALINA, 2003, p. 105 - 109), sobre o qual Izabela Tamasso sensivelmente considera se tratar de “um poema que estimulando todos

marcando o imaginário vilaboense como “a antiga menina Aninha, senhora da geografia dos becos e dos mistérios, coloquiais, espécie de fada madrinha da cidade de Goiás”. Além do valioso patrimônio imaterial local, a autora menciona as pontes, o Rio Vermelho¹³⁸, a fartura alimentar da região, a Serra Dourada e suas areias coloridas, as lavadeiras do Poço do Bispo e a visão da Igreja de Santa Bárbara em dias de tempestade.

Volta-se, então, à década de 1950, agora, com enfoque voltado para a construção da nova capital federal, Brasília, que faz com que todas as atenções externas se concentram na região, justificando o grande volume de publicações direcionadas a ela e ao estado de Goiás, sobretudo, nos meios de comunicação cariocas. Somam-se aos escritos de Queiroz, duas crônicas presentes no *Diário de Notícias: Goiás, a velha*, escrita por Joel Silveira em maio de 1956, e *Dona Consuelo*, elaborada pela colunista Eneida em dezembro de 1957. Ambas compartilham o mesmo olhar de superioridade, estranhamento e reducionismo observados com certa sutileza nas obras da escritora cearense, porém, agora, apresentando diferentes graus de intensidade, com destaque para o tom mais agressivo e discriminatório de Silveira. A insistente utilização da toponímia “Goiás velho” ou “Goiás velha”, que é muito ofensiva para os vilaboenses em geral, como será analisado no próximo capítulo, também é ponto de destaque nessas obras.

Joel Magno Ribeiro da Silveira (1918-2007), renomado jornalista e escritor sergipano radicado no Rio de Janeiro, já desfrutava de uma carreira consolidada quando escreveu *Goiás, a velha*. Apesar de sua notória posição esquerdista e liberal, ele critica severamente a cidade de Goiás, alegando que “a velha capital, não aceita e despreza os ímpetus jovens de Goiânia”, ao comentar que muitos vilaboenses nunca aceitaram conhecê-la. Ressalta também, de forma bastante severa, “o carrancismo da velha cidade que cada vez mais se afunda entre as montanhas, desbota-se, murcha, mas continua dura e feroz no seu orgulho intransigente”. Arrematando que “Goiás, a velha, é assunto para Rodrigo de Melo Franco, cujo carinho e diligência vêm protegendo relíquias e ouropéis que o tempo, se fôsse deixado livre, já teria destruído”. Ele menciona, ainda, que visita a cidade na companhia de um local, seu colega Sebastião de Camargo Junior, a quem se refere como “amante propriamente dito, de

os sentidos, constrói o sentido do lugar. Nele congrega espaços privados e públicos, as ruas e os largos, o casario, os doces, a madeira, o passado do ouro e das bandeiras, as pessoas do tempo passado e do tempo presente, a segurança ontológica do lugar, os morros, o rio, as pedras, as árvores, as celebrações religiosas, os sinos, os andores, a água, os aromas, os guardiões da tradição, a cidade-*mater* e ela própria, Cora (...)”, destacando mais uma vez a alusão à cidade-mãe.

¹³⁸ Outro tema comum nas crônicas de Queiroz é o Rio Vermelho, também mencionado em *O Rio (O Cruzeiro, 10.out.1953)*, como aquele “que banha a velha cidade de Goiás e conta casos de lavras de ouro, e anedotas esquecidas do Anhaguera”, mais uma vez fazendo referência ao mito fundador do lugar e à proeza de incendiar as águas do rio, substituindo-as por aguardente, para impressionar os índios Goyazes, passagem que conferiu a Bartolomeu Bueno da Silva seu apelido histórico.

coração quente e suspiro fácil” das ruas, igrejas e “pátios lajeados” repletos de memórias afetivas do lugar. Com todos os poréns à injustificada rudeza do escritor, ele oferece mais uma visão, muito crua, cruel e parcial sobre a cidade, transparecendo a forma como ela estava sendo vista em âmbito nacional naquele final dos anos 1950 e indicando o quanto ainda estava perdida em seu processo de redefinição identitária, o que só se consolidaria em meados da década seguinte.

Já a colunista Eneida de Moraes (1904-1971)¹³⁹ faz sua visita a Goiás no final de 1957, dedicando dois textos ao local, dos quais foi selecionada a sensível homenagem feita à Consuelo Caiado¹⁴⁰. Ao contrário dos ferrenhos julgamentos da obra de Joel Magno Ribeiro da Silveira, mencionada anteriormente, prevalece aqui uma postura contemplativa e observadora, acrescida de um estranhamento genuíno diante das diferenças proporcionadas pelo lugar em relação aos ambientes mais habituais para a autora. Assim como ocorreu com o vilaboense Sebastião de Camargo Junior, nessa obra, D. Consuelo é apresentada como uma “cidadã da velha Goiás, tão apaixonada pela sua terra, que dela não sairá jamais”, informando, na sequência, sua afamada e polêmica ascendência familiar.



¹³⁹ Segundo Vânia Alvarez e Joel Cardoso (2023, p. 113), “Eneida de Moraes destacou-se no jornalismo cultural e na literatura como cronista, ao publicar as obras *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962) e como repórter literária e ensaísta, quando da publicação do livro de entrevistas *Romancistas Também Personagens* (1962). Apaixonada pelo carnaval, publicou a *História do Carnaval Carioca* (1958) e organizou o show *Carnavália* (1968). Eneida assumiu para si o papel de animadora cultural e de estimuladora das artes. A maior parte de sua obra encontra-se dispersa e pulverizada nos periódicos nos quais publicou seus textos, em mais de 20 anos de jornalismo literário”.

¹⁴⁰ Destaca-se aqui a tese de doutorado defendida em 2019 pelo historiador Paulo Brito do Prado sobre essa importante personagem local, denominada *Aventuras feministas nos sertões de Goiás: as mulheres e as suas lutas nos guardados de Consuelo Ramos Caiado (1899-1931)*.

Figura 89 - Rua Moretti Foggia e tropa de cargueiros em 1957, por Alfredo José Porto Domingues e Tomas Somlo do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Fonte: Acervo de Adriano César.

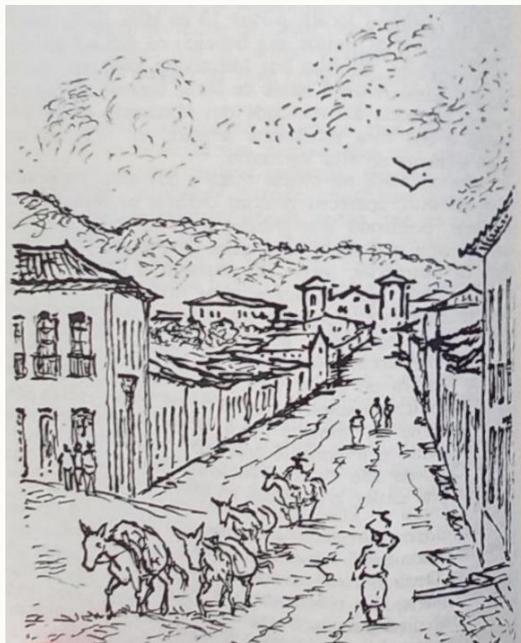


Figura 90 - Ilustração dos cargueiros na Rua Moretti Foggia s/d, por Octo Marques.

Fonte: MARQUES, 1977, p. 52.



Figura 91 - Artesanato em prato cerâmico de 2015 reproduzindo cena cotidiana dos cargueiros na Ponte da Lapa, por Monseratt Vellasco.

Fonte: Acervo Monseratt Vellasco.

A autora recorda frugalmente da tarde em que se conheceram, descrevendo “a cidadezinha com suas ruas e praças, aqui e ali, os **cargueiros** transportando lenha com a ajuda preciosa daqueles burrinhos tão tristes, ilustrados pelas imagens acima. Vejo as ladeiras, as casas, o rio Vermelho, a sua farmácia e vejo-a sentada naquela cadeira de vime (...)”. Ao final, faz uma constatação melancólica, retomando a recorrente metáfora do adormecimento e reforçando a impressão desse semblante de dor e luto até aquele momento, apesar das faíscas de esperança simbolicamente representadas pelas crianças. Esse sentimento pode ser observado na seguinte passagem: “Há uma calma enorme na velha Goiás; parece uma cidade adormecida se bem que crianças corram nas ruas e cachorros muito tristes sigam o bando alegre dos pequeninos (...)”. É importante ressaltar que essa imagem da cidade permaneceu cristalizada no imaginário local e em suas representações sociais, manifestando-se desde as obras de arte de Octo Marques, do fim do século passado, até as inúmeras peças artesanais fabricadas atualmente para o consumo turístico.

Ao mencionar Marques, a próxima sequência refere-se justamente a obras de sua autoria, destacando-se em sua vasta produção crônicas literárias que abordam a temática patrimonial com um viés bastante subjetivo e memorialístico. Em *Colcha e Retalhos; Casos e Crônicas*, o escritor revela que “ouvi, escutei e até coligi, através dos relatos feitos pelos

modestos habitantes muitos casos originais e quase inacreditáveis, agora servindo para a feitura dos meus livros e enxertos jornalísticos” (MARQUES, 1994, p. 95). Em complemento a essa afirmação, a pesquisadora de sua obra, Silvia Faria (2018, p. 12), esclarece que a “narrativa crítica de Octo Marques (1994) é também representada em suas crônicas e contos nos quais evidencia as relações sociais dos moradores [da cidade de Goiás] articulando literatura e pintura”, como observado aqui. Ela ressalta, ainda, que o autor adota a “primeira pessoa do singular e de maneira usual, usa o contexto histórico e/ou cultural da cidade como forma de conferir maior verossimilhança e credibilidade ao seu texto” (FARIA, 2018, p. 107).

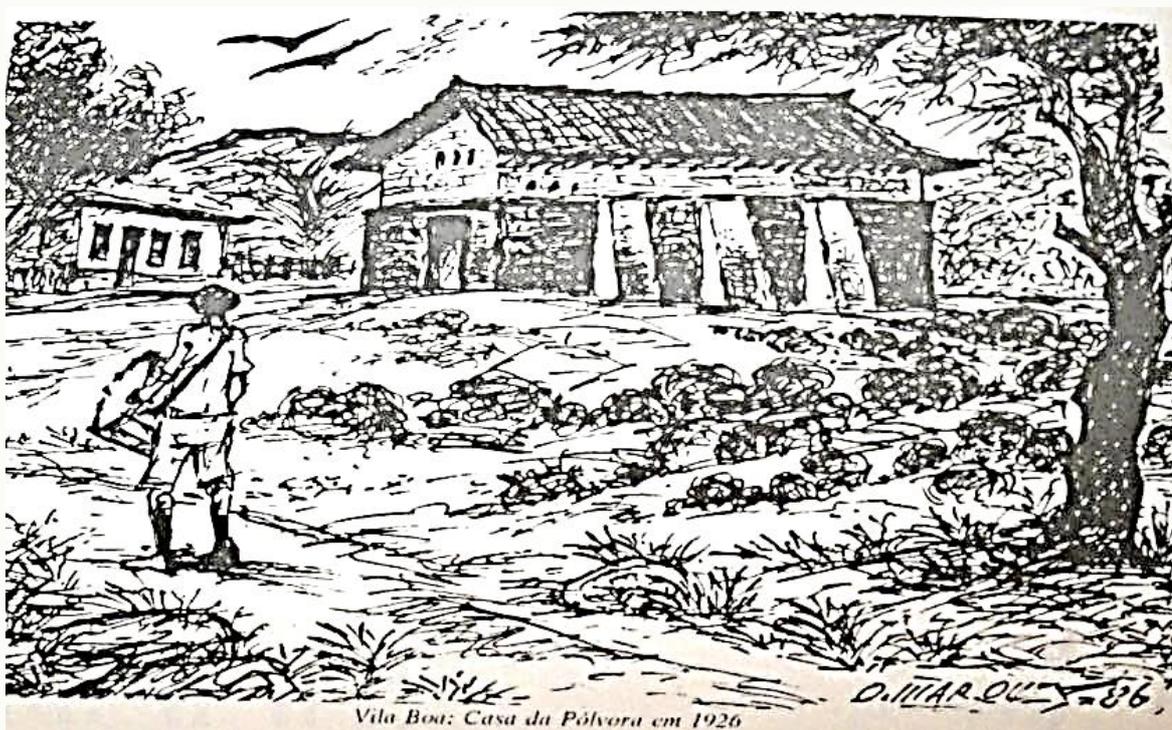
Principia-se, então, com *E a morte vence a história?* publicada postumamente em *Colcha de Retalhos - Casos e crônicas* de 1994, na qual Marques aborda a questão da preservação de alguns lugares de memória escolhidos por ela na cidade. O texto é introduzido pela sugestiva e reveladora frase a seguir: “O iconoclasta é um sujeito que não quer nada com o passado. Para ele, só o presente significa tudo na vida, uma vez que o futuro lhe apresenta ser imprevisível em coisa alguma deste mundo” (MARQUES, 1994, p. 75). Essa, portanto, é a tônica que o guia, ao recordar da **Fonte da Carioca**, onde sua avó materna havia sido abandonada ao nascer pela mãe escravizada. Esse lugar é considerado por ele como “um dos poucos monumentos preciosos que nos restam daqueles sombrios evos da nossa Capitania” (MARQUES, 1994, p. 77), lamentando de maneira nostálgica e comovente a possibilidade de perda de outros patrimônios culturais locais, como se vê a seguir:

a enorme perda que sofremos ante a ausência, no nosso habitat tradicional, de uns certos monumentos e pontos existentes no antanho em Vila Boa. E agora desaparecidos completamente da geração atual, e apenas retratados, na presente época, por aqueles que, como eu, ainda os conservam na memória (MARQUES, 1994, p. 75).

Em suas considerações, Octo Marques adverte cautelosamente sobre uma “onda devastadora do vandalismo generalizado, que tomou conta de nosso reduto secular quase recentemente, teve origem na nossa incória municipal. E ela persiste, ainda, entre nós, embora dirigida por poderes escusos, que a mim não cabe denunciar de público” (MARQUES, 1994, p. 77). Complementa, ainda, que as últimas administrações municipais vinham sendo condescendentes com o crescimento do “reinado da toxicomania”, que permanecia sendo resguardado “sob o manto protetor de uma burguesia coronelesca” (idem). Espirituosamente, relata que alguns desses indivíduos pretendiam transformar “Vila Boa numa cidade ultramoderna, aparentemente suntuosa, arrojadamente incluída no rol imobiliário de suas congêneres do sul e sudeste do nosso Estado, sem mais ostentar quaisquer ranços do colonialismo lusitano de outrora” (idem). É interessante observar sua postura alheada da elite local e a ironia sutil de sua denúncia social ao revelar as intenções desenvolvimentistas desse grupo.

Em seguida, Marques (1994, p. 77) comenta sobre o desaparecimento das “dezenas de cisternas¹⁴¹ públicas”, que supriam “de água a população de suas redondezas” (idem) até poucas décadas antes. Percebe-se a ligação emocional e a presença delas nas memórias de diversos memorialistas, reforçando sua importância para aquelas pessoas. O escritor revela, ainda, o motivo burocrático para sua extinção: “demoliram-nas, entupiram-nas, ou às cobriram de bloquetes, porque prejudicavam o erário público na cobrança e coleta das taxas do saneamento oficial” (idem). Por fim, lista alguns desses equipamentos desaparecidos e pondera de forma bastante coerente, que se “essas reservas líquidas, centenárias, que saciaram a sede dos nossos avoengos, se estivesse ao menos conservadas simbolicamente nos dias que correm, constituiriam admiráveis atrativos turísticos” (MARQUES, 1994, p. 78).

O último tópico abordado se refere à Casa da Pólvora, indagando sobre qual teria sido sua finalidade e as razões para sua extinção, além de enfatizar o lamento pelo “uma imensa mágoa que sofremos com o seu desaparecimento” (MARQUES, 1994, p. 78). Nesse ensejo, o autor esclarece a inclusão da ilustração do local na crônica, que retrata uma visão de si mesmo na juventude contemplando a antiga, extinta e esquecida edificação, em 1926, reproduzida abaixo. Na sequência, explica que a obra foi desenhada em 1986, com base em outro desenho que fez no início de sua carreira artística, em plena adolescência.



¹⁴¹ Sobre a temática das fontes, bicas e demais meios públicos de destruição de água na antiga capital, destacam-se as seguintes crônicas: *Postal da fonte da carioca* de Juruena Di Guimarães (Oeste, nov.1944), *Muito bem, Goiás* de Gumerindo Ferreira (*Cidade de Goiás*, 3.abr.1948), *Investigações estatísticas no campo histórico Chafarizes de Goiás* sem identificação de autoria (*Cidade de Goiás*, 31.jul.1949), *Distritos de Goyaz - Monumentos desaparecidos* de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 62-65), entre outros.

Figura 92 - Ilustração da Casa de Pólvora em 1926, desenhada por Octo Marques em 1986 para ilustrar a crônica *E a morte vence a história?*.

Fonte: MARQUES, 1994, p. 76.

Ressalta-se que o mesmo questionamento sobre o referido monumento é feito por Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 64) anos antes, conforme segue: “E a CASA DA PÓLVORA plantada perto do campo do João Francisco (Praça Goiás do Couto), no entroncamento das ruas Damiana da Cunha e do Bacalhauzinho (Oswaldo Simon), que destino levou? Nada mais resta nem de seus alicerces, nem mesmo de sua lembrança! (...)”. Em complemento, o autor ainda registra nostalgicamente que a edificação

existiu num morrote que fica entre as Ruas D. Damiana da Cunha e Oswaldo Simon, perto da Praça do João Francisco, atualmente Praça Goiás do Couto. ‘De você, CASA DA PÓLVORA, nada mais resta para atestar sua existência, sua cooperação na derrota do inimigo cruel e desalmado que ousou invadir o solo sagrado da Pátria; nem ao menos uma placa de bronze recordando aos pósteros que em cima do morrote perto do Campo João Francisco, onde está um Hospital, você, CASA DA PÓLVORA, existiu um dia. Nem isto!!!’ (Do livro — O BINÓCULO — do autor, a ser brevemente editado) (SOUZA FILHO, 1981, p. 96).

A segunda crônica em análise, intitulada *Um progresso com p minúsculo* (MARQUES, 1994, p. 119 - 121), foi retirada do mesmo livro e apresenta novas críticas ao governo devido a ingerências percebidas na administração da cidade. O autor discute sobre o “progresso atual de nossa querida Vila Boa” (MARQUES, 1994, p. 119), adotando sempre uma postura cautelosa para evitar possíveis mal-entendidos, ao mesmo tempo em que se coloca como porta-voz daqueles “que amam ou venceram as nossas tradições mais caras, vindas de um passado que nos embalou anos após anos, com suas conquistas gloriosas até os dias de agora” (idem). Contextualiza o assunto mencionando o aumento da população local, mas, “bairristicamente”, apesar de rejeitar esse atributo, considera que ela diminuiu muito seu *status* de “cultura e fervorosa, dado o influxo que tem experimentado, nesses últimos anos, antes uma avalanche impressionante de forasteiros, provindos dos mais variados recantos de nosso imenso país, atraídos tão somente pela ilusória fama daquilo que se diz, outrora, ser abundante aqui” (idem): o ouro¹⁴². O escritor acusa, ainda, alguns vilaboenses de mostrarem-se “absolvidos ou convenientes com essa enxurrada de alienígenas, aparentando-se impotentes, pusilânimes e mesmo omissos” (MARQUES, 1994, p. 120), exceto pelas

¹⁴² Efetivamente, registros da atividade de garimpagem no Rio Vermelho foram identificados durante os anos 1980, conforme evidenciado pelas imagens acima e pelas duas reportagens jornalísticas a seguir. A primeira delas consta no *Jornal do Comercio* (8.jul.1987) do Amazonas e relata um protesto envolvendo aproximadamente 500 garimpeiros na Praça do Coreto, motivado pela proibição governamental de continuarem as extrações no leito do referido rio. Já a segunda foi publicada no *Correio Braziliense* (10.jan.1990) e informa sobre uma ordem judicial determinando a interdição do garimpo no mesmo local devido aos danos ambientais causados por ele.

denúncias feitas por Cora Coralina. Ele lembra, por fim, que as bandeiras paulistas em busca desse metal foram responsáveis pela fundação do lugar, mas culpa os políticos pela presença de uma nova onda prejudicial de garimpeiros, concluindo com a seguinte declaração de afeto:

O que sinto pela minha terra natal é amor e compaixão, mormente nos dias escuros que a cobrem agora. O artista não deve ter preferência especial por esse ou aquele sítio que lhe for familiar, mas, sim, onde ele possa exprimir-se nos seus arroubos emocionais, com sinceridade e franco apego pelas obras extasiantes da Mãe Natureza (MARQUES, 1994, p. 120).



Figura 93 - Garimpo no Rio Vermelho em 1983, por Cidinha Coutinho.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

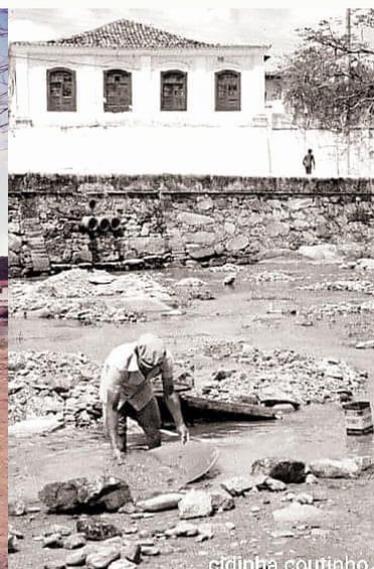


Figura 94 - Garimpo no Rio Vermelho em 1983, por Cidinha Coutinho.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

As duas crônicas finais tratam de outros lugares de memória para o escritor, a começar por *Nos tempos da fartura da Vila Boa de ontem*, único dos textos escolhidos que foi retirado de *Casos e Lendas de Vila Boa* (MARQUES, 1977, p. 117 - 120), lançado em 1977. De forma saudosista, o artista lembra do centenário **Mercado Público**¹⁴³ de sua infância, por volta de

¹⁴³ Cora Coralina também dedica um extenso poema ao local intitulado *Velho mercado*, publicado de forma inédita por Paulo Bertran e Rui Faquini (2000, p. 103-104) em *Cidade de Goiás Patrimônio da Humanidade Origens*. Dessa obra, transcreve-se o trecho a seguir: “O mercado de Goiás / é do tempo da Província / é do tempo da Intendência / muito velhinho / muito sujinho / ai de nós sem ele / mesmo assim como é. / Quem come do mercado / tem a vida de cem anos / olha os velhos da cidade / que comeram do mercado / olha os velhos da cidade / que passaram de cem anos. / Seus barracões / seus varais de carne / um cachorro espiando / seus homens barbudos. (...) / A graça da cidade / a vidinha do mercado / a vida do mercado / É a graça da cidade / Todos comprando. / todos falando. / todos gavando. / Todos louvando: / como é barato / a vida em Goiás. / Digo eu: / - Graças a Deus (...)”. Além dela, diversos outros memorialistas e escritores se dedicaram a registrar fatos e homenagens a ele, como Anna Joaquina Marques, Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 27 - 29), com a crônica *Mercado público*, e aqueles que lembram personagens especiais relacionados ao lugar como: os próprios Octo Marques (1994, p. 113 - 115), com *Foi isto mesmo, Seu Juca*, e Souza Filho (1987, p. 119 - 120), com *Pelegrino “Cofre das almas”*. Mais recentemente, José Mendonça Teles escreveu sobre as comidas especiais ali encontradas em *Pastelaria do João Isac* (TELES, 2005, p. 89 - 90) de 1994 e *Bolo de arroz* (TELES, 2005, p. 41 - 42) de 1998.

1925, antes mesmo da intervenção higienista realizada no local em 1927. Em suas palavras, “embora essa reforma tão necessária e higiênica viesse beneficiar o aspecto arquitetônico ou urbanístico de nossa veneranda terrinha, nunca deixaria de nos privar de um dos nossos mais valiosos relicários da era bandeirante ou colonial” (MARQUES, 1977, p. 117). Ele continua, então, com uma descrição minuciosa desse ambiente, frequentado por ele a pedido dos pais como desculpa para faltar às aulas escolares, detalhando cheiros, sons, sensações e emoções, conduzindo o leitor consigo em sua jornada memorialística.

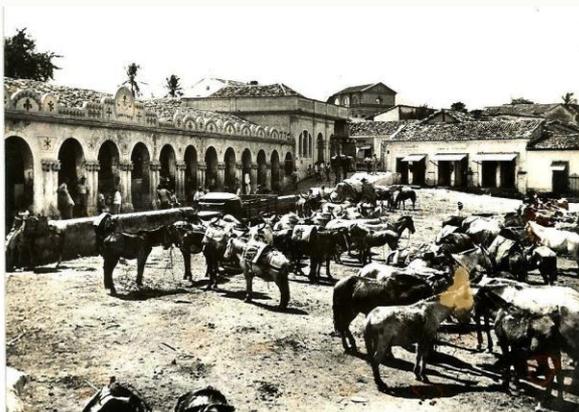


Figura 95 - Vista interna do Mercado Municipal na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Luciana Freire.



Figura 96 - Porta principal do Mercado Municipal já reformado em 1930, por Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Então Marques (1994, p. 27 - 29) encerra com *Acontecia cada uma...*, presente no livro previamente abordado, que trata das práticas artísticas da elite local, ainda sobreviventes na cidade da década de 1950. Ele observa que, “mesmo não sendo o meio metropolitano de muitos anos atrás, ainda guardava as vibrações restantes do entusiasmo pelo teatro, os serões musicais em família, concertos em público” (MARQUES, 1994, p. 27). Como integrante desse cenário, recorda que havia “muita gente, por aqui, cuidando do movimento desportivo, das suas festas de rua, do folclore, dos salões sociais, do carnaval com desusada satisfação” (idem), inclusive, alimentando hábitos que remetiam ao século anterior, conforme será detalhado no próximo capítulo. O autor também menciona o “saudoso ciclo das radioamplificadoras” (idem) locais, citando duas delas, e registra uma recordação especial relacionada ao Goiás Clube¹⁴⁴ e a sua “respeitável biblioteca” (idem), destacando outro importante lugar para os vilaboenses, após a mudança da capital, que é frequentemente

¹⁴⁴ Conforme relata Elder Camargo de Passos (2018, p. 242), o Goiás Clube foi fundado em maio de 1939 como uma “associação feminina” e permaneceu em funcionamento até 1985. A entidade era composta por senhoras e senhoritas da cidade, sendo coordenada por Nice Monteiro Daher, Yeda Sócrates do Nascimento, entre outras, e surgiu como uma resposta à mudança da capital. Essa organização é igualmente destacada por pesquisadoras como Raquel Barbosa e Izabela Tamasso (2007, p. 257), que se aprofunda bastante em seu histórico e funcionamento, esclarecendo que sua função era “proporcionar um lugar para que as moças pudessem de distrair”.

mencionado pelos memorialistas. Antes de contar um de seus “causos”, faz uma última lembrança envolvendo a Orquestra Ideal¹⁴⁵ e o **Gabinete Literário**¹⁴⁶:

Tínhamos, também, por outro lado, a distinta Orquestra Ideal, composta de musicistas exímios, sob a batuta da ora extinta senhora Edmea Camargo, e tínhamos o Gabinete Literário, que continuava nos ofertando suas tertúlias culturais. Tudo, afinal, num ritmo de euforia sem precedentes (MARQUES, 1994, p. 27).



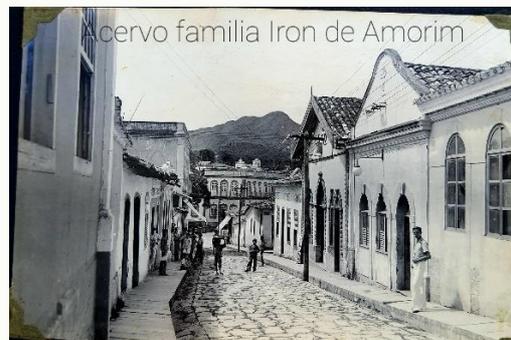
Figura 97 - Orquestra Ideal sob a tela de projeção do Cine Ideal nos anos de 1920, por José Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Fernando Cupertino.



Figura 98 - Regina Lacerda e Octo Marques no Salão de Baile do Goiás Clube em 1945, por autor desconhecido.

Fonte: TAMASO, 2007, p. 275.



¹⁴⁵ A orquestra se destacou por fornecer os acompanhamentos musicais para os filmes mudos exibidos no Cine Ideal da Rua 13 de Maio, atuando no período de 1923 a 1927. Conforme Lázaro Ribeiro de Lima (2019, p. 37-38), a composição do grupo era formada por “composta por músicos filhos da antiga capital, executando diversas composições próprias, de acordo com o enredo e ritmo do filme. (...) sendo o piano o primeiro, executado pela regente Edméa Camargo, que perpetua a tradição das mulheres maestrinas das orquestras do cinema mudo da velha capital”.

¹⁴⁶ Vários escritores dedicaram-se a esse tema, reforçando sua consolidação como um lugar de memória para a posteridade. Isso é evidenciado pela epígrafe de Machado de Assis, bem como por textos exclusivamente relacionados a essa instituição, como os de Alarico Velasco de Azevedo (*Um patrimônio abandonado (Cidade de Goiás, 9.nov.1947)*), Eduardo Henrique de Souza Filho (*Gabinete Literário Goyano, (1987, p. 103-104)*), José Mendonça Teles (*A morte do Gabinete Literário de 1997 (2005, p. 97 - 98)*) e Joaquim Graciano de Barros Abreu (*A primeira biblioteca pública (2009, p. 82 - 84)*), entre outros.

Figura 99 - Praça do Coreto e radioamplificadora no coreto no início da década de 1960, por Suzana Alencastro Veiga

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Figura 100 - Rua do Gabinete Literário s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Iron de Amorim.

Em *No gosto do povo*, publicado no póstumo *Vila Boa de Goyaz*, Cora Coralina¹⁴⁷ (2003, p. 73-75) inicia o texto declarando que “em Goiás tudo é velho: as casas, os telhados, as igrejas, os muros, as ruas e os becos. O calçamento das ruas, o velho chafariz, esse então é o monstro sagrado. Dito pitorescamente, Chafariz de Cauda”. Com sua característica e refinada ironia, ela se ressentida dos “cem anos de atraso” (idem) na criação do primeiro museu local, diante das ameaças constantes representadas pelos “de fora, compradores de antiguidades [que] tinham já vasculhado as casas e levado para longe seu melhor conteúdo em peças” (idem) diversas. A responsabilidade por isso, segundo ela, recai sobre os “oligarcas e demoradas oligarquias” (idem), destacando que o Museu das Bandeiras foi criado por iniciativa popular, já que “não consta de nenhum decreto de sua fundação, batizado pelo povo sem chancela oficial”¹⁴⁸ (idem). É importante retificar que o IPHAN (então SPHAN) assumiu a gestão e manutenção dessa instituição, posteriormente, por intermédio de Regina Lacerda, uma ativa promotora cultural da elite vilaboense de meados do século passado. Em seguida, Coralina menciona a atuação do próprio órgão federal ao falar sobre o calçamento da cidade, que tinha a “promessa de uma breve restauração, ressalvada do bloquete, esta parte central, resguardada pelo tombamento que vai sistematicamente conservando e procurando manter em coesão a área central na fidelidade do seu barroco pobre e já bem mutilado” (CORALINA, 2003, p. 74). A poetisa evidencia, ainda, suas preocupações contínuas com a preservação da cidade, retomando temas discutidos em seus textos do início do século XX, reforçando seu vínculo afetivo com Goiás e seu engajamento na defesa do patrimônio cultural local.

Para concluir as reflexões sobre as perspectivas preservacionistas institucionais e não-institucionais analisadas até o momento, destaca-se um debate relevante sobre a polêmica envolvendo as diferenciações entre centro e periferia na cidade de Goiás. Os diversos

¹⁴⁷ Sobre essa temática, Andrea Delgado (2003, p. 465) comenta que a escritora “trabalha literariamente a memória não apenas em poemas, mas também em ‘crônicas memoriais’ da cidade de Goiás, que ela definia como ‘Verdades e mentiras, porque não sou historiadora, nem memorialista, apenas e sempre a história do cotidiano. O cotidiano passado e a sua importância’ [‘A velha rapsoda’. Folha de São Paulo. São Paulo, 10 de junho de 1984]”, em um trabalho de “invenção imagética-discursiva da cidade histórica e turística” (idem).

¹⁴⁸ Em julho de 1989, poucos anos após o falecimento da poetisa, Edla Pacheco Saad escreve a crônica *Ah, Que Saudade!* para o jornal *Cidade de Goiás*, criticando o corte de recursos públicos destinados à cultura e a ameaça de fechamento de museus, incluindo o das Bandeiras e o de Are Sacra.

“ressentimentos, jogos de interesse e bairrismo¹⁴⁹” (CARNEIRO, 2005, p. 11) presentes nessa relação podem ser comprovados pelo depoimento anônimo coletado por Izabela Tamaso (2007, p. 346) sobre a recepção e assimilação, por parte dos moradores da cidade como um todo, do título de Patrimônio da Humanidade em 2001. Essa fala evidencia claramente o apartamento ocorrido entre o centro histórico e os demais bairros vilaboenses, conforme segue:

(...) eles são discriminados, porque o centro... eles consideram que o patrimônio... eles ainda... as coisas tinham que ser bem explicadas! Porque as pessoas têm que tomar conhecimento que elas são patrimônio também. O bairro João Francisco também é patrimônio. Porque o patrimônio não foi só o centro. Foi todo o entorno, a área de preservação natural, os morros. Mas existe um bairrismo muito grande do vilaboense. E o pessoal do João Francisco é mais os migrantes! Migrantes da roça ou de outras... assim. Então eles não conseguiram se integrar aqui embaixo, aqui embaixo, como eles falam né? Então ficou uma divisória. E aí com o título da humanidade, eles acham que só nós aqui é que recebemos o título, nós aqui que pertencemos ao miolo. Então eu acho que esse orgulho pode ter um orgulho só no falar, mas no sentir eles não sentem como patrimônio da humanidade. E isso foi falha do IPHAN!... (...) (IN: TAMASO, 2007, p. 346).

A partir da panorâmica oferecida pelas diversas crônicas e demais textos estudados até aqui, busca-se apresentar as diversas abordagens do imaginário urbano local proporcionadas por essa extensa produção. Observa-se a formação de um imaginário que inicialmente ansiava por um progressismo tardio que nunca se concretizou como desejado, sendo, posteriormente, imerso no saudosismo e no pesar decorrentes da transferência da capital. Permanece, então, um prolongado sentimento de dor e luto, coexistindo com o orgulho ferido, porém resistente a um enorme custo, dos vilaboenses que optaram por não se mudar para Goiânia, como evidenciado nos diversos temas recorrentes nos textos analisados. As visões dos cronistas externos, frequentemente pejorativas e preconceituosas, atrapalhavam o processo de recuperação da imagem da cidade, propagando uma representação desconfortável e penosa do lugar para o restante do país. Simultaneamente, iniciava-se a construção de uma outra imagem, que começa a se apropriar das heranças do passado e da patrimonialização institucional para se reinventar a partir de ambas.

¹⁴⁹ Em relação a esse tema, Ana Paula Ferreira de Brito et al. (Superintendência do IPHAN na Paraíba, 2011, p. 15) esclarece que os “diversos ‘níveis’ de abordagem do patrimônio cultural trazidos tão oportunamente pela Carta de Nova Olinda em alguns casos podem se encontrar e em outros entram em conflito. Ora, sabemos que é uma característica comum a quase todas as sociedades humanas a tendência a valorizar as suas próprias realizações, os lugares onde habitam e os seus próprios costumes em detrimento das realizações, lugares e costumes dos ‘outros’. O sentimento de pertencer ao bairro, geralmente, vem em primeiro lugar do que o sentimento de pertencer à cidade que, por sua vez, é mais intenso que o sentimento de pertencer a uma nação. É o que as ciências sociais costumam denominar etnocentrismo e o que o senso-comum consagrou com o termo ‘bairrismo’. Assim, podemos entender um pouco o porquê das dificuldades em produzir estratégias educacionais para valorização de um patrimônio considerado nacional ou mundial”.

Segundo Pesavento (2002, p. 303), esse discurso “saudosista” ou “passeísta” é resultado de “leituras da cidade em face da modernização urbana”, em que “as desigualdades e paradoxos do processo em curso se traduzem em formas discursivas que não precisam ser necessariamente desta ou daquela tendência, mas que combinam diferentes sensibilidades” (PESAVENTO, 2002, p. 317). Quanto às sensibilidades aludidas pela historiadora, as crônicas analisadas apresentam, essencialmente, o conflito entre passado e presente, refletindo tanto a realidade nacional quanto a local da cidade idílica, intocada e pitoresca. Isso pode ser notado em diversas temáticas abordadas nos textos, como o mito originário do Anhanguera; a forte presença da natureza na forma dos luars seresteiros, do Rio Vermelho e da Serra Dourada; o refinamento e a cultura da elite vilaboense até meados do século XX, considerando-se seu relativo isolamento geográfico centenário; e o patrimônio cultural material e imaterial deixado pelo ciclo do ouro e preservado por esse mesmo isolamento parcial, refletido em suas edificações históricas, ruas de pedra, leitores e escritores cultos, culinária tradicional, produção artística e artesanal diversificada (que será analisada a seguir), entre outros. Conclui-se reafirmando a eficácia e a complexidade do uso de fontes literárias em estudos historiográficos, que de fato viabilizam um “algo mais” que outros documentos não permitiriam, servindo como valioso complemento àquelas tradicionalmente adotadas, conforme exemplificado aqui.

2.4. REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DE GOIÁS NAS ARTES VISUAIS

*(...) [a chuva] carrega a coisa da água, uma aguada
mistura de chuva e o pó da terra
na pendida vereda por chegar
à alta beira do rio, o Rio Vermelho
de índios, padres, putas e paulistas.
O rio transporta enfim o fim da chuva
somado a folhas secas, a arranjos
de restos mal deixados a secar:
os guardados da vila agora gastos;
o que à cidade usa e exporta após usar.*

Carlos Rodrigues Brandão (1976, p. 45).

Destaca-se, neste momento, o papel das artes visuais no contexto das **representações sociais** e do imaginário urbano vilaboenses, considerando sua capacidade intrínseca de restituir o “sentido da obra” (LEFÈBVRE, 2001, p. 123), uma vez que contém em si própria esse mesmo sentido, oferecendo “múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados” (idem). Lefèbvre (2001) ressalta que as representações visuais têm o poder de conferir significados e simbolismos aos espaços, sendo que a pintura e a escultura, por exemplo, não apenas os reproduzem visualmente, como também os reinterpretam e os ressignificam de

acordo com as intenções do artista. O teórico enfatiza, ainda, que as artes visuais não são apenas reflexos passivos da realidade, mas participam ativamente na construção das experiências espaciais.

Elas têm a capacidade de oferecer diversas perspectivas sobre ele, realçando aspectos específicos, evocando emoções e influenciando a percepção das pessoas em relação ao ambiente ao seu redor. O autor acrescenta que na forma do patrimônio cultural, “os tempos-espaços tornam-se obra de arte, e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo”, como “qualidades temporais inscritas em espaços” (LEFÈBVRE, 2001, p. 134). Considerando todos esses aspectos no contexto da cidade de Goiás, destaca-se a produção de alguns artistas plásticos locais, como Goiandira do Couto, Octo Marques e Di Magalhães, além das diversas peças artesanais produzidas para a comercialização turística, essas obras constituem expressivos exemplos dessa dinâmica.

A abordagem da História Cultural oferece métodos para analisar as representações sociais da cidade, interpretadas como construções simbólicas e espaços de sociabilidade, manifestadas por suportes imagéticos e narrativas históricas e literárias. Marcel Mauss (1981) define essas representações como sistemas de símbolos, crenças e significados que refletem a visão de mundo de uma sociedade, desempenhando um papel crucial na organização das relações sociais e na percepção individual e coletiva. Pierre Bourdieu (1989) acrescenta que elas fazem parte das disposições incorporadas pelas pessoas (“habitus”), que moldam sua percepção do mundo e suas práticas cotidianas, enraizando-se profundamente nas estruturas sociais.

Em uma perspectiva nacional, Lucrécia Ferrara (2000) enfatiza que elas são construções compartilhadas e usadas para dar significado ao ambiente circundante, sendo dinamicamente moldadas e transformadas por interações sociais e discursivas, de modo a influenciar nas identidades individual e coletiva e nas práticas sociais. Alude-se, por fim, a Izabela Tamasso (2007, p. 486) com suas reflexões sobre o papel nas artes no contexto local, ao considerar que

A representação da paisagem cultural e da identidade vilaboense não se faz apenas por meio da poesia e da música. A arte pictórica é um artefato cultural de grande relevância para os vilaboenses e suporte etnográfico na interpretação da relação do vilaboense com sua paisagem cultural.



Figura 101 - Artista plástica Goiandira do Couto retratando a cidade a partir do Rio Vermelho em 1964.

Fonte: *O Cruzeiro*, abr.1964.



Figura 102 - Artista plástica e artesã Monserratt Vellasco com sua pintura a óleo do Chafariz de cauda ao luar observado por um farricoco em 2015.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

Para viabilizar uma compreensão mais aprofundada desse universo imagético, foram selecionadas mais de 320 obras, divididas em três categorias distintas para facilitar as análises: 137 ilustrações, 109 pinturas e 80 peças artesanais, em quantidades aproximadas e diversas tipologias. Ressalva-se que uma seção à parte foi dedicada às capas de livros literários e memorialísticos sobre a cidade, totalizando 23 exemplares, devido à representatividade simbólica das escolhas temáticas realizadas por seus autores. A maioria das produções está concentrada fora do recorte temporal básico proposto para este estudo, abrangendo a segunda metade do século XX até a atualidade. No entanto, esse aspecto foi relevado devido à importância dos dados obtidos, que refletem e reforçam alguns dos argumentos desenvolvidos ao longo do texto, considerando-se também a impossibilidade de obtenção de obras anteriores nas fontes de pesquisa acessadas. Enfatiza-se que este não pode ser considerado um estudo estatístico rigoroso, dada a irregularidade das amostras coletadas e de suas origens, servindo apenas para fins de apoio analítico. Acrescenta-se que boa parte dessas produções foi obtida em livros produzidos pelos artistas ou sobre eles, bem como em pesquisas acadêmicas relacionadas a esses trabalhos. Destaca-se que as peças artesanais foram encontradas nos últimos cinco anos, principalmente nas páginas das redes sociais dos artesãos, especialmente no *Facebook*.

Assim, procede-se a observação dessas informações de forma separada, de acordo com as três categorizações estabelecidas acima, com atenção para os seguintes aspectos:

- Quantidade de obras produzidas em cada uma das tipologias, sua representatividade e diferentes formas expressivas.
- Amplitude temporal em que foram realizadas, quando essas informações estiverem disponíveis.
- Temáticas dominantes em cada um dos formatos.
- Quantidade de artistas, predominância na produção e características dos principais nomes encontrados.

2.4.1. As representações sociais observadas nas ilustrações e pinturas sobre a cidade de Goiás na segunda metade do século XX

Inicia-se, por conseguinte, com a categoria que apresenta a maior quantidade de obras: as **ilustrações**. Elas totalizam quase metade das representações selecionadas, com 137 peças de um conjunto de aproximadamente 325, que foram produzidas entre 1957 e 2020, principalmente, a bico de pena ou a nanquim. São responsáveis por elas cerca de 18 artistas, entre desconhecidos e figuras renomadas como Tom Maia, Elder Rocha Lima e Octo Marques, contabilizando, cada um, com 45, 33 e 28 produções, respectivamente. Essa modalidade é entendida, aqui, como um elemento de apoio complementar ou explicativo de um texto, conceito ou narrativa, presente nos diversos suportes escritos analisados, com enfoque na comunicação visual para garantir a transmissão da mensagem desejada de forma clara e objetiva.

Entre os temas mais recorrentes observados nessas obras estão os templos religiosos, com 42 diversificadas aparições, nas quais predomina a presença da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (13 vezes) e da Igreja de São Francisco de Paula (sete vezes). Os logradouros públicos aparecem em segundo lugar, com 36 representações das ruas da cidade, oito dos becos, seis dos largos e seis das pontes. Os chafarizes são os terceiros mais presentes, com 10 ilustrações, seguidos pelas residências, com sete exemplares. A presença massiva da temática religiosa é notável, evidenciando a importância do assunto para a população local, que é majoritariamente católica, especialmente até a primeira metade do século XX. Essa constatação conduziu a pesquisa a abordagens específicas sobre a questão, dedicando toda a segunda parte da tese a ela, com foco nos estudos de três de seus principais templos: a Catedral de Santana, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, atual Santuário do Rosário. Ressalva-se, portanto, que a análise dessa temática não será realizada aqui.

Prossegue-se, então, com a investigação de alguns dos exemplares das obras relacionadas aos espaços urbanos locais, com o intuito de observar seus significados

culturais, simbólicos e históricos, contextualizando sua produção e difusão para uma compreensão mais aprofundada do imaginário social a elas associado. Principia-se pela análise das representações das **ruas** da cidade, que demonstram a relação dos moradores com o lugar.

Para tanto, foram selecionados quatro desenhos de vias públicas locais, abrangendo diferentes artistas e períodos para permitir uma análise comparativa entre eles. O estudo começa com duas obras da década de 1970: a visão de Octo Marques para a Rua do Carmo, aproximadamente em 1977; e a de Tom Maia para a Rua da Cambaúba, em 1979. Em seguida, avança-se para a atualidade com os desenhos de Elder Rocha Lima da Rua do Horto, em 2017, e a de Di Magalhães, da Rua da Abadia, em 2020.



Figura 103 - Rua e ponte do Carmo com Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara e Igreja de Nossa Senhora do Carmo ao fundo s/d, por Octo Marques.

Fonte: MARQUES, 1977, p. 79.

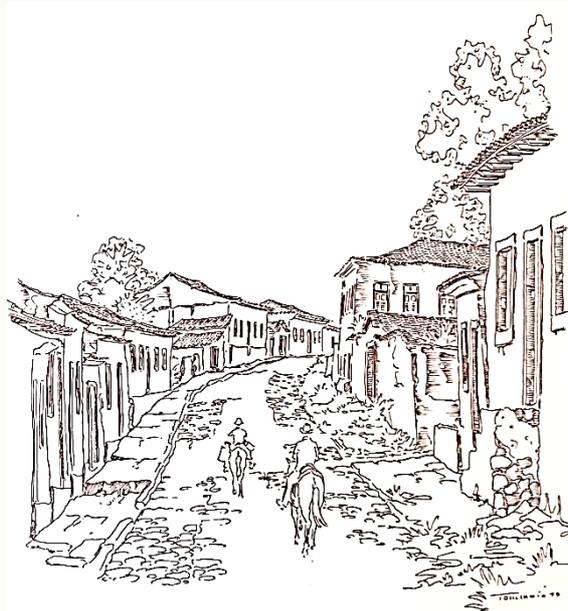


Figura 104 - Rua da Cambaúba em 1979, por Tom Maia.

Fonte: MAIA; ÉLIS; MAIA; 1979, p. 44.

A primeira ilustração faz parte do conjunto de desenhos presente no livro de **Octo Marques** intitulado *Casos e Lendas de Vila Boa*, embora não se relacione diretamente com nenhuma das crônicas do livro. Ainda assim, nota-se que a obra incorpora os elementos característicos do estilo do artista, oferecendo uma visão humanizada da cidade com a incorporação de personagens típicos, como os trabalhadores de rua (vendedores ambulantes, tropeiros, lavadeiras, lenheiros etc.), além de representações da natureza local, como a vegetação, o Rio Vermelho, a Serra Dourada e animais (nesse caso, pássaros, cavalos e bois).

O cenário retratado não é tão comum em suas obras, que geralmente se concentram nos largos da Matriz, do Rosário e do Moreira (onde residia). Entretanto, em traços ligeiros, mostra o dinamismo de um importante ponto de passagem da cidade: a Ponte do Carmo. Ao

fundo, à esquerda, podem ser vistos o Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, seguidos pela residência das mestras Nhola e Lili e do restante do casario da **Rua do Carmo** (atual Rua Hugo Ramos). Na esquina direita, destaca-se a antiga moradia da escritora Maria Paula Fleury de Godoy (ou Marilda Palília), a quem dedica o poema *Velha Casa*, analisado anteriormente.

Na sequência, tem-se a **Rua da Cambaúba** (atual Rua Bartolomeu Bueno) desenhada por Tom Maia para um livro de divulgação turística e cultural chamado *Vila Boa de Goiás* e publicado pela Embratur, em 1979, um ano após o tombamento do conjunto urbanístico da cidade. A obra conta com diversas ilustrações de vários aspectos locais, com destaque para os elementos patrimonializados de seu centro histórico, sendo acompanhados por textos explicativos do escritor Bernardo Élis, parte de um grupo de “amorosos da paisagem que os viu nascer e sabendo traduzi-la em palavras”, como consta no prefácio de Said Farhat (MAIA; ÉLIS; MAIA; 1979, p. 1).

Entre as várias ruas apresentadas, opta-se pela menção da Cambaúba pela representatividade de sua presença em um livro como esse, considerando-se a histórica visão do local como periférico e segregado das demais localidades do centro antigo, ainda que marcado pela importância de dar acesso à Fonte da Carioca. Assim como na obra de Marques, o desenhista busca trazer figuras humanas e animais relacionados com o imaginário local para compor o cenário de sua representação, porém sem a mesma vivacidade experienciada anteriormente.



Figura 105 - Rua do Horto em 2017, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2017, p. 45.



Figura 106 - Rua da Abadia e Igreja Nossa Senhora da Abadia em 2020, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Di Magalhães.

Quanto às ilustrações contemporâneas, nota-se um maior apuro representativo, com a presença de um detalhamento maior e uma escolha do posicionamento do observador que gera o efeito de monumentalidade mais acentuado do que nos outros exemplos. Há também uma impressão de estaticidade maior, possivelmente, devido à presença mais discreta de

pessoas, em uma intenção de privilegiar muito mais o cenário do que seus usuários, o que confere a ambas as obras certa frieza, apesar da estética privilegiada.

A perspectiva presente na obra do arquiteto Elder Rocha Lima transparece claramente seu ofício, além do destaque conferido aos elementos arquitetônicos presentes no primeiro plano da **Rua do Horto** (atual Rua Félix de Bulhões), como as esquadrias das residências e clareza com que demonstra a infraestrutura urbana (pavimento, calçadas, iluminação pública). Aqui, a figura humana serve apenas para dar escala às edificações ao redor, acentuado sua monumentalidade, especialmente, a da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, vista pelos fundos. A vegetação e outras pessoas observadas no ponto de fuga localizado na Praça do Coreto ao fundo, assim como, as hachuras que representam as nuvens no céu oferecem certo dinamismo ao olhar para a obra. Ela também está presente em uma publicação denominada “Guia afetivo da cidade de Goiás”, publicada pelo IPHAN em 2017, com a mesma finalidade de divulgação nacional do patrimônio cultural vilaboense.

A última via apresentada, **Rua da Abadia** (atual Rua Senador Eugênio Jardim), também tem grande importância no contexto da cidade, sobretudo do outro lado do Rio Vermelho, sendo paralela a ele, por ser um canal de circulação vital entre as travessas que ligam suas duas margens. A limpeza dos traços, o apuro nos pormenores e a vista do local proporcionada pelo posicionamento do espectador em uma parte mais alta do terreno ressaltam a monumentalidade pretendida pelo artista plástico Di Magalhães, que destaca as duas igrejas presentes na sua perspectiva angular: a Igreja de Nossa Senhora da Abadia, em primeiro plano, e o Santuário do Rosário, ao fundo. Essa é a ilustração com menos elementos humanos, contando apenas com um homem caminhado na calçada direita de forma bastante distanciada, mas o detalhamento das texturas dos materiais construtivos (pedra, madeira, vidro etc.), da vegetação dos morros circundantes e das sombras conferem certa verossimilhança ao desenho, que impacta positivamente na forma como ele é recebido. Entretanto, comparando-a com os dois primeiros trabalhos, é possível intuir como essa paisagem urbana foi perdendo suas características históricas de uso cotidiano ao longo do tempo e das transformações impostas por seu *status* turístico e patrimonial, levando a torná-la, de fato, mais estéril e desabitada.

Parte-se, agora, para as representações relativas aos célebres **chafarizes** vilaboenses, a partir da bela ilustração de João do Couto, do exemplar da Praça do Coreto, possivelmente produzida em meados do século XX. Seguida de uma rica representação de Octo Marques, do Chafariz de cauda da Boa Morte, nos tempos de pleno uso cotidiano, em franco contraste com sua versão patrimonializada e cristalizada como monumento histórico, vista nos traços de Elder Rocha Lima em 2017.



Figura 107 - Vista frontal do Chafariz de cauda da Boa Morte em 2017, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2017, p. 74.



Figura 108 - Chafariz da Praça do Coreto com Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo s/d, por João do Couto.



Figura 109 - Placa do memorial Octo Marques ilustrada pelo Lago do Chafariz em 1982, por Octo Marques.

Fonte: Acervo de Marco Antônio Veiga.

Fonte: Acervo de Taís Helena Machado
Ferreira, 2011 (IN: BARBOSA, 2018, p. 26).

João do Couto¹⁵⁰, que era irmão de Goiandira do Couto, é dono de um traço elegante e particular, que usa para dar vida ao que Raquel Miranda Barbosa (2017, p. 75) chama de “visões artístico-sociais”, como visto na obra acima. Ela foi produzida a bico de pena e nanquim, provavelmente, na década de 1960, e conta como figura central uma criança prosaicamente retirando água do chafariz da Praça do Coreto, cercada pela rica mescla entre paisagem cultural e natural. Assim como Di Magalhães, o artista apresenta um profundo detalhamento das texturas, sombras e pormenores dos objetos desenhados, criando um cenário em que “os atores sociais protagonizam a cena e não se sentem interrompidos ao serem flagrados retirando, desta paisagem idealizada, suas *artes do fazer*, ou seja, formas do viver” (BARBOSA, 2017, p. 260-261), conforme observado por Michel de Certeau. Sobre a obra do artista, Barbosa (2017, p. 261) conclui que

João do Couto dialoga, transversalmente, com a estética de Octo Marques e a poética de Cora Coralina; artistas que demonstraram estar atentos às vicissitudes urbanas praticadas, especialmente, por aqueles não reconhecidos como moradores do eixo de poder, mas que, historicamente, vieram interagindo, sobretudo, com elite residente naquela localidade.

Daí a escolha da segunda ilustração de cunho do próprio Marques, em 1982, mas mostrando um período muito anterior, quando os espaços públicos da cidade eram tomados por diversos trabalhadores braçais mais simples e pobres, em uma demonstração da dura vida que levavam e das desigualdades sociais ali observadas. O artista também coloca essas pessoas no centro desses espaços, deixando os monumentos históricos em segundo plano, como observado com uma atarracada e nada monumental Casa de Câmara e Cadeia/Museu das Bandeiras e com o próprio Chafariz de cauda, que é dinamizado pela presença das carregadeiras de água, do sertanejo de chapéu e da mãe com duas crianças pequenas no colo e uma grande lata d’água na cabeça em primeiro plano. Da mesma forma que se vê em sua ilustração anterior, ele recorre a uma farta vegetação no entorno do Lado do Chafariz e às aves em um céu movimentado por nuvens, que traz bastante dinamismo à composição. Destaca-se, por fim, a escolha dessa obra paradigmática como capa para o referido *Memorial*

¹⁵⁰ Acerca do personagem, Raquel Miranda Barbosa (2017, p. 75 *apud* COELHO, 2008, p. 26) cita a seguinte registro biográfico feito por Agnaldo Coelho: “nascido em 1923, formou-se na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, estudou crítica de arte com Sérgio Millet, entre outros cursos de história da arte, arte contemporânea e cultura brasileira, todos na Universidade de São Paulo. Participou de números instituições culturais e científicas em São Paulo, assessorias de governos estaduais, foi desenhista em várias instituições, ilustrador de diversas revistas, livros, trabalhos científicos. Seus trabalhos de gravura e desenhos artísticos (bicos-de-pena) trazem uma representação realista arquitetônica e paisagística das mais rigorosas entre os artistas que trabalham com tal linguagem em Goiás, de técnica apurada, explorando ao máximo o alto contraste, monocromático (preto e branco) quase sempre representando os casarios de Goiás”.

Octo Marques - Vida e Obra, que sintetiza uma série de recursos criativos do homenageado, funcionando como uma pequena síntese gráfica de sua longa e profícua carreira. Ela é associada à imagem da cidade como Patrimônio da Humanidade, revelando um paradoxo entre a fetichização dos valores, a ela representados, com aqueles mobilizados por (e através) desse título - patrimonialização essa que foi responsável, em grande parte, pelo esvaziamento dos estilos de vida e das apropriações coletivas como as retratadas aqui.

Esse segundo momento do monumento em discussão é claramente visto no último e mais recente desenho a ser analisado, que é novamente de autoria de Elder Rocha Lima, e consta no mesmo livro mencionado acima. Trata-se de uma inóspita vista frontal do Chafariz de cauda da Boa Morte, em 2017, que é apresentado em toda a sua monumentalidade como um objeto de mera observação e fruição estética destinada ao turista, e destituído de sua antiga utilização. Oportunamente, relembra-se aqui as palavras de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 36) sobre o lugar “Que não se presta prá nada, / Somente curiosidade / Daqueles que o visitam!”.

Nesse contexto é importante ressaltar que não se trata de uma contrariedade à patrimonialização do chafariz, mas sim da constatação de que sua mera transformação em um cenário inanimado para visitaçãõ externa, esvaziado de usos cotidianos e pragmáticos, não ajuda a construir vínculos afetivos e identitários com esse lugar, que possam estimular um engajamento popular consistente para sua plena preservação futura. Reflexão que pode ser estendida para toda a cidade, uma vez que fica cada vez mais clara a importância da participação direta da população local nas decisões e na atuação em prol da perpetuação desse patrimônio, que, quando vivenciado em todos os seus aspectos, torna-se muito mais valioso e querido por aqueles que estão em seu entorno.

Conclui-se as análises aqui propostas com duas paradigmáticas **capas de livros** sobre a cidade de Goiás, prospectados entre a vasta bibliografia utilizada nesta tese. A opção por essa tipologia representativa tão específica, no caso vilaboense, justifica-se pela grande quantidade de publicações que homenageiam a cidade, resultando de um grande esforço seletivo para a eleição das imagens para expressar o conteúdo das obras, demonstrando preferências, exclusões e elementos mais enraizados no imaginário coletivo local.

Das 23 capas analisadas, constata-se a presença de 18 ilustrações e cinco pinturas que trazem como temas dominantes seus logradouros e templos religiosos, predominando a atuação de Octo Marques (1915-1988), com quatro registros em livros seus e de outros autores. Entre o primeiro grupo, destaca-se o surgimento da Rua Moretti Foggia, em duas ocasiões, além de ruas não identificadas e marcadas pela presença do casario do período colonial, contando ou não com figuras humanas típicas, como carregadeiras de água, lavadeiras, tropeiros, carros de boi etc. Alguns monumentos também estão presentes como a

Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, a Igreja de Nossa Senhora da Abadia, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, o Chafariz de cauda da Boa Morte e a casa de Cora Coralina, atualmente abrigando o museu dedicado à poetisa.



Figura 110 - Capa do livro *Cidade Mãe (Casos e contos)* de 1985, com pedras e casario em rua não identificada, por Octo Marques.

Fonte: MARQUES, 1985, capa.

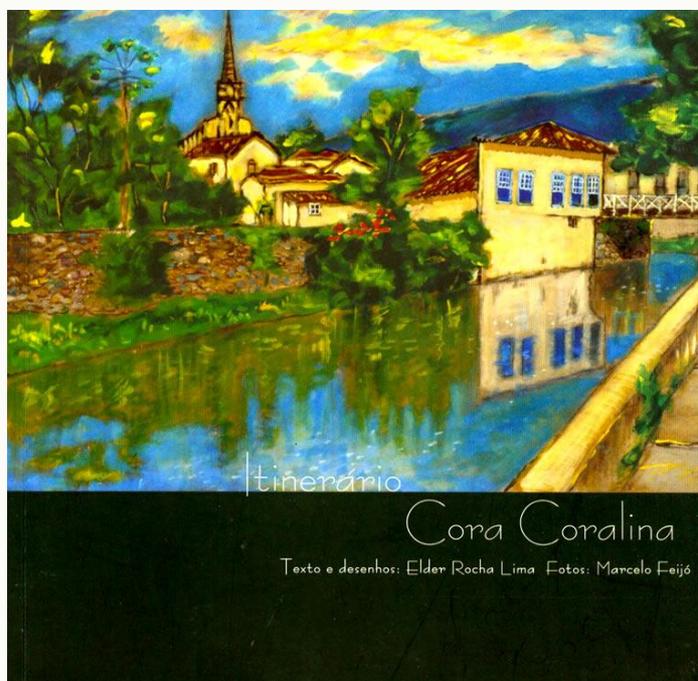


Figura 111 - Capa do livro *Itinerário Cora Coralina* de 2008, com Rio Vermelho em primeiro plano, seguido pelo Santuário do Rosário e pela casa de Cora Coralina, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2008, capa.

Entre os dois exemplares escolhidos para uma observação mais aprofundada, buscou-se estabelecer uma oposição entre diferentes tempos e realidades sociais, retomando-se Octo Marques com a capa de seu livro *Cidade Mãe (Casos e contos)*, em edição de 1985, e de Elder Rocha Lima, para *Itinerário Cora Coralina*, de 2008. A primeira publicação tem a forte presença de seu simbólico título estampado sobre as ruas de pedra da cidade, como uma marca indissociável de sua materialidade. Logo abaixo, em um fundo azul, está uma típica cena cotidiana de uma Goiás que não mais existe, em local que parece periférico, representando pessoas simples em suas casas e labores diários, sempre cercados pela natureza, como já analisado.

Essa simplicidade é contrastada com a atual urbe patrimonializada e monumentalizada, expressa nas cores vibrantes da pintura a óleo feita por Lima, que registram uma espetacular paisagem natural harmoniosamente entrelaçada com a construída no coração do centro histórico vilaboense. Um volumoso e espelhado Rio Vermelho é visto em primeiro plano de forma bastante idealizada, sendo margeado por uma rica e verdejante vegetação, na qual se inserem perfeitamente encaixadas a ponte da Lapa, a casa de Cora Coralina e seu casario

vizinho, sendo arrematada pelo Santuário do Rosário e pela morraria circundante ao fundo. Trata-se de uma visão idílica e quase cenográfica de uma cidade-patrimônio intocada e mesmo inerte, uma vez que nem mesmo o curso das águas e a exuberância natural são capazes de humanizar a imagem, refletindo simbolicamente de forma coerente as realidades locais dos dois tempos representados e os valores mais importantes para cada um deles.

Sobre as **pinturas**, essas são aqui compreendidas como formas de arte, que se concentram nas práticas expressivas, criativas e na exploração visual, sob a perspectiva pessoal do artista, não apresentando necessariamente um propósito utilitário específico. Reside aí sua principal diferença em relação às ilustrações, que são dependentes de outros suportes para existir, não constituindo uma forma de livre comunicação de seu autor. Elas podem se concentrar na exploração de elementos visuais, como cor, textura, forma e composição, geralmente tendo como objetivo principal sua mera apreciação estética.

Assim, no compilado geral das mais de 320 obras escolhidas, foram observadas mais de 100 diversificadas pinturas realizadas entre 1947 e 2021, nos mais diferentes meios, como aquarela (cerca de 15), areia colorida (cerca de 18) e óleo (predominando com mais de 30 telas), incluindo-se, excepcionalmente, um grande vitral. Trabalharam nessas obras por volta de 20 artistas, com a atuação de alguns nomes já mencionados, e com a representativa presença de alguns habilidosos artesãos locais, entre os quais, Monserratt Vellasco e Leandra Miriam.

Destacam-se, ainda, os nomes de Di Magalhães, com 24 peças, Octo Marques, com 18 e Goiandira do Couto, com 15 (em sua maioria em areia), assim como as seis telas de Auriovane D'Ávila. Entre as temáticas que mais aparecem nesse formato estão o Rio Vermelho e suas pontes, com 22 menções, especialmente, a da Lapa, em razão da localização da casa de Cora Coralina. As ruas também surgem em segundo lugar, com 15 menções, seguidas pelos largos e praças (com 15 aparições). Os templos religiosos, com 14 aparições e os chafarizes, com 10, além dos becos, residências e a Cruz do Anhanguera, com seis exemplares cada. Como as ruas e chafarizes já foram detalhados na subseção anterior, opta-se, aqui, pela investigação das pontes e dos largos/praças, deixando as residências para a última parte, por sua grande recorrência nas peças artesanais.

Portanto, dentro da amostra trabalhada, o Rio Vermelho e suas pontes, dentre os elementos imagéticos, foram os mais selecionados pelos pintores para expressar seus olhares sobre a cidade de Goiás. Como dito, a Ponte da Lapa e a casa de Cora Coralina são os motivos mais comuns, sendo, então, apresentados em quatro versões bastante distintas entre si. A primeira e mais antiga é a pintura de areia colorida sobre fibra de madeira, elaborada por Goiandira do Couto, em 1975, passando-se para outra feita a óleo sobre tela,

sem data de autoria, de Eleusa Amorim. Finaliza-se com a abstração de Roos (Roosevelt de Oliveira Lourenço) e a interpretação figurativa e alegórica de Di Magalhães em 2021.



Figura 112 - Pintura em areia sobre madeira do Rio Vermelho com a ponte da Lapa e a casa de Cora Coralina em 1975, por Goiandira do Couto.

Fonte: Acervo de Taís Helena Machado Ferreira, 2011 (apud BARBOSA, 2017, p. 242).

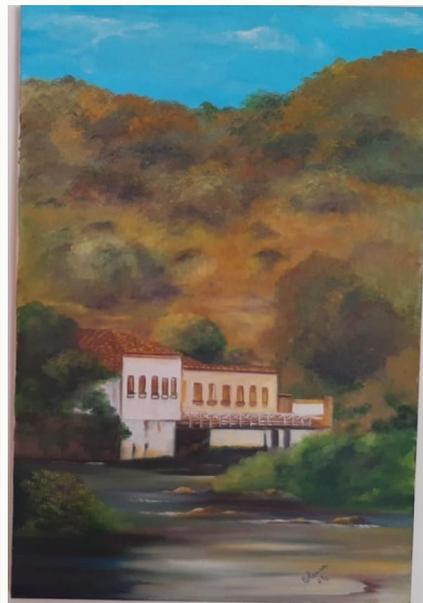


Figura 113 - Pintura a óleo do Rio Vermelho com ponte da Lapa, Casa de Cora Coralina e morraria ao fundo s/d, por Eleusa Amorim.

Fonte: Acervo de Leandro Thomé Azevedo.

Uma das mais celebradas artistas plásticas vilaboenses, **Goiandira do Couto**¹⁵¹, abre essa subseção com a visão menos comum da casa velha da ponte, colocando-se no sentido oposto ao que comumente se usa, inclusive, denominando-se “Casa de Cora Coralina ao Contrário”. Nota-se que ainda está presente a antiga ponte da Lapa com as mãos francesas na parte inferior e o guarda corpo com motivos verticais e não em “x”, como se vê atualmente. Os elementos naturais (rio e vegetação), mesmo em primeiro plano, são discretos e coadjuvantes e os morros ao fundo praticamente não aparecem, assim como, margem esquerda do rio, não havendo figuras humanas. O maior destaque é dado à residência, que é o elemento mais claramente distinguível, considerando-se a má qualidade da imagem disponível e a dificuldade em precisar detalhes imposta pela utilização da areia e da cola como materiais expressivos.

¹⁵¹ Goiandira Ayres do Couto (1915 - 2011) foi uma artista plástica e professora goiana, filha mais velha de uma família de artistas, começando a pintar aos 16 anos. Sua obra apresenta a fase a óleo que vai de 1933 a 1967 e a da pintura com areias coloridas extraídas da Serra Dourada, iniciada em 1968. Informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Goiandira_do_Couto . Acesso: 19.set.2023, 12:15. Destaca-se, ainda, a tese de 2017 elaborada pela historiadora Raquel Miranda Barbosa dedicada à obra da artista: “Cidade e tradição em Goiandira do Couto (1960 a 2001)”, que apresenta pormenores de sua biografia e trajetória de sua atuação como promotora cultural e “guardiã das tradições vilaboenses”.

Ainda assim, é possível notar minimamente a precariedade do estado de conservação do imóvel, através das manchas observadas em sua base e abaixo da cobertura, o que fica ainda mais perceptível ao se comparar a obra com fotografias da casa desse período e com representações posteriores do local. Sobre a obra, Raquel Barbosa (2018, p. 242) comenta, coerentemente, que “a casa da poetisa Cora Coralina arraigou-se física e retoricamente à paisagem urbana da cidade de Goiás e, por esta razão, transformou-se em um clássico da arquitetura colonial e dos enfoques artísticos”.

Essa pode ser uma justificativa pela grande quantidade de aparições desse enquadramento nas diversas tipologias imagéticas analisadas, resultando na dificuldade em selecionar as quatro possibilidades aqui oferecidas. Porém, buscou-se trabalhar com os olhares mais díspares possíveis para ampliar o escopo analítico, a exemplo da obra de **Eleusa Amorim**³, que emoldura as duas edificações centrais na natureza, como se estivessem sendo engolidas por ela. Um movimentado Rio Vermelho em primeiro plano se funde na mesma paleta de cores da abundante vegetação circundante, dando a impressão de que a cidade não existe, com exceção dos dois elementos distinguidos em tons claros no ponto focal da composição. Trata-se da já mencionada casa de Cora Coralina em branco, separada por uma discreta representação da ponte da Lapa da residência do outro lado do rio, pertencente à família Passos e abrigando hoje a Fundação Biapó. Os elementos arquitetônicos também são abstraídos e imprecisos através das grossas pinceladas da artista, que apenas indicam a diferenciação de paredes, esquadrias e coberturas, estas as únicas com algum tipo de textura. A predominância da paisagem natural sobre a construída e a ausência de pessoas ou animais na representação podem indicar uma intenção de privilegiar uma perspectiva romântica e bucólica do lugar, que ressalta a primeira em detrimento da segunda.

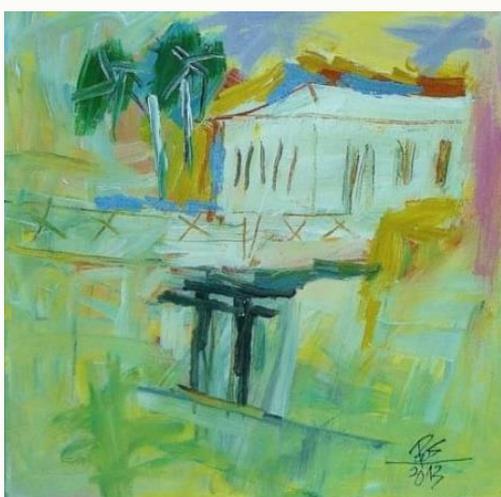


Figura 114 - Pintura abstrata do Rio Vermelho com ponte da Lapa e casa da Cora Coralina s/d, por Roos.

Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.



Figura 115 - Pintura a óleo do Rio Vermelho com ponte da Lapa e casa da Cora Coralina durante a procissão do Fogaréu em 2021, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.

Acerca das obras mais contemporâneas, destaca-se aquela que mais se distingue do conjunto de mais de 100 pinturas coletadas, visto que utiliza uma linguagem abstrata bastante incomum nas representações locais, desafiando as convenções representativas tradicionais. Essa modalidade se caracteriza pela ausência ou minimização da expressão figurativa e da narrativa visual, concentrando-se em elementos visuais subjetivos e mais impalpáveis, como cores, formas, linhas e texturas, para criar composições que visam à expressão de ideias, emoções e conceitos de forma não figurativa. A abstração informal é a técnica predominante nos trabalhos do artista plástico e publicitário goiano **Roos**, pseudônimo de Roosevelt de Oliveira Lourenço (1947-2019), que se torna discípulo do renomado pintor D.J. Oliveira, em 1967, construindo uma carreira de 40 anos dedicados à arte¹⁵².

De fato, suas pinceladas fortes, grossas e imprecisas transmitem emoções e um movimento pictórico não observados nas demais obras, também dando a impressão da imersão do edifício central, destacado pelas tonalidades mais claras, em um emaranhado natural. Este se diferencia visivelmente do objeto construído pela acentuada imprecisão no traço, pelas tonalidades em verde, azul e amarelo, de modo que o rio, a vegetação e o céu se tornam praticamente uma coisa só, um envoltório para a ponte que aparece quase como um esboço e para a casa de Cora Coralina, que se reduz a um polígono branco com linhas mais escuras representando suas aberturas, limites e cobertura.

Já a obra de Di Magalhães, datada de 2021, apesar de seu caráter alegórico, torna-se uma importante oposição ao registro de Roos por incorporar um caráter muito mais figurativista, inclusive, postando o observar quase na mesma posição que o exemplo anterior. A ponte e as casas são vistas com maior detalhamento, sendo percebidos sutilmente as texturas dos materiais construtivos, o apuro na representação do reflexo da paisagem nas águas espelhadas do rio, as nuvens escuras do céu noturno e o contraste da paisagem construída apresentada em cores claras. Aqui, as edificações é que são protagonistas da composição, servindo todo o restante (o entorno natural) como cenário para elas e para a cena em curso sobre a ponte: a procissão do Fogaréu.

Trata-se notadamente de uma produção contemporânea destinada à promoção dos valores culturais transmitidos pelo evento, como um produto a ser divulgado para o consumo turístico, num emaranhado entre patrimônio material e imaterial mergulhado no contexto das tradições vilaboenses inventadas, a ser mais bem aprofundado à frente. José Mendonça Teles (1982, p. 78) chega a afirmar que “todos vêm a Goiás conhecer e conversar com a poetisa do século passado. Sua casa virou romaria, ponto turístico obrigatório para quem vai à cidade de

¹⁵² Mais informações sobre o artistas estão disponíveis em: <http://ermiracultura.com.br/2019/06/06/roos-artista-da-leveza-e-da-simplicidade/> (Acesso: 19.set.2023, 13:00).

Goiás”. Izabela Tamasso (2007, p. 456-457) corrobora essa fala e complementa com as seguintes e bastante convenientes ponderações, a partir de Michel de Certeau (1997, p. 195):

De todos os objetos da área tombada, “caracteres no teatro urbano”, “atores” e “heróis de legenda”, que “organizam em torno de si o romance da cidade”, a Casa de Cora é um desses personagens urbanos que têm vida própria (de Certeau, 1997, p. 192). É, sobretudo neste lugar de Goiás que a lógica da “economia da restauração”, se impôs, ao tender, como afirmou Certeau (1997), a “separar dos lugares aqueles que lá vivem”, subtraindo “a usuários o que apresenta a observadores”. Esta “operação teatral, pedagógica e/ou científica [...] retira de sua utilização cotidiana (de ontem e de hoje) os objetos que oferece à curiosidade, à informação ou à análise” (...).

Passa-se, agora, para as representações dos diversos **largos** da cidade, sendo escolhidos quatro pinturas que retratam quatro deles em diferentes tempos e estilos, ainda que mais homogêneos do que no exercício analítico anterior. Retoma-se, então, Octo Marques com uma rica pintura a óleo sobre tela do Largo do Moreira, onde ele nasceu e viveu por décadas. Na sequência, observa-se dois exemplares da técnica da pintura em areia, tão característica do imaginário local, sendo o primeiro produzido por sua criadora, Goiandira do Couto, com um registro do Largo do Chafariz, de 1983. O discípulo da pintora, Auriovane D'Ávila, reproduz uma visão bucólica e pouco verossímil da Praça do Coreto com a mesma técnica em 2005 e outra mais recente do Largo do Rosário.

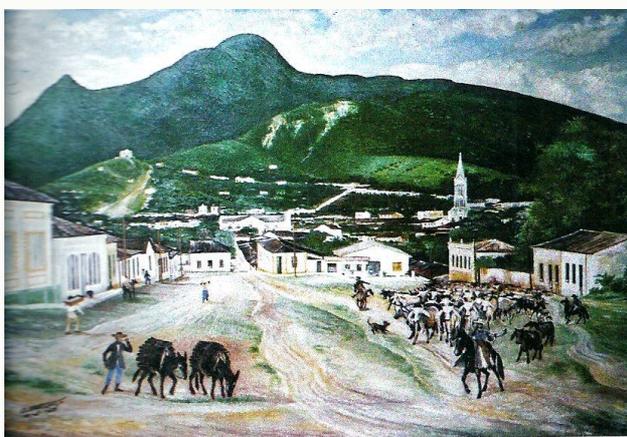


Figura 116 - Pintura a óleo do Largo do Moreira s/d, por Octo Marques.

Fonte: LIMA, 2009, p. 91.

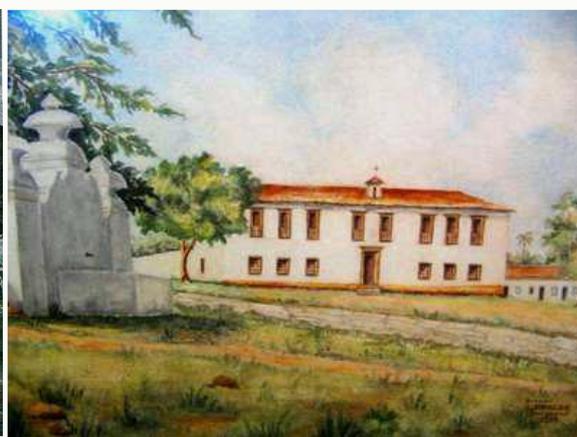


Figura 117 - Pintura em areia do Largo do Chafariz e com Museu da Bandeiras em 1983, por Goiandira do Couto.

Fonte: Acervo de Taís Helena Machado Ferreira (BARBOSA, 2017, p. 269).

A primeira obra, novamente, de Marques, tem um forte apelo afetivo, por retratar o local de residência do artista, o que poderia justificar seu registro, uma vez que essa é considerada uma região periférica e pouco lembrada pelos artistas locais. Localizada na entrada sul da cidade, ela oferecia no período representado uma ampla visão panorâmica do alto de seu conjunto urbano e da Serra Dourada, ao fundo. Como sempre, a pintura se apresenta com um amplíssimo e desproporcional Largo do Moreira, povoado pela cotidianidade das figuras recorrentes no imaginário do pintor: trabalhadores braçais como lenheiros, tropeiros e

carregadores, além dos animais como burros, cavalos, bois e cães. Estes estão circundados pelo casario mais esparsa e distribuído na íngreme ladeira em que se localiza o espaço.

Em segundo plano, ele consegue destacar algumas das igrejas locais, como a Catedral de Santana já concluída (o que indica que a obra é posterior à década de 1960), os fundos da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, ao centro, a alta torre do Santuário do Rosário, a Igreja da Abadia e a de Santa Bárbara, em seu outeiro. O plano de fundo é dominado por uma Serra Dourada verdejante e um pálido céu azul salpicado por nuvens dispersas. Mais uma vez, o pintor demonstra sua capacidade magistral de dar vida às suas produções, levando o espectador a mergulhar no seu universo para observar os detalhes da rotina simples e difícil daquelas pessoas, geralmente, invisibilizadas e alheadas de tudo o que acontece nas partes mais privilegiadas da cidade.

O quadro acima é o único dessa série que apresenta o largo analisado de forma panorâmica, sendo que os demais se enfocam em enquadramentos particulares e específicos, escolhidos livremente pelos artistas, reafirmando a diferença narrativa entre ilustrações e pinturas analisada acima. Esse é o caso da segunda tela estudada de Goiandira do Couto, que oferece um ângulo parcial e bastante sensível do Largo do Chafariz, e que consegue incorporar seus dois principais monumentos de modo peculiar e bucólico. O Chafariz de cauda, ainda pintado de branco, surge em primeiro plano, no canto esquerdo da composição, em uma configuração bastante robusta e pouco detalhada, sendo rodeado pelo verde da grama e das árvores que dominavam o local naquele período. Uma delas, inclusive, separa-o do Museu das Bandeiras, que protagoniza a obra mesmo em segundo plano, sendo objeto de um detalhamento arquitetônico muito mais apurado, sobretudo, quanto às suas portas, janelas e telhado.

Considerando-se a data de produção da obra, poucos anos após o tombamento nacional do conjunto urbanístico, e em pleno processo de consolidação dessa institucionalização patrimonial, certamente era importante que uma artista de renome como ela desse a sua contribuição para a divulgação dos monumentos eleitos pela elite local como mais representativos da cidade, como é o caso do novo museu.



Figura 118 - Pintura em areia da Praça do Coreto e do chafariz em 2005, por Auriovane D'Ávila.

Fonte: Acervo Auriovane D'Ávila.

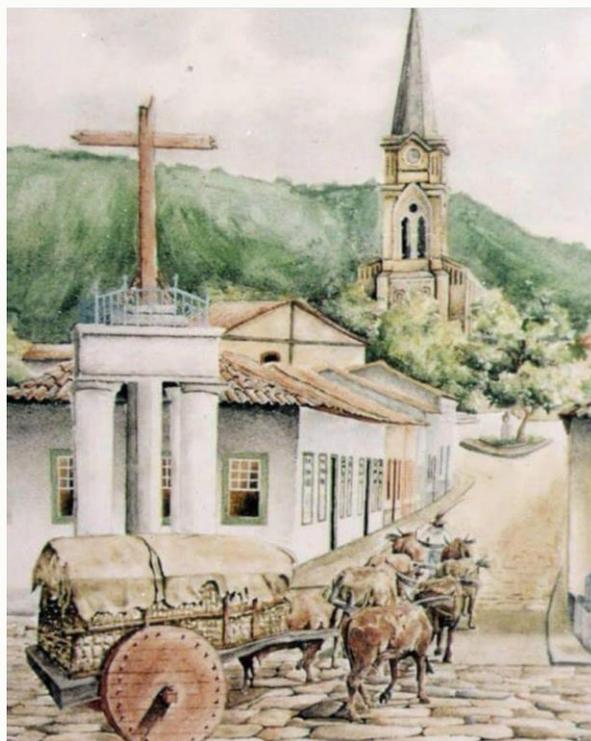


Figura 119 - Pintura em areia do Largo do Rosário a partir da ponte da Lapa em 2015, por Auriovane D'Ávila.

Fonte: Acervo de Auriovane D'Ávila.

Finaliza-se com as duas obras mais recentes e de autoria do artista mais jovem entre os estudados, o vilaboense Auriovane D'Ávila¹⁵³ (1979), que aprimorou o trabalho com areia, herdado desde criança de Goiandira do Couto. Ele introduz uma estética diferenciada e um pouco mais refinada do que a de sua mentora, acrescentando um tom de frugalidade aos registros, dando grande ênfase aos elementos naturais e humanos, o que ocorre de forma tão expressiva nas criações dela. A detalhada representação do chafariz e do coreto da praça denotam uma grande preocupação com a predominância dos elementos construídos e com apelo patrimonial e turísticos, já que sua produção também se destina ao consumo deste público, como visto com Di Magalhães.

Assim, o ar cenográfico e idílico da cidade é bastante reforçado com os destaques dados para elementos muito enraizados no imaginário local, como a fonte já sem uso e o coreto que abriga uma antiga sorveteria familiar, outra tradição construída para os visitantes. A natureza, novamente, torna-se apenas uma moldura para embelezar e realçar os pontos focais de destaque, que são os monumentos centralizados na composição.

¹⁵³ Mais detalhes sobre a formação e produção do artista estão disponíveis na pesquisa de Suelen Lopes Marques, intitulada *Um gesto que gesta na pesquisa poética de Auriovane D'Ávila* de 2019, disponível em: <https://repositorio.ifg.edu.br/handle/prefix/192> (Acesso: 19.aet.2023, 14:45).

A última obra mantém essa postura, mas já incorporam aspectos introduzidos por Octo Marques, como os trabalhadores e animais dinamizando a cena, e reproduzindo de modo incessante pelos artesãos, posteriormente, como visto a seguir. Aqui, um anacrônico e típico carro de boi é visto entrando na ponte da Lapa ao passar pela frente de outros dois destacados monumentos vilaboenses: a Cruz do Anhanguera e a casa de Cora Coralina, que aparecem relativamente bem detalhados, em direção a um terceiro, o Santuário do Rosário. O largo homônimo é visto apenas parcialmente em segundo plano, sendo representado pela erma de Epitácio Pessoa e por uma frondosa árvore, que esconde a fachada do convento dos dominicanos. A torre da igreja é outro ponto que chama mais atenção, ressaltada em toda a sua monumentalidade ao ser emoldurada pela vegetação circundante e pelo verde da Serra Dourada, ao fundo. Portanto, trata-se, mais um vez, de uma produção artística mergulhada no universo patrimonial da cidade, que reforça e destaca os elementos mais evocativos de sua identidade imagética, de modo a suscitar o interesse consumista do turismo cultural.

As análises relativas ao apanhado de pinturas dedicadas à cidade de Goiás, dentro dos dois recortes estabelecidos por sua maior recorrência, que são o Rio Vermelho e suas pontes e os largos e praças locais, oferecem interessantes perspectivas sobre o seu imaginário urbano. Esse conjunto permite observar a clara influência do projeto de patrimonialização institucional local e nacional e de sua conformação como produto para consumo turístico promovido desde a década de 1960, tendo Goiandira do Couto como sua grande divulgadora.

O contraste observado em relação à obra de Octo Marques, que ainda preserva outros valores expressivos, e que acaba incorporado à produção dos artistas mais recentes, com outras intenções, é palpável. A partir de sua atuação na OVAT e em todos os outros aspectos, enquanto guardiã e promotora de certas tradições locais construídas no contexto dessa busca pela reinvenção local, com base nas heranças de seu passado colonial, Goiandira do Couto deixa para futuros reprodutores de suas práticas e pensamentos um forte legado, que é notado nas obras dos artistas contemporâneos aqui investigados.

2.4.2. As representações sociais presentes no artesanato vilaboense contemporâneo

Em Goiás o povo tem alma de artesão. Cada um sabe algo sobre a cerâmica ou outro artesanato. Eles representam a imagem de um passado imperecível e um veículo para que esse passado se incorpore à cultura de seus atuais habitantes.

Maria de Lourdes Araújo (1998, p. 75 *apud* DELGADO, 2003, p. 453).

Partindo-se, então, da permissão de que a arte é uma forma de apropriação especial, Michel de Certeau descreve a cultura e a literatura populares como práticas ou artes do

cotidiano⁶. Ele as interpreta como “consumos combinatórios e utilitários”, manifestações do pensamento aplicadas à ação, sendo, em última análise, uma “arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (CERTEAU, 1998, p. 42). Em oposição à cultura erudita, que articula conflitos e “legítima, desloca ou controla a razão do mais forte”, as manifestações culturais populares buscam um equilíbrio simbólico em meio às tensões e à violência predominante, através de uma “politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 1998, p. 45).

A extensa **produção artesanal** em cerâmica na cidade de Goiás, retratando temas relacionados ao patrimônio cultural e às tradições locais, como as lavadeiras no Rio Vermelho e os antigos tropeiros desfilando pelas tortuosas ruas locais com seus cavalos e mulas, ilustra vividamente o conteúdo dos imaginários urbanos da região. Andrea Delgado (2003, p. 451), ao abordar essa questão em nível local, comenta que

A produção literária e musical da elite e a obra do pintor e escultor João José Joaquim da Veiga Valle são detalhadamente analisadas como emblemas da singularidade da cultura vilaboense no cenário regional e nacional. Como constitutivas das práticas culturais, evoca-se a existência de um “convívio harmônico” entre o erudito e o popular. Para exemplificar, afirma-se que “*a execução e presença das imagens, pinturas e decoração barroca e rococós não inibem a produção de um rico e diversificado artesanato que se espalha por toda a região*” [Dossiê, “Goiás: história e cultura”, p. 69]. O artesanato é considerado enquanto produção cultural inscrita nos primórdios da cidade, recorrendo-se à narrativa dos viajantes europeus que percorreram a região no século XIX, para “comprovar” a idéia de que se trata de herança africana e indígena.

O artesanato pode ser considerado como uma fonte valiosa para pesquisas históricas, proporcionando uma compreensão mais ampla e aprofundada da cultura material, das tradições culturais e das práticas cotidianas de um grupo específico ao longo do tempo, mesmo que não se constitua como uma teoria em si. Clifford Geertz (2001) argumenta que ele não é apenas uma atividade utilitária, mas também uma expressão simbólica de valores, crenças e identidade cultural, cujas camadas de significado podem fornecer importantes respostas para pesquisas, explorando as práticas e complexidades relacionadas a ele por meio do método da descrição densa.

Nesse contexto, deve ser feita uma análise visual metódica de alguns exemplares de peças artesanais, considerando elementos como forma, cor, composição e estilo. Destaca-se, ainda, que é fundamental considerar as convenções culturais e históricas a que as percepções dessas obras estão submetidas, destacando a importância de uma contextualização temporal adequada de sua produção, distribuição e recepção social. Propõe-se, a partir disso, uma abordagem comparativa de estilos e técnicas para observar influências e evoluções na elaboração dessas peças ao longo do tempo, abrangendo todo o conjunto artístico investigado.

Na cidade de Goiás, a primeira a tratar sobre o tema foi a folclorista Regina Lacerda, que dedica um capítulo de seu livro *Vila Boa - História e Folclore*, de 1977, ao assunto,

denominando-se “Artesanato — Cestaria — Cerâmica”. Ela define o trabalho artesanal como o “produto de uma atividade elementar na transformação da matéria-prima, praticada por uma pessoa (ou grupo reduzido) que se encarrega da tarefa, em todas as suas fases, podendo algumas vezes haver divisão de trabalho” (LACERDA, 1977, p. 187).

Acrescenta, também, algumas características específicas dessa prática em seguida, como a demanda por matéria-prima local, uso de ferramentas resultante de um processo tradicional de aprendizado, transmitido dentro de um determinado grupo, além de dois outros pontos questionáveis: ser um produto para consumo próprio, o que já não procede mais atualmente, e “existir em sociedades (ou com comunidades) pouco evoluídas, sem maiores intercâmbios com centros adiantados”, reforçando a visão dominante naquele período.

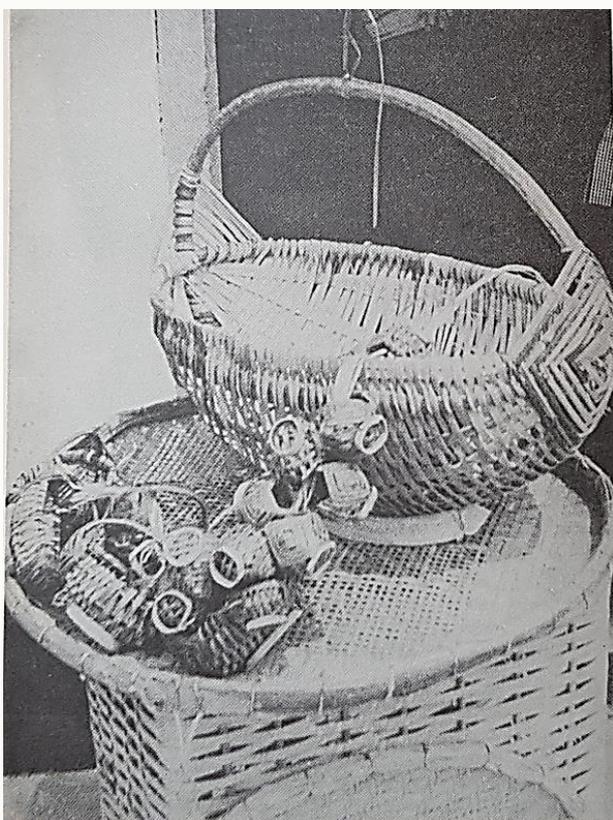


Figura 120 - Artesanato em cestaria do tipo cesta de chibata na década de 1970, por Regina Lacerda.

Fonte: LACERDA, 1977, p. 124.



Figura 121 - Produção feminina de artesanato em barro (paneleiras) na década de 1970, por Regina Lacerda.

Fonte: LACERDA, 1977, p. 127.

Ela comenta, ainda, sobre as cestarias em fibras naturais (cesta de chibata, capoeira (uma espécie de jacá alongado), esteiras, barreiros (tipo de cesta afunilada), gaiolas, cordas, carroças (um tipo de capa de chuva), tipiti ou jibóia (prensa para produção de farinha de mandioca). Sobre as cerâmicas, a autora confere os créditos de sua produção aos indígenas locais, lembrando dos bonecos carajás e de variados utensílios com formatos zoomorfos em franco desaparecimento. Nesse ensejo, ressalta que “se na expressão artística

criadora de formas o índio perdeu muito ao ter contato com os civilizados, sua técnica continua a mesma no trato do material” (LACERDA, 1977, p. 205), mantendo sua postura etnocêntrica.

Sobre o que chama de “cerâmica popular de Goiás”, afirma que ela “não alcançou perfeição técnica, nem tampouco se industrializou”, sendo ainda produzida em “terra cozida e apenas isso, mas como artesanato é digna de nota. Seu uso na vida doméstica da cidade de Goiás é quase integral até os dias de hoje. O costume teria vindo com os portugueses para boa acomodação com os indígenas”¹⁵⁴ (LACERDA, 1977, p. 206), sobretudo quanto às panelas de barro, além de vasos para plantas. Destaca, também, o ofício predominantemente feminino das paneleiras, em uma atividade “transmitida geralmente de mãe para filha e esta respeita sempre as lições da tradição” (LACERDA, 1977, p. 207).

Em sua obra dedicada ao folclore regional, a autora reconhece o surgimento de um “‘renascimento’ do artesanato, por força da moda de usar seus produtos em funções outras – de utilitário para decorativo – observa-se, nos centros urbanos, uma produção maior daquela atividade que vinha se extinguindo” (LACERDA, 1977, p. 42). A década de 1970 é marcada por um processo de grande valorização da produção artesanal já entendida no âmbito da cultura material, no contexto da ampliação das noções de patrimônio cultural que vinham ocorrendo local e mundialmente, chegando a ser criado um Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e de uma Casa do Artesão na cidade nesse período.



Figura 122 - Loja de produtos cerâmicos artesanais em 1987, destruída pela enchente de 2001, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 123 - Produção artesanal em cerâmica vilaboense em 1987, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

¹⁵⁴ A tese de Gislaíne Valério de Lima, intitulada *A cerâmica que Vela e Revela: Projetos Identitários de negros Ceramista em Vila Boa de Goiás (Séculos XVIII e XIX)* e defendida em 2012, refuta a teoria de que essa produção cerâmica seja estritamente originária dos indígenas, recebendo também influências africanas.



Figura 124 - Loja de produtos artesanais em cestaria na cidade de Goiás s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Marcos Lôbo.



ARTE DO ARTESANATO UTILITÁRIO, HERDADA PELOS ÍNDIOS

Figura 125 - Permanência da produção artesanal em cerâmica na cidade de Goiás em 2004.

Fonte: *Correio Braziliense*, 1.jul.2004.

Essas políticas públicas podem ser a origem da crescente ampliação desse trabalho na cidade de Goiás, que permaneceu ativamente e transformou-se ao longo dos anos, como visto nas imagens, textos e peças apresentadas nesta subseção. Andrea Delgado (2003, p. 451-451) cita o seguinte trecho sobre o artesanato vilaboense, atribuindo a esse discurso o processo de sua valorização no âmbito do patrimônio, à medida que o conceito de bem cultural era ampliado:

(...) consiste em uma das fortes manifestações da cultura popular em Goiás. É um bem difuso, anônimo, perene, silencioso e coletivo. Ele constitui para muitos um ofício para sobreviver mas também, através dos utensílios e figuras que fabricam, os artesãos recriam e comentam sua vida, seu trabalho, seu sentimento e esperanças.

A partir dessa contextualização, inicia-se a compilação dos dados obtidos sobre a produção artesanal vilaboense na amostra coletada, que vai de 2006 a 2020, e conta com aproximadamente 80 peças de variadas tipologias e materiais. A maioria delas é feita em material cerâmico apresentado na forma de pratos (54), telhas (16), discos (1), vasos e moringas, além de algumas peças utilitárias, em louça. Porém, há ainda pequenas telas pintadas a óleo, seixos rolados e peneiras de palha. Entre seus produtores, chega-se a cinco artesãos, com destaque para a vasta coleção de Leandra Miriam, com cerca de 46 exemplares, e Monserratt Vellasco, com cerca de 28, além de nomes como Eleusa Amorim, Norma Caiado e José Augusto Valadão de Brito, com seu trabalho em cestaria.

As temáticas mais dominantes são as ruas/becos/ponte - com mais da metade das peças - e residências, especialmente e compreensivelmente, a de Cora Coralina, estando presentes também os templos religiosos, os largos e praças e os chafarizes, assim como já observados nos estudos de caso acima.



Figura 126 - Diversos artesanatos cerâmicos e em pedra representando o casario, ruas e becos não identificados, a casa de Cora Coralina e as igrejas de São Francisco e de Santa Bárbara em 2016, por Monserratt Vellasco.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

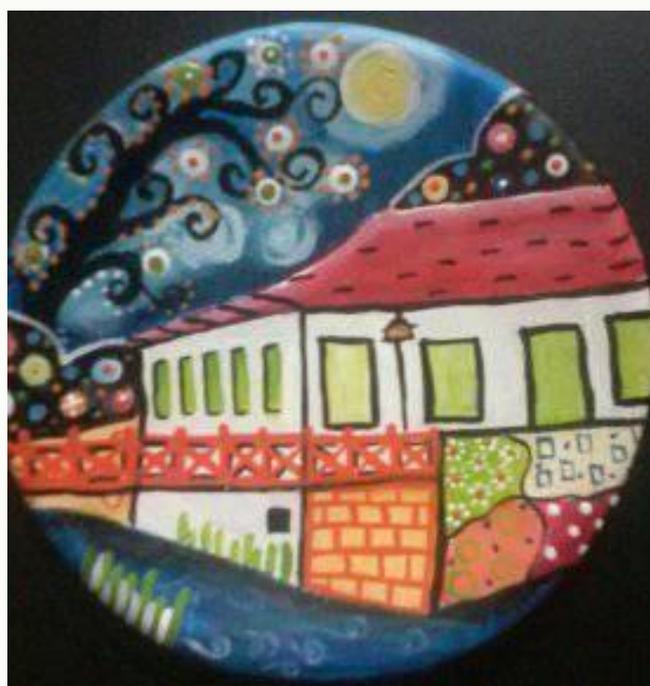
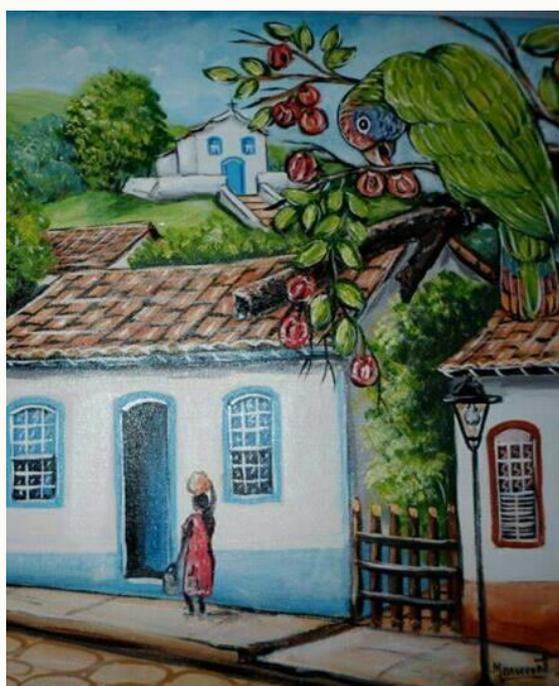


Figura 127 - Artesanato representando casa em rua não identificada com lavadeira e Igreja de Santa Bárbara ao fundo em 2015, por Monserratt Vellasco.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

Figura 128 - Artesanato em prato cerâmico com representação abstrata e colorida da casa de Cora Coralina em 2017, por Leandra Miriam.

Fonte: Acervo Leandra Miriam.

Assim, principia-se pelo estudo das representações relativas às residências, sendo escolhidos três conjuntos artesanais para observação, com a pequena tela a óleo produzida por Monserratt Vellasco, em 2015, a pintura abstrata em prato cerâmico, de Leandra Miriam, em 2017, e um aglomerado de pequenos pratos cerâmicos e pedras (seixos rolados), compostos por motivos variados, também realizados por Vellasco em 2016. Esse grupo de trabalhos deixa clara a expertise dessas duas artesãs nos mais diferentes suportes expressivos, assim como, a existência de um padrão e de uma identidade metodológica e visual entre ambas. A escolha de traços mais fortes e rápidos, a simplificação e estilização dos objetos retratados, o uso de cores fortes e elementos estereotipados relacionados ao imaginário urbano local para atração do consumo turístico podem explicar esse elo.

A tela inicial de Vellasco é um excelente exemplo para a compilação dessas características, ambientando-se em alguma das ruas mais afastadas do lado Rosário, na qual se vê uma cena tipicamente cotidiana de uma cidade idealizada em um passado que não existe mais. A possível influência de Octo Marques traz como figura humana uma carregadeira de água quase no centro da composição, que conta com a presença de um pássaro sobre um galho de árvore em primeiro plano.

Sua posição parece sugerir um esforço de integração entre ambiente natural e construído, como já visto em outras obras, já que suas cores buscam se mimetizar com a vegetação entre as casas e aquela presente na morria ao fundo, na qual se destaca a Igreja de Santa Bárbara, talvez, como forma de enriquecer a obra com a representação de um dos monumentos culturais locais mais evocados. Com isso, tem-se a impressão de que a mera representação genérica de casario local em uma rua não identificada demanda um elemento patrimonial reconhecível para ter mais validade e valor.

O segundo exemplo é bastante sugestivo e indicador da fetichização trazida pela produção artística baseada no consumo, visto que utiliza diversos recursos bastante popularescos como o clássico visual da casa da ponte, agora, representado com formas extravagantes e abstrações que remetem a Romero Britto. Essa pode ser uma estratégia para atrair um público consumidor mais diversificado e menos conservador, buscando expandir o alcance das peças.

Observa-se, então, uma vista noturna dessa recorrente paisagem urbana vilaboense, que conta com outro elemento muito marcante em seu imaginário coletivo: o luar, complementado por elementos naturais muito estilizados, sobretudo, quanto à vegetação em primeiro plano, no Rio Vermelho e na Serra Dourada ao fundo. A residência de Cora Coralina

é notada como protagonista da composição, sendo destacada pela tonalidade branca predominante no fundo de cores escuras, além da supressão da casa vizinha, que é substituída por uma espécie de *patchwork* de retalhos coloridos.

A conjunto seguinte é interessante por oferecer um panorama das possibilidades criativas realizadas por essas artesãs e artesãos, que utilizam até mesmo elementos naturais com os seixos rolados extraídos dos rios como suporte para suas pinturas. Isso permite constatar que, apesar das várias formas que podem ser apresentados, existe uma unidade estilística e temática rigorosa, sobretudo, quanto à habilidade de simplificação de formas complexas e a utilização de cores chamativas. A natureza local é vista como pano de fundo em todos eles, contando com um céu azul padronizado e uma vegetação de base que ajudam no emolduramento dos elementos construídos a que se quer realçar.

Eles variam desde populares templos religiosos, como as igrejas de São Francisco de Paula e de Santa Bárbara, a ruas e becos genéricos, até a presença da temática mais recorrente em toda a produção artesanal analisada: a casa de Cora Coralina. Aliás, é notável como as representações sociais criadas pela poetisas estão profundamente enraizadas nessa modalidade expressiva, não sendo a coincidência a insistência nas representações de sua residência, dos becos e das figuras simples da cidade do passado que recria em seus textos literários. A seguinte afirmação de Andrea Delgado (2003, p. 178-177) confirma essa hipótese:

Esses turistas poderão satisfazer a vontade de comprar lembranças da viagem em várias lojas de artesanato de Goiás, onde encontrarão inúmeros objetos e iconografias com representações da Casa Velha da Ponte. Os comerciantes são unânimes em afirmar que esses são os objetos mais requisitados e adquiridos pelos turistas, denotando o processo de mercadorização dos bens culturais.

Além da reprodução em guias turísticos, postais e reportagens televisivas, esses signos são ainda transformados em objetos de consumo. As peças produzidas artesanalmente, porém em série, são compradas com o intuito de servir de recordação da viagem. Neste sentido, é significativo que a Casa Velha da Ponte seja o monumento mais reproduzido pelo artesanato local, pois comprova a importância que o Museu desempenha nas estratégias de atração do turismo para a cidade de Goiás.

O sucesso nas vendas das bonecas artesanais de Maria Grampinho e Maria Papuda, vistas acima, produzidas pelo Asilo São Vicente, a partir dos anos 2000, como noticia a edição de 1º de julho de 2007, do jornal *Correio Braziliense*, reforçando essa teoria. A reportagem registra que “hoje, as Marias Grampinhos de pano são tão vendidas quanto os bonecos de Farricocos, da Procissão do Fogaréu, conhecida em todo o país”, chegando a afirmar a dona de uma das lojas artesanais que “no início, não havia esse comércio todo. De modo que, acredito que é importante manter a imagem de Grampinho, porque ela representa a população de rua”, em mais uma apropriação dos personagens criados pelo imaginário de Cora Coralina, ainda que baseado em pessoas reais, pela indústria turística local.



Figura 129 - As bonecas Maria Grampinho e Mapia Papuda relacionadas à imagem de Cora Coralina em 2007, por Aline Arruda.

Fonte: *Correio Braziliense*, 1.jul.2007.

Conclui-se, assim, com a análise de dois suportes diferenciados relativos às ruas vilaboenses, que são o vaso cerâmico cru esculpido por Norma Caiado, reproduzindo a Rua da Abadia durante a Procissão do Fogaréu, e a peneira de palha com estampa, pelo casario típico do período colonial em rua desconhecida, realizado por José Augusto Valadão de Brito. No primeiro exemplo, a destinação ao consumo turístico fica evidente já que são destacados dois importantes elementos vinculados ao patrimônio material e imaterial da cidade: a procissão do Fogaréu e Igreja de Nossa Senhora da Abadia. Já o exemplar em cestaria, único encontrado que foi produzido por um homem, também reproduz um casario genérico em rua ou beco não identificado, reforçando o estereótipo das casas e ruas do período colonial.

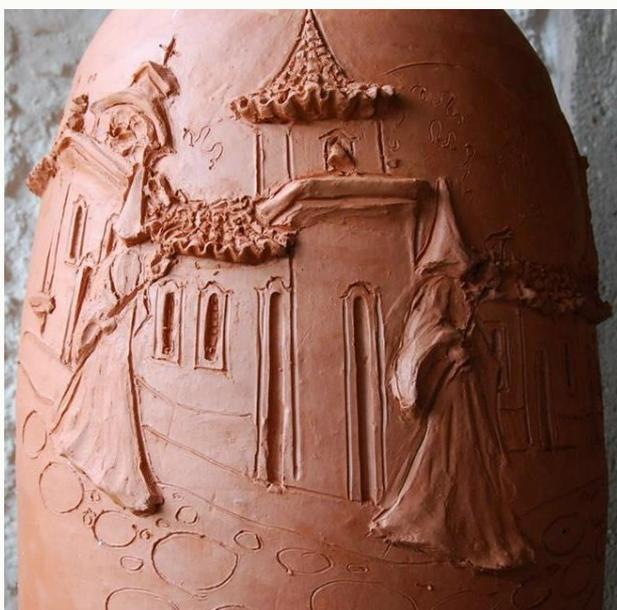


Figura 130 - Vaso cerâmico representando a Rua da Abadia durante a Procissão do Fogaréu s/d, por Norma Caiado.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Figura 131 - Artesanato em peneira de palha com casario em rua desconhecida em 2020, por José Augusto Valadão de Brito.

Fonte: Acervo de José Augusto Valadão de Brito.

Observa-se a partir de todos os elementos apresentados, que a produção artesanal contemporânea da cidade de Goiás é alimentada por seus mais comuns estereótipos, gerados em meados do século passado com base na força narrativa de alguns de seus artistas mais célebres, como Cora Coralina e Octo Marques. A cidade antiga, recriada por sua vasta produção artística, se reflete e reproduz incessantemente na amostra de artesanatos coletada nesta pesquisa, indicando seu forte enraizamento no imaginário urbano local. Entretanto, os valores que estavam presentes nessas antigas obras esvaziam-se e perdem grande parte de seus sentidos originais nas produções analisadas aqui.

Esse pode ser o resultado temido por Regina Lacerda (1968, p.17-18 *apud* BARBOSA, 2017, p. 107), ao desejar que a “Cidade de Goiás não seja apenas procurada por turistas à busca de paisagens, de história contada pelos velhos edifícios, museus e arquivos ou objetos do artesanato local. Que não seja apenas ‘berço da cultura’, mas um núcleo que irradie vida cultural a outros centros”. Essa fala é preferida no contexto de expansão do turismo goiano, promovida pelo Governo Estadual (GOIASTUR), com apoio do Governo Federal (EMBRATUR), durante a década de 1970, a partir de parcerias com instituições regionais que já eram promotoras culturais, como a OVAT. Pretendia-se forjar um perfil para a cidade, que associava as belezas naturais com as suas tradições culturais seculares em processo de “reinvenção”.

Encerra-se essa passagem pelo universo do imaginário urbano e das representações sociais sobre a cidade de Goiás com enfoque na relação da população local com a confirmação das opções arquetípicas indicadas no título do capítulo. A idealização romântica da natureza representada pelo “luar” perpassa todos os três arcabouços analisados, concentrando-se principalmente na antologia poética. Nela, destaca-se ainda a forte presença do impacto trazido pela transferência da capital na década de 1930, agravada pela forte e agressiva campanha mudancista contra diversos aspectos da cidade, passando por seu longo trabalho de reinvenção simbólica, através do processo de patrimonialização, e culminando com o surgimento de olhares mais diversos e ampliados sobre sua herança cultural na contemporaneidade.

Já as crônicas apresentam um início de século XX permeando pela expectativa da chegada do progresso e do desenvolvimento, bruscamente interrompido pela perda da sede administrativa estadual e, assim como visto acima, uma luta nostálgica e melancólica para o enfrentamento dos preconceitos, traumas e crises que ficaram, até alcançar a virada de

chave, ocorrida da década de 1960, com a valorização do patrimônio material e imaterial e o estímulo ao turismo cultural.

Quanto às representações sociais presentes nas diversas obras de artes escolhidas, ressaltam-se a presença maciça dos templos religiosos, das ruas de pedra e dos chafarizes da cidade nas ilustrações - em sua grande maioria - entremeando-se obras com enfoque mais social, como as de Octo Marques e João do Couto, com as mais monumentais e destinadas ao consumo turístico, como as de Di Magalhães. Algumas capas de livros que estampam a paisagem com aspectos locais também foram analisadas, sobressaindo-se, novamente, os motivos já apontados acima.

Já nas pinturas são mais recorrentes as alusões ao Rio Vermelho e suas pontes, devido à presença da casa de Cora Coralina próximo à Ponte da Lapa, reforçado a impregnação de sua figura do imaginário vilaboense. Destaca-se também a importância conferida por Tamaso (2007; 2012) às representações iconográficas, musicais e literárias, especialmente quanto ao valor conferido pelos moradores do centro histórico, que incorporam essas obras de arte ao acervo presente nas paredes de suas casas, como se os lugares representados fossem membros de suas famílias. A autora nota, assim, que as peças são produzidas não apenas para o consumo turístico, mas também para os próprios vilaboenses.

Nesse ensejo, frisa-se que o tema das residências aparece com muita força, além dos largos e praças, acompanhados daqueles já mencionados, que se repetem com constância aqui. Por fim, as ponderações sobre a longa, extensa e diversificada produção artesanal sobre a cidade servem como um valioso termômetro para compreender quais das imagens e representações analisadas nos dois itens anteriores se enraízam com mais força em seu imaginário. O artesanato é ideal para essas observações, já que conta com o importante reforçador da aceitação dos produtos pelos turistas, que claramente demonstram suas preferências nas compras realizadas, refletindo na maior produção dos “motivos” mais populares.

Entre eles, os principais destaques são representações prosaicas, estilizadas e, muitas vezes, bucólicas e românticas da paisagem cultural local, em uma mescla entre elementos naturais e construídos, sobretudo, os monumentos mais conhecidos, como as igrejas e a Casa de Cora Coralina, abrindo-se espaço também para as procissões religiosas, principalmente, o Fogaréu. Ressalva-se que as análises aqui realizadas já foram feitas em pesquisas anteriores, especialmente as de Delgado (2003), Tamaso (2007) e Barbosa (2017), buscando-se aqui contribuir com a ampliação das discussões já realizadas, a apresentação de novas fontes e perspectivas analíticas que privilegiem o olhar sobre a arquitetura e o urbanismo, enfatizando os aspectos relativos à preservação não institucional da cidade.



3. PERSPECTIVAS SOBRE AS APROPRIAÇÕES COLETIVAS DE ALGUNS ESPAÇOS PÚBLICOS VILABOENSES

*Goiás, minha cidade...
Eu sou aquela amorosa
de tuas ruas estreitas,
curtas,
indecisas,
entrando,
saindo
uma das outras. (...)*

*Eu vivo nas tuas igrejas
e sobrados
e telhados
e paredes.
Eu sou aquele teu velho muro
verde de avenças (...)*

*Eu sou estas casas
encostadas
cochichando umas com as outras. (...)
Eu sou o caule
dessas trepadeiras sem classe, (...)*

Eu sou a dureza desses morros.

Cora Coralina (1989, p. 17-18)

Neste capítulo, propõe-se a análise de algumas das diversas formas de apropriações¹⁵⁵ coletivas observadas em vários espaços públicos de valor histórico e cultural da cidade de

¹⁵⁵ Para esse trabalho, torna-se fundamental realizar a diferenciação em relação à concepção de “apropriação cultural”, traduzida em “diferentes formas de objetificação nacionalista” (GONÇALVES, 1996, p. 82 *apud* TAMASO, 2007, p. 9). Ela também pode ocorrer quando “membros da sociedade hegemônica, e não da comunidade local, comercializam o conhecimento coletivo” (MARTINÉZ, 2019, p. 267), sendo comuns no âmbito do patrimônio imaterial. Tamaso (2007, p. 11) inclusive aponta a ocorrência de tal fenômeno na cidade de Goiás, através dos “vilaboenses, membros da elite cultural local, tanto por colaborarem com o IPHAN no processo de patrimonialização, quanto por trabalharem paralela e independentemente da instituição federal agenciando bens culturais em atendimento às demandas turísticas”. Em contrapartida, a pesquisadora ressalva, a partir de Canclini, que “a apropriação também diz respeito aos variados usos que os vilaboenses fazem dos bens culturais, tenham sido eles patrimonializados ou não” (TAMASO, 2007, p. 11), sendo exatamente esta a abordagem aqui adotada.

Goiás, contribuindo com pesquisas feitas anteriormente sobre a temática com o enfoque voltado para os aspectos arquitetônicos e urbanísticos sobre a cidade e com uma seleção mais ampliada de documentos analisados. Para isso, introduz-se um breve panorama teórico para embasar e contextualizar as categorias analíticas utilizadas sobre o tema, diferenciando-as conforme a abordagem aplicada em cada subseção. A primeira delas se destina a observar as apropriações mais corriqueiras desses locais, como os passeios e caminhadas cotidianos pela cidade, variadas práticas de lazer, como as brincadeiras e os esportes de rua, além de uma atenção especial dada aos protestos políticos, que têm o âmbito público como seu *lócus* privilegiado. Em seguida, parte-se para uma forma de apropriação mais abstrata, que se dá de maneira simbólica, realizada por meio da investigação das mudanças das toponímias de muitos logradouros da cidade, destacando-se também as transformações em seu próprio topônimo ao longo da história. No final, são trabalhados dois tipos de apropriação mais específicos e bastante característicos do lugar, que são as festas laicas de rua, selecionando-se, entre as várias existentes, o antigo entrudo e o carnaval. Conclui-se, então, com as festividades religiosas realizadas nos espaços públicos locais, enfocando-se em algumas de suas mais antigas e importantes procissões católicas.

A respeito do trecho do poema *Minha Cidade*¹⁵⁶, que abre o capítulo, destaca-se a força da vinculação afetiva de Cora Coralina com a cidade de Goiás, onde nasceu e morreu, característica refletida em diversos outros artistas e habitantes locais, sobretudo, nos membros de sua elite cultural como visto ao longo da pesquisa. Tais versos traduzem uma forma simbólica de apropriação do espaço urbano, potencializada por meio das diversas práticas sociais analisadas. A intenção, portanto, é observar a articulação entre essas apropriações e práticas em justaposição com as relações pragmáticas, cotidianas ou não, dos moradores locais com importantes espaços públicos da cidade.

3.1. EXEMPLOS DE APROPRIAÇÕES COLETIVAS COTIDIANAS

Poema oferecido à cidade de Goiás - Recordação

*No monte a capela olha a terra
Fecha o abraço eterno a serra*

¹⁵⁶ Sobre essa obra, Andrea Delgado (2003, p. 459) comenta que “Cora Coralina traça as características do espaço urbano de Goiás. A poeta vai desenhando os caminhos, delineando as construções e seus detalhes, esboçando uma paisagem urbana pontuada pela natureza. Mais do que simples descrição, ela constrói significados para esta materialidade ao se apropriar da cidade e entrelaçar todos os tempos da sua vida ao tecido urbano, lugar onde a menina, a mulher e a velha encontram seus ‘sentidos, estética, vibrações da sensibilidade’, enfim, suas ‘raízes’. A poética é anunciada como tessitura de todos os tempos da cidade, por aquela que vive a velhice ‘contando histórias, cantando o passado’ e ‘fazendo adivinhações, cantando o futuro’ de Goiás”.

*Meninos brincam nos becos sombrios
Rolam as águas gargalhando no rio*

*Nas beiras o ouro o cascalho agasalha
O lenheiro oferece lenha na cangalha*

*Jorra a linfa sempre, sempre a fonte
Pescador pesca da janela junto à ponte*

*Ruas tortuosas de pedras cansadas
Repele a tradição as idéias avançadas*

Tranquila a vida sem temor

A serenata, o luar, o amor

*Canta o sino na velha torre a saudade
Dos filhos queridos que deixaram a cidade.*

Jorge Brom (1979, p. 55).

Apresenta-se, agora, algumas reflexões sobre a importância dos espaços públicos mais antigos da cidade de Goiás, com foco em suas apropriações coletivas mais cotidianas, práticas sociais mais comuns e o estabelecimento de vinculações afetivas com eles por parte de diferentes grupos de moradores locais, sempre articulando todos esses elementos com a perspectiva patrimonial. O poema de Brom transparece uma parte desse espírito, ao retratar diferentes exemplos dessas apropriações em uma saudosista e idílica Goiás, que remonta à primeira metade do século XX, período no qual se enfoca a pesquisa.

Introduz-se, então, Michel de Certeau (1998, p. 212), que, a partir de um viés interrelacional, desenvolve a noção de **região** como “um espaço criado por interação”, explicando por que um mesmo lugar pode conter várias regiões, de acordo com o número de interações ou séries de práticas cotidianas pelas quais esse local é apropriado. Ele diferencia lugar de espaço, considerando o primeiro como uma ordem qualquer “segundo a qual distribuem elementos nas relações de coexistência”, considerando-se que duas coisas não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo. Os **lugares** constituem, assim, “uma configuração instantânea de posições” que implicam estabilidade (CERTEAU, 1998, p. 201). Já o **espaço** é entendido como um “cruzamento de móveis”, que deve considerar vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo, resultando do “efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1998, p. 202), não necessitando de univocidade e estabilidade como o conceito anterior. Trata-se, enfim, de “um lugar praticado”, o que faz dele a concepção mais adequada às análises aqui estabelecidas, mantendo-se o uso da palavra “lugar”, mas sempre nessa perspectiva ampliada.

O filósofo Edward Casey (1997, *tradução nossa*) também oferece cruciais diferenciações entre esses três conceitos, trazendo uma interpretação mais objetiva e pragmática de **região**, vista por ele como uma área geograficamente definida. Assim, ela consiste em uma coleção de lugares inter-relacionados, que igualmente podem contemplar uma variedade de lugares, cada um com suas próprias características geográficas, culturais etc. Seguindo a mesma perspectiva, os **espaços** estariam restritos a uma dimensão puramente geométrica e física do ambiente, como uma extensão tridimensional que pode ser mensurada e cartografada. Entretanto, sua noção de **lugar** é bastante aproximada a de Certeau, sendo considerada como uma extensão desse mesmo espaço, que adquire valor, significado e emoção para as pessoas que o vivenciam. Ele é, portanto, carregado de experiências pessoais, memórias e conexões emocionais, transcendendo a materialidade, confirmando-se como a categoria analítica mais eficaz para a presente pesquisa. Nesse ponto, Casey (1993) destaca ainda a importância da **corporeidade** nesse processo, pois a maneira como o corpo humano interage com o lugar tem um papel fundamental nessa inter-relação, devido à influência dos sentidos, do movimento e do contato físico. Além desse fator, o autor acredita que uma verdadeira compreensão do lugar demanda o reconhecimento e a apreciação da riqueza de sua dimensão vivida, o que envolve a valorização dessas experiências pessoais e a consideração da singularidade de cada um deles.

Tais ponderações permitem outro paralelo com as teorias de Certeau, agora, através da definição das chamadas **formas** ou **artes de fazer**¹⁵⁷, como “mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado”, de modo a burlar o que entende por uma “rede de vigilância”¹⁵⁸ que estaria por toda parte. Utiliza para tanto procedimentos populares “minúsculos” e “cotidianos” que “jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 1998, p. 41). Refuta, assim, a teoria de passividade e disciplina dos consumidores culturais e a massificação dos comportamentos, defendendo a necessidade de se parar de interpretar as práticas como “fundo noturno da atividade social” (CERTEAU, 1998, p. 37).

Certeau desenvolve, então, a **teoria das práticas cotidianas**, a fim de estudar as “formas de fazer”, consideradas majoritárias na vida social, às quais surgem, geralmente, apenas como resistências nas técnicas de produção sociocultural. Complementa que os

¹⁵⁷ Exemplifica com os atos como caminhar, cozinhar, falar, etc., sendo uma de suas principais características a apropriação considerada enquanto “a cultura comum e cotidiana” (CERTEAU, 1998, p. 13).

¹⁵⁸ Para Michel Foucault, as instituições que exercem o poder sobre a sociedade, através dessas redes de vigilância, estariam sendo “vampirizadas”, o que demanda que esse mesmo poder seja “reorganizado clandestinamente” pelos mais fracos, por meio dos detalhes e de ações pequenas e discretas, materializando o que chama de “microfísica do poder” (CERTEAU, 1998, p. 41).

mecanismos de tais resistências são os mesmos de uma época para outra e de uma ordem para outra, pois a distribuição desigual de forças permanece vigorando. Desse modo, semelhantes formas de resistir ou “processos de desvio servem ao fraco como últimos recursos, como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de ‘imemoriais inteligências’, enraizadas no passado da espécie, nas ‘distâncias remotas dos viventes’, na história das plantas ou dos animais” (CERTEAU, 1998, p. 19).

Discute-se também a noção elaborada por Henri Lefèbvre (2008, p. 86-87) sobre a **leitura dos espaços urbanos**, que não é realizada “somente sobre mapas”, ou seja, através de sua materialidade, mas também de modo “sintomal por excelência, e não literal”. Em sintonia com essa argumentação está Casey (1993, *tradução nossa*), ao defender que um lugar não é apenas uma localização geográfica ou um ponto no espaço, mas sim um espaço vivido e experienciado. Desse modo, a relação das pessoas com ele extrapola a mera observação ou coordenada espacial, complexificando-se por meio de uma interação pessoal, rica em experiências, emoções e significados. Alcança, então, uma dimensão experiencial, que permite observar como esse lugar é percebido, sentido e vivenciado pelos indivíduos.

Tal posicionamento permite criar definições mais ampliadas desses locais, através das contradições e negações que se apresentam imbricadas, constituindo-se um tempo-espaço diferencial, no qual redes e fluxos muito diferentes superpõem-se e fundem-se, permitindo diversificadas interpretações sobre eles. Assim, Lefèbvre questiona as análises muito racionais e uniformizantes sobre o urbano, que o autor considera superadas. Ele destaca suas diferenças e busca evitar a consolidação da segregação de elementos e aspectos das práticas sociais, que estariam submetidos a reagrupações “por decisão política no seio de um espaço homogêneo” (LEFÈBVRE, 2008, p. 88), a exemplo dos diversos apagamentos memorialísticos verificados na trajetória de patrimonialização vilaboense.

Portanto, para compreender a motivação dessas práticas é necessário observar atentamente suas diversas expressões: celebrações, festividades, monumentos, lugares, edificações e deslocamentos corporais cotidianos e ritualísticos (individuais e coletivos) na cidade, como proposto neste capítulo. É importante ressaltar também que o enfoque se volta, sempre, para as vinculações afetivas resultantes dessas práticas e apropriações, considerando-se cuidadosamente as seguintes e cruciais ponderações:

A reprodução desta relação do vilaboense com aquela paisagem cultural é de suma importância não apenas para a preservação do lugar — constituído por morros, rios, largos, ruas, becos, pontes, igrejas, casario e manifestações religiosas e culturais — mas, principalmente, para preservação do *ethos* vilaboense; caracterizado, dentre outras coisas, pelo apurado senso estético, por seu caráter festivo, pelo valor atribuído às relações de amizade e vizinhança (ao mesmo tempo cerimoniosas e íntimas), pela dedicação às celebrações religiosas. A preservação deve ser entendida como um processo

cultural subjetivo e coletivo, que compreende, em parte, a reprodução do sistema social (TAMASO, 2007, p. 49).

Nesse ponto, é interessante lembrar a seguinte afirmação de Ulpiano Meneses (1996, p. 147) sobre a importância de se “historicizar a cidade como ser social. Historicizá-la é defini-la e explorá-la levando em conta sua prática e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente”, como faz Cora em seus poemas. O historiador complementa, que as práticas sociais “produzem artefatos¹⁵⁹ e também procuram neles reproduzir-se” (MENESES, 1996, p. 149), o que não ocorre “às cegas, mecanicamente ou por instinto”, mas sendo orientado “pelas representações sociais¹⁶⁰, sempre presentes”. Em outro texto, o mesmo autor alerta para a necessidade de cuidado com “o uso cultural da cultura (que) ao invés de estabelecer uma interação das representações e práticas, privilegia as representações que eliminam as práticas” (MENESES, 2009, p. 29). Isso tem sido observado, de forma cada vez mais intensa, em diversos locais que passam por processos de patrimonialização com um viés muito dirigido ao turismo cultural. Ele finaliza seu argumento, comentando sobre o cerne da preservação patrimonial, que está justamente na relação das pessoas com o lugar e suas práticas, fato de maior relevância para a presente pesquisa, conforme segue:

falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades, derivadas de sua natureza material, são seletivamente mobilizados pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., etc. — e, em suma, seus valores (MENESES, 2009, p. 32, *grifo nosso*).

Torna-se oportuno retomar também a noção de **interanimação** trazida por Izabela Tamaso (2007, p. 17), ao argumentar que “cada lugar é inter-animado tanto pelas pessoas que nele vivem, quanto pelas práticas e trocas simbólicas e materiais que nele se dão, por agência das pessoas; ou ainda como cada prática é inter-animada tanto pelas pessoas quanto pelos lugares nos quais elas acontecem e vice-versa”. Pode-se ilustrar essa questão com as

¹⁵⁹ Interpretados por ele como “coisa complexa, fabricada, historicamente produzida. (...) é um segmento da natureza socialmente apropriado, ao qual se impõe forma e/ou função e/ou sentido. Espaços, estruturas, objetos, equipamentos, arranjos gerais, etc., todavia, foram produzidos por forças que não é possível excluir do entendimento: forças econômicas, territoriais, especulativas, políticas, sociais, culturais, em tensão constante num jogo de variáveis que é preciso acompanhar. Em última instância, o artefato é sempre produto e vetor deste campo de forças nas suas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe” (MENESES, 1996, p. 149).

¹⁶⁰ O autor destaca que elas podem dominar a “complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz(es) de incorporar outros ingredientes, como conhecimento imediato, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc.” (MENESES, 1996, p. 149).

procissões, que inter-animam os patrimônios religiosos (igrejas), privados (por meio dos “vilaboenses tradicionais” e irmandades) e públicos (ruas do centro histórico) em seus percursos, como analisado a seguir.

Tamaso (2007, p. 17-18) considera ainda o patrimônio vilaboense como um “**sistema cultural**” composto pelos mencionados símbolos privados, públicos e religiosos, resultando em um todo integrado, ainda que nem sempre equilibrado. Nessa condição “sistêmica”, ele resultaria de “relações sociais, arranjos econômicos, processos políticos, categorias culturais, normas, valores e idéias”, sempre observadas dentro de seu contexto social. A autora os separa, então, em dois grupos: o sistema patrimonial oficial (composto pelos especialistas e técnicos do IPHAN) e o sistema patrimonial local (formado pelos diferentes grupos sociais vilaboenses), sendo este o mais relevante para os estudos aqui propostos¹⁶¹. Tamaso (2007, p. 19) pondera também que tais sistemas surgem e aprimoram-se com o tempo, tanto para “comprovar que a cidade de Goiás não havia sucumbido à mudança da capital”, quanto para mostrar como se transforma à medida que incorpora novas categorias patrimoniais, chegando até mesmo confrontar os posicionamentos institucionais em inúmeras ocasiões, como visto adiante. Posto isso, é importante destacar quão antigos são esses sistemas, que vem se estruturando, de forma direta ou indireta, há muito tempo na cidade, como se busca demonstrar ao longo desta tese.

Isso posto, apresenta-se a concepção trazida por Débora Garreto Borges (2017, p. 43) em sua pesquisa sobre **apropriação de espaços públicos**, na qual defende que se trata de “uma condição necessária à vida”, sendo importante ressaltar que ela extrapola o simples uso, também entendido como “prática”. Ressalta que essas apropriações são “processos nos quais as pessoas estabelecem relações com o espaço público, nas práticas e por meio delas; onde há identificação, apoderamento, ligação à memória como parte da experiência e história individual e coletiva”. Acerca desta temática, Casey (1993) comenta que a memória e o significado desempenham um papel importante nessas experiências, já que os lugares muitas vezes acumulam lembranças e histórias pessoais, além dos possíveis significados culturais, históricos e simbólicos que possam vir a se estabelecer. Galvão Júnior (2019, p. 21-22) expande essa noção, afirmando que “os grupos sociais, desde os núcleos familiares até as grandes famílias nacionais, e além da materialidade dos espaços, pessoas e bens, necessitam de signos ou símbolos – de todos os tipos e graus de apropriação social – como modo de convalidar e dar continuidade às suas estruturas”. Acerca dos vínculos e lembranças propiciados por esses locais, o autor complementa que:

¹⁶¹ Tamaso desenvolve melhor o conceito de “sistema patrimonial” no artigo *Os Patrimônios como Sistemas Patrimoniais e Culturais: notas etnográficas sobre o caso da cidade de Goiás*, publicado pela Revista ANTHROPOLÓGICAS, v. 26 n. 2 (2015), p. 156-185.

guardam valores que vão desde os limites das lembranças de cada indivíduo até as marchas militares e cortejos, dos grupos se exibindo no lugar mais visível e diurno, outros esgueirando-se, furtivos e noturnos¹⁶². Os espaços dos poderes civis, militares e religiosos, que se impõem desde logo para as reuniões, servem às quermesses e aos namoros, tendo servido aos suplícios dos escravos e outros desvalidos, assim como hoje por ali passam uns às compras, outros deambulam em faina rotineira, outros ainda perambulam, curiosos ou enfasiados (GALVÃO JÚNIOR, 2019, p. 88).

Galvão Júnior (2019, p. 102), ao falar sobre os valores culturais do patrimônio, diferencia as “composições e relações” entre espaços públicos vernaculares e “mais eruditos”. Assim, os primeiros “revelam-se posteriormente à sua existência, quase sempre percebidos e apropriados quando se consolidam usos característicos que são também diferenciais e complementares ao conjunto maior da cidade e, às vezes, região”. Já os segundos seriam os logradouros e arquiteturas públicas ou privadas “anunciados, promovidos, construídos e apropriados como algo desejável e necessário em suas funções urbanas”. Para o autor, essas ações devem ser reais, coletivas e difusas, para que resultem em “espaços artificiosos cujas características não seriam ou não poderiam ser reconhecíveis como um bem de interesse social”. Conclui que a realização do que chama de “espaços de poder” “depende da capacidade de cada lugar (de) se tornar referência urbana, ou melhor, das funções urbanas exercidas socialmente”.



Figura 133 - Aglomeração de pessoas na Praça do Coreto na década de 1930.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

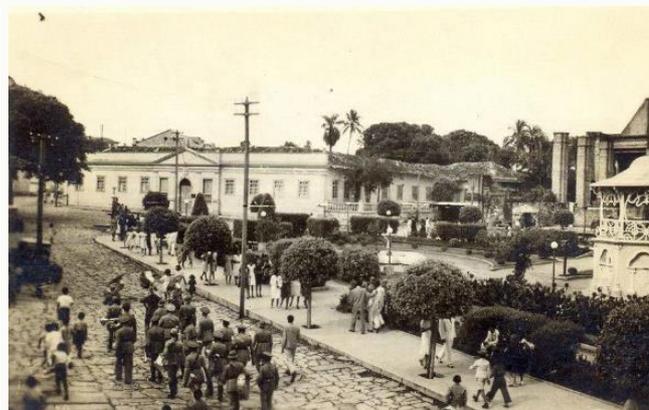


Figura 134 - Apropriação coletiva cotidiana na Praça do Coreto em 1947.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

Partindo de sua perspectiva marxista, David Harvey (2014, p. 197) trata a apropriação de forma mais politizada, como uma espécie de direito a usos diversos (espaciais, culturais etc.), ao qual o corpo social deveria ter acesso, mas que pode ser controlado ou tolhido pelo

¹⁶² Acerca do tema, destaca-se a pesquisa em andamento de Paulo Brito do Prado (2018, p. 35), intitulada “*Estar dentro do rolê*”: gênero e sexualidade entre jovens estudantes e universitários na cidade de Goiás (GO), que apresenta uma abordagem contemporânea e inovadora da Praça do Coreto ao entendê-la como uma “construção ininterrupta de lugares”, partindo de observações acerca das “clivagens de gênero, violências, negociações e conflitos” em torno de seus diversos usos atuais.

capitalismo. Essa concepção se expressa de diferentes maneiras, como as presenças e manifestações políticas nas cidades e os chamados “comuns culturais” (HARVEY, 2014, p. 206), traduzidos em costumes e tradições culturais locais sob domínio comunitário, por exemplo. Apresenta também alguns tipos de ocupações como forma de resistência, ilustrando-as com o movimento “Occupy Wall Street”, no qual espaços públicos centrais (parques ou praças próximos a “alavancas do poder”) são ocupados por pessoas para “transformar o espaço público em comuns políticos - um lugar para debates e discussões abertas sobre o que esse poder está fazendo e qual seria a melhor maneira de se opor a ele” (HARVEY, 2014, p. 280). **Manifestações** semelhantes a essa também ocorrem na cidade de Goiás, ilustrando-se com passeatas críticas ao título de patrimônio mundial e de oposição ao governo.



Figura 135 - Passeata organizada pela Prefeitura Municipal em 2 de agosto de 2002.

Fonte: TAMASO, 2007, p. 25.



Figura 136 - Passeata estudantil no Largo do chafariz em 22 de junho de 2013.

Fonte: Facebook, Nas ruas de Goiás

Em ambas as perspectivas, verifica-se uma clara vinculação com o conceito de “direito à cidade” de Lefèbvre (2001, p. 134), que se desdobra nos direitos à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e a habitar¹⁶³, de modo a dar também ao usuário acesso “à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade)”. Dessa forma, o cidadão poderia usufruir de uma vida urbana, uma centralidade renovada, locais de encontro e trocas, “ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais etc.” (LEFÈBVRE, 2001, p. 139). Isso pode ser verificado nas possibilidades de encontro e apropriação coletiva que a **rua** propicia, com suas funções informativas, simbólicas e lúdicas (LEFÈBVRE, 1999, p. 30). Esse direito, enfim, implica e aplica a consciência da produção do espaço, vendo-o como uma atividade, que

¹⁶³ Segundo Ulpiano Meneses (2009, p. 27), “o verbo *habeo* em latim significa possuir, manter relações com alguma coisa, apropriar-se dela. Com o acréscimo da partícula *it*, que indica reforço (...), o verbo *habito* acrescenta intensidade e permanência a essas relações. *Hábito*, *habitualidade* expressam bem essa noção de constância, continuidade. Trata-se, portanto, de uma relação de pertencimento — mecanismo nos processos de identidade que nos situa no espaço, assim como a memória nos situa no tempo (...).”

insere o conjunto da sociedade nos processos de reflexão arquitetônica e urbanística, o que legaria ao conceito um ar utópico na atualidade. Na cidade de Goiás, um exemplo interessante de práticas com essa natureza, ainda que muito localizada, é a comemoração do **Dia do Vizinho**, criado por Cora Coralina na década de 1980¹⁶⁴ e celebrado até a atualidade, como visto na imagem abaixo, demonstrando quão representativos podem ser os vínculos estabelecidos pelos moradores com o local.



Figura 137 - Celebração do Dia do Vizinho no Largo do Rosário em 1982.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 138 - Celebração do Dia do Vizinho no Largo do Rosário em 20 de agosto 2023.

Fonte: *Imprensa Criativa*. Disponível em: <https://imprensacriativa.net/cidade-de-goias/o-tradicional-dia-do-vizinho-criado-por-cora-coralina-foi-realizado-no-ultimo-domingo/> (Acesso: 7.out.2023).

João Villaschi (2014, p. 115) aponta também as **brincadeiras de rua** como uma expressiva forma de apropriação espacial cotidiana, que vêm se perdendo com o tempo. Em âmbito local, Nice Monteiro Daher (1990, p. 36) recorda de acordar pelas manhãs “com a gritaria dos meninos festejando o Rio [Vermelho]”, enquanto Belkiss S. de Mendonça (*IN: TELES*, 1998, p. 57) lembra que, “na poética e tranquila Goiás dos anos 30, as crianças cresciam livres, soltas e felizes, em meio a brincadeiras, jogos e competições”. Algumas dessas práticas infantis observadas na cidade de Goiás até meados do século passado chegam a ser “inventariadas” pela folclorista Regina Lacerda (1957, p. 76 - 114; 1977, p. 133-166). Entre várias, a autora destaca as rodas ou cirandas, as “brincadeiras de pegar, de esconder”, a Balisa (jogo de pedras), Biloca (jogo de botões), Bete (jogo de bola de pano), Maré (amarelinha), etc, ressaltando ela também que

¹⁶⁴ Segundo Tamasso (2007, p. 496), por meio do depoimento de Marlene Gomes de Vellasco, o evento foi comemorado pela primeira vez em 20 de agosto de 1980 (data do aniversário de Cora Coralina), sendo transformado em decreto-lei pela Prefeitura Municipal posteriormente. De acordo com Vellasco, a escritora idealizou a celebração quando ainda estava em São Paulo, conforme segue: “(...) Quando ela veio para Goiás em 56, ela veio com essa idéia, como ela mesma dizia, que o vizinho foi a pessoa mais próxima que ela teve, que ela saiu daqui em 1911... só pode contar com os vizinhos. Ela disse que o vizinho é aquela pessoa que é a primeira pessoa que chega na casa (...)”.

Antes da “era do rádio”, à noite, as famílias reuniam-se nas calçadas, às portas das residências, em palestras animadas, até que o toque do “silêncio”, dado pelo corneteiro do quartel, se fazia ouvir. Enquanto as mães conversavam com as vizinhas e comadres, as moças faziam música dentro das casas e a garotada “pegava fogo” no meio da rua. As brincadeiras infantis variavam conforme a idade, o sexo e a época do ano. Brincavam de “pegar”, “prica” ou de “pique”, “peteca”, pião, balisa, bête, maré etc. Ao escurecer, era infalível, entre as meninas, a “roda”. Brincar de “roda” é cantar ciranda debaixo dos postes, como mariposas barulhentas (LACERDA, 1957, p. 20)¹⁶⁵.

Já Octo Marques (1977, p. 54) escreve *O futebol do meu tempo*, sobre os primórdios do esporte na Goiás de sua juventude, sendo necessário enfrentar os “múltiplos tabus conservadores que nos repudiava então”, já que a prática era vista como “arruação própria de gente à toa, acafajestada, coisa de malandros, de pessoas desocupadas e quejandas” (MARQUES, 1977, p. 55). Ele critica o extremo controle social sobre o corpo das pessoas naquele período, na forma das severas proibições de circulação pela cidade com as então consideradas ínfimas indumentárias demandadas pelo esporte. Comenta que essa seria a justificativa para a ausência nos jogos de “senhoras, senhoritas ou donzelas pertencentes à nossa classe média ou elite social, posto que essas criaturas muitas vezes eram privadas pelos preconceitos bestas daquela época”, ressaltando-se a ausência da mesma preocupação quanto às mulheres das classes menos favorecidas. Entretanto, em meados da década de 1920, já se nota uma modificação nessa postura, como indica a imagem abaixo, que conta com presenças femininas e até mesmo de políticos de relevo, como o então presidente do estado Brasil Ramos Caiado (de barba). Nesse ensejo, apresenta-se o argumento de Tamaso (2007, p. 235) sobre a persistência de uma separação entre atividades de lazer praticadas pelos diferentes gêneros, ressaltando o fato de as mulheres estarem sempre restritas ao âmbito doméstico, como se vê:

Banhos de rio, brincadeiras em becos e largos, e futebol em várzeas e praças. Os meninos tinham liberdade para brincarem nos espaços públicos. Já as brincadeiras das meninas se davam majoritariamente no espaço privado: dentro das casas ou nos quintais. Cora Coralina revela-se, no poema *Minha Infância* (Freudiana), vítima de um tempo no qual o lugar das meninas era bastante reduzido; a rua era proibida às meninas do meu tempo (...).

¹⁶⁵ O seguinte depoimento de Eurivane da Veiga Jardim dado a Tamaso (2007, p. 499-500) no início dos anos 2000 avaliza essa passagem, comprovando a importância de práticas dessa natureza para a criação de vínculos afetivos e memorialísticos com os espaços em que ocorrem: “onde eu nasci e me criei e sempre tive mais vivência aqui... Toda a tarde as crianças se reuniam nos largos pras brincadeiras; brincadeiras de criança, barrabol, queimada, pique, essas coisas! E era um movimento muito grande no largo [do Rosário], muito alegre. E à tarde as pessoas se sentavam na porta da rua e era como se fosse uma sala de visita... passavam, cumprimentavam, paravam, conversavam, trocavam as idéias e aí fazia aquele... tornava assim até uma cidade mais viva, de sentimento, de comunicação, mais de respeito e de amor ao próximo”.



Figura 139 - Políticos e membros da elite local em partida de futebol ocorrida na cidade em c.1925, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

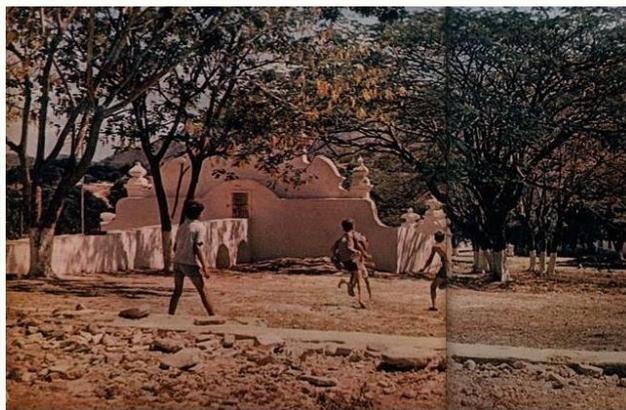


Figura 140 - Crianças jogando futebol no Largo do Chafariz em 1971, por Glauco Carneiro.

Fonte: *O Cruzeiro*, 6.jan.1971.

Eduardo Souza Filho (1981, p. 35) rememora, ainda, que, “no LARGO não se vê mais / Menino soltando arraia” e dedica todo o poema *Contraste* (SOUZA FILHO, 1981, p. 46-47) ao tema. Esse mesmo escritor mostra o outro lado da moeda, ao falar sobre as crianças que trabalhavam como leiteiras e carregavam latões montadas em burros pela cidade, sendo geralmente “menino ou rapaz” (SOUZA FILHO, 1987, p. 115). Seu registro possibilita a ressalva de que a realidade descrita por Lacerda acima estava relacionada, majoritariamente, às crianças vindas das famílias mais abastadas, pois muitas das demais necessitavam contribuir com o sustento de suas casas, como ilustram as imagens a seguir. Isso pode ser comprovado também pelas crônicas e poemas relativos aos vendedores de alimentos nas ruas, os “moleques” cantados por Regina Lacerda (*IN*: TELES, 1964, p. 398) nos versos de *Cantilena da cidade* mencionados no capítulo anterior. Em consonância com esses textos, Cora Coralina (1991, p. 84) também escreve os seguintes versos:

(...) Era igual aos meninos da cidade.

Andou na escola. Aprendeu leitura.
Subiu nos morros, apanhou pequi.
Nadou no rio, físgou cascudo.
Pinchou pedra. Quebrou vidraça.
Vendeu tabuleiro de bolo de arroz.
Jogou bete na rua.
Empinou arraia.
Lançou corsário.
Brigou na regra. Embolou no aloite.
Escreveu indecência nas paredes.
Cresceu. Se fez homem de bem.



Figura 141 - Menino entregador de leite no Largo do Rosário nos anos de 1950, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 55.

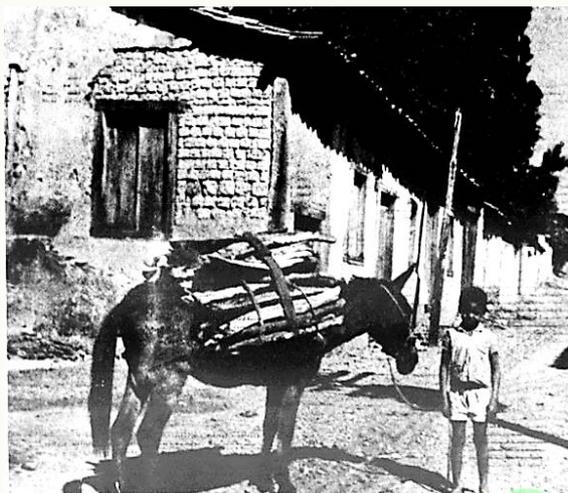


Figura 142 - Criança vendendo lenha nas ruas da cidade de Goiás em 1974.

Fonte: *Correio Braziliense*, 13.jan.1974.

Tais passagens revelam o potencial mobilizador desse tipo de vivência positiva para a criação e o fortalecimento de uma cultura preservacionista de caráter mais espontâneo nos moradores da cidade. O próprio dossiê enviado à Unesco para a candidatura ao título de Patrimônio Mundial lista diversas das brincadeiras mencionadas, que se baseiam no Inventário Nacional de Referências Culturais feito ali pelo IPHAN em 1999, demonstrando a intensa presença dessas lembranças nas falas dos entrevistados, ressaltando-se tratar-se majoritariamente de pessoas do centro histórico, conforme segue:

Dos tempos de infância em que as brincadeiras e os jogos organizavam os aspectos lúdicos, quase mágicos, dos processos de socialização local, se fixaram na experiência lembrada a ciranda, o desertor (brincadeira de esconder, dirigida por jovens de 18 anos e que utilizava o espaço urbano para criar esconderijos), brincar de fazer quitutes, representar, declamar, passa anel, barra manteiga, boca de forno, três marinheiros (os times deveriam identificar frutas com as pistas deixadas pelos adversários), folhinha verde (carregava-se folhas verdes picadas no bolso e quando alguém dizia: “folhinha verde” a pessoa tinha que apresentar a folhinha, senão pagava prenda), língua do P, bugaia ou baliza, bete, chicolinho queimado, cabutinho, pique-pegas, pique-esconde, veadinho, amarelinha, que pau é esse?, jogo de finca (só possível na estação das chuvas), bolinha de gude, soltar arraia, cobra, seu vilão, escravos do jó, ‘caminho verde’ (originária da Ilha da Madeira), etc.

Entretanto, é fundamental salientar que esse lugar urbano também está constantemente submetido a coações e riscos de corrosão e esvaziamento de sentido, perdendo seus traços e suas características que favorecem a apropriação como um todo do qual se faz parte e se contribui para a permanente construção. Lefèbvre (2001, p. 83) atribui esse fato aos efeitos da comunicação em massa e do uso do automóvel e da mobilidade, que estariam dissolvendo a vizinhança e o bairro através da separação dos indivíduos e dos grupos de seus lugares e

territórios de origem¹⁶⁶ ou vinculação. Convertendo-os, então, em *locus* de uma vida cotidiana fragmentada em trabalho, transporte, vida privada e lazeres, que está repleta de indivíduos dissociados, deslocados e afastados de uma “apropriação da materialidade” (LEFÈBVRE, 2001, p. 100) e de uma prática cotidiana efetiva, como visto no passado. Certeau (1998, p. 174-5) corrobora essa teoria, afirmando que “talvez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizaram”, de modo que busca outro caminho de análise sobre elas ao debruçar-se sobre “as práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento”.

Ademais, Lefèvre (2000, p. 234-5) discorre sobre a **reapropriação dos espaços** que se encontram sem utilização ou com sua finalidade inicial desviada, os quais carregam o potencial ser retomados, ressignificados e ter seus usos alterados para incentivar sua ocupação pela população. Sugere que esse processo sirva de ensinamento para a produção de novos locais, levando sempre em conta suas devidas adequações morfológicas a outros usuários. Além disso, é importante tomar-se o cuidado de incluir os moradores nas decisões relativas a essas iniciativas, para que possam se sentir como parte integrante e ativa dos processos, tendo seus interesses reconhecidos. Na cidade de Goiás, a polêmica envolvendo a demolição da quadra esportiva¹⁶⁷, que impedia a visão da fachada do Palácio da Instrução construído em 1929 durante sua restauração em 2020¹⁶⁸, é um exemplo contundente dos conflitos gerados entre a estreiteza de alguns discursos patrimoniais locais. Estes são promovidos pela elite cultural, que acaba excluindo a participação da maioria das pessoas diretamente impactadas por suas ações, no caso os estudantes do colégio estadual que o

¹⁶⁶ Armando Silva (2011, p. 16) apresenta um olhar para esse tema bastante pertinente para os estudos aqui propostos e com um enfoque voltado às cidade da América Latina. Ele considera o território sob a perspectiva dos usos dos espaços, constatando que esse mesmo território passa do culto sagrado dos mortos à concepção de pátria como expressão simbólica ligada ao solo habitado desde os primórdios da apropriação da terra. Conceitua-o como o espaço em que “habitamos com os nossos” e no qual a lembrança dos antepassados e a evocação do futuro permitem referenciá-lo como um lugar ancestral com certos limites geográficos e simbólicos.

¹⁶⁷ Ela foi construída nos anos de 1960, permanecendo descoberta até meados da década seguinte, quando recebeu uma cobertura que bloqueava por completo a visão do edifício que ficava nos fundos.

¹⁶⁸ Mais informações sobre as obras de restauração se encontram na seguinte matéria sobre sua inauguração em julho de 2021, que silencia as polêmicas ocorridas ao longo do processo, expondo a intervenção, mais uma vez, como uma unanimidade entre a população local: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/na-cidade-de-goias-predio-do-palacio-da-instrucao-e-revitalizado-342662/> (Acesso em: 13.out.2023, 19:20). Entretanto, as discussões observadas nas caixas de comentários de um dos grupos do Facebook sobre a cidade (“Goiás Velho - tempos antigos”) expõe com clarezas as discordâncias sobre o tema, inclusive quanto à utilização dessa antiga nomenclatura “Palácio da Instrução”, já que o local é conhecido, atualmente, como “Constâncio Gomes” ou Subsecretaria Estadual de Educação, como se pode observar nos seguintes links: <https://www.facebook.com/groups/261209483990855/permalink/3960193070759126/> e <https://www.facebook.com/groups/261209483990855/permalink/3313668725411567/> (Acesso em: 13.out.2023, 20:20).

referido equipamento pertencia. O espaço liberado, que antigamente permanecia aberto a todos como uma praça pública, foi fechado com gradil após a intervenção, que o restringiu apenas aos atuais usuários da edificação, eliminado um dos mobilizadores memorialísticos para a retomada de seu antigo aspecto, que era a possibilidade de apropriação coletiva plena dele, como se vê na última imagem abaixo.

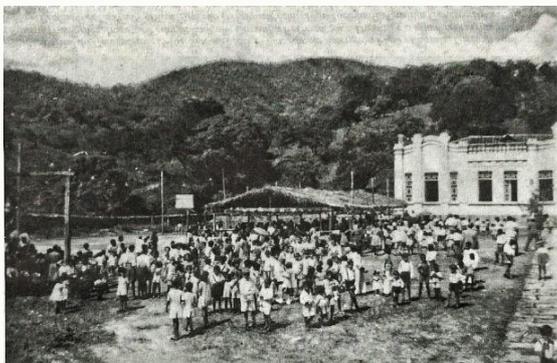


Figura 143 - Palácio da Instrução, Grupo escolar e Jardim de Infância em dia de atividades escolares s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Campos.

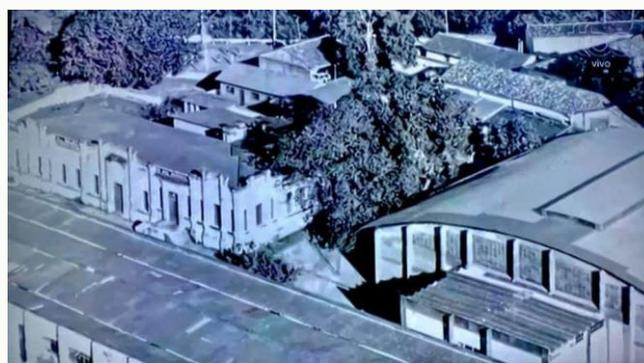


Figura 144 - Palácio da Instrução em dia de atividades escolares s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Marco Antônio Veiga.



Figura 145 - Vista do Palácio da Instrução após a polêmica demolição da quadra esportiva que cobria sua visão em 2020.

Fonte: Acervo de Lídia Mendes.



Figura 146 - Vista atual do Palácio da Instrução com gradil fechado o espaço liberado em frente à edificação após seu restauro.

Fonte: Elaboração própria.

Nesse contexto, apresenta-se a argumentação feita por João Villaschi acerca das interfaces entre a questão patrimonial e as apropriações coletivas como exercícios da **cidadania** ¹⁶⁹. O pesquisador destaca a necessidade de uma problematização mais

¹⁶⁹ O antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho (2016, p. 139-140) trabalha um preciso e completo conceito de “cidadania patrimonial”, conforme segue: “a capacidade operativa dotada de alto poder de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional, nacional ou local, a fim de marcar preponderadamente um campo constitutivo identitário, pelo alinhamento dos iguais ou pela radicalidade da diferença. Tal capacidade cognitiva e de agência se utiliza da exploração de categorias cunhadas no devir da construção epistêmica da antropologia, tais como cultura, natureza, território, tradição, parentesco, identidade, interagidas com as categorias patrimoniais como tombamento, registro e inventário e, por fim, enfeixadas por categorias nativas como nós e não-nós,

aprofundada desta categoria de análise, vista aqui simplificada como um maior acesso e possibilidade de fruição por parte da população de Ouro Preto-MG (seu objeto de estudo) de seus espaços patrimonializados. Adverte para as dificuldades trazidas pela “refuncionalização progressiva das cidades remanescentes do passado colonial brasileiro” (VILLASCHI, 2014, p. 29), que alterou e reduziu as possibilidades de apropriação de seus centros históricos e de práticas socioculturais em seus territórios. Isso se agrava com a tutela exclusiva do patrimônio pelo poder público, que não oferece meios de participação ou estímulos efetivos a elas, gerando o que Castriota (2009) denomina de “ensimesmamento” da sociedade. Em um contexto ampliado, Lefèbvre (1999, p. 165) chama esse fenômeno de passividade ou “silêncio dos usuários”, tema aprofundado ainda por Certeau e Foucault.

Bernadete Castro (2012, p. 39) introduz a questão conflituosa das diferentes formas de apropriação dos bens culturais pelas populações locais, gestores e consumidores, sobretudo, em locais com forte caráter turístico e segregacionista, remetendo aos encontros e disputas em relação aos usos dos espaços sociais e culturais trazidos por Lefèbvre e Harvey. Surgem, então, **estranhamentos** e não reconhecimentos por parte da sociedade local em relação ao patrimônio que a cerca, no que Villaschi (2014, p. 161) chama de “descolamento” dos moradores de suas raízes, “sobretudo quando a história de vida da população atual se diferencia da história do lugar onde vive”, sem o estabelecimento de apropriações simbólicas, fundamentais para a criação de vínculos afetivos e identitários. Tamaso (2007, p. 8) corrobora esse posicionamento, ressaltando que o “valor oficial não garante que a mesma seja apropriada pelos moradores do lugar”, ou seja, os portadores, criadores e herdeiros daquele bem cultural, esclarecendo o seguinte contraste verificado na cidade de Goiás:

de um lado, (estão) os ideais históricos e estéticos da burocracia estatal ou internacional (IPHAN e UNESCO) e dos agentes locais do patrimônio (elite cultural), e de outro, as histórias pessoais e familiares incrustadas nas ruas e becos, pontes e largos, nas paredes de taipa, adobe ou pau-a-pique, das residências da antiga Vila Boa de Goiás.

Nesse cenário, destaca-se a importância das apropriações coletivas dos espaços públicos patrimonializados e de seu estímulo e perpetuação para alcançar as próximas gerações, de modo a consolidar uma preservação do patrimônio histórico e cultural consistente. Dessa forma, segundo Galvão Júnior (2019, p. 4), “os sítios tombados deixam, paulatinamente, de ser *ghettos* de velharias para se reconfigurarem em áreas reconhecidas e apropriadas pelo conjunto da comunidade local e nacional”. Como visto, Goiás ainda apresenta muitas dessas apropriações vivas e persistentes, além de fortes vínculos afetivos

objetos, mitos, ritos, humanos e não humanos, parentes, consanguíneos e afins, os chefes, os xamãs, os artistas, o corpo, a pintura, os jovens e os velhos, os que sabem fazer, entre outros indexados por um sistema linguístico e cultural próprios (...).”

da comunidade com o seu lugar, contando com sua participação efetiva e engajada em iniciativas de proteção do centro antigo, como preconizado por Maria Elaine Kohlsdorf (2012, p. 56):

Quanto mais esse processo ocorrer por meio da percepção cotidiana das populações, maior e mais intensa será a formação de vínculos entre ela e lugares representativos para a memória social. A afetividade em relação a bens testemunhais possibilita sua incorporação à história pessoal de cada pessoa, gerando desejo de por eles zelar. Mas, para que isso ocorra, deve haver apreensão fácil dos traços de identidade dos lugares, os espaços devem prontamente mostrá-los.

Reforça-se, por fim, como a cidade de Goiás se torna exemplar para uma análise mais aprofundada dos processos de preservação não institucional, procedendo de parte da própria população, ainda que se verifiquem constantes e complexos conflitos entre os diversos atores nesse cenário, como visto no caso da demolição da quadra em frente ao Palácio da Instrução. As observações aqui realizadas pretendem, portanto, compreender melhor o funcionamento e a estruturação das relações entre apropriações coletivas e patrimônio cultural, buscando verificar suas ressonâncias na questão das iniciativas preservacionistas prévias à patrimonialização oficial.

3.2. ABSTRAÇÕES SOBRE AS TOPONÍMIAS URBANAS E SEUS SIGNIFICADOS COMO FORMA DE APROPRIAÇÃO

Mutações

*Muita rua da cidade
mudou de nome.
Ritintin¹⁷⁰ — mudou de nome.
Chafariz — mudou de nome.
Rua Nova — mudou de nome.
Detraz da Abadia também.
Beco virou travessa.
Outras, nem nome têm.
Rua do Fogo se apagou,
nas vielas não se toca.
Beco da Morte é pecado.
Do Cotovelo é suspeito.
Rua Joaquim Rodrigues
virou 13 de maio¹⁷¹,*

¹⁷⁰ Também conhecida como Rua da Estrada (atual Rua 15 de Novembro), ela remete ao seguinte texto de autoria de Goiás do Couto: “ruas deliciosamente irregulares, serpenteantes e originais, cada uma possuindo a sua história simples e originalidade toponímica adorável” (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 28).

¹⁷¹ D. L. Santana dedica o texto *Paisagens das ruas* (Cidade de Goiaz, 13.out.1940) a uma homenagem e lamento por outra modificação em seu nome: “(...) a sua tristeza [da Rua 13 de Maio] vem do mal que lhe fizeram os homens que governam, esses homens que gostam de inovações. (...) — Mudaram

*passou pra Joaquim de Bastos.
Não sei onde vai parar
tanta mudança de nome.
Mudar nome de rua é fácil.
Mudar jeito de rua, não.
Dar calçamento e limpeza
é coisa muito impossível.*

*Só não mudou nome em Goiás
o Beco da Vila Rica.
Por ser muito pobre e sujo
contrário lhe assenta o nome.
Se há de ser beco do sujo pobre
seja mesmo da Vila Rica
com toda sua pobreza.*

Cora Coralina (2001, p. 19 - 21).

O poema de Cora Coralina (2001, p. 19 - 21) oferece, com seu habitual tom espirituoso e de fina ironia, uma crítica às constantes mudanças de nome dos logradouros públicos do centro histórico da cidade de Goiás, como pano de fundo para a cobrança de melhorias nos serviços de manutenção e limpeza relativos a eles¹⁷². Chama à atenção a permanência de topônimos muito antigos, como “Rua Nova da Relação” (atual Rua Eugênio Jardim), que resistem ao tempo e a todas essas alterações, além da demonstração do grande apego da população local a tais nomes. Conforme interpreta Michel de Certeau, a partir de um viés mais fenomenológico, a toponímia também pode ser vista como uma forma de apropriação. Ele argumenta que, mesmo que esses nomes próprios tenham seu valor original desgastado com o tempo, conseguem manter sua “capacidade de significar” (CERTEAU, 1998, p. 185). Assim, abrem-se para polissemias atribuídas por seus usuários, que os descolam de seus locais físicos e passam a abranger “encontros imaginários para viagens que, mudadas em metáforas, determinam por razões estranhas ao seu valor original mas razões sabidas/não sabidas dos passantes” (CERTEAU, 1998, p. 185), pairando sobre a cidade como uma nuvem de sentidos latentes.

o nome de sua rua”. Vitor de Carvalho Ramos também a homenageia com o soneto *Rua 13 de Maio*, publicado no jornal mineiro *Lavoura e Commercio* (jul.1952), no qual relembra sua infância passada no local: “Rua 13 de Maio, Trecho amado / de minha Infancia A gente sofre quando, / entre tantas lembranças do passado, / recorda os dias que viveu, sonhando. / Lindo nome o da rua. Fica ao lado / o D. Francisco; aó longe, aves em bando; / do fundo, o cais, que vai para o mercado, / por onde muita vez passei, brincando. / A casa em que nasci, de largas portas, / ali se alinha, no seu canto dorme / o sono secular das idades mortas... / E eu creio ver aqui, entre as rumadas / das arvores do pateo, a sombra enorme / de Hugo, escrevendo ‘Tropas e Boiadas’”.

¹⁷² Nesse ponto, remete-se ao seguinte comentário de Andrea Delgado (2003, p. 470): “Na descrição do espaço público da cidade, a autobiografia cede lugar ao memorialismo e o olhar da escritora está menos voltado às experiências individuais que às experiências coletivas, menos voltado à vivência interior que aos eventos compartilhados”.

A partir dessa premissa, apresenta-se alguns conceitos de **toponímia** a seguir, palavra essa que é formada pela junção de “topos” (lugar em grego) com “onoma” (nome em grego). Para Anna Carolina Chierotti dos Santos Ananias e Márcia Zamariano (2014, p. 83), trata-se do estudo “da origem e do significado dos nomes dos lugares (topônimos), é um dos ramos da Onomástica ou Onomatologia – ciência dos nomes próprios – juntamente com a Antroponímia, que se ocupa do estudo dos nomes próprios de pessoas”. Alexandre Correia (s/a, p. 260 *apud* DUALIBE, 2014, p. 119-120) complementa que

A toponímia é um ramo da onomástica que abrange um campo de conhecimento interdisciplinar tendo como base a interpretação dos nomes próprios dos lugares, seja de uma povoação, seja de um rio, de uma montanha, uma gruta, uma fraga, etc. Enquanto documento interdisciplinar escrito pelo povo, tendo quase sempre a memória e a oralidade como suportes de transmissão, deve ser estudada com a perspectiva e o rigor que avocação de cada um dos domínios científicos requer. (...)

Nela se projeta a história de uma comunidade, a sua economia, a sua religião, a sua linguagem, os seus costumes. Na toponímia podem, por isso, obterem-se elementos para o estudo de diversos fenômenos sociais de tipo migratório ou de repovoamento, bem como sobre instituições sociais antigas associadas à exploração da terra e da propriedade; ou então sobre os domínios transcendentais que modelamos temperamentos e os comportamentos; mas também sobre os distintos estádios de uma língua, a sua evolução, as variantes dialectais, os contactos com outras línguas, etc.

Já Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick (1980, p. 1) afirma que a toponímia “reflete de perto a vivência do homem, enquanto entidade individual, e enquanto membro do grupo que o acolhe”, ressaltando que “nem sempre, porém, logrou ver reconhecida, no Brasil, a sua função conservadora das tradições e dos costumes de um povo, ou de registro das características topográficas locais mais sensíveis”. Sua pesquisa considera três aspectos relativos aos topônimos: a identificação dos lugares, sua interpretação como “fóssil linguístico” (que ocorre quando sua “significação oculta-se na opacidade de seus elementos formadores, distanciados no tempo ou no espaço” (DICK, 1980, p. 333)) e a caracterização icônica (o fato de se tornar um ícone por descrever o local de forma objetiva). Ela trabalha, então, com o que chama de “**taxes toponímicas**”, vinculadas genericamente aos campos físico e antropocultural, dentro dos quais elabora classificações conforme a motivação das toponímias analisadas. Apresenta-se como exemplos os “litotopônimos” (com nomenclaturas referentes a pedras e minerais), além dos “antropotopônimos” (vinculados a nomes de pessoas) e dos “hagiotopônimos” (aqueles que remetem a santos católicos), enquadrados na segunda categoria, sendo os dois últimos muito comuns no caso da cidade de Goiás.

A respeito da interface dessa temática com a **colonização portuguesa**, Iris Kantor (2009, p. 43) afirma que da “conjugação entre o sistema de referência geográfico nativo e o impulso evangélico, multiplicaram-se as invocações a São Paulo, o Apóstolo dos Gentios, e

às devoções às Nossas Senhoras até hoje presentes na toponímia brasileira”, como é o caso do arraial de Santana, o hagiotopônimo feminino mais encontrado por Maria Vicentina Dick (1980, p. 339). Ela acrescenta que, após a assinatura do Tratado de Madrid em 1750, os demarcadores territoriais “procuraram fixar uma toponímia que traduzisse o processo de ocupação efetiva do território. O nome das povoações e aldeamentos missionários passou a ser um elemento-chave na definição das fronteiras entre os impérios ibéricos” (KANTOR, 2009, p. 44), constituindo-se em “parte de uma política mais ampla de afirmação da soberania interna e externa da coroa portuguesa no continente americano” (KANTOR, 2009, p. 47). Inclusive, houve a demanda para “que fossem de origem portuguesa os nomes de todas as vilas criadas. A nova toponímia urbana deveria ser um simulacro da metropolitana” (KANTOR, 2009, p. 50), o que explicaria a alteração do nome do arraial para Vila Boa de Goiás.

Nesse ensejo, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (2018, p. 64) complementa que “a toponímia é uma chave interpretativa interessante para se entrever o passado no casco histórico das cidades herdadas: eterniza – no nomes dos lugares – seus antigos usos, prescindindo da materialidade do objeto em si”. Já Sebastião da Silva Furtado (1960, p. 7-8 *apud* BARBO, 2015, p. 308), analisa-a no âmbito da cartografia, afirmando que os topônimos e os antropônimos representam sua parte mais relevante e delicada, pois “refletindo o caráter da paisagem humanizada da zona figurada, os topônimos a personalizam. Individualizam-na, diferenciando-a de qualquer outra área da região, pois que são eles como que sua própria alma”. Essa perspectiva vai ao encontro da seguinte fala de Vinicius Lages e Cristiano Braga (2005, p. 96) sobre as relações entre as origens geográficas e o patrimônio, que a insere no rol de elementos “patrimonializáveis”:

Saberes, toponímias, lugares, causos, estórias, artes e ofícios, memória, história, símbolos, signos têm-se tornado objeto de tombamento, registro, certificação enquanto patrimônio material e imaterial (ou tangível e intangível, como muitos preferem), enquanto bem público, bem comum.

1782	1815	1986
Rua dos Mercadores	Rua do Rosário Largo do Rosário	Praça e Rua do Rosário
Rua da Cambaúba	Rua da Cambaúba	Rua Bartolomeu Bueno
Rua Nova do Ouvidor	Rua do Ouvidor - Rua d'Abadia	Rua Eugênio Jardim - Rua d'Abadia -
Rua Detrás do Rosário	Rua Detrás do Rosário	Rua Monsenhor Azevedo
Rua Nova do Teatro	Rua do Carmo	Rua Couto Magalhães
Rua Direita do Palácio	Rua Direita	Rua Moretti Foggia
Travessa Bela	Rua das Flores (?)	Rua Americano do Brasil
Praça de São Francisco de Paula	Largo de S. Francisco de Paula	Praça do Mercado
Rua do Marinho	Rua das Almas (?)	Couto Magalhães(?)
Praça do Palácio	Largo da Matriz	Praça Castelo Branco
Rua do Médico	Rua Manoel Gomes Rua do Horto	Rua Felix de Bulhões
Rua da Fundação	Rua da Fundação	Rua Luis do Couto
Praça do Passeio Públyco	Largo do Chafariz	Praça Brasil Caiado
Rua Ribeirão da Praia	Rio da Prata (?)	Rua Senador Caiado(?)
Rua Nicolau	Rua Atrás da Matriz (?)	Rua 26 de Julho (?)
Rua do Jogo da Bola	Rua do Jogo da Bola	Trav. Seminário/prof. Ferreira(?)
Rua do Pintor	Rua da Pedra (?)	Rua Joaquim Rodrigues (?)

Figura 147 - Lista de “equivalências possíveis” entre os nomes de ruas e praças vilaboenses em 1782, 1815 e 1986, elaborada pelo historiador Paulo Bertran.

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 134.

Nádia Mendes de Moura (2018, p. 51) destaca que, até o período republicano no Brasil, “a toponímia dava conta da identificação dos logradouros nomeando-os de acordo com seu ‘caráter’ (seja pela presença de determinados personagens, seja marcado pela predominância de certas atividades ou natureza dos espaços)”. Como já mencionado por Kantor, os colonizadores buscaram impor sua presença no território local através da imposição de topônimos portugueses, “seguindo uma tradição medieval e assim a nomeação dos logradouros nas capelas, freguesias, vilas e cidades de matriz lusitana em geral homenageava moradores ilustres ou ofícios predominantes e mercadorias ali comercializadas” (ANDRADE, 2003 *apud* MOURA, 2018, p. 52). A pesquisadora destaca que essa era uma prática bastante comum na **cidade de Goiás** no início do século XIX, conforme segue:

A toponímia revela a relação dos logradouros com os principais equipamentos urbanos de Vila Boa. O percurso passava pelas igrejas de Nossa Senhora do Rosário, da Abadia, do Carmo, atravessava o Rio Vermelho e seguia pela Lapa, Igreja de São Francisco de Paula e Matriz. Os equipamentos urbanos referenciavam a toponímia dos logradouros, tal como no caso do Campo da Força, do Açougue público, do Horto, da Casa de Fundação, do Quartel e do Chafariz da Boa Morte. Da mesma forma,

personagens ilustres de outros tempos batizaram algumas ruas e becos, caso dos logradouros de Roza Gomes, Marinho, Francisco Fernandes, Joze de Mello, Manoel Lourenço e Joze Duarte (...) (MOURA, 2018, p. 275).

Moura busca relacionar os antigos nomes das vias observados na Décima Urbana de 1818, seu objeto de estudo, com os atuais, encontrando grandes dificuldades nessa tarefa em razão das divergências entre eles. Lista, entretanto, alguns exemplos daquelas cuja identificação passada permanece “no imaginário popular, como a Rua do Rozario¹⁷³ (atual Rua Dom Candido), o Largo de São Francisco de Paula (atual Praça do Mercado), o Largo da Matriz (mais conhecido como Praça do Coreto)¹⁷⁴, o Largo do Chafariz (atual Praça Brasil Ramos Caiado) ou a Rua do Horto¹⁷⁵ (atual Rua Félix de Bulhões)” (MOURA, 2018, p. 274). Comenta também sobre aquelas que perdem importância na paisagem urbana desse mesmo período, como “como a Rua dos Mercadores, a Rua Nova do Theatro e a Rua do Curtume, na Décima Urbana de 1818 nomeadas como Rua do Rozario, Rua do Carmo¹⁷⁶ e Rua da Pedra” (MOURA, 2018, p. 277). Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 134) faz um paralelo semelhante entre os anos de 1782, 1815 e 1986, argumentando que, os nomes dados “no dezenove, [eram] de utilidades e de santidades urbanas. Hoje, de pessoas importantes para a cidade, oficialidades rituais. Embora o povo continue preferindo nomes que dos séculos remanesceram, icônicos, na sua simplicidade: Chafariz, Carmo, Carioca, Rosário...”.

¹⁷³ Trata-se de uma das ruas mais antigas da cidade e, segundo Elder Rocha Lima (2017, p. 63) “há notícias em antigos documentos em que se comentava a efervescência dos estabelecimentos comerciais que ali se encontravam, geralmente de portugueses e que dominavam o comércio da Província. Nessa rua realizavam-se os grandes negócios da vila e nos fins de semana fervilhava de fiscoadores que trocavam seu ouro por mantimentos, tecidos ferramentas etc. Também os roceiros ou queijeiros vinham comercializar sua produção — farinha, rapadura, cachaça, queijos, carne-seca, etc.”.

¹⁷⁴ Já apresentou diversos nomes como Praça do Jardim, Terreiro do Paço, Largo da Matriz, Largo da Sé, Praça 1º de Dezembro, Praça Pinheiro Machado, da Liberdade, Castelo e Tasso de Camargo (atual), conforme elenca Elder Camargo de Passos (2018, p. 351). Sobre ele, Eduardo H. de Souza Filho (1981, p. 23) escreve os seguintes versos: “Para o Largo DA MATRIZ, / DO CORETO ou DO PALÁCIO, / pois que têm os mesmos nomes! / Neste largo quatro ruas, cinco / becos / tomam outra direção: / Ruas do HORTO, / MORETTI FOGGIA, / DOUTOR CORUMBA, / Rua DA FUNDIÇÃO; / Becos / DA MATRIZ, / DE DOUTOR INÁCIO, / DE TAÚ, / DO PALÁCIO, / DO MINGU!”.

¹⁷⁵ Foi assim denominada por ter abrigado um horto botânico experimental iniciado em 1801 (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 11) pelo governador D. João Manuel de Menezes, “trazendo, inclusive, mudas de espécies variadas de todos as partes do mundo, inclusive da Índia, de onde trouxe as primeiras mangueiras que são ancestrais das famosas e deliciosas mangas que fazem parte da memória afetiva de todos os vilaboenses” (LIMA, 2017, p. 60).

¹⁷⁶ Elder Camargo de Passos (2018, p. 351) também registra a mudança desse topônimo em 1869: “Governo da Província aprova a resolução da Câmara Municipal da Capital, mudando o nome da Rua Tocantins (antiga do Carmo) para Dr. Couto (...)”.

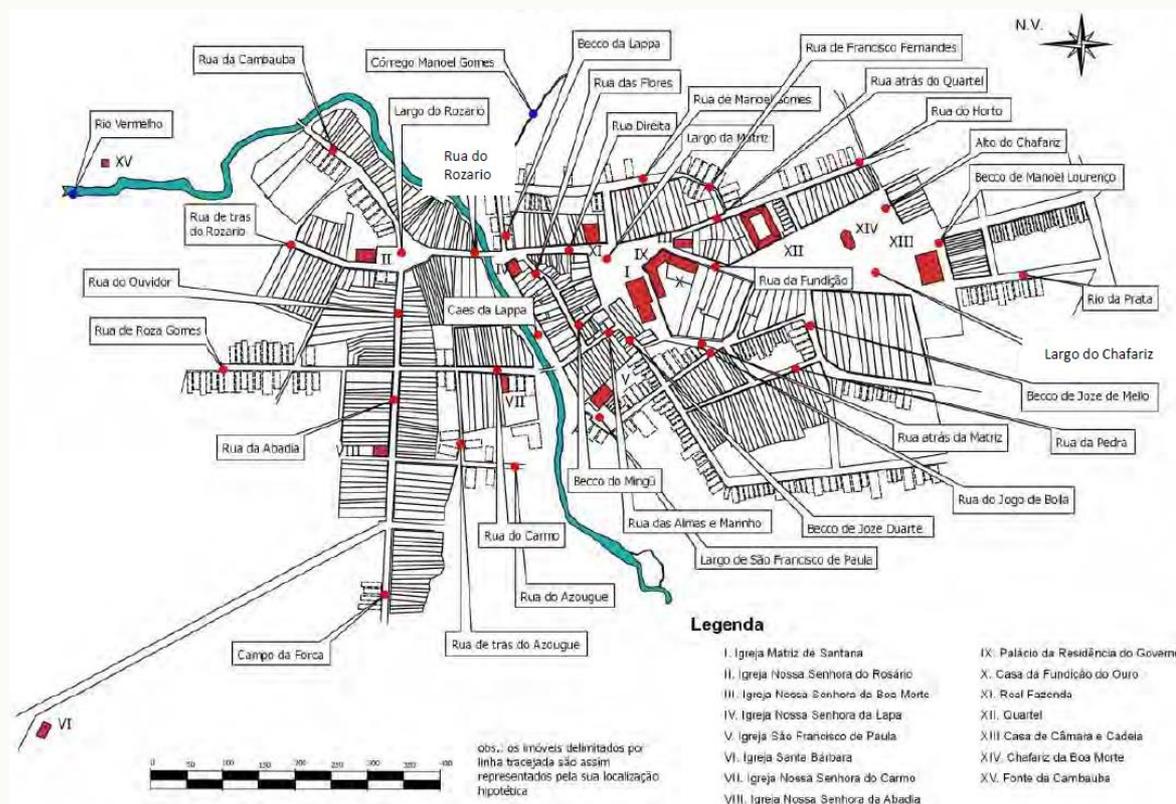


Figura 148 - Identificação dos logradouros vilaboenses em 1818, com base nas décimas urbanas.

Fonte: MOURA, 2018, p. 281.

Ainda em âmbito local, Rosimar Coelho Magalhães da Veiga Jardim (2001 *apud* BRITTO, 2008, p. 123) afirma que a “leitura dos nomes e codinomes de ruas, becos, largos, praças e travessas da cidade de Goiás, fornece significativas informações sobre a relação entre os nomes oficiais e a toponímia popular”. Segundo ela, desde o período colonial “o primeiro nome recebido pelos logradouros, antes da denominação oficial, se originava de um apelido ou codinome, muitos dos quais vigoram atualmente” (*idem*), sendo que aos topônimos oficiais resultavam de um “jogo pelo poder, [que] tenderia a silenciar a história popular e, na maioria das vezes, buscava afastar os codinomes por questões políticas, conferindo às ruas denominações distantes da realidade” cotidiana. Até à atualidade alguns vilaboenses tradicionais rememoram e buscam resgatar os antigos toponímicos, através de registros orais dos mais velhos, como comprova a seguinte postagem feita por um deles, que não será identificado, em agosto de 2016 em uma página do Facebook dedicada a conteúdos dessa natureza:

Converso [com] minhas tias já idosas, com 90 e 97 anos e elas se referem às ruas de Goiás com os nomes da época delas, assim, com a ajuda do Google Maps acompanhando o mapa antigo da cidade, consegui relacionar alguns nomes. Se estiver errado, por favor corrija.

- Rua do Carmo - hoje Hugo Ramos
- Rua da Relação - Rua da Abadia - hoje Eugênio Jardim
- Rua da Cambaúba - hoje Bartolomeu Bueno

- Rua Nova Praiana - Rua do Horto - hoje Antônio Felix de Bulhões
- Beco do Ouro Fino - hoje Av. São Pedro
- Largo do Chafariz - hoje Praça Brasil Ramos Caiado
- Rua da Fundição - hoje Brasil Ramos Caiado
- a do Fórum - hoje Luiz Guedes de Amorim
- Beco do Palácio da Fundição - hoje Corumbá
- Rua da Estrada - hoje 15 de novembro
- Rua da Direita do Comércio - hoje Moretti Foggia
- Rua da Lapa - depois Moretti Foggia - hoje Dom Candido Penso.



Figura 149 - Ilustração das antigas ruas dos Mercadores (à frente) e do “Rozario”, atual D. Cândido Penso (ao fundo) feita por Octo Marques em 1975.

Fonte: MARQUES,1977, p. 52.

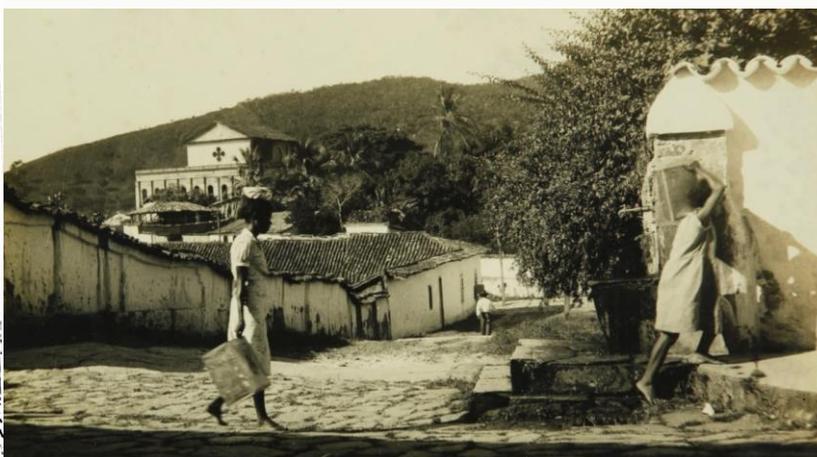


Figura 150 - Rua da Pedra e carregadeiras de água na década 1950 em registro do IPHAN.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.



Figura 151 - Largo de São Francisco de Paula (atual Praça do Mercado) em 2022.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 152 - Fonte da Carioca¹⁷⁷ em 2022.

Fonte: Elaboração própria.

Volta-se, agora, para o imaginário urbano acerca do atual topônimo da cidade, que é bastante explorado pela literatura regional tanto em textos poéticos, como em crônicas. Segundo registro publicado no jornal *Diário de S. Paulo* (jan.1868), o termo “Goyaz deriva-se da palavra tupy — *guá* — d’onde nasceu o nome — *Guá-na*, agora Goyaz. ‘*Guá* em portuguez

¹⁷⁷ Recorrentemente presente no imaginário e na memória coletiva local, ela é marcada por “duas lendas. A primeira relaciona a fonte a Janaira, filha do cacique dos goiases, a um jovem guerreiro de sua tribo e a um bandeirante paulista. A segunda afirma que ‘o forasteiro que delas bebe não mais sairá de Goiás” (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 47), encontrando-se atualmente desativada como demonstra a fotografia.

quer dizer — campo de flôres¹⁷⁸. ‘Os antigos chamavão Goyases — ‘campos de flôres’ (...). Informação semelhante também é replicada pelo frei dominicano Marie-Hilaire Tapie (1926, p. 49)¹⁷⁹: “os índios se chamavam Goyaces, que significa ‘Pequena flor dos campos’”, o mesmo sendo apontado por Freitas (*apud* PASSOS, 2018, p. 11) em 1927.

Trata-se de um nome bastante pregnante e mobilizador, como demonstram as diversas poesias que o utilizam como título e dedicam-se ao tema, a exemplo de *Goyaz* escrita por Leo Lynce em 1928 e publicada no periódico carioca *Leitura Para Todos* (dez.1930). Sua terceira estrofe apresenta os seguintes versos: “Nome bonito — Goyaz! / Que prazer experimento / sempre que o leio / nos vagões em movimento / com aquele Y no meio!”. Nota-se, portanto, o apego afetivo com a grafia apresentando a letra “y”, que também é aludida em duas crônicas de Cora Coralina, presentes no livro póstumo *Vila Boa de Goyaz: Um Carnaval Antigo e No gosto do povo*. A primeira estrofe já se inicia com a utilização dessa escrita como marcador temporal antigo, dos carnavais de sua juventude, conforme segue: “Era essa cantoria — um coro de vozes em falsete e assovios e baticum de bumbos e tambores — que se fazia ouvir da porta da cadeia, descendo para as ruas da velha e romântica Goiás. Isto, seja dito, no século passado, no tempo de Goiás com y e com z” (CORALINA, 2003, p. 23). O texto seguinte traz essa menção em seu final, também como um elemento evocativo de um passado idílico e que parecia necessário se manter intocado, já que a poetisa pede o retorno da antiga grafia por decreto, assim como, o de outros topônimos, como se observa a seguir:

Assim, proponho como reverência do passado que nesta cidade de Goiás seja emanado de quem de direito um Decreto a favor no nome Goiás ser ajustado à cidade na sua grafia antiga de Goyaz com Y e com Z e mais que o beco volte a ser beco na placa indicativa e largo deixe de ser praça e volte aos seus nomes de tradição no gosto do povo (CORALINA, 2003, p. 75).

A insistência em tal anacronismo é interessante por desvelar essa forte vinculação afetiva com elementos materiais e imateriais do passado, que começam a se desarticular, no caso de Leo Lynce, pelas pressões trazidas pelo progressismo do final da década de 1920, e através de Coralina, pelas consequências da chegada desse mesmo desenvolvimentismo, mas com a condicionante da convivência com a patrimonialização vinda nos anos de 1950. Ressalva-se o fato de serem dois olhares elitistas sobre a temática, mas que permitem enxergar com clareza essa louvação romântica ao antigo que está presente em diversas

¹⁷⁸ O autor do texto, não identificado, apresenta as seguintes referências para essa informação: “Diccionario tupi. E. G. Glossaria Linguarum Brasiliensium por D. Carl Friedr. Phil. von Martius pag. 49. Lapie na sua carta de ‘l’Amerique Merid. (1814) chama o territorio da tribu Guána – Guayazas. Pinkerton na carta junto á sua geographia segue a mesma opinião”.

¹⁷⁹ Tradução do francês feita pelo ChatGPT: “*Les Indiens s’appelaient Goyaces, ce qui veut dire: ‘Petite fleur des champs’*”.

outras representações sociais sobre a cidade, como se vê no capítulo anterior. Outro poeta local devotado a esse tema é Eduardo Henrique de Souza Filho, que dedica dois poemas aos topônimos locais, publicados em seu livro *Nos tempos de Goyaz - Crônicas e Poemetos* de 1981. Todos eles estão profundamente carregados por lembranças ricas e líricas sobre diversos espaços públicos da cidade, destacando-se sempre sua beleza, suas tradições e sua cultura de maneira bastante nostálgica, sem deixar de mencionar os esquecimentos deixados pelo caminho. Para ilustrar, transcreve-se abaixo parte do longo poema *Goyaz*, que traz a seguinte epígrafe escrita por Goiás do Couto: “Cada via pública da Cidade é um singelo poema arquitetural e humano”:

GOYAZ

GOYAZ...

Cidade presépio, das artes, das tradições,
Onde ha em demasia
Bondade, beleza, cultura,
Encantamento, poesia!
Onde o DOM FRANCISCO,
Orgulhoso de sua altura,
Olha de soslaio o CANTA GALO,
Enfeitado de neblina,
Com SANTA BARBARA no meio,
Pequenina,
Evitando o duelo dos rivais!
O MORRO DAS LAJES, com desdouro,
Pelas lajes que emprestou à cidade,
Mira o CABEÇA DE TOURO,
Agachado,
Achatado,
Amuado como um boi velho,
Bem no lado do nascente!
Enquanto os ares “encanados”
Que vêm da CARIOCA,
Descem pela ROSA GOMES
E ATRÁS DO ROSÁRIO,
Soprando,
Amenizando,
A canícula dos dias ensolarados!
Em noite de lua cheia,
O povo de VILA BOA
Passeia
Pelas ruas prateadas e largos sombreados,
Praças, becos estreitos e sinuosos,
Que vêm após,
Pela cidade espalhados,
Recordando nossos avos:
Rua MORETTI FÓGGIA, que foi Rua DIREITA,
Pulando de um distrito para o outro;
Rua TREZE DE MAIO, lembrando a libertação
Dos negros d'África roubados
Para a escravidão;
Ruas DO HORTO, DO MOREIRA, DA TRAVESSA
DO CANIVETE, MARQUES TOCANTINS, e essa
Outra comprida, longa, subida forte

À beça. (...)

Saltando o RIO VERMELHO
Para o lado do ROSÁRIO,
Muitas ruas se recordam,
Becos outros não tem mais
Os nomes de antigamente!
ATRAS DO ROSÁRIO,
Ruas DO CARMO, da CAMBAUBA
O sacrário
De Bartolomeu Bueno, descobridor de GOYAZ;
Ruas DA ROSA GOMES,
DA SANTA BÁRBARA, DA MANCHORRA,
Donde se procura o refrigerio
Do pocinho d'água que perto fica
Da Rua DO CEMITERIO!
Parece que não têm fim
As ruas desse lado,
Com tanto nome lembrado:
Ruas ATRÁS D'ABADIA,
DO FOGO, D'ABADIA,
CAMPO DA FORÇA, Rua DO CAPIM,
Beco DO ROMUALDO;
Largo ATRÁS DO AÇOUGUE,
PINGUELONA (A pinguela da Cidade),
PONTE NOVA ou DO MERCADO,
Avenida SÃO PEDRO,
Beco DO HOSPITAL,
PONTE DO CARMO, HOSPITAL DE CARIDADE! (...)

E os largos de VILA BOA,
Os campos, as praças, os larguinhos,
Que são tantos e tantos são,
Esquecidos iam ficando!...
Largos DO ROSÁRIO, DO CHAPÉU DE PADRE,
DE ATRÁS DO AÇOUGUE, DA MATRIZ,
DO MOREIRA, DA CADEIA
Que é o mesmo do CHAFARIZ!
Campos do JOÃO FRANCISCO, DO AREIÃO.
Lembrando a linha de tiro
Do Sexto Batalhão,
Campo DA FORÇA, Larguinho ATRÁS DA MATRIZ.
De onde em reta pode ir-se
Para o beco da Rua da PEDRA,
Dessedentar-se, assim queira,
No CHAFARIZ de DOUTOR NETO!
Lembrando Domingos Gomes,
Lembrando Inácio do Lago,
Batalhadores incansáveis,
Lutadores como ninguém,
Moradores que sempre foram
No Larguinho DO RITENTEM! (...)

Se fosse recordar tudo
Que GOYAZ guarda para nós,
Na História, no seu passado,
Quanta coisa, quanta emoção,
Seriam revividas?!
Todas guardadas no escrínio de ouro:
O coração...

Relíquias de nosso avós...
De VILA BOA saudosa, de GOYAZ terra querida!...

Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 21-26).

O texto oferece uma verdadeira viagem memorialística pela cidade e vários dos seus antigos topônimos, incluindo acidentes geográficos e espaços urbanos diversos, que não se concentram apenas no centro histórico, incluindo ainda algumas formas de apropriação coletiva desses espaços pela população local. Os últimos versos permitem notar a opção pelas grafias antigas *Goyaz*, retomando até “VILA BOA saudosa”, fazendo uso da mesma estratégia retórica de Cora Coralina de adotar essas nomenclaturas como ode ao passado. O autor eleva essa prática a um nível mais profundo na segunda obra, intitulada *Goiás – Goyaz*, na qual faz um longo paralelo entre os atributos da antiga cidade (“Goyaz”) e da presente (“Goiás”), justamente através da contraposição de ambos os topônimos. Como o trecho inicial contempla vários aspectos saudosistas, idealizados e exaltadores já incorporados nos versos analisados acima, apresenta-se apenas a segunda parte que trata da contemporaneidade. Acerca desta é importante destacar a manutenção de um olhar extremamente conservador sobre o lugar, refletindo sua posição elitista e excludente, na qual o “progresso” atual é visto de forma bastante negativa, sendo criticado por seu mercantilismo (especialmente o turismo é apontado como algo nocivo), egoísmo, ambição, poluição, insegurança e ausência da suposta alegria e do tradicionalismo antigamente vivenciados. Entretanto, encerra destacando algumas permanências que considera positivas, várias delas ainda bastante idealísticas e acríticas, chegando até mesmo a ser misóginas, mas servindo como reflexo de visão de mundo desse determinado grupo naquele período.

Goiás – Goyaz

Para o artista conterrâneo Octo Marques

(...) GOIÁS, com I e com ESSE,
GOIÁS dos tempos de agora,
O progresso transformou-lhe
Numa cidade mercantil,
Cheia de egoísmo,
De turismo
E coisas tantas,
Que agitam, que lacrimizam,
Que maldizem, que enfeiam,
Que desnorteiam;
Fez de sua vida
Fonte de ambição,
Cemitério de ilusão;
Ares poluídos,
Noites de insônias, de medo,
GOIÁS, de vigílias!
GOIÁS, você mudou!...

GOIÁS

Você não tem mais
Nem sonhos, nem tradições;
Nem seresteiros
Nas noites de lua cheia,
Inflando as almas apaixonadas;
Nem um violino vibrando
Aqueles canções
De amor,
Nas horas calmas, serenas,
Das madrugadas.
GOIÁS, você mudou!

Ruas, praças, costumes,
As casas abraçadas
De cal pintadas,
De barrado azul ou ocre,
Os rios, os arduos
Das paixões de outrora,
Inocentes, descuidadas;
O silêncio das noites calmas,
A tranquilidade e a paz
Das almas
Venturosas, sonhadoras,
Tudo acabou!
GOIÁS, você mudou!...

MAS...
As noites iluminadas
Pelo clarão prateado
Do luar
E pelas miríades de estrelas
No seu céu "de puro anil";
Os raios multicolores da aurora
Queimando os horizontes distantes;
O denodo, a coragem, a altivez,
O caráter, herdados dos ancestrais;
Os encantos naturais
Que Deus lhe deu;
As mulheres bonitas,
Louças, cultas, altivas,
Catitas,
Que enfeitam você,
GOYAZ...
O progresso respeitou!...
GOYAZ de outros tempos,
GOIÁS dos tempos de agora...
NEM tudo em você mudou!...

Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 59 - 61).

Existem também algumas crônicas do início do século passado que tratam da transição da grafia da palavra Goiás para Goiás, a começar pela republicação feita pelo jornal *O Lar* (16.jun.1927) de um velho texto do poeta Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira (1883 - 1923). Nele, o autor questiona a razão para a utilização do "z" ao final da antiga palavra, já que ela se origina do plural oriundo do gentílico referente à tribo homônima. Quanto ao uso do "y", ele reclama quase decolonialmente da "intromissão indébita e descabida dessa letra grega que

já representa no nosso alfabeto, uma intromissão desnecessária”, ainda que fosse comumente adotada em palavras de origem indígena naquele período. Registra também que em suas pesquisas documentais chegou a encontrar, em um mesmo ano, “nas cartas régias escrito das cinco seguintes fôrmas: Goyáz, Goyaz, Goyás, Goiaz e Goiás (Anno de 1772. Archivo da Deleg. Fiscal)”. De forma pragmática, e contrariando o “hábito”, opta pela última versão, como “uma justa, posto que tardia reivindicação histórica e literária: continuar, como estamos, a escrever Goiaz, Goiás, Goyás e Goyaz, como o faziam, incoerentes, os nosso bisavós, ha quasi dois séculos, eis o que nos não parece acertado”.

Quase 20 anos depois, Maria Paula Fleurí de Godói permanece com a mesma discussão na revista *Oeste* (set.1944 e dez.1944) com um texto chamado *Goiás ou Goiaz* dividido em duas partes. Este, porém, insere-se em um contexto histórico muito específico e apresenta um viés político, devido a sua presença no principal veículo de divulgação estadonovista do estado, sendo a autora uma conhecida porta-voz das ideias mudancistas propagandeadas pelo interventor federal Pedro Ludovico Teixeira desde a década anterior. A autora se arma de uma série de argumentações embasadas por regras gramaticais e falas de especialistas para defender o conservador uso de “Goiaz”, estranhando “não haver uniformidade na grafia dessa palavra, pois a sua escrita está fixada no dispositivo do acôrdo ortográfico que manda escrever com z final os nomes próprios, portugueses ou aporuguesados, quer pessoais, quer locais, quando terminados em sílaba tônica” (*Oeste*, set.1944). Na segunda parte de suas ponderações, persiste em sua postura defensiva pautada na manutenção do antigo uso do termo, listando uma série de documentos em que ele foi utilizado desde o século XVIII. Chega a contradizer o posicionamento de Bonifácio ao afirmar, a partir de F. Ferreira, que “a terra que hoje habitamos foi primitivamente povoada pelos índios Guayazes e não pela nação Goiá”. Finaliza, então, dizendo que “parece suficiente para comprovar que ‘Goiaz’, longe de contrariar a etimologia, tem mais a seu favor, séculos de constante e uniforme emprêgo; justificando, certamente, à preferência que lhe devemos dar” (*Oeste*, dez.1944).

Tamanha controvérsia, entretanto, expõe mais uma das diversas disputas simbólicas travadas ao longo da primeira metade do século passado, sobretudo, no período da transferência da capital. A última delas a ser analisada nesse contexto é a utilização pejorativa e bastante polêmica da expressão “Goiás Velho”. Segundo Izabela Tamaso (2007, p. 61), esse “erro gramatical, de concordância de gênero — uma vez que o correto gramaticalmente seria ‘Goiás Velha’ nada mais revela do que o uso da metonímia, tomando-se a cidade de Goiás pelo Estado (Jardim, 2003; Tamaso, 2001)”, em um modo de reforçar a imagem da cidade como “berço da cultura e civilização goianas”. Porém, é sabido o quanto a população local renega esse topônimo, por considerá-lo degradante e ofensivo, pois se referia a “um

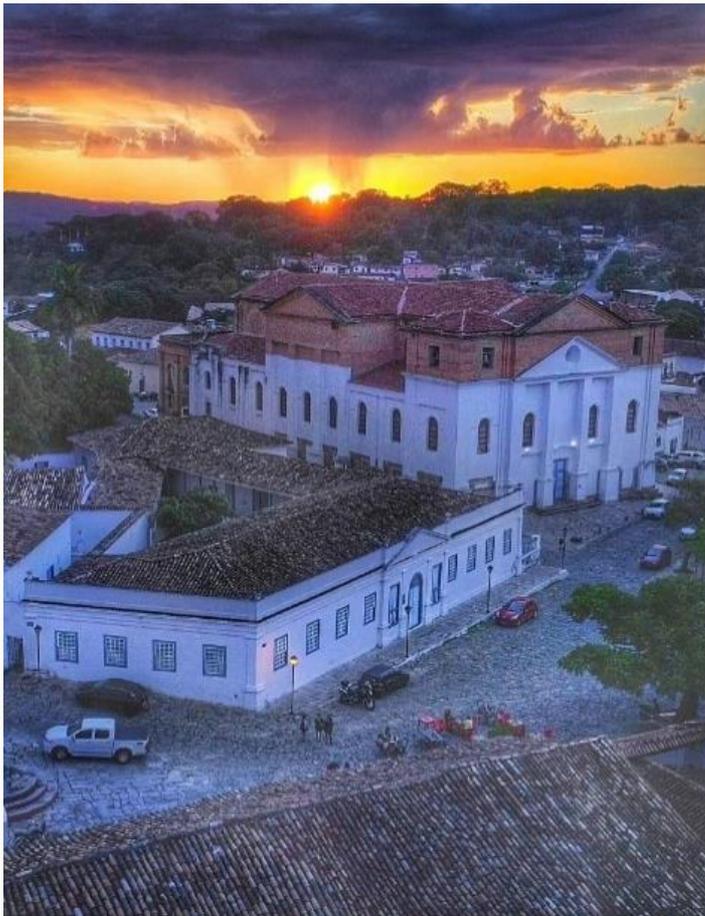
passado ignóbil, um passado velho” como expresso por Paulo Bertran (Dossiê, Anexo IV, p. 49 *apud* TAMASO, 2007, p. 61). Nos início dos anos 2000, Tamaso (2007, p. 61-62) distingue quatro diferentes vocativos para a cidade a partir de quem os usa:

(1) Goiás, quando o agente é o próprio vilaboense; (2) cidade de Goiás, quando o agente é goianiense e/ou ligado às instituições públicas goianas, e o próprio vilaboense quando se dirige aos de fora; (3) Goiás Velho, quando o agente está mais distante da cidade — não necessariamente geograficamente —, como, por exemplo, goianos de outras cidades do estado, inclusive Goiânia, ou pessoas de outros estados, que quão mais desconhecem a cidade, mais a ela se referem como “Goiás Velho”; e (4) Vila Boa de Goiás, usado por não vilaboenses, ou por vilaboenses que não residem mais na cidade.

O exemplo dessa terceira categoria pode ser oferecido pela escritora Rachel de Queiroz, já mencionada no capítulo anterior, que trata de forma peculiar essa temática em seus textos. Na crônica *Cidade moderna (Diário do Paraná, 4.abr.1972)*, ela se queixa de que tais cidades nunca ficam prontas e são muito instáveis e perenes, ao contrário das mais antigas que cresciam lenta e naturalmente, com suas construções duradouras, a exemplo das ruas dos tempos dos portugueses, com seu pavimento de capistranas, “aquelas de imensas e lindíssimas lajes que ainda vemos em Goiás Velho”. Partindo dessa toponímia, na obra seguinte, *Velho & Velhice (O Cruzeiro, abr.1974)*, fala justamente da aversão da população vilaboense a essa alcunha, ainda que a própria autora a aprecie em sua perspectiva acrítica e relativamente distanciada, já que não está imersa no ambiente permeado de negatividade e dor aportado por essa expressão, como descreve:

Até cidades não querem ser chamadas de “velhas”. Na minha linda e querida cidade de Goiás, antiga capital do estado, não se gosta que a chamem de “Goiás Velho” – denominação que entretanto me parece tão carinhosa e evocadora, tão de acordo com o cenário de casario antigo, as igrejas, as lajes das ruas, a particular beleza da jóia do passado. Os filhos da terra insistem em que a gente diga “Vila Boa” ou “antiga capital”, quando “Goiás Velho”, falado no tom justo, tem tudo de uma palavra de amor.

Apresenta-se abaixo, ainda, uma postagem feita no grupo do Facebook *Goiás Velho - tempos antigos*, que apresenta uma vista área do Palácio Conde dos Arcos e da Catedral de Santana ao entardecer, feita por Dirnei Vogel, e acompanhada pela letra de uma canção tradicional cantada por Ely Camargo. Entretanto, o interesse maior despertado por ela foram os comentários sobre a ojeriza trazida pelo topônimo “Goiás Velho” até os dias de hoje, como comprova um trecho anônimo escrito por uma vilaboense já idosa, integrante ativa da elite cultural da cidade, observado na figura abaixo.



porque não Cidade de Goiás é mais digno para nossa antiga Capital ... "Goiás Velho" é muito polêmico a maioria dos vilaboenses não apreciam porque senão Vila Boa , tão antigo e histórico ,o nome de nossa querida Vila Boa "Goiás Velho" nuncaapesar de o nome num antigo livro de Artur de Azevedo ter em uma de suas páginas na década de 70 , uma foto que dizia "Goiás Velho" e nunca gostei ,ainda mais que neste período estudava em outra cidade não na nossa histórica ex - capital ,serviu para ser " chácota" "como fiquei indignada !!!



Figura 153 - Postagem e comentário feitos no grupo do Facebook *Goiás Velho - tempos antigos*.

Fonte: Facebook (grupo *Goiás Velho - tempos antigos*, fev.2021). Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/261209483990855/> (Acesso: 20.fev.2021, 19:58).

Para finalizar, apresenta-se um conjunto de sonetos saudosistas escritos por A. G. Ramos Jubé para o jornal *O Popular* (10.jul.1991) e republicados por José Mendonça Teles (1991, p. 98 - 99) a quem são dedicados. Eles oferecem também um olhar elitista sobre a cidade na contemporaneidade, a partir de um exercício de ressignificação do famigerado topônimo "Goiás-velho", porém permeado por uma nostalgia amargurada e desesperançosa quanto ao presente vivido em contraste com o passado idealizado e sem retorno, como recorrentemente observado em diversos textos publicados a partir da década de 1970. O detestado vocativo é tratado como algo estrangeiro e ruim, mas que paradoxalmente representa o "berço da aurora / que sangra o rio Vermelho", como dito por Tamaso acima. Ele chega a aceitar a adequação da alcunha ("Que bem te veste o apelido / como ao corpo veste a blusa!"), associando-a à constatação e à autoconsciência da passagem do tempo, encerrando desesperançosamente com os seguintes versos: "Águas passadas. Tenho os olhos secos./ Na noite solitária ando vagando / como um fantasma pelos velhos becos". Para uma melhor compreensão da obra, segue sua transcrição na íntegra:

Sonetos Vilaboenses

XIII

Minha velha Goiás, soneteando
vou por você, e as casas vão-se em roda.
Imagens que ficaram em meus olhos,
as ruas de silêncio, nessas noites.

Vozes aqui ouvidas se calaram.
Alguns sapos românticos no rio
acordam o abandono inevitável,
à luz dos postes de iluminação.

No Largo do Rosário as horas tombam
do alto da torre que me viu criança,
e a solidão estende as longas sombras.

E me envolve, poeta desterrado,
de um tempo que se foi e hoje é lembrança,
que vou soneteando desvairado.

XIV

Goiás-velho! Goiás-velho!
(como te chamam lá fora).
Mas és o berço da aurora
que sangra o rio Vermelho.

Goiás-velho - doce música
que me entenece ao ouvido.
Que bem te veste o apelido
como ao corpo veste a blusa!

Goiás-velho: ressonância
no coração noitecente.
Rumor de água corrente.
Rumor Verde de infância.

Procuro um rosto no espelho,
ouço a canção: **Goiás-velho!**

XV

Agora fecho a boca do soneto,
com que falei contigo (e estou cansado!)
em tom ora queixoso, ora faceto.
Embala-me a cantiga do passado.

Tudo parece triste e desusado,
como no teu jardim vejo o coreto.
Então melhor calar, antes que um brado
de revolta me salte deste peito.

Porém não há revolta, não há nada.
Apenas o silêncio em mim baixando
sobre uma alma noturna e desolada.

Águas passadas. Tenho os olhos secos.
Na noite solitária ando vagando
como um fantasma pelos velhos becos.

A. G. Ramos Jubé (*IN*: TELES, 1991, p. 98 - 99).

Finaliza-se as abstrações aqui propostas com base nas diversas toponímias que cercam o universo físico e simbólico da cidade de Goiás, constando que elas são, de fato, expressivas formas de apropriação coletiva local. Inicia-se pela compreensão de seus pragmáticos topônimos iniciais, passando pela imposição colonial (e cultural e politicamente colonizadora) de nomes portugueses, até a substituição desses nomes tão enraizados no “*habitus*” vilaboense por homenagens a figuras públicas muitas vezes desconhecidas, mantendo-se informalmente sua utilização até os dias atuais. A análise das obras literárias reforça o quão incorporadas no imaginário urbano local essas antigas toponímias estão, possivelmente, em razão da sensação de familiaridade, proximidade e estabilidade que transparecem. Isso é especialmente notado no anacrônico apego à grafia “Goyaz” ou “Goiaz”, em franca evocação idealizadora e acrítica aos tempos em que ainda abrigava a sede administrativa estadual. Encerrando-se com os contraditórios sentimentos despertados pelo uso da expressão “Goiás Velho”, que ao mesmo tempo em que remete às feridas deixadas pela transferência da capital, justificada por essa “velhice”, também pode ser ressignificada pela nova imagem criada para a cidade em seu processo de patrimonialização, que se origina nessa mesma condição.

3.3. APROPRIAÇÕES COLETIVAS NAS FESTAS LAICAS DE RUA

Alegre (talvez um pouco melancólico), o povo goiano tinha suas festas, muitas de cunho popular, como cavalhadas, congadas, reisados, entrudo, serração da velha, malhação do judas, zé-pereira, embaixada e a dança do tapuio, tão típica (...).

Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 21).

Como demonstrado por Élis, as ruas da cidade de Goiás receberam uma grande variedade de festas populares pagãs ao longo de sua história, muitas delas de origem colonial portuguesa, mas outras que se referiam aos povos originários (como a dança do tapuio) e aos escravizados africanos (como as congadas¹⁸⁰). Essas práticas oferecem uma ótima oportunidade para se observar as apropriações coletivas pela população local de seus espaços públicos em contextos cotidianos especiais, ou melhor, mais específicos proporcionados por essas festividades. Como exercício teórico e para buscar uma maior objetividade, opta-se pela seleção de apenas uma delas para uma análise mais detalhada, que é o carnaval, já que existem registros muito antigos de sua prática na cidade, que perdura até a atualidade. Porém, abaixo, encontra-se a apresentação de uma série de fotografias de uma dessas práticas, que se manteve ao longo do século XX: a malhação ou queima de

¹⁸⁰ Elas serão analisadas mais a fundo no último capítulo da tese.

Judas, ocorrida na maioria das vezes às margens do Rio Vermelho no domingo de Ressurreição, objeto de mais um dos peculiares relatos de Octo Marques (1977, p. 121- 123).

Essas festas laicas de rua ganham destaque na memória coletiva registrada pela elite vilaboense desde a primeira metade do século XIX, como uma expressiva forma de apropriação coletiva desses espaços, principalmente, através do **entrudo** e do carnaval. O primeiro é definido por Maria Isaura Queiroz (1992 *apud* GOMES, 2018, p. 91) como um “folgado, uma brincadeira bruta entre os pares”, podendo ser considerada “a primeira marca da cultura carnavalesca portuguesa no Brasil” (GOMES, 2018, p. 90). A palavra origina-se do termo latino “introitos”, que significa “entrada, começo, princípio” (idem), originando-se do “festejo [que] comemorava a mudança da estação, a transformação da natureza, época das flores e das colheitas” (QUEIROZ, 1992 *apud* GOMES, 2018, p. 90). Patrícia Araújo (2008 p. 45 *apud* GOMES, 2018, p. 91) não a considerava “uma festa igualitária, pois havia ‘clivagens e diferenciações na maneira e na forma de brincar pela sociedade’”. Já Emanuel Araújo (IN: DEL PRIORE, 2004, p. 25) registra que esse festejo, nas grandes cidades, era “comemorado dois dias antes da quarta-feira de Cinzas, origem do Carnaval brasileiro¹⁸¹”, constituindo-se em

uma festa barulhenta e violenta em que as famílias, dos balcões de suas casas, travavam verdadeiras batalhas com os vizinhos do lado e da frente (as ruas eram muito estreitas), arremessando uns nos outros ovos, jatos d’água de bacias ou de seringas e cápsulas de cera com água perfumada que se quebravam facilmente ao atingir o alvo. Semelhante bulha, no entanto, tinha lá suas regras: as mulheres podiam molhar-se umas às outras, assim como os homens podiam encharcar as mulheres e estas tinham o direito do revide, mas seria inconveniente um homem fazer o mesmo a outro.

Em âmbito regional, existem registros da realização do folgado desde o início do século XIX, como comprovam duas menções a ele presentes no jornal *A Matutina Meiapontense*. O primeiro é de 5 de agosto 1830 e refere-se à aprovação de artigos legislativos pelo “Concelho Geral da Provincia”, dizendo: “Fica prohibido todo o Espectaculo barbaro, como o de Touros. Item os presepios, em que se misturaõ passagens da Historia Santa com scenas ridiculas. Item brincar entrudo pelas ruas públicas. Foraõ todos aprovados”. O outro contém uma repreensão quanto à circulação nas ruas enquanto o evento ocorria, conforme segue: “Reflectamos summariamente á este respeito, visto a necessidadede naõ passear-mos nos dias de entrudo, e façamos ver os damnos, que produzio na Capital do Imperio, e que se tem espalhado por algumas Provincias” (*A Matutina Meiapontense*, 13.mar.1833). Sua realização

¹⁸¹ Segundo Haroldo Costa (1997, p. 109) corrobora essa afirmação e acrescenta que, “trazido da Europa, onde pontificavam os bailes de máscaras italianos e o entrudo português, o carnaval só tornou-se brasileiro quando o negro passou a participar efetivamente. Antes, era simples coadjuvante, que enchia as bisnagas e os limões de cheiro que os foliões jogavam' uns nos outros, nas ruas e nos balcões das casas nobres, enquanto os ritmos dominantes eram valsa, polca e mazurca”.

chega a ser banida em 1871, conforme registra Élder Camargo de Passos (2018, p. 354) a partir de Reis: “a Resolução 110 proíbe o jogo de entrudo em qualquer de suas formas na Capital”¹⁸². Em pleno contexto de imposição do ultramontanismo pelo clero local, em confronto direto com a religiosidade “sertaneja” goiana, elementos que serão pormenorizados na segunda parte da tese, Carlos Eduardo Maia (2009, p. 183) defende que essas práticas populares também eram usadas como instrumento político, conforme segue:

Estas elites tinham ainda o controle de jornais que circulavam na cidade, dos quais dispuseram para combater o doutrinário romanizante e ultramontano dos bispos, afrontando o alto clero com a divulgação dos feitos ostensivos dos festeiros (banquetes, cavalhadas, foguetório etc.) e apoiando as irmandades em suas quizilas com a Igreja (...).

Já no início do século seguinte, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 35) informa a instalação de uma “revolta geral”, após um novo impedimento para a realização do folguedo imposto pelo Chefe de Polícia, Cantídio Bretas (futuro marido de Cora Coralina). Ele “proibiu o entrudo de jogar água nos outros. Quem desobedecesse seria preso imediatamente”. Mais recentemente, Regina Lacerda (1977, p. 77) traz a seguinte descrição do evento: os “carnavalescos se molhavam nas ruas, lançando cabacinhas de cera com água fria nos transeuntes, quase sempre colhidos de surpresa. Os galanteadores preferiam – naqueles tempos – lançar água perfumada (...)”. O seguinte texto de Goiás do Couto (*Tribuna de Goiás*, 5.jan.1969) comprova esse fato, apresentando mais detalhes, ainda que imprecisos:

(...) para a festa pagã, eram utilizadas, quando o alvo era o belo sexo, as chamadas bisnagas de ÁGUA DE CHEIRO ou, então, as cabacinhas bizarramente coloridas, feitas em fôrmas especiais, tendo como matéria prima o espermadete, e cheias do ativo e muito em moda perfume francês marca JICQUY. Nessas festas de Momo, havia também uma parte mais grosseira, praticada apenas entre os do sexo masculino, chamada ENTRUDO, em que os transeuntes, ao passarem incautos pelas venezianas das janelas traiçoeiras recebiam o impacto de cataduplas de água contida em bacias e vasilhames outros, ou jactos de líquido atirados com seringas feitas com gomos de bambu-do-reino, deixando molhados os inadvertidos passeantes. Digno de nota é que, dada o costume, ninguém se zangava com a brincadeira, por que ela era comum e atingia a tãda gente, mesmo aos refratários a essas familiaridades.

¹⁸² Ainda assim, o mesmo autor apresenta uma nota do *Correio Oficial* nº 115 (31.jan.1866), que fala sobre a organização de “uma Sociedade Carnavalesca, para percorrer as principais ruas da cidade com música à frente, durante os dias de Carnaval” (PASSOS, 2018, p. 350).



Figura 154 - Ilustração do entrudo na capa do jornal *Bem-te-vi*, 18.fev.1917.

Fonte: Acervo da Fundação Frei Simão Dorvi.



Figura 155 - Blocos de carnaval de rua na cidade de Goiás em 1930.

Fonte: *O Vilaboense*, fev.1995.

Outros relatos memorialísticos revelam o quanto a prática era apreciada por seus participantes, já que ficou marcada em suas lembranças mesmo passadas tantas décadas de sua extinção. Anna Joaquina Marques faz diversas menções a ele em suas memórias, sendo a primeira remonta a 1881: “eu e Lili, fomos em caza de D.º Azeredo; e Silvina veio aqui, e Prescilliana veio brincar entrudo com nós” (MARQUES, 28.fev.1881, p. 6). Três anos depois, ela revela que o evento se espalhava pela cidade ao escrever: “denoite o entrudo esteve quente p.º toda parte” (MARQUES, 24.fev.1884, p. 52), o que se repete nos carnavais de 1885, 1886, 1902 e 1914, enfraquecendo a partir de então. Ela traz mais detalhes das “batalhas” entre as famílias em registros posteriores, como o observado em 1912:

Detarde Teve o Carnaval 3 carros m.^{to} bem arrumados e um Urço com uma criança amontado e teve t.^m b.^m o entrudo m.^{to} quente aqui nesta rua [do Carmo], as 7 horas da noite estando aqui o P.^o Caetano converçando com nôsco na Sala, entrarão aqui o D.º jayme com as cunhadas Adelaide e Quitinha nos ensoparão nos todos e Sahirão sêcos (MARQUES, 20.fev.1912, p. 352).

Já Ondina de Bastos Albernaz (1992, p. 23) escreve que “o Carnaval também fazia parte dos folguedos muito ao gosto do povo. Relembro o Carnaval da minha infância [ela nasceu em cerca de 1904], o tempo do Entrudo, do Zé Pereira, dos balões de papo-de-anjo, cabacinhas-de-cheiro, bisnagas seringas”. Demonstra também que as ações e reações podiam ser extremas e até mesmo violentas, ao contrário do que afirma Couto acima, chegando ao ponto de pessoas serem lançadas do alto das pontes dentro do Rio Vermelho. Ao contrário do que se imagina, ela menciona que até mesmo membros conservadores do

clero participavam dessa prática, o que também é comprovado pelo registro feito por Nice Monteiro Daher (1984, p. 94) de uma lembrança de seu pai¹⁸³, conforme segue:

Relembro-me igualmente dos baldes d'água, cuias e cuités, brincadeiras dos moradores da nossa rua e do padre Confúcio, que junto à ponte da Lapa faziam do Entrudo uma verdadeira farra. Todo transeunte que por ali passasse, querendo ou não, era agraciado com uma baldada ou uma cuiada d'água (ALBERNAZ, 1992, p. 23-24).

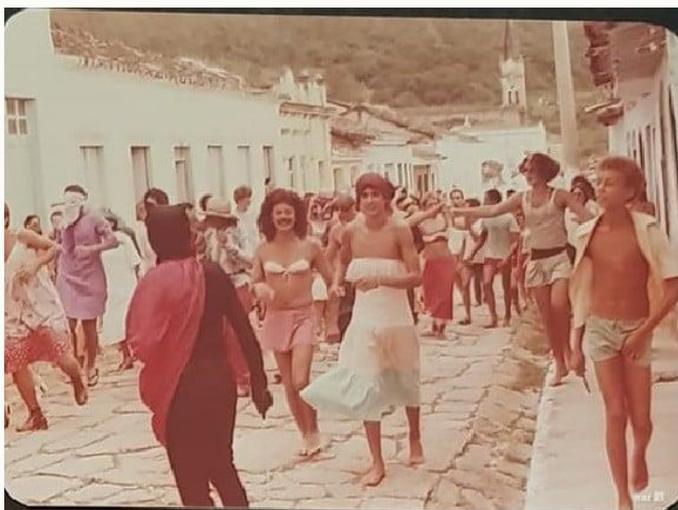


Figura 156 - Carnaval vilaboense com “Zé Pereira” na Rua Moretti Foggia em 1981.

Fonte: Acevo de Carlos Heimar.



Figura 157 - Divulgação do “Bloco do Zé Pereira” para o Carnaval de 2020 em “Goyaz Patrimônio Mundial”.

Fonte: Acevo de Heber Rocha Rezende Junior.

Regina Lacerda (1977, p. 77) também menciona o chamado **“Zé Pereira”** ou **“O Sujo”**, como é conhecido no Rio de Janeiro, descrevendo que, “alguns domingos antes do Carnaval sai o bando — isto em Goiás — formado de tipos mascarados, travesti, representando pessoas de destaque da cidade ou mesmo populares, numa atitude de crítica de comportamento”. Ele é acompanhado pelo ritmo da caixa e buzina, “não faltando a cadência dos passos e os gingados que impressionam os olhos da rua”. Carlos Eduardo Maia (2009, p. 183) estuda essas práticas vilaboenses entre 1880 e 1899, quando “pelas suas ruas estreitas, típicas dos antigos arraiais de mineração, ocorriam os entrudos, Zé pereiras, bandos, desfiles de sociedades carnavalescas, procissões e folias”. O pesquisador constata, entretanto, que ainda “o carnaval de rua não era uma festa com infalibilidade ou de grande apelo” (MAIA, 2009, p. 187), como comprova a seguinte anotação de Anna Joaquina Marques (21.fev.1898, p. 160): “denoite teve aqui Zé Pereira m.to ruim”. Já Octo Marques (1985, p. 81)

¹⁸³ “Este mesmo mau gosto que eles sentem em mim, traduzi no olhar quando Papai me contou, lembrando as brincadeiras do Carnaval na Vila Boa de sua mocidade. Num daqueles dias, ele fazia avenida pelas bandas da Ponte da Lapa, num estique dentro de um terno branquinho e engomado, quando apontou Padre Confunccio à frente de um grupo carnavalesco. Molhava todo mundo com água colorida de vermelhão. (...)” (DAHER, 1984, p. 94).

lembra que “ganhavam mundo, rompendo, com a sua barulheira ensurdecidora, a quietude das nossas ruas e praças e recolhendo-se, após, às suas sedes improvisadas”. Sobre ele, Cora Coralina (2003, p. 25) relembra os instrumentos musicais que o seguia, “os grupos de bumbos e tambores, gaitas e matracas”, no conto *Um Carnaval antigo*. Como visto nas imagens acima, essa prática perdura até a atualidade, ainda que bastante diferenciada dos relatos analisados, mas com uma presença popular mais diversificada e contando com a forte presença dos turistas.

Existiam, ainda, os blocos carnavalescos criados no início do século passado por membros da elite cultural local, como Edilberto Santana¹⁸⁴ e Maria Angélica da Costa Brandão (Nhanhá do Couto)¹⁸⁵. Destaca-se também as célebres marchinhas carnavalescas surgidas na década de 1920, muitas delas compostas pelo maestro João Ribeiro. O jornal *O Vilaboense* (fev.1995) informa que “a cidade movimentava-se para assistir a passagem dos ricos e maravilhosos carros alegóricos, esbanjando beleza e cores”, sendo estes “oferecidos pelo comércio”. Durante a noite, havia ainda o desfile das luxuosas fantasias. Frederico de Madeiros (*Oeste*, fev.1944, *grifos nossos*) apresenta um testemunho bastante revelador (além de conservador e preconceituoso) desse período, deixando bastante clara a segregação social ocorrida durante as festas, como comprovam os trechos grifados abaixo:

(...) O pessoal da Rua Direita botando cadeira nas portas, às quatro horas da tarde, para assistir ao vai-vem ininterrupto daquela fileira de automóveis de capotas arriadas, agrilhoados uns aos outros pelas correntes multicôres das serpentinas. O desfile solene do Bloco-da-Bola-Vermelha, só de gente fina, executando músicas locais. Muito direitinho, com os seus membros, quasi todos de óculos (coincidência), muito compenetrados na sua fantasia de calças brancas bem vincadas, blusão de sêda preta luminosa e bonêzinho das duas côres, torto na cabeça. Na praça da matriz, duas turmas dando voltas no jardim — o pessoal de segunda por fora, o de primeira por dentro. Alí, naquele largo ensombrado de seculares cajazeiras, esplendia o carnaval. Além do preto-e-branco, côres do quadro de futebol da elite do lugar, predominavam nas fantasias o vermelho e o verde. (...) Brincavam-se a valer, num ambiente alegre, sem exageros nem complicações, a não ser a presença

¹⁸⁴ A seguinte nota do jornal *O Social* (8.fev.1934) comprova seu prestígio: “Podemos asseverar aos nossos leitores que o Jazz do Ediberto, como é conhecido, percorrerá as principais ruas da nossa cidade durante os festejos carnavalescos com seu afamado conjunto. Desta vez tocarão e cantarão exclusivamente muzicas de Goiaz, marchas e tangos da composição do eximio musicistas sr. João Ribeiro e letra do jovem dr. Inacio Xavier da Silva”. Destaca-se que o bairrismo se faz bastante presente, através da exaltação dos artistas locais, notando-se também o fato de que as iniciativas pareciam partir sempre da população local, que organizava as atividades por conta própria.

¹⁸⁵ Célia Coutinho Brito (1974, p. 292) registra que, nesse período, “fundou-se o clube carnavalesco ‘O Democrata’, e um dos presidentes dessa associação masculina era Manoel do Couto, marido de D. Nhanhá, que, por sua vez, criou ‘Caravana Smart’, clube da mesma natureza, mas de filiação feminina”. É interessante destacar a presença feminina dessas atividades já nessa época, ressaltando-se, sempre, que ambos eram membros da elite social vilaboense, sendo bastante provável que apenas esse grupo participava dessas agremiações.

incômoda de uma caterva de moleques entregues à sua faina diabólica de arrebatar vidros de lança-perfume das mãos dos incautos (...).



Figura 158 - Carros enfeitados e pessoas fantasiadas no carnaval de rua vilaboense de 1937, por autor desconhecido.

Fonte: Acevo de Bento Fleury.



Figura 159 - Bloco carnavalesco de rua na cidade de Goiás s/d, por autor desconhecido..

Fonte: Acevo de Bento Fleury.

Esse é o cenário rememorado por Ondina Albernaz (1992, p. 24) em sua adolescência, que fala dos “carros com capotas conversíveis, em cada um havia de seis a oito moças fantasiadas, desfilando pelas ruas principais e entoando marchas carnavalescas (...), dando uma nota alegre e festiva à cidade”. As memórias sonoras estão presentes através do anúncio da chegada dos “fantasiados” por um clarim, marcando a “entrada por aquelas ruas curtas e estreitas para onde o povo afluía ora como simples espectadores ora para tomar parte ativa no desfile” (idem), destacando a presença dos “mascarados” como o “o horror da meninada”. Esse Carnaval dos anos de 1930 ainda era bastante elitista, apesar de parecer contar com uma ampla participação social mesmo que de forma segregada, considerando-se que aquele era um momento em que a rigidez daquela sociedade via sua flexibilidade ser exercitada. Isso pode ser observado na seguinte passagem escrita por Octo Marques (1985, p. 81) sobre suas lembranças carnavalescas desse período: “figuras outras, de real projeção social da velha metrópole goiasense, filiavam-se a essas nossas pagodeiras momescas, pouco ligando para os mexericos e tabus conservadores daquela época tão longínqua”. Voltando um pouco no tempo, Cora Coralina (2003, p. 24) reforça essa teoria ao escrever que se tratava de

um carnaval humorístico, à moda do tempo, que fazia rir o país inteiro, a começar pelo Rio de Janeiro. Um carnaval de gente jovem e barulhenta; aproveitavam a folga para malhar atos e prepotências de autoridades, exageros e acontecimentos, pessoas e autoridades mal orientadas. No fundo muito riso, malícia. Inofensiva. Ironizava, sem ofender.



Figura 160 - Bloco carnavalesco "As Baianas" nos anos de 1920, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Luciana Freire.



Figura 161 - Crianças fantasiadas para o carnaval em frente às ruínas da Catedral de Santana em 1937, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

Especificamente quanto ao final dos anos de 1930, é importante ressaltar o seguinte e significativo texto de Jaime Câmara (1979, p. 223), acerca da intensificação da comoção entorno da organização e participação nessas festividades, chegando-se a criar jornais dedicados apenas ao tema, em razão da transferência da capital em 1937, utilizando argumentos bastante coerentes:

O Vilaboense tudo fazia para sufocar a campanha em prol da mudança [da capital]. Qualquer que fosse a iniciativa em favor da Velha Cidade era recebida, de modo geral, com aplausos e colaboração de todos. As festas sociais, religiosas, continuavam sempre com integral apoio de todos, mesmo daqueles simpáticos à transferência da Capital, não deixavam de prestigiar a sua cidade natal. Assim o Carnaval, sempre festejado com moderação, estava, àquela altura, conseguindo uma animação jamais vista nas terras do Anhanguera. Os blocos surgiram, vários e coloridos, compostos de elementos de proa, com os nomes mais diversos (...).

ANHANGUERA CLUBE
 Jornal de propaganda do CARNAVAL
 (DISTRIBUIÇÃO INTERNA)

Diretor: K. Langlo. Goiás, 28 -- 1 -- 936. Redator: Capêta

Palpites da Daisi
*Não há, ó gente, ó não!
 Quem queira fazer corso
 Dentro de um caminhão...*

Foi cantando essa ariá lindíssima, que Daisi Porto entrou em nossa tenda etíope de trabalho, na manhã de ontem, para nos dar alguns palpites.

O primeiro palpite, disse-nos Daisi, é o mais feliz de todos: "Cooperativa do Amor", nosso bloco, vai abalar. Basta dizer-se que excluímos qualquer possibilidade do Jaime Câmara tomar parte no mesmo.

Outro palpite: A turma da "Cooperativa" vai insultar uma multa de dez mangas contra as pessoas que não estiverem dançando ou que compareçam de gravata.

Terceiro e último palpite: que o estrilho do "nosso hino", finalizou Daisi, vai ser este:

O, ó, ó...
 Cooperativa do Amor!
 Fae deixar muita gente louca...
 Cafa a boca, cafa a boca!
 A turma não leva toca...

Zizi que acompanhava nossa gentili visitante, deixando com a mesma massa tenda, arriscou um palpite - e que palpite!

-A Daisi vai apresentar uma formidável surpresa para carnaval.

Seção Carnavalesca
REPORTAGENS
 Causou sensação a notícia que ontem, ce- lere, circulou nos sa- lões do Anhanguera, provocando os mais desacontraados e o- mentários por parte de seus frequentadores. Algumeral chegou afir- mando que o Prof. Al- cide Juhó, de Bloco "Nada Aquem do Que- bra Coco", havia dor- mido toda a noite, em casa.

E' obrigatorio á fantasia
 Tanto para as senho- ritas, como para os rap-azes, a baile de Saba- do é obrigatorio á fan- tazia. Foi restabeleci- da a taxa de 500,00 pró carnaval para o rapaz que não comparecer fantasiado

O ANHANGUERA CLUBE VAI PROMOVER A ELEIÇÃO DA RAINHA DO CARNAVAL DE 1937, SENDO A ELEITA BENEFICIADA COM A IMPORTANCIA DE 200\$000

O MIOSOTIS
 ORGÃO DEDICADO ÀS JOVENS GOIANAS

ANO I | GOIAZ, 6 DE JANEIRO DE 1937 | Num. 7

CARNAVAL!

Está fora de dúvida que o Carnaval de 1937 aqui vai ser animadíssimo. Blocos estão se formando e já começam a ensaiar suas marchas oficiais.

Segundo sabemos, haverá sabada próximo no Anhanguera, animadas horas carnavalescas, com trajes a caráter, tomando parte varios cordões, entre os quais 1º BOM PARAR de Daisi, Ires, Nireia, Lourdes Maia e outras. Este bloco vai descaalar mesmo... Fala-se também já na estreia do bloco de Amélia Gomes.

No dia 16 haverá um grande baile oficial oferecido pelo Anhanguera Clube aos blocos já organizados. No dia 23 outro bai- le carnavalesco na pateate residencial do Cel. Henrique Vieira e no dia 30 outro na residência do dr. Otavio Monteiro.

Em linhas gerais, está assim organiza- do o programa de bailes para antes do car- naval. Além desses haverá dança todos os dias, no Anhanguera, com músicos do Radio, das 8 às 10 horas.

Bloco "Anhanguera Club"

Adelaide Roriz
 Lourdinha Maia
 Iriz Roriz
 Isis Roriz
 Nenom Volusco
 Dora Cruz
 Celia Teixeira
 Geralda Artiga
 Daisi Porto
 Amélia Veiga Jardim
 Vicente Porto
 Enival Calado
 Dioné Costa
 Jorge Coutinho
 Osmar de Andrade
 Alvaro Veiga Jardim
 Ederval Calado

Figura 162 - Capa do *Anhanguera Clube - Jornal de propaganda do CARNAVAL*, 28.jan.1936.

Fonte: Hemeroteca digital do IHGG.

Figura 163 - Capa de *O Miosotis* dedicado às "jovens goianas" (6.jan.1937).

Fonte: Hemeroteca digital do IHGG.

Izabela Tamasso (2007, p. 305), a partir de Camargo Júnior (*Cidade de Goiás*, 12.fev.1939), afirma que o "povo é conclamado a participar do carnaval de 1939", utilizando-se o apelo de que aquele seria o "momento de se esquecer os sofrimentos morais e materiais, para deixar viver a alegria, (...) para alegria dos teus filhos [...] que te acompanham nos momentos de dor, mas querem tua alegria na hora da satisfação e do prazer". A seguinte fala de Elder Camargo de Passos (*apud DELGADO*, 2003, p. 418) sobre a permanência dessa mobilização, após a referida mudança, também é bastante elucidativa:

Depois do período da mudança da capital, quando teve um resfriamento com a mudança da capital, aí que a cidade cresceu mais culturalmente, eu acredito para amenizar o sofrimento da mudança. (...) Então foi o período que teve os carnavais mais animados, com marchas de carnaval compostas aqui, corsos, com carros alegóricos, tudo nós tivemos aqui nesse período, período do carnaval, na década de 30, 37, 39, por aí (...).



Figura 164 - "Bloco da Banda de Lá"¹⁸⁶ no carnaval de rua do Largo do Rosário na década de 1940, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Nice Monteiro Daher.



Figura 165 - Blocos femininos de carnaval na Praça do Coreto na década de 1940, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

¹⁸⁶ Acerca desse bloco, Tamasso (2007, p. 495) registra um curioso relato de Eurivane da Veiga Jardim, sobre as disputas simbólicas entre os moradores das duas margens do Rio Vermelho até mesmo no carnaval, reforçando a teoria da força das apropriações coletivas físicas e simbólicas dessas pessoas com seus lugares, conforme segue: "Mesmo na ocasião de carnaval, que fazia aqueles blocos, então tinha o Bloco do lado de lá e o bloco do lado de cá. E cada um fazia o bloco com as fantasias e as coisas... um querendo ficar superior ao outro, se destacar mais do que o outro! Mas não tinha briga assim... era só coisinha de disputa só. Que eu me lembre era mais ou menos assim".



Figura 166 - Blocos de carnaval de rua na Praça do Coreto s/d , por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 167 - Blocos de carnaval de rua na Praça do Coreto s/d , por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Bento Fleury.

A festa com configurações semelhantes a essa parece ter perdurado até a década de 1950, como comprova a seguinte nota publicada no jornal *Correio Braziliense* (25.fev.1973), sobre a retomada dessas práticas na cidade de Goiás daquele período de intensas reinvenções de tradições locais, conforme segue:

O “entrudo”, parte inicial do carnaval, de sentido folclórico, existente há algumas décadas nos festejos de Goiás, será revivido este ano na cidade de Goiás, com a realização de um desfile pelas ruas no dia 3 próximo, nos moldes vigentes na década de 40. Segundo os preparativos por um grupo de foliões vilboenses o “entrudo”, que se efetiva com a saída as ruas de pessoas fantasiadas portando água perfumada e sem efeito tóxico ou corrosivo, e que vão arrebanhando foliões até a entrada do clube onde iniciam o tríduo momesco. Também a figura do “Ze-Pereira” tradicionalmente conhecida nos anos de 1940 a 1950, circulará nas ruas, com caixas e um dos participantes munido de chicote, simulando o ataque a criançada e aos adultos foliões.

Essa postura da reconfiguração, transformação e adaptação de práticas culturais do passado persiste até à atualidade, como visto na imagem de divulgação do carnaval de 2020 apresentada acima. Ela está fortemente presente também no depoimento dado por Marlene Gomes de Vellasco, dirigente do Museu Casa de Cora Coralina, para o “Inventário Nacional de Referências Culturais” elaborado pelo IPHAN em 1999, que também foi incluído no dossiê enviado à Unesco na ocasião da candidatura da cidade a Patrimônio Mundial em 2001. Segue transcrição parcial do trecho relativo ao carnaval:

O Carnaval nosso hoje está descaracterizado, mas até uns 20 anos atrás o carnaval de Goiás era muito bonito, tinha o Zé Pereira autêntico. Hoje é uma bagunça, não existe mais Zé Pereira, até nós estamos preocupados em resgatar essa questão do carnaval, das danças de salão, das fantasias. Eram muito bonitas as fantasias (...). Antes tinha o entrudo que eram cabacinhas feitas de cera de vela. Nelas colocavam perfumes e as pessoas ficavam nas janelas e com as brincadeiras dos blocos jogavam as cabacinhas perfumadas nas pessoas. Hoje jogam spray sujando a cidade, destruindo. Então a gente percebe que o carnaval está descaracterizado. Então uma das preocupações

da comunidade, principalmente da área cultural, é resgatar os velhos carnavais, as marchinhas carnavalescas (...).



Figura 168 - Carnaval de rua em 1979 com destaque para o adereço representando a Cruz do Anhanguera.

Fonte: Acervo de Luiz Henrique Veiga Jardim.



Figura 169 - Carnaval da Rua Moretti Foggia em 1986.

Fonte: Acervo de Luiz Henrique Veiga Jardim.

Essa fala é tipicamente oriunda da elite cultural, que atua na cidade desde meados da década de 1960, com seu posicionamento conservador e etnocêntrico, enfocando em um passado idealizado e inventado para dar suporte ao consumo **turístico** atual. De fato, o carnaval se consolida um dos principais atrativos desse público hoje, como comprova Cristina Gomide (2007, p. 92):

Alguns eventos constantemente citados por moradores da Cidade de Goiás, como uma referência no incremento ao turismo, são para alguns, oportunidade de trabalho, em faxinas ou na varredura das ruas, na venda de produtos artesanais, doces, comidas ou roupas, ou na hospedagem de pessoas. Três desses eventos são colocados constantemente por moradores como importantes: O Carnaval, a Semana Santa e o Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA).

Entretanto, após os processos de patrimonialização ao longo da segunda metade do século XX, o evento também se torna um elemento de exclusão territorial e econômica em relação ao restante da cidade. Isso é comprovado por outro depoimento anônimo tomado por Tamaso (2007, p. 341) em 2001, que demonstra a concentração de investimentos no centro histórico, em detrimento dos outros bairros, conforme segue:

Ontem mesmo, numa reunião que nós tivemos da Câmara, para saber sobre o carnaval, o pessoal do João Francisco, por exemplo, “Ah, mas é porque vocês só pensam no centro histórico, vocês só querem as coisas pro centro histórico”, aí... não lembro mais quem é a pessoa, falou “escuta, vocês se auto-excluem, vocês não participam, uai”.

Entretanto, Wilson Paulus (2013, p. 69) descortina formas de resistência nesse cenário intrincado, como é o caso da “movimentação na sociedade civil em busca de novos atrativos como produto para o turista”. Um exemplo é o *Bloco Cultural Pilão de Prata*, que pretende evidenciar a importância da cultura afrodescendente no município ao envolver a população local em seus desfiles, participando das danças e utilizando instrumentos de percussão, sempre em busca de referendar a “presença do negro na Cidade de Goiás”. Porém, é importante compreender que essas iniciativas ainda são muito insipientes e pouco visibilizadas, mas podem se tornar pontos de partida fundamentais para o aumento da diversidade participativa nesses processos.



Figura 170 - Carnaval de rua no Largo do Rosário com o bloco *Pilão de Prata* em 2018.

Fonte: Acervo de Patrícia Mousinho.



Figura 171 - Carnaval de rua na ponte da Lapa em 2020.

Fonte: Acervo de Heber Rocha Rezende Junior.

O estudo sobre as origens do carnaval vilaboense e as formas de apropriação coletiva dos públicos da cidade proporcionada por ele ao longo do tempo, permitiram observar o quanto a elite local sempre dominou a maior parte dessas práticas festivas na cidade. Ainda que se pudesse notar a presença da população de menor renda em alguns momentos, ela parecia permanecer segregada, o mesmo acontecendo com os moradores dos bairros de fora do centro histórico, como visto nos depoimentos acima. O impulsionamento do turismo cultural em meados dos anos de 1960, não resultou em melhoras nesse cenário, chegando até mesmo a agravar as discrepâncias socioeconômicas, como visto no caso da concentração de investimentos públicos em detrimento da totalidade do território municipal. Esse contexto reforça o alerta para a necessidade de estímulo a uma maior integração da população local como um todo nos processos de gestão da preservação patrimonial e turística de forma democrática. Essa ampliação, a consolidação de uma gestão sustentável do turismo cultural, o fortalecimento da educação patrimonial e do artesanato local, podem se tornar valiosas alternativas para as problemáticas discutidas.

3.4. PROCISSÕES RELIGIOSAS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS

Procissão de Senhor Morto

*Pela rua estreita,
passa a procissão de Senhor Morto.
Há um cheiro místico de manjeronas pisadas.
que mãos piedosas atiraram nas lajes brancas das calçadas.*

*O murmúrio confuso das vozes apagou-se de repente.
Bóia no ar, estertorando, o tropel compassado do cortejo.
E no silêncio cadavérico e maldito,
sòmente os tochos de cera latejam rubros,
porque o silício penitente de uma voz de mel
chicoteia o silêncio ímpio.*

“Ó VOS OMNES!”¹⁸⁷

*E a voz escorre dolorida,
num tom doloroso de remorso,
mordida de desespero milenário e religioso.*

Bernardo Élis (Oeste, mar.1943).

Diversos textos literários e memorialísticos como os de Bernardo Élis representam a intensa religiosidade vilaboense, que se materializa e impõe de diversas maneiras na cidade ao longo de sua história como se busca demonstrar nesta tese. Uma das mais expressivas e mobilizadoras delas são as festas e práticas religiosas realizadas em suas ruas desde o Setecentos, com destaque especial para as procissões. Propõe-se analisá-las como intensas e profundas formas de apropriação coletiva, consolidadas no tempo em uma profunda imbricação entre patrimônio material e imaterial, intimamente relacionados com o estabelecimento de vinculações afetivas e memorialísticas desses “praticantes” com os espaços de vivência dessas experiências, que são, muitas vezes, catárticas como expresso nos versos acima.

Nesse ensejo, traz-se Henri Lefèbvre (2006, p. 87) em sua defesa de que o urbano não se restringe à morfologia material, sendo também “uma forma mental e social, a forma da simultaneidade, da reunião, da convergência, do encontro”. Ele configura um campo de relação entre espaço (isotopias-heterotopias) e tempo (ritmos cíclicos e durações lineares) estabelecido através dos usuários, indivíduos e grupos em uma organização socioeconômica, sempre considerando a crescente complexidade e diversidade das sociedades contemporâneas. Em consonância com Certeau, conclui que “a cidade não é apenas uma linguagem, mas uma prática” (LEFÈBVRE, 2008, p. 101), por poder se encarregar da junção

¹⁸⁷ Trata-se de um dos Motetes das Dores (Ó VOS OMNES (*Responsorium*)), compostos em 1855 por “Basílio Martins Braga Serradourada (1804-1874) e letrados pelo seu filho Cônego José Iria Xavier Serradourada (1831-1898)” (PASSOS, 2018, p. 409).

do que está disperso, dissociado e separado. Defende, por fim, que “as qualidades humanas da cidade emergem de nossas práticas nos diversos espaços da cidade, mesmo que eles sejam passíveis de cercamento, controle social e apropriação, tanto pelos interesses privados como pelos público-estatais” (LEFÈBVRE, 2014, p. 143), concluindo que a urbe representa uma “modalidade superior da liberdade” (LEFÈBVRE, 1999, p. 131).

Retorna-se a Certeau (1998, p. 179) com a definição de **uso** como um “fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato”, remetendo a determinadas normas. O cruzamento do *uso* com o *estilo* gera uma maneira de fazer e de ser, compreendendo-se o primeiro como “tratamento singular do simbólico” e o segundo como “elemento de um código”. A partir do que denomina de “retórica habitante”, busca modelos e hipóteses para analisar diferentes formas de apropriação dos lugares. Utiliza relatos temáticos, considerando-os como práticas e percursos do espaço que “atravessam e organizam lugares”, selecionando-os e reunindo-os em um único conjunto, de modo que se tornam “frases e itinerários” (CERTEAU, 1998, p. 199-200). Em última instância, são “em seu grau mínimo uma língua falada, isto é, um sistema linguístico distributivo de lugares sendo ao mesmo tempo articulado por uma ‘focalização enunciativa’, por um ato que o pratica” (CERTEAU, 1998, p. 217).

Acerca dos **percursos** no espaço, Certeau (1998, p. 177) designa o caminhar como uma apropriação do sistema topográfico pelo pedestre e como uma realização espacial do lugar que “implica relações entre posições diferenciadas” (ou “contratos pragmáticos” como movimentos). Explica que cada passo é qualitativo e um “inumerável de singularidades”, tornando-se “um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica”, cujos jogos moldam os espaços e tecem os lugares. Sendo assim, os passos podem ser definidos como uma “série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem” e um “jogar com essas espessuras em movimentos”. Extrapolando-se o âmbito material, seriam “histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (CERTEAU, 1998, p. 189). Enfim, o movimento dos pedestres, “praticantes ordinários da cidade” (CERTEAU, 1998, p. 171), forma sistemas reais, cuja existência constrói efetivamente a cidade, transcrevendo traços e trajetórias.

Assim, a localização implicada pelo andar indica uma “apropriação presente do espaço”, instaurando uma paradoxal “articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares”, reunindo-os e separando-os ao mesmo tempo (CERTEAU, 1998, p. 178). Em uma analogia com a fala, a partir da enunciação dos pedestres, pode-se analisar “os tipos de relação que mantém com os percursos”, atribuindo-lhes valores de verdade, cognitivo e um dever-fazer relativo ao

obrigatório, proibido, permitido etc. (CERTEAU, 1998, p. 179), possibilitando, então, a criação de vínculos afetivos ou não com os lugares.

Galvão Júnior (2019, p. 84) articula essas perspectivas com a memória social, afirmando que “os percursos ‘ao rés do chão’ são identificados pelos usuários cotidianamente (em atividades rotineiras ou procissões)”, sendo que “após um tempo distante, ‘ao rever lugares e pessoas, avidamente recicla a vida e soma as imagens de ontem e de hoje’”. A cidade de Goiás apresenta bons exemplos desse tipo de apropriação, como as caminhadas cotidianas por seus logradouros e as tradicionais procissões religiosas.

Acerca da mais famosa delas, a **procissão do Fogaréu**, Clóvis Britto (2008, p. 17) afirma que reflete a imbricação entre espaço urbano e a sociedade, por meio da “vinculação da forma da cidade à dimensão sócio-cultural nos seus aspectos simbólicos, dialogando com a composição plástica e natureza cultural, na análise das práticas sociais que se desenvolvem em lugares predeterminados”. Assim, através dessas celebrações, “alguns espaços da cidade são apropriados por aqueles que participam do ritual – a cidade não seria apenas palco, mas uma das protagonistas da celebração/transmissão”. Diversos são os autores e pesquisadores que se debruçaram sobre essa temática¹⁸⁸, por essa razão opta-se por privilegiar outras práticas menos estudadas e que estejam mais profundamente vinculadas à memória coletiva dos vilaboenses.

Nesse ensejo, Tamaso (2007, p. 623-624) destaca a importância das festas religiosas para a “estruturação da sociedade vilaboense” e seu “enraizamento”, considerando-as o “sagrado em movimento” e os “patrimônios vividos pelos vilaboenses”. Tal caráter é reforçado pelo fato de serem organizadas pela comunidade próxima à igreja, contando com o apoio da diocese, da banda militar e de parte dos moradores, de modo que se tornam geradoras de “uma identidade entre os seus participantes ou que permite a concretização sensorial de uma determinada identidade”, além de potente fonte de memórias e afetos coletivos. Entretanto, a mesma autora adverte para as tensões existentes nesse cenário, a partir da resistência das famílias tradicionais com a reinserção das folias e congo¹⁸⁹, por exemplo. Tais grupos acabam

¹⁸⁸ Destaca-se a dissertação *Cartografia de Goiás: patrimônio, festa e memórias* de Keley Cristina Carneiro (2005); o artigo *Luzes e Trevas: Itinerários da Procissão do Fogaréu em Goiás* de Clóvis Carvalho Britto (2008); o artigo *As festas populares e a ‘invenção’ das tradições: uma reflexão sobre as Cavalhadas e a Procissão do Fogaréu em Goiás (1940-1980)* de Mônica Martins da Silva (2011); o artigo *Por uma história dos silêncios: mulheres, guardiãs e cultura na cidade de Goiás (década de 1960)* de Paulo Brito do Prado (2015); o Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico “*O futuro de Goiás é o passado: a Organização Vilaboense de Artes e Tradições e os itinerários da salvaguarda das referências culturais na cidade de Goiás-GO (1965-2015)*” de Rodrigo dos Santos e Silva (2019).

¹⁸⁹ Sobre essas práticas, o frei Michel Berthet (1982, p. 151) escreve o seguinte texto, baseado em relatos memorialísticos registrados por Curado (1989, p. 127-133), no qual comenta sobre os imperadores e imperatrizes nas folias, entretanto, parecendo confundi-las e mesclá-las com os personagens dos congos, conforme segue: “Há um imperador e uma imperatriz do Rosário. Em certas

se agarrando a “algumas festas e celebrações tradicionais, impedindo assim que elas fossem extintas em nome da Igreja dos pobres”, em busca de uma autopreservação e conservação do “poder sobre as celebrações que tanto ritualizam a cidade de Goiás” (TAMASO, 2007, p. 692). Esse posicionamento lembra a seguinte fala de Lefèbvre (1999, p. 31), sobre uma “aparência caricata de apropriação” nesses processos, já que o poder que gere as cidades as “autoriza” como licenças livres de uso dos espaços públicos, sem que se constituam “verdadeira apropriação” em muitos casos.

Ampliando a noção de apropriação relacionada ao patrimônio cultural, João Villaschi explicita suas diferentes formas, sempre vinculadas à “compreensão básica da simbologia impressa no espaço e da atitude social para com o território e o legado cultural”, de modo que, quando se efetivam, podem ser bastante inclusivas para a comunidade afastada desses direitos à cidade patrimonializada. Tomam-se como exemplo as festas urbanas tradicionais, como as procissões religiosas e folias que conduzem a população local e os visitantes, em alguns casos, em trajetos diversos pela cidade, conforme analisado a seguir. Ressalva-se que, nesse capítulo, será realizado apenas o estudo sobre elas, já a Folia do Divino Espírito Santo é pormenorizada no capítulo 5, em razão de sua vinculação com a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte.

Portanto, o enfoque recai, agora, sobre a análise de algumas das principais **procissões religiosas**, que podem ser consideradas uma expressiva forma de apropriação coletiva dos espaços públicos vilaboenses desde o século XVIII, sendo “instituídas pelo clero e disseminadas pelas irmandades religiosas” (BRITTO, 2008, p. 13). Mary Karasch (2010, p. 268) corrobora a informação e complementa que, “além de coletar esmolas, as irmandades de pretos (e pardos) brasileiras se concentravam em uma variedade de atividades sociais e religiosas, como as procissões, que beneficiavam as comunidades locais”. Ela dá indícios também de que essas eram oportunidades valiosas para que os negros escravizados pudessem vivenciar algum tipo de integração social, pois “em dias sagrados importantes, como Corpus Christi, andavam em procissões com imagens de seus santos patronos

localidades, devem ser negros. Em outras, são aceitos os crioulos e os brancos. Na véspera, vêm-se passar pelas ruas mulas carregadas de malas que vêm parar frente à igreja do Rosário. São bagagens da Imperatriz. Pouco depois, aparece a Imperatriz com as damas de honra, pobres escravas mais bem vestidas nesse dia que suas patroas. Todas vêm a cavalo. Apeiam em frente à igreja, simulam rezar, depois montam de novo e conduzem a imperatriz até sua casa. À noite há a plantação dos mastros. Quando a multidão desaparece, os negros e as velhas negras executam cantos e danças pouco convenientes ao pé do mastro. No dia seguinte, imperador e imperatriz vêm à igreja assistir à missa. Após a missa, os negros, vestidos de cacique, chapéu ou boné de penas, ostentando um espelho de cinco vinténs no peito, representam uma pecinha que repetem anualmente, desde tempos imemoriais. Em certas regiões, celebra-se, no dia seguinte, a festa do Rosário dos brancos. É o dia em que cada qual vai cumprir suas promessas. Fazem muitas promessas a N. Sra. do Rosário quando querem obter alguma graça. Prometem que, se no criança doente se curar, irão assistir à missa, com uma vela à mão”.

juntamente com os dos brancos e dos pardos” (KARASCH, 2010, p. 269). A autora descreve, ainda, a conformação socioeconomicamente hierarquizada de referido cortejo, postando-se as irmandades negras na parte final:

No século dezoito, a integração das irmandades dos pretos na ordem colonial pode ser percebida na procissão da festa de Corpus Christi em Vila Boa. Duas estátuas montadas em cavalos lideravam a procissão: uma era São Jorge, “defensor de Portugal”, e a outra era São Sebastião, “defensor do Brasil”. Atrás dos santos se postavam cinquenta cavaleiros e as “numerosas irmandades do Santíssimo Sacramento”. Após as irmandades de elite do Santíssimo Sacramento, seguiam as outras irmandades, claramente colocadas em ordem hierárquica (...) (KARASCH, 2010, p. 273).

As notas históricas realizadas por Cônego Trindade Silva (1948, p. 234) comprovam a realização de uma “Procissão dos defuntos” já em oito de agosto de 1734, que se deu “em presença dos sacerdotes, confrarias, nobreza e Povo”. Menos de 30 anos depois, há outro registro semelhante, deixado pelo padre Domingos Rodrigues de Carvalho em 7 de Setembro de 1762: “Fiz procissão dos defuntos” (SILVA, 1948, p. 85). Já no final do século seguinte, ele fala da crise vivida durante o pontificado de **Dom Eduardo Duarte Silva** (1891-1907)¹⁹⁰, ao se queixar de que a população só comparecia de forma mais consistente às atividades da Semana Santa, conforme segue:

Nem mesmo as solemnidades religiosas podem ser feitas sem grandes dificuldades, porque, por absoluta carencia de meios é necessario recorrer ao povo e as contribuições são sempre insufficientes para cobrir as despesas, passando-se mais pelo dissabor de ver-se a nenhuma concorrência dos fiéis aos actos, pois, a excepção das procissões da Semana Santa, o povo em geral não assiste às solemnidades de dia, e assim é que todos os annos vemos no dia de “Corpus Christi” Nosso Senhor á rua acompanhado por menos de cinquenta pessoas, em uma cidade, cuja população é avaliada em oito mil habitantes approximadamente (...) (SILVA, 1948, p. 345).

Anna Joaquina Marques, ao longo das quase cinco décadas de relatos memorialísticos sobre a vida cotidiana familiar e local, menciona as procissões religiosas inúmeras vezes. Como exemplo, traz-se o primeiro ano de anotações, 1881, no qual ela recorda as intensas atividades religiosas da Semana Santa, a começar pela procissão do Senhor dos Passos (MARQUES, V. I, 2.abr.1881, p. 7), passando pela procissão das Dores (MARQUES, V. I, 8.abr.1881, p. 8) quase uma semana depois, e culminando com a procissão da Paixão de Cristo (MARQUES, V. I, 15.abr.1881, p. 8) na seguinte, marcada pela presença da encenação

¹⁹⁰ Silva (1948, p. 314-357) dedica quatro capítulos a sua biografia e conturbada passada por Goiás. Ressalta sua conflituosa relação com os Bulhões, que eram maçons e muito resistentes a sua atuação local de perfil conservador (ultramontano), resultando no esvaziamento e enfraquecimento do clero goiano, sobretudo, após sua mudança forçada para Uberaba, o que acaba também por prolongar a paralisação nas intervenções na catedral.

com as “Verônicas”, escolhidas entre as filhas das famílias da elite local¹⁹¹, ocorrendo, ainda, a “prosição da Ressurreição” (MARQUES, V. I, 16.abr.1881, p. 8) no sábado de Aleluia (iniciada às quatro da manhã, segundo Lacerda (1957, p. 25)). Além disso, o calendário católico segue à risca com a procissão “de Assenção do Senhor” (MARQUES, V. I, 26.mai.1881, p. 10) no fim de maio e do “Corpo de Deos” (MARQUES, V. I, 16.jun.1881, p. 11) em junho. No referido mês, há também algumas celebrações mais populares como a procissão do Espírito Santo (MARQUES, V. I, 5.jun.1881, p. 11)¹⁹², contando ainda com o “allevantar mastro de N. S. do Rozario”, e a procissão da mesma santa nesse período¹⁹³ (MARQUES, V. I, 6.jun.1881, p. 11), além da chamada “Chegada da Rainha” (MARQUES, V. I, 1.jun.1884, p. 57). Julho recebe as procissões de Nossa Senhora do Carmo (MARQUES, V. I, 16.jul.1881, p. 13) e da padroeira da cidade, Santana¹⁹⁴ (MARQUES, V. I, 31.jul.1881, p.

¹⁹¹ Acerca do evento, já no início do século XX, Ondina Albernaz (1992, p. 37) registra seu ar aristocrático ao dizer que se tratava de um “grande dia na cidade, silêncio e grande respeito religioso. Às três horas da tarde via-sacra, sermão das sete palavras, canto do perdão; às sete horas da noite procissão com a participação só de homens, autoridades, médicos, comerciantes, todos envergando casacas ou fraques. Grande espírito de fé contagiava o meio, grande era o respeito ao Salvador, ali simbolicamente morto. A Verônica destacava-se no meio da multidão e, com voz dolente, elevava o santo sudário, em sublime exaltação ao divino Mestre. As marias-véus, as carpideiras em grandes lamentações, a guarda romana junto ao esquife, em sentinela, sinal de cautela vigilante. A matraca acompanhava o cortejo e a banda de música executava marchas fúnebres, tendo ao alto a Lua Cheia testemunhando o acontecimento”.

¹⁹² O jornal *Tribuna Livre* (15.jun.1880), conforme apresentado por Passos (2018, p. 357), informa que “começaram na Catedral os triduos ao Divino Espírito Santo, cuja festa terá lugar amanhã pela manhã, com missa cantada e procissão. Hoje à noite haverá levantamento do mastro e procissão da bandeira saindo da Igreja da Abadia. Também começaram desde sábado passado as novenas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em sua Igreja, devendo ter lugar a sua festa segunda-feira, depois de amanhã, constando de missa cantada e procissão à tarde. Amanhã deve haver o levantamento do mastro à noite e a interessante entrada da Rainha à tarde”.

¹⁹³ No final da década, ela muda para o mês de outubro, conforme segue: “Houve prosição de N. S. do Rozario; esteve m.^{to} concorrido de Virgem, e toda clace de mulheres (...)” (MARQUES, V. I, 6.out.1889, p. 123). Frei Germano Llech registra em seu livro “a famosa Procissão das Virgens, da Cidade de Goiás, em que meninos e meninas, todos vestidos de branco, véu e coroa, levando estandartes e a bandeira do grupo do Rosário, desfilavam pelas ruas, precedendo o andor de Nossa Senhora do Rosário (...)” (TELES, 1976, p. 55).

¹⁹⁴ O frade dominicano francês Maurice Lelong (1951, p. 71- 72, em tradução feita pelo ChatGPT e revisada pelo orientador) comenta sobre a grande mobilização observada na cidade de Goiás em meados do século passado em torno dessa festividade, conforme excerto a seguir: “Os habitantes de Goyaz adoram procissões. Ontem eles fizeram uma procissão em homenagem a Santa Ana, sua padroeira. Hoje, um ostensório tão pesado que um único homem não seria capaz de levá-lo (...), percorreu a cidade em meio a uma grande multidão. De uma casa a outra, acima da rua, bandeiras de papel cortado foram penduradas. Cada janela exibia, ora um tapete, ora uma cortina, ora uma toalha, e todas as santas e os santos Antônio, entre as velas que derretiam como manteiga ao sol (...). A procissão foi aberta pela polícia, que não aparecia em outros lugares no exercício de suas funções (...), mas por devoção. Em seguida, uma fileira de homens que usavam uma curiosa blusa cor de rosa sobre sua camisa branca, calça de algodão cru e jaqueta de alpaca: o uniforme dos membros da confraria de São Vicente de Paulo. Todo cidadão de Goyaz que se preocupa em ter uma posição na boa sociedade é agregado à confraria. Isso não envolve nada e não tem nada a ver com a vida privada de cada um, mas dá a vantagem de desfilar várias vezes por ano nesta vestimenta honorífica. Em seguida, o cortejo de alunas do Colégio Santana (...)”.

13). Já agosto tem a de “Senhora da Boa Morte” (MARQUES, V. I, 14.ago.1881, p. 14) e da “Senhora da Gloria” (MARQUES, V. I, 15.ago.1881, p. 14), feita durante a madrugada. No mês seguinte, registra-se apenas a de Nossa Senhora da Abadia (MARQUES, V. I, 8.set.1881, p. 15) que é vespertina, ocorrendo um lapso temporal maior até a procissão de Santa Bárbara¹⁹⁵ no fim de novembro (MARQUES, V. I, 24.nov.1881, p. 18), logo, encerrando o ciclo daquele ano¹⁹⁶. Dentro dele, percebe-se, então, uma concentração de práticas dessa natureza durante a chamada “Semana Maior”, o que se repete até à atualidade com uma intensidade menor, distribuindo-se durante todo esse período com celebrações às tradicionais invocações locais como Rosário, Boa Morte, Santa Bárbara etc. Há também o espaço concedido às folias e festas do Divino Espírito Santo, de cunho mais popular, que se entrelaçam com as demais.



Figura 172 - Procissão religiosa no Largo da Matriz no início do século XX, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

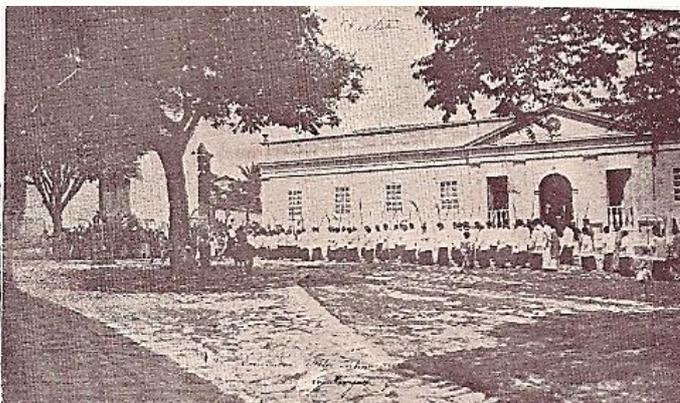


Figura 173 - Procissão de Ramos na Praça do Coreto s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

No que se relaciona às solenidades da Semana Santa nas primeiras décadas do século XX, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 36-37) lembra do roteiro seguido pela procissão realizada na “sexta-feira que antecedia o Domingo de **Passos**, mais ou menos às

¹⁹⁵ Em *Reminiscências: Goiás D' Antanho (1907 a 1911)*, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 30-31) reserva um tópico para comentar sobre as procissões noturnas do início do século passado, com seu habitual tom elitista e preconceituoso, menciona que esta era destinada aos pedidos para o fim da estiagem, sendo organizada pela população mais pobre e atingida pela seca, conforme segue: “parte do povo organizava procissão à capelinha da Santa Bárbara, cantando ladainhas, Salve Rainha e outros cânticos religiosos, banhando o pé do Cruzeiro ali existente com um pouco de água. Essas procissões são noturnas e feitas pelo povo mais humilde da cidade, que estrofia atrozmente as invocações da ladainha, o que dá uma nota cômica a essas romarias”. Sobre a temática, Paulo Brito do Prado (2015, p. 159) problematiza que, “durante os séculos XVIII, XIX e meados do XX a sociedade vilaboense utilizou-se de mecanismos discursivos e da dominação simbólica para impedir que as mulheres participassem das procissões noturnas”.

¹⁹⁶ Nos anos seguintes, outras devoções são incluídas como as procissões de São Sebastião (MARQUES, V. I, 20.jan.1882, p. 23); N. S. da Luz (MARQUES, V. I, 5.fev.1882, p. 24); São Miguel, vinculada ao cemitério local (MARQUES, V. I, 8.abr.1882, p. 26); N. S. do Perpetuo Socorro, promovida por missionários não identificados claramente (MARQUES, V. II, 3.mar.1909, p. 266).

quatro da tarde”. Segundo a memorialista, ela “percorria as ruas previamente designadas” no seguinte trajeto, estando a musicalidade sempre presente:

Geralmente subia o Largo do Chafariz pelo lado da casa de Vovô e da nossa; passava em frente a cadeia, entrava no beco e saía na rua do Horto ou das Flores (hoje Félix de Bulhões). Descendo esta, desembocava no largo da Matriz e seguia pela Moretti Foggia até o Largo do Rosário, seguindo depois pela Rua da Relação, rua e ponte do Carmo, rua de “seu Moisés”, do Liceu, Largo da Matriz, porta do Palácio e entrava na Boa Morte.

A linda Imagem de Nossa Senhora das Dores vinha ladeada pelas virgens. (Nesse tempo não existia ainda, a irmandade das “Filhas de Maria”), Atrás, o padre, cercado de coroinhas com turíbulos e, por último, a banda de música da Polícia (MONTEIRO, 1974, p. 37).

Monteiro (1974, p. 37) complementa que, na noite do sábado seguinte, ocorria “a comovente procissão para transportar a imagem do Senhor dos Passos [que] sai da igreja de S. Francisco para a Boa Morte”, sendo transportada “completamente encerrada por cortinas roxas”. Ela era acompanhada “só de homens e promovida pela Irmandade dos Passos, cujos irmãos comparecem com seus compridos balandrás roxos”, o que permite indicar que se tratava de uma prática realizada pela elite local. Porém, a autora complementa que à frente do cortejo seguem duas alas de cada lado da rua formadas pelos membros da irmandade, e “atrás vem o povo, em massa” (MONTEIRO, 1974, p. 37). No domingo, é realizada a “**Procissão do Encontro**”, simbolizando a hora em que Maria encontra Seu Filho, cruz ao ombro, em caminho do Calvário” (MONTEIRO, 1974, p. 38) e parte da Via Sacra, segundo Britto e Rosa (2017, p. 20). Há também a já mencionada “procissão de Nossa Senhora das Dores”, que é composta apenas por mulheres

dando a volta pelo Largo do Chafariz, (igual itinerário das outras). Ao chegar ao Largo da Matriz, a procissão masculina com os Irmãos dos Passos carregando o andor do Senhor dos Passos, sai da Boa Morte. As imagens se encontram bem na porta da igreja. Um orador sacro se assoma ao público armado ao lado da entrada e faz o “Sermão do Encontro”.

Terminado o sermão, seguem às duas procissões reunidas em uma só e fazem a volta pela outra parte da cidade.

No trajeto dessa procissão há, em lugares determinados, espécie de altar — o Passo — onde a procissão pára e o padre que a acompanha reza, com o povo, uma Estação da Via Sacra.

Encerrada a procissão as imagens ficam expostas no corpo da igreja, para o povo beijá-las¹⁹⁷ (MONTEIRO, 1974, p. 38).

¹⁹⁷ Ana Guiomar Souza (2009, p. 40) ressalta o seguinte relato: “Pohl (1976, p. 143-144) assinala que ao final da procissão do Encontro, a grande multidão que acompanhava o cortejo se comprimia na Igreja do Rosário a fim de beijar o cordão que cingia a imagem do Senhor dos Passos”.



Figura 174 - Procissão do Depósito¹⁹⁸ na Semana dos Passos em 2022, por Fernando Santos.

Fonte: SANTOS, 2023, p. 120.



Figura 175 - Cerimônia do “Descerro” no Santuário do Rosário em 2022, por Fernando Santos.

Fonte: SANTOS, 2023, p. 120.

Diversos pesquisadores e memorialistas descrevem-na posteriormente, a exemplo de Regina Lacerda (1968, p. 78), que ressalta a importância dessas festas, pois “conservam muitos ritos tradicionais e despertam profunda contrição no espírito do povo”. Ela lembra, ainda, da eloquência dos pregadores escolhidos e das crianças vestidas de anjos e de “Senhor dos Passos” (LACERDA, 1957, p. 24), como se comprova abaixo:

Enquanto numa procissão é conduzida a imagem de N. S. dos Passos, forma-se outra em que se conduz a de N. S. das Dores, saindo da Igreja da Boa Morte. Quando as duas imagens se encontram (eis a procissão do Encontro),

¹⁹⁸ Segundo Passos (2018, p. 407), “um grupo de irmãos, às 12 horas desse dia (Sábado de Passos) é escalado para descer a imagem de seu nicho e depositá-la no andor, trocar-lhe as vestes e encerrá-la sobre um baldaquino de tecido roxo, ficando ela totalmente encoberta. O andor é colocado sobre dois cavaletes. O sino de som grave da igreja, no final, dobra avisando à população que o Senhor dos Passos já está encerrado e preparado para a procissão que sairá às 19 horas. Essa é a procissão do Depósito, que sai da Igreja de São Francisco, de onde a imagem segue carregada por oito irmãos vestidos com seus balandraus (veste utilizada como distintivo pelos homens, sendo que a usada pelas mulheres tem o nome de murça) de seda roxa, e que são substituídos de espaço em espaço. A imagem para no átrio da Igreja ao som da marcha composta para esta ocasião, chamada ‘Riograndense’, de autoria do Maestro Arruda, e ao fundo o sino dobra anunciando a saída da procissão, que se encerra na Igreja de Nossa Senhora do Rosário com o canto dos motetos pelo coro, acompanhado pelo conjunto da Banda de Música do 6º BPM (...)”.

aí um bom pregador assume um púlpito improvisado (na esquina da farmácia) e faz um comovente sermão. Após a eloquente fala do pregador, seguem as duas procissões transformadas numa só, obedecendo ao esquema das paradas (passos) estabelecido, indo terminar na Igreja da Boa Morte. Aí Nosso Senhor dos Passos permanecerá até o dia seguinte, sendo à noite novamente transportado para seu “camarim” (na Igreja de S. Francisco). Daí só no próximo ano sairá novamente para cumprir a mesma jornada (LACERDA, 1978, p. 78).

Já Ondina Albernaz (1992, p. 36) apresenta relatos semelhantes, opinando que a importância conferida pela população local à Semana Santa se deve ao fato de ser, “em sua maioria gente simples, cheia de crendices, que temia o inferno com o seu fogo inexaurível, a caldeira de Pedro Botelho e a tentação do diabo; povo supersticioso, misto de fé e temor”. Esse posicionamento, mesmo permeando por certo tom de superioridade, reforça a teoria de que a religiosidade ainda era uma potente força mobilizadora dos vilaboenses até então. A autora evoca também as memórias sonoras, através do canto dos motetes e da banda, além de realizar comentários sobre a relevância do evento nas sociabilidades cotidianas da cidade, demonstrada pelo apuro na escolha das vestimentas utilizadas pelas participantes:

No domingo que precedia a Semana Santa festa do Senhor dos Passos, com procissão organizada pela irmandade, encontro de Jesus e Maria: canto do motete, em pequenos altares distribuídos nas ruas do percurso, lembrando as sete chagas de Cristo. Na sexta-feira da mesma semana, festa de Nossa senhora das Dores - Maria procura Jesus. Procissão às cinco horas da tarde, da qual participavam só moças, que a transformavam num desfile de elegância e competição, surgiam as toaletes especiais como vestidos de noivas, de bailes e de formaturas. As moças se revezavam carregando o andor naquele mesmo trajeto usado pela procissão dos Passos e das Dores cantando o motete das Dores. A banda de música sempre presente, acompanhava a procissão em todo o seu percurso (ALBERNAZ, 1992, p. 36).

Essa passagem é avalizada por uma nota intitulada *A fé do povo goyano*, publicada pelo jornal católico *O Lidador* (13.mar.1913), sobre a procissão do Senhor dos Passos. Ela ressalta a grandiosidade do “espetáculo” e a presença do “povo goyano em peso, desde a fina casaca preta até ao riscado e grosseiro paletot de algodão, desde o aristocrata até o plebeu, desde a nobre matrona até a mais humilde criada”. Elogia, ainda, a “poderosa e grande religião que congrega e irmana assim n’um só credo tantos caracteres diversos e tão variadas classes, fundindo n’um todo homogêneo cores, culturas, posições e raças!”. Com as devidas ressalvas às origens religiosas do periódico a algum exagero praticado, nota-se um claro esforço por demonstrar a amplitude e diversidade do público participante do evento, podendo indicar que havia, de fato, uma farta e múltipla audiência. O texto menciona também o primor dos preparativos realizados pela população local, tanto nos oratórios distribuídos pelo trajeto, quanto na atuação dos participantes diretamente envolvidos nas encenações, além da importante participação dos sinos de todas as igrejas.



Figura 176 - O bispo D. Emmanuel Gomes de Oliveira na procissão do Santíssimo Sacramento em 1947.

Fonte: *A Noite*, 19.jul,1947.



Figura 177 - Procissão do Congresso Eucarístico em 1949, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 178 - Procissão na Rua Moretti Foggia s/d, registro feito pela família Ferreira.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 179 - Antiga procissão do Rosário na Ponte do Carmo s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carminha Ramos Jubé.

Atualmente, há também os relatos detalhados de Izabela Tamaso (2007), Rafael Lino Rosa (2012, p. 26-27), Élder Camargo de Passos (2018, p. 407- 409), Rodrigo dos Santos Silva (2019, p. 53 - 64) e Fernando Martins dos Santos (2023, p. 120-122), que indicam poucas modificações nesse roteiro mesmo passados cem anos. Entretanto, Tamaso (2007, p. 649) faz um interessante adendo acerca da participação feminina, através de outro preconceituoso e misógeno depoimento de um entrevistado não identificado: “agora tão inventando de pôr

Nossa Senhora carregada pelas mulheres. O andor é pesado e precisa ficar dois irmãos dos Passos pra sustentar, só pra dizer que as mulheres tão carregando. Então, invenção, invenção”¹⁹⁹. Sinteticamente, ela também apresenta uma descrição da configuração contemporânea da referida procissão:

o Senhor dos Passos faz o *giro de baixo*, durante o qual realiza parada em quatro Passos. Em cada um deles o Coral Solo, sempre seguido de alguns membros da OVAT, canta um dos Motetos dos Passos e a procissão segue. A família participa da janela, enfeitada com toalhas, velas e vasos de flores. Dois *passos* ficam à Rua Senador Eugênio Jardim, um à Rua do Carmo, um à Rua Treze de Maio. Chega o *Filho* ao encontro com a *Mãe* em frente à igreja da Boa Morte, onde acontece a Homilia. Em seguida a procissão segue com uma imagem atrás da outra para o *giro de cima*, onde se localizam os outros três Passos: (1) no Largo do Chafariz esquina com Travessa Sócrates, (2) no largo do Chafariz no alinhamento do Museu das Bandeiras, e (3) na Rua do Horto, ao lado da Igreja da Boa Morte (TAMASO, 2007, p. 649).



Figura 180 - Procissão do Encontro na Praça do Coreto em 2018, por Heber da Rocha Rezende Júnior.

Fonte: SILVA, 2019, p. 39.

¹⁹⁹ Sobre o tema, Paulo Brito do Prado (2015, p. 160) critica que “a contribuição memorialista de Elder [Camargo de Passos através da OVAT] indicia a incorporação de um discurso masculino e preconceituoso, pois constrói uma imagem frágil para as mulheres goianas. Seu testemunho encarna um *habitus* que (re) inventa antigos princípios da divisão sexual na sociedade contemporânea por meio de “regularidades da ordem física e da ordem social”.



Figura 181 - “Giro de cima” da Procissão do Encontro no Largo do Chafariz em 2022, por Fernando Santos.

Fonte: SANTOS, 2023, p. 122.

A semana seguinte a essas atividades é chamada de “**Semana das Dores**”, recebendo a procissão da mesma invocação na sexta-feira, que é considerada por Lacerda (1977, p. 79) como uma “das mais bonitas, pelo motivo de ser realizada à tarde, quando os acompanhantes despertam a atenção dos espectadores pela elegância de seus trajes. Os rapazes antigamente, se postavam nas esquinas para flertar com as donzelas, de ares encantadores de santas”. Apesar do elitismo de sua fala, já que também era integrante da elite cultural local (assim como Ofélia Monteiro), ela acrescenta detalhes que permitem compreender o potencial desses eventos de gerar memórias e vínculos afetivos em seus participantes. Na página seguinte, é apresentado um mapa indicando o percurso de todas as procissões ocorridas durante a Semana Santa vilaboense, destacando-se a grande quantidade delas e a repetição dos itinerários pelos mesmos locais, com raras exceções.

Nota-se, então, a perpetuação do forte caráter religioso de parte da população vilaboense, expressa através das intensas experiências proporcionadas pelas festividades e procissões religiosas desde a criação da cidade. Elas são formas comprovadamente eficazes de criação de vínculos afetivos e memorialísticos positivos e mobilizadores com os espaços públicos da cidade, claro, que com um recorte muito concentrado no centro histórico. Entretanto, existem outras festas que transbordam essas fronteiras e atingem todo o território municipal, como é o caso dos longos giros das Folias do Divino Espírito Santo, que apesar de começarem na Praça do Coreto chegam a alcançar os distritos municipais. É importante ressaltar também que a importância dessas práticas é como patrimônio imaterial intrinsecamente vinculado ao material. Isso se torna fundamental para a perpetuação de ambos, sobretudo, no caso das procissões seculares, que não estão tão vinculadas às “reinvenções” estruturadas para alimentar o turismo cultural a partir dos anos de 1960, como se observa no caso da Procissão do Fogaréu.

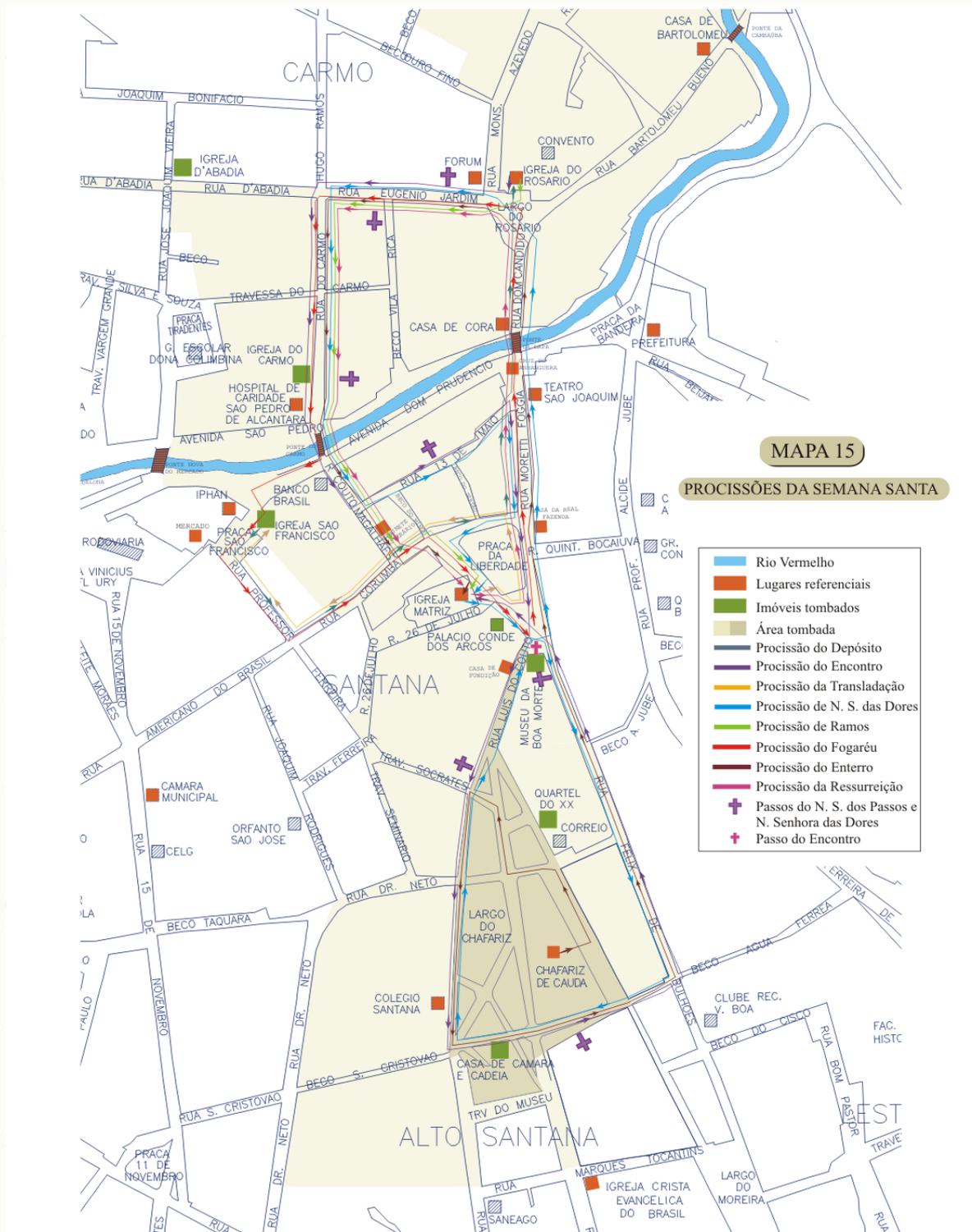


Figura 182 - Mapa ilustrando as rotas das procissões durante a Semana Santa na cidade de Goiás, que percorrem boa parte de seu centro histórico.

Fonte: TAMASO, 2007, p. 644.

Esse panorama sobre algumas das diferentes formas de apropriações coletivas concentradas no centro histórico da cidade de Goiás, desde a abstração das toponímias, passando pelas memórias geradas pelos carnavais mais antigos até às vibrantes expressões religiosas vistas nas belas procissões locais, mostra a relevância dessas práticas para a

criação e o fortalecimento de vínculos afetivos mobilizadores com o local. Sobretudo, ao se levar em consideração a trama complexa de variáveis envolvendo a questão patrimonial vilaboense, com suas diversas tradições reinventadas, principalmente, a partir da fundação da OVAT. Daí a vital importância de se estruturar esses processos com base em um planejamento mais participativo, inclusivo e sustentável, a fim de combater os atuais problemas estruturais vistos nesse âmbito atualmente. Essa poderia ser uma saída para amenizar as consequências negativas da apropriação, por parte dessa elite autointitulada “guardiã da memória” local, do que Harvey (2014, p. 192-193) chama de “poder do capital simbólico coletivo, das marcas distintivas especiais que o ligam a determinado lugar que com [tem] um poder de atração geralmente significativo sobre os fluxos de capital”. As intervenções realizadas pela referida organização visavam claramente a criar uma “marca” para a cidade, de modo a aumentar, através de seu patrimônio cultural e antigas tradições o “quociente de capital simbólico e elevar seus traços distintivos para fundamentar melhor suas reivindicações de uma singularidade que resulta em rendas de monopólio” (HARVEY, 2014, p. 194) por meio do consumo turístico.

Entretanto, nenhum desses processos ocorreu sem disputas e exclusões, como observado nos diversos silenciamentos e esquecimentos verificados no engendramento desses patrimônios e memórias enquadradas, renegando a inclusão das histórias dos negros e indígenas, por exemplo. O mesmo Harvey (2014, p. 196) alerta para o fato de que “essas marcas de distinção local são difíceis de acumular sem levantar a questão de empoderamento local, inclusive dos movimentos populares de oposição”. Daí a necessidade desses silenciamentos e apagamentos por parte dos “guardiães do capital simbólico coletivo e cultural - os museus, as universidades, a classe dos mecenas e o aparelho de Estado”, os quais “costumam fechar suas portas e insistir em manter fora a ralé”. Como problematizado no capítulo 1, processos como esses existem há muito tempo na cidade de Goiás, sendo intensificados a partir da década de 1960, após a criação da OVAT principalmente, esclarecendo Tamaso (2007, p. 703) de forma categórica que

esta rotura do sistema patrimonial local só pode ser interpretada no quadro das muitas e variadas apropriações de bens culturais locais: os santos que foram carregados para o museu; o Goiás Clube, a Casa da Real Fazenda e o Quartel do XX, que foram apropriados pelas instituições públicas do Estado; o impedimento de realização do Carnaval no centro histórico, e das festas na Carioca e o no Canta Galo, porque elas feriam a lógica do patrimônio; as obras que deixaram de ser executadas em nome do patrimônio (Avenida Rio Vermelho e Teleférico), outras que foram realizadas em nome do patrimônio (obras de requalificação dos espaços públicos), mas impuseram a ele feições incompreensíveis (e, por isso, inaceitáveis) aos olhos dos vilaboenses tradicionais. Incontáveis são os exemplos. Há uma auto-contradição na noção de legado universal, pois confina a posse a alguns, enquanto exclui os outros, que são a razão de ser do patrimônio (Lowenthal, 1998b). E isto vale

para os dois grupos que se revelaram insatisfeitos com as diretrizes da ordem patrimonial: moradores da periferia e vilaboenses tradicionais.

A conjuntura das práticas sociais vinculadas à preservação não institucional da cidade de Goiás em âmbito urbanístico ao longo, sobretudo, da primeira metade do século passado, apresentada nessa primeira parte da tese, reforça a hipótese de que ela se origina de uma cultura preservacionista que vem sendo construída há muito tempo. As análises sobre a legislação urbana, articulada com outros documentos e registros memorialísticos, revela o papel fundamental desses regramentos para a consolidação desses hábitos desde meados do século XIX. Em complementação a essas observações, os estudos sobre as várias formas de apropriação coletiva dos espaços públicos locais aqui empreendidos também foram decisivos para destacar a fundamental importância da criação e manutenção de vínculos afetivos com esses lugares para se estimular meios de conservação que partam dos próprios usuários. Entretanto, os efeitos preservacionistas desse fazer com as próprias mãos ganham proporções muito mais amplas, intensas e eficazes no que se refere às edificações religiosas da cidade, especialmente, quanto à Catedral de Santana, à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos como demonstram os três capítulos seguintes, constituintes da parte II da tese.

PARTE II

AS IGREJAS

Minhas Igrejas de Goiás!

*Matriz, Rosário, Boa Morte, Senhora Aparecida, S. Bárbara, S. Francisco,
Senhora da Abadia, Senhora do Carmo!*

*A Matriz e o Rosário enfeitaram-se de um modernismo romântico.
As outras, todas elas, branquinhas, de paredes barrigudas de pau à pique,
tudo marcado no tempo por mãos pretas de escravos, tudo com cheiro
emotivo de mofo da tradição.*

Nice Monteiro Daher (1984, p. 102).

Cidade de Goiás V (a cidade se imagina)

dizia:

*— aqui pratico a minha sobra,
o meu lento derramar
de ao lado o rio.
daqui exercito o meu esforço
de fazer pontes por depois pensar
o duro rodeio do meu corpo.*

dizia:

*— cortada entre regatos,
entre regados cantos de areia,
tenho um passar de anos que não pesa
mais do que o peso denso
desse agora, essa mão cheia
do novo, o “de fora”, o recente,
O mais oposto ao que eu faço
a cada dia, na Oficina
da tinta de meus meses e igrejas.*

dizia:

*— tenho um deixar dos anos,
magra ceia, Pois perdida
nas histórias dos meus becos,
ali onde não passa quem passeia
fiquei escondida, em minha festa
fiquei em minha face mais acesa.*

Carlos Rodrigues Brandão (1976, p. 47).

APRESENTAÇÃO DA PARTE II

A segunda parte da presente tese busca apresentar as respostas para os questionamentos propostos, agora, através da arquitetura da cidade, especialmente, de suas igrejas. É notória a importância secular da religiosidade local para a construção identitária vilaboense, sobretudo, em seus primórdios. Por isso, os templos religiosos se tornaram uma fundamental fonte de pesquisa para o aprofundamento dos estudos sobre as origens das iniciativas preservacionistas ocorridas na cidade, que remontam ao nascimento do arraial, como visto neste capítulo dedicado à Catedral de Santana. Em razão de sua natureza, sua história e dos tipos de engajamento que provocaram ao longo do tempo na população, que serão mais aprofundados nos textos dedicados a cada uma dessas edificações, sendo escolhidas também a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para um maior aprofundamento.

Adota-se, aqui, uma perspectiva metodológica mais próxima à da **micro-história**, em razão da individualização do objetivo de pesquisa, da tipologia das fontes primárias e secundárias utilizadas, da abordagem mais detalhada e documental dos estudos propostos e da busca pelo enfoque na cotidianidade, nas experiências individuais e em dinâmicas sociais mais amplas, diversas e menos elitistas, sempre que possível. Recorda-se que essa ferramenta é uma alternativa aos tradicionais métodos historiográficos, surgindo na Itália dos anos de 1970 a partir da História Cultural, através de nomes como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Seu método objetiva reduzir a escala de análise empírica, por meio da exploração intensa e minuciosa de um objeto de dimensão limitada e individual. Resulta em um procedimento metonímico, em que o todo será verificado por meio de uma pequena parte, possibilitando o aprofundamento do procedimento explicativo e descritivo em uma “análise microscópica”. Assim, o “micro” é considerado representativo do contexto e sempre observado em relação direta a ele, em circunstâncias que permitem a compreensão de formas de agir, pensar e representar o mundo em uma determinada época, por meio da reelaboração de trajetórias de vida de pessoas, lugares ou fatos. Tem a vantagem de trazer, ainda, uma abordagem interdisciplinar, incorporando premissas da antropologia, da sociologia, da psicologia e de outras disciplinas, visando ampliar a compreensão dos fenômenos históricos.

Inicia-se pela Catedral de Santana em razão de sua relevância simbólica para a cidade, já que ambas nasceram juntas, sendo o edifício considerado o “núcleo gerador” da ocupação, como será visto abaixo. Outro ponto que justifica essa escolha e a abordagem descrita acima são os ricos paralelos que podem ser realizados entre a trajetória do templo e o da própria cidade ao longo do tempo, já que existem diversos momentos em que os rumos de ambos de

cruzam de forma muito aproximada. Ressalva-se, aqui, a intensão de explorar essas sincronias com todo o cuidado e distanciamento crítico e não-reducionista possível, buscando-se apenas um exercício analítico que permita trazer olhares mais diversificados sobre o tema em questão. Assim, propõe-se estudar a catedral de Goiás, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em seus diversos aspectos: materiais (arquitetônicos, construtivos, estéticos etc.) e simbólicos (religiosos, identitários, filosóficos etc.). Para tanto, cada um dos três capítulos foi dividido em três partes: uma dedicada a aspectos gerais e mais descritivos das edificações, uma segunda mais dirigida às suas cronologias históricas e a última direcionada aos estudos sobre imaginário e as representações sociais, conforme cada caso. Uma ressalva importante diz respeito ao caráter mais documental dessa etapa da pesquisa, que pretende preencher uma lacuna observada nos trabalhos sobre arquitetura religiosa na cidade de Goiás, especialmente, aquela vinculada às duas últimas igrejas. A intenção é trazer uma compilação da extensa documentação obtida ao longo de mais de cinco anos de pesquisa em acervos digitais e físicos, apresentando-a em suas versões originais e, sempre que viável, na íntegra, de modo a permitir que futuros pesquisadores possam acessá-la de maneira mais direta e completa. Assim, os exercícios analíticos vinculados ao recorte temático aqui proposto constarão na sequência das fontes primárias e secundárias trabalhadas. Essa escolha metodológica justifica também a presença de capítulos mais extensos nessa segunda parte da tese, tornando-a um pouco diferente da primeira, que segue uma organização estrutural análoga, mas com outras características e propósitos.



Figura 183 - Panoâmica do centro histórico da cidade de Goiás com destaque para a Catedral de Santana à direita na década de 2000, por Eraldo Peres. Fonte: PERES: TUIM, sem data, p. 43-44.

4. CATEDRAL DE SANTANA, “A ETERNA INCONCLUSA”

4.1. DA ORGULHOSA MONUMENTALIDADE À DOLOROSA RUÍNA

Já tivemos oportunidade de escrever para a imprensa algo sobre o fatalismo nos destinos políticos de nossa primeira Capital anhanguerina. O mesmo fenômeno histórico se reproduz no relato monográfico de tão palpitante assunto. A Matriz de Goiás (assim lhe chama o povo goiano) acompanhou os altos e baixos da vida social da mais sertaneja das cidades do interior do Brasil.

Cônego Trindade Silva (1948, p. 231).

As análises são iniciadas pela atenta observação da linha do tempo histórica do templo, desde a capela “original” e originária, que foi demolida para dar lugar a uma edificação monumental e efêmera, logo arruinada, dando início a uma longa saga para sua reedificação, quase sempre foi empreendida pela população católica local. Os caminhos, a partir daí, testemunharam e sofreram as consequências de importantes passagens da história local e nacional, como a Proclamação da República, a instabilidade política do Coronelismo goiano, a Revolução de 1930 e a consequente transferência da capital para Goiânia, entre outros fatos. A chamada “eterna inconclusa” por Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 111), só é inaugurada em sua “inteireza” em 1998, após uma polêmica restauração empreendida pela Diocese de Goiás e pelo IPHAN.

4.1.1. A “rústica” capela de Nossa Senhora Sant'Anna como núcleo gerador (c.1727–1743)

*A Cathedral, com a invocação da mãe da Virgem, levanta-se no mesmo sitio onde Bartholomeu Bueno, em 1726, ergueu a capella de **Santa Anna**²⁰⁰. Comovedor tal respeito á tradição e sem ella os chamados povos são hordas, que, tacteando, não podem saber para onde vão, pois ignoram de onde vêm.*

Verbetes de Escragnoles Doria em *Eu Sei Tudo - Magazine Mensal Illustrado* (fev.1927).

Como visto no primeiro capítulo, o arraial de Santana nasce a partir do templo religioso erguido pelos bandeirantes paulistas em homenagem à santa homônima, tendo sua construção se iniciado no dia em que ela é celebrada (26 de julho). Não há consenso sobre a data exata da construção da capela de Nossa Senhora Sant'Anna, porém “parece fora de dúvida que a sua inauguração se tenha verificado em 1728” (Oeste, dez.1943), segundo afirma o jornalista Odorico Costa. Contudo, o *Almanach* de Costa Brandão, datado de 1835, registra que “a Cathedral tem a Invocação de Sant'Anna, foi edificada no mesmo lugar em que Bartholomeu Bueno levantou a capella de Sant'Anna em 1726” (1835, p. 59 *apud* CURADO, 1994, p. 45). Já Elder Camargo de Passos (1970, p. 29), Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 8; 22) e Gustavo Neiva Coelho (2001, p. 53) apontam o ano de 1727, assim como, Cônego Trindade Silva (1948, p. 235), por meio “do ‘Diccionario historico e geografico de Goyaz’ (que) transmite-nos o seguinte: ‘A igreja matriz ou Cathedral de Goyaz foi edificada por Bartholomeu Bueno da Silva em 1727, sendo lançada a sua primeira pedra no dia de Sant'Anna, a que era consagrada’”. Portanto, esta última data parece ser a mais coerente por apresentar um maior número de citações. Destaca-se, ainda, que ela não foi a primeira a surgir na capitania, mas sim a de Capela de Nossa Senhora do Rosário da Barra, já que essa ocupação foi a que mais se desenvolveu nos primeiros anos da exploração aurífera na região. Esse fato pode ser comprovado pelo seguinte registro de José Martins Pereira de Alencastre (p. 41 *apud* SILVA, 1948, p. 231) nos *Annaes da Provincia de Goyaz*:

Tiveram estas minas o seu primeiro estabelecimento em o anno de 1728, sendo o primeiro descobridor das mesmas o coronel Bartholomeu Bueno da Silva, e a sua primeira povoação na capella da Barra, passando depois os

²⁰⁰ Britto e Rosa (2017, p. 33; 43; 45), em longa discussão sobre o tema das devoções marianas, afirmam que a invocação à Santana, mãe de Maria e avó de Cristo, era muito comum desde a Antiguidade. Foi trazida ao Brasil pelos portugueses, ganhando um especial apelo entre os mineradores das regiões auríferas, “como é o caso da sua forte presença na formação da identidade católica do povo goiano e vilaboense”, que considera seu culto “uma forma de resistência da espiritualidade popular” e do “feminino no interior do sagrado cristão”.

mesmos habitantes, e outros que entraram de novo, a formar o arraial de Senhora Sant'Anna, em que presentemente se acha situada esta villa.

Segundo Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 8), a capela era “pobrissima (...) onde desde 1729, ano da fundação da Freguesia de Santana, oficiava o padre Ferreira Brandão, a quem se seguiriam os padres Alexandre Marques do Vale (1734-1737), Dr. Gonzaga José da Silva (1741), Dr. Gonçalves da Silva Guedes (1742)”. Clóvis Britto e Rafael Rosa (2017, p. 34) complementam que o vigário Pedro Ferreira Brandão era “a fonte da autoridade de decisões de Bartolomeu Bueno”, representando seu braço religioso de poder. Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 39), inclusive, atribui a Brandão a escolha da referida invocação para a “nova capela rústica, provavelmente coberta de palhas, do lugar das Cambaúbas”. Os autores consideram que a decisão de instalação da edificação às margens do Rio Vermelho estava pautada na necessidade de organização do espaço sagrado através do templo, que trazia “benção” e “proteção” divinas para o trabalho nas minas (BRITTO; ROSA, 2017, p. 37). Ressaltam também a importância da beleza e ornamentação dos edifícios, que seriam as expressões de agradecimento pelos bens recebidos. Assim, foi doada para o templo pelo próprio Anhanguera uma imagem da santa homenageada, recordando Cônego Trindade Silva (1948, p. 383) do fato de que ela também era padroeira de sua terra natal: Santana do Parnaíba.

O edifício foi, então, construído ao lado da residência de Bueno²⁰¹, portanto, em suas terras, materializando-se em mais uma forma de demonstração de poder por parte do bandeirante na região. Essa imposição era necessária em razão das diversas tensões existentes entre seu grupo e os demais homens livres, que se organizavam em associações assistenciais (irmandades ou confrarias), estimuladas pelo próprio vigário Brandão, às quais ocupavam os altares laterais da referida capela. Entre elas, destaca-se a de São Miguel e Almas²⁰², que possuía uma estrutura bastante hierarquizada e combativa ante às ações do Anhanguera, que consideravam “arbitrárias” e “nepotistas”. Nesse intrincado contexto, Laurent Vidal (2009, p. 252) estabelece uma dicotomia entre ambos os lados, tornando-se a capela de Santana seu campo de disputa simbólico, na acepção cunhada por Pierre Bourdieu:

²⁰¹ Localizada onde se encontra a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte atualmente, já que ela só é algumas décadas depois.

²⁰² Segundo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 57) e Cristina de Cássia Moraes (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 51), “o primeiro termo de compromisso dessa irmandade, de 1733, informa a construção de um altar lateral na capela dedicada a Sant’Ana”, acrescentando a historiadora que a organização chegou a solicitar à Câmara uma licença para construir outra igreja, devido ao aumento no número de membros.

O sagrado se coloca desta forma, no centro do campo disputado do político. Por seu intermédio, a sociedade é tomada enquanto unidade, ordem e permanência. O político emerge do sagrado em razão de sua capacidade em dar forma à sociedade. Eis porque, nos procedimentos de fundação dos arraiais de mineração, é frequentemente a partir da construção da capela que ocorre a partilha entre o espaço político e social. Seria, entretanto, redutor ver neste gesto uma simples submissão do urbano ao religioso. Suas nuances são muito mais vastas: elas revelam a instauração de um espaço sagrado no interior de um espaço profano – aquele das terras ainda informes dos sertões, onde pesa a presença ameaçadora dos índios. Em meio a uma natureza selvagem e bruta, o ritmo dos ofícios religiosos impõe igualmente as marcas de um tempo novo, aquele do homem civilizado. A criação de uma capela, oferecendo uma dupla filiação no espaço e no tempo, apresenta-se, desta forma, no centro dos procedimentos de fundação dos territórios da colônia.

Já em **1732** foi registrado o levantamento de recursos para a construção de uma matriz definitiva, como se vê na seguinte transcrição de Cônego Trindade Silva (1948, p. 233): “pagará a pessoa que for compreendida cem oitavas de ouro, que se aplicarão para as obras da matriz destas minas. (...) 18 de Junho de 1732. B. Bueno da Silva”. Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 128) comenta, então, que a capela cedeu lugar “a uma edificação mais sólida desde antes de 1735, quando um bando do Anhanguera declarava que certas multas - sobre transgressões que agora não vêm ao caso - se empregassem para a obra da Matriz”, podendo ser esse o caso do trecho apresentado acima.

Nesse contexto, abrem-se parênteses para discutir uma versão alternativa para a edificação do templo, criada por Bertran (e corroborada por Britto e Rosa (2017, p. 52)) com base no livro de compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas (“Irmandade das Santas Almas”), que registra a seguinte solicitação ainda em 1732: “pediam tumbas para a Irmandade, *duas do Cruzeiro para cima, duas do Cruzeiro para baixo, mais duas na Sacristia*”²⁰³ (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 57). Tamanha quantidade de túmulos demandaria um edificação de porte maior, levando ao historiador a acreditar que já não se trataria mais de uma simples capela, mas de uma igreja em construção.

Os registros acerca das primeiras visitas canônicas realizadas na igreja também reforçam sua hipótese. Elas se iniciam em 1734 com “Revdo. Doutor Alexandre Marquez do Valle, Visitador da Visita Ordinária da Capitania de Sam Paulo e de todas estas minas dos Guayas” (SILVA, 1948, p. 233-4). O religioso é acompanhado no processo por sacerdotes, confrarias, nobreza e povo, deixando registrado seu parecer sobre o “Sacratio, Pia Batismal, Altares, e paramentos della”, além de realizar uma “Procissão dos defuntos”. A segunda vinda

²⁰³ Britto e Rosa (2017, p. 65) fazem uma breve discussão sobre a importância da disposição dessas tumbas para a hierarquia social da população local daquele período, remontando ao que chamam de “geografia do sagrado”.

ocorre apenas em 1742, sendo realizada pelo Pe. José Frias Vasconcelos (primeiro capelão de Meia Ponte), que determina “que se ponha tampa na Pia Batismal, [e] observa que os altares de Santo António e N.S. da Conceição não tinham pedra Ara” (SILVA, 1948, p. 234).

Entretanto, após considerar os registros realizados por outros pesquisadores e, sobretudo, analisar as primeiras representações visuais do edifício apresentadas adiante, especialmente, a planta urbana datada de cerca de 1772, opta-se por discordar dessa teoria. Esse posicionamento se justifica pelos reiterados relatos sobre o estado de ruína da capela primitiva nesse período, pelo grande porte do novo edifício e pela aparente conformação da planta da catedral, constante no desenho mencionado acima, que se apresenta no formato de “T”, não havendo espaço a se ocupar “cruzeiro para cima”.



Figura 184 - Detalhe da Catedral de Santana na Planta de Vila Boa de Goiás (c. 1772).

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (MOURA, 2018, p. 218).



Figura 185 - Detalhe da Catedral de Santana na Planta da cidade de Goiás de 1867.

Fonte: Arquivo Histórico do Exército e Arquivo Público do Distrito Federal.

Fecham-se os parênteses, então, retornando aos registros históricos mais citados sobre os primórdios da edificação. Em 1743, três anos após a morte de Bartolomeu Bueno, a antiga capela é demolida por já se encontrar “quasi em ruínas, em transes de desabamento”, devido à pressa com que foi realizada inicialmente. Britto e Rosa (2018, p. 69) confirmam esse estado de degradação com manuscritos avulsos extraídos do Arquivo Ultramarino de Lisboa, a exemplo de uma carta do intendente e provedor da Fazenda Real de Goiás, Sebastião Mendes de Carvalho, para o rei D. João V, de 22 de abril de 1744, que justifica a construção de uma nova matriz, pois “se achava inteiramente arruinada toda a Igreja assim o Corpo, como a Capela-mor, tanto pela sua notória incapacidade quanto pela pequenez do Corpo”. Elder Camargo de Passos (2018, p. 76), a partir de Alencastre, Cunha Matos, Silva e Souza, etc., complementa: “Em 1743 a Matriz de Sant’Anna, estando com algumas de suas paredes de taipa com grandes fendas com ameaçando do cair, foi demolida (...)”, ressaltando-se a

informação nova acerca do material construtivo do edifício: a taipa. Segundo Odorico Costa (Oeste, dez.1943), as circunstâncias iniciais de sua construção não permitiram “a escolha dos materiais de primeira qualidade nem a observância de certas exigências arquitetônicas em condições de garantir a duração da obra”, complementando que

O ouvidor geral de Goiaz, Manoel Antunes da Fonseca²⁰⁴, uma autoridade concussionária, má e prevaricadora, viu, na reconstrução desse templo, uma oportunidade muito auspiciosa para fazer silenciar seu fôro íntimo, para fazer calar sua própria consciência revoltada pelos crimes por ele perpetrados. E deliberou, então, demolir a igreja construída pelo descobridor das minas e, em seu lugar, edificar uma outra, mais de acôrdo com as necessidades e decência deste govêrno.

Contudo, essa iniciativa de Fonseca não foi aprovada pelo capitão general de São Paulo, Dom Luiz de Mascarenhas, que “procurou demovê-lo de um intento que colidia com ordens explícitas do rei” (Oeste, dez.1943) em carta datada de 25 de janeiro de 1744. Sua reação negativa é justificada pelo fato de que o ouvidor não havia pedido autorização prévia para a referida demolição, desconsiderando as premissas do Padroado, que demandava a autorização do rei português para a realização de modificações nas igrejas brasileiras, como afirma Mascarenhas a seguir:

(...) não capitulei a V. Mcê. sôbre buscar o arquiteto que delineasse a planta da igreja e, sim, adverti a V. Mcê, que considerasse no empenho em que se metia por ser contra as ordens d'El Rei fazer obras na Capela-Mor da Matriz sem permissão do General, quanto mais mandar V. Mcê. demolí-la, e meter-se no emprêgo de fabricar uma igreja conforme a sua idéia, fiado em promessas... (Oeste, dez.1943).

Meses depois, o conflito é apaziguado com a garantia de que as obras seriam custeadas pelos “homens bons da Vila”, sendo também utilizados os recursos destinados ao combate contra as tribos Caiapó e Tapirapé para acelerar a construção²⁰⁵. Esse fato gera um novo motivo de desaprovação por parte de Mascarenhas, mesmo que acatada pela Câmara da Vila de Goiaz, que ordena a devolução das duzentas oitavas de ouro investidas aos cofres da Fazenda Real. Ao final, o governador aconselha, ainda, o aumento da cobrança de tributos sobre a produção dos mineiros para custear a mencionada “guerra ao gentio”.

²⁰⁴ Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 8) esclarece que, “em 1742, D. Luís de Mascarenhas regressa para São Paulo e daí vai para o Reino em 1748. Na administração de Goiás fica o ouvidor Manuel Antunes da Fonseca, em obediência ao Regimento de 15 de outubro de 1742”.

²⁰⁵ Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 8) confirma essa informação, registrando que o governo de Fonseca “reprimiu os desmandos e crimes, combateu os caiapós que atacavam nos arredores de Vila Boa. Essa guerra foi exigida pela Câmara, havendo os mineradores contribuído com ouro na base de meia pataca por escravo, cabendo ao cabo-da-guerra, Pires de Campos, uma arroba desse metal. A sobra destinou-se à construção da matriz, em execução nesse tempo”.

Como visto até aqui, não foram encontradas maiores informações sobre a antiga capela, fazendo com que as descrições físicas se concentrassem apenas no segundo edifício e em suas alterações posteriores, como procedido a seguir. Entretanto, é preciso destacar a expressiva presença dos habitantes locais na construção dos templos desde suas origens, marcando essas pessoas com o ato de **fazer com a próprias mãos**, seja por meio da coerção, de sua religiosidade ou da combinação de ambas. Britto e Rosa (2017, p. 31) defendem a hipótese do grande peso do fator espiritual²⁰⁶, ao considerar que “é inegável que a religiosidade contribuiu para o enraizamento dessa população atraída pela densidade das lavras e para a transformação das provisórias rancharias em ocupações definitivas”.

Os autores também reforçam a concepção de que as devoções religiosas funcionavam como um “aglutinador social importante, capaz de fazer a mediação entre o público e o privado, de assegurar o conforto dos cidadãos para que pudessem viver em relativa paz” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 36). Contam, ainda, com os argumentos de Cristina Moraes (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 31) para embasar a ideia de que os “aspectos que uniam todos, contribuía para que estas pessoas se irmanassem, organizando-se em sociedade e fixando-se em locais que lhes eram completamente adversos”. Incluem, por fim, a seguinte afirmação de Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 39) para ressaltar os aspectos materiais da questão: “[o que] diferencia e crava a decisão de permanência do acampamento de palha é a capela – nem tanto para rogar a Deus (existem oratórios portáteis) – mas para promover terra consagrada para o endereço último dos mortos”.

Todas essas discussões contribuem para a defesa da hipótese de que o aspecto sagrado foi um grande motor e catalisador das ações dos vilaboenses originários em resistências às adversidades locais e em prol da construção, consolidação e conservação das primeiras aglomerações urbanas e, especialmente, de suas igrejas, como pode ser visto pelo trabalho das irmandades religiosas ao longo de suas duradouras existências. Essas associações religiosas laicas nascem em um contexto de “deficiência da Igreja em organizar o catolicismo no Brasil”, devido à carência de sacerdotes que dessem conta de atender a territórios tão vastos. Essa condição era agravada pelas várias crenças populares, muitas vezes pagãs, e pelas resistências locais ao catolicismo oficial europeu (BRITTO; ROSA, 2017, p. 41), resultando no aparecimento das várias devoções e capelas observadas em Goiás.

²⁰⁶ Ilustram esse argumento com a noção de “imaginário vilaboense setecentista: barroco e minerador, marcado pelo medo da maldição”, com passagens como a do Pe. Inácio de Santa Tereza, que confessa em seu leito de morte o tráfico de ouro dentro de imagens religiosas e com a grande arrecadação de multa para o perdão de sacrilégios, feita pelo próprio vigário Pedro Ferreira Brandão, concluindo que “os fiéis pagavam em ouro pela absolvição dos pecados, muitos deles oriundos da própria saga da mineração” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 35).

4.1.2. A efêmera monumentalidade da primeira Catedral de Nossa Senhora Sant'Anna (1743–1759)

A especialização da economia mineradora impediu outras atividades de se solidificarem, a brevidade do ouro impossibilitou uma sólida acumulação do capital; o processo de urbanização, apenas iniciado, não se cristalizou: muitos prédios construídos à época, como a matriz de Vila Boa, ruíram, assim como os sonhos dos primeiros dias.

Luis Palacín (1995, p. 98 *apud* COELHO, 1997, p. 81).

A partir das deixas apresentadas acima, introduz-se o argumento de Gustavo Coelho (1997, p. 93) sobre a consolidação da ocupação urbana ocorrer ao redor da matriz reconstruída durante esse período, através de edificação de habitações de caráter mais permanente. Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 9) complementa que a cidade era “movimentada, tumultuária, turbulenta”, estando sua riqueza refletida na igreja matriz de Nossa Senhora Santana de Goiaz. Ela possivelmente começou a ser executada a partir de 1743²⁰⁷, apesar de todas as atribuições relatadas anteriormente, conforme menciona o *Diccionario historico e geografico de Goyaz*, citado pelo Cônego Trindade Silva (1948, p. 235, *grifo nosso*):

Em 1743 foi a primitiva capella inteiramente reconstruida á custa do povo, entrando a camara de Villa Bôa com 800 oitavas e o erario regio com 5.000 cruzados; applicou-se ainda ás obras o excesso do donativo tirado por subscrição publica para remuneração do serviço do coronel Antonio Pires de Campos contra as incursões dos índios.

Conforme Silva e Souza (TELES, 1978, p. 111), esse último donativo feito pela população local era de caráter “livre”, totalizando uma arroba de ouro, e o valor oferecido pelo rei seria proveniente dos dízimos, revelando que a maior parte dos recursos empregados na obra veio, direta ou indiretamente, dos moradores de Vila Boa naquele período.

²⁰⁷ Segundo Cônego Trindade Silva (1948, p. 234), durante escavações realizadas no local para a colocação das colunas da nave central em 1931, “foi encontrado um retângulo de pedra granítica com a seguinte inscrição: ‘AN.DOM. MDCCXLIII - FEB. DIE XXVI’” (26 de fevereiro de 1743). Essa data também consta nos relatos de 1832 do viajante Johann Emanuel Pohl (1976, p. 141), que visita a cidade em 1817, e no já mencionado *Almanach da Província de Goyaz (para o anno de 1886)* de Costa Brandão, conforme registro de Bernardo Élis (CURADO, 1994, p. 68). Britto e Rosa (2017, p. 68) afirmam que esse seria o marco de início de sua reconstrução e não de inauguração, pois documentos do Arquivo Ultramarino de Lisboa atestam o começo das obras em agosto de 1743. Um ano depois, em 08 de novembro de 1744, a comarca de Goiás se torna Capitania Geral, tendo a Vila Boa de Goiás como capital, sendo também criada a Prelazia de Goiás e Mato Grosso em 12 de junho de 1746 (PASSOS, 2018, p. 27-8). Há, ainda, uma correspondência de 2 de abril de 1743 com uma provisão do rei D. João V ao intendente e provedor da Fazenda Real de Goiás (Sebastião Mendes de Carvalho) sobre uma carta dos oficiais da Câmara de Vila Boa, solicitando auxílio para o aumento e reedificação da matriz de Santana, constante no acervo do Arquivo Ultramarino.

O Senado local também solicita recursos ao Conselho Ultramarino para a construção da capela-mor da igreja em 21 de março de 1742, incluindo pedidos para elaboração de uma planta para o edifício, para a realização de um pregão e doação de seus paramentos (BRITTO; ROSA, 2017, p. 54). Coelho (2017, p. 56-57) transcreve uma provisão de D. João V para o intendente da Real Fazenda de Goyaz de 2 de abril de 1743, em resposta à solicitação acima:

(...) a Igreja que serve de Matriz na mesma Villa se acha ameaçando ruína e he pequena para o grande numero daquelle povo, o qual determina concorrer com esmolas para o augmento e reedificaçam do dito Templo, e que a capella mor se acha arruinada, e he pequena para o Culto Divino pelo que carece de se reedificar e accrescentar, por cuja cauza me pedio fosse servido mandar assistir de minha fazenda com o que fosse preciso para se fazer a capella mor e juntamente mandarhe o paramento para ella; e vista sua representaçam, sobre que foi ouvido o Procurador de minha Fazenda. Me pareceu ordenarvos informeis com vosso parecer e mandeis fazer planta e metel-la a pregam com separaçam do que custará o corpo da igreja e o que a capella mor a que a minha Real Fazenda he so obrigada e por hora se cuide na conservaçam da igreja que cahio (...).

Conforme relata Cristina Moraes (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 54, *grifos nossos*), tais demandas são atendidas apenas em partes, destacando-se novamente a presença ativa da população local em prol das iniciativas para a construção da igreja:

Em que dom João V autorizou a Real Fazenda a fazer a planta da igreja e calcular as despesas com a reedificação da capela-mor e com a compra de alfaias, cujo orçamento atingiu a quantia de treze mil cruzados, repartidos do seguinte modo: oito mil advieram de contribuições feitas pelo povo e pela Câmara, e os cinco mil restantes seriam dados pela Real Fazenda. Entretanto, quando essa provisão chegou a Vila Boa, em 22 de abril de 1744, a capela estava praticamente em ruína. O intendente da Real Fazenda em Vila Boa (que, na ocasião, era o provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento), escreveu aos conselheiros do rei dizendo que “muitas famílias estavam deixando de ir à igreja para evitar os incômodo e desordens prejudiciais ao seu socego”. Por esse motivo, não pudera esperar a autorização de Lisboa para começar a construção, que já se encontrava com trabalho adiantado em oito meses. De posse da provisão real, o intendente contratou mais quatro mestres carpinteiros e pedreiros, os quais declararam ser necessários mais 120 mil cruzados para cobrir o edifício com telhas, colocar portas e terminar a capela-mor. Segundo ele, as despesas estariam justificadas por ‘a Magnificencia da dita obra e que em nenhuma mina se acha tão grandioso templo ainda nas mayores povoações de Beyramar não haverá outro mais vantajoso’. O povo, então, resolveu se organizar e dar alguma contribuição para a obra. Segundo consta de uma carta do capitão general, de 4 de abril de 1743, reiterando ao Senado da Câmara a ordem de Sua Majestade, o tesoureiro da Irmandade de São Miguel e Almas foi incumbido de gerir os da obra.

Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 9) também menciona que sua realização contou com uma **planta**, que “fora outorgada e aprovada por D. João V (obrigação legal), em substituição a outra planta vinda de São Paulo e que foi considerada defeituosa. Segundo

Silva e Sousa (1849, p. 107), esta planta e a autorização de construção da matriz constam de Carta Régia datada de 26 de abril de 1745”²⁰⁸, conforme segue:

A sua matriz foi erecta em 1743 á custa do povo, desfazendo-se a capella de Santa Anna, que era no mesmo lugar, exigindo para isto um donativo o ouvidor, o que S. M. estranhou ao mesmo, declarando que tinha excedido à sua jurisdição exigindo contribuições; mandando contudo que este rendimento se guardasse em um cofre de três chaves, e se fizesse a despeza d’esta obra por ordem da camara e com aprovação do ouvidor, enviando a planta para o edificio, por ser muito imperfeita a que tinha vindo da cidade de S. Paulo, por ordem 26 de abril de 1745²⁰⁹ (SOUZA, 1849, p. 476, *grifo nosso*).

No entanto, surgem algumas controvérsias quanto à utilização das referidas plantas, pois Gustavo Coelho (2013, p. 107) afirma que havia “notícias da elaboração, durante o século XVIII de dois projetos para a Igreja Matriz de Sant’Anna: um vindo de São Paulo, considerado de qualidade duvidosa, e outro, o que realmente foi construído, vindo de Lisboa”, aproveitando a estrutura da antiga capela. Coelho (2017, p. 57-58) chega a conjecturar que esse primeiro desenho teria origem goiana, na realidade, com base no conteúdo original da correspondência mencionada acima, conforme segue: “(...) mandarvos enviar a planta incluza para que a remetez á Câmara de Villa Boa dos Goyaz afim de que por ella se execute o edificio da nova egreja que aquele povo voluntariamente quer fazer por ter parecido muito imperfeita a planta que daqueças Minasse remeteo (...)”. Já o também arquiteto Elder Rocha Lima (2017, p. 1010) apresenta outra possibilidade para a utilização dos desenhos, afirmando que a catedral

foi construída, com projeto vindo de S. Paulo, o que se imaginava seria a arte definitiva. Mas em virtude de defeitos no projeto ou na construção, em 1759, seu teto desaba, causando enorme prejuízo artístico. Já com projeto vindo de Portugal, reconstruíram-na mas, em 1874, desaba total e definitivamente.

Britto e Rosa (2017, p. 53) acrescentam que esse desenho chegou a Goiás com as obras já adiantadas, o que poderia justificar a precariedade de sua estrutura, que levou a um permanente estado de manutenção e reconstrução, segundo referências do próprio Gustavo Coelho. Destaca-se que a possibilidade de utilização parcial da planta estava prevista na referida carta régia, que solicitava sua aplicação no que fosse possível. Porém, a seguinte

²⁰⁸ Silva e Souza (TELES, 1978, p. 85) registra que o governador D. Luiz de Mascarenhas demarca o local em que será construída Vila Boa em 1739, incluindo aquele destinado a sua matriz, conforme “ordem regia, expedida ao Sr. conde de Sarzedas, de 11 de Fevereiro de 1736”. Entretanto, Coelho (2013, p. 75) afirma que a igreja “não foi transferida, ou seja, não foi construída outra Igreja Matriz, na praça da vila, como exigido pela carta régia”.

²⁰⁹ Segundo Cristina Moraes (*apud* BRITTO; ROSA, 2018, p. 61), dias antes, em 22 de abril de 1745, os senadores enviam nova carta ao governador da capitania solicitando os recursos advindos dos “resíduos do cayapó”, para a execução do frontispício da igreja.

afirmação de Cristina Moraes (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 69) comprova que realmente, quando o documento enviado de Lisboa em 26 de abril de 1745 chega a Vila Boa, “a igreja estava coberta, faltando apenas a primeira cimalha do frontispício e as torres”. Uma carta enviada pelos oficiais da Câmara de Vila Boa ao rei D. João V, solicitando esmola para o término das obras da igreja, datada de 30 de março de 1746 e constante no acervo do Arquivo Ultramarino, também reforça essa teoria.

Como não foram encontrados registros desses desenhos ou maiores informações sobre tal processo, não é possível precisar qual das trajetórias de fato ocorreu. Entretanto, reapresenta-se abaixo a primeira planta disponível da cidade, datada de cerca de 1772, com detalhe ampliado ressaltando o ponto de implantação da matriz, para se ter como referência sua localização e conformação naquele período. Destaca-se nessa representação a existência de desníveis entre o suposto terrapleno em que se encontra o edifício e o lado esquerdo do Largo da Matriz, como indicam com a curva de nível e sombreamento presentes em suas fachadas frontal e lateral direita.

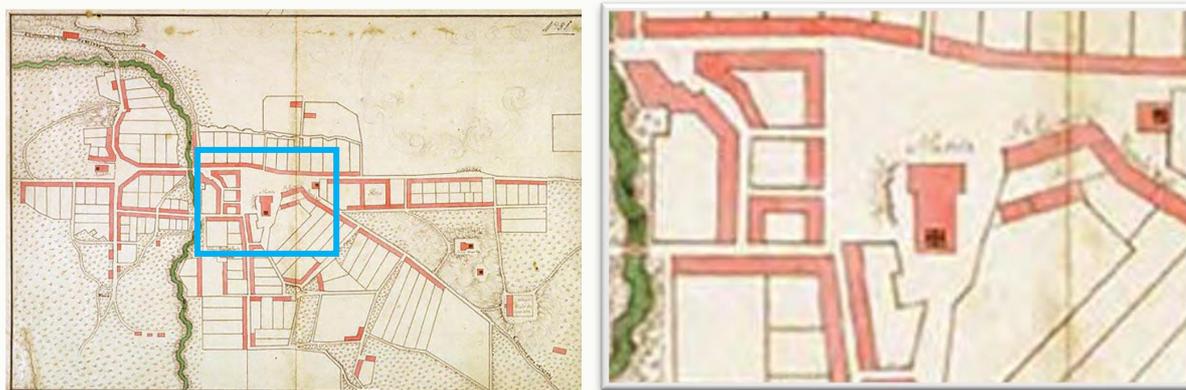


Figura 186 - Planta de Vila Boa de Goiás (c. 1772), com destaque para a Catedral de Santana em azul. Ao lado direito, detalhe das dimensões da catedral na mesma planta.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (MOURA, 2018, p. 218).

Assim, a investigação segue com base em relatórios de época, relatos de viajantes, historiadores e ilustrações que remontam a meados do século XVIII. Por exemplo, Clóvis Carvalho Britto (2008, p. 13), a partir de Mendonça (1981) e Carneiro (2005), acrescenta que a igreja foi “levantada sob a orientação do padre **João Perestrello de Vasconcelos Spínola**²¹⁰, tendo funcionado para a Semana Santa de 1745” (Cf. CARNEIRO, 2005;

²¹⁰ Ou João Perestrello de Vasconcelos e Spindola é uma figura destacada no imaginário vilaboense e será estudado no final deste capítulo, a partir de suas aparições em algumas das crônicas analisadas. O religioso muda-se para Vila Boa apenas em 1745, fato que contesta sua plena participação na construção da catedral, porém Britto e Rosa (2017, p. 56-61) mencionam que ele atuou apenas na execução de um altar lateral na matriz dedicado ao Senhor Bom Jesus dos Passos, cuja irmandade é fundada por ele no mesmo ano de sua chegada. Essa obra pode corresponder ao “Consistório da

MENDONÇA,1981). Entretanto, o autor revê esse posicionamento, a partir da discussão realizada no fim do subitem anterior sobre o papel da Irmandade de São Miguel e Almas, e reforça o argumento elaborado acima sobre a relevância da atuação coletiva no processo²¹¹, ao afirmar que

Nos anos que antecederam a inauguração da igreja é possível visualizar em documentos movimentações em torno da obtenção de diferentes recursos para a execução do templo. A Irmandade de São Miguel e Almas foi a principal responsável pela construção da nova Igreja de Sant'Ana, em decorrência de nela sediar sua congregação e o altar lateral que abrigava a imagem de seu padroeiro, da necessidade de ampliar os espaços de culto e de enterramentos que já não comportavam as demandas dos habitantes da então capital da Capitania. Embora tenham solicitado permissão à Câmara de Vila Boa para edificar a igreja “com aquelle adorno e aseio necessário não so no Altar do Glorioso Santo como nos preparos precisos para ser matriz e para a dita Irmandade” (MORAES, C.C. PR Op. cit, p. 89.), assumindo as despesas a partir da colaboração voluntária dos fiéis (22 ago. 1739), observamos que a construção só foi possível graças a um esforço coletivo, que extrapolou os parcimoniosos recursos da irmandade (BRITTO; ROSA, 2017, p. 53, *grifo nosso*).

Cônego Trindade Silva (1948, p. 234-5) relata que os termos das visitas diocesanas “identificam a existência dos diversos componentes do venerando templo: altares, pelo menos três são enumerados, batistério. As duas torres entretanto aparecem em termos de visita sómente em 1751, identificadas pelo visitador Pe. Dr. António Pereira Corrêa” (trata-se da quinta visita). Esse dado pode ser confirmado pelos prospectos analisados abaixo, que datam do mesmo período, e permite a suposição de que a estrutura do templo possa ter sido executada paulatinamente ao longo dos anos, mesmo que já estivesse em pleno funcionamento.

Ainda, acerca dos **interiores** do edifício, Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 9) afirma que a catedral seria “um templo soberbo, de proporções agigantadas, ricamente ornamentado, com nove altares de fina talha em estilo barroco, que deixava longe o templo de Meia Ponte (Pirenópolis)”. Essa passagem é corroborada por Regina Lacerda (1977, p. 45), a partir do relato de Cunha Mattos, que vem a cidade apenas em 1824, conforme segue:

Irmandade do Senhor dos Passos”, referenciado como n.º 2 nos prospectos analisados abaixo. O personagem se destaca, ainda, por vivenciar uma série de conflitos com autoridades, membros das irmandades e parte da população local, detalhados a seguir, resultando em sua prisão e saída da cidade, conforme relatado em documento de 16 de janeiro de 1751 (SILVA, 1948, p. 99). Essas contendas, inclusive, iniciam-se em razão de uma disputa pelo altar em que ficaria exposto do Santíssimo Sacramento (BRITTO; ROSA, 2017, p. 57).

²¹¹ Esse argumento é reforçado pela existência de um edital de 1745 que ordena “que os moradores da vila ‘mandem cada hum seu escravo com Enxadas e bateas pelas seis horas da manham do dito dia ao terreiro da Igreja Matriz, para se limpar e por decente para a Semana Santa e festividades que nella se há de fazer” (MORAES, C. C., p. 51 *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 60).

“Dedicada a Santana; é muito espaçosa tem nove altares. O altar-mor é obra soberba. Tem colunas de madeira de grandeza notável e acha-se muito bem dourada. Os altares colaterais são mui asseados e nenhum está em capela funda”. “Há ricas peças de prata nessa Igreja e tem confrarias do Sacramento, Santana, Santo Antônio dos Militares (Sto. Antônio tem patente militar por Goiás) e Empregados Públicos; e a do Senhor dos Passos é uma capela na parte posterior dos altares colaterais do lado da epístola”.

Segundo Britto e Rosa (2017, p. 71), a catedral possuía a imagem de Santana doada por Bartolomeu Bueno no altar-mor e outra do Arcanjo Miguel em um altar lateral, construído pela irmandade dedicada a ele. Com o surgimento de novas associações religiosas ainda na metade do século XVIII, foram realizadas algumas modificações no local. A principal delas foi promovida pela Irmandade do Santíssimo Sacramento²¹², que substituiu Santana no altar-mor pelo próprio Santíssimo Sacramento, deslocando-a para um altar lateral, juntamente com o Senhor Bom Jesus dos Passos, Santo Antônio de Pádua e São Miguel Arcanjo. Essas configurações reforçam como a igreja se torna, de fato, um campo intenso de disputa de “poder simbólico e político” naquele período, que se sobressai essa última irmandade. Há indícios também da existência de um altar dedicado a Nossa Senhora da Conceição e de retábulos executados pelo tenente-pintor Bento José de Souza em homenagem a esta santa, a São Miguel, a Santo Antônio e ao Senhor Bom Jesus dos Passos (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 89). Segundo Passos (2018, p. 90), a partir de Azevedo (1987), era seu “Altar-Mor ornado de colunas e anjos de madeira pintados a ouro”.

Uma das mais importantes fontes imagéticas desse período é a coleção de **prospectos** feitos de vários ângulos da cidade em 1751, possivelmente, os únicos que remontam ao século XVIII. Bernardo Élis (CURADO, 1994, p. 19), Gustavo Coelho (2017, p. 62) e Elder Camargo de Passos (2018, p. 29) os atribuem ao engenheiro italiano Francisco Tosi Colombina, durante a gestão de Dom Marcos de Noronha, tendo sido autorizados por uma provisão de 06 de dezembro de 1750²¹³. Nestor Goulart Reis Filho (2000) é um dos grandes responsáveis pela divulgação de tais imagens, descrevendo o desenho apresentado abaixo da seguinte maneira:

(no primeiro plano) vemos uma rua comercial (“*Rua Direita*”), na qual todas as casas se abrem com portas e são raras as janelas. Ao centro, a Matriz (número 1) e mais abaixo a capela de N. S. da Boa Morte (4). O número 5 indica a antiga Casa de Câmara e Cadeia, depois substituída por outra, de maior porte, que ainda existe.

²¹² O Livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz da Senhora Santa Anna da Villabôa de Goyaz, datado de 1785, encontra-se disponível no acervo digital do Iphan.

²¹³ Apesar de existirem mapas da província e da região elaborados por Colombina no mesmo período, não foram encontradas outras evidências de que os prospectos também sejam de sua autoria.



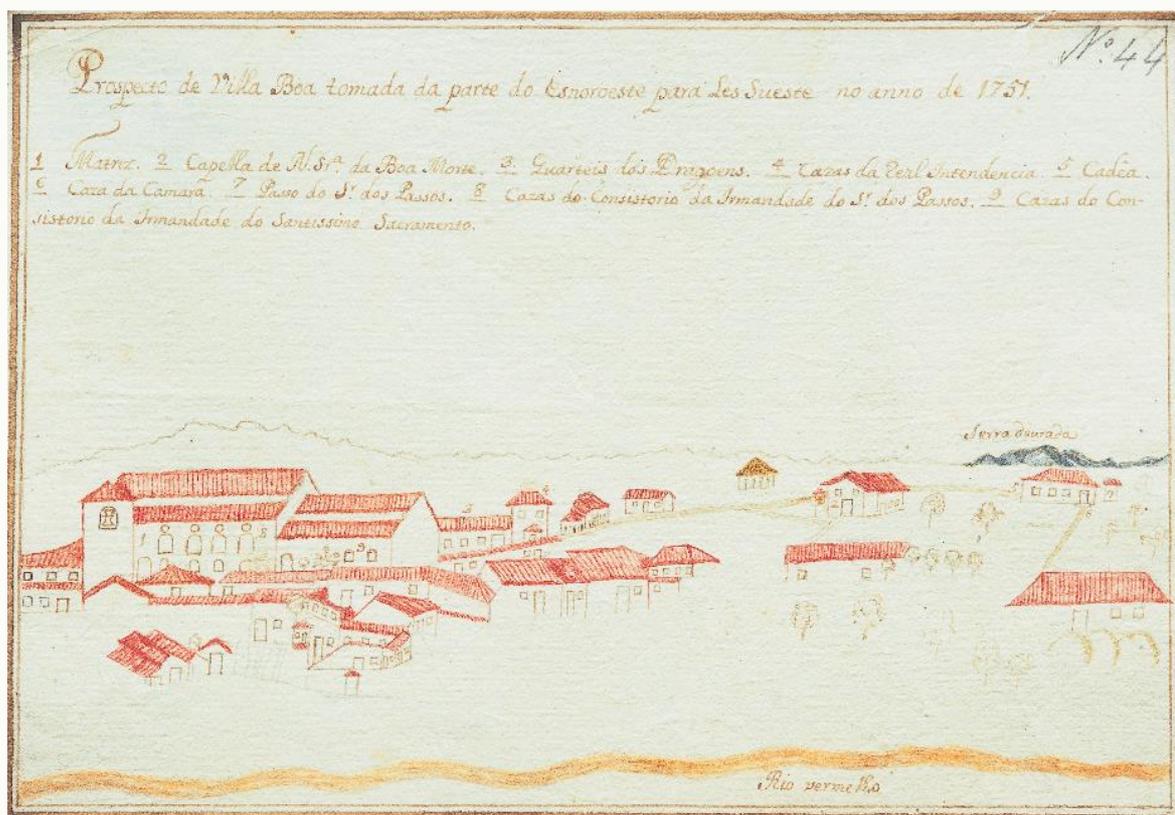
Figura 187 - *Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Norte para o Sul no anno de 1751*, com destaque para as fachadas frontal e lateral direita da Catedral de Santana no detalhe abaixo.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (original manuscrito pertencente à família Albuquerque IN: REIS FILHO, 2000).

Ressalta-se que a Catedral de Santana é a primeira edificação considerada na legenda elaborada pelo autor do desenho, tendo-se passado menos de dez anos do início de sua construção. A igreja, como pode ser observado no detalhe à direita, apresentava um porte, de fato, avantajado se considerada a proporção em relação aos demais edifícios, destacando-se nas visuais da pequena vila. Britto e Rosa (2017, p. 66-7) chamam atenção para essa intencionalidade em criar “marcos na paisagem”, que teriam a pretensão de “manter a centralidade e instaurar uma monumentalidade expressa na implantação de um edifício com

destacadas proporções”²¹⁴. Extrapolando o âmbito geográfico, ela se tornaria uma “referência emblemática na memória topográfica e, portanto, afetiva, dos vilaboenses” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 70), assim como, grande expressão de sua religiosidade.

Sua fachada frontal indicava a possível existência de um pé direito duplo ou de dois pavimentos (provavelmente, configurando uma galeria superior), devido à presença de duas janelas acima da sua única porta arqueada de acesso principal. Tais janelas não aparentam ter grandes dimensões se comparadas com àquelas das edificações próximas. A cobertura da nave principal apresenta duas águas cobertas pelo que parecem ser telhas cerâmicas, notando-se um frontão simples com cimalha e um óculo central no tímpano. À esquerda, encontra-se uma torre com janela próxima à cobertura geral, dando a entender que a referida torre poderia estar levemente avançada em relação ao plano de fachada da nave. Já à direita, está a torre sineira, que parece estar um pouco à frente do acesso principal ao edifício, contando com duas aberturas visíveis no topo, local em que se encontra o sino, sendo que uma delas é aberta até o nível inferior, permitindo o acionamento do instrumento por meio de uma longa corda.



²¹⁴ Segundo os autores, essa monumentalidade remete também às premissas das já mencionadas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, que previam a locação dos templos em sítio alto, “decentes, livre de humidade, (...) em distancia que possam andar as Procissões ao redor’ delas” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 67), em uma proporção que caiba os fiéis locais e pessoas de fora, entre outras recomendações mais específicas.

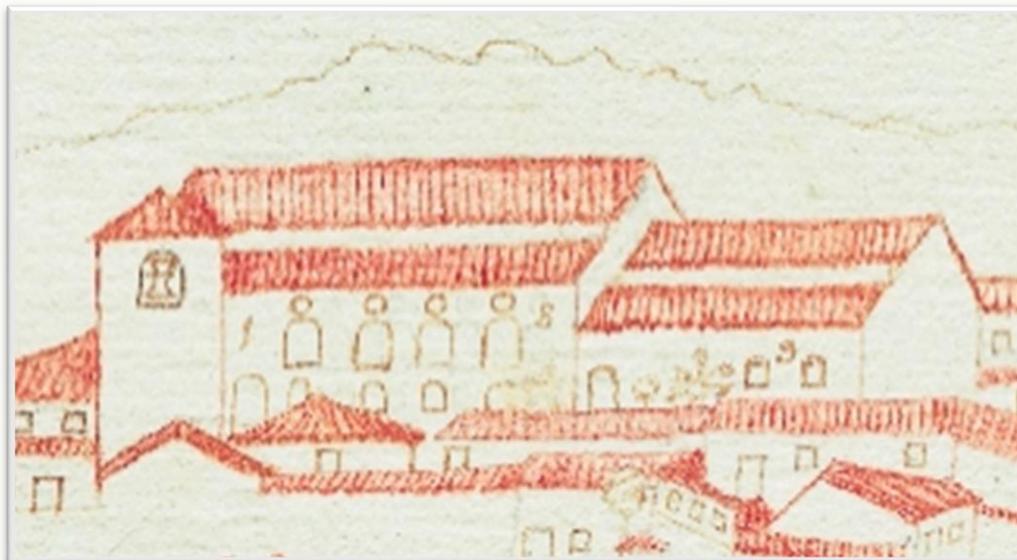


Figura 188 - *Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Esnoroeste para Les Sueste no anno de 1751, com destaque para a fachada lateral direita da Catedral de Santana no detalhe abaixo.*

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (*IN*: REIS FILHO, 2000).

Já o plano lateral apresenta-se mais detalhado, surgindo também no desenho acima, que é considerado por Reis Filho o “mais simples dos três e mostra a igreja Matriz de lado (número 1), a capela de N. S. da Boa Morte, à direita (2) e o quartel dos ‘dragões’ (3), com a casa da intendência ao lado”. Nela, são incluídos mais dois números no corpo da edificação: o “2” foi colocado em sua nave lateral direita, designando o “Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos”, e o “3”, em um anexo mais baixo incluído nos fundos do corpo principal, nomeado como “Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento”²¹⁵, destinado a abrigar as assembleias da referida associação. A nave lateral direita é coberta por uma segunda e única água em telhas cerâmicas, localizando-se um pouco abaixo do telhado geral. Ela conta com o que parecem ser dois acessos laterais, um em cada extremidade do plano da nave principal, entremeados por três janelas na mesma altura e quatro na parte superior, estando a última delas sobre a porta mais ao fundo. Acima de cada uma destas quatro, que se mostram um pouco maiores que as inferiores, encontram-se em exato alinhamento óculos semelhantes aos do frontão, porém em menores dimensões. Esses elementos podem representar os nove

²¹⁵ Acerca de sua menção individualizada na gravura, Coelho (2013, p. 37, *grifo nosso*) destaca: “aparecem ainda na legenda, provavelmente por sua importância para a população, os consistórios das irmandades do Santíssimo e do Senhor dos Passos, sediadas do lado da Epístola, na Matriz. Convém observar que, nos dias de hoje, a Irmandade do Senhor dos Passos é a única que ainda existe na cidade, estando seu consistório sediado, desde a segunda metade do século XIX, na pequena Igreja de São Francisco de Paula” (a transferência ocorre em 1872, após o quarto desabamento da Catedral de Santana).

altares mencionados acima, considerando-se a existência de quatro de cada lado simetricamente dispostos e o altar-mor à frente da entrada frontal.

Por fim, o “anexo” posterior indica ter apenas um pavimento, por ser mais baixo e apresentar somente uma porta e duas janelas no mesmo alinhamento. Seu telhamento replica o do corpo principal em partes, contando com duas águas no eixo central levemente mais altas, sendo que a da esquerda se prolonga e abrange toda aquela lateral, e a da direita indica um desnível inferior com um único caimento. Os ângulos dos desenhos analisados não permitem observar se esse mesmo esquema se repete na cobertura da nave central, com a extensão de sua água esquerda ao longo de toda aquela porção do edifício. Conclui-se, indicando que a empena posterior parece ser cega, não demonstrando aberturas visíveis nas imagens, e contando com o arremate das telhas praticamente rente à parede dos fundos.

Apesar da relativa monumentalidade para o local, Odorico Costa (Oeste, dez.1943) ressalva que a edificação não apresentava qualidade construtiva, alegando que os “arquitetos bons, naqueles tempos, não ingressavam no sertão, não furavam a terra virgem. Os mestres pedreiros que ingressaram em Goiaz queriam mais a lida dos garimpos do que, mesmo, os trabalhos de arte”. Esse poderia ser um dos motivos para o desabamento completo de sua cobertura registrado, após somente 16 anos de utilização do edifício, resultando em **grandes danos artísticos**²¹⁶. Já Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 9) acredita que o ocorrido se justificou pela “utilização da **taipa de pilão** em paredes com tamanhas altura e largura [que] não oferecesse a solidez requerida, [levando ao] arruinamento que destituiu Goiás de qualquer igreja digna da riqueza e cultura que em verdade possuiu”. Um requerimento enviado pelo vigário da igreja ao rei D. José, ainda em janeiro de 1755, solicitando uma esmola para realização de reparos no edifício, também respalda essas teorias. Por fim, Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 40) coaduna com as duas argumentações:

O primeiro grande teste construtivo, baseado na mesologia e aptidões dos materiais do Cerrado, muito provavelmente foi a Matriz de Santana da recém-criada Vila Boa de Goiás. Baseada em planta estrangeira — e de vãos impossíveis para os singelos materiais construtivos da savana brasileira, e erguida por artífices caros e incultos — a Matriz de Goiás, sede de bispado, ruirá três vezes ao longo de dois séculos. Será o paradigma dos limites à arquitetura do cerrado, carente de boas pedras de cantaria, carente de madeiras retas e leves — a não ser a moreira escassa, os ipês e as aroeiras das Matas Grossas — carente de mestres de obras, que se unem para instalar custosas “fábricas de mineiras” em filões de ouro a cada vez mais ralos e em topografia adversa.

²¹⁶ Britto e Rosa (2018, p. 73) relatam que os retábulos da capela-mor foram atingidos pelo desabamento, sendo “substituídos, provisoriamente, por um pano pintado”.

Nesse contexto, surge a carta do governador e capitão-general, conde de São Miguel, para a corte em 1758, que informa “acerca do desmoronamento de uma parede e teto da matriz de Santa Ana de Vila Boa de Goiás” (acervo do Arquivo Ultramarino). Silva e Souza (*apud* TELES, 1978, p. 111) confirma o fato, dizendo que “Cahiu o seu tecto o todo no anno de 1759”. Faz o mesmo, outra mensagem do governador ao rei Dom José, comunicando a queda de uma parede e do teto no dia de todos os santos (1º de novembro), transcrita abaixo:

Ouvi um repentino estrondo que se resendia tremendo ainda a quem não tivesse lembrança do sempre memorável terremoto do anno de 55, e correndo a examinar a causa vi com mortificação dos meus olhos e lástima do meu coração abatida a Igreja Matriz desta capital. Situada junto das cazas da minha residência, ainda que o estrago não sepultou alguma criatura ficarao sepultadas debaixo das suas ruínas mais de cem mil cruzados que custou ao miserável Povo desta Freguezia a sumptuosa edificação deste grande templo e a mayor desgraça é ficarem-lhe também sepultados as esperanças de sua reedificação. Cahio todo o tecto, meya parede colateral da parte do Evangelho, e ficou arruinadíssima a parede da parte da Epístola. O Arco da Capella-mor ou a Arte há de apiar a pedraria, ou a ruína há de precipitá-la trazendo consigo na precipitação toda a obra interna da capela. Enfim, o que cahio está perdido. O que ficou não pode conservar-se e desta sorte está a Villa sem Matriz, os Freguezes sem Igreja, e a Religião sem a donde administrar os Sacramentos dos seus indispensáveis Dogmas. Dia de todos os santos próximo paçado, poucas horas dispois de huma Procição de Penitência que finalizou com hum Sermão Doutrinal que atrahio todo o povo desta Villa a Matriz arruinada, cahio um lanço de parede que destruhio três altares, quebrou as campas e o emparedamento do corpo da igreja com a felicidade de não acabar o Povo, Clero e Nobreza que havia poucas horas tinhão sahido da sua piedosa devoção. Não sey se a minha actividade de o meu zello e talvez que fosse a minha vaidade fez desentulhar a Igreja, reparar o tecto, estroncar as paredes e ultimamente fazer levantar o lanço que cahio em que neste reparo e mays alguns precisos gastey perto de quatro mil cruzados da Congroa com que V. Magestadi alimenta a minha inútil assistência nesta Capitania (Documentos manuscritos avulsos do Arquivo Ultramarino de Lisboa²¹⁷ *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 72, *grifos nossos*).

Essa fonte é uma das mais precisas encontradas até o momento, por trazer detalhes construtivos e do interior da edificação, ressaltando sua suntuosidade e grandeza, assim como, de seu processo de desmoronamento. Sugere que, de fato, a queda tenha se iniciado pela cobertura, que possivelmente trouxe abaixo consigo algumas paredes, indicando a existência de pedras em sua composição e de um arco na capela-mor, que parece não ter sido tão atingida. Detalha também que o desmoronamento de um “lanço de parede que destruhio três altares, quebrou as campas e o emparedamento do corpo da igreja”, resultando

²¹⁷ Apresenta-se, aqui, a ressalva feita por Gustavo Coelho (2017, p. 59), de que tal correspondência foi escrita em 1758, mas relatando acontecimentos do ano anterior e do corrente, com base nas microfílmagens de documentos do Arquivo Histórico Ultramarino enviadas ao Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás por meio do *Projeto Resgate*.

em um grande risco para a segurança daqueles que estivessem próximos no momento. O governador conclui a carta, afirmando que já havia realizado reparos emergenciais, como a limpeza do entulho, reparos na cobertura (sem maiores especificações de sua extensão) e intervenções nas paredes, incluindo o levantamento de uma parte delas. Por fim, destaca-se em suas palavras o grande impacto do acontecimento para a população local, bastante religiosa como aponta a presença maciça nos eventos ocorridos pouco antes do desabamento, lamentando que sobre ela recairia o prejuízo de “cem mil cruzados que custou ao miserável Povo desta Freguezia”, além da perda de seu local de devoção.

Ainda em 2 de outubro de 1759, ocorre a sexta visita diocesana na cidade, realizada pelo Pe. José Manoel Coelho um ano após a elevação da Igreja Matriz de Vila Boa à categoria de paróquia (PASSOS, 2018, p. 87). Em seus registros já consta o desabamento de grande parte do frontispício da Matriz, levando o religioso a fazer o seguinte apelo para seu reerguimento, o qual responsabiliza pesadamente a população local, que é cobrada para prover não apenas ajuda financeira, mas também “facilitar os meios” para sua realização:

para que este zelo não desfaleça e chegue até ao Ceo é preciso levantar a Igreja Matriz desta Villa, pois se acha por terra, assim espero da sua diligencia que faça todo possivel para levantar para que se não malogre o louvor a Deus e aos santos. Recomendo primeiramente mande a Sua Magestade Fidelissima para que lhe dê uma ajuda de custo pelos rendimentos de Sua Corôa como grão Mestre da Ordem de Cristo, o padroeiro de todas as Igrejas, principalmente desta por ser a principal destas Minas, que tanto augmento tem dado a Sua real Fazenda; e em segundo lugar ao Povo desta mesma Villa não só com a destreza possivel de suas esmolas, mas com aquella que facilite os meios para tão ajustado fim... (SILVA, 1948, p. 84, *grifo nosso*).

A catedral passa a funcionar interinamente, então, na **Igreja de Nossa Senhora do Rosário**, considerando-se o seguinte esclarecimento encontrado em uma carta escrita pelo Conde de São Miguel em c.1758: “A Villa não tem mais Igrejas que huma Ermida dos Pardos nos seus subúrbios ainda por acabar [capela de Nossa Senhora da Boa Morte], e huma Ermida dos Pretos para donde mudamos Sulememente o Sacramento na primeira Ruína da Matriz donde fica a Freguezia com gravíssimo descômodo do culto Divino pela pequena formatura do Templo” (COLEHO, 2017, p. 61). Isso leva a um interessante processo de convivência entre as irmandades de pessoas brancas e as de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e de São José dos Quatro Ofícios, que abrangiam pardos, crioulos, pretos forros e escravos. Assim, “durante três anos, a padroeira de Goiás e os demais oragos cultuados na Matriz, conviveram com as devoções a Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito e ao Senhor do Bonfim” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 73), ressaltando-se que essa discussão será aprofundada no ultimo capítulo da tese.

Cônego Trindade Silva (1948, p. 85) registra a sétima visita na diocese, ocorrida em 1762, realizada pelo Pe. Domingos Rodrigues de Carvalho, indicando que o edifício havia sido reparado e estava em atividade: “visitei o Sacrário, Pia Baptismal, Imagens e Corpo Material da Igreja”. Confirma mais adiante que “estava de novo em funcionamento a Matriz, tendo passado por um reconserto geral, mantendo-se sem novidade por espaço de cinco lustros” (SILVA, 1948, p. 236). Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 14) acrescenta, ainda, que ela “foi reconstruída pelo povo, não lhe repondo, porém, o forro do teto e não se fazendo a restauração dos ornatos de talha e douração dos altares e do arco cruzeiro²¹⁸”. Odorico Costa (Oeste, dez.1943) também destaca a intensa colaboração popular no processo de reconstrução, conforme segue:

O povo de Vila-Boa reuniu toda a fortaleza de sua fé, deu-se a novos sacrifícios e tratou de mandar reconstruir a igreja. As obras foram feitas no sentido de consolidar as fundações do templo, umas vezes; de consolidar as paredes, outras vezes, e, finalmente, no sentido de garantir a duração do teto.

Esses cuidados, infelizmente, não valeram. A construção inicial tinha sido má e a igreja de Nossa Senhora Santana de Goiaz vezes sem conta exigiu serviços custosos para evitar o seu desabamento.

Já em 1780, ocorre a ida do Pe. João de Almeida Cardoso, que chama “a atenção dos moradores de Vila Boa para um auxílio comum em favor da Matriz, cujo telhado está reclamando um reparo geral” (SILVA, 1948, p. 86). Novamente, destaca-se o controle e a responsabilização por parte do clero da conservação dos templos religiosos pelos moradores locais, assim como, ocorria com o rigor do cumprimento da legislação urbanística. Esses indícios poderiam demonstrar as origens de um condicionamento social realizado pelo governo e pela Igreja para a manutenção da ambiência da cidade, tanto em sua escala urbana, quanto na edificação.

Com o objetivo de permitir uma melhor visualização da posição do edifício na cidade e de suas dimensões em relação ao seu entorno imediato, rerepresenta-se a planta de 1782 com destaque ampliado para a Catedral de Santana. Nota-se sua avantajada proporção frente às construções vizinhas e sua nova conformação mais alongada, ressaltando-se, ainda, a redução de sua largura no novo anexo dos fundos. A localização em que se encontra também coincide com os prospectos e ilustrações analisados acima. Destaca-se nela a supressão do espaço ao redor da edificação para a realização de procissões anteriormente observado,

²¹⁸ Uma carta enviada ao rei D. José pelo ouvidor-geral e provedor da Fazenda Real de Goiás, António José de Araújo e Sousa, em 23 de julho de 1765, pode comprovar essa “simplicidade” do templo. Ela se refere a outra correspondência da Irmandade do Santíssimo Sacramento, solicitando que “se mande dar novos ornamentos à dita igreja, devido à indecência dos que possui atualmente” (acervo do Arquivo Ultramarino).

assim como, seu crescimento para os fundos, ainda não sendo notados sinais da instalação do cemitério externo. Consta-se, ainda, outras alterações no prédio em comparação com a primeira planta analisada, já que se abandona a representação em formato de cruz para assumir essa configuração retangular mais alongada, contando com uma clara separação visual do anexo posterior, não sendo mais possível distinguir as torres no desenho.



Figura 189 - *Planta de Vila Boa Capital da Capitania geral de Goiás em 1782*, com destaque para a Catedral de Santana em azul. Ao lado direito, detalhe das dimensões da catedral na mesma planta.

Fonte: Arquivo Histórico do Exército e Arquivo Público do Distrito Federal.

No final da década de 1780, registra-se a chegada do visitador Cônego Correia Leitão, que realiza uma série de críticas e exigências rigorosas e polêmicas ao templo, como o “reconcerto do cemitério local” e a “construção de uma sacristia na Matriz” (SILVA, 1948, p. 89). Esse anexo é solicitado pelo provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento, devendo ser realizado atrás da capela-mor e constituir-se em um sobrado, que abrigaria um consistório no andar superior. Entretanto, após a aprovação do pedido, o vigário da vara, Pe. José Manoel Coelho, mostra-se contrário à obra, alegando que seria desnecessária e “nem está [estaria] conforme as exigências canônicas” (idem). Seu argumento é apoiado pelo vigário da freguesia, complementando ainda que “a Matriz ficava [ficaria] sem adro, pelos fundos, e que o Palácio dos Governadores Gerais perderia grande área de seus caminhos e praça, que a própria Matriz não resistiria a mais anexos devido ao estado de ruína em que se achava o telhado”. Para concluir a discussão, dá a palavra final novamente o Pe. Coelho:

(...) a melhor coisa que ainda existe da Matriz é a sua Capela-Mór, e esta obra virá ameaçar a sua queda, que o telhado está muito fraco, que esta obra vem diminuir o cemitério, que o vigário não pode consentir nessa construção, que não fica âmbito para as procissões que se fazem em derredor da Matriz, opõe-se ao governo público e político do ilustre Senado desta Vila, dificulta a passagem dos moradores que ficam para estas bandas, devassa o Palácio

do Governo. Considera, enfim, esta obra supérflua e escandalosa. Registra que a “Matriz se acha em um aspeto tão triste no seu frontispício, sem portas e sem janelas, caiadas ao meio, chovendo dentro dela como na rua, com huma torre da parte do Evangelho em ruina, que causa compaixão aos fieis...” Finaliza a sua ponderada e longa exposição ao Visitador chamando-lhe a atenção, dizendo-lhe que o arquiteto não merece fé pelos trabalhos maus que tem apresentado. Assina-a em 26 de Março de 1789 (SILVA, 1948, p. 90).

A partir dessa nova disputa de poder simbólico, que se expressa materialmente na própria edificação, nota-se a complexidade dessas relações locais e também com a corte, já que chega a envolver o bispo do Rio de Janeiro, relegando inclusive a precariedade física da edificação a um segundo plano. Fato é que esse acréscimo parece não ter sido realizado naquele momento e antecedeu em pouco tempo o prolongado arruinamento da catedral que se seguiu, como descreve Cônego Trindade Silva (1948, p. 236): “neste estado ‘ruinoso’, a Matriz atravessa o fim do século 18, assiste a todo o pontificado [sic] de dom Francisco (1819-1854) e de dom Domingos (1860-1863) até a manhã de 3 de junho de 1874, com o desabamento do frontispício, fechando-se as suas portas ao culto público até os nossos dias [1948]”. Essa frase final é interessante por dar a entender que as atividades litúrgicas continuavam acontecendo no templo, mesmo nas condições em que se encontrava. Britto e Rosa (2018, p. 75) destacam que as práticas devocionais permaneciam acontecendo em âmbito privado, através dos oratórios domésticos, e por meio das procissões, “a partir da ritualização de uma ‘devoção a céu aberto’, antecedida por novenas, tríduos, missas e levantamentos de mastros”, que atravessaram os séculos seguintes como registram diversos cronistas e memorialistas. Um grande exemplo da procissão local dedicada a Santana, que mantinha sua catedral como ponto símbolo central, é descrito a seguir:

No caso de Vila Boa de Goiás, seguia um trajeto fixo partindo da Matriz (...). Percorria em frente ao Palácio do governador, em direção ao Largo do Chafariz até a Casa de Câmara e Cadeia, contornando-a e descendo pela Rua Direita até o Largo do Rosário, continuando em direção à Rua da Abadia, descendo a Rua do Carmo e retornando em direção à Praça da Matriz, onde o cortejo se recolhia (VIDAL, 2009). Esse era o itinerário que a população seguia para levar Sant’Ana, em seu andor, renovando a fidelidade dos devotos e instituindo uma memória a céu aberto que resistiu a força do tempo (BRITTO; ROSA, 2017, p. 77).

4.1.3. A saga da Catedral de Santana pela sobrevivência desde os primórdios (1759–1874)

(...) com o tropel da alimária retumbando na rua estreita, calçada de pedras irregulares, entrou a comitiva na cidade, pela Cambaúba, passando em frente da simpática igrejinha da Lapa que ao tempo existia, e ganhando afinal a rua principal, chamada Rua Direita do Negócio, a qual

desembocava no Terreiro do Paço. Aí se erguia a matriz, enorme igreja de Nossa Senhora de Santana, padroeira da Vila. Se era grande, tinha péssimo aspecto. O frontispício estava em ruínas, sem portas nem janelas, a parede frontal caiada até o meio, com a torre da parte do evangelho derruída. (...) Dentro da igreja, que era vasta, a feição de tapera era mais sensível, com o teto deixando entrar a chuva que estragava as paredes, os altares e o piso da nave (...).

Bernardo Élis (*apud* BITTAR, 1997, p. 35-36).

Como demonstra a epígrafe extraída do célebre romance regional *Chegou o Governador*, baseado nos registros de D. Francisco de Assis Mascarenhas, a Catedral de Santana faz a passagem para o século XIX em estado bastante precário. Britto e Rosa (2018, p. 81) afirmam que, “ao longo dos oitocentos, ‘ruína’ era palavra recorrente nos relatórios de governo e nos registros eclesiásticos relacionados à Matriz”, que demandou constantes reconstruções e reparos a partir de então, para resistir aos diversos episódios de arruinamento pelos quais passou.

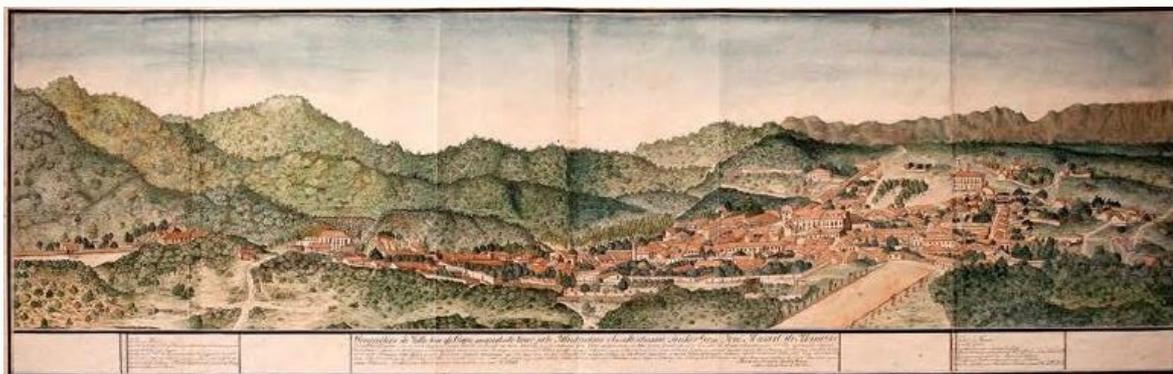




Figura 190 - *Prespectiva de Villa Boa de Goyas de 1803*, com destaque para os largos do Chafariz e da Matriz, emoldurados pela Serra Dourada. Abaixo, detalhes da Catedral de Santana, com destaque para a versão em preto-e-branco que se apresenta mais clara e legível.

Fonte: Acervo da Biblioteca Mario de Andrade e MOURA, 2018, p. 276.

A imagem acima, seguida por seus detalhes ampliados, constitui o segundo registro imagético encontrado sobre a catedral e é atribuída ao sargento do Regimento de Infantaria da Milícia de Vila Boa Joaquim Cardoso Xavier Sarmiento, sendo elaborada cerca de 52 anos após os prospectos do subitem anterior, durante o governo de João Manoel de Menezes²¹⁹. Ao compará-los, nota-se que as principais diferenças encontradas se concentram na parte posterior da edificação, que se mostra muito maior do que na imagem prévia. Agora, ela surge com uma proporção mais próxima a do corpo principal, contando com dois pavimentos com janelas e entradas (que não estão visíveis) seguindo o mesmo alinhamento da nave lateral. Há uma distinção clara entre ambas as partes da edificação, estando a nova um pouco mais baixa e levemente recuada e sendo incluídos rasgos na alvenaria que separa os dois níveis da cobertura. Esta mantém a proporção e o alinhamento do telhado principal, ficando um pouco abaixo dele e contando com expressivas alterações na visada dos fundos, na qual surge uma segunda água que cai para trás e com uma elevação assemelhada a uma torre posterior, que apresenta uma cobertura própria com duas águas. Os sinais dos processos de arruinamento também aparecem aqui, como indica a grande rachadura observada no telhado da nave principal, ainda que não se possa verificar o estrão de conservação do frontispício por esse ângulo.

As janelas de toda a fachada lateral também aparentam estar mais altas, possivelmente, em razão de uma distorção do desenho, recordando-se de que os últimos relatos apontam

²¹⁹ Meneses também solicita que Xavier elabore um *Mapa Geral de Toda Capitania de Villa Boa de Goyas*, datado de 1820, que se encontra fisicamente depositado na mapoteca da Sociedade de Geografia de Lisboa (SILVA; VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 172). Outro conhecido desenho do sargento é o do aldeamento de São José de Mossâmedes (1777), datado de 1801 (REIS FILHO, 2000, p. 241).

que elas estariam sem esquadrias, o que só pode ser confirmado visualmente no caso da abertura da torre sineira. Esta, por sinal, também se mostra mais estreita e conta com uma estrutura de madeira coberta e mais baixa ao lado direito, apresentando dois níveis. Por fim, a empena cega dos fundos surge com mais detalhes e duas janelas, aparentemente. Percebe-se, ainda, que a fachada lateral esquerda não se mostra simétrica, já que a ponta do talhamento está mais baixa desse lado. Como mencionado nos registros anteriores, nota-se que a área dos fundos parece ter sido cercada com muros, o que indicaria a delimitação de um **cemitério externo**.

Acerca do tema, menciona-se a existência de queixas muito antigas, remontando ao fim do século anterior, sobre o problema dos enterramentos no local, como comprova a solicitação para a realização de “um urgente reparo no cemitério” (SILVA, 1948, p. 88) feita pelo já mencionado cônego José Corrêa Leitão anos antes. Outro exemplo é a seguinte publicação de *A Matutina Meiapontense* (13.nov.1830) de uma inédita correspondência feminina anônima, que reclama do mau cheiro exalado pelos corpos enterrados no terreno da catedral²²⁰, conforme transcrição abaixo:

(...) No dia 2 de novembro do corrente, dia em que se celebram os Divino Ofícios pelas almas dos nosso fiéis defuntos, me achei na Catedral desta Cidade de Goiás para enviar as minhas Orações ao Todo Poderoso, e elles as distribuir pelas almas, quando de improviso me vi atacada do mais execrando fedor que fedia-se por toda a Igreja, de maneira que não só eu como as demais senhoras assaz fatigadas e possuidas de íntima dor de cabeça maldisiamos deste modo. Será possível que os homens estejam tão faltos de temor a Deos, que se animem a encher a sua Santa Caza de cadáveres os mais idiondos? Será crível que estejam alucinados ou faltos de olfato para não sentirem o quão danoso é semelhante abuso para o bem público? (...).

A Cathedral, e as mais Capellas estão em taes circunstancias que talvez poucas pessoas nelas vão: porquanto a terra está bastantemente insopada, e pela sua grande canceira ja não admite que sepussa sepultar mais ninguem, por isso que o seu maó alito talvez tenha contaminado a todos os povos (...).

Foram encontrados, ainda, outros jornais do período que trazem notícias sobre a Catedral de Santana, sendo a mais antiga delas datada de 1823, constante no periódico

²²⁰ Esses relatos eram frequentes, chegando a se tornar um problema de saúde pública e motivo de proibição da prática de sepultamentos no edifício, o que levou à construção do Cemitério São Miguel, ocorrida apenas em 1858 no local em que permanece até hoje e que já abrigava o campo santo do Hospital São Pedro de Alcântara. Até, então, os enterros eram realizados dentro das igrejas ou em suas imediações, como comprovam os achados arqueológicos ocorridos na década de 1990 na cidade. Segundo Passos (2018, p. 288): “em 1824, a Lei Municipal n.º 532 manda criar um cemitério, com administração a cargo do Hospital São Pedro de Alcântara. O cemitério teria sido construído em 1856, quando o Presidente da Província autorizou a quantia de 2:000\$000 (dois contos de réis) ao Ten. Cel. José Rodrigues de Moraes, a título de segunda prestação do contrato, para as obras”.

cearense *Império do Brasil - Diário do Governo*, que informa sobre uma solenidade local e dá destaque para sua ornamentação: “(...) [a Corporação da Camara e a do Governo] se dirigiram a Igreja Matriz, que está na mesma Praça. A Igreja além de se achar alvejada, e pintada para este fim, estava ricamente ornada de damascos, e iluminada de maneira ainda não vista”. Já os *Annaes do Parlamento Brasileiro* (2.ago.1828) registram uma reclamação de Cunha Mattos acerca dos altos impostos pagos ao Império pelos vigários, afirmando que “a igreja de Sant Anna da cidade de Goyaz, a de Trahiras, e mais algumas colladas não podem com o pezo daquella contribuição”. Ela também informa sobre a baixa arrecadação obtida nos templos locais de então, expondo uma realidade que parece diferente daquela vista no fim do século anterior: “Os parochianos duvidão satisfazer as conhecenças; o pé de altar nada rende, e a maior parte dos chefes de familia estão na intelligencia de que a constituição do imperio absolveu-os dos pagamentos das conhecenças aos seus vigários (...)”.

Esse trecho permite um questionamento sobre a possibilidade de um enfraquecimento nas relações entre os vilaboenses e a Igreja Católica após a Independência ou do arrefecimento dos conflitos dela com as irmandades, podendo também ser decorrentes da falta de informações sobre os novos papéis de cada uma das partes nesse novo cenário. A posse do bispo Dom Francisco Ferreira de Azevedo, ocorrida “por procuração” ao Cônego Silva e Souza na catedral em 19 de outubro de 1818 não transparece a existência de problemas estruturais nesse aspecto, já que contou “com grande assistência ‘de povo, nobreza e clero e o Senado da Camara’ (...)” (SILVA, 1948, p. 130). O referido prelado só chega, de fato, à cidade em 21 de outubro de 1824, proferindo um discurso reforçador do culto de Santana e endossado pelo Papa Pio VII, que pede para se concederem “indulgências especiais àqueles que a visitassem [a catedral] no dia da padroeira da Prelazia, Senhora Sant’Ana. No dia 30 ainda no oitavario de sua posse, declara por especial carinho do Pontífice Romano estarem privilegiados todos os altares dá Igreja Catedral (...)” (SILVA, 1948, p. 140). Britto e Rosa (2018, p. 86) destacam, ainda, que a igreja se torna a “Sé Episcopal” a partir desse ato, mesmo estando “arruinada”. De qualquer forma, todas essas informações deixam clara a importância da contribuição da população local para a manutenção do clero e dos edifícios religiosos goianos.

Retoma-se *A Matutina Meiapontense*, que apresenta outras passagens sobre a igreja matriz, registrando a primeira delas em 5 de março de 1830, como se vê a seguir: “(...) tomei bom logar na Cathedral, e admirei logo o apparatus festivo com que estava adereçada, paramentados ricamente os Altares, a Capella Mór, e o Throno providos liberalmente de immensas luzes; na maior escassez de cera, que se tem visto neste Pais”. Cerimônias como

essa são noticiadas, ainda, em 12 de janeiro, 25 de agosto e em 28 de julho de 1832, sendo a última possivelmente em homenagem à padroeira, relatando-se:

(...) festejado em Goyaz com hum sumptuozo *Te Deum* celebrado na Cathedral (...). em grande gala se encaminharão com elle [presidente] para a Cathedral: a porta estava o Cura paramentado com hum rico Pluvial, que recebeo ao Exm. Presidente e Conselho Administrativo lançando-lhes o Asperges. A Igreja estando toda illuminada de cera branca, ornada de Damascos, e flores, embellezava a vista, e infundia o mais profundo respeito para com o Deos vivo (...). entoou o *Te Deum*, que foi seguido por huma bem concertada, e armonioza Muzica. Foi numerozo o concurso de Cidadãos de todas as Clases vestidos com o mais rigorozo aceio. Acabado este acto Religiozo, (...), e no largo da Matriz deo os vivas do costume, que forao correspondidos com muito entusiasmo por todos os assistentes. Depois deste acto o Exm. Snr. Pres. reunido ao Cons. administrativo na Salla do Docel recebeo o cortejo do costume. A noute illuminarao-se quasi todas as Casas da Cidade (*A Matutina Meiapontense*, 28.jul.1832).

O ano seguinte já é marcado por recorrentes referências ao estado de arruinamento do edifício, como consta em uma edição de fevereiro de 1833 do mesmo periódico, citada por Cônego Trindade Silva (1948, p. 162) a seguir: "(...) relatando os esforços do Governo e do Conselho Provincial para a imediata reconstrução da matriz, diz textualmente: 'só existem escombros' (...)". O número de 14 de agosto é categórico ao afirmar que se acha "a Igreja Cathedral inteiramente arruinada, e grande parte cahida, de maneira que nao admite concerto, e só huma reedificação, julgava conveniente pedir se à Assembléia Geral Legislativa huma quantia para a dita reedificação" (*A Matutina Meiapontense*, 14.ago.1833). Dias depois, em 17 de agosto, publica um parecer em que Cônego Silva e Souza pondera sobre a importância da elaboração de um levantamento físico confiável dos danos no edifício, considerando suas dimensões, o que poderia ser recuperado, qual seria o orçamento para sua reconstrução e uma eventual necessidade de mudança de sua localização, conforme segue:

(...) Para satisfazer a Commissão, de que fui encarregado por este Exm. Conselho sensibilizado, pela ruina da Cathedral de Santa Anna d'esta Cidade, Capital da Provincia de Goyaz, penso que convem antes de se pedirem os soccorros necessarios á Assembleia Legislativa, que se consulte á sua Ex. Rm. sobre o commodos que lhe sao necessarios na Cathedral para o solemne exercicio das funcções Episcopáes — Julgo da mesma sorte neessario que se convidem todas as pessoas intelligentes de Obras d'esta natureza para declararem por escrito o seguinte — Quantas braças tinha de frente. Quantas de fundo, Quantas de elevação o grande Edificio arruinado — Que cumprimento, e largura tinha o Corpo da Igreja arruinada. A Capella Mor, e o Presbiterio. — Quantos Altares Collaeteraes tinha. Quantas Sachristias, e Consistorios — O estado, a que ficou redusido este magestozo Edificio. Se ameaçaõ damno publico as suas partes existentes E se hé susceptivel d'algum reparo no estado em que existe — No caso de ser precizo, como he, fundar-se de novo, se ha outro lugar mais conveniente, em que seja colocado — Em quanto se calcula a despeza necessaria para sua reedificação — E sendo possivel o dezenho de toda a obra que se prejecta (*A Matutina Meiapontense*, 17.ago.1833).

Já a edição de 21 de agosto de 1833 detalha os principais focos de intervenção, informando ser “(...) necessario tratar-se ja do reparo da Capella Mor, Arco Cruzeiro, e Sachristia, afim de evitar maior ruína, para cujo haviaõ algumas madeiras, e se achavaõ outras encommendadas” (*A Matutina Meiapontense*, 21.ago.1833), dando a entender que esses locais ainda não haviam desabado. Entretanto, em 04 de setembro do mesmo ano, o presidente do Conselho do Governo da Província, José Rodrigues Jardim, inspeciona as ruínas e autoriza os reparos, de modo que seu relato comprova um novo colapso da edificação, possivelmente no início de 1833, conforme a seguinte transcrição:

(...) o Sr. Prezidente em Conselho foi a Igreja Matriz assistir ao exame do estado de ruina, em que a mesma se acha, para cujo fim se tinha convidado pessoas inteligentes, as quaes procederaõ ao referido exame (...). se conheceo ter caido o Arco Cruzeiro, e com a sua queda arrastado parte das paredes da Capella Mór e do Corpo da Igreja, ameaçando proxima ruina total este Edificio, e ate perigo publico, havendo com tudo muitas pessas dignas de poder servir para a reedificação, e que convem aproveitar antes que sobre ellas cáia alguma parede, que as torne inuteis; (...) da quantia, decretada para reparos dasligrejas Matrizes, applique a necessaria para aproveitamento do que acima se menciona, e para demolir-se tudo que ameaça ruina, e perigo publico, que muito convem evitar (*A Matutina Meiapontense*, 4.set.1833).

Já em 9 de outubro de 1833, *A Matutina Meiapontense* informa o pedido da “quantia de trinta contos de reis para reedificação da Igreja Cathedral”. Em 28 de dezembro do mesmo ano, registra a obtenção de subsídio anual pela Assembleia Geral para reedificar o “Primeiro Templo da província cahido por terra” (*A Matutina Meiapontense*, 28.dez.1833). Essas solicitações se tornam uma constante desse período em diante, como comprova o Decreto nº. 2 (25 de outubro 1839), que oferece uma loteria “em benefício da Cathedral de Santa Anna, e do hospital de Caridade da Cidade de Goyas”. Outra concessão ocorre em 10 de março de 1840, como informa os *Annaes do Parlamento Brasileiro*: “(...) e concedendo loterias à santa casa da misericordia desta cidade e em beneficio da cathedral de Santa Anna, e hospital de caridade da cidade de Goyaz, nas quaes resoluções o regente em nome do imperador o Sr. D. Pedro II consente”. E também o *Diário do Rio de Janeiro* (mar.1840): “Quarta feira, 21 do corrente, em O consistorio da santa casa de misericordia, anda impreterivelmente a roda da **loteria** a beneficio da cathedral da Santa Anna e hospital de caridade da cidade do Goyaz (...)”.

Essas publicações revelam que o conhecimento acerca da precariedade da matriz goiana já extrapolava as fronteiras locais, chegando ao conhecimento e à tomada de providências do próprio imperador. Ressalva-se que esse não era um problema apenas da capital goiana, já que o relatório do presidente goiano D. José de Assis Mascarenhas de 1839 relata que, de forma generalizada, “se conhecem os estragos feitos pela mão destruidora do

tempo. Os templos são os que mais atestam essa tristíssima verdade. (...) por toda parte da Província tem vindo do Governo representações pedindo socorros para os indispensáveis reparos das Matrizes (...)" (BRITTO; ROSA, 2017, p. 90).

Destaca-se, ainda, que a partir de então, as instituições passam a assumir de forma mais substancial a responsabilidade pelas intervenções na catedral, o que poderia ser explicado pelas mudanças na estrutura e nos processos administrativos trazidas pela Proclamação da República em 1822. Portanto, esse se torna um importante marco para ajudar a compreender as principais diferenças observadas entre as reações notadas entre o primeiro desmoronamento e o atual. Ressalta-se que, agora, fica mais visível a diminuição da participação dos vilaboenses, cuja contribuição se manifesta de forma mais indireta, a partir das loterias por exemplo. Publicações futuras, denunciaram, ainda, possíveis desvios desses recursos nesse período, como demonstra a coluna *Os telegramas d'O Lidador* do jornal *O Lidador* de 3 de abril de 1913.

Já em 1846, um relatório presidencial indicava a manutenção das dificuldades gerais, como se vê a seguir: "a quota marcada na Lei do Orçamento vigente para reparos da Matriz da Capital é insuficiente para as obras de que necessita, quase toda ella está em ruínas e força-lhes impedir sua completa destruição" (BRITTO; ROSA, 2017, p. 90), relato que se repete no ano seguinte. Essas informações, inclusive, impactam a conhecida versão sobre a vinda do artista José Joaquim da Veiga Valle para a cidade de Goiás na virada da década de 1830 para 1840, com o objetivo de "dourar os altares da Igreja de Sant'Ana" (BRITTO; ROSA, 2017, p. 90), o que não ocorreu de fato. Segundo Regina Lacerda (1977, p. 70), seu nome consta, inclusive, em uma ata de "reunião de cidadãos para serem nomeados o Promotor e mais pessoas que deveriam dirigir a obra de reedificação da Igreja Matriz (...)". Destaca-se essa passagem, por contradizer a hipótese levantada sobre um possível arrefecimento do engajamento dos vilaboenses desse período nos esforços para recuperação de sua matriz.

Acerca dessa temática, Giovana Emos da Luz (2012, p. 102) esclarece que o "financiamento privado" das edificações religiosas era uma prerrogativa legal, constante no artigo 68 das "Disposições Transitórias" do *Livro da Lei Goyana de 1846*, no qual se lê:

Art. 68 Presidente da Provincia fará promover subscrições para as obras das Matrizes, e só prestará auxilio a ellas, quando constar, que taes obras forao postas em andamento á custa dos Povos das respectivas Parochias. O Presidente da Provincia nao prestará auxilio á Matrizes já auxiliadas, sem que previamente sejao liquidadas as contas das consignações antecedentes; para o que dará todas as providencias necessarias assim como, para a breve prestação das contas dos dinheiros, que de novo abonar (*grifo nosso*).

Constata-se, assim, que não se tratava apenas do substancial compromisso dos moradores locais para com a execução da igreja e a importância desse ato para eles,

reforçado por sua intensa religiosidade, mas também de uma postura do Estado em atribuir essas obrigações aos cidadãos. É importante reforçar que ainda estava vigente o regime do Padroado Régio no Brasil, que garantia à Coroa portuguesa o controle sobre a arrecadação eclesiástica local, tornando-a também responsável pela gestão do clero e das igrejas. Assim, observa-se como o processo de envolvimento da população na realização e na manutenção dos edifícios religiosos advém de um longo histórico de habituação, em alguma medida, até mesmo coercitiva, que era duplamente acionado tanto pela Igreja quanto pelas instâncias governamentais. O mesmo *Livro da Lei Goyana de 1846* se encerra com a “Lei nº 3 de 1846” (*apud* LUZ, 2012, p. 105), que está voltada para as matrizes e institui uma figura da comunidade denominada “**fabriqueiro**”²²¹, a quem é delegada uma série de deveres relativos à manutenção dos templos católicos, reforçando a teoria levantada acima, conforme segue:

Doutor Joaquim Ignácio Ramalho, Presidente da Provincia de Goyaz: Faço saber a todos os seos Habitantes que a Assembleia Legislativa Provincial Decretou, e eu Sancionei a Lei seguinte:

Art. 1º Os Fabriqueiros das Igrejas Matrizes, e o da Cathedral d’esta Capital, que tambem ficão sendo Procuradores das mesmas, serao nomeados, e demitidos pelos Juizes Municipaes, sob proposta dos Parochos, e nao poderao entrar em exercicio, sem haverem prestado fiança idonea.

Art. 2º Havendo na Parochia Capellas filiaes em distancia de mais de duas legoas, serao igualmente providas de Fabriqueiros, nomeados, na conformidade do artigo antecedente.

Art. 3º Aos fabriqueiros compete:

§ 1º Arrecadar todos os utencilios, dinheiros, bens e patrimonio da Igreja.

§ 2º Zellar dos mesmos bens, nao podendo empregar as alfaias, e mais objectos, em actos, que nao sejam Religiosos.

§ 3º Promover em Juizo as acções competentes, e defende-las, quando isso importe os interesses da Igreja.

§ 4º Fazer as obras necessarias tanto na Igreja, como em seos predios, e bens, não fazendo despezas em cada anno, que excedao á 20\$000 réis, sem previa authorisação do Governo, salvo quando as despezas forem em virtude de applicação especial de alguma esmolla, ou legado.

Art. 4º Os Fabriqueiros perceberão quinze por cento de todas as quantias, que arrecadarem; e prestarao contas perante os Juizes Municipaes, annualmente, e sempre, que os mesmos o exigirem, as quaes serao remettidas por intermedio dos Parochos, que sobre ellas farao as observações competentes.

²²¹ Segundo a autora, “os *fabriqueiros* eram espécie de funcionários zeladores que exerciam diversas tarefas nas Igrejas Matrizes e tinham várias responsabilidades em relação às mesmas” (LUZ, 2012, p. 105).

4.1.4. Os viajantes europeus do século XIX e a Catedral de Santana

A partir das primeiras décadas do século XIX, surgem os primeiros relatos e ilustrações sobre a cidade feitos por visitantes, sobretudo, europeus, acerca dos quais se propõe exercitar, neste estudo, um olhar decolonial. Essa postura é fundamental para a análise da literatura de viagem do século XIX, sobretudo, pois oferece fontes muito importantes para a compreensão das representações desse período, podendo-se (e devendo-se) considerar seus próprios discursos como representações. Isso permite uma “nova leitura desses autores, despindo-os de sua aura de testemunhas incontestáveis e questionando o uso indiscriminado de suas ideias pelos historiadores mais antigos” (MARTINS, 2017, p. 35). Viabiliza, ainda, observar com clareza a “sua bagagem cultural [de] preconceitos e reservas no confronto com o ‘outro’ – um país do chamado Novo Mundo”, nunca perdendo-se de vista que “o conhecimento prévio, a experiência e as leituras anteriores de seu produtor interferem nesta interpretação” (MARTINS, 2017, p. 26).

Acerca das fontes iconográficas produzidas por esses personagens, Ulpiano Meneses (1996, p. 152) pondera que também são “uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes”. Entretanto, elas oferecem um maior impacto analítico, do que os documentos textuais, em razão do “caráter probatório” inerente às imagens, já que constituem “formas visuais que tornam sensorialmente apreensíveis (permitindo sua circulação, difusão, contestação) particularizações das representações sociais da cidade”. Portanto, é fundamental desconfiar delas sempre, ainda que se possa desfrutar da riqueza de detalhes que oferecem, a exemplo das “características específicas de um certo espaço, estruturas arquitetônicas particulares, equipamentos, vestuário, detalhes de ações, etc” (MENESES, 1996, p. 153). Com esses cuidados, permite-se evitar visões de mundo reducionistas e acríticas, assim como, oferecer perspectivas mais ricas e diversas ao “trazer à tona o olhar nativo” (idem) sempre que possível.

Existem relatos dos próprios colonizadores portugueses, como no caso do militar Raimundo José da Cunha Mattos, que chega à província no momento da Proclamação da Independência, permanecendo de 1823 a 1826. Ele escreve a obra *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão pelas províncias de Minas Gerais e Goiás*, na qual faz a seguinte descrição: “a Igreja de Santa Anna que serve de Cathedral he espaçosa, e tem hum rico Altar Mór com soberba calumnata” (MATTOS, 1836, p. 135). Seu tom elogioso se dirige apenas para as elites locais, possivelmente motivado por seus interesses políticos, já que vivenciou uma atribulada gestão como Governador das Armas, tornando-se deputado por dois mandatos na sequência. Segundo Bianca Martins de Queiroz (2009, p. 78), o teor descritivo

de seu texto não o isenta do fato de ser um “europeu quem fala com seu olhar moldado pelas teorias de progresso e os padrões de civilidade tão em voga no período”. Mattos destaca o “exótico” e o “diferente” em seu discurso, assim como, as potencialidades naturais do lugar, que estão em permanente contraste com a “debilidade dos recursos humanos” locais, taxando seus habitantes pejorativamente de “vadios, ociosos e pouco afeitos aos hábitos da civilização”.

Há, ainda, diversos viajantes de outras nacionalidades, como o médico, geólogo, botânico e desenhista austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1976, p. 141), cuja expedição dura de 1817 a 1821, vindo à Vila Boa em 1818. Nela, destaca o estado de degradação da catedral ao relatar que, “por muitos anos, a igreja ficou nesse estado de ruína, de modo que dentro cresceram arbustos, mas, afinal, foi restaurada a duras penas. Ambas as torres baixas estão de novo a cair. Este templo aliás é escuro, não tendo vidraças nas janelas; o altar-mor é pobremente arranjado”. É curioso observar a incongruência de testemunhos entre a descrição “suntuosa” de Cunha Mattos e a depreciativa do austríaco, considerando-se a diferença de pouco mais de cinco anos entre a estadia de ambos. Assim, fica claro que ele também reproduz o mesmo juízo de valor parcial e colonialista dos demais viajantes, marcado pela postura de superioridade advinda de sua perspectiva europeia progressista e cientificista. É relevante destacar a incongruência de testemunhos entre a descrição suntuosa de Cunha Mattos e a depreciativa de Pohl, considerando-se a impossibilidade de confirmação de que ambos se referiam à igreja em um mesmo período histórico, já que o austríaco visitou a igreja após seu primeiro desabamento.

Um ano depois (1819), chega à capital goiana o naturalista e botânico francês Auguste de Saint-Hilaire ²²²(1975, p. 50), que passa pela província entre 1816 e 1822 em sua “missão civilizatória”. Acerca de Vila Boa, expõe todo o seu olhar eurocêntrico e preconceituoso, ao comentar sobre o seu grande número de igrejas, “mas são pequenas e nenhuma delas tem ornamentos na parte externa. A igreja paroquial, a única que visitei, é consagrada a Santana. Seu teto não tem forro, mas o altar-mor e outros que se veem de cada lado da nave são decorados com douraduras e enfeitados com certo bom gosto”. Sua amplamente difundida narrativa ganha um papel histórico de relevo no reforço das representações de vazio e decadência do local, em consonância com a de Cunha Mattos, conforme destaca Fatima Martins (2017, p. 234):

²²² Para um maior aprofundamento sobre o tema ver: MARTINS, Fátima de Macedo. *Saint-Hilaire em Goiás: Ciência, Viagem e Missão Civilizatória*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2017.

Em Goiás, o naturalista examina as paisagens como desérticas, mas, ao mesmo tempo, potencialidades a serem desenvolvidas e que, para tanto, requeriam a intervenção europeia, no sentido de colocar a província no rumo da “civilização”. É no embate entre o que percebe (o sertão ou désert) e aquilo que acredita que deveria ser (a civilização) que se desenvolve a narrativa de Saint-Hilaire.

Parte-se, agora, para os visitantes que documentaram visualmente a cidade, legando fontes de pesquisa imprescindíveis sobre ela para a atualidade. O primeiro deles é o botânico e desenhista britânico William John Burchell, que faz sua passagem pelo país entre 1825 e 1829, vindo a Goiás em 1828, como demonstram as datas de algumas de suas ilustrações. Ele produziu 14 desenhos de várias perspectivas locais, inclusive, do interior das residências, os quais estão muito bem conservados e legíveis, apesar de terem sido produzidos a lápis. Destaca-se sua inédita riqueza de detalhes, sobretudo, quanto a texturas e materiais construtivos (como ressalta o próprio autor do livro em que se encontram as obras, Gilberto Ferrez), além da presença de figuras humanas e objetos que viabilizam a observação das escalas edilícias. A partir delas, proporcionalmente, pode-se inferir que as torres da catedral tivessem mais de dez metros de altura, podendo atingir quase 15 metros no ponto mais alto do frontispício. Tais informações contribuem para sanar dúvidas deixadas pela falta de precisão das representações anteriores, que se detinham nas perspectivas gerais e nas paisagens como um todo, sem dar destaque aos edifícios individualmente como realizado aqui.

Elder Rocha Lima (2017, p. 138) é assertivo ao afirmar que, apesar da produção do artista não estar acompanhada em registros escritos, ela permite presumir, “com exatidão, o desenho arquitetônico da época. Em virtude de talento e paciência de Burchell temos, hoje, uma documentação histórica da Cidade, mais consistente que muitos textos, principalmente aqueles em que os preconceitos esmaecem a objetividade”. Outro aspecto apontado por Euzébio Carvalho (2007, p. 205) é sua “preocupação etnológica e cultural”, ao retratar as figuras humanas em suas “suas vestimentas, suas práticas cotidianas e religiosas”, incluindo também uma realística vegetação e topografia circunvizinha, como indica o final da Rua do Horto (à esquerda da igreja em análise). Gustavo Coelho (2013, p. 61) reforça que esse maior realismo mostra

Vila Boa com a monumentalidade ainda existente em seus edifícios mais importantes, além da forma descuidada com que são tratados, naquele momento, os edifícios residenciais. Mostra ainda Burchell uma Vila Boa viva, com pessoas circulando pelas ruas e largos, sentadas nas portas das casas ou mesmo desenvolvendo algum tipo de trabalho, como o carreiro do Largo do Moreira, o tropeiro da ponte da Cambaúba ou mesmo as pegadoras de água do Chafariz da Carioca.

A Catedral de Santana é retratada em quatro ilustrações, duas das quais são panoramas distantes e as demais a apresentando de forma pormenorizada, como pode ser visto abaixo. A primeira registra sua perspectiva lateral direita e a segundo, a parte da fachada direita com destaque para a sineira em madeira. Essas imagens permitem observar seu estado de conservação em 1828, quando a igreja ainda contava com o arco cruzeiro e a capela-mor em pé, vindo abaixo apenas cinco anos depois. Um dos dados mais interessantes é a opção feita por Burchell de buscar apresentar o edifício com o maior detalhamento possível, incluindo suas partes arruinadas, às quais tenta reconstituir a partir da utilização do esboço com linhas mais finas e leves nos trechos comprometidos, possivelmente, com base na simetria.



Figura 191 - Praça da matriz, Igreja da Boa Morte e Catedral de Santana em 1828.

Fonte: William John Burchell (FERREZ, 1981, p. 124).

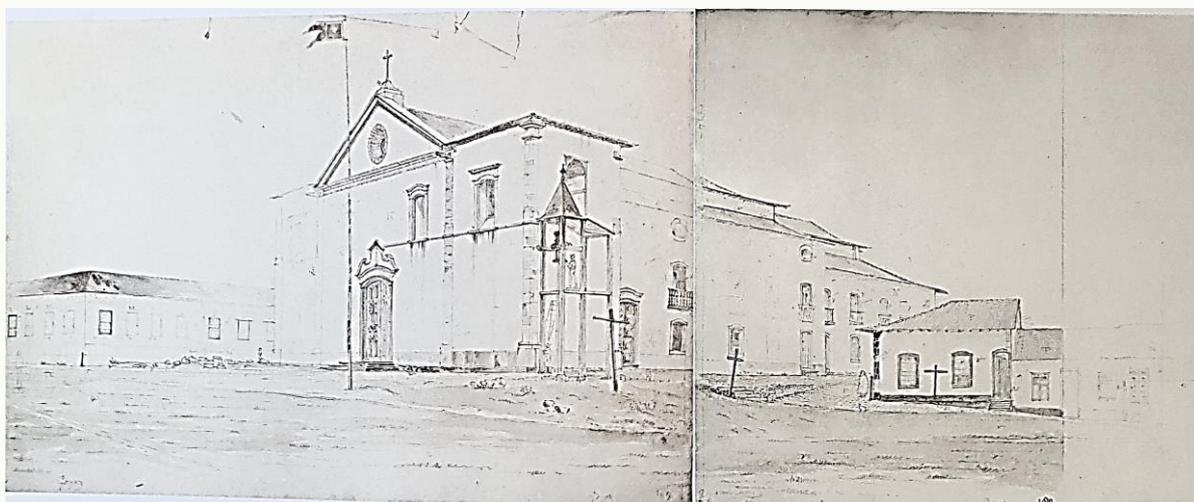


Figura 192 - Catedral de Santana (1828) em detalhe mais aproximado.

Fonte: William John Burchell (FERREZ, 1981, p. 126-127).

Assim, passados 26 anos do registro de Joaquim Cardoso Xavier Sarmento analisado anteriormente, destacam-se diversas alterações no aspecto geral da edificação, sobretudo, em decorrência dos sucessivos processos de degradação decorrentes do primeiro desmoronamento em 1759. No plano frontal, ressalta-se a precariedade das torres, que já não contam mais com o telhado, sendo observadas outras marcas de degradação na alvenaria e nas aberturas. Já a da direita aparenta maior integridade, porém não abriga mais

o sino, que foi transferido para uma estrutura de madeira construída ao seu lado, a qual já aparece no desenho de 1803.

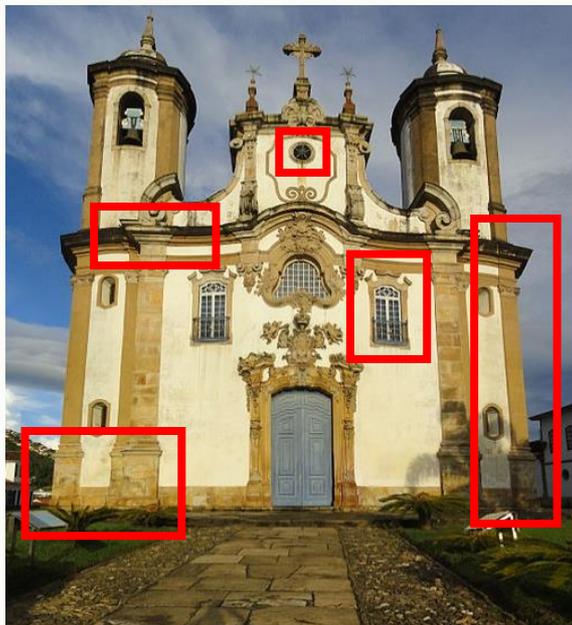


Figura 193 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto - MG em 2015, projetada por Manuel Francisco Lisboa e construída a partir de 1751. Os elementos de referência mencionados no texto estão em vermelho.

Fonte: Acervo de Ricardo André Frantz²²³.

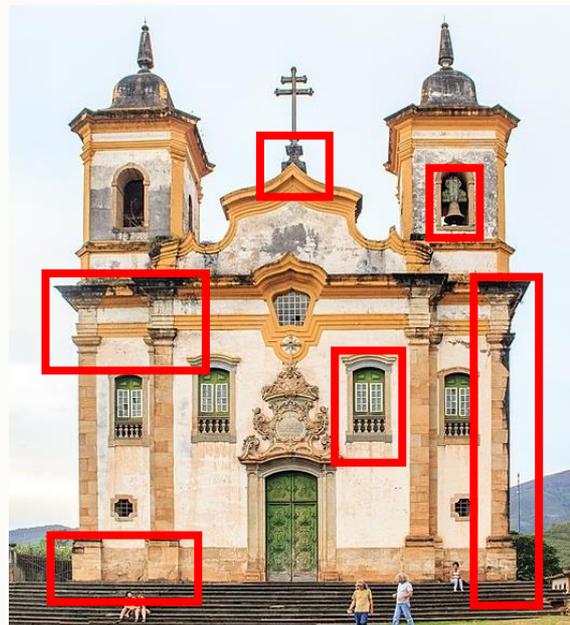


Figura 194 - Igreja São Francisco de Assis de Mariana - MG em 2017, projetada por Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) e construída a partir de 1763. Os elementos de referência mencionados no texto estão em vermelho.

Fonte: Acervo de Rodrigo Tetsuo Argenton²²⁴.

Outro aspecto de destaque é o detalhamento da **cantaria em pedra nua**²²⁵, que sustenta os vértices das estruturas, sendo, provavelmente, preenchidas por espessas paredes de taipa como já mencionado²²⁶. É possível observar um trecho aparente desse

²²³ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Carmo_-_Ouro_Preto_-_2.jpg. Acesso: 3.nov.2023, 20:30.

²²⁴ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_%28Mariana%29#/media/Ficheiro:Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Mariana\)_por_Rodrigo_Tetsuo_Argenton.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_%28Mariana%29#/media/Ficheiro:Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Mariana)_por_Rodrigo_Tetsuo_Argenton.jpg). Acesso: 3.nov.2023, 20:30.

²²⁵ Acredita-se que são pedras claras, devido ao contraste observado em relação ao mesmo material aplicado na casa vizinha, que se mostra escurecido. É importante ressaltar que, segundo Ferrez (1981, p. 23), Burchell “tudo executava com o espírito científico, com o maior cuidado e fidelidade (...) nada escapava aos seus olhões experimentados. Sua obra mostra, de relance, que apreciava os detalhes arquitetônicos, podendo-se até reconhecer os materiais e tipos das construções que retratou, se de cantaria, tijolos, taipa de mão ou de pilão, Suas perspectivas são perfeitas, assim como as proporções das construções, desde as mais elaboradas e eruditas à mais singelas”.

²²⁶ Duas fachadas com estruturas e conformações assemelhadas, para fins de referenciamento atual, poderiam ser a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto - MG e a Igreja São Francisco de Assis em Mariana - MG (constantes nas duas figuras abaixo), com as ressalvas das diferenças de escala e das acentuadas características do Barroco presentes nelas, em comparação à Catedral de Santana. Entre os parâmetros considerados para a análise estão: as “colunas” em pedra aparente

elemento entre os pilares frontais de madeira da nova sineira, que deixa ver uma grande fissura sem revestimento. Aqui, é possível visualizar melhor os detalhes dos óculos, das cimalthas e das esquadrias, ainda disponíveis nas portas, ressaltando-se a existência de um desnível no acesso frontal com três degraus. Essa entrada contava com duas folhas em madeira almofadada de dimensões monumentais, como pode ser comprovado na comparação com as figuras humanas presentes na torre sineira, aparentando cerca de quatro metros de altura. Há também o acréscimo de uma pequena cruz latina sobre uma estrutura aparentemente presa ao frontão.

A elevação direita não aparece na íntegra, mas se mostra bastante pormenorizada, indicando com clareza aqueles elementos que ainda resistiam ilesos até aquele momento, como alguns dos óculos e as duas portas em cada extremidade da nave e parte das janelas. Outra informação importante e inédita observada é a confirmação de que o anexo dos fundos, que já consta no registro de 1803, realmente está recuado e não alinhado em relação ao corpo da nave principal, ou seja, ele tem largura inferior desse lado ao menos. Outra constatação possível é a de que esse acréscimo parece, de fato, mais bem conservado do que a parte mais antiga da edificação. Poder-se-ia presumir também, que o último desmoronamento começou no meio do vão de cobertura, o qual teria cedido frente ao excesso de sobrecarga na porção central da nave, levando consigo mais da metade da fachada direita.

Esse ângulo revela a existência de um sutil desnível à direita no terreno, a grande espessura das paredes da edificação e minúcias das esquadrias em madeira. A porta dupla lateral é um pouco mais baixa que a principal, sendo também almofadada e bastante ornamentada, já as duas portas visíveis mais ao fundo são mais simples com folha única, altura convencional e feitas em tábuas transversais aparentemente. Já os balcões superiores apresentam elaborada balaustrada, que se projeta levemente da fachada, permitindo se distinguir fechamentos apenas naqueles do anexo posterior. A confirmação da existência deles, realmente, pode suscitar a presença de um segundo pavimento ou, ao menos, de uma galeria lateral. Entretanto, outro desenho de Burchell, que mostra a fachada lateral esquerda à distância, revela não haver espelhamento com a elevação direita, que apresenta algumas diferenças marcantes, mas pouco legíveis.

A segunda ilustração mostra uma porção muito pequena da elevação direita da igreja, dando mais detalhes da porta de acesso lateral e indicando que a torre se sobressaia muito pouco em relação ao corpo principal do edifício. Ela revela, ainda, o que parecem ser diversas

(especialmente, bases e capitéis), o óculo, o suporte para a fixação do cruzeiro no topo do frontão e as janelas abalcoadas, precavendo-se sobre as diferenças de detalhamento e materiais construtivos.

rachaduras ao longo da estrutura dessa parte da construção, sobretudo, nas bases em pedra. Outro elemento bastante pormenorizado é a sineira em madeira, que possivelmente foi instalada para abrigar o sino, após os danos ao local em que se encontrava originalmente. Ela é alta e esguia, sendo sustentada por quatro pilares em madeira e um travamento no meio, que conforma um patamar para o acionamento do referido instrumento. Este tem grande porte e é adornado com desenhos em relevo, além de estar suspenso pelo chamado “corpo” ou “cabeçote”, frequentemente, fabricado em madeira de alta resistência para facilitar sua composição e equilíbrio, podendo receber “artes de corpo”²²⁷ em sua superfície, como nesse caso. Há, ainda, uma terceira perspectiva, que aparece mais distante, sendo a única a mostrar a fachada lateral esquerda do templo. Ela indica uma diferença de altura entre a cobertura da nave principal e o anexo dos fundos, que têm dimensões proporcionais entre si. Observa-se um pequeno relevo referente à torre esquerda e apenas duas janelas situadas na metade posterior da construção, indicando que essa fachada seria muito mais simples do que a direita.



²²⁷ Outra referência aproximada para o sino representado no desenho, e que ainda subsiste, são os exemplares da Matriz N.ª Sr.ª do Pilar em São João del Rei – MG, que podem ser observados no panfleto publicado pelo IPHAN, “Entendendo os sinos - Um breve manual”, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Entendendo_os_Sinos.pdf (Acesso em: 12 de maio de 2023, às 17:10.)

Figura 195 - Elevação lateral direita da Catedral de Santana com Largo da Matriz e a morraria ao fundo, em destaque a torre sineira em madeira junto ao edifício em 1828.

Fonte: William John Burchell (FERREZ, 1981, p. 128).

A obra de Burchell apresenta uma maior dificuldade de leitura crítica por sua natureza mais “realística” e detalhada, além do fato de não estar acompanhada por registros escritos, os quais foram quase totalmente perdidos, restando apenas as correspondências trocadas ao longo de sua expedição com amigos e familiares, segundo Martins (2017, p. 36). Chama a atenção o destaque que dá aos edifícios religiosos e institucionais, apresentados de forma monumental, frente à simplicidade das residências presentes no largo da Matriz e nos outros desenhos. A intenção de não representar o estado pleno de ruína da catedral pode ser uma estratégia discursiva para manter uma aparência de superioridade do símbolo maior da Igreja Católica local. As figuras humanas e os elementos da cotidianidade também despertam grande interesse, tomando-se como exemplo a presença da bandeira da Folia do Divino Espírito Santo no terreiro em frente à sineira. A respeito do tema, Britto e Rosa (2018, p. 84-5) conjecturam que “apesar de [o desenho ser] uma recriação da realidade, fundada na verossimilhança, é possível concluirmos que a igreja estava em plena atividade, a exemplo do sineiro na torre e do mastro com a bandeira do Divino Espírito Santo”. Não deixa de ser curioso o viajante retratar um elemento tão fortemente vinculado à religiosidade sertaneja regional, que passa a ser questionado e repellido décadas depois pelo conservadorismo do movimento ultramontano, transformando em um instrumento de opressão e imposição do eurocentrismo sobre essas antigas tradições.

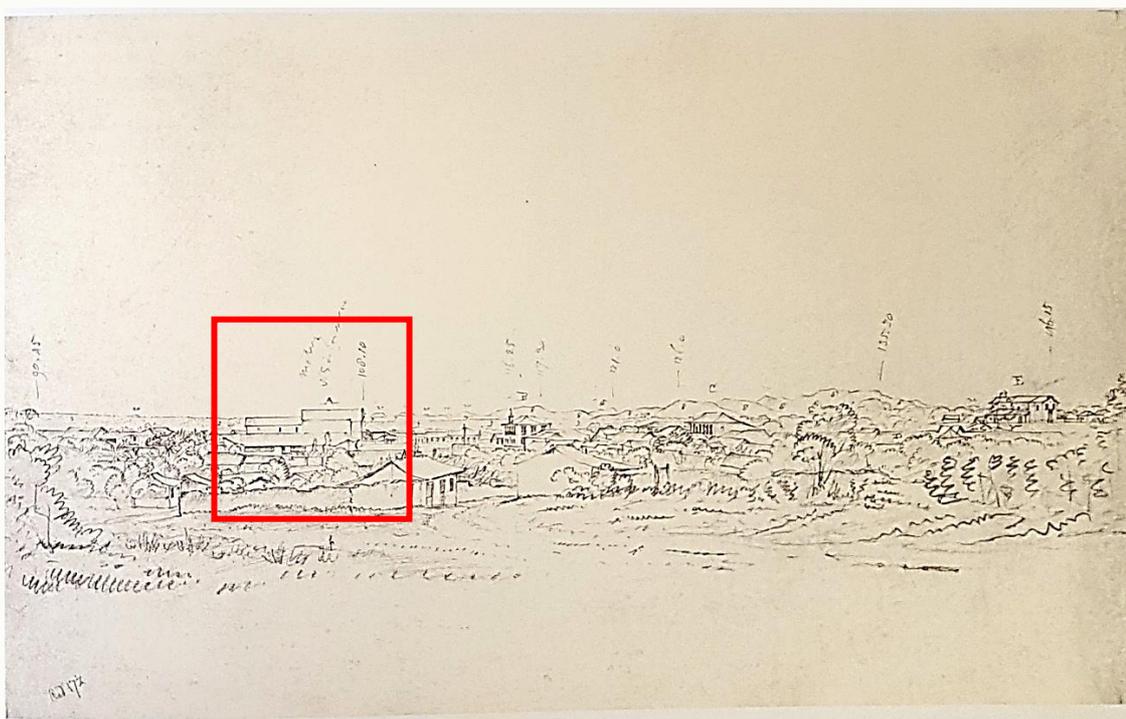


Figura 196 - Panorâmica indicando à distância a fachada lateral esquerda da Catedral de Santana.

Fonte: William John Burchell (FERREZ, 1981, p. 139).

A última documentação iconográfica estudada já foi apresentada na Parte I da tese, sendo retomada para o aprofundamento das investigações sobre a catedral. Trata-se da obra constante nos relatos de outro francês (porém, nascido em Londres), o naturalista François Louis Nomparr de Caumont LaPorte, o conde Francis de Castelnau, que faz sua viagem entre 1843 e 1847, passando quase todo o ano de 1844 na província goiana. A respeito dela, o visitante mantém o tom crítico de superioridade presente nos outros relatos e reforça os mesmos aspectos que Saint-Hilaire, como o vazio demográfico, a precariedade das práticas agrícolas e o abandono dos territórios, após o declínio da extração aurífera. Diferentemente de Burchell, Castelnau associa seus escritos com ilustrações, como visto a seguir. A última documentação iconográfica analisada faz parte de uma de suas publicações, sendo atribuída ao desenhista francês Jean Baptiste Debret, mas pode ter sido elaborada pelos artistas integrantes da missão austríaca, segundo Coelho (2013, p. 17). Apresenta em sua legenda os seguintes dizeres *Place du Palais a Goyaz* (Praça do Palácio em Goiás, em francês) e parece informar o ano de 1852. Sua verossimilhança é bem menor do que a observada nas ilustrações anteriores, assim como, a riqueza de detalhes, não sendo representados os sinais de degradação da edificação existentes naquele momento, a qual julga “mais sumptuosa internamente do que por fora” (CASTELNAU, 1949, p. 225). O elemento central da composição é uma grande procissão religiosa, que tem os edifícios do Largo da Matriz como pano de fundo, desde o casario à esquerda, passando pela Igreja de N.^a S.^a da Boa Morte e pelo Palácio dos Governadores ao fundo e terminado com um trecho da perspectiva direita da Catedral de Santana. Acerca do momento registrado, Castelnau (1949, p. 227-228) faz um detalhado relato:

Entre as cenas mais interessantes que assistimos em Goiás, devo citar em primeira linha as procissões religiosas, pelas quais os habitantes têm grande paixão. Pouco após a nossa chegada, assisti à da Paixão, uma das mais belas do ano, também havia várias semanas que as estradas estavam cheias de romeiros, que demandavam a cidade. Alguns, segundo dizem, para contemplar este espetáculo, chegam a fazer viagens de mais de cem léguas. A procissão saiu da Catedral à noite. Tinham-se reunido aqui todos os soldados da província deixando os longínquos destacamentos onde teriam emprego mais útil; traziam as armas com a coroa para cima; atrás deles, em trajes extravagantes, vinha uma longa fila de penitentes e membros de diversas confrarias, todos de vela na mão. Do meio destes grupos, erguiam-se cruces e imagens de santos; por fim, fechava o cortejo o presidente, cercado pelos membros da expedição e acompanhado por um batalhão da Guarda Nacional. Hei de me lembrar sempre do efeito que em mim produziram os cantos sacros, a música militar, os brados das pessoas, a iluminação geral da cidade e ainda aquela população inteira de homens e mulheres pitorescamente trajados, e ajoelhados nas ruas. Dir-se-ia estarmos

assistindo a uma cena da Inquisição. O que mais nos impressionou foi ver pessoas andando de joelhos, com enormes pedras na cabeça; algumas chegavam a prostrar-se de joelhos na entrada das igrejas, pedindo ao povo que as pisasse. (...)



PLACE DU PALAIS A GOYAZ,
(Brésil)

Figura 197 - Procissão na Praça do coreto ou da matriz em 1843.²²⁸

Fontes: Francis de Castelnau, Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ) e Instituto Moreira Sales (*IN*: MOURA, 2018, p. 327), respectivamente.

Nesse desenho, podem ser destacadas algumas imprecisões se comparado aos elaborados por Burchell, sobretudo, quanto à escala monumentalizada do templo, à aparência de suas torres e a alguns elementos construtivos. Um exemplo são as janelas do frontispício, que têm formatos e dimensões muito inferiores aos das demais representações (que não são arqueadas), assim como, a proporção destinada a elas na fachada. O tamanho e desenho da porta de acesso também não se assemelham, além da torre sineira, que parece mais alta. A elevação direita está parcialmente indicada, ressaltando-se com clareza a projeção da torre direita em relação ao plano lateral. Nessa fachada, observa-se apenas uma abertura na parte superior mais à frente, uma grande porta de acesso lateral, uma janela inferior, um balcão superior e dos óculos próximos ao telhado. As torres permanecem sem a cobertura original, apesar de aparecerem elementos planos se projetando no topo delas, mas a nave central e lateral direita estão cobertas por telhas cerâmicas. Acerca desta obra, Gustavo Neiva Coelho (2013, p. 17; 54-6) elabora os seguintes apontamentos:

Situando o observador quase na mesma posição do desenho de Burchell, ficam os edifícios do palácio, da Igreja da Boa Morte e da Igreja Matriz destacados por sua localização central em relação ao desenho, praticamente desconsiderando o restante das construções que completam o perímetro do largo (...).

Nesse desenho é interessante observar os recursos utilizados pelo artista, no sentido de criar a ambiência necessária aos seus objetivos. A Igreja Matriz é apresentada com dimensões superiores ao que realmente possui, O que é conseguido através da angulação do desenho e da forma como as pessoas são representadas à sua frente. Existe uma desproporção de escala entre o edifício e os participantes da procissão.

A noção de profundidade utilizada apresenta o palácio com uma forma mais horizontal, dando ao edifício uma volumetria bem diferenciada do que realmente possui. Com isso é possível, no entanto, destacar e promover a grandiosidade desejada com relação à Igreja Matriz (...).”

Portanto, associando-se as análises imagéticas e discursivas apresentadas acima, ressaltam-se todas as características já elencadas sobre as representações elaboradas pelos observadores europeus que passaram por Vila Boa, no período estudado. No dramático final

²²⁸ Curiosamente, a imagem é utilizada pela revista *Ilustração Brasileira* de 15 de novembro de 1920 como a representação da *Catedral de Goyaz*, em uma ampla reportagem de Gustavo Barroso intitulada *A alma das catedrais*, na qual ele faz uma análise e comparação de templos desse tipo no Brasil e no mundo todo. Nela, a Igreja da Boa Morte é considerada a catedral atual e Santana, “a velha cathedral de Goyaz, construída no governo de D. Luiz Mascarenhas”.

do registro sobre a procissão da Paixão de Cristo, Castelnu se mostra particularmente mais rigoroso e sarcástico do que os demais visitantes, em busca do reforço de sua superioridade eurocêntrica, considerando absurdos e pouco civilizados os hábitos dos fieis goianos, cuja religiosidade é bastante exacerbada como visto na epígrafe acima. Outro ponto de relevo é a exacerbação da monumentalidade dos templos religiosos e do palácio dos governadores em franca oposição à homogeneidade e quase desconsideração das edificações residenciais ao redor, que se tornam mero pano de fundo para os elementos centrais, de modo muito mais contundente do que o feito por Burchell. Esse conjunto documental se torna, assim, um dos melhores exemplos das perspectivas colonialistas produzidas por esses viajantes e profusamente difundidas e enraizadas no imaginário local, através de sua historiografia mais antiga.

A documentação descortinada acima é amplamente conhecida e estudada, porém há poucas análises pormenorizadas delas, com o enfoque em um edifício específico, com o cruzamento geral de informações aqui propostas e, sobretudo, com a busca de exercitar um olhar decolonial sobre ela. Vislumbram-se, então, importantes possibilidades de enriquecimento dos conhecimentos sobre a Catedral de Santana ao longo dos séculos estudados, ainda, que não representem seus constantes estados de arruinamento de forma fiel, o que é oferecido com maior confiabilidade pelas fontes primárias textuais. Destaca também a abertura para visões mais críticas e descentralizadas acerca dos eurocentrismos tão presentes na academia, como uma forma de trazer outras opções de ponto de vista para o tema. Conclui-se as reflexões propostas, defendendo que as características da arquitetura tradicional do período colonial, presentes nessa Catedral de Santana dos séculos XVIII e XIX, deixaram de existir, considerando-se que elas próprias já eram “descendentes da arquitetura portuguesa ou nela inspiradas e transformadas a partir de novas apropriações de seu conteúdo técnico, conceitual” (CHUVA, 2009, p. 79). Entretanto, ainda continuam alguns traços do local em seus materiais e modos de construir, que foram sublimados e quase apagados na atualidade.

Fecham-se, então, os novos parênteses, retomando a cronologia a partir de 1850, quando o Presidente da Província gasta cem mil réis em consertos na cobertura do edifício, sendo disponibilizadas “seis loterias de cinco contos de réis cada uma, em benefício dos reparos da Catedral (Resolução n.º 18 de 1550)” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 90), sendo concedidas mais duas posteriormente, conforme os *Annaes do Parlamento Brasileiro* (28.jul.1859). Entretanto, em 1861, a torre esquerda precisa ser demolida devido ao risco de

desmoronamento, mesmo após a realização de novas melhorias pontuais, como relata o próprio presidente da província (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 91) a seguir:

Matriz da Capital – Ameaçando perigo uma das torres da matriz da capital, segundo a informação que me foi prestada por peritos que nomeei para examiná-la, foi preciso mandar proceder ao arriamento da parte mais deteriorada que, desabando, traria necessariamente a ruína de grande parte do edifício. Prevenindo assim desde logo qual sinistro e maiores despesas, também em 18 D'Outubro nomeei uma comissão composta do Reverendo Vigário Capitular José Joaquim Xavier de Barros, e dos cidadãos Joaquim Manoel das Chagas Artiaga e Ignácio Xavier da Silva, a qual encarreguei de promover os reparos da torre, ou antes sua reconstrução sobre baze mais sólida.

Outro relatório apresentado à Assembleia Legislativa local pelo presidente provincial referente ao ano de 1863 atesta um novo desmoronamento em 20 de dezembro de 1862. Informa, ainda, sobre o reparo dos danos e a entrega de parte dos serviços em 20 de março de 1863, restando a realização de consertos na área interna do frontispício e na “torre do lado do evangelho” (LUZ, 2012, p. 106). Por fim, destaca que a “despeza corrêo por conta dos cofres provinciais que forão coadjuvados com os donativos dados pelos fiéis” (*idem*), comprovando a persistência ativa da população local na busca pela reconstrução de sua catedral, em conjunto com a esfera pública nesse caso. Entretanto, tais reparos emergenciais ainda deixam o edifício novamente sem cobertura, fazendo com que algumas de suas atividades passassem a ser realizadas na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Já o ano de 1865, é marcado pela posse do novo bispo Dom Joaquim Gonçalves de Azevedo (1890-1892), a quem cabe, segundo Cônego Trindade Silva (1848, p. 236), “incrementar a reconstrução de sua catedral, coadjuvado pelo presidente da Província”, após receber:

a diocese de Goiás no estado de absoluta pobreza. Sem a Igreja Catedral. A velha Matriz, no dizer do povo goiano, estava em completo desmoronamento. Construída desde 1742, atravessou todo esse longo período sem os cuidados necessários dos legítimos pastores. Os termos de visita lavrados pelos Visitadores diocesanos dão provas dessa nossa afirmação. Ou seja pelo regalismo de Portugal ou seja pelas contínuas lutas entre os vigários de Vila Boa e a Irmandade do Santíssimo, o certo é que a igreja catedral de Sant'Ana de Goiás nem chegou a ser acabada. Este era o estado real da histórica Matriz de Sant'Ana dos Goiases; sem uma torre, a outra pelo meio, frontispício ameaçando ruir, paredes laterais fendidas, parte de seu piso em terra firme, as quadras tumulares desagregadas. Enfim o seu estado, no dizer da época “era ruinoso” (SILVA, 1848, p. 212).

Apresenta-se também a seguinte planta urbana da cidade datada de 1867 e, como as demais já analisadas, traz a catedral em primeiro lugar na hierarquia dos edifícios enumerados em sua legenda. Nela, a matriz é representada de forma bastante simples e abstrata, ainda menos elaborada que a anterior, porém é indicada por meio de um retângulo simples e mais

estreito, possivelmente, por seu degradado estado de conservação. Outra modificação importante é observada em seu entorno, já que sua lateral esquerda aparece “ocupada” por uma suposta nova quadra que avança quase até o alinhamento do frontispício.



Figura 198 - *Planta da Cidade de Goyaz*, copiada em 1867 de um exemplar do Arquivo Militar da Corte pelo engenheiro militar Capitulino Peregrino Severiano da Cunha, com destaque para a Catedral de Santana em amarelo. À direita, detalhe das dimensões da catedral na mesma planta.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/19planta-da-cidade-de-goias/>. Acesso em: 3.nov.2023, 21:00.

Nesse contexto, ressalta-se que as urgentes intervenções pontuais realizadas na edificação não evitaram os diversos problemas estruturais surgidos até sua ruína definitiva em 1874. Isso pode ser constatado por uma edição do *Correio Oficial*, que alertava “desde 1871²²⁹ [para] a necessidade da demolição do frontispício e a concessão de créditos para essas despesas” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 97). Em seu primeiro ato administrativo, o bispo D. Joaquim manda “arrear o frontispício do templo devido ‘o grande perigo que ameaçava aos habitantes do Largo da Sé” (SILVA, 1848, p. 237). Segundo Odorico Costa (*Oeste*, dez.1943), já em 1872, “a igreja estava em ruínas. A sua estabilidade estava sêriamente comprometida. As suas paredes, ventradas e desaprumadas ameaçavam ruir e o teto desabava-se melancolicamente, com o madeiramento roído pelos cupins”. Outro relatório do presidente local, Antônio Cícero de Assis, de 6 de julho do mesmo ano comprova esse fato:

²²⁹ Em 12 de abril desse mesmo ano, os “sinos pequenos da catedral” (BRITTO; ROSA, 2018, p. 101-102) são levados para a Igreja de São Francisco de Paula, que também recebe o retábulo, as cimalhas, o forro e outros elementos de madeira que constavam no camarim do Senhor dos Passos em 1874. Regina Lacerda (1977, p. 42) confirma que a imagem de São Francisco de Paula “desceu do nicho principal para dar lugar à de N. S. dos Passos. Esta imagem tinha seu altar na Igreja Matriz. Com a demolição desta, para reconstrução, veio a imagem a ser hóspede de São Francisco, ali se encontrando até hoje”.

Culto público - a 31 de Julho nomeei uma comissão composta dos engenheiros Drs. João Luiz d' Araújo Oliveira Lobo e Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim para examinar o estado de ruína da igreja cathedral, e dar seu parecer, devendo desde logo indicar as obras precisas para que nella se podesse, sem receio e risco, celebrar o culto, e orçar as despesas a fazer-se. Por officio de 1º de Agosto a commissão declarou que o frontispício da cathedral ameaçava imminente perigo, achando-se todo fendado e muito pronunciada já a divisão das differentes partes, e orçarão a sua demolição na quantia de 1:930\$200 réis. O Exm. Sr. Bispo diocesano, a que ouvi previamente, concordou em que o frontispício da cathedral fosse demolido, como me declarou em officio de 1º de Agosto. Não podendo os cofres provinciaes fazer essa despeza, por officio de 15 de Setembro dirigi minhas supplicas ao Exm. Sr. Ministro do Império, que, dignando-se attendel-as, por avizo de 10 de Novembro concedeu a quantia orçada de 1:930\$200 réis para a demolição. Em quanto, porém, aguardava essa decisão, à conselho dos engenheiros, e para evitar mal maior, mandei fazer na dicta Igreja algumas obras de protecção, com as quaes despenseo se pelo cofre provincial a quantia de 249\$700 réis. Posta em praça a demolição do frontispício da cathedral, só compareceu um pretendente, o carpinteiro Joaquim Antônio de Bastos que a contractou pela mesma quantia de 1:930\$200 réis, obrigando-se a concluir a obra dentro do prazo de sete mezes, a contar de 15 de Fevereiro, deste anno, o qual, concedida pelo Exm. Sr. Bispo a necessária autorização, já deu a elle comeco, e felizmente nenhum sinistro tem ocorrido. No final do citado avizo de 10 de Novembro do anno passado, exigio S. Ex. o Sr. ministro do Império o orçamento de despeza necessaria para segurança e conservação do dito templo, afim de providenciar como fosse conveniente. Feito o orçamento da obra, que importou na quantia de 70:225\$718 rs e levantada a respectiva planta, remetti esses documentos com o parecer de S. Ex. Revdm.^a ao Exm. Sr. Ministro do Império em data de 16 de Janeiro do corrente anno; mas S. Ex. achando aviltado o orçamento, por avizo de 13 de Março exigio um outro só dos reparos indispensáveis. Ouvido o engenheiro, declarou este em officio de 30 de Abril que as obras precisas para a segurança do prédio dependião da reconstrucção do frontispício, e que não podia importar em menor quantia do que a orçada; o qual remeti em data de 1º de Maio, e por essa occasião prestei a S. Ex. as informações que me parecerão necessárias para provar a urgência da obra orçada, sem a qual de certo se perderá em bello e grande templo que hoje talvez não se construa com menos de 800.000\$000 rs. bem como que pela grande falta que aqui há de operários, a obra da parede da frente não deve gastar menos tempo de quatro a cinco annos; circunstância esta que não sendo das melhores para a localidade, facilita entretanto a despeza que se tiver de fazer com a referida igreja (...) (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 97-8).

A longa citação demonstra a crítica situação em que se encontrava a catedral naquele momento e a grande dificuldade que o governo provincial tinha em obter recursos para sua recuperação da iminente perda. Ainda assim, no ano seguinte, persistiram com as obras de demolição e conservação de paredes internas, após o derrubamento completo do frontispício, “que ameaçava aos habitantes do Largo da Sé”²³⁰ (LIVRO DE REGISTROS DE DIVERSOS TERMOS Nº. 1, 1870-1910), aumentando-se os ricos gerais com a chegada das chuvas. Por

²³⁰ O Livro de Registros de Diversos Termos nº. 1 (1870-1910), transcrito por Cônego Joaquim Vicente de Azevedo, está disponível no Livro nº 60 do Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

essa razão, foi construído um “frontispício provisório que resguardasse o edifício” (SILVA, 1848, p. 237), financiado pela tesouraria provincial, a fim de se manterem suas atividades correntes, já que não havia outro templo de iguais dimensões. Segundo Cônego Joaquim Vicente de Azevedo (LIVRO DE REGISTROS DE DIVERSOS TERMOS Nº. 1, 1870-1910, p. 3), “foi a obra encarregada ao Cidadão Manoel Antonio da Fonseca que se ofereceu dirigil-a mais por serviço à Igreja do que por interesse” (idem), dando indícios da manutenção do fazer com as próprias mãos, em alguma medida, no cuidado com a preservação da igreja.

Após obtidos 17:000\$000 réis da corte e contratado o empreiteiro, enquanto este foi à corte em busca de insumos e mão-de-obra, ocorre o desmoronamento completo da edificação em 3 de junho de 1874, como demonstra esse registro da Diocese de Goiás do mesmo ano:

Estando já cavado o chão para se começar o alicerce, foi marcado o dia 4 de junho em que a Santa Igreja celebrava a festividade de *Corpus Christi* para se benzer a primeira pedra, logo depois a procissão. Aconteceu, porém, que no dia 3 pelas cinco horas da manhã estando celebrando o Santo Sacrifício da Missa, na dita Cathedral, o Reverendo Antônio Marques Santarém e alguns fiéis que assistião, desabou uma parte da parede sul que levou todo o frontispício provisório, deixando abalada outra igual parte da parede do lado norte, que foi depois arreada, causando ao celebrante e aos fiéis que ouvião a Santa Missa, grande susto pelo estrondo causado na capella de Nossa Senhora da Boa Morte que continua a servir de Cathedral (LIVRO DE REGISTROS DE DIVERSOS TERMOS Nº. 1, 1870-1910, p. 3-4).

Destaca-se o grande trauma gerado pelo novo desabamento na população local, principalmente para aqueles que estavam próximos à catedral no momento do sinistro, o que não impediu essas pessoas de persistirem nas tentativas de reconstrução, ajudando a “desentulhar toda a terra” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 100) com as próprias mãos. Nesse momento, o estado geral da edificação era o seguinte: “Toda a nave até ao arco do Cruzeiro já havia sido demolida. (...) desmoronamento da parede lateral do lado sul, da parede provisória²³¹ que fechava a frente da igreja, o coro e parte do teto” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 101). Esse expressivo agravamento da precariedade estrutural do edifício, obviamente, resultou em uma grande elevação do orçamento previsto para as intervenções anteriores, inviabilizando as iniciativas provinciais para levar adiante as obras. Ainda assim, chegam a lançar uma pedra fundamental para sua reedificação em julho do mesmo ano, no dia da festa de Santana, como detalhado na sequência. O *Periódico religioso, moral e doutrinário* do Rio de Janeiro de setembro de 1774 também registra o acontecimento, dando grande destaque para o público atraído pelo evento e para a relevância da obra para a região, conforme segue:

²³¹ Essa estrutura havia sido executada em pau-a-pique aproveitando “todo o madeiramento de portas e janelas já existentes no local, tendo somente de se fazer trez caixilhos para as janelas” (COELHO, 2017, p. 68).

Novo templo. — Lê-se no Diário Oficial de Goyaz de 1 de Agosto deste anno: — No domingo 26 de Julho, dia da Senhora Sant'Anna, padroeira desta cidade, recebeu a obra da reconstrucção da calhedral a benção da primeira pedra.

A cerimonia, presidida pelo nosso virtuoso e estimavel Prelado, esteve muito concorrida e o lugar achava-se decente e elegantemente preparado a esforços do nosso digno engenheiro Sr. Drs Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim, e do contratante da obra Sr. capitão Antonio Marques Lopes Fogaça.

A banda do musica do Batalhão 20 tocou durante a cerimonia as melhores peças do seu bom repertorio.

Abaixo publicamos o auto que se lavrou por tal solemnidade, vista pela primeira vez nos nossos dias nesta cidade, e que tanto attrahio a attenção do povo quer pela grandeza do dia escolhido, quer pela importancia da obra de primeira necessidade para os Goyanos.

AUTO DA BENÇÃO DA PRIMEIRA PEDRA COLLOCADA PARA A REEDIFICAÇÃO DA EGREJA CATHEDIAL DESTA CIDADE DE GOYAZ.

(...) depois de celebrado o solemne Pontifical pelo Exm. e Revm. Sr. Bispo diocesano na igreja de Nossa Senhora da Boa-Morte, que está servindo de cathedral, e de matriz, estando presente o Exm, Sr. pr. Antero Cicero de Assis, dignissimo Presidente da provincia, e os Ilms, Srs. inspector da thesourária da fazenda geral, Dr. engenheiro das obras publicas da provincia e o empreiteiro da obra da reedificação da cathedral, muitas autoridades, pessoas gradas e numerozo concurso de povo, ao lado direito da igreja cathedral, achando-se desmanchadas as paredes da frente da dita igreja, e cavado o chão para os primeiros alicerces, para onde todos tinham vindo depois do dito Pontifical, pelas 11 horas da manhã, o mesmo Exm. Sr. Bispo benzeu a primeira pedra para a reedificação da referida cathedral, a qual foi collocada com o ceremonial, que se costuma fazer em taes actos pelos mesmos Exms. Srs. Bispo e Presidente da provincia, na base do angulo direito da parte de fóra da parede da torre.

O *Correio Official* de 20 de fevereiro de 1875 informa sobre a aquisição de materiais de construção com os recursos obtidos no Rio de Janeiro, contando com o trabalho de homens livres e escravizados. Entretanto, a mão-de-obra especializada era parca e precisou vir da Corte para treinar novos operários locais, estando sob a condução do engenheiro provincial Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim, que já havia participado da elaboração de levantamentos e orçamentos anteriormente. Apesar dos esforços, em 1879, ocorre outra ameaça de desabamento em uma das paredes laterais da sacristia antiga e na própria capela-mor, o que levou à necessidade de se resguardar seus retábulos dourados e esculturas. Por fim, o mesmo *Correio Official* (20.jan.1877) faz o seguinte compêndio e prestação de contas geral das intervenções realizadas no edifício até então:

Obra da Matriz

O interesse que ligamos a obra tão essencial e importante á provincia, leva nos a dar publicidade ao seguinte que colhemos. A obra começada por arrematação no anno de 1874, e depois levada por administração tem despendido até hoje a somma de 60:320\$ 736 rs., sendo por arrematação ... 11:000\$ 000 rs., e por administração 46:890 \$ 536 rs., alem de 2:430\$200

rs., despendidos com a demolição do frontispício. Temos, por tanto, que já se tem despendido na dita obra mais do terço, ou quase metade da quantia orçada, e entretanto, parecerá a qualquer simples observador, que ella não vai ainda na decima parte do seo trabalho. É que os serviços mais difficeis e pezados estão feitos e adquiridos certos utensilios e materiaes, que avançam muito a periodos da mesma.

Contudo, as obras são paralisadas após o fim do subsídio imperial, sendo a edificação fechada nesse mesmo ano com o objetivo de conservar as intervenções realizadas até então, resumidas da seguinte forma: sobre as fundações de pedra e cal “erguem-se paredes de pedra, até à altura de 4 metros, tendo columnas e vãos de cantaria” (*Voz do Povo*, 16.ago.1929 *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 104). Bernardo Élis (CURADO, 1994, p. 68) acrescenta que “o governo geral deu um crédito com o qual se levantaram os alicerces, estando já assentadas as portadas e janelas, tudo de cantaria, até o primeiro pavimento”. O próprio Código de Posturas de 1878 atesta o esgotamento dos recursos e relata que as obras “estiveram em andamento até 19 de maio, estando já colocadas as portas e janelas do primeiro pavimento, todas de cantaria, a excepção das tres portas centraes da frente, em que faltão as voltas que ainda não forão postas por não estarem prontas todas as aduellas” (LUZ, 2012, p. 107). Por fim, o relatório do presidente da província de 1º de março 1880, registra as prováveis últimas intervenções na edificação antes da paralização completa, incluindo desvios de recursos para outros fins e novos riscos de desmoronamento, conforme segue:

Cathedral - Continuação suspensos os respectivos trabalhos.

O Governo Imperial mandou restituir ao credito votado para essa obra a quantia de 1:357\$993, desviada por meu antecessor para os reparos do palacio da presidência.

Não pode ser, porém, empregada essa quantia por ter chegado a ordem ao terminar-se o exercicio.

Estando fendidas as paredes lateraes da sachristia, que tem de ser amarradas pelas da nave principal, em construcção, póde acontecer que, não sendo estas levantadas, venhão aquellas abaixo.

Neste sentido officiei, em 25 de novembro do anno passado, ao Ministerio do Imperio, e, posteriormente, remetti ao mesmo uma representação que, sobre identico assumpto, dirigio-me o Dr. Engenheiro, encarregado d'essas obras.

Nessas condições, a Igreja da Boa Morte se torna a catedral provisória a partir de 1874, permanecendo assim por cerca de 90 anos, conforme analisado no próximo capítulo.

4.2. DA RUÍNA À ATUAL CATEDRAL

4.2.1 Um longo tempo de dormência em meio a grandes transformações (1874–1909)

Sua nova catedral, que seria a melhor obra d'arte da cidade, ainda não excede os alicerces.

Virgílio M. de Mello Franco (1888, p. 26).

Na mesma “Via Crucis” a nossa Igreja-Mãe não se construiu.

Cônego Trindade Silva (1948, p. 238).

Esse novo período se destaca por grandes mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais no país, trazidas principalmente pela abolição da escravatura e pela Proclamação da República. Em razão deste último evento, ocorre também o fim do Padroado Régio, que é acompanhado por importantes modificações em curso na Igreja Católica em âmbito mundial, sendo que todos esses processos se irradiam lentamente para Goiás e em sua capital, que viam a oligarquia dos Bulhões ascender ao poder naquele momento. A religiosidade é especialmente marcada pela extinção de muitas irmandades, pela reforma do clero e pelos efeitos do já analisado ultramontanismo.

Como ressaltado anteriormente, o Catolicismo vivenciado pela maioria dos vilaboenses de então era profundamente identificado com valores divergentes daqueles que estavam sendo agora propagados. O resultado disso é um grande choque de realidade entre as práticas religiosas seculares dessas pessoas com os novos tempos e dirigentes eclesiais, que perdurou por algum tempo. Na prática, o que se viu foi o estabelecimento de uma série de mediações, que levaram ao surgimento de uma “adaptação à realidade devocional popular que gerou uma complementariedade entre as diretrizes da Igreja e as práticas populares” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 108). Um bom exemplo disso são as festas do Divino Espírito Santo, que passaram a ser geridas apenas pelos leigos a partir daquele período. O primeiro grande expoente de tais mudanças foi o bispo **Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão** (1881–1890)²³², destacando-se em sua trajetória a abertura para a atuação dos dominicanos em Goiás²³³. No que concerne à catedral, Cônego Trindade Silva (1948, p. 310)

²³² Cônego Trindade Silva (1948, p. 282-298) dedica todo um capítulo à sua biografia e atuação em Goiás.

²³³ O papel desses religiosos será pormenorizado no capítulo referente à Igreja do Rosário, em razão da relevância de sua atuação na história do templo e do convento anexo a ele.

adverte, com seu tom sempre acrítico e parcial, que o referido prelado não pôde dedicar a ela a mesma atenção oferecida por seus antecessores, como explica a seguir:

Aumentou o Seminário, cuidou da obra das vocações junto das famílias. Filho de São Vicente de Paulo, foi missionário em todos os seus passos. Teve u'a ação muito brilhante junto dos vigários sobre abolição total da escravatura. Inúmeros os padres que deram alforria aos seus pretos, como homenagem ao jubileu de Leão XIII. Não teve tempo bastante para voltar suas vistas para a reconstrução da Catedral, mas deixou um clero modelar e virtuoso, ora pelo ensino recebido no Seminário, ora pelo trabalho paterno desenvolvido junto de velhos sacerdotes, que, embora dignos, estavam afastados do espírito de disciplina e ação empregados por Leão XIII (SILVA, 1948, p.310, *grifo nosso*).

Uma marcante e fundamental consequência desse processo foi a “valorização da atuação das mulheres integrantes da aristocracia goiana, estimulando sua participação em associações religiosas, na organização dos espaços para a realização dos litúrgicos” e na música especialmente (BRITTO; ROSA, 2017, p. 114). Ao longo do século XX, elas seriam responsáveis pelos mais representativos movimentos pelo reerguimento da igreja matriz, entre outros papéis religiosos fundamentais para a cidade de Goiás. Mesmo com o edifício fechado há tantos anos, a devoção à Santana permanecia forte, como comprovam a permanência da celebração popular de seus festejos em julho e de sua devoção em âmbito doméstico, através de altares particulares, ainda que seu culto tenha sofrido uma significativa reformatação ao longo desse processo. Britto e Rosa (2018, p. 119-120) argumentam que a análise desse contexto permite compreender “a força que mobilizava os vilaboenses em prol da reconstrução de sua Catedral. Era um anseio de diferentes gerações que realizavam as festas da padroeira fora de seu orago, porque o templo de Sant’Ana não existia mais (...)”. Potencializando essa justificativa, adicionam-se as diversas iniciativas de recuperação do edifício, que vinham sendo levadas à frente pela própria população católica local, legando a essas gerações experiências que deixaram profundos vínculos afetivos e memorialísticos com o lugar, sobretudo, para aqueles grupos que já vinham carregando ancestralmente esses cuidados desde a primeira metade do século XVIII.

Esse grande lapso temporal sem intervenções na catedral leva ao agravamento de seu estado de degradação, o que resulta na necessidade de demolição do que restava do altar-mor, que trazia riscos à integridade do palácio dos governadores. Para realizar o serviço, o bispo **Dom Eduardo Duarte Silva** (1891–1907)²³⁴ contrata o frade dominicano João Gourlin,

²³⁴ Cônego Trindade Silva (1948, p. 314-357) dedica quatro capítulos a sua biografia e conturbada passada por Goiás. Ressalta sua conflituosa relação com os Bulhões, que eram maçons e muito resistentes a sua atuação local de perfil conservador (ultramontano), resultando no esvaziamento e enfraquecimento do clero goiano, sobretudo, após sua mudança forçada para Uberaba, o que acaba também por prolongar a paralisação dos planos de reconstrução da catedral.

como detalha abaixo frei Germano Leech (*apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 120, *grifo nosso*), destacando-se em seu registro a informação inédita, até o momento, de medidas (em metros) referentes à edificação:

Era o que restava de um belo edifício, em estilo romano, sustentado, por belas colunas ornadas de frisos de ouro e interligadas por guirlandas de vinha. Com cerca de vinte metros de altura, o altar-mor fora conservado intacto, na esperança de o juntar ao corpo do edifício que se tinha desmoronado e que se desejava reconstruir. Depois de se terem gasto grandes somas para fazer de pedra os alicerces e começar os pilares e as paredes, o Governo não teve ânimo de prosseguir. Sobrevindo mais tarde a República, com a separação da Igreja e do Estado, a Catedral parecia condenada para sempre. (...) Em pouco tempo não mais existia a capela-mor da Catedral.

Odorico Costa (Oeste, dez. 1943) justifica esse estado de abandono, alegando que seria a “obra projetada, (...) grande demais para as posses de Vila-Boa. As grandes crises econômicas do fim do século XIX, não permitiram que a construção fosse concluída. Foram assentadas as portas e janelas, tudo de cantaria até o primeiro pavimento”. Essas dificuldades financeiras, somadas ao turbilhão de acontecimentos descritos acima, acabaram “desestabilizando as mobilizações dos devotos que se exauriram no final do século anterior. Todavia, a antiga Matriz estava lá. Demarcando um espaço vazio, aguardando novas gerações para soerguê-la após quatro desabamentos” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 151).

É dessa forma, portanto, que a Catedral de Santana testemunhou um marco histórico nacional, que foi a passagem da **Comissão Exploradora do Planalto Central**, conhecida como Missão Cruls²³⁵, em 1892. Destaca-se, que ela legou à cidade de Goiás importantes registros documentais e imagéticos naquele período, incluindo uma planta urbana, observada a seguir, e algumas de suas primeiras fotografias, que foram apresentadas ao longo desta tese. O referido desenho foi elaborado por Henri ou Henrique Charles Morize e Gama e, como as demais já analisadas, apresenta a catedral em quinto lugar na hierarquia dos edifícios enumerados em sua legenda (como a letra “E”). O edifício permanece sendo representado apenas com um retângulo básico, mais alargado que o anterior, possivelmente, por haver

²³⁵ Trata-se da primeira viagem realizada por uma comissão formada no Rio de Janeiro em 1892, por “22 técnicos, entre eles astrônomos, médicos, farmacêutico, geólogo, botânico, mecânico, auxiliares e militares” (CURADO, 2016, p. 257), com o objetivo de demarcar a área destinada à futura capital do Brasil no Planalto Central. Esta seria chamada de “Quadrilátero Cruls”, em homenagem ao seu dirigente: o astrônomo e geodesta belga Luiz Cruls. Registra-se que o grupo chega à cidade de Goiás em 18 de dezembro de 1892, vindo de Pirenópolis, sendo uma de suas últimas paradas antes de atingir o atual território do Distrito Federal. Mais informações sobre o tema estão disponíveis no próprio relatório elaborado por Cruls em 1894 e em: SILVA, Elías Manoel da; VIEIRA JÚNIOR, Wilson. *Guia de Cartografia Histórica*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2018.

poucos vestígios da edificação que ali existia. A sua grande proximidade com o palácio dos governadores (letra “A”) também pode reforçar esse argumento, já que sua representação aparenta estar um pouco maior do que na ilustração anterior, considerando-se que essa planta não resultava de uma simples cópia como era o caso da anterior. Nota-se, por fim, que a quadra que aparecia ocupando a lateral direita da catedral já não é mais observada aqui.

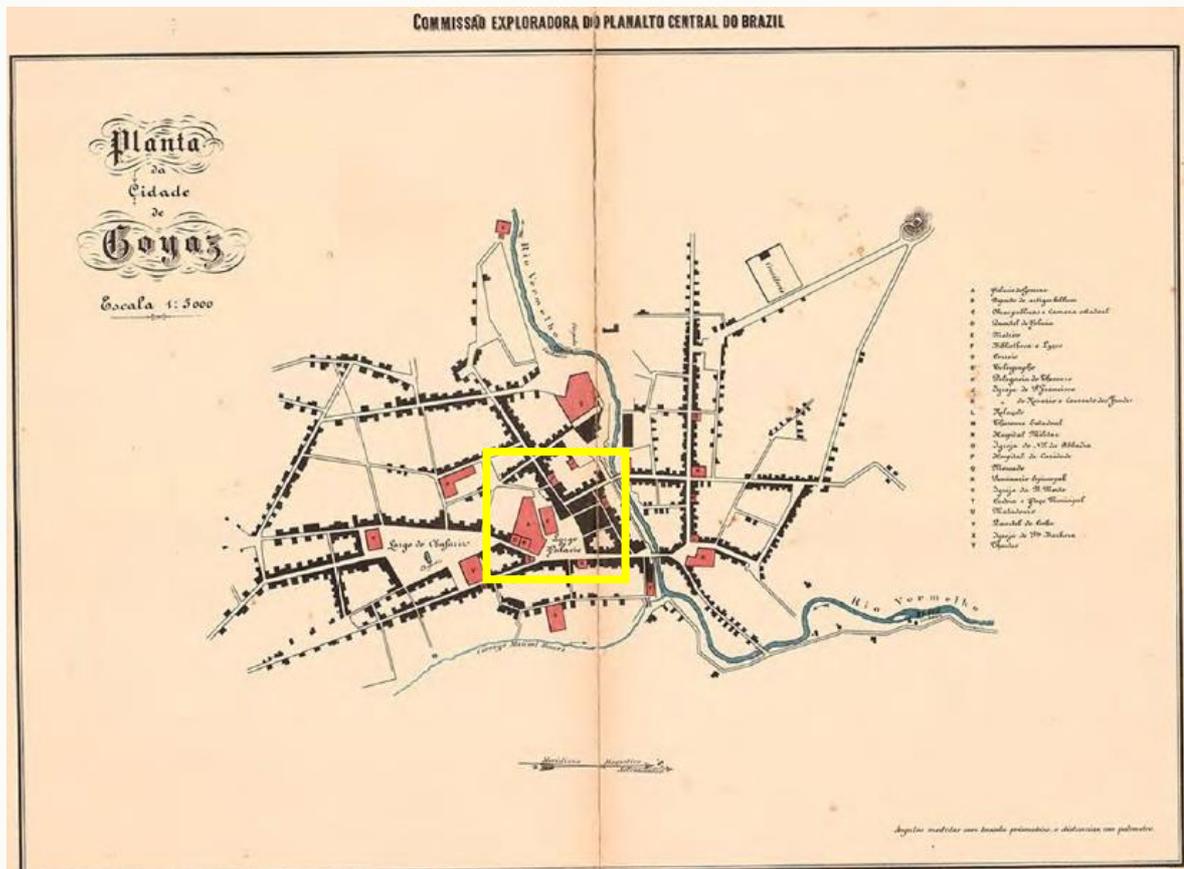


Figura 199 - *Planta da Cidade de Goyaz*, Comissão Cruls elaborada por Henri (ou Henrique) Charles Morize e Gama em 1892, com destaque para a Catedral de Santana em amarelo. Abaixo, detalhe ampliado das dimensões da catedral na mesma planta.

Fonte: *Atlas dos Itinerários, Perfis longitudinaes e da Zona demarcada* (Comissão Exploradora do Planalto Central do Brazil, L. Cruls, 1894). Acervo da Biblioteca do Senado Federal.

Outro relevante registro da Missão Cruls para a Catedral de Santana são as fotografias panorâmicas da cidade, sendo que não é possível observar com clareza e de forma aproximada o edifício em nenhuma delas. A primeira imagem disponível é uma vista da cidade a partir da Igreja de Santa Bárbara, na qual só é possível observar a ausência da edificação na paisagem, comparando-se o ponto de tomada com os desenhos estudados anteriormente. Porém, a visual abaixo permite notar, no primeiro plano do detalhe (ao lado da Igreja N. Sr.^a da Boa Morte), um grande amontoado de terra e o que parecem ser resquícios dos fundos da matriz, possivelmente, as ruínas de sua capela-mor. Na sequência, é apresentada outra imagem bastante antiga da cidade, a partir de um ângulo semelhante, feita por um fotógrafo local, José Alencastro Veiga, por volta de 1905, permitindo a observação da aparente ausência de modificações na paisagem entre os anos que as separam. Esses indícios demonstram, então, o real estado de arruinamento da edificação na virada dos séculos XIX para XX, restando muito pouco de sua antiga constituição.

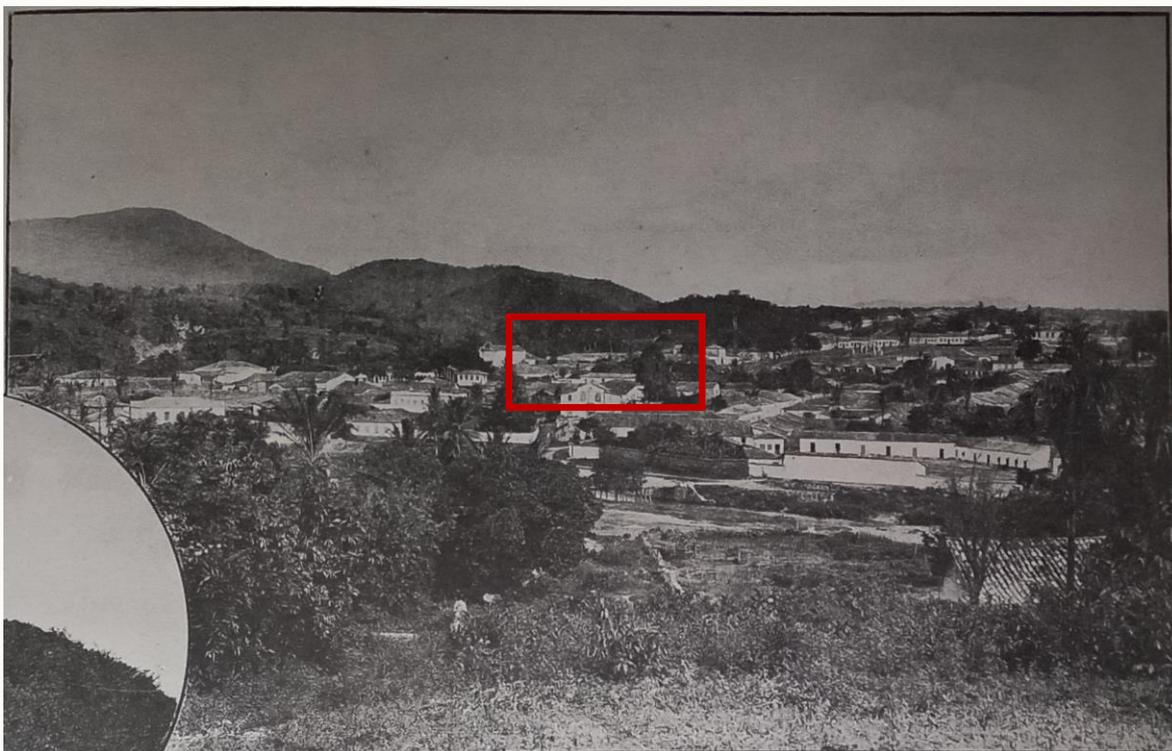


Figura 200 - Panorâmica da cidade de Goiás a partir do outeiro da Igreja de Santa Bárbara em c.1905, por José Alencastro Veiga, com localização das ruínas da Catedral de Santana destacadas no retângulo em vermelho.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 10.

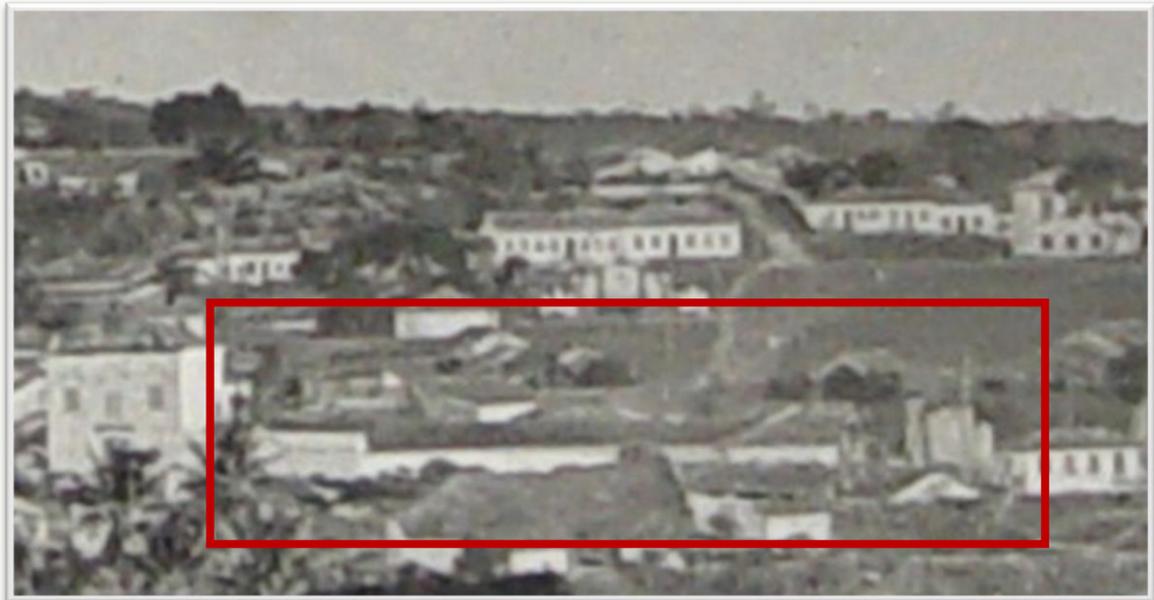


Figura 201 - Panorâmica da cidade de Goiás a partir da Rua da Rosa Gomes em 1893, por Henri Morize da Comissão Cruls, com detalhe ampliado da localização das ruínas da Catedral de Santana à direita da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte destacada em vermelho.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/exposicao-comissoes-cruls/>. Acesso em: 4.nov.2023, 18:15.

4.2.2 A nova reconstrução da Catedral de Santana e o personalismo político-religioso (1909-1921)

O Largo da Matriz, de pequenas dimensões, tinha no centro o chafariz ainda existente e um coretozinho mais tarde substituído pelo atual, quando se fez o jardim.

Nele se acham a igreja da Boa Morte, o Palácio do Governo e o início da construção da Catedral, constante de alguns paredões e que ficou, ainda por muitos anos parada.

Como os meninos apreciavam correr em cima dos paredões da construção abandonada!

Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 100).

Após 35 anos de paralização das obras, a vinda de um jovem bispo promove uma grande renovação dos ares na cidade de Goiás na virada da década de 1900 para a de 1910, em um cenário de mudanças cada vez mais aceleradas, trazidas pelo surgimento dos trilhos do trem no estado e por uma série de melhoramentos urbanos inéditos. Dom Prudêncio Gomes da Silva (1908-1921) toma posse por procuração em 23 de agosto de 1907, chegando em definitivo a sua sede episcopal apenas em 23 de setembro de 1908²³⁶. Suas principais ações iniciais são a retomada das atividades do Seminário Santa Cruz e o reinício das intervenções na Catedral, que permanecia em ruínas como atestam as imagens e a epígrafe acima, em uma iniciativa que surge ainda em seu primeiro ano de bispado. Destaca-se, aqui, uma interessante observação acerca das primeiras fotografias registradas no Largo da Matriz, todas elas feitas por conhecidos fotógrafos locais: José Alencastro Veiga e Joaquim Craveiro de Sá. Nota-se que, nas diversas tomadas realizadas no local, as ruínas da edificação nunca aparecem em sua integridade, apenas em um dos cantos das imagens, como visto no exemplo abaixo, com exceção dos três registros apresentados no final desta subseção. Essa

²³⁶ O evento ficou marcado na memória local de forma grandiosa, tendo a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte como cenário de destaque. Segundo o jornal carioca *O Século* (25.set.1908), ele foi acompanhado por cerca de cinco mil pessoas e gerou intensa movimentação na cidade, que foi “iluminada e embadeirada” para ocasião. Cônego Trindade Silva (1948, p. 368) confirma que “a cidade episcopal se engalanava de modo nunca visto na sua história” para recebê-lo, o que ocorre na porta da catedral interina pelo governador do bispado. O mesmo impacto é verificado no registro memorialístico de Anna Joaquina da Silva Marques (23.set.1908, V. II, p. 256): “Foi uma Chegada esplendida q'.º o povo todo abalou 500 e tantas meninas de diferentes escolas todas vestidas de br.º com laços de fitas a cintura distinguia-se as côres das fitas com forme as escolas q'.º pertencião forão os Irmãos de S. Vicente a Irmandad.º de N. S. do Rozario, de S. Coração de Jezus; chegando Bispo na rua nova entrou no palio novo p.º esse fim. Segui-se prossição ate a Bôa Morte contou o Teduem, seguio p.º a caza da sua rezidência sendo a comp.º pelo povo q'.º seguia ao Sobrado da antiga relação houve m.ºs discursos proferido por diversos hóradores Sendo Concluido pelo Revm.º D. Prudencio q'.º das Sacadas de seo palacio falou agradecendo a todos Conforme a Clace de cada um, o qual Satisfez todos ouvinte, com expreções singela q'.º foi compreendida p.ºo povo todo q'.º retirarão satisfeitos a noite houve illuminação quazi geral toda Cidade a pedido do P.º Confucio”.

postura poderia estar relacionada a uma tentativa de negação do estado de degradação de edifício ou a um sentimento de constrangimento, tristeza ou mágoa despertado por essa condição.



Figura 202 - Largo da Matriz ou Praça do Coreto na década de 1910, por Joaquim Craveiro de Sá, mostrando um trecho das ruínas do frontispício da catedral à direita (destacado em vermelho).

Fonte: CURADO, 1994, p. 69.



Figura 203 - Outro registro do Largo da Matriz em que aparece um pequeno trecho das ruínas da Catedral de Santana durante as décadas de 1900 ou 1910, sem autoria.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

D. Prudêncio, inclusive, já menciona a retomada dos serviços em sua segunda carta pastoral, informando sobre a obtenção de uma nova planta e sobre a escolha de uma “competente **comissão** para reger os destinos daquela grande obra” (SILVA, 1948, p. 372). Foram escolhidas autoridades públicas que poderiam, estrategicamente, obter recursos para o seu financiamento, porém, de forma inédita, o grupo contou também com a participação de “**senhoras**”²³⁷, como informa a escritora Nita Fleury Curado em uma homenagem feita ao

²³⁷ A *Comissão Central de construção da Cathedral* era mista, composta por religiosos e leigos, destacando-se o nome de Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim. Entre as mulheres pioneiras e consideradas “madrinhas” do projeto estavam esposas de autoridades, a Irmã Maria Thomazia (diretora do Colégio Santana) e a Sr.^a Raimunda Gomes da Silva, mãe de D. Prudêncio (BRITTO; ROSA, 2017, p. 155).

prelado e publicada no jornal *Cidade de Goiás* de dezembro de 1984. Segundo Britto e Rosa (2018, p. 167), trata-se do “primeiro envolvimento oficial das mulheres na secular história de reconstruções deste templo”. Iniciam, assim, seu legado na preservação patrimonial vilaboense de forma mais “oficial” e visibilizada, já que sempre atuaram nesse sentido através de seus cuidados cotidianos com os templos religiosos locais. Entretanto, esse movimento é importante por abrir espaço para aquelas que seriam futuramente imprescindíveis para a reconstrução da Catedral de Santana, como as integrantes das famílias Sócrates e Amorim, estudadas a seguir.

Nesse ensejo, ressalta-se que a atuação dos tradicionais clãs vilaboenses nas práticas diárias de manutenção das igrejas da cidade era profundamente dependente das figuras femininas. Segundo Britto e Rosa (2017, p. 112), a mulher difundiria “as orientações recebidas pelos eclesiásticos, estimulando a frequência às missas, a participação nos sacramentos, atos de piedade e leituras religiosas”, educando e preparando seus filhos dentro das tradições católicas. Para tanto, a chegada da ordem dominicana à cidade no final do século XIX teve papel decisivo, principalmente através da atuação do **Colégio Santana**²³⁸, fundado e administrado pelas irmãs francesas desde 1889. Oferecendo os cursos primário, complementar e normal (além de aulas particulares de piano, harmônio, canto e pintura), visava à “formação de boas mães de família, bastante instruídas e bem educadas nos princípios da Santa Religião” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 145), como noticiava o jornal católico *O Lidador* (32.jul.1915). Tratava-se de um substancial reforço trazido pelo conservadorismo do movimento ultramontano para a perpetuação da forte religiosidade local, agora, com vieses mais eurocêntricos e avessos às antigas tradições religiosas sertanejas.



²³⁸ Informações mais aprofundadas sobre a presença dominicana nas escolas e sua adaptação a Goiás em: GALLAIS, 1893, p. 34-36 e SANTOS, 1996, 136-144.

Figura 204 - Fachada frontal do Colégio Sant'Ana s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Página *Goiás Velho Goiás (Vila Boa)* (Facebook).

Figura 205 - Irmã dominicana francesa com suas alunas no Colégio Sant'Ana s/d, por Alencastro Veiga.

Fonte: Página *Goiás Velho Goiás (Vila Boa)* (Facebook).

As irmãs dominicanas se tornaram responsáveis “não apenas [pela] instrução, mas [pela] correta orientação religiosa e moral” (MONTEIRO, 1974, p. 74) de diversas crianças e jovens goianas. Promovem, assim, a formação de gerações de meninas imbuídas desse espírito preservacionista profundamente vinculado à religiosidade local, como será estudado adiante. Isso garantiria a mobilização de “suas alunas, também futuras professoras, e um conjunto de mães que se comprometeriam com a difusão do culto e do compromisso com à reedificação do templo” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 155), como ocorrido de fato. A articulação desse cenário com o desenrolar das iniciativas dinamizadoras promovidas pelo novo bispo, reforçaram a prática de um personalismo político-religioso ao redor das intervenções realizadas na Catedral de Santana, que vai se perpetuar ao longo de boa parte do século XX.

Isso pode ser exemplificado pelo destaque conferido a alguns membros do clero local, vinculados a famílias da elite católica vilaboenses, como vigário geral, **Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim** (1869-1937), cuja linhagem tinha longa tradição nos cuidados com o templo, como visto nesta subseção. Outra forma de materialização dessa conduta foi a criação, ainda em 1909, da Conferência das Associações Católicas, “composta por dezenove associações da capital e dos arredores. Nela, integraram os Apostolados da Oração da Capital, representado por Monsenhor Confúcio Amorim” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 229), entre outros nomes femininos de Ouro Fino, Bacalhau e Ferreiro.

De volta às iniciativas para a retomada das obras da catedral, ressalva-se que não foram encontrados registros sobre a nova planta de edifício mencionada por D. Prudêncio, porém se utiliza como referência da configuração do local naquele período a chamada *Planta da Capital*, constante em um detalhe da *Carta do estado de Goyaz* de 1902, elaborada pelo agrimensor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Como se vê na figura abaixo, a edificação é mencionada em segundo lugar na hierarquia da legenda vista à esquerda do desenho (letra “B Matriz”), também de forma simplificada, sendo representada apenas como um retângulo, que permanece muito próximo ao palácio do governo, como no último mapa analisado. Destaca-se que o largo em que ela se situa se mostra mais urbanizado, já constando o jardim cercado dentro do qual ficava o novo coreto, que havia sido inaugurado em 1901.

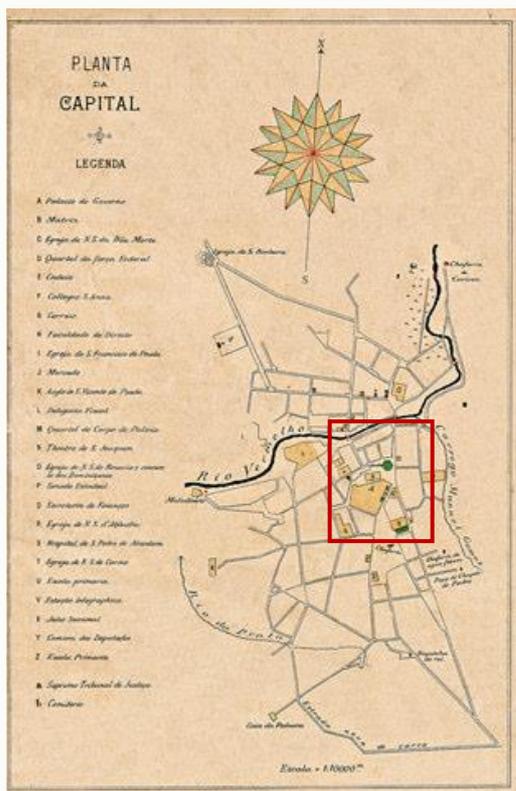


Figura 206 - Detalhe da *Carta do estado de Goyaz* de 1902, elaborada por Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, com destaque para a Catedral de Santana no detalhe à direita.

Fonte: RAMIRES, 2019, p. 68.

Existe, ainda, outra planta semelhante (apresentada a seguir), que pode ser observada como detalhe do *Mappa do Estado de Goyaz* de autoria do frade dominicano Reginaldo Tournier, que foi organizado em 1918. Nela, o edifício em estudo é referenciado em segundo lugar na legenda, como “B – Cathedral em construção”, mantendo-se sua representação como um retângulo de menores dimensões e mais estreito, contanto com uma cruz em seu interior. O desenho se mostra aparentemente menos preciso que a anterior, indicando poucas alterações no entorno imediato da edificação, que permanece livre por todos os lados. A grande mudança observada nos 16 anos transcorridos entre os mapas é a presença de um parcelamento urbano no perímetro do Largo da Matriz, que ganha contornos mais precisos e aproximados ao da atual praça ali existente: a Praça do Coreto.



Figura 207 - Detalhe do *Mapa do Estado de Goyaz* de 1918, com destaque para a catedral.

Fonte: Arquivo Nacional (BR_RJANRIO_DS_0_MAP_0012_d0001Ade0002).

Há também uma imagem atribuída a esse projeto, na qual se vê a **fachada** proposta para o novo templo, que foi elaborada por um “engenheiro do Rio de Janeiro, encomendado por Dom Prudêncio e sob os cuidados de Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva que nessa época residia naquela cidade” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 156). Entre os diversos documentos pesquisados sobre esse período, inclusive, em acervos digitalizados de profissionais que atuavam na capital federal nessa época, não foi possível identificar a autoria da obra. O desenho, que pode ser visto abaixo, apresenta uma edificação bastante monumental e com uma escala grandiosa, contando com traços neomanuelinos, como indica, especialmente, a forma das portas e das janelas, diferenciando-se muito da configuração anterior da catedral.

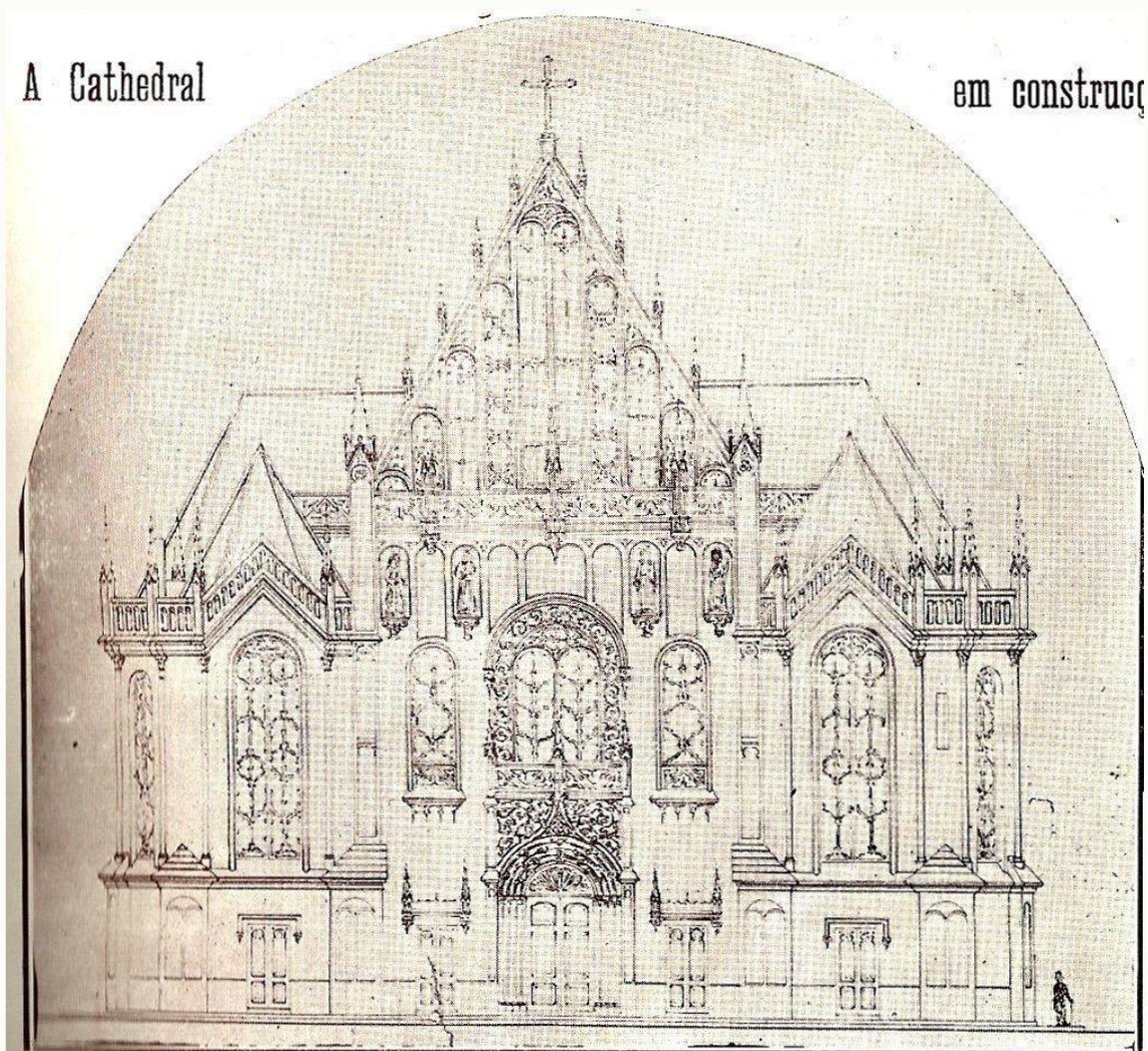


Figura 208 - Projeto da fachada da Catedral de Santana c.1910, por autor desconhecido.

Fonte: *Homenagem a Dom Prudêncio Gomes da Silva* (IN: BRITO; ROSA, 2017, p. 157).

Então, em 13 de Junho de 1910, é lançada a “terceira pedra” fundamental para continuação da reedificação da matriz de Santana, conforme consta no *Auto de bênção* (LIVRO nº 60, 1910, fl. 6 do Acervo do IPEHBC – PUC-GO). A cerimônia foi realizada dentro de suas ruínas e, após a celebração da missa pelo bispo, a pedra fundamental foi colocada “ao lado direito da Cathedral antiga e cavado o chão para receber os alicerces do paredão da Capella Mor em continuação do paredão lateral direito do corpo da Cathedral cuja primeira pedra foi benta e colocada em [1874] (...)” (idem). Dias depois, o jornal carioca *O Paiz* (15.jun.1910) informa que

Graças aos ingentes esforços do zeloso e ilustrado D. Prudencio Gomes da Silva, (...) foram hontem reencetados, após 36 annos de interrupção, os trabalhos de reconstrucção da cathedral goyana. Prudencio celebrou missa campal juntos ás obras, com assistencia do clero, presidente do Estado, altas autoridades locais e muito povo.

Já em 13 de dezembro de 1910, o prelado realiza um cerimonial litúrgico para levantar “a Capela-Mor que ficou inacabada, e erguidas as paredes [sic] em redor da mesma Capela, [que] não resistiram às intempéries, por falta de solidez em suas bases” (SILVA, 1948, p. 238). A imagem abaixo, que deve datar da virada da década de 1900 para 1910, ilustra o estado em que as ruínas se encontravam naquele período, mantendo-se ainda a torre sineira em madeira do século XIX ao lado da fachada direita.

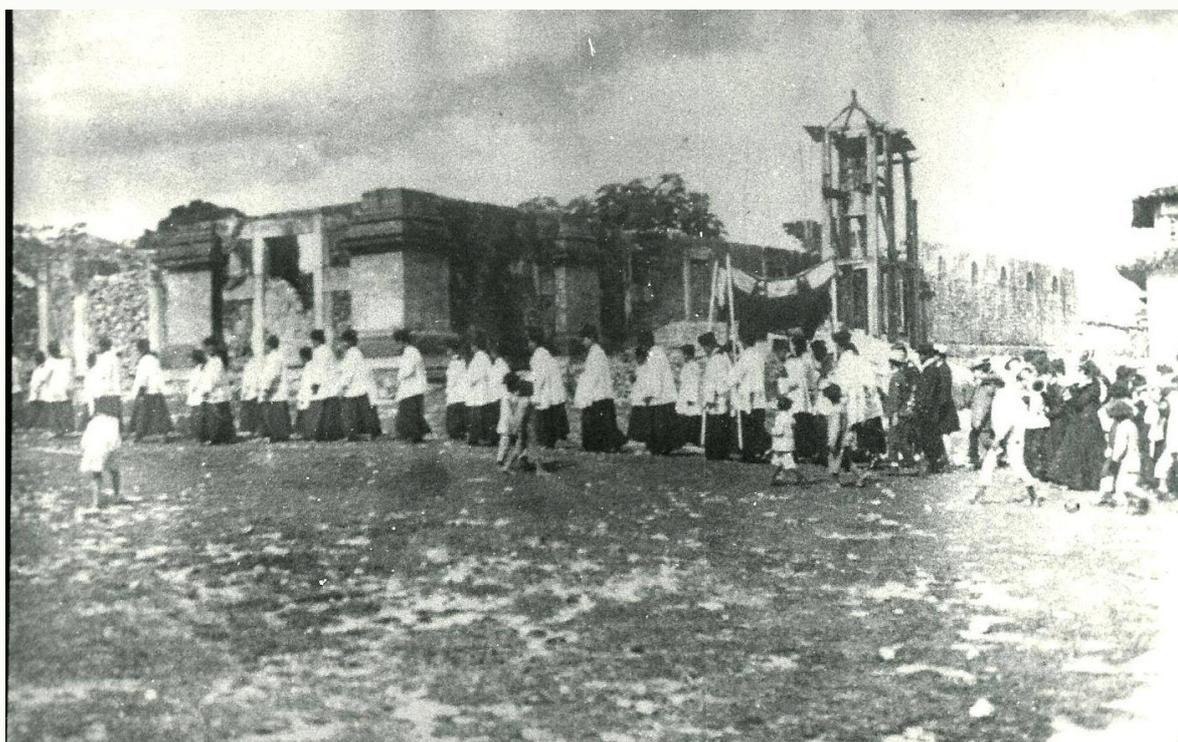


Figura 209 - Catedral de Santana em reconstrução no início da década de 1910, com destaque para a sineira em madeira ao lado da fachada direita e para a procissão de *Corpus Christi* com um grande grupo de seminaristas em primeiro plano, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

O jornal *O Lidador*, que foi criado pelo próprio bispo D. Prudêncio antes de sua chegada a Goiás, faz uma campanha para arrecadação de recursos para as obras da catedral em suas edições de 10 e 17 de abril de 1913. Trata-se de uma espécie de leilão de peças de ouro velho não mais utilizadas pela Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, que seriam arrematadas pela maior oferta, sendo os recursos revertidos para a manutenção de ambas as edificações. O mesmo periódico, em edição do dia 13 de maio de 1913, apresenta também a matéria *A nova Cathedral*, na qual ressalta que a obra acontecia vagarosamente ao longo de quatro anos, devido à falta de operários e aos poucos recursos advindos de donativos ofertados por toda a diocese. Apesar de uma boa quantidade de materiais de construção em estoque e dos custos da mão-de-obra estarem em dia, os valores para o prosseguimento da obra esgotavam-se, conforme transcrito abaixo:

(...) tem se trabalhado, no tempo próprio principalmente na construção da Capela-Mór e partes annexas, a começar do desentulho de escombros ainda da velha Igreja, desaterro e abertura de caixas para os alicerces novos.

E as Obras da nova Cathedral, embora lentamente, vão aparecendo, estando já feitas, a tijolos e cal, as paredes exteriores das sacristias e da Capella do SS. Sacramento, e estando já com quase cinco metros de altura, além dos alicerces, a Capella-Mór, construída até ahi de pedra e cal com respeitável espessura.

A obra nova já attingio, portanto, á altura das antigas muralhas de cantaria, existentes, que formarão o corpo da Igreja.

Alem disso há dois galpões feitos para deposito, e boa quantidade de materiaes comprados e pagos, assim como, em dia, se acha o pagamento dos operarios.

Até hoje, porem, as esmolas entregues ao Dr. Thesoreiro que, seja dito, realiza os pagamentos com dinheiro seu para que o da Cathedral renda juros na Caixa Economica onde foi depositado, ascenderam apenas á quantia de 16.603\$617.

Foi despendida em igual espaço de tempo a quantia de 15:947\$300, restando em cofre o insignificante saldo de 656\$317, que não chega, portanto, para fazer face as despesas de mão d'obra na secca do corrente anno, mesmo com o só material em deposito.

As contribuições da Capital, alem de serem cobradas com certa irregularidade, teem se diminuido: as sub-commissões do interior, salvo uma ou outra e salvo o zelo de alguns Parochos, pouco tem alcançado, e as circulares enviadas a goyanos que residem fora do Estado e as Praças do Rio e de S. Paulo por intermedio de alguns dos nossos comerciantes, bem como outros meios de que se tem lançado, pouco resultado, igualmente.

E' pena, é doloroso e até vergonhoso para os goyanos, se a digna Comissão Central tiver de suspender, vencidas não pequenas dificuldades, as Obras da nossa Cathedral, cuja necessidade ninguem contesta, maximé em grandes ocasiões, como ainda pelas ultimas conferenciais quaresmaes e pela Semana Maior, fizeram notar distinctos cavalheiros do nosso meio (...) (*O Lidador*, 13.mai.1913, *grifos nossos*).

Os trechos grifados indicam a permanência do prestígio da Irmandade do Santíssimo Sacramento com a priorização da construção de sua capela e o discurso quase coercitivo para obtenção de novas doações por parte dos fiéis, como também já observado anteriormente. Outro ponto relevante é a passagem relativa à retirada dos escombros da “velha Igreja” e a “abertura de caixas para os alicerces novos”, comprovando, de fato, que praticamente nada restou da nave principal da antiga cathedral e que o edifício originado desta intervenção seria contemporâneo em sua quase totalidade, com exceção da parte dos “alicerces remanescentes” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 156). Por fim, assinala-se o grande feito de se empreender a construção contando apenas com as **contribuições privadas**²³⁹, mesmo

²³⁹ Destaca-se, aqui, o relevante papel das famílias Sócrates e Amorim, tanto financeiro por meio de José Gonzaga Sócrates de Sá, quanto pelas atividades desenvolvidas para a arrecadação de donativos, como recitais, espetáculos literato-teatrais, preparação de prendas, etc., promovidos por mulheres como Adelaide Sócrates, Maria das Dores Amorim, Octávia Amorim, Carlota Amorim e

que parcas, e praticamente sem auxílio público e/ou eclesiásticos verificados nas outras ocasiões, revelando a perpetuação do engajamento da população católica local em prol da reconstrução de sua matriz. Ressalva-se que o governo estadual ofereceu um auxílio no valor de 10.000\$000 réis apenas em junho de 1920, conforme notícia abaixo o periódico carioca *A União* (11.jul.1920), montante que foi insuficiente para a continuação das obras, resultando em sua paralisação:

(...) Mas, attendendo a que o auxilio em questão, segundo os termos da lei n. 652 de 2 de agosto do anno passado, tem em mira o embelezamento da capital com a reconstrucção, já bem adeantada, de um edificio situado em ponto central, para assim melhor ser commemorado o Centenario da Independencia; e

Considerando que a forma desta commemoração não está adstricta a regras, podendo se extender, como no caso especial de que se trata, até ao concurso para a reconstrucção de um edificio digno de ser concluído o mais depressa possível, em beneficio dos proprios habitantes da cidade, sem que, por isso, se incorra em pecha de se querer proteger a um culto ou egreja (...).

Esses indícios levam ao entendimento de que a forte religiosidade vinculada à Catedral de Santana não se arrefeceu de todo com o tempo. Esse argumento é reforçado, ainda, pelas diversas passagens relativas à mobilização popular em prol da reconstrução do edifício relatadas no Diário Anna Joaquina da Silva Marques. Entre 1909 e 1911, a memorialista registra diversos momentos em que a força desse movimento é observada, demonstrando que ele não envolvia apenas as classes dominantes. Isso pode ser comprovado pela convocação e participação expressiva de grande quantidade de pessoas nos mutirões para carregamento de pedras para a obra e nos eventos beneficentes, incluindo o registro do lançamento da pedra fundamental. Seguem transcrições de alguns desses episódios em ordem cronológica, que transparecem a relevância desse sentimento de pertencimento originado nos atos de “fazer com as próprias mãos”:

Choveu o dia todo não se pôde ir buscar pedras p.^a a Matriz como pediu o povo todo [em boletim] (MARQUES, V. II, 11.dez.1909, p. 101).

P.^o Caetano foi para Ourofino conversar com Bispo sobre o Theatro da Cathedral (MARQUES, V. II, 8.jun.1910, p. 104).

Foi em Scena o Drama Conde de S. Germano em beneficio p.^a a Matriz. / 11 Eu Benedicta Anna fomos no theatro esteve bem representado Maria Peclat e a f.^a de D.r Jose Bernardina representarão, houve m.^{ta} concorrência (MARQUES, V. II, 11.jun.1910, p. 104).

dia de S.to Antonio teve a missa na Matriz p.^a dar começo no Serviço p.^a alevantar a Cathedral S.r Bispo disse a missa P.^e Caetano ajudou e Frei Henrique pregou. teve uma concorencia extradordinaria m.^{ta} gente forão

Francisca Amorim, além da jovem Darcília Amorim, que iniciava sua fundamental contribuição, como visto a seguir.

madr.^{as} as D.^{as} Augusta Faro, a m.er de Joaq.^m Jubé a Superiora das Freiras Ir Thomazia e a m.er de Dez.^{or} Coriolano L.^a (MARQUES, V. II, 13.jun.1910, p. 299).

Começou à condução das pedras p.^a Cathedral S.r Bispo foi P.e Caetano Frei Henrique e m.^{tos} Familias e m.^{tas} crianças depois teve uma g.^{de} Chuva (MARQUES, V. II, 6.mar.1911, p. 333).

Começou ao povo conduzir as pedras p.^a a Cathedral. Foi S. Bispo P.e Caetano e Frei Henrique) (MARQUES, V. II, 6.mar.1911, p. 333).

Dia 15(.04.1911) Sabado de aleluia (...) Nessa noite teve Cinema p.^a a Cathedral e resultados (MARQUES, V. II, 15.abr.1911, p. 323).

A respeito do estado da edificação em 1916, Gustavo Coelho (2017, p. 70), a partir de M. Vidal (1929), afirma que “levantando as paredes de uma capella-mor, metade de pedra, metade de tijolos, até à altura de 10 metros, tendo 25 metros de comprimento, sobre 14 de largura. A construcção não pode contudo ir avante, por falta de meios”. As fotografias abaixo e acima ilustram esse período, sendo que a primeira delas abaixo é a única que está devidamente datada (abril de 1917) e apresenta parte do frontispício, trechos em pedra aparente e bases que se assemelham àquelas vistas nos desenhos de Burchell de 1828. Não é possível identificar quais desses elementos seriam da edificação anterior e quais seriam da nova intervenção, já que essa imagem não apresenta semelhanças nem com a fachada representada pelo britânico, nem com aquela constante no desenho do projeto indicado acima, ainda que pareça mais assemelhada à primeira. Entretanto, podem ser as “antigas muralhas de cantaria, existentes, que formarão o corpo da Igreja” referenciadas pela reportagem de 1913. Chama a atenção também a permanência da sineira em madeira e do sino, que são bastante próximos aos das antigas ilustrações, apenas dando a impressão de serem um pouco menores.

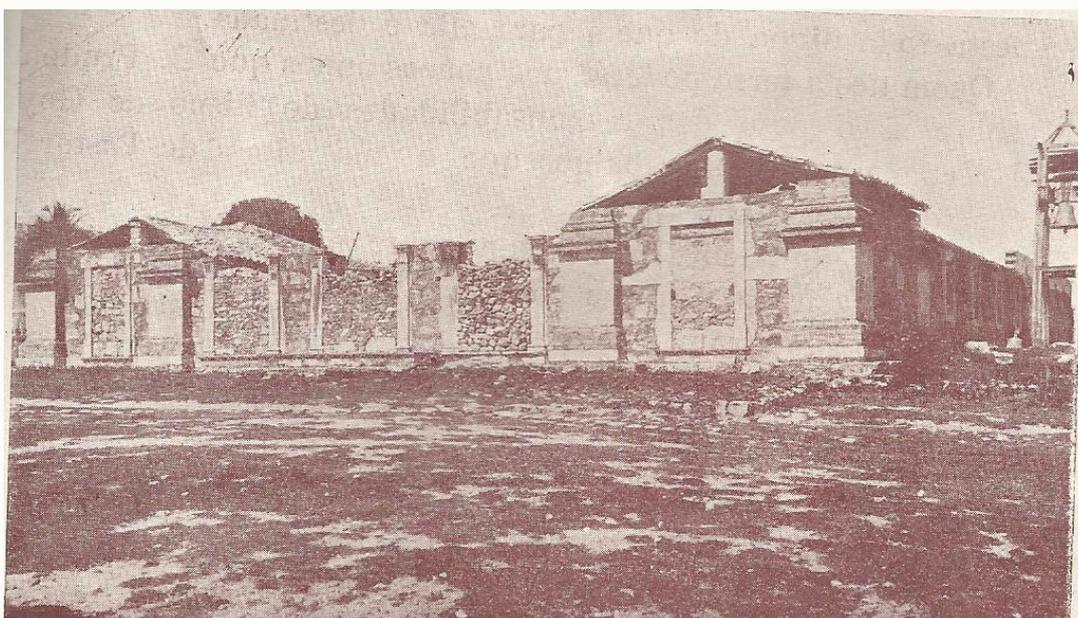


Figura 210 - Fachadas frontal e lateral da Catedral de Santana em reconstrução e sineira em 1917, por autor desconhecido.

Fonte: MONTEIRO, 1974.

Como indicado acima, as obras se iniciaram pela capela-mor e anexos dos fundos, que não estão visíveis no ângulo utilizado, mas é possível observar as coberturas dos dois galpões mencionados no perímetro da edificação. A fotografia abaixo indica a fachada posterior, que permite uma melhor visualização das novas inserções, podendo representar o que a matéria se refere como “as paredes exteriores da Capella do SS. Sacramento” (“já feitas, a tijollos e cal”). Ao fundo, nota-se inclusive a junção entre essa construção e o que parece ser a renascente do edifício antigo. Pela altura da obra, que não permite se ver o seu interior, é possível ter realmente atingido os cinco metros de altura, como pode ser comprovado pela escala humana oferecida pela pessoa presente no canto inferior direito da imagem.

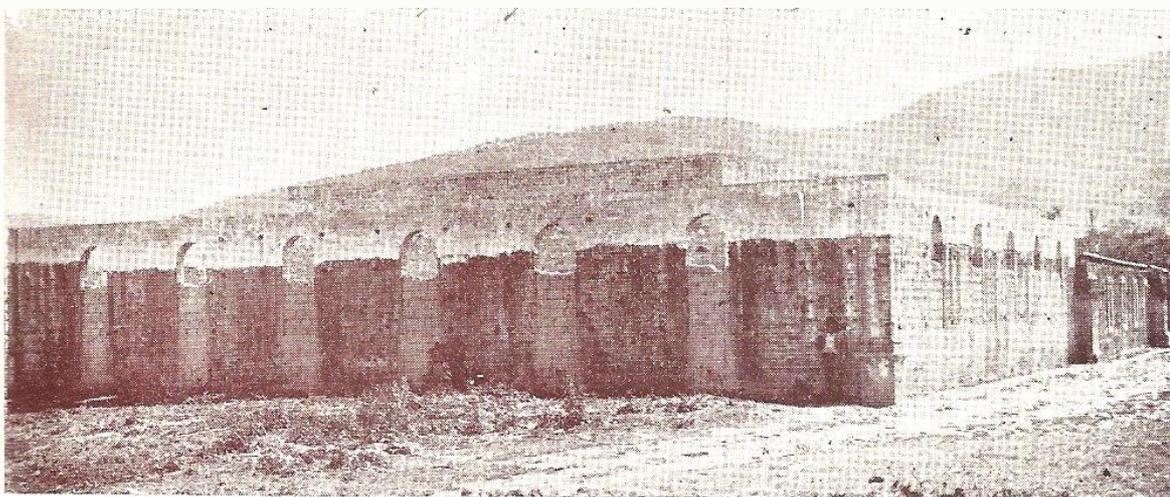


Figura 211 - Vista posterior da Catedral de Santana em reconstrução, sem data e autoria.

Fonte: *Homenagem a Dom Prudêncio Gomes da Silva*.

Intencionava-se inaugurar o novo templo durante a celebração do centenário da Independência em 1922 (BRITTO; ROSA, 2017, p. 156), porém a falta de recursos já mencionada e o incêndio da Igreja da Boa Morte em 1921, então catedral provisória, impossibilitaram que isso ocorresse. A morte de D. Prudêncio no mesmo ano ainda dificulta mais os planos, que serão retomados apenas em 1929 com o novo bispo, D. Emmanuel Gomes de Oliveira, como demonstra a edição de *O Lar* de 1º de maio de 1929:

Nosso saudoso pastor D. Prudencio trabalhou com muitos sacrifícios nesta grandiosa obra; mas, à vista de tão insuperaveis dificuldades, a nossa Matriz continuou imersa no profundo silencio do seu abandono e elle não teve a alegria de ver concluida a ardua tarefa que emprehendera.

Agora, porém, o Exmo. e Revmo. Sr. D. Emmanuel Gomes de Oliveira, animado dos melhores desejos, encarregou-se de continuar a obra de D. Prudencio e espera dos seus diocesanos toda a sua boa vontade afim de o auxiliarem nesta empreza.

4.2.3 O renascimento das esperanças com a nova Catedral de Santana de D. Emmanuel Gomes de Oliveira (1922–1950)

As obras desse templo foram paralizadas há muitos anos e há muitos anos éle lá está, com as paredes verdes de limo, num melancólico abandono e numa melancólica inutilidade.

Odorico Costa (Oeste, dez. 1943).

Essa nova etapa é marcada pela perpetuação do personalismo político-religioso observado anteriormente, tendo a participação feminina bastante ampliada e tornando-se central para a preservação dos antigos templos religiosos vilaboenses. Britto e Rosa (2017, p. 165) atribuem esse cenário ao trabalho feito pelo Seminário Episcopal e pelo Colégio Santana, associado ao surgimento de uma série de **associações pias**²⁴⁰ lideradas por mulheres, “orientadas por religiosos e religiosas, [que] dinamizavam a vida cultural de Goiás”. Cada uma delas exercia funções eclesiais específicas, promovidas por pessoas leigas em prol da manutenção das atividades ligadas às igrejas da cidade. Essa participação cotidiana no universo religioso fortalecia os vínculos afetivos e memorialísticos de cada uma delas, gerando um profundo sentimento de pertencimento e identificação com esses lugares. Paulo Brito do Prado (2019, p. 106) justifica essa visão em sua pesquisa *Aventuras feministas nos sertões de Goiás: as mulheres e as suas lutas nos guardados de Consuelo Ramos Caiado (1899-1931)*²⁴¹, afirmando que:

As influências da formação católica e das professoras do Sant’Anna foram tamanhas que em seu livro, mesmo demonstrando certa contrariedade e aborrecimento para com os costumes religiosos, Consuelo não conseguiu suprimir o cotidiano das celebrações na Catedral ou mesmo na capela da escola em que estudara e compartilhara amizade com colegas que mais tarde fez questão de lembrá-las, a exemplo de Nice Monteiro Daher, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro e Mariana Augusta Fleury Curado.

A referida tese, que é baseada nos relatos e “guardados” da personagem, retrata uma cidade de Goiás vivenciando um nova onda de transformação e “modernização”, que se misturava ao seu dia a dia de intensa e antiga religiosidade. A chegada dos trilhos de trem ao estado em 1913 contribui muito para essa dinamização, trazendo novas pessoas de fora,

²⁴⁰ A maioria delas estava vinculada à catedral provisória (Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte), podendo-se listar as seguintes: Pia União das Filhas de Maria (1915), Apostolado da Oração, Pia União de Nossa Senhora das Vitórias (1929), Associação de Nossa Senhora do Rosário e Obras dos Tabernáculos (BRITTO; ROSA, 2017, p. 165-6).

²⁴¹ Consuelo Ramos Caiado (1899-1983) era filha do ex-governador Antônio Ramos Caiado, deposto por Pedro Ludovico Teixeira durante a Revolução de 1930, sendo conhecida por seu pioneirismo e sua grande contribuição para a cultura, o feminismo e a intelectualidade vilaboenses de seu tempo.

permitindo uma maior circulação dos goianos pelo país e uma troca de informações e produtos mais intensa. Tudo isso resulta em um processo gradual de testagem dos limites da sociedade local, que passa a conviver com hábitos bastante diferentes daqueles aos quais secularmente está acostumada²⁴², conforme segue:

Com o passar dos anos e a chegada, em Goiás, de novas atrações e diversões, seus registros anteriormente encharcados pela força do catolicismo e por sua intensa presença nas igrejas, principalmente a de São Francisco, onde ficava a imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos (...) – cederam lugar ao cotidiano de diversões ritimadas por espetáculos no Teatro São Joaquim, por brigas muito parecidas à narrada por Consuelo Caiado entre “alguns vagabundos que se achavam no galinheiro” (Consuelo Ramos CAIADO, 1917, p. 145) e se amotinaram dentro do teatro, pela moda dos vestidos mais curtos vendidos prontos em lojas na Rua do Comércio, pelos cinemas, pelas contendas entre as cantoras do coral da Catedral e do Rosário e pela música no Coreto, propagandeada semanalmente pela Nova Era (PRADO, 2019, p. 319).

É nesse complexo cenário que as vilaboenses das famílias mais tradicionais começam a ver na Igreja um espaço de atuação, em que poderiam alcançar mais visibilidade e autonomia²⁴³, graças ao espaço garantido a essas iniciativas leigas pelo projeto romanizador em curso, ainda que sob a tutela dos religiosos. É nesse contexto também, que assume o bispado **Dom Emmanuel Gomes da Oliveira** (1922-1955), grande responsável por reforçar e ampliar ainda mais a atuação feminina no âmbito eclesiástico local, envolvendo-a especialmente na reconstrução da catedral. Para tanto, cria duas comissões para direção dos trabalhos em março de 1929: **Comissão Central das Obras da Cathedral de Sant’Ana** e **Comissão Feminina das Obras da Cathedral de Sant’Ana**²⁴⁴, ambas sob a gestão e articulação de Monsenhor Confúcio Amorim. Ressalta-se que esta última ficaria responsável pela arrecadação de donativos, sendo composta pelas diretoras e secretárias das seguintes

²⁴² O *Diário de Anna Joaquina da Silva Marques* é uma riquíssima fonte para se observar como essas modificações vão ocorrendo gradualmente, como demonstram as seguintes passagens: “Sabado do Espirito Santo. Dep.^s do M. de Maria [Igreja] do Carmo, a bandeira do Divino veio p.^a o Carmo Sahiu a proscição e alevan[taram] o mastro na porta da Matriz velha. Dep.^s houve cinêma na rua” (MARQUES, V. III, 22.mai.1920, p. 9); “teve innauguração do Jardim, do largo da matriz. m.^{tas} môças rapazes muzica no Corêto novo, na Retrêta” (MARQUES, V. III, 28.out.1923, p. 85); e “Nessa tarde teve cermece em beneficio da Cathedral a cermece foi no grupo escolar (no Mel. Gomes) (...)” (MARQUES, V. III, 18.ago.1929, p. 191). Há também registros da atuação de sua irmã, Mestra Lili (Luiza Joaquina de da Silva Marques (1858-1945)), nas mobilizações, inclusive constando seu nome no livro da Comissão Feminina de Obras, conforme segue: “na sessão de das Leladoreas p.^a dicitir como fará p.^a as esmolos da Cathedral (...)” (MARQUES, V. III, 22.ago.1930, p. 209).

²⁴³ Tamaso (2007), Britto e Rosa (2018) e Prado (2019) aprofundam essa temática em suas pesquisas, pormenorizando as origens, causas e conseqüências desse processo na realidade local.

²⁴⁴ Livros 55 e 54, respectivamente, constantes no Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

instituições: a Associação de Nossa Senhora do Rosário, Filhas de Maria, Obras dos Tabernáculos e Associação do Sagrado Coração de Jesus. Sobre essas mulheres, é preciso destacar que vinham de famílias com “relações políticas e econômicas determinantes no cenário vilaboense” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 168), ainda que gerissem grupos maiores de pessoas de variadas origens sociais. Assim, elas representavam também “pontes importantes entre o clero e as elites” (idem), além de serem reconhecidas pelas lideranças religiosas locais, o que lhes dava aval para a realização bem-sucedida de seu trabalho. A primeira reunião da *Comissão Central das Obras da Cathedral de Sant’Ana* ocorre em 1º de abril de 1929 e da *Comissão Feminina das Obras da Cathedral de Sant’Ana*, em 4 de abril de 1929. Na ata inicial é mencionada a “antiga Comissão Central”, que havia sido constituída ainda por D. Prudêncio, já contando com muitos membros falecidos, ainda assim, o novo grupo é considerado como uma continuidade do anterior em alguma medida.

Já acerca do estado de conservação do templo naquele momento, D. Emmanuel apresenta o seguinte panorama em uma entrevista ao periódico *A Informação Goyana* de novembro de 1924 (*grifos nossos*), justificando a demora na conclusão da obra pela falta de recursos e pelo isolamento geográfico, como se vê a seguir:

— Ah! a Cathedral, meu amigo, ainda está em construção. As suas obras começaram em 1887. É um templo de area regular, pois conta mais ou menos 60 metros de comprimento por 30 metros de largura.

— Desculpa-nos V. Ex. a nossa indiscreção: qual o motivo da demora para a sua construção?

— Bôa vontade não falta, tenho plena confiança na acção eficiente e generosa do governo e do povo da minha diocese para o levantamento da historica Cathedral, que a meu vêr só deverá ser construída no mesmo lugar, onde outr’ora se erigiu a primeira ermida do Anhanguréra.

O motivo principal da demora respondendo ao amigo, é a carencia de meios de comunicação faceis, pois a Capital, dista ainda 45 legues da estrada de ferro. (...)

— Constróem-se muitos templos pelo interior?

— Sim; mas agora, tem diminuido a construção, porque eu exijo que ella seja solida e duravel, feita de alvenaria e em estylo, como por exemplo, da Renascença, sobretudo construção artística. (...)

Ha necessidade da architectura de escola e que atravesse seculos. A Igreja não é somente para o presente, mas, um patrimonio da posteridade.

Os trechos destacados oferecem importantes indícios acerca da visão de mundo trazida pelo novo bispo, que demonstra claramente suas aspirações progressistas para o futuro da Igreja goiana. É importante destacar sua valorização da história da edificação e a forma como se refere ao edifício, considerando-o inexistente, já que “deverá ser construída no mesmo lugar”. Ou seja, os vestígios restantes da edificação anterior nada representavam para ele,

importando apenas o local que ocupavam. Outro aspecto de revelo é a nova justificativa adotada para a “demora” na construção, que foi atribuída de forma bastante política às dificuldades de comunicação, já que o pleito para a extensão da estrada de ferro era uma valiosa prerrogativa do bispo. Ao se referir a novos templos a serem realizados no estado, demonstra sua sintonia com um olhar muito corrente à época, que valorizava uma “architectura de escola” realizada de forma “solida e duravel, feita de alvenaria e em estylo, como por exemplo, da Renascença, sobretudo construcção artística”²⁴⁵. Isso é comprovado pelo projeto futuramente escolhido pelo prelado para ser executado na cidade, ressaltando-se a permanência da intenção de monumentalidade não apenas no porte e na estética do templo, mas também na busca por sua perenidade, não sendo “somente para o presente, mas, um patrimonio da posteridade”. Por fim, ressalta-se que o primeiro argumento introduzido em sua justificativa foi a presença da “bôa vontade” e da “plena confiança na acção efficiente e generosa do governo e do povo da minha diocese”, fortalecendo o imaginário do engajamento popular em torno das intervenções na Catedral de Santana.



Figura 212 - Folia do Divino Espírito na Praça do Coreto com o público ocupando as ruínas da Catedral de Santana em 1926, por autor desconhecido.

²⁴⁵ Um exemplo prático da materialização do discurso proferido por D. Emmanuel é o novo templo da cidade de Ipameri-GO, “onde se constrói a artística igreja de estilo gótico”, conforme relata Cônego Trindade Silva (1948, p. 453). Lembrando-se que ocorre também a construção da nova Igreja de Nossa Senhora do Rosário em estilo neogótico durante sua gestão, como será analisado no último capítulo da tese.

Fonte: Acervo de Bento Fleury.

Em 1926, D. Emmanuel demonstra mais uma vez seu espírito progressista e pragmático ao se mudar para Bonfim (atualmente Silvânia-GO), levando consigo o Seminário, pois essa cidade abrigava o ponto final dos trilhos de trem no estado naquele momento, facilitando bastante sua comunicação com a região Sudeste. Porém, Goiás permaneceu como sede do bispado, recebendo visitas sazonais do prelado em datas comemorativas importantes, o que reforçaria ainda mais o papel das comissões criadas para gestão da reconstrução da catedral. Apesar da afirmação de que a edificação “ainda está em construção” feita pelo bispo acima, a seguinte nota do jornal carioca *Gazeta de Notícias* de outubro de 1927 faz uma denúncia de viés bastante político, porém embasado em fatos muito prováveis, conforme segue:

A VELHA CATHEDRAL DE GOYAZ TRANSTORNADA EM CURRAL DE VACCAS:

Goyaz, 25 (A. B.) — O recinto da velha Cathedral de Goyaz, contigua ao palacio presidencial, e com esta situado na principal praça publica da cidade, está presentemente transformada em garage de automoveis a curral de vaccas leiteiras, de propriedade do Dr. Brasil Caiado, presidente do Estado.

O povo mostra-se escandalizado com essa profanação de um logar sagrado, notando-se que o antigo templo é sepulchro dos antepassados muitas das principaes familias desta terra.

O jornal independente “Voz do Povo” protestou contra a profanação, enquanto o governo pelas paginas do “Democrata” desmente o facto todavia publico e notorio.

Em 7 de novembro de 1928, Mario Caiado envia uma correspondência ao bispo, na qual saúda-o “com satisfação geral do povo, dos bons propósitos de V. Excia., de vir construir o seminário e reedificar a Cathedral”²⁴⁶, indicando que a iniciativa já se encontrava, efetivamente, em discussão. Alguns meses depois, o periódico local *Voz do Povo* (5.abr.1929) formaliza o anúncio de que D. Emmanuel levaria adiante a reconstrução da edificação, “ha mais de meio século derruída, mas cuja base de granito ainda se conserva imperecível, (...) imprimindo, ha tantos anos, um tão feio aspecto á nossa praça principal”. A reportagem reconhece também os esforços feitos por D. Prudêncio duas décadas antes, indicando que ainda restavam deles os “grandes paredões levantados ao fundo de sua área”. Acrescenta que o governo estadual ofereceu cem contos de réis ao bispado para iniciar as obras, aos quais “se irmana a boa vontade do povo goyano que, sem distincção de classes ou credos políticos, se unifica numa bela harmonia de solidariedade religiosa, para realização desse grandioso tentamen”. É fundamental destacar, aqui, a permanência e força do discurso religioso mobilizador dos esforços em torno da catedral como uma causa de plena

²⁴⁶ Acervo de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira constante no IPEHBC – PUC-GO.

congregação geral, novamente, em busca da arrecadação de doações pela população local. O bispo usa de novas estratégias propagandísticas para obter a adesão de um público maior, ao utilizar a imagem do próprio edifício e sua monumentalidade como chamariz: “D. Emmanuel mandou imprimir alguns milheiros de cartões postaes, contendo a planta do bellissimo e elegante **monumento**²⁴⁷, de estylo classico romano, que relembra as grandiosas obras da Renascença”

Uma entrevista dada ao jornal *O Estado de S. Paulo* (8.mai.1929) por D. Emmanuel reforça seu personalismo político-religioso, baseado em um discurso de despreensão ao afirmar que “mais, muito mais do que a mim, os velhos alicerces da nossa cathedral devem a sua ressurreição ao governo e ao povo de Goyaz”. Ele, inclusive, desconsidera as iniciativas anteriores de recuperação do edifício, como observado acima, dizendo que “antes disso, D. Prudencio, como aliás, os seus antecessores, não tinha querido levar avante a construcção do templo definitivo, pois, a obra parecia de quase impossível realização (...)”. Essa postura pode ser notada também pelo pedido feito ao jornalista no final de sua fala, para mudar o foco dos questionamentos para seus outros projetos. Porém, ele apresenta, ainda, a informação inédita de que “a planta da nova cathedral é do dr. Gastão Bahiana, professor de Bellas Artes no Rio de Janeiro, que talvez vá commigo agora até Goyaz”, fato este que não se concretiza em nenhum momento ao longo desse período.

Durante sua estadia em São Paulo, é publicada também outra grande reportagem no *Diário Nacional a Democracia em Marcha* (7.mai.1929), na qual o bispo se refere aos vilaboenses como “10.000 almas capazes de grandes sacrificios”, elogiando a cidade e exaltando a vastidão territorial do estado goiano. A respeito da cathedral, há uma ligeira mudança no tom utilizado anteriormente, como se vê a seguir: “quando cheguei á tradicional cidade (...), existiam, abandonados ha 60 anos, os alicerces de uma cathedral. O projecto era captivante. Mas, faltavam os recursos, sobretudo, os materiaes de construcção”. Aqui, ele permanece ignorando os esforços de D. Prudêncio e justifica o longo tempo de abandono pela ausência de meios financeiros e físicos. Essa fala poderia ser justificada pela necessidade de se construir um argumento convincente para a obtenção de mais doações para a obra, já que menciona a abertura de “uma **subscrição**”²⁴⁸, conforme segue:

²⁴⁷ A esse respeito, pode-se evocar a noção de “monumento intencional”, desenvolvida por Alois Riegl (2006, p. 51), entendido como as “obras destinadas, pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso ou um evento complexo do passado”, sendo “elaborados para se lançarem ao futuro como portadores de uma mensagem, portanto atribuídos de valor simbólico no momento mesmo de sua fatura” (RIEGL, 2006, p. 38).

²⁴⁸ O jornal feminino local *O Lar* (1.mai.1929) também divulga um “apelo” para a abertura de “uma subscrição entre os goyanos, afim de se angariarem donativos para a nossa Cathedral”, afim de “facilitar os meios necessários para o soerguimento da grande obra que, mais tarde, será o orgulho

Cidade do interior, vivendo com dificuldade, isolada do resto da nação por falta de estradas de ferro e de rodagem, os habitantes não podem dispôr de grandes quantias. E começaram as dificuldades economicas. Felizmente, o governo deu-nos cem contos. Foi um concurso valioso para uma diocese que, quando cheguei, rendia apenas 2 mil contos por anno. Feito isso, recorri a um architecto, meu conhecido, Gastão Bahiana²⁴⁹, professor de perspectiva na Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro. Pedi-lhe uma planta. Enviou-me. A planta serviu. Executa, dava uma sumptuosa cathedral. Em estilo néo-romano, com duas torres esguias, alongando-se para o infinito, uma cupula á imitação da de S. Pedro, do Vaticano, com uma cruz de pedra a encastoar-se no céu, a planta constitua em excellente projecto. Adoptei-a. Faltava, todavia, realizal-a. E, então, começaram as dificuldades de toda a ordem. Em Goyaz, devido á falta de estradas, um milheiro de tijolos fica por 1000\$000. Uma barrica de cimento não se adquire por menos do 180\$000. Os ganchos de ferro, cunhas, etc, para a construcção, custam uma fortuna. E dinheiro para tudo isso não tínhamos (*Diário Nacional a Democracia em Marcha*, 7.mai.1929).

D. Emmanuel retoma, então, o tom laudatório voltado para os habitantes locais, que venceriam todas os desafios com seu **“espírito de sacrifício”**²⁵⁰, buscando envolver e mobilizar a todos: homens, jovens e mulheres, salientando também que seu trabalho não se restringia apenas à arrecadação de recursos. O trecho abaixo demonstra claramente essa

de todos os goyanos”. O pedido é repetido na edição seguinte na nota intitulada *Pro-Cathedral* (15.mai.1929), que informa mudanças na Comissão Central das Obras e que a redação estaria recebendo diretamente os donativos, mantendo o tom ufanista na mobilização, conforme se observa no seguinte trecho: “Goyanos, auxiliando a essa obra Monumental, trabalharemos para a Igreja e para o engrandecimento da nossa terra. Eia, pois, avante! Um obulo para a nossa Cathedral”.

²⁴⁹ Sobre esse comentário é importante fazer uma ressalva relativa ao projeto da Catedral de Campos dos Goytacazes - RJ, cujos desenhos iniciais de Gastão Bahiana são muito semelhantes aos que ele apresentou para a Catedral de Santana, como analisado a seguir, considerando-se que ambos foram elaborados contemporaneamente, entre 1928 e 1930, inclusive compartilhando a mesma perspectiva (apresentada na próxima subseção). Registra-se também que a edição especial de *O Jornal* (1.mai.1935) do Rio de Janeiro, dedicada ao centenário de Campos, noticia a inauguração de sua nova catedral, que foi construída sob orientação direta do arquiteto (trabalho pelo qual não recebeu remuneração, como informado pela matéria), contando com sua presença e a de D. Emmanuel.

²⁵⁰ Clóvis Britto e Rafael Rosa (2017, p. 158-164) se detêm longamente sobre essa temática em seu livro *Mestra e Guia – A Catedral de Sant’Ana e as devoções de Darcília do Amorim*, podendo seu argumento central ser ilustrado através do seguinte trecho: “O centro da religiosidade católica vilaboense está no sofrimento, mesmo que o catolicismo romano imponha uma ênfase na ressurreição de Cristo. O motivo para a centralidade na dor e no sofrimento pode estar na gênese da sociedade goiana e em toda uma série de fatores que mantiveram práticas religiosas que resistiram às inúmeras tentativas de modernização. Nesse contexto de culpa, sacrifício e dor, é que se forja a identidade vilaboense. É uma cidade perpassada pela dor, pelo sofrimento. Mas também é uma terra de características incomuns cujos habitantes lidam com essas imagens dentro e fora do universo quaresmal. Dentro da Quaresma nos seus rituais públicos e privados. Fora dela, com seu jeito de ser formatado pelo imaginário de sacrifício, a exemplo dos esforços em prol da reconstrução de sua Catedral” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 158). Apesar dessa argumentação estar sujeita a uma série de ressalvas e de este não ser o foco da presente pesquisa, considera-se plausíveis alguns dos pontos abordados, que podem ajudar a aprofundar a compreensão sobre essa relação entre a religiosidade local e a construção de sua identidade com base no patrimônio material e imaterial.

potência secular do “fazer com as próprias mãos”, já observada nas memórias de Anna Joaquina Marques, com as devidas ressalvas de possíveis excessos por parte do prelado:

Muitos, sem que alguém os chamasse, quando se deram início às obras, compareceram para trabalhar, sem quererem qualquer remuneração. E assisti, diversas vezes, a um facto impressionante, que muito me comoveu. O director das obras deitava mão de uma corneta e tocava. Immediatamente compareciam dezenas de habitantes, homens e mulheres, que trabalhavam com um frenesi estonteador. E, segundo alguns professores do gymnasio divulgaram, foi preciso que usassem de medidas severas para conterem os alumnos nas classes, porque, ouvindo a corneta, queriam sair para ajudarem na construcção do templo. Como vê, para que uma dedicação tal se note, é preciso que aquella boa gente permaneça num estado de pureza tocante, muito diferente da multidão das grandes capitães (*Diário Nacional a Democracia em Marcha*, 7.mai.1929, *grifos nossos*).

Apresenta-se, então, um novo e importante personagem à história, o engenheiro e arquiteto Gastão Bahiana, o primeiro a ser genuinamente identificado e destacado na posição de projetista das intervenções realizadas no templo até então. Isso poderia ser justificado pelo *status* agregado a sua posição privilegiada como “lente em perspectiva da Escola de Bellas Artes” (*Voz do Povo*, 5.abr.1929). Para reforçar sua relevância, o mesmo jornal enumera também outras “igrejas de notável belleza architectonica” (*idem*) elaboradas por ele, como a Matriz de N. Sra. da Paz em Copacabana e da Santa Teresa. O texto acrescenta, ainda, que Bahiana viria pessoalmente dirigir os trabalhos, sendo essa escolha considerada como um símbolo de prestígio do bispo e “melhor prenuncio de exito” (*idem*) da iniciativa, destacando uma postura muito mais política do prelado do que demonstrava seu antecessor. A reportagem é o reforço da expectativa de já se realizarem as festas da Semana Santa de 1930 em seu recinto, mais uma vez, visando à sensibilização da “boa vontade da população catholica do Estado” (*idem*), em nova perspectiva metonímica de considerar o todo da comunidade regional como beneficiário irrestrito da reconstrução da matriz.

4.2.4 Gastão Bahiana e a Catedral de Santana: os desafios de se projetar à distância no interior do Brasil da década de 1930

A pedra é por excelência o material da arquitetura.

Gastão Bahiana (1926, p.168 *apud* FREITAS, 2011, p. 118).

Gastão Renato da Cunha Bahiana (1874–1959) foi um engenheiro-arquiteto nascido em Teresópolis - RJ, filho do também engenheiro Antônio da Cunha Bahiana; formou-se em 1893, aos 19 anos de idade, na *École des Hautes Études Industrielles de Lille* na França, assim como o pai. Foi considerado um “prodígio” por esse feito, tornando-se posteriormente

conhecido como um “dos precursores do ensino de arquitetura e da profissão de arquiteto no Brasil” (*O Globo*, 27.jan.1992), destacando-se também por fundar o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) em 1921²⁵¹, sendo eleito seu primeiro presidente. Após graduar-se e retornar ao Brasil, começa a trabalhar na prefeitura do Rio de Janeiro-RJ em 1894, transferindo-se para a Companhia de Navegação Costeira e para o Mosteiro de São Bento algum tempo depois.

Já em 1905, é admitido como professor de Geometria Descritiva e Perspectiva na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) através de um concurso, posto para o qual já havia concorrido ainda em 1897 e do qual se orgulhava muito, já que lhe proporcionava contato com vários intelectuais, artistas e políticos daquele início de século. Bahiana chegou a trabalhar também no renomado escritório de Heitor de Mello entre 1908 e 1913, quando passa a atuar sozinho, desenvolvendo uma profícua e diversificada carreira no Rio de Janeiro até o fim da vida. Era considerado um “purista, avesso ao estilo neocolonial ou modernismo”²⁵², sendo muito lembrado pela contenda ocorrida com os alunos da ENBA durante a gestão de Lucio Costa como diretor da instituição em 1931²⁵³. Foi, ainda, redator da revista *Arquitetura no Brasil*, publicada na década de 1920, destacando-se por ser a primeira do gênero no Brasil, que incentivava a “remodelação” das cidades brasileiras e o desenvolvimento agroindustrial e da viação no país.

²⁵¹ Sua inauguração ocorreu em uma reunião “na sala de História e Teoria da Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, [na qual] vinte e sete engenheiros estabeleceram a fundação do Instituto Brasileiro de Arquitetura”. Disponível em: <http://www.iabsp.org.br/mcmxxi.asp>. Acesso em 23.mai.2023, 17:30.

²⁵² Acerca desse momento histórico, Cêça de Guimaraens oferece uma precisa e valorosa contextualização: “Simultaneamente, o estilo neocolonial, introduzido pelo arquiteto português Ricardo Severo, expressava as ‘constantes de sensibilidade’ luso-ibéricas. Nesse nativismo predominavam as formas do *mission style* californiano e do marajoara, enquadrado na condição de vertente do *art déco*. O período de transição, prolongado até a Segunda Guerra Mundial, destaca a féerie de cenários e estilos improvisados, mas algumas experiências de transformações estilísticas excepcionais foram construídas, no Rio de Janeiro, por empreiteiros italianos, ingleses e alemães, a partir das concepções dos arquitetos Virzi, Morales de Los Rios, Heitor de Melo, Archimedes Memória, Francisque Couchet e Gastão Bahiana”. Disponível em: <https://www.creamt.org.br/portal/arquitetura-um-relato-historico-no-brasil/> (Acesso em 23.mai.2023, 17:20).

²⁵³ Os estudantes entraram em greve solicitando a permanência de Costa no cargo e o afastamento de Bahiana, como relatam com mais detalhes autores como a professora Gaia Piccarolo em seu livro *Architecture as Civil Commitment: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil* (2016), entre outros.



Figura 213 - Gastão Bahiana em 1900.

Fonte: *Revista da Semana*, 23.set.1900.



Figura 214 - Gastão Bahiana na maturidade s/d.

Fontes *O Globo*, 27.jan.1992.

Parte do **portifólio** do arquiteto foi digitalizado e encontra-se disponível no acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD - UFRJ)²⁵⁴, que ainda está em construção, porém contempla boa parte de sua obra, inclusive seu trabalho de graduação de 1893 (*Project de Chaudiere*). Há registros também do famoso *Pavilhão de Estatística*, desenvolvido por ele para a Exposição do Centenário de 1922; do *Carlton Hotel* no Rio de Janeiro (em francês e sem data); do chamado *Lar das Férias do Professor Stefan Wangershein - Theresópolis* de 1937; da *Embaixada da Argentina* na antiga capital federal, possivelmente de 1928; de hangares de aviação na Ilha do Governador - RJ; de colégios salesianos em várias cidades; e de uma série de casas, apartamentos e edifícios também situados no Rio de Janeiro a partir nos anos de 1920.

²⁵⁴ Disponível em: https://npd.fau.ufrj.br/index.php?cPath=100_10000. Acesso em 23.mai.2023, 17:35.



Figura 215 - Fachada frontal do Pavilhão de Estatística projetado para a Exposição do Centenário de 1922, elaborada por Gastão Bahiana em 1921.

Fonte: Acervo do Gastão Bahiana, NPD-UFJR.



Figura 216 - Fotografia do Pavilhão de Estatística construído para a Exposição do Centenário de 1922 em 1922, por autor desconhecido, que sedia o Centro Cultural do Ministério da Saúde hoje.

Fontes: Acervo do Arquivo Público Mineiro.

Entre os vários projetos que desenvolveu, destacam-se as diversas **igrejas** espalhadas por todo o país, a começar pela Matriz de Paquetá, feita nos primórdios de sua carreira, ainda em 1899, quando substituiu seu irmão Henrique Bahiana, também professor da ENBA, falecido no ano anterior, como informa a *Revista da Semana*, 16.set.1900. Ressalta-se também os vários estudos e projetos relativos: à Igreja Nossa Senhora da Paz em Ipanema, inaugurada em 1921; às matrizes cariocas de Santa Teresa (1916), feita em concreto armado (contradizendo a epígrafe), e de Nossa Senhora de Copacabana (1908), que foi demolida após a morte do arquiteto; à Igreja para a Cidade de Corumbá de 1927; aos altares de uma capela-mor e um transepto não identificados de 1932; à “Igreja para a Cidade de Manaus” de 1934; ao “Projeto para a Igreja de Sant’Anna” também no Rio de Janeiro de 1939; à “Catedral de Porto-Velho” de 1941; a uma fachada de uma igreja, possivelmente, em Niterói-RJ de 1944; e a outras obras sem identificação que chegam até 1950, todas trazendo em comum seus reconhecidos traços puristas, historicistas e classicizantes²⁵⁵.

²⁵⁵ Acerca desse tema, Maria Luiza de Freitas (2011, p. 122) afirma que, “de certo, há razões para a longevidade dos ideais do classicismo na prática dos arquitetos na passagem do século 19 para o 20. Uma delas foi a vigência de uma relação íntima entre o conceito de arquitetura e o uso da pedra – ‘por excelência o material nobre’. Romper com tal noção foi um processo complicado, gradual e

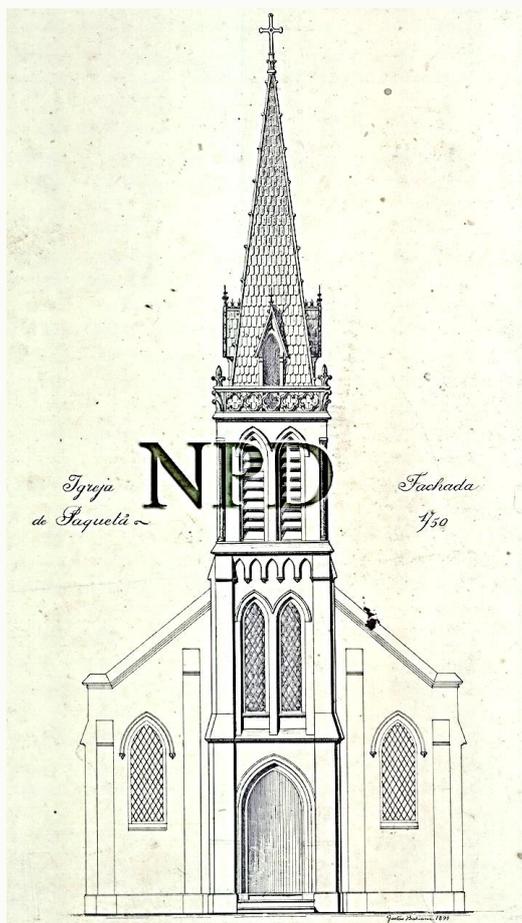


Figura 217 - Fachada frontal da Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus do Monte de 1899 em Paquetá-RJ, projetada por Gastão Bahiana.

Fonte: Acervo do Gastão Bahiana, NPD-UFJR.



Figura 218 - Fotografia da Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus do Monte na atualidade.

Fonte: Wikipédia da Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus do Monte.

Entretanto, é a Catedral de Campos dos Goytacazes que mais interessa à presente pesquisa, por apresentar uma expressiva semelhança com a primeira versão da Catedral de Santana²⁵⁶ proposta pelo arquiteto, sendo inclusive utilizada a mesma perspectiva para a divulgação de ambas as obras, como pode ser visto nas imagens abaixo. A parca documentação encontrada indica que ambos os projetos podem ter sido desenvolvidos concomitantemente, como demonstram os desenhos técnicos referentes à obra de Campos, elaborados entre 1928 e 1930, e sobre a matriz de Goiás, constando o ano de 1929.

diverso (BAHIANA, 1926, 168; COHEN, 2000, XI). Talvez por esta razão, a iniciativa pela nova concepção formal e espacial partiu dos engenheiros, que derivando da premissa das tecnologias construtivas alcançaram uma 'estética do engenheiro'.

²⁵⁶ Sobre a semelhança do referido projeto com outras referências, Gustavo Coelho (2017, p. 74) aponta similaridades com o desenho da Sé de São Paulo, elaborado pelo alemão Maximilian Emil Hehl em 1913. Ao analisar essa perspectiva, o pesquisador caracteriza, ainda, seu estilo como "de caráter eclético, com torres neogóticas, frontão clássico e cúpula renascentistas", apesar de se autointitular em "estilo classico romano e renaissance".

Uma edição especial do carioca *O Jornal* (1.mai.1935) noticia a inauguração da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos dos Goytacazes, informando que a ideia de sua construção começa com a chegada do primeiro bispo à cidade em 1927. Ele logo entra em contato com Bahiana, tendo como referências as igrejas projetadas pelo arquiteto no Rio de Janeiro, solicitando-lhe os primeiros estudos para a futura catedral da cidade. Portanto, é provável que esse projeto, de fato, tenha antecedido ao de Goiás, considerando-se que existem desenhos de 1928 relativos a ele. Decide-se, então, pela demolição quase integralmente da antiga matriz do período colonial, permanecendo apenas “os alicerces e as velhas torres até á altura de cerca de vinte metros, afim de se perpetuar a tradição do vetusto templo que ocupava, exactamente o mesmo reconto do atual” (idem). A citação é válida para demonstrar os vários paralelos entre ambos os casos e para reforçar essa experiência anterior do projetista com casos semelhantes ao da catedral goiana. Suas obras foram iniciadas também em 1929, sendo concluídas em maio de 1935, após paralisações provocadas pela Revolução de 1930. Há, ainda, registros de que Bahiana tenha acompanhado os trabalhos de perto, como afirma o bispo diocesano da cidade fluminense, a seguir:

(...) queremos e devemos accentuar o carinho com que o notavel engenheiro, desinteressadamente acompanhou todas as phases do serviço, vindo varias vezes a Campos, apesar dos absorventes trabalhos que o prendiam e prendem constantemente á Capital da Republica, pois, é ocioso dizer, não se trata de um novo, mas de um provector engenheiro, já consagrado em obras de alto valor artistico e cujas credenciaes para a construcção da Nova Cathedral não podiam ser mais brilhantes e taes que não foi elle propriamente mais honrado em ser o architecto da Sé, do que esta em tél-o como o séu autor e o seu artista: artista e grande bemfetor, porque, deve ser assignalado, elle abriu mão de todos os seus honorarios em favor da Obra (*O Jornal*, 1.mai.1935, *grifo nosso*).

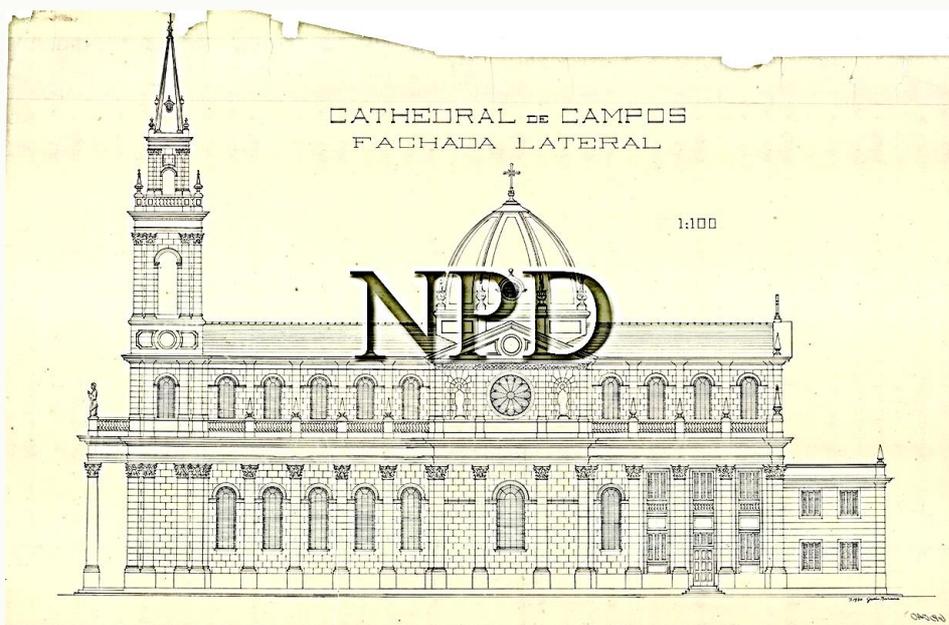


Figura 219 - Fachada lateral da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos-RJ (1926 - 1930), elaborada por Gastão Bahiana.

Fonte: Acervo do Gastão Bahiana, NPD-UFJR.



Figura 220 - Perspectiva da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos-RJ (1926 - 1930), elaborada por Gastão Bahiana.

Fonte: *Folha do Commercio*, 24.nov.1931.

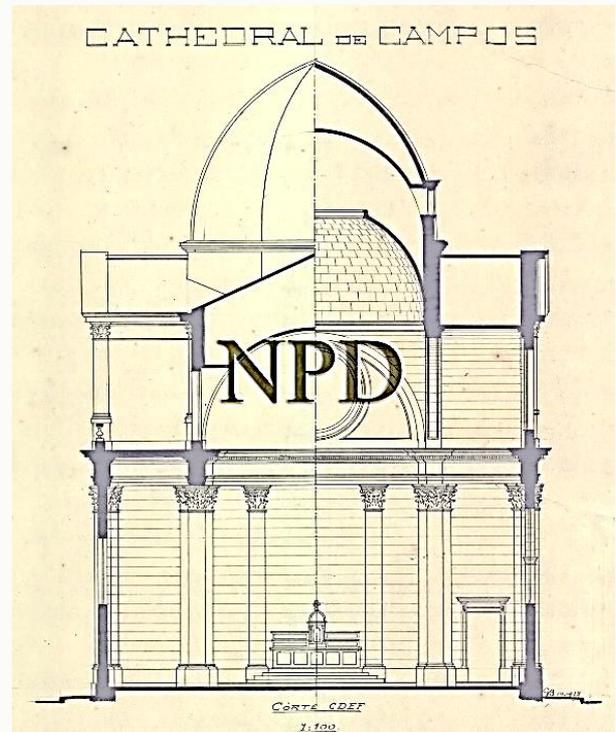


Figura 221 - Corte da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos-RJ (1926 - 1930), elaborado por Gastão Bahiana.

Fonte: Acervo do Gastão Bahiana, NPD-UFJR.

José Marianno Carneiro da Cunha Filho (*O Jornal*, 15.jul.1930), ex-diretor da ENBA e partidário da arquitetura neocolonial, chama pejorativamente o projeto de “sarrabulho arquitetônico onde três estilos se empenham em furiosa luta”. Ele era conhecido como um “rico mecenas dos arquitetos cariocas, [que] passou a promover ruidosa campanha na imprensa em defesa da arquitetura neocolonial, ecoando em grau maior a atuação de Ricardo Severo [arquiteto português] em São Paulo” (CAMPOS, 2019, s.p). Segundo Clara Malhano (2002, p. 121-122), esses nomes são os grandes antagonistas da arquitetura historicista “com elementos neoclassicizantes” de Gastão Bahiana, por serem ferrenhos defensores das “tradições brasileiras de fundo lusitano”. Severo, inclusive, “preocupava-se com as demolições efetuadas na Cidade, com o objetivo de renovação urbana e implantação dessa versão brasileira resultante da fusão arquitetônica *art nouveau/art décor*, que, em São Paulo aceitava algumas formas importadas (...), juntamente com outras, nacionais (...)”. Finaliza afirmando que essas concepções eram defendidas pelos pares cariocas de Bahiana e que “muitos deles ainda estavam imbuídos das idéias de reformas urbanas remanescentes da

gestão de Pereira Passos”. Eles chegam a utilizar, muitas vezes, a técnica chamada de “estereotomia”, para imitar “na argamassa do revestimento as juntas de pedraria da arquitetura medieval”, uma especialidade de Bahiana, segundo Marcelo Puppi (1998, p. 77).

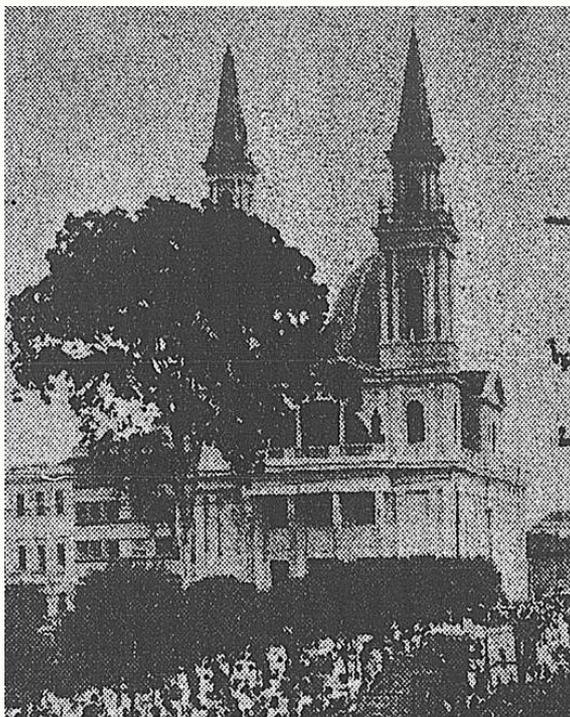


Figura 222 - Fotografia da inauguração da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos-RJ em 1935.

Fonte: *O Jornal*, 1.mai.1935.



Figura 223 - Fotografia da Catedral Basílica Menor do Santíssimo Salvador de Campos-RJ em 2015, por Khristiano.

Fonte: *Khristianos*. Disponível em:

<https://khristianos.blogspot.com/2015/07/catedral-basilica-menor-do-santissimo.html>). Acesso: 2.nov.2023, 16:00.

Esse breve panorama objetiva contribuir para a compreensão do contexto profissional do arquiteto e das escolhas projetuais que adotava, sobretudo, nos casos das catedrais de Campos e de Goiás, que foram construídas a partir dos remanescentes de edifícios oriundos do período colonial, cujos vestígios foram completamente apagados nas novas construções. Já o aprofundamento sobre a carreira e a obra de Gastão Bahiana visam a um melhor entendimento mais do espírito da época em que foi elaborado o projeto da matriz de Santana. A apresentação da edificação acima também busca apresentar referências de como esta poderia ter sido, caso o desenho apresentado e submetido à construção na década de 1930 fosse finalizado.

Apesar das semelhanças aparentes, ao se comparar ambos os projetos, as diferenças ficam bastante claras, apesar de os paralelos só poderem ser feitos a partir das fechadas laterais, já que não há plantas disponíveis de Campos e não há cortes ou vistas frontais de Goiás. Outra conclusão importante é a de que a perspectiva divulgada como se fosse da igreja goiana, realmente, refere-se à igreja fluminense, já que apresenta as duas torres dianteiras

rentes ao plano frontal, não contendo nenhuma nos fundos, apresentando também uma cúpula bem menor. As principais correspondências estão no partido horizontal bastante alongado, contando com fortes elementos classicizantes, como as colunatas e os frontões, que coabitam com cúpulas e janelas renascentistas, além das rosáceas simplificadas. Entretanto, é fundamental ressaltar que foram localizadas duas plantas para a edificação goiana, como explanado a seguir, sendo a presente comparação realizada com a segunda delas, referente à fachada mencionada acima, pois não se obteve complementos relativos à primeira delas.

Retoma-se, então, a análise do projeto da Catedral de Santana, destacando que a estratégia escolhida por D. Emmanuel de destacar o nome de Gastão Bahiana na divulgação da obra, fato também observado em alguns de seus outros trabalhos, teve grande êxito. Isso pode ser comprovado pela reprodução dessa informação na maior parte da bibliografia disponível sobre o período, a começar por Cônego Trindade Silva (1948, p. 238), que reforça seu

Trabalho de grande valor que permitiu a continuação das obras com o aproveitamento da parte já construída, dando-lhe um estilo de senso perfeitamente litúrgico... Elevaram-se as colunas das naves, respaldaram-se as paredes dos amplos ambientes das Sacristias, Curia, Chancelaria, Museu Arquidiocesano, ultimou-se a Capela mor, que recebeu o respectivo telhado para serem celebradas, como o foram, em dias festivos, missas campais, dada a amplitão da área do corpo da Igreja, já então com suas paredes graníticas laterais erguidas a boa altura, em toda periferia do templo.

A primeira ata da *Comissão Central das Obras da Cathedral de Sant'Ana* (1º.abr.1929) informa que havia um saldo positivo de 6:682\$549 réis resultante das arrecadações feitas em prol da reconstrução do edifício entre 1913 e 1925, o que indicaria que as campanhas com essa finalidade permaneceram após a morte de D. Prudêncio em 1921. O grupo designado para a direção das obras era composto por Francisco Ferreira, Joaquim de Bastos e Maximiliano Mendes, “devendo todos os engenheiros da Capital colaborarem para melhor inspecção dos trabalhos”, como registra a ata da segunda reunião da mesma comissão (3.abr.1929). Este documento ainda menciona o auxílio oferecido pelo governo estadual²⁵⁷, que foi apontado por D. Emmanuel como propulsor da retomada dos trabalhos, destacando ainda a oferta de materiais de construção pelo senador Joaquim de Bastos. No encontro seguinte (6.abr.1929), informa-se que os materiais de construção (pedras e madeiramento

²⁵⁷ Cônego Trindade Silva (1948, p. 458) menciona que, “na presidência do Dr. Brasil Caiado [09/04/1927 - 13/07/1929] foi votada uma verba, naquele tempo valiosa, de cem contos. Com o advento, porém, da revolução de Trinta, foi esta verba injustamente sonegada e desapareceu no rol das promessas da politicagem”. Entretanto, essa afirmação não parece se confirmar, como observado ao longo desta subseção.

para os andaimes) e a mão-de-obra (composta pelos ex-operários do Ginásio Anchieta de Bonfim e por um novo engenheiro, Eufrosino Alves Branco) já haviam sido convidados. Diz também que a comissão feminina tinha iniciado as arrecadações²⁵⁸. Por fim, ressaltam a divulgação da iniciativa na imprensa (13.abr.1929), com pedidos de abertura de subscrições para coleta de donativos nos jornais.

Em abril de 1929 ocorre a primeira comunicação formal entre D. Emmanuel e Gastão Bahiana, através de uma carta²⁵⁹ enviada pelo bispo ao arquiteto, contendo informações gerais sobre a catedral, uma planta de sua configuração naquele momento e fotografias para subsidiar a elaboração do novo projeto. Entretanto, o projetista logo informa via telegrama que “a planta recebida é insuficiente, é necessario demolir totalmente as paredes internas do corpo da igreja, entre a torre e a capella-mór”. Na sequência, ele justifica a solicitação devido à ausência de escala no desenho encaminhado, assim como, de “medidas essenciais para fazer se ideia exacta do que lá existe”. A partir das informações fragmentárias recebidas, Bahiana responde a carta oferecendo três propostas projetuais ao prelado como se vê no trecho a seguir, e reiterando que não poderia começar o trabalho sem uma “planta exacta das paredes existentes, com indicação farta das medidas” (distâncias, larguras, aberturas, espessuras, pilastras, sapatas dos alicerces e pedestais das pilastras das torres²⁶⁰):

1º que haverá toda a vantagem em substituir as paredes do corpo da igreja por duas ordens de columnas ou pilastras; 2º que será conveniente, por economia, aproveitar as paredes da capella-mór, se as suas condições de conservação o permittirem; 3º que, n'este caso, as columnas do corpo principal deveriam ser collocadas de preferencia, não sobre os alicerces das paredes demolidas, mas no alinhamento das paredes da capella-mór, de modo que a nave principal passe a ter a mesma largura (12 m) da capella-mór, dando assim apparencia maior ao interior da igreja, e simplificando a construcção, principalmente o telhado.

²⁵⁸ Destaca-se, aqui, uma preocupação recorrente com a segurança dos trabalhadores da obra, que aparece diversas vezes nas atas das comissões, sendo a feminina incumbida de pedir apoio aos médicos da cidade no caso da ocorrência de acidentes na obra.

²⁵⁹ Registra-se que foram encontradas cinco correspondências trocadas entre ambos de 1929 a 1934, além de cerca de cinco telegramas, desenhos, fotografias e objetos, constando alguns deles nos acervos de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira e do Cônego Trindade Silva, que estão depositados no IPEHBC – PUC-GO.

²⁶⁰ Acerca dessa preocupação, nota-se que o arquiteto se preocupa em conhecer o material original desses elementos, “de cantaria lavrada ou de material commuum, que não mereça ser conservado”, demonstrando que não desconsiderava por completo o valor da cantaria. Sua preservação era tão importante que chegou a determinar uma decisão de projeto relevante, que era a de “diminuir a altura do edificio e melhorar suas proporções”. Recordando-se que a Catedral de Campos teve a base de suas torres mantida na concepção final.

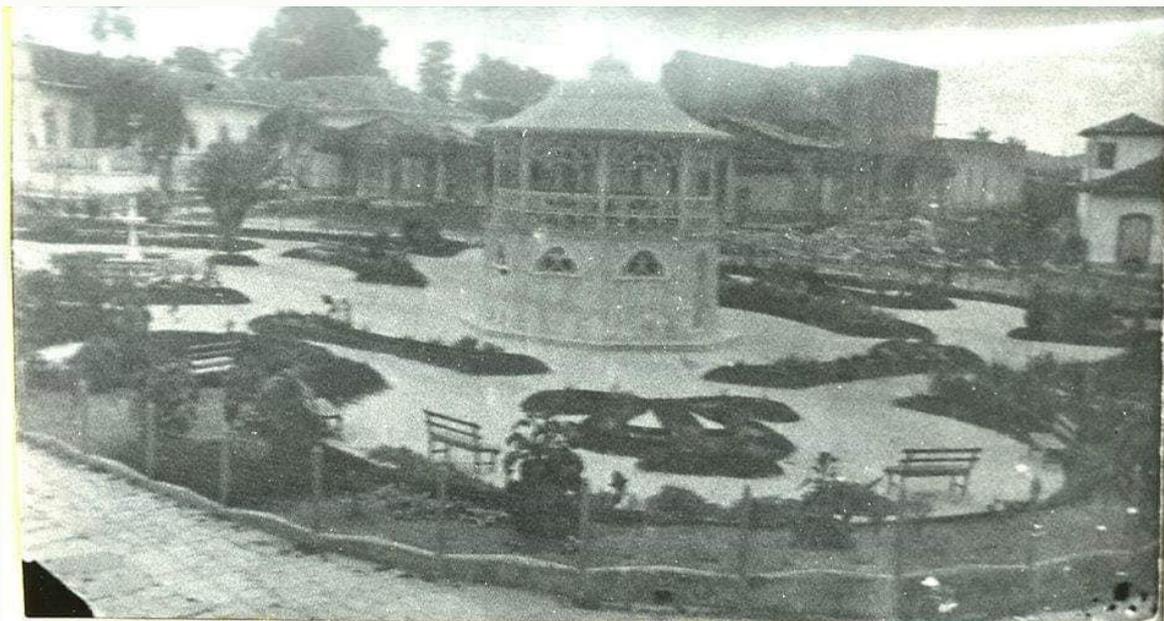


Figura 224 - Praça do Coreto cercada e Catedral de Santana inacabada ao fundo após 1929, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Na ata da Comissão Central de 20 de abril de 1929, D. Emmanuel comenta o conteúdo dessa correspondência, esclarecendo que a planta a ser substituída havia sido “levantada gratuitamente pelo Sen. D. Joaquim Jubé Júnior”, portanto, sem os devidos conhecimentos técnicos para tal. Destaca também que os engenheiros Luiz Confucio e EufRASINO Alves Branco aconselharam “que adoptasse na construção tijolos de um só calibre que deverá ser de 0^m, 27 x 0^m, 13 x 0^m, 7”. Falam também da “conveniencia de se aproveitarem as telhas e mais material prestavel” do Seminário de Ouro Fino, ocorrendo meses depois com a instalação hidráulica. Essa parecia ser uma prática antiga e comum, já que foi observada em vários momentos ao longo desta e de intervenções anteriores feitas no edifício. Menciona, por fim, o reforço na divulgação das obras, agradecendo à imprensa e aos doadores conseguidos por meio da distribuição dos cartões personalizados, assim como, por meio da elaboração de um “letreiro em ponto grande para ser colocado em logar bem visível das obras, com as palavras: Auxiliemos a Cathedral”.

Na semana seguinte, o bispo anuncia sua viagem ao Rio de Janeiro para tratar dos “assumptos referentes á planta definitiva da Cathedral e de adquirir materiaes e de conseguir operarios para os trabalhos da mesma cathedral”. Ocorre, ainda, o reforço da campanha de arrecadação de donativos através da mídia, dos antigos contribuidores e da comissão feminina, que ganhou o apoio dos frades dominicanos. Registra-se também que, durante as celebrações religiosas realizadas na capital, foram feitos pedidos para que a população recebesse bem os grupos responsáveis por angariar os donativos e “que deem com prontidão

o seu auxílio”, o que resultou em futuras coletas bem-sucedidas. Nesse ponto, chama novamente a atenção a importante atuação de Monsenhor Confúcio Amorim, que representava D. Emmanuel como vigário geral em suas longas ausências na cidade, fazendo ele próprio grandes doações e esforços para o sucesso da iniciativa.

A ata da Comissão Central de 1º de junho de 1929 menciona o pedido de Bahiana por “outras medidas que julga necessarias” para o projeto, registrado que os desenhos solicitados seriam enviados “no próximo Correio”. O bispo comenta também sobre sua recente viagem à capital federal, dando destaque à realização de “varias Conferencias com o Engenheiro Architecto sobre a planta definitiva da Cathedral”, à compra de um caminhão e de materiais de construção e à contratação de novos trabalhadores (três operários e um *chauffeur*). Fala, ainda, da divulgação da obra feita na imprensa nacional, que incluiu a publicação da “planta da catedral”, referindo-se, na realidade, à **perspectiva** da catedral de Campos reproduzida acima como se fosse a de Goiás. Comenta, ao final, sobre a criação de uma nova subcomissão arrecadadora em Bonfim, onde residia, chefiada por Eládio de Amorim.



Figura 225 - Suposta perspectiva do projeto da Catedral de Santana elaborada por Gastão Bahiana em junho de 1929.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 8.mai.1929.

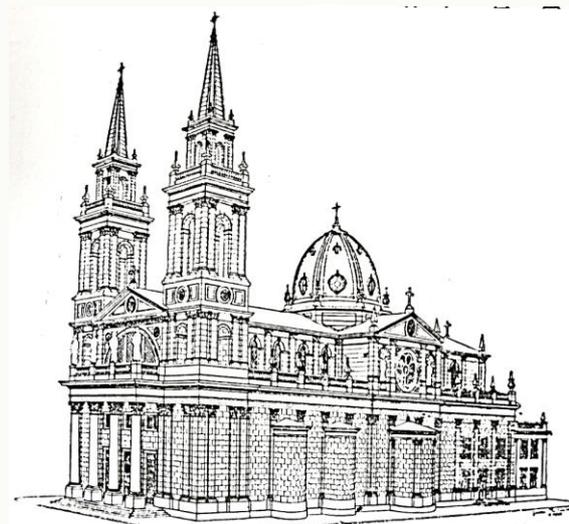


Figura 226 - Outra versão da suposta perspectiva da Catedral de Santana elaborada por Gastão Bahiana em junho de 1929.

Fonte: *Vinte e cinco anos de benefícios ao estado de Goiaz, 1948* (IPEHBC – PUC-GO).

Foi localizado também um rascunho da carta²⁶¹ escrita pelo bispo em resposta à correspondência de Gastão Bahiana de 2 de junho de 1929 e que contém importantes dados sobre o estado da edificação naquele momento. Inicia informando a necessidade “absoluta de demolição de todas as paredes em torno da Capella-mór, por inconsistentes,

²⁶¹ Acervo de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira depositado no IPEHBC – PUC-GO.

desaprumadas e [...] sem alicerces”, sendo incapazes de suportar cargas, o que acreditava ele facilitar a realização do novo projeto. O documento segue estruturado em 16 tópicos argumentativos acerca das proposições realizadas inicialmente, entretanto, a legibilidade dele está muito comprometida, não sendo possível sua compreensão integral. Porém, serão destacados os pontos principais:

- Envio de uma **nova planta** com a indicação clara das “paredes e columnas parcialmente ou totalmente demolidos”.
- Concordância com a **demolição** “de um terço das paredes da Capella-mór para se dar mais corpo a Igreja e também assim facilitaria lhe o trabalho de plantas e simplificação do telhado”, destacando que “o povo, em geral, não se impressionou c/ as demolições já levadas a (...) termo”. Isso poderia demonstrar o grau de confiança da população local nos trabalhos empreendidos, já que aparentemente não houve manifestação contrária ao ato.
- Intenção de se manter os dois **altares laterais** das naves respectivas ao fundo destas (no mesmo alinhamento do altar-mor).
- Preocupação com a manutenção de **portas** laterais na capela-mor, para facilitar o acesso às sacristias e à capela do Santíssimo Sacramento, assim como, com a permanência daquelas previstas no altar-mor e nos altares laterais, de modo a permitir a entrada e a comunicação com a sacristia sem atravessar toda a igreja (solicita também duas salas grandes iguais de cada lado da capela-mor). Quanto às portas externas das sacristias, indica que “poderão ocupar as mesmas posições da planta anterior”.
- Parece discordar da sugestão apresentada para a construção de uma **cripta** no subsolo, por este ser “rochoso granítico [*ilegível*] com água abundante”, informação que procede, recordando-se das queixas observadas no século anterior, que levaram à proibição dos sepultamentos dentro das dependências do edifício.
- Informe terem indicado a posição desejada para as **sacristias** a lápis no desenho encaminhado, sugerindo um segundo pavimento sobre elas para abrigar a Cúria diocesana e comentando, ainda, sobre seus acessos.
- Na sequência, menciona “um total de 57 m de **extensão** a nossa catedral”.
- Lembra da necessidade de “bastante **luz e ar** na parede reservada aos sarcophagos [?] naturalmente por meio de vitraux com partes moveis”. Essa preocupação se estende para os alteres laterais, que deveriam ficar “na direção das janelas a serem fechadas aproveitando-se, como nichos, parte dos vãos das mesmas, internamente; formando-se em cada uma dellas uma rosácea [...], de soberbos vitraux com muita luz e muito ar para a situação de baixa (topographicamente) da n/ Cathedral”.

- Nesse ponto, chama a atenção o seguinte questionamento: “Envio-lhe a planta feita pelo architecto **Elisário Bahiana** de que lhe havia fallado. Na linha C – D em lugar dos altares não estariam bem duas portas mais para a Cathedral?” Este desenho seria o mesmo que designa como “planta anterior” acima? Ou poderia ainda ser o projeto encomendado por D. Prudêncio no início do século a um “engenheiro carioca”? Considerando-se que Elisário, sobrinho de Gastão, já atuava profissionalmente nesse período, mesmo ainda não tendo concluído seus estudos na ENBA. Ressalva-se que não foram encontrados documentos que respondam a essas perguntas, porém elas oferecem novas possibilidades na busca pela identificação do autor do projeto utilizado a partir de 1909, do qual só há registro da fachada apresentada no subitem anterior.
- À continuação, D. Emmanuel reforça que o “**Cruzeiro** não poderá ter saliencias por causa das ruas estreitas, lateraes”, revelando que a ocupação do amplo espaço livre observado ao redor da edificação até meados no século anterior, como se vê na *Planta da Cidade de Goyaz* de 1867.
- Conclui pedindo **urgência** na elaboração da planta das sacristias e da parte superior ao altar-mor, pois “ficamos certos de começar dalli a construção. Já estamos enchendo os alicerces que ficarão respaldados por todo este mez”. Essa passagem indica que as obras, de fato, começaram sem que o projeto estivesse sequer iniciado, resultando em um grande desafio para o arquiteto futuramente, sobretudo, no trabalho de conciliação dos serviços em andamento em paralelo com a execução de seus desenhos, situação agravada pelos constantes problemas encontrados na obra e pela falta de informação resultante de sua impossibilidade de visitar o local.

A nona ata da Comissão Central (8.jun.1929) registra o sucesso na arrecadação das doações, inclusive com ações na capital federal, além da promoção de atividades culturais em benefício das obras divulgadas pelos jornais²⁶². Informa, ainda, sobre a distribuição de cinco mil **cartões** (tipo postais) durante a festa de Trindade em julho e em outros locais, nos quais estava estampado o desenho do que chamam de “planta da Cathedral”, que se refere à perspectiva da Catedral de Campos mencionada anteriormente. Destaca-se novamente o forte apelo propagandístico utilizado como estratégia de convencimento, por meio de uma imagem imponente e mobilizadora como o referido desenho representa. Acerca do andamento das obras, registra-se que “continuam os trabalhos de fundação, por terem sido

²⁶² *O Lar* (31.mai.1929 e 30.jun.1929) registra a realização de uma encenação no Cinema Goyano pelo “Grupo dramático 24 de Maio” em prol da construção da catedral, com destaque para a contribuição de Adelaide Sócrates e Idalina Marques (irmã mais velha de Anna Joaquina Marques e das mestras Nhola e Lili), entre outras mulheres.

demolidos os alicerces que eram insuficientes e defeituosos e as paredes respectivas desaprumadas”, além de comentar sobre as dificuldades de transporte dos materiais de construção, em razão da precariedade das estradas.

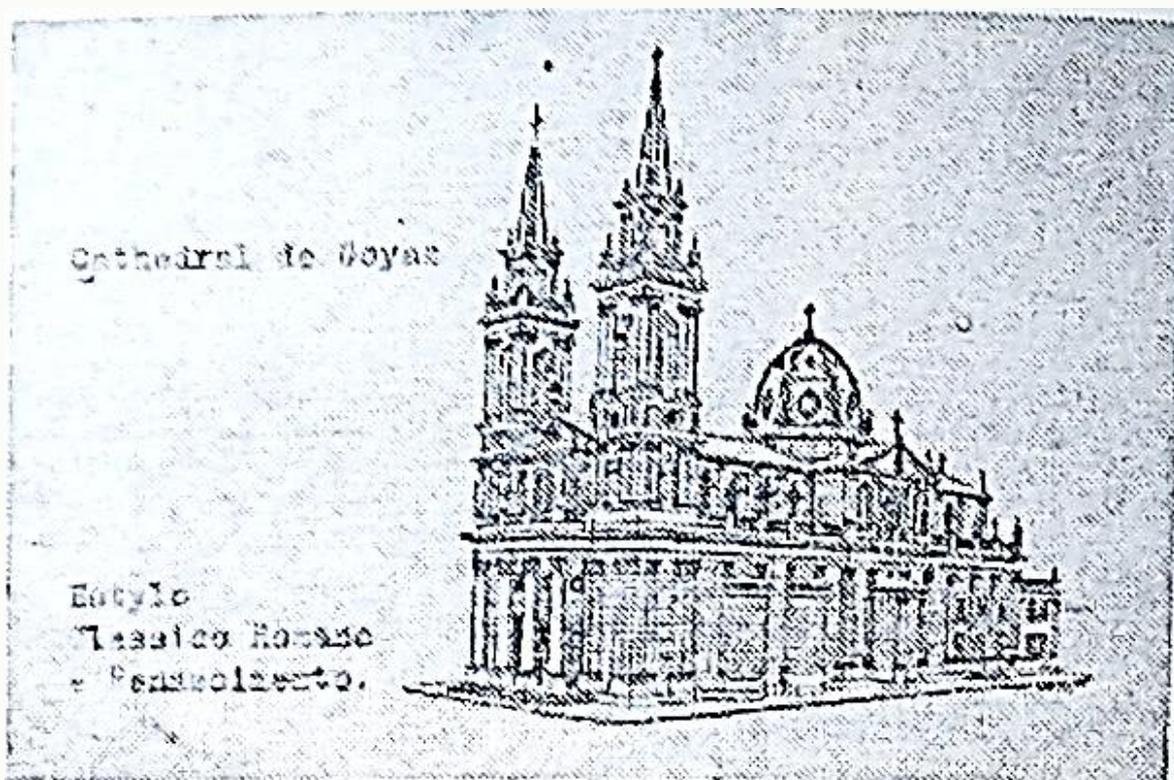


Figura 227 - Cartão postal de divulgação das obras da catedral para obtenção de doações em 1929.

Fonte: COELHO, 2017, p. 74.

Gastão Bahiana encaminha nova e detalhada **carta em 2 de julho de 1929**, explicando o “esboço do projecto” proposto até aquele momento e declarando sua grande dificuldade em “fixar um programa definitivo”. Isso se deve à ausência de informações básicas, sobretudo, quanto à posição dos alicerces ao redor da capela-mor, sem mencionar as más condições dos remanescentes da edificação existente, como paredes e fundações. Assim, opta por se limitar ao essencial, conforme se observa nos cinco pontos transcritos abaixo:

1º Resolvida a criação da Cathedral de Goyaz, no local em que foi iniciada a sua construcção, penso que o edificio não póde occupar area maior do que a prevista na origem.

2º Mesmo no caso de se demolir toda a alvenaria existente, inclusive alicerces, convem projectar os muros da construcção nova tanto quanto possível, na mesma posição actual, não só por respeito á tradição, como para poder aproveitar qualquer elemento de reconhecida solidez.

3º As linhas architectonicas devem ser simples, afim de se poder executar toda a construcção com operarios da localidade.

4º O estylo deve obedecer, de preferencia, ao typo tradicional brasileiro, derivado da architectura italiana do renascimento.

5º Havendo urgência em executar primeiro a capella mór, o projecto deve prever a possibilidade de realizar desde já esta parte de modo completo e definitivo (*grifo duplo nosso*).

Acerca do corpo principal do edificio, o arquiteto menciona que buscou não modificar as fundações existentes, com algumas exceções que visavam a “argumentar e regularizar o corpo principal de igreja”. Propõe capelas laterais que “não são indispensaveis mas apenas convenientes, para movimentar as fachadas lateraes”, abrindo dois vãos largos na capella-mor na parte integrada à nave principal com duas portas. Acrescenta que, “alem das pilastras indicadas juntas ás paredes lateraes e de fundo desta capella, previ[u] duas columnas isoladas V e X que dariam maior imponencia ao altar mór”. Incluiu também outras duas capelas secundarias, com acesso por atrás dos altares, para “não deixar devassar a sacristia”. Acrescenta, ainda, que a planta:

deixa ver claramente a forma da cruz: o quadrado central seria coberto por uma cupola, apoiada nas pilastras C, D, H, G. – Quatro vigas (architraves) de concreto armado (reduzidas ao minimo acceitavel) ligariam as cabeças das pilastras ABCM, EFGN, IDR, KHS. _ A nave central e o transept seriam cobertos por abobadas de madeira (20^m, 50 de altura livre) e as naves lateraes por forro plano, tambem de madeira (pé direito 11^m, 50).

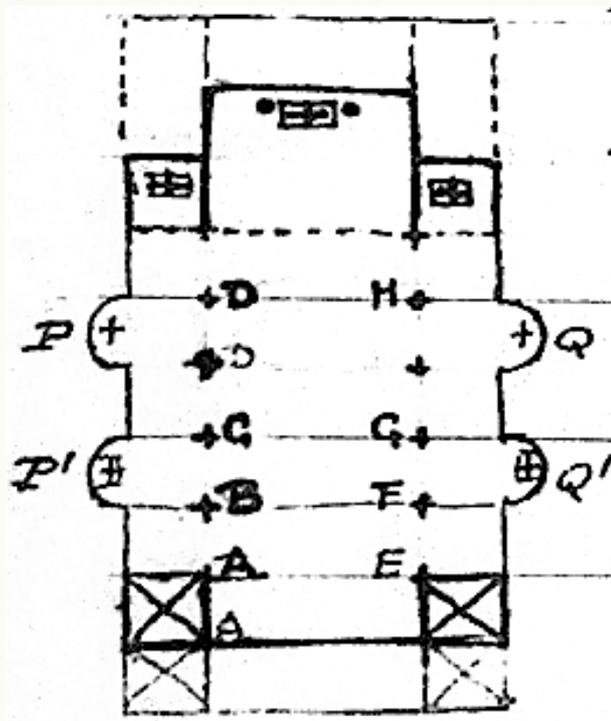


Figura 228 - Croqui explicativo da planta-baixa, extraído da carta de Gastão Bahiana de 2 de julho 1929 (apresentado na mesma orientação constante no documento original).

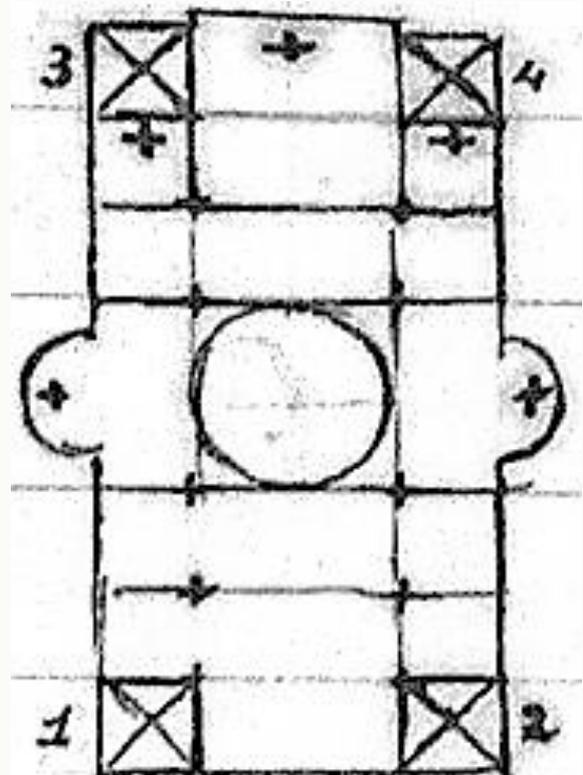


Figura 229 - Croqui explicativo da planta-baixa, extraído da carta de Gastão Bahiana de 2 de julho 1929 (apresentado na mesma orientação constante no documento original).

Fonte: Acervo de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira (IPEHBC – PUC-GO).

Fonte: Acervo de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira (IPEHBC – PUC-GO).

Quanto ao **corte** ou “secção” apresentada, esclarece que passa pela capela-mor e representa a “apparencia interna da igreja, tratado em estylo corinthio simples, parecendo me difficil qualquer solução mais singela, sem cahir n'uma pobreza de aspecto inacceptavel”. Ressalva, porém, que “a execução de uma decoração mais rica, especialmente por pinturas decorativas e vitraes” poderia evitar essa condição, caso houvesse recursos. Já em relação à **cúpula** informa que

a sua altura total seria de cerca de 34 m. A sua construcção, de preferencia em cimento armado, seria de custo elevado. No caso de a supprimir, bastará collocar mais duas pilastras internas, uma entre as pilastras C e D, outra entre G e H, e tornar eguaes os espaçamentos entre todas as pilastras. _ Neste caso, as capellas lateraes P e Q poderiam ser conservadas, e talvez se podesse collocar mais duas capellas eguaes P' e Q', correspondentes ao vão das pilastras BC e FG.

Esta solução, muito mais simples e economica do que a cupola, será entretanto de aspecto interno e externo menos imponente.

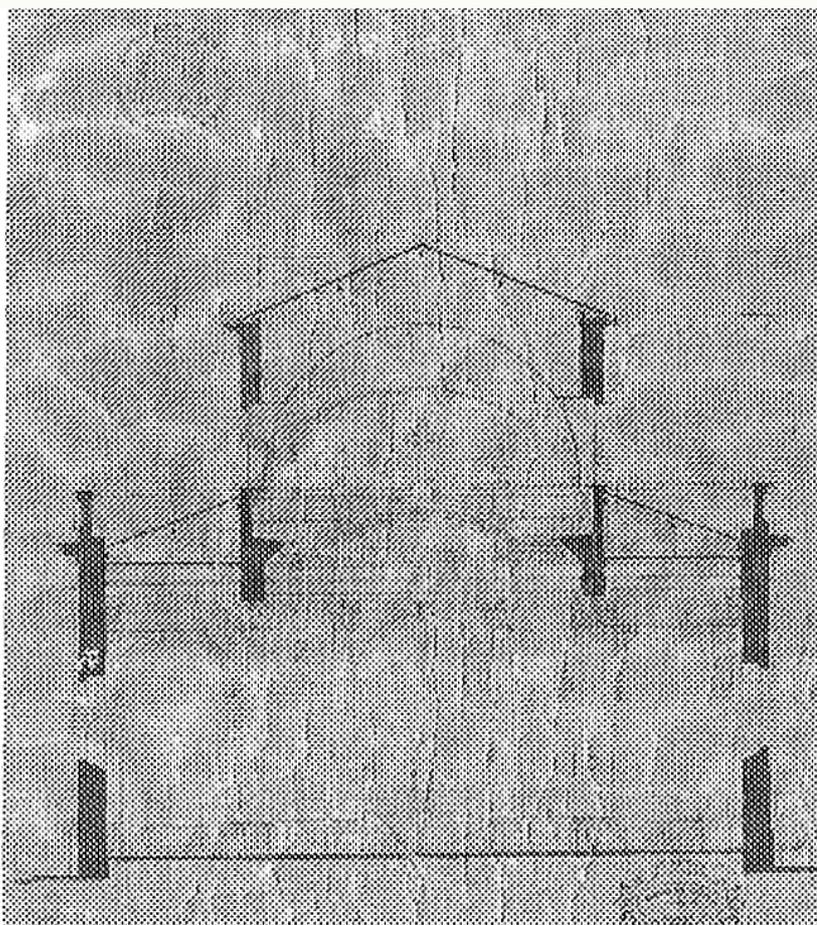


Figura 230 - Corte do projeto de Gastão Bahiana, indicando a capela-mor da Catedral de Santana, 1929 (entretanto, ele não se refere à versão mencionada na carta acima, talvez, a uma posterior).

Fonte: COELHO, 2014, p. 66.

Acerca das torres, Bahiana afirma não ter podido ainda se aprofundar nos estudos, recomendado apenas que seus alicerces deveriam “descer até a rocha”. Na impossibilidade de isso acontecer, informa que seria “conveniente reduzir a sua altura, e n'este caso, si fôr conservada a cupola, poder-se-ia estabelecer quatro torres (1, 2, 3, 4) relativamente baixas e leves, que dariam á Cathedral um aspecto original (encontrado em diversas igrejas existentes)”. Essa opção, então, tornaria a cúpula “o motivo dominante” do projeto. Então, completa as orientações, falando dos anexos, conforme segue:

De accordo com as indicações recebidas, projectei, nos fundos da cathedral um pateo com alpendre, formando um pequeno claustro. Não sei si terei excedido os limites acceitaveis.

Indiquei tambem a crypta com os sarcophagos dos bispos: digo crypta porque parece me possivel cavar talvez um metro no terreno, o que, com a sobrelevação do chão do anexo, (que é tambem de um metro) permittirá collocar o chão da crypta a cerca de 2 metros abaixo do chão do anexo. Assim, collocando o forro da crypta a um métro ou um metro e meio acima do chão do anexo, ficará a dita crypta com o pé direito de 3 metros ou 3^m,50, deixando ainda a possibilidade de estabelecer, acima da crypta e na altura do primeiro pavimento do anexo, uma sala aproveitavel.

Não estudei e 2º pavimento do anexo por não ser urgente, e depender do conhecimento dos commodos necessarios (destino e superficie de cada um). Previ em todo caso a escada interna que dará accesso a este 2º pavto.

Emfim, indiquei apenas uma porta de entrada no anexo, por não me pareceu conveniente a segunda porta dando entrada directa do exterior para a sacristia.

O arquiteto conclui a correspondência se disponibilizando para a realização das modificações necessárias e insistindo no seguinte questionamento sobre os alicerces: “quaes as partes que vão até a rocha; quaes as partes inaproveitaveis e que deverão ser reconstruidas, até a rocha ou não; qual a natureza do terreno no caso de não se descer até a rocha”. Reitera que seria desejável que “atinjam a rocha” em todos os lugares ou, ao menos, nos pontos mais carregados (pilastras, torres, etc.) para evitar recalques e fendas. Reconhece também a garantia de maior racionalidade pela opção pela matéria-prima local, porém “o uso de cimento e do ferro póde permittir a redução do volume das alvenarias em proporção que talvez compense o excesso de custo destes materiaes”. Para uma economia ainda mais expressiva, informa sobre a possibilidade da especificação de novas paredes mais finas no caso da confirmação da demolição interna geral, inclusive nas torres, “de modo que as pilastras, internas e externas, previstas no esboço, possam se apoiar nos alicerces actuaes”. Para tanto, pergunta qual seria as dimensões correntes dos tijolos produzidos na região, informando-lhe sobre a existência de amostras maiores do que a enviada a ele anteriormente, as quais mediam 0^m,19 x 0,09 x 0,06.

No pós-escrito, informa que anexou à correspondência uma **planta** e uma **secção** da catedral em duas vias, entretanto, esses desenhos não puderam ser encontrados, havendo apenas os croquis apresentados acima, que constavam no corpo da carta. A partir deles, é possível fazer uma comparação básica com as plantas e o corte encontrados na pesquisa documental e apresentados ao longo desta subseção, permitindo-se reconhecer que estes últimos se referem a uma fase posterior ao estágio da obra explicitado na carta.

Em nova reunião ocorrida em 4 de julho do mesmo ano, D. Emmanuel já demonstra alguns sinais de desgaste ao mencionar que “é necessario fazer-se alguma modificação na planta da Cathedral” e que o trabalho inicial é “demorado e, por isso, pouco aparece”. Acrescenta que havia sido encomendado “todo o material para o tecto, constante de caibros, tirantes, espigão, azas, terças, cumeieras e linhas de diferentes dimensões”, além de ferragens, madeira e tijolos, que foram considerados de “bôa qualidade” por Gastão Bahiana. A obra parecia em plano e intenso funcionamento naquele momento, como demonstra a comunicação da execução de “282 m³ de escavação e 140 m³ de alicerce de pedra (cantaria). Para a demolição das paredes, gastaram-se 20 dias, com 6 operarios”. Informa, por fim, o resultado das **sondagens** realizadas nos antigos alicerces, observando “que faltam as sapatas para as torres, talvez não possam ser assim construídas duas na frente, mas uma na frente e outra atrás”, deixando a decisão final para Bahiana²⁶³.

O documento termina com a menção a uma subscrição a ser anunciada no jornal *Voz do Povo* (5.jul.1929), por meio de uma reportagem assinada por Marcos Vidal com título *A Cathedral de Goyaz*. Nela são destacados os “efeitos que a esplendida architectura da Cathedral, cujas obras estão já em andamento, vão produzir na remodelação da Capital e no bom gosto architectonico da cidade como do Estado”. Retoma-se, aqui, o forte apelo imagético da monumentalidade de um projeto abstrato, ainda em elaboração, para ativar os “brios vilaboenses” em busca do incremento das doações, propagandeando-a como um benefício para todo o estado. Destaca a importância do empreendimento para a autoestima local e do papel da participação coletiva em um “período de **crises**”²⁶⁴, como o actual, que de

²⁶³ Segundo Gustavo Coelho (1999, p. 54), o arquiteto foi contratado para “elaborar um projeto definitivo”, a partir dos “alicerces originais” remanescentes das ruínas ali existentes. Entretanto, tais sondagens constataram que essas bases não suportariam “as paredes de 21 metros de altura, bem como as torres de 40 metros, propostas”. Isso resultou em uma série de alterações nos desenhos, como pode ser observado nas plantas, fachadas e perspectivas apresentadas, motivadas “tanto por questões de estrutura quanto por falta de recursos”, considerando-se que ela foi pensada “para comportar uma população três vezes maior que a Catedral do Rio de Janeiro na época”.

²⁶⁴ Wilson Rocha Assis (2005, p. 101) apresenta o seguinte contexto político para esse período: a “oposição torna a se manifestar com o surgimento da chamada Questão do Judiciário. Os desembargadores que compunham o Tribunal de Justiça de Goiás acusavam o poder executivo, representado por Brasil Ramos Caiado, de interferir nos assuntos do judiciário, impedindo o

nenhum modo arrefece o ardor com que o exímio Pastor e o seu denodado Rebanho põem mãos a obra, renovando alicerces e confiantes em prosseguir sem desfalecimentos” (*Voz do Povo*, 5.jul.1929, *grifo nosso*). Esse argumento parte do secular orgulho local por sua grande religiosidade, ao considerar a obra como um “monumento que evidencia a robustez da fé catholica existente em Goyaz”, podendo o bispo contar com sua generosidade e entusiasmo. O texto é finalizado com o reforço da noção de que essa iniciativa seria o marco de “uma nova era de progresso e florescimento” (e patriotismo), promovendo o apagamento de seu passado arcaico, através do desenvolvimentismo que transformava o Rio de Janeiro desde as reformas de Pereira Passos:

Modelada num estylo escolhido entre os dos mais bellos templos do mundo, edificada no centro da Capital, onde ainda predominam singelos edificios de feições archaicas, será o grande templo o toque de despertar do bom gosto architectonico, que substituirá um a um dos predios actuaes, por bellissimos e másculos palacios, elegantes edificios commerciaes e graciosas vivendas, que emparelharão a Capital Goyana com as mais lindas cidades do Brasil. E esse surto de elegancia se alastrará por todo o Estado. (*Voz do Povo*, 5.jul.1929)

As duas próximas reuniões da Comissão Central (27.jul.1929 e 3.ago.1929) já dão indícios da desaceleração dos trabalhos, devido ao baixo quórum e ao arrefecimento do engajamento verificado inicialmente. Isso pode ser notado também pela necessidade de se justificar atrasos, pela demanda pela “demolição de uma parede” e pela demora do tesoureiro em apresentar um balancete detalhado das intervenções realizadas até ali. Registra-se também a apresentação de pedido à intendência municipal para a utilização do pátio do jardim de infância (grupo escolar) para a armação da cobertura da igreja.

Em **13 de agosto 1929** é enviada, então, a terceira carta de Gastão Bahiana com os novos desenhos elaborados, constando uma planta e a fachada lateral, restando a secção transversal e a fachada principal para serem encaminhadas posteriormente. Eles incorporam as modificações solicitadas na última correspondência e novas informações recebidas, mas ainda estariam sujeitos a ajustes, como esclareceu o arquiteto. Inicia o texto comunicando a adoção da solução com “quatro torres e uma cupola” e a realização de grandes alterações na planta anterior, queixando-se mais uma vez da falta de informações exatas sobre posição e largura dos alicerces existentes, “especialmente na parte em volta da capella mór”. Reforça,

funcionamento regular dos órgãos da justiça. Sob o conflito, escondia-se a disputa entre dois Ramos da família Caiado: um liderado por ‘Totó’ Caiado, do qual participava Brasil Ramos Caiado, presidente do Estado, e o outro liderado por Mário d’Alencastro Caiado, desembargador do Tribunal goiano, situado na oposição. Com apoio de Washington Luís, ‘Totó’ Caiado vence a disputa, aumentando o número de desembargadores, o que lhe garantiu maioria no plenário do Tribunal. Em contrapartida a oposição se fortalece e se articula”.

ainda, a dificuldade em se projetar, à distância, “um edifício importante, em lugar desconhecido, e com a obrigação de utilizar partes existentes mal definidas”.

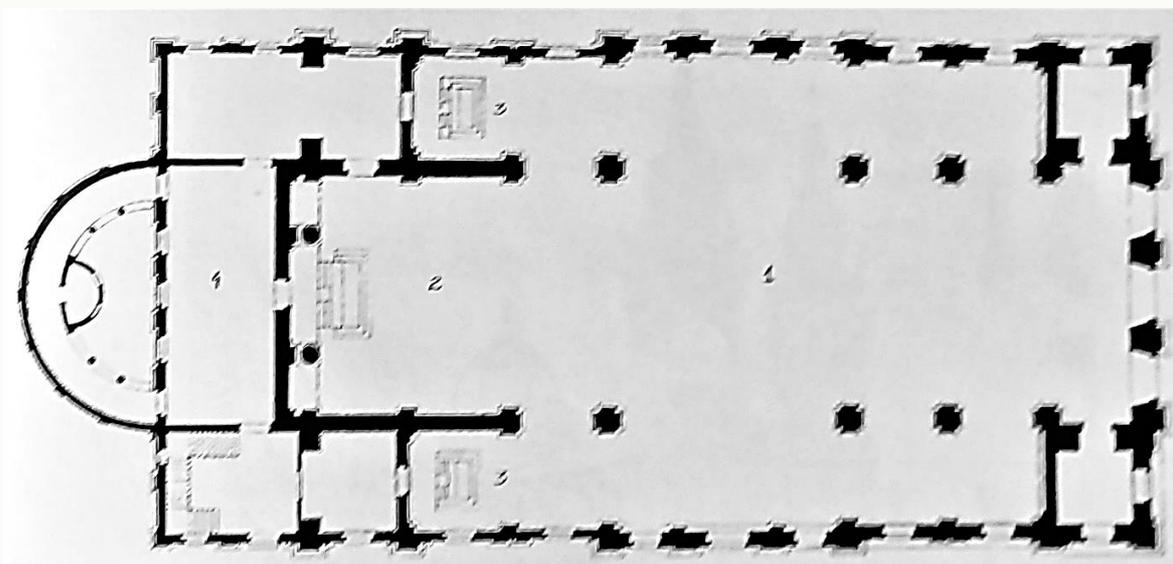


Figura 231 - Possível segunda versão das plantas da Catedral de Santana, elaboradas por Gastão Bahiana em 1929. (Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Capela lateral; 4 - Sacristia).

Fonte: Gustavo Neiva Coelho (1999, p. 55).

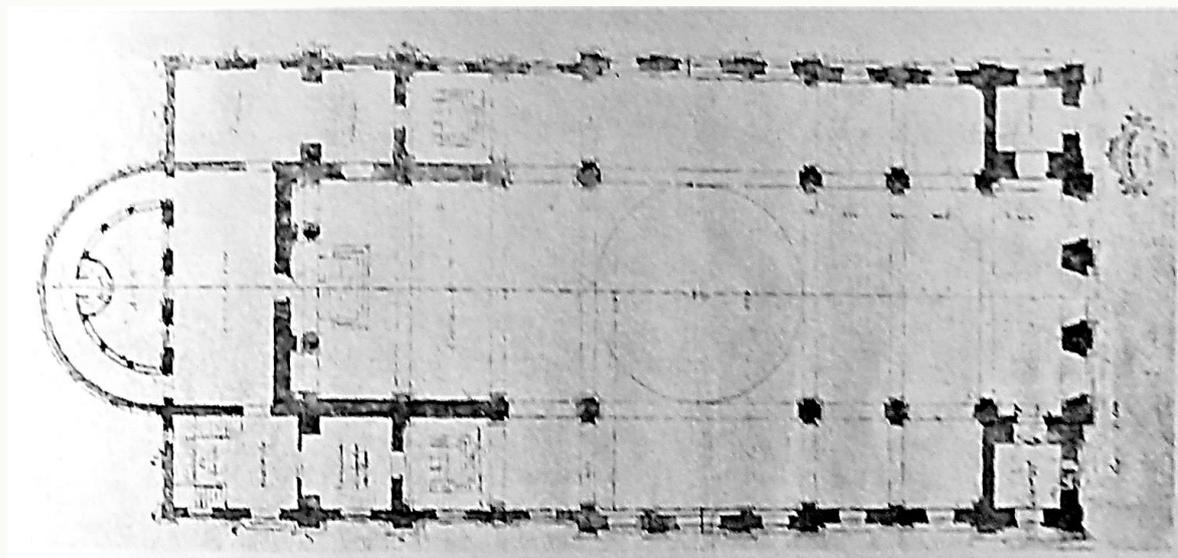


Figura 232 - Possível segunda versão das plantas da Catedral de Santana, elaboradas por Gastão Bahiana em 1929. (Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Capela lateral; 4 - Sacristia).

Fonte: Gustavo Neiva Coelho (1999, p. 57).

As torres teriam cerca de 30 m de altura (“em vez de 60 m como no projecto primitivo”) e a cúpula não poderia alcançar menos de 40 m. A inclusão delas junto à capela-mor demandaria a construção de fundações “até a rocha” e as saliências “das pilastras externas, sobre o alinhamento actual das paredes não poderá ser inferior a 0^m,75 na base do pedestal”, caso sejam viáveis. O arquiteto admite que esses elementos não são obrigatórios, mas “visam

melhorar o aspecto das fachadas” para evitar que fiquem “paredes lisas e nuas, de apparencia demasiadamente pobre, e pesada”. Ressalva que a presença das torres posteriores também reduziu a área das sacristias laterais, sendo necessário modificar as escadas e diminuir o claustro, com a compensação de se incluírem os “W. C. no ponto indicado”, o que não se via na proposta anterior. Com o objetivo de reduzir custos, afirma ter diminuído a altura da alvenaria interna “até o mínimo aceitavel” e rebaixado a cobertura da nave principal e do transepto. Menciona, ainda, os detalhes das esquadrias e das alvenarias e lista mais alguns ajustes gerais, muitos de natureza formal, como observado abaixo:

Alterei tambem a disposição das pilastras e columnas no fundo da capella mór, por traz do altar.

Conservei no mesmo lugar o transept e a cupola, supprimei as capellas lateraes salientes, e modifiquei a collocação das pilastras internas e externas, especialmente nos cantos das torres da fachada, (de modo a reduzir largura das torres), e indiquei (folha 4, fachada lateral) novas pilastras secundarias externas que darão melhor proporção e harmonia a essa fachada. Si tal disposição for julgada dispendiosa em excesso, será possível suprimir essas pilastras, com prejuízo porem da esthetica.

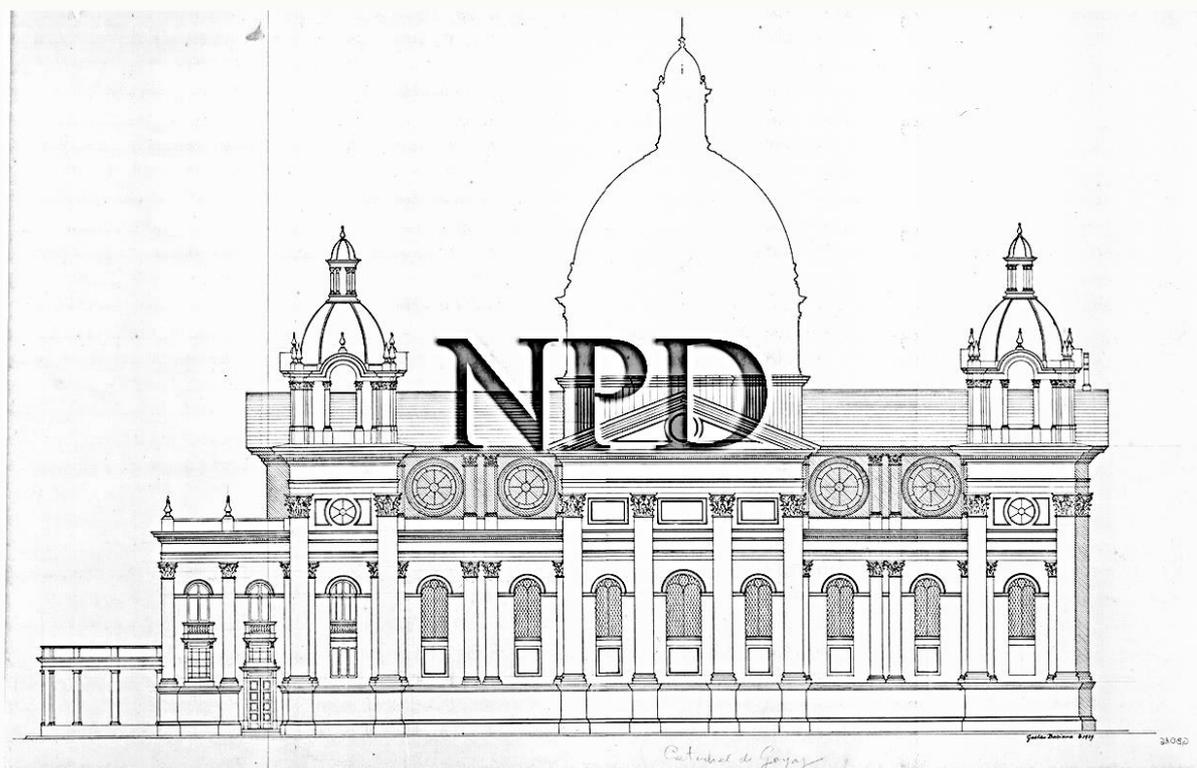


Figura 233 - Fachada lateral direita da Catedral de Santana em Goiás, 1929.

Fonte: Acervo do Gastão Bahiana, NPD-UFJR.

A ata de 22 de agosto da Comissão central registra o recebimento e apresentação do referido projeto por D. Emmanuel, mas sem maiores detalhes. Informa sobre a “difficuldade de numerario”, que está diminuindo, assim como, os materiais de construção, demandando

maiores esforços para se evitar a paralisação das obras. Um pouco antes, o jornal *Voz do Povo* (16.ago.1929) publica outra longa reportagem de Marcos Vidal com um resumo histórico da catedral, que remontava a 1726, destacando a importância do lugar para a cidade. O texto esclarece que a igreja de 1743 se ergueu sobre “solidos e profundos alicerces de pedra, cujos vestígios ainda permanecem dentro do recinto da capella-mór, ora em construção; as paredes, porém, foram feitas de taipa”. Relata também que D. Emmanuel decidiu “renovar os esforços” para a reconstrução, após consultar “pessoas gradas do Governo e do Povo” e ressalta o nome de Gastão Bahiana novamente. Acrescenta, ainda, que a ele foram enviadas muitas fotografias e “235 medidas da constucção existente, afim de que, sobre esses dados S. S. apresentasse um ante-projecto, que seria submetido ao parecer da Commissão pró-Cathedral, já constituída, e de outras pessoas proeminentes”. Essa passagem deixa claro que as decisões acerca do empreendimento não estavam concentradas apenas na figura do bispo, que as submetia aos membros da elite local envolvidos no processo.

Registra, por fim, a realização de uma “radical modificação do estylo”, com o início das obras em abril de 1929 pela renovação das fundações existentes, considerando-se sua grande fragilidade. Dessa forma, optou-se pelo aproveitamento das “bases e [d]a cantaria da fachada”, sendo recomendado o reforço dos alicerces da região em seriam construídas as torres da capela-mor e a reconstrução completa das fundações presentes das paredes laterais, advertindo-se sobre a importância de todas elas alcançarem a rocha ou terreno sólido a 4 m de profundidade, “sendo [feito] de cimento armado o suporte”. Comenta também sobre a escolha pela inclusão de quatro torres leves e uma “grande cupula de 36 metros de altura”. Como um verdadeiro resumo das obras com vistas a uma espécie de prestação de contas públicas, conforme solicitado por D. Emmanuel, acrescenta que

Foram atacadas as obras até á metade da egreja, permanecendo intacta a metade anterior. Da capella-mór, desproporcionada ao corpo da egreja, demoliu se um terço, e os alicerces do restante foram reforçados com bases profundas de cimento armado. Essas obras no sub-solo exigiram 292 metro cubicos de excavações e 222 ms. de alicerces, e absorveram tres mezes de trabalho: só agora estão terminados; porém garantem por séculos a solidez do edificio. Já estão sendo erguidas as paredes de tijólos, com excellente material; serviço este muito mais rápido e aparente á vista. E é provavel que antes das grandes chuvas já esteja coberta a metade da Cathedral, caso não haja falta de recursos monetarios.

Vidal conclui o texto, mais uma vez, dirigindo-se de forma eloquente para as “autoridades e o povo Goyano”, que estariam “animadíssimos e protestam todo o apoio, que lhes for possivel, á conclusão dessa obra monumental, que honrará Goyaz”, transparecendo a grande importância das contribuições populares para a continuação dos serviços. Exalta que o edifício comportaria três mil pessoas, tornando-se um dos maiores do país por ser “tres

vezes mais espaçosa que a do Rio de Janeiro”, arrematando com a promessa de futura apresentação do projeto, “que é original e verdadeiramente grandioso”.

A partir desse momento, as atividades parecem desacelerar bastante, ocorrendo apenas uma reunião pouco expressiva da Comissão Central até abril de 1930, quando são retomadas com frequência. Já são observados, então, grandes déficits financeiros e dificuldades de obtenção de recursos, por maiores que fossem os esforços arrecadadores da comissão feminina e das subcomissões dos outros municípios. Para ampliar os recursos, foi necessário arrendar o palácio episcopal e conseguir um auxílio da intendência e do conselho municipal de 4.000\$000 réis para se evitar a paralisação das obras. A 7ª Ata da Comissão Central Feminina (26.abr.1930) informa também sobre o convite feito aos secretários estaduais de interior e de obras públicas e aos engenheiros atuantes na capital para visitarem a obra, “ficando todos bem impressionados com o resultado do trabalho”. Já no registro central de 30 de maio 1930, discute-se a substituição das telhas francesas, que seriam muito caras, por outras fabricadas em uma olaria local, que sairiam pela metade do custo.

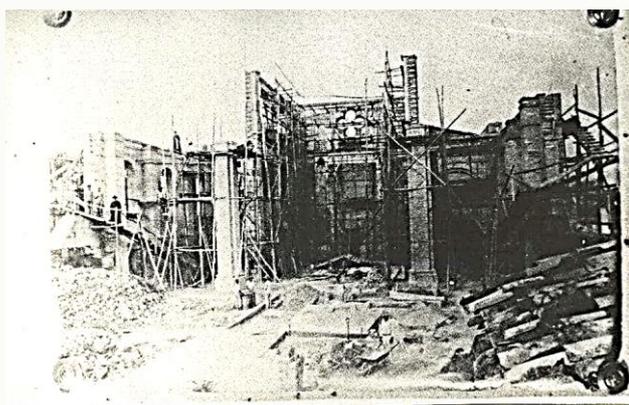


Figura 234 - Vista interna das obras da catedral de Santana (capela-mor) em c.1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

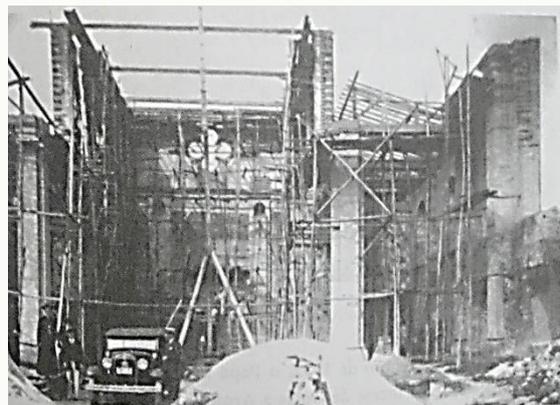


Figura 235 - Vista interna das obras da catedral de Santana (capela-mor) em c.1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo do IPEHBC – PUC-GO (BRITTO; ROSA, 2017, p. 175).

Em 7 de agosto de 1930, registra-se o envio da **quarta correspondência** de Gastão Bahiana, em resposta a um questionamento, via telegrama, acerca das medidas da viga sobre as colunas internas. Em razão da falta de clareza da pergunta, o arquiteto busca compreender a localização desse elemento, afirmando que “só existem, na parte em construção, duas columnas, uma de cada lado do altar-mór”, as quais apresentam “de diâmetro 0^m,90 na base e 0^m,80 na parte superior, junto do capitel”. Quanto à viga, informa que ela “descansará sobre essas columnas [e] terá 0,85 de largura e 1^m, 35 de altura (architrave e friso, sem a cimalha) sendo 0,30 de concreto armado com 7 vergalhões de ferro 5/8’ e 1^m, 05 de alvenaria comum”. O arquiteto esclarece também parte do teto “poderá ser constituído por uma lage de concreto

de 0^m, 15 de grossura, formando terraço, e armada com duas camadas superpostas e cruzadas de vergalhões de 7/8", espaçados de 0^m,15", podendo, ainda, ser executado em madeira e coberto por telhas. Complementa que, nos chamados "compartimentos P, Q e R, o vigeamento do soalho do 2º pavimento será de madeira, assim como o tecto do 1º pavimento. O tecto do 2º pavimento tanto poderá ser de concreto armado (com nervuras) formando o terraço, como de madeira, levando então cobertura comum de telha, nos compartimentos Q e R". Como não foram encontrados tais desenhos com as respectivas indicações em letras, não é possível identificar com clareza a que se referem exatamente, porém se constata que Bahiana chegou a enviar pranchas com detalhes construtivos mais apurados para a obra, após a última correspondência analisada.

Bahiana recomenda, ainda, "todo o cuidado na execução das paredes das duas torres P e P'", especialmente, quanto à elaboração das cintas de concreto que ficariam a 5,00 m e 9,75 m de altura, além da laje do mesmo material a 16 m, ocupando "toda a superfície da torre, inclusive o balanço da cimalha". Sugere também a realização de uma cobertura provisória para a capela-mor que fosse o mais econômica possível, já que sua estrutura definitiva "só será realizada quando fôr construída a abobada interna de concreto armado". Reforça, por fim, a importância da utilização do "material escolhido e argamassa de cimento e areia" nas pilastras que sustentarão o "zimbório" (domo), cujo alicerce deveria "chegar até a rocha". No pós-escrito, solicita o envio da "planta exacta das paredes já levantadas, com a indicação da sua espessura, das pilastras internas e externas e dos vãos", revelando sua preocupação com os serviços em curso e que, possivelmente, ainda estivesse em processo de projeção.



Figura 236 - Fotografia da fachada posterior das Catedral de Santana em obras com anotações de Gastão Bahiana em c.1930, por autor desconhecido. Documento inédito.

Fonte: Fundo Cônego Trindade (Acervo do IPEHBC – PUC-GO).

Conforme demonstra a oitava ata da comissão feminina (22.ago.1930), D. Emmanuel se mostrava satisfeito com o andamento da obra, que seguia com segurança e com todos os materiais em canteiro, com exceção das dificuldades encontradas em relação ao madeiramento. Confirma-se também que as telhas estavam mesmo sendo fabricadas na cidade (em uma propriedade de Monsenhor Confucio Amorim), sendo anunciada a ideia de se planejar uma campanha de arrecadação de fundos específica para financiar essa produção, por meio da solicitação de “apoio” junto às crianças do estado. O bispo informa, ainda, sobre a impressão de folhetins com os dizeres “Goyaz deve ter a sua Cathedral” para serem distribuídos entre elas, reforçando de forma ufanista

Que a população compreendeu, agora, esta verdade, nos atesta o entusiasmo, cheio de patriotismo christão, com que as distinctas commissões de cavalheiros, senhoras e senhoritas, não medindo sacrifícios, trabalham indefessamente na collecta de donativos para a construcção segura da nossa Cathedral, - precioso relicario da nossa fé e dos sagrados despojos dos nossos antepassados. (...) Corramos todos, pressurados, ao seu apelo, e brevemente surgirá a alvorada do dia feliz, em que veremos realizado o milagre da ressurreição da nossa Cathedral. Goyanos: tudo pela Religião e pela Patria!

O último encontro do ano registrado na ata da Comissão Central ocorre em 23 de agosto de 1930, sendo comunicada a realização de empréstimos e a busca por auxílios nos municípios, pelo bispo, devido à demanda pelo aumento de operários com as frentes de serviço no chão e na cobertura. Nela, D. Emmanuel declara também que “parar agora é um desastre”, sendo necessário cobrir as paredes finalizadas e, para tanto, havia apenas 15.000 telhas francesas disponíveis. Revela, ainda, a programação de se aproveitar os meses de seca para “elevar as paredes de modo a poderem receber a cobertura ou telhado, da capella mór e metade do corpo da Igreja”, considerando-se que o madeiramento (em aroeira e caibros em jacarandá) da primeira já estava concluído.

Na sequência, Marcos Vidal escreve outra matéria em *Voz do Povo* (29.ago.1930) denominada *A nossa Cathedral*, na qual comenta as dúvidas iniciais da população goiana acerca da reconstrução do templo, após as duas últimas tentativas frustradas ao longo de três gerações e com o agravante da crise financeira em curso. Enaltece o papel de D. Emmanuel no empreendimento e o fato de as obras persistirem sem interrupções a mais de um ano e meio, desafiando os empecilhos então observados. Em nova tentativa de apresentar uma prestação de contas dos serviços ao público, afirma que

o povo Goyano passou da descrença á plena confiança na eficiencia do audacioso esforço, em que se empenhou com o seu emérito Prelado. E' que cessou toda hesitação, ante a evidencia da bella edificação de dois andares e uma formosa pró-ábside, em torno á Capella-mór, em que, sobre profundos e compactos alicerces de pedra se erguem as largas paredes, que consumiram cêrca de 400.000 tijólos, e falta apenas o ultimo respaldo para cobertura da parte edificada. E, feito isto, coberta esta parte com o material já prônto e á espéra do momento opportuno, está garantida a construcção da Cathedral.

O jornalista informa também que o bispo confirmou a conclusão do “entelhamento” até o fim do próximo mês de outubro, o que permitiria a finalização de serviços internos durante o período chuvoso, e que o altar-mor seria erguido para inauguração na próxima Semana Santa. Conclama, para tanto, a “ardente fé” e “generosidade” dos goianos, já que a cathedral “honrará a cultura e a civilização” local, estimulando indústrias novas e o aperfeiçoando de outras na capital, especialmente, das olarias e da marmoraria. Finaliza com um último pedido para o combate contra o desânimo, mantendo-se todos “sem desfalecimentos” e vislumbrando a plena utilização do edifício em breve.

Em 1º de setembro de 1930, D. Emmanuel publica a circular de nº 15 ²⁶⁵, que é enviada a toda a diocese²⁶⁶, na qual faz um apelo por donativos para as obras, argumentando que as igrejas do estado são, em geral, “pobrememente construidas, sem estylo, mas parecendo capellas, como já não se encontram em povoados de outras dioceses”. Reforça a má impressão causada pela ausência de uma cathedral na sede diocesana, atingindo diretamente o orgulho e bairrismo goianos, ao dizer que é “mistér que não mais ouçamos esse triste estribilho, deprimente para a vossa reconhecida cultura e religiosidade”. Nesse ensejo, afirma que Goiás terá em breve, ao menos,

a metade da sua Sé até o transepto, onde poderão achar-se comodamente mil e quinhentos fiéis; e esta parte construida comprehenderá a Capella mór e dois altares lateraes, além de vastos consistorios e salões para a Curia diocesana, Secretaria do Bispado, salas de despacho para o Prelado, e musêu de arte sacra.

O bispo aproveita para exaltar o trabalho feito pelas comissões envolvidas no projeto e “a correspondencia do nosso povo [que] são a melhor garantia do plano delineado”. Seu discurso novamente coloca nas mãos dos fieis de todo o estado a grande responsabilidade pelo sucesso das obras, apelando para sua “bôa vontade e abnegação” coletiva, já que “a

²⁶⁵ Acervo de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira constante no IPEHBC – PUC-GO.

²⁶⁶ Em 1932, seu território abrangia cerca de 250.000 Km² contendo 33 paróquias, constando, ainda, a Diocese do norte do estado, com sede em Porto Nacional, atualmente, localizada no estado do Tocantins (*Diário de Notícias*, 30.nov.1932).

excelsa Sant'Ana é padroeira de toda a nossa Diocese, e a Cathedral é a nossa igreja mater". Conclui, então, com um tom incisivo ao afirmar que

E vós vos alegrareis ao vel-a, adorno monumental da vossa terra, gloriando-vos, si attenderdes a este appello do vosso Pastor, de poder dizer: nós tambem cooperamos para que Deus seja louvado e glorificado nesta formosa Cathedral. Os vossos filhos e herdeiros se gloriarão das vossas generosas offertas.

As reuniões da Comissão central são retomadas em janeiro de 1931, informando que a cobertura havia sido realizada parcialmente, de modo que esse atraso é atribuído a Gastão Bahiana, ao afirmarem ser a "falta do Engenheiro que mandou a indicação tarde, não se podendo fazer os dois suportes da cupula (...) de cimento armado – a culpa não foi nossa". Registra também a obtenção de um auxílio estadual de 10 contos de réis, que permitiram a continuação da obra "na próxima secca", já que não faltavam materiais (telhas, madeiras, vigas de aço, cimento e tijolos). O bispo pede para se divulgar essa informação, reforçando o fato de que a obra não estava paralisada.

Marcos Vidal publica, então, o texto *Pro Cathedral de Goyaz em Voz do Povo* de 30 de janeiro de 1931, ressaltando a imponência da "parte construída e coberta da nova Cathedral". Retoma o tom laudatório direcionado ao "povo goyano" e chama-a de "obra grandiosa" que representa sua fé, constância e tenacidade, enfrentando a crise financeira e as agitações políticas daquele período. Informa que as obras foram suspensas no fim de dezembro devido às "chuvas incessantes", sendo retomadas em abril com a chegada da seca. Ressalta, ainda, que D. Emmanuel conta com

o firme e indefectível apoio dos novos Governos Estadual e Municipal, que em seus orçamentos já consignaram verbas para auxílio e prosseguimento das obras encetadas, num total de 25:000\$000, e conta ainda e sempre com as quotas mensaes do generoso povo da Capital e auxilios eventuaes vindos de outros pontos de sua vasta Diocese (*Voz do Povo*, 30.jan.1931).



Figura 237 - Catedral de Santana em reconstrução no início da década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: BRITTO; ROSA, 2017, p. 176.

Figuras 238 - Catedral de Santana em reconstrução no início da década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.

O jornalista destaca, mais uma vez, a intenção de manter os doadores informados do andamento geral dos trabalhos, sempre buscando reforçar seu engajamento, convencendo-os da importância da causa da catedral. Esclarece que o objetivo principal, naquele momento, era concluir o mais rápido possível toda a parte em execução: “metade da nave central, capellas mór e lateraes, consistórios em dois andares, já cobertos, e pro-ábside”. Aproveita também para pedir a cooperação mensal ou periódica das “numerosas e ilustres colonias no Rio e em Bello Horizonte” de goianos. Adverte que as obras não estão paralisadas, apesar da suspensão provisória, já que as esquadrias (portas, janelas e vitrais) estão sendo fabricadas em Bonfim. Além disso, argumenta que os serviços estavam sendo feitos “sem parcimonia nos gastos” e sob “rigorosa administração”, resultando em despesa que “pouco excede da metade” os supostos quatrocentos contos que custariam até ali. Nesse ensejo, fala sobre o déficit, a ser publicado em breve, resultante da “falta de entrada da metade da verba estadual de 1930 e, no restante, á [pela] intensidade da crise financeira no periodo que atravessamos”. Esclarece igualmente que existia uma grande quantidade de diversos materiais de construção em estoque, finalizando com o retorno às exortações ao “povo Goyano” e a D. Emmanuel, ao dizer que a “Cathedral será, portanto, em breve, um glorioso titulo de ufania para esta Capital”. Esse tipo de discurso, certamente, tinha importante papel na mobilização local, sobretudo em um momento de tantas dificuldades e incertezas (já que acabava de se consolidar a Revolução de 1930), sempre colocando o grande peso de suas contribuições sobre a população local, que era indispensável para o sucesso (e sobrevivência) do projeto.

A nova configuração política já demonstra suas consequências nas atas das reuniões seguintes de ambas as comissões, que demonstram o surgimento de empecilhos para o recebimento dos auxílios prometidos pelo Estado. O bispo se esforçava para evitar a paralisação dos serviços, pedindo o aumento na arrecadação de doativos e o estímulo à visitação das obras, para deixar a todos cientes de seu andamento. No encontro com a comissão feminina de 6 de junho de 1931, declara que “o telhado está quasi todo aparelhado e que ha 15.000 telhas”, solicitando, assim, que não desanimassem com a queda das doações e que não deixassem “de procurar a casa dos pobres”. Essa equipe mantém, então, seu empenho e esforço em busca de novas contribuições ao longo do ano, inclusive, voltando a realizar espetáculos beneficentes.

A ata da Comissão Central de 25 de novembro de 1931 indica o agravamento da situação geral, com o atraso nos repasses do estado e a demanda por materiais, de modo que as obras se encontravam

em momento delicado e difícil, os últimos trabalhos executados foram as vigas de cimento armado, ligando a cúpula a capela-mor e capelas laterais. Que os trabalhadores cumpriram regularmente, tendo feito tudo que podiam fazer, empregando nas referidas obras todos os rendimentos dos prédios pertencentes a Mitra da diocese. As obras estão sendo executadas, observando-se à risca a planta do Engenheiro e as recomendações pelo mesmo feitas. (...) tem sido feita com cuidado máximo as colunas que estão em base firme (seguiram recomendação da carta). Vão ser colocadas as tesouras e em seguida a cobertura na capela-mor.

Mesmo nessas condições, D. Emmanuel decide realizar uma cerimônia de “colocação solenne da cumieira da capela-mór” em 27 de novembro de 1931, na qual agradece pelos esforços de todos e, especialmente, do governo estadual em prol dessa “obra gigantesca (...) de fé católica, digna dos aplausos (...)”. Já no último encontro do ano da Comissão Central em 4 de dezembro, propôs-se a publicação de um folheto sobre as obras com seu histórico e prestação de contas atualizada, porém não foram encontrados registros desse documento.

Em entrevista ao periódico *A Informação Goyana* de outubro do mesmo ano, D. Emmanuel discorre sobre várias temáticas, porém, acerca da catedral, comenta apenas que está em execução e que tem capacidade para mais de 3.000 pessoas, o que poderia indicar, de fato, o enfraquecimento dos ânimos do bispo. Cônego Trindade Silva também fala ao *Diário de Notícias* (30.nov.1932) do Rio de Janeiro de forma bastante discreta, enaltecendo a figura do prelado e destacando, como um de seus maiores feitos, a construção do que chama de “Cathedral gothica de Goyaz”. O religioso ressalta, ainda, os sacrifícios feitos pelo bispo em favor das obras, chegando a alugar o palácio episcopal e a intencionar vender seu anel pastoral para o mesmo fim.

Após dois anos sem o registro de menções à Catedral de Santana na imprensa, registra-se que o ano de 1932 começa com dificuldades nas coletas de donativos pela Comissão feminina. Por essa razão, D. Emmanuel, que se tornara arcebispo, é forçado a suspender temporariamente os serviços no mês de abril seguinte, já que havia se agravado muito a crise geral e a falta de materiais e recursos. Ele alega, então, que a diocese estava passando por dificuldades e não poderia mais financiar as obras, reconhecendo que “a população da capital tem feito o que pode fazer, não podendo se sugar mais”. Assim, opta por parar apenas com os trabalhos de “alvenaria, tijolões e cimentos” (mestre-de-obras e pedreiros), mantendo-se os de carpintaria/marcenaria (portas e janelas). Entretanto, nesse período é anunciada a **transferência da capital para Goiânia**, gerando um grande impacto em todo o processo,

que leva a muitas mudanças de direcionamento e a uma paralisação permanente da obra por dois anos.



Figura 239 - Fachada frontal da Catedral de Santana vista a partir dos morros vizinhos na década de 1930, por Fritz O. W. Koehler.

Fonte: Acervos de Cidinha Coutinho.

Os encontros das comissões dedicadas à reconstrução da catedral voltaram a acontecer apenas no início de abril de 1934, quando são renovadas as esperanças para o reinício dos trabalhos. No registro da ata consta a declaração de que “essas obras são mesmo difíceis, como todas as obras gigantescas, são demoradas, (...) precisamos fazer mais. É necessário cobrir os consistórios, as naves lateraes, onde já podíamos nos servir (...)”, demandando-se para tanto tijolos e areia. O tema da perda da sede administrativa estadual se apresenta através do “abatimento da população capital”, passando-se a ver nessa iniciativa uma forma de reanimá-la, permanecendo-se, porém, na dependência dos auxílios estaduais. Na reunião com a equipe feminina, D. Emmanuel agradece seu empenho e busca “abafar” o pessimismo geral citando a demora nas construções de grandes templos em outros lugares. Mostra-se animado com a diminuição dos preços dos materiais de construção e com a crise “que vem melhorando dia a dia”, levando-o a decidir pelo retorno das obras com o aproveitamento dos tijolos e da cal ainda existentes. Finaliza explicando seus planos para a celebração de missas no local assim que possível, o que faria com que “os habitantes da Capital possam [pudessem] acompanhar de perto os serviços”.

No fim desse mesmo mês de abril, registra-se um recomeço lento dos trabalhos contando com sete operários, devido à pouca disponibilidade de matéria-prima e à retomada das coletas de donativos ainda não ter ocorrido, assim como, o recebimento do auxílio estadual (que garantia 2:000\$000 réis mensais para a compra de insumos). Nota-se que o objetivo, agora, passa a ser o de “embelezar a nossa capital, impressionando bem a nossa população”, sendo para isso estimulada a retomada das divulgações na imprensa local sobre

o empreendimento. Na reunião de 1º de maio, D. Emmanuel comunica a realização de uma missa no local, para que “o povo vae se acostumando a ver as obras”, argumentando que não se “pode completar a porta da fachada principal, porque ainda não veio a planta da frente que já foi pedida”, referindo-se à fachada frontal. Revela, ainda, que há um problema a se resolver nas bases das torres, “que são inapropriadas (...) a esthetica da construcção”. Destaca-se também a oferta de 12:000\$000 réis pela Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos para a construção da capela para abrigar sua imagem. Registra-se que foram recebidos, ainda, recursos para a edificação da Capela de São João, ressaltando-se que ambos os valores “tiveram outro destino”, após o impacto da mudança para Goiânia, segundo Britto e Rosa (2017, p. 177).

A ata da Comissão central de 28 de julho de 1934 informa a realização da referida missa que “foi muito concorrida”, podendo demonstrar a manutenção do interesse da população pela iniciativa²⁶⁷. Informa que se cogita também a possibilidade de fabricação das portas e janelas em ferro, por sua durabilidade, embora fossem mais onerosas. Fala sobre o recebimento de auxílios, que se mantiveram constantes ao longo do ano, ressaltando que se encontravam sem material naquele momento. No início de novembro do mesmo ano, o bispo confirma a opção pelas esquadrias metálicas, que já estavam pagas e a caminho da cidade, porém informa que faltavam tijolos e que a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos não pôde realizar sua capela por falta de verbas. Fala, por fim, das “plantas referentes á fachada até a altura das torres e do peristilo – com as especificações (...) do D. Gastão de Bahiana”, que envia a última carta encontrada nos acervos em 16 de junho de 1934, transcrita a seguir.

Essa **correspondência**²⁶⁸ é acompanhada por dois desenhos (7bis e 9), referindo-se o primeiro à complementação do nº 7, enviado anteriormente a Goiás, e contemplando a “planta da parte dos fundos até o eixo da transept”. O novo (n.º 7bis) já apresenta a “planta da cathedral desde o eixo do transept até o peristilo”. Já o segundo é “uma duplicata de parte do desenho 7 bis, onde já figura uma torre e metade do peristilo. No nº 9, porém, indiquei as alvenarias a demolir, a conservar ou novas, afim de evitar duvidas na marcação”. Ou seja, ambos indicam a metade restante do edifício que havia sido planejada para posterior

²⁶⁷ O jornal local *O Social* (12.jul.1934) noticia o acontecimento previsto para o dia 24 de julho seguinte, confirmando sua realização na parte já edificada da cathedral. Destaca o trabalho de Monsenhor Joaquim Confucio Amorim e de sua comissão apoiadora, elogiando também o “digno prelado goiano que se voltou inteiramente à magna tarefa de construcção do novo templo”. Retoma-se o recorrente tom laudatório e ufanista para mobilizar as arrecadações para a “construcção desse magnifico templo, que se ha de perpetuar como um monumento imperecivel da nossa fé. (...) a viva materialização dos sentimentos religiosos do povo goiano”.

²⁶⁸ Documento inédito encontrado no acervo de Cônego Trindade Silva, depositado no IPEHBC – PUC-GO, ressaltando-se que nenhum dos desenhos mencionados como anexos foram encontrados.

execução, após concluída a primeira etapa ainda em curso. Bahiana adverte também que receia que

apareçam dificuldades por diferenças de medida entre o projecto e as partes já executadas. Assim, parece-me que o eixo da capella-mór não coincide com o eixo da porta principal. Não tenho elementos para dizer como se deverá corrigir ou desfarçar essas divergencias que poderão trazer complicações na execução do telhado e da cupola.

No final da carta, o arquiteto informa que está desenhando a fachada principal, além de afirmar que não finalizaria até que recebesse a confirmação das medidas indicadas na planta nº 9. Ele pede ainda que, em caso “de serias divergencias ou de incompreensão de qualquer ponto do desenho”, devolvam-no com as indicações necessárias para sua imediata correção.

Apresenta-se, agora, a vigésima-oitava e última ata do livro da Comissão Central de Obras, datada de 25 de abril de 1935, relatando a aquisição de tijolos e ferro, o repasse dos recursos prometidos pela Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos para sua capela e a espera de um novo auxílio do governo estadual. D. Emmanuel pede que se “revisem o quanto antes as obras de alvenaria, começando pelas paredes lateraes e fachada principal”, colocando à disposição das obras a olaria da Chácara do Seminário para confecção de tijolos.



Figura 240 - Catedral de Santana em 1936, por José da Veiga Jardim Neto.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 241 - Catedral de Santana na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo Elder Camargo de Passos.



Figura 242 - Fachada frontal da Catedral de Santana inacabada após 1935, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Gercyley Batista.

Figura 243 – Vista parcial da fachada posterior da Catedral de Santana inacabada, a partir da Rua Professor Ferreira) s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Segundo o Cônego Trindade Silva (1948, p. 457), os trabalhos pararam definitivamente quando o templo se encontrava elevado “a altura do respaldo nas acomodações destinadas, na parte superior, às dependências da Cúria e do Museu arquidiocesanos, a capela-mor recebeu telhado e as colunas mestras para a grande cúpula lá estão enfrentando as intempéries”. Complementa que D. Emmanuel “gastou nessa desventurada obra a importância de quatrocentos e vinte oito contos de réis até a data de 1934” (idem). Com a transferência da capital em 1937, cessaram os recursos estaduais destinados à obra, sem mencionar o grande impacto causado pela conseqüente redução populacional, já que vários dos membros das comissões eram funcionários públicos e precisaram se mudar para Goiânia, trazendo de volta o “mesmo desânimo e desvalor anteriormente lamentados (...). [e] a continuação do seu destino histórico” (idem) de “eterna inconclusa”.



Figura 244 - Vista posterior da Catedral de Santana em panorâmica s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervos Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 245 - Catedral de Santana vista a partir do Largo do Rosário possivelmente em 1937, por Alois Feichtengerger.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 246 - Catedral de Santana vista a partir do Largo do Rosário s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Em 1943, inclusive, já se planejava levar a sede do arcebispado para a nova capital, assim que fosse construída sua catedral metropolitana e o palácio do arcebispo, diminuindo ainda mais as esperanças de retomada das obras e conclusão da edificação. Britto e Rosa (2017, p. 178) informam, então, que a “Catedral de Sant’Ana voltou a entrar em ruína, o que não impediu que Darcília [Amorim] e suas irmãs se tornassem herdeiras e difusoras de um conjunto de devoções que animaram, posteriormente, a sua reconstrução”, além de diversas outras mulheres que estiveram ao seu lado, como visto a seguir.



Figura 247 - Vista lateral e posterior da Catedral de Santana inacabada, possivelmente, na década de 1940, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1997, p. 49.



Figura 248 - Vista da fachada lateral esquerda da Catedral de Santana inacabada s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Gercyley Batista.



Figura 249 - Vista lateral direita da Catedral de Santana inacabada em 1945, em registro do IPHAN.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

4.2.5 A invisível resiliência feminina na batalha pela reconstrução da Catedral de Santana (pós-1950)

(...) E a alma do velho jardim falou: Muito simples a minha história. Apareci com a construção da igreja-matriz de Vila Boa, sob a invocação de N. S. Sant'Ana. Acompanhei toda a evolução religiosa da paróquia, até ao bispado e da organização civil do reduto bandeirante à culminante posição de capital, pois que aquele Palácio que abrange inteira uma de minhas faces foi sede do governo de Goiaz. (...) Um dia porém esta felicidade foi interrompida. A velha matriz, construída por Bartolomeu Bueno em homenagem à santa de sua devoção, ruiu. A reconstrução logo iniciada parou como os senhores vêm: e essas imensas paredes de alvenaria sem teto, oferecem à nossa vista um espetáculo desolador. Muito tenho sofrido com isto. Porém a minha maior desdita se um assinalando de quinze anos a esta parte. (...) Depois veio o abandono do tradicional palácio do governo em cujas vastas dependências abrigavam-se não somente os serviços oficiais como, também, a família do presidente do Estado. (...) Como vêm os senhores não apenas simples, dolorosa é a minha história...

Tenório de Brito (*Correio Paulistano*, 31.ago.1945, grifo nosso).

Observa-se um considerável hiato nas publicações em geral acerca da Catedral de Santana até a virada das décadas de 1940 para 1950. Isso pode ser explicado mais por circunstâncias externas do que internas, já que se experienciava as duras consequências da mudança da capital e da Segunda Guerra Mundial, entre outros desafios ocorridos naquele período. É apenas no pós-Guerra que ressurgem as menções ao edifício, reforçando seu caráter de **arruinamento e incompletude**, como observado na epígrafe. A publicação carioca *Revista da Semana* (nov.1947, grifo nosso) também reproduzia essa perspectiva, conforme a seguinte transcrição:

(...) hotel, — éste era o nome que se dava no casebre que nos abrigava, — não dispunha deste recurso essencial da civilização. As ruas de Goiás, estreitas e tortuosas, são calçadas com grandes lages, que até hoje não foram desgastadas pelos pneus de automóvel. As ruínas de uma antiga catedral se erguem no lado de uma praça minúscula e bem ajardinada. Casais passeiam alegremente, rapazes troteiam e esporeiam os cavalos para mostrar as moças suas boas qualidades de cavaleiro. As moças, de tez morena, dirigem olhares para os jovens bronzeos e musculosos. Embora com seu conhecimento rústico e suas ruas estreitas e mal iluminadas, Goiás é, ao contrário de muitas outras do Brasil, uma cidade que o visitante ama logo ao primeiro contacto.

Os próprios membros da elite cultural local a viam dessa forma, ainda que destacassem as qualidades estéticas observadas em sua estrutura, como é o caso de Regina Lacerda (1957, p. 17, *grifos nossos*) a seguir:

A VELHA CATEDRAL — Está sendo construída há mais de meio século, dando, porém, a impressão de ruínas. Deixa ver, contudo, que seria uma bela obra de arquitetura, tendo em vista os detalhes da parte já construída: arcos, colunatas, capitéis, cornijas e entablamento. Os seus portais são construídos em granito. Nota-se que uma gameleira fende uma de suas paredes laterais.

e de Elder Camargo de Passos (1970, p. 29, *grifos nossos*):

CATEDRAL DE SANTANA – Foi a primeira capela levantada no arraial em 1727. Dessa época até a atual, ruiu-se três vezes, porém atualmente apresenta uma estrutura muito bela no seu interior, ainda inacabada. Os portais das janelas laterais e de suas portas principais, são trabalhados em granito num bonito serviço de cantaria, como também o piso de sua entrada.

O imaginário local e nacional estava, portanto, tomado por essa imagem vinculada à ruína, como reforça a subseção seguinte deste capítulo. Outro aspecto questionado é o tamanho da edificação, como aponta Alexandre Konder em extensa matéria dedicada à cidade e publicada na revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1949. O texto se intitula *A velha Goiás – Um pouco sobre o passado e o presente da cidade do Anhanguera* e traz uma série de fotografias do período, apresentando um relato prosaico da visita do jornalista ao local, que dá destaque também à obra de Veiga Valle. Sobre o edifício em estudo, ele reproduz os mesmos argumentos anteriores, acrescidos de um tom crítico e depreciativo, como se nota abaixo:

A tarde vai fugindo e os nossos passos cruzam com as ruínas da catedral que jamais chegou a ser ultimada e da qual Castelnau a esperança de vê-la reconstruída, pois suas linhas arquitetônicas continuam arrojadas demais para os poucos recursos de seus paroquianos. Custaria milhões e os milhões só são possíveis em Goiânia ou Anápolis, onde a gente cuida mais dos bens terrenos do que das cousas do Senhor...

A catedral, porém, nem sempre estava à mercê das heras e dos morcegos, como hoje. Mesmo inacabada, ela foi teatro dos maiores acontecimentos sociais e religiosos goianos dos tempos idos. (...)

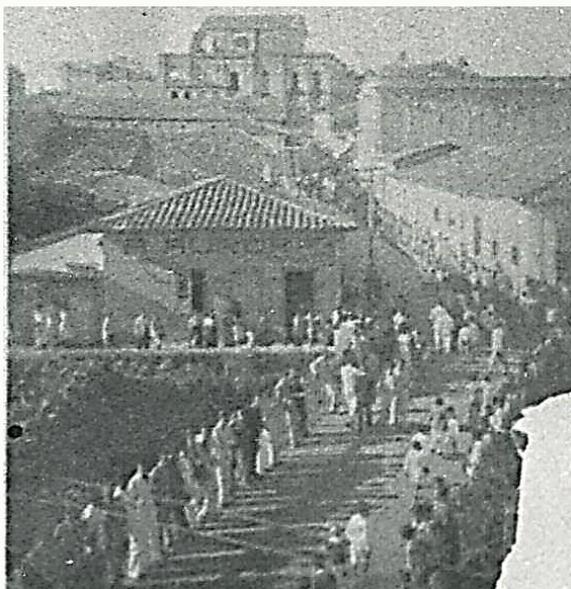


Figura 250 - Vista lateral direita da Catedral de Santana em ruínas a partir da Ponte do Carmo s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 251 - Vista frontal da Catedral de Santana em ruínas a partir da Praça do Coreto s/d, por Foto Alencastro Veiga.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

Anos depois, Regina Lacerda (1977, p. 45) aprofunda suas críticas à inadequação do templo para o local, afirmando que “a não ser o fato de oferecer recinto espaçoso e confortável aos fiéis, a igreja nada acrescenta ao panorama da cidade. Pelo contrário, fugindo à escala média de construções, sobressai do conjunto apenas como massa”. Ela, ainda, atribui os esforços da nova iniciativa para sua conclusão a um importante nome a partir desse momento: “sob projeto do arquiteto Dr. Gastão Baiana, ergueu-se ali outra de grandes proporções, graças à incansável dedicação de **Darcília de Amorim**²⁶⁹, que se encarregara da arrecadação de recursos financeiros e da contratação das obras”. Clóvis Britto e Rafael Rosa (2018) dedicam um livro inteiramente a essa personagem e à Catedral de Santana, *Mestra e Guia – A Catedral de Sant’Ana e as devoções de Darcília do Amorim*, tamanha foi a sua relevância

²⁶⁹ Era a filha de Luiz Astolpho Amorim e Rosa Amélia Sócrates Amorim e nasceu em 1903 no Largo do Chafariz, n.º 29, cidade de Goiás. Assim como as irmãs Dinah, Diva e Laila, não se casou e viveu dedicada à igreja, sendo muito influenciada pelo primo Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim e pela tia materna Adelaide Sócrates. Deles herdou o legado de “guardiã da memória” vilaboense (BRITTO; ROSA, 2017, p. 13), como professora de música de várias gerações (na Escola de Yêda Sócrates e como regente do Coro da Boa Morte e pianista) e promotora de diversas manifestações culturais goianas, especialmente, em prol da Catedral de Santana e da Igreja da Boa Morte e seu coro. Destacando-se também o seu trabalho assistencial no Asilo São Vicente de Paulo, na Associação das Damas de Caridade, no Ambulatório de Sant’Ana (nos fundos da Catedral), na Associação de Sant’Ana e junto aos pobres e marginalizados da periferia de Goiás, chegando a receber a Insígnia da Augusta Cruz em 1966 por meio do Papa Paulo VI (BRITTO; ROSA, 2017, p. 11). Suas diversas atuações são reconhecidas por nomes como Regina Lacerda (1977, p. 44-5), Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 20), Nice Monteiro Daher (1990, p. 49), Luiz A. do Carmo Curado (1994, p. 69; 123), Juruena Di Guimarães (2000, p. 82) e Ana Guiomar Rêgo Souza (2009, p. 43).

durante esse período. Ao longo da obra, os autores fazem um aprofundado estudo sobre o forte entrelaçamento existente entre a religiosidade local e sua igreja matriz, dando destaque à biografia de Darcília, que é considerada a grande responsável por sua reconstrução, conforme visto a seguir.



Figura 252 - Darcília Amorim, à direita, e suas irmãs com Octávio Amorim Confúcio.

Fonte: Acervo José dos Reis (BRITTO; ROSA, 2017, p. 276).

A referida obra ressalta a importância da **religiosidade feminina vilaboense** para a conservação dos templos católicos da cidade, sobretudo, a partir do início do século XX, quando o clero dá abertura para a atuação mais ativa das mulheres nas atividades litúrgicas. Britto e Rosa (2017, p. 186) consideram que “a religião era um espaço importante de ação feminina, que deixava a mulher livre, por importantes momentos de seus dias, das obrigações caseiras e do domínio masculino, podendo dedicar-se à Igreja”. Assim, essa relativa autonomia era muito estimulante bem-vinda para elas, ressaltando-se novamente que a maioria era integrante das famílias tradicionais de elite da cidade, sendo que essa premissa, provavelmente, não se estenderia às demais camadas sociais. Porém, já se tratava de conferir uma garantia

às vilaboenses solteiras ou casadas o estado de agentes guardiãs de patrimônio, cultura e tradições, posição que lhes dava liberdade sem que pudessem ser taxadas de libertinas ou permissivas, contestando a dominação masculina, pela criação de poderes e contra-poderes simbólicos de resistência ao discurso do machismo, a ponto de estabelecer um padrão feminino impresso de modo marcante no imaginário vilaboense, a partir da devoção à Sant’Ana (em cuja iconografia também insere Maria) e,

posteriormente também a Maria (PRADO, 2014, p. 22-23 *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 186).



Figura 253 - Vista posterior da Catedral de Santana em ruínas s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 254 - Vista frontal da Catedral de Santana em ruínas ainda sem a cobertura provisória s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Luciana Freire.

Izabela Tamaso (2007, p. 230 - 281) dedica todo um capítulo de sua tese ao tema, que é intitulado *Mulheres solteiras: da negação do matrimônio à gestão do patrimônio*, no qual discute sobre o papel feminino na “reprodução da herança cultural” local, que era ali considerada como um “documento de identidade”, a partir da concepção do termo forjado por Rodrigo Melo Franco de Andrade. A autora divide a atuação dessas mulheres em três níveis: “(1) ações que antecederam as políticas e práticas públicas de preservação na cidade, ou seja, antecedem a ação do SPHAN (depois IPHAN); (2) que são contemporâneas das políticas de preservação, mas são em parte independentes delas; (3) as ações de preservação do IPHAN” (TAMASO, 2007, p. 230), sendo o foco da presente pesquisa o primeiro deles, apesar de considerar também o segundo em alguma medida. Ainda conforme sua perspectiva, solteiras e casadas trabalhavam “umas cerzindo no ambiente doméstico, outras se ocupando das tessituras do público, do coletivo. Assim, indivíduo e coletividade, privado e público se completam, no trabalho de rememoração e reprodução das tradições” (TAMASO, 2007, p. 231). Assim como visto no livro de Britto e Rosa, cujo foco está mais direcionado para os aspectos religiosos, a pesquisadora também busca compreender

as intrincadas relações entre elas [as mulheres vilaboenses] e (1) o processo de patrimonialização da cidade (3) os saberes cotidianos e rituais, como as técnicas culinárias (alfenins, verônicas, empadão, doces cristalizados, licores, etc), (4) a catequese, (5) a educação formal (como professoras), (6) as técnicas para o cuidado com as igrejas, os santos, as procissões, as folias, os tríduos, as novenas, os coros, as festas, enfim (8) entre elas e a preservação do ethos vilaboense, como por exemplo, a atenção para com os amigos, vizinhos e parentes, a retidão, o respeito, a cordialidade, a solidariedade (TAMASO, 2007, p. 232-233).

Tamaso faz um importante estudo sobre algumas dessas personagens, que foram fundamentais para a preservação do patrimônio cultural da cidade de Goiás, destacando seus nomes e principais atuações. Ao final, constata a permanência da invisibilidade dessa grande dedicação oferecida por elas para a perpetuação das tradições vilaboenses, ansiando por que “a memória coletiva sobreviva à memória histórica, esta que vem sendo construída e reificada pelas instituições culturais e preservacionistas locais” (TAMASO, 2007, p. 281). Salienta-se que, nesse trabalho, Darcília Amorim também sempre aparece associada à reconstrução da Catedral de Santana, assim como, suas irmãs Dinah, Laila e Diva, conforme aprofundado a seguir. Seu empenho em prol dessa iniciativa ao longo de décadas é reiterado, como se observa na seguinte afirmação: “se não o fez sozinha, tem o mérito (dado por seus conterrâneos) de ter sido a mola propulsora, aquela que jamais esmoreceu frente às inúmeras dificuldades. Tomou essa tarefa como missão de vida” (TAMASO, 2007, p. 281).

Toda a atenção dada a seu nome pode ser justificada por sua resiliente e prolongada dedicação à causa, sendo ela responsável pela obtenção de recursos junto a deputados e senadores para reiniciar as obras na década de 1950. Suas ações começam por meio de arrecadações esparsas obtidas na zona rural e de doações em dinheiro nas residências vilaboenses, quando surge essa ideia da institucionalização do projeto, a partir do senador Emival Ramos Caiado, conforme relato de Yvonise de Amorim Fleury (*IN*: BRITTO; ROSA, 2017, p. 39). Então, é fundada, ainda nos anos de 1940, a **Associação de Sant’Ana da Catedral de Goiás**²⁷⁰ (ou Associação pró-Reconstrução da Catedral de Sant’Ana), que era a “instituição responsável pela arrecadação, aplicação e fiscalização de recursos para o soerguimento do templo” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 14). Darcília foi uma de suas presidentes, tendo, ainda, como membros da diretoria Eunice Sócrates do Nascimento (1915-2015), Josephina Pelles e Hélios Amorim (1912-2015). A organização atuava através da promoção de “quermesses, leilões, rifas, concertos e espetáculos teatrais visando obter fundos para esse intento. As listas de contribuições mensais eram distribuídas pelos quatro cantos da cidade e para os vilaboenses de fora (...)” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 14).

Segundo Britto e Rosa (2017, p. 239), Darcília parecia tirar todo esse poder mobilizador “de sua autoridade de fé realizadora de obras”, sempre pautado “no respeito e no carinho”, utilizando como base a potência da religiosidade local vista ao longo de toda a trajetória da catedral até aqui. Os autores defendem, ainda, que além da mera conclusão física da edificação, ela visava também a “erguer a Igreja espiritual pelas obras da fé” (BRITTO; ROSA,

²⁷⁰ Essa iniciativa “antecipa as ordenanças do Concílio do Vaticano II, no qual a Igreja dá mais espaço à participação laica” (BRITTO; ROSA, 2018, p. 235), sendo também dedicada a promover várias ações beneficentes e sociais na cidade de Goiás.

2017, p. 234). Nesse contexto, é possível considerar que sua atuação foi muito importante para o processo de recuperação dos ânimos e da autoestima da cidade, que ainda vivenciava o luto pela perda da sede administrativa do estado.

A cerca de 15 anos em que as obras da igreja estiveram paralisadas, Darcília e seus apoiadores conseguiram novamente mobilizar a população para a retomada das obras da catedral. Dessa forma, pôde fazer seu sonho “ser também o sonho da Cidade de Goiás: ter um espaço maior para à celebração do culto divino, ter um espaço para a cátedra, do agora bispo, e que fosse o ponto gerador da devoção a Sant’Ana no Estado” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 238), superando o secular problema da limitação espacial dos demais templos da cidade em ocasiões com grandes públicos.

A partir do bispado do goiano Dom Abel Ribeiro Camelo, iniciado em 1946, Darcília consegue um apoio maior, que permite impulsionar as atividades da Associação de Sant’Ana da Catedral de Goiás. Obtém, então, muitos recursos com o envio mensal de correspondências solicitando doações e com a distribuição de listas de contribuição na cidade e outros municípios goianos. Organiza também festas religiosas e eventos beneficentes, que muitas vezes, ocorriam na própria catedral. Consegue, ainda, recursos públicos por meio da loteria estadual e de políticos regionais²⁷¹, além de auxílios financeiros privados recebidos de Goiás e de outros estados desde o início dos anos de 1950, ressaltando-se que a maioria deles provinha de mulheres, sendo que “grande parte [delas era] integrante da família Sócrates” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 241). Nota-se, aqui, sua expressiva capacidade mobilizadora em torno das causas que defendia e às quais dedicou toda a sua vida, assim como suas irmãs, seguindo o exemplo dos seus ancestrais.

Após a divulgação da Campanha Pró-reinício das obras da Catedral de Goiás em abril de 1954, o jornal *Cidade de Goiás* (8.abr.1956) noticia o **reinício das obras**. O nome de sua grande promotora não é mencionado no texto (a pedido dela própria, na maioria das vezes), como se vê na transcrição a seguir: “Agora o sr. Bispo D. Abel Ribeiro Camelo (...), aprovando o anseio dos católicos vilaboenses em ver terminada a Catedral, vai levar avante o acabamento desta igreja, verdadeira obra de arte religiosa e, para isso, organizou diversas comissões no sentido de auxiliá-lo nesse propósito”. Entretanto, há registros de que ela se envolve em todos os aspectos da reconstrução, inclusive, diretamente nas próprias obras,

²⁷¹ A exemplo do projeto de Lei municipal n.º 75, de 24 de outubro de 1950, encaminhado pelo vereador Floriano Sabino de Passos, que foi renovado pelo projeto de Lei municipal n.º 234, de 27 de outubro de 1957, através do vereador Orley Gavião Gonzaga de Castro; da Lei estadual n.º 1.341 de 25 de outubro de 1956; do Decreto estadual n.º 639, de 31 dezembro 1956; e do projeto de Lei estadual n.º 72 de 1960, todos criados pelo deputado Waldyr Castro Quinta. Destaca-se, aqui, a presença maciça de sobrenomes, que compõe a lista das famílias vilaboenses tradicionais.

chegando a intermediar o contato com o engenheiro Luís Augusto Confúcio e adquirir uma olaria, devido à dificuldade de obtenção de telhas e tijolos naquele período.

Bernardo Élis (*IN: CURADO, 1994, p. 68*) acrescenta também, que “as Irmãs Amorim contaram com a imprescindível colaboração dos Metropolitans goianos Dom Cândido Penso e Dom Abel Ribeiro”. Fato que é corroborado por Elder Camargo de Passos (*IN: ORLANDINI, 1997, p. 4*) em seu depoimento sobre Penso, no qual afirma que “durante seu pequeno bispado na Diocese de Goiás, concluiu nos fundos da Catedral em construção a Cúria Diocesana e ali deu início à formação do ‘Museu da Cúria’, em 1958, e que, posteriormente, em 1969, foi aberto oficialmente como Museu de Arte Sacra da Boa Morte”.

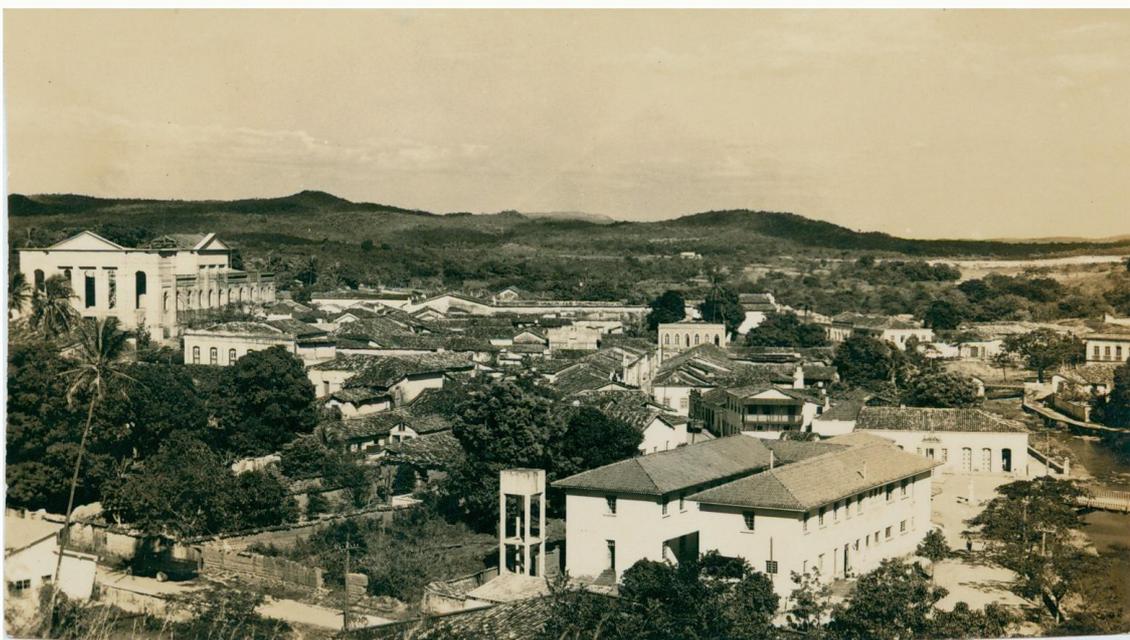


Figura 255 - Panorâmica com vista para as fachadas frontal e lateral direita da Catedral de Santana (no canto esquerdo da imagem) s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervos de Carlos Heimar.

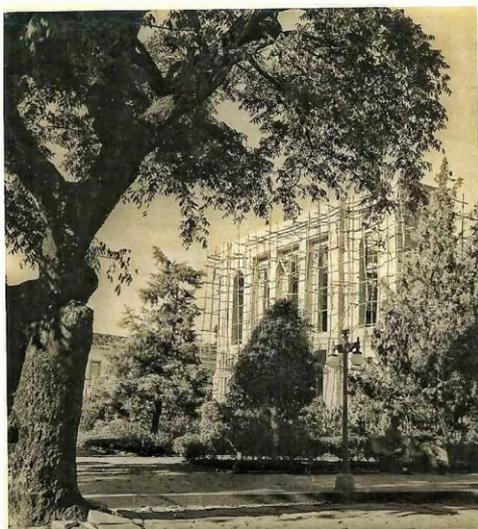


Figura 256 - Obras na fachada principal da Catedral de Santana nos anos de 1960.

Fonte: Acervo da Arquidiocese de Goiânia (BRITTO; ROSA, 2017, p. 248).

Figura 257 - Vista aérea das obras da Catedral de Santana nos anos de 1960.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos (BRITTO; ROSA, 2017, p. 249).



Figura 258 - Panorâmica da fachada lateral da Catedral de Santana em obras nos anos de 1960, por Foto Postal Colombo.

Fonte: Acervos de Antônio Carlos Costa Campos.

Graças a esses esforços, no início da década de 1960, grande parte da catedral já podia ser vista de pé, sendo aparentemente mantido o projeto de Gastão Baiana. Porém, registra-se algumas intervenções de redesenho promovidas por **Aloísio Jubé**, a exemplo das “janelas da fachada principal [que ficaram] mais esguias, fugindo um pouco da proporção original, aumentando, assim, a monumentalidade do edifício, tornando-o ainda mais avantajado em relação às demais construções vizinhas”, segundo afirmam o arquiteto do IPHAN Fernando Madeira e o engenheiro Walter Vilhena (1996 *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 248) posteriormente. Já seus **interiores** foram desenvolvidos pela empresa Hernandez e Moraes Ltda. de Uberlândia-MG, conforme projeto visto abaixo, mas não chegaram a ser executados.



Figura 259 - Projeto de decoração (interiores) da Catedral de Santana datado de 1º de abril de 1963, elaborado pela empresa Hernandez e Moraes.

Fonte: Acervo de Leonardo Vinícius Campelo (BRITTO; ROSA, 2017, p. 249).

Após quase um século desativado, o templo é **reinaugurado** em 22 de setembro de 1965, ainda inacabado, já que faltavam instalar o piso e o forro (como visto na imagem abaixo), construir cúpula (que nunca foi realizada) e realizar o revestimento externo das paredes, que permaneceram com seus tijolos maciços aparentes por anos. Acerca desse período, Britto e Rosa (2017, p. 250), a partir da fala de Fernando Passos Cupertino de Barros, destacam que Darcília Amorim

“(…) conseguiu colocar a Catedral em condições de funcionamento”, lembrando que quando a igreja foi aberta “não tinha piso, era contrapiso, não tinha forro no teto, a não ser a capela-mor, o restante era telhado aparente. Havia as duas capelas laterais, a do Santíssimo que era um altar em madeira que foi doação da Polônia, por causa do Padre Cirilo Talapka, e do outro lado não havia nada”. Sublinhou, ainda, que a igreja não tinha reboco, eram tijolos aparentes, nem sino possuía: “o sino para a Catedral era o sino da torre da Boa Morte” e que o mestre de obras da Catedral foi o senhor Euclides Mamede (BRITTO; ROSA, 2017, p. 250).



Figura 260 - Celebração ocorrida no interior da Catedral de Santana ainda inacabada em 1964.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

Segundo Bernardo Élis (*IN*: CURADO, 1994, p. 68), o bispo D. Antônio Ribeiro de Oliveira, que substituiu D. Abel Ribeiro após seu falecimento em novembro de 1966, “autoriza o retomo da Sé para a Catedral” através do *Decreto n.º 1-67* de 26 de março de 1967. Assim, “graças (...) à grande ajuda financeira do povo e, mormente, ao denodo das Amorim, os habitantes de Vila Boa puderam, na manhã de 26/3/1967, assistir o solene pontifical de reabertura da Catedral” (*idem*). O referido documento registra que foram levados em consideração vários fatores para essa decisão, como “o atual movimento religioso e comunitário da Paróquia de Sant’Ana de Goiás, que se organizou nas suas Associações Religiosas e na sua vida pastoral”; ao fato de a igreja já estar aberta ao culto público desde de 22 de setembro de 1965, “nela se exercendo, com grande júbilo da população católica e com acentuada participação dos fiéis, todos os atos da vida paroquial”; e devido à “ampliação das acomodações daquele Templo e as linhas arquitetônicas de sua bela estrutura”. O acontecimento chega a ser noticiado pelo jornal *Correio Braziliense* (25.jul.1973), que menciona a realização das festividades da padroeira do templo na “catedral de Santana, hoje completamente restaurada após quase dois séculos de construção paralisado”.



Figura 261 - Panorâmica com vista para a fachada lateral direita da Catedral de Santana s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO).



Cidade de Goiás, um capítulo marcante na história de Anhangüera, Berço das tradições de nosso povo

Figura 262 - Vista da fachada lateral direita da Catedral de Santana em janeiro de 1970, sendo considerada na legenda como representação da cidade: "Berço das tradições do nosso povo".

Fonte: *Correio Braziliense*, 13.jan.1970.



Figura 263 - Vista da fachada principal da Catedral de Santana ainda inacabada a partir da Praça do Coreto s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

A chegada de um novo bispo, **Dom Tomás Balduino**²⁷² em plena ditadura militar, com a qual teve diversos conflitos, leva a grandes mudanças na vida religiosa local, inclusive com

²⁷² Paulo Balduino de Sousa Décio (1922 - 2014) nasceu em Posse - GO e estudou Filosofia no seminário dos dominicanos em São Paulo, ordenando-se em 1948. Complementa sua formação em Teologia na França em 1950 e em Antropologia e Linguística pela Universidade de Brasília em 1965. É empossado como o 16º bispo da Diocese de Goiás em 11 de dezembro de 1967, sendo o segundo a assumir o posto após sua recriação em 1956, devido ao surgimento da Arquidiocese de Goiânia, permanecendo nele até 9 de fevereiro de 1999. Torna-se um forte expoente da Teologia da Libertação na América Latina (BRITTO; ROSA, 2017, p. 255-6), atuando ativamente na Comissão

a ampliação da participação feminina na Igreja e do enfoque nas ações sociais. Nesse período também ocorre a fundação da OVAT, comentada anteriormente, com seu foco voltado para a promoção da Semana Santa tradicional vilaboense. Destaca-se, então, que esse novo posicionamento eclesiástico entra em conflito com os grupos tradicionais da cidade e, em especial, com a própria OVAT, que defendiam suas tradicionais manifestações religiosas. Tal postura vai de encontro ao pragmatismo do prelado, que a considerava um “desvirtuamento dos valores religiosos” com seu foco em um “turismo que só busca celebrações folclóricas (...)” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 257), como também comenta Tamaso (2007, p. 597; 607; 630-640) em uma aprofundada reflexão sobre o tema. Britto e Rosa acrescentam que, nesse cenário de intensas transformações, a relação de D. Tomás com Darcília Amorim dava uma amostra da complexidade observada nas relações desenvolvidas no âmbito cultural vilaboense do fim do século passado, que foram objeto de intensas negociações, trocas e concessões de ambas as partes, sempre com muito respeito mútuo, resultando nas atuais formas do culto religioso católico na cidade de Goiás.

Registra-se que, após a reabertura da catedral, Darcília passa a direcionar seu trabalho para a música religiosa, dedicando-se por décadas ao coral da igreja. Entretanto, ela não desistiu de lutar pela conclusão das obras, restando ainda por fazer os forros, o revestimento de piso, os altares, os sinos, as torres e a pintura externa, permanecendo em busca de donativos mensais nas residências locais e em todo o estado ao longo de anos. Contudo, apenas em junho de 1985, as irmãs Davina, Valdecy e Miracy Veiga conseguem recursos para “**forrar** o templo e colocar o **piso** de ardósia” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 273), através da mobilização de sua própria família e de fazendeiros locais em torno da realização do Festival dos Fazendeiros no Parque Agropecuário, contando com jantares e leilões beneficentes. Assim, o edifício já se encontrava forrado e com nova iluminação em 20 de fevereiro de 1986, sendo inauguradas as melhorias na virada do ano. Essa passagem comprova a grande influência deixada por Darcília, como comentam abaixo Britto e Rosa (2017, p. 273), que mesmo em idade avançada

conseguia mobilizar a comunidade e captar os recursos necessários para o prosseguimento das obras, mediante a ajuda de suas amigas, aquelas do Apostolado da Oração, as mesmas que foram Filhas de Maria, que foram suas ex-alunas nas escolas onde lecionou, nas aulas particulares de música e no Coro da Catedral. Nesse eterno plantar para colher que Darcília realizava, sua vida sempre foi cercada de bons exemplos, presentes nos amigos e amigas fiéis que cultivou até a sua morte.

Pastoral da Terra em apoio à reforma agrária e aos direitos dos povos indígenas, entre outras iniciativas.

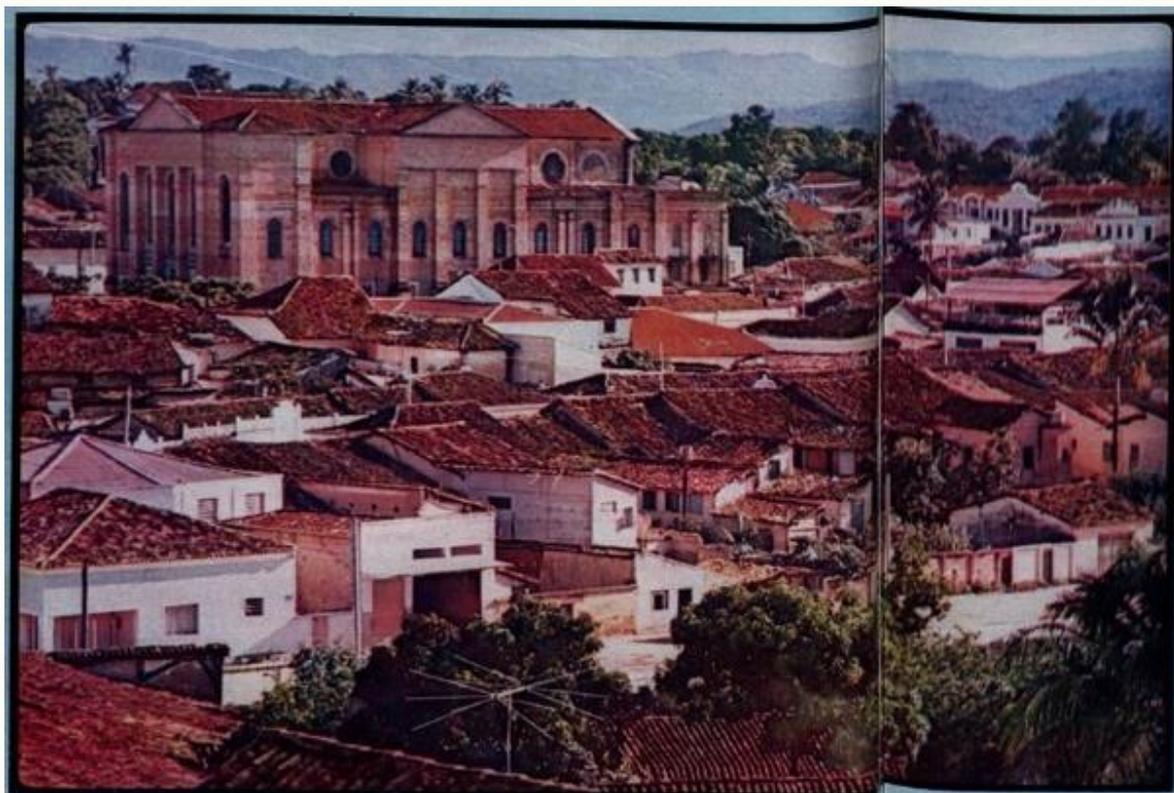


Figura 264 - Fachada lateral da Catedral de Santana em maio de 1970, por Carlos Piccino.

Fonte: *O Cruzeiro*, mai.1970.

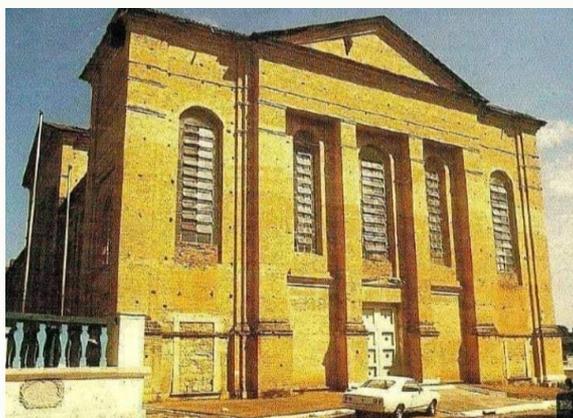


Figura 265 - Fachada frontal da Catedral de Santana na década de 1970, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos (BRITTO; ROSA, 2017, p. 251).



Figura 266 - Fachada lateral da Catedral de Santana vista da torre do Santuário do Rosário s/d, em registro do IPHAN.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

Inclusive, antes de seu falecimento em 12 de abril de 1995, Darcília chegou a acompanhar o **projeto de restauração** da catedral idealizado pela Diocese de Goiás e pelo IPHAN, visando à conclusão da igreja e a “compatibilizar a Catedral com o conjunto arquitetônico da cidade” (TAMASO, 2007, p. 608), uma preocupação trazida pelo arquiteto Fernando Madeira. A ata da primeira reunião da Comissão de Reforma da catedral, de 19 de agosto de 1994, “destaca a importância do ouvir Darcília Amorim e os membros da

Associação de Sant'Ana para levantar sugestões e problemas” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 279). Então, são verificados alguns aspectos técnicos, a exemplo da avaliação da “segurança do prédio uma vez que a *base e os tijolos* estavam *desgastados e o telhado com cupim*; e o outro, versava sobre fatores estéticos, *como se tentar fazer o ‘cubo’ menos agressivo, já que não é possível modificá-lo*” (TAMASO, 2007, p. 608). Nessa intervenção, foram previstas aberturas no topo das janelas para a colocação dos sinos, que receberiam “vitreaux” para garantir uma adequada iluminação. Já na revisão do telhado, foi adotada uma estrutura metálica em substituição à de madeira, mantendo-se as telhas capa-canal e instalando-se calhas em concreto armado e condutores metálicos para recolhimento das águas pluviais. Além disso, nesta reforma interferiu-se na pintura das paredes internas, na substituição das instalações elétricas e na elaboração de um estudo para aprimorar a acústica do local. Ao longo desse processo, porém, são observados alguns conflitos entre os interesses locais, representados pelos vilaboenses tradicionais, que não viam problemas nas dimensões da edificação, e “os técnicos do IPHAN (IBPC à época) que a entendiam como uma desarmonia no conjunto colonial à sua volta” (idem). Isso pode ser comprovado pelo excerto a seguir, constante em um documento encontrado no Arquivo da Diocese de Goiás (*apud* TAMASO, 2007, p. 608):

A Catedral é então o maior e mais alto edifício da cidade, destacando-se sobremaneira das demais construções do centro histórico da antiga capital da província de Goiás. Sua escala sendo diferente, além de suas paredes apresentarem a coloração do tijolo sem revestimento entram em conflito com o resto das edificações que a circundam.

Como visto na epígrafe, observadores externos já destacam essa desproporcionalidade ainda na década de 1940, sendo essa opinião reforçada por algumas publicações da década de 1970 sobre o templo. Tais posicionamentos poderiam ser explicados, possivelmente, pela mudança de postura ocorrida no IPHAN durante esse período, ao ampliar seus olhares para além do âmbito “pedra e cal”, e pelo grande enfoque conferido ao turismo cultural, como analisado na parte I da tese. Regina Colônia, por exemplo, escreve a reportagem *Goiás Velho: Uma ponte para Anhanguera* para o *Jornal do Brasil* (16.set.1970), alertando para o fato de que “um crime está sendo cometido; a catedral, enorme, em construção, é em estilo gótico, bradando contra o colonial puríssimo da cidade”. Um recorte avulso encontrado no acervo do Arquivo Histórico Goiano (AHG), possivelmente, de uma edição do *Correio Braziliense* da década de 1970, intitula-se *A arquitetura da antiga Capital de Goiás pouco mudou desde o sec. XVIII* e apresenta a seguinte crítica:

Em fins do século 19, iniciou-se a construção de uma Catedral, cujas obras foram por diversas vezes começadas e abandonadas; em consequência,

tomou um aspecto híbrido e pretencioso, seja pelo tamanho, seja pela mistura de estilos. Ainda inacabada, ela domina infelizmente a cidade, pelo porte gigantesco.

Retomando-se as informações sobre a restauração, registra-se que ela foi orçada em R\$ 201.039,70 inicialmente, mas este orçamento foi executado, de fato, por R\$ 396.920,00 pela conhecida Construtora Biapó. O financiamento se deu pelo Ministério da Cultura. As obras começaram em 1995 e foram supervisionadas pelo IPHAN, que também ficou responsável pela elaboração do projeto, considerado por Gustavo Coelho (2001, p. 54) como “uma proposta arrojada de restauro tanto do edifício quanto de seu entorno imediato”. A intervenção contou, ainda, com a abertura da antiga passagem na lateral do edifício e com a pavimentação de seu entorno com pedras locais. Coelho (2017, p. 76) complementa que os arquitetos do IPHAN apresentaram ideias “totalmente inovadoras, nas quais o que prevaleceu foi menos o interesse em concluir as obras inacabadas do que promover um entrosamento entre o edifício e a escala da cidade”. Entretanto, essa nova configuração passa a “apresentar características que provocaram acaloradas discussões”, não sendo plenamente aceita pela população local apesar de suas qualidades técnicas, estéticas e “pedagógicas”, já que “muitos não entenderam, até hoje, porque não *finalizaram a obra*” (TAMASO, 2007, p. 610). Por essa razão, o historiador Paulo Bertran chega a chamá-la de “eterna inconclusa”, conforme consta no título deste capítulo. Apesar de todas essas questões, o projeto é selecionado e apresentado na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 1999, respaldando suas qualidades técnicas.

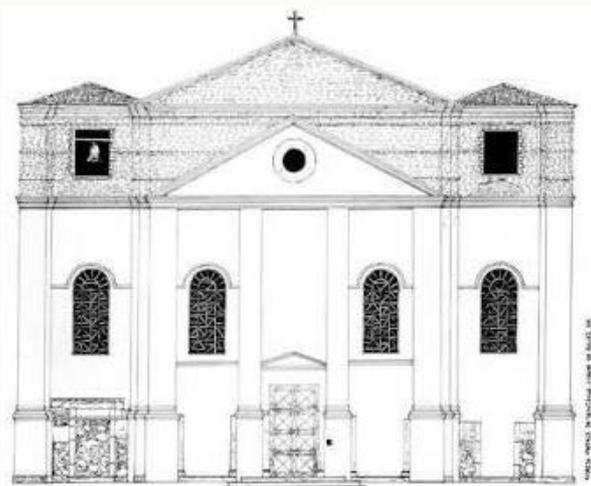


Figura 267 - Projeto de restauro da fachada frontal da Catedral de Santana elaborado por Fernando Madeira na década de 1990.

Fonte: Página *Cidade de Goiás* (Facebook).

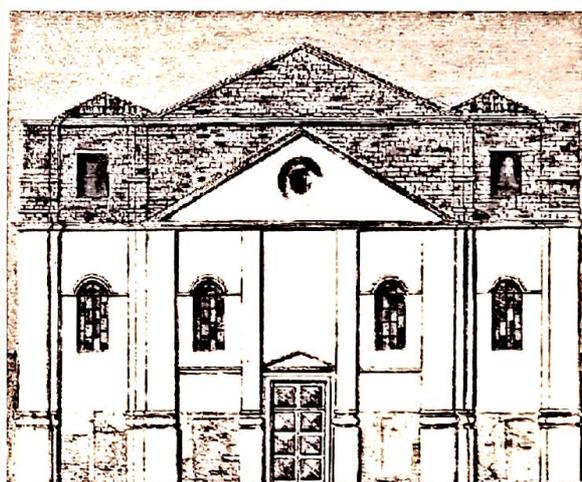


Figura 268 - Esboço da fachada frontal da Catedral de Santana elaborado por Fernando Madeira na década de 1990.

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 111.

Houve discordâncias também quanto “à cor rosa aplicada à porta da frente da catedral” (TAMASO, 2007, p. 610), as quais o arquiteto Fernando Madeira rebate tecnicamente,

afirmando que se trata de um “padrão de como um projeto deve ser feito, dentro das nossas possibilidades” (TAMASO, 2007, p. 612), provavelmente se referindo à necessidade de cumprimento das normas de restauro previstas nas cartas patrimoniais²⁷³, como a Carta de Veneza de 1964. Em meio a uma série de desacordos e desentendimentos, inclusive com o clero local, Madeira se defende, alegando que “foi um projeto que nós discutimos... eu trouxe o projeto três vezes apresentando na igreja repleta de gente pra discutir, porque isso, porque aquilo e anexando ou não essas sugestões” (TAMASO, 2007, p. 612), acrescentando que:

há um grupo de pessoas que não foi a essas reuniões que nós fizemos lá e que tem uma faixa etária que não acompanhou a igreja antes de ela ser... quer dizer, nasceram todas depois de 58. E elas foram batizadas, elas foram crismadas, fizeram primeira comunhão, algumas até já casaram com a aquela igreja em tijolinho. Então, quando elas viram a igreja pintada de branco, elas estranharam muito porque aquilo não fazia parte daquela herança que elas tinham tido desde pequena (Fernando Madeira, 2001 *IN*: TAMASO, 2007, p. 613).



Figura 269 - Panorâmica da Catedral de Santana em 1995 s/d, por autor desconhecido.

²⁷³ Segundo Tamaso (2007, p. 613), uma de suas importantes prerrogativas dessas normas, que diz respeito à educação patrimonial, foi devidamente cumprida na intervenção proposta, conforme segue: “Uma das salas, logo à entrada da Catedral, foi preparada para deixar à mostra as estruturas da ruína. Nela instalou-se uma televisão com vídeo e cadeiras para que os turistas e visitantes vissem as fotos antigas da igreja e assistissem ao filme sobre o restauro. Conta Fernando que ‘essa sala ficou funcionando durante um ano e meio e depois o padre tirou a televisão de lá, eu reclamei com a Antolinda (Borges), não sei se voltou”.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 270 - Fachada frontal da Catedral de Santana s/d, por Walter Vilhena Valio.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.



Figura 271 - Fachada frontal e parte da lateral esquerda s/d, por Walter Vilhena Valio.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

Outro arquiteto do IPHAN, Elder Rocha Lima (2017, p. 101) complementa que foi “adotada a feliz solução de aplicar sobre a fachada principal o desenho da antiga fachada”. Tratava-se de uma “tentativa de solucionar a dissonância entre o tamanho da catedral e as demais construções vizinhas, definiu-se por um projeto que permitiu a convivência, ‘num mesmo espaço dos 2 edifícios’, o da antiga igreja do século XVIII e da catedral do século XX” (TAMASO, 2007, p. 609). Assim, as **fachadas** ficaram marcadas com três etapas temporais e construtivas diferentes: “as ruínas aparentes mais próximas do solo, a parte pintada de branco e, mais ao alto, tijolo aparente. Ao final, a igreja passou a ser uma meta-narrativa do seu processo histórico; contando sobre as diversas etapas construtivas pelas quais passou” (idem).



Figura 272 - Vista parcial da fachada lateral direita da Catedral de Santana s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 273 - Murais internos da Catedral de Santana feitos por Cerezo Barredo, por André de Sá em 2023.

Fonte: Instagram *Catedral de Sant'Ana*. Disponível em: <https://www.instagram.com/catedraldesantanago/>. Acesso: 2.nov.2023, 18:00.

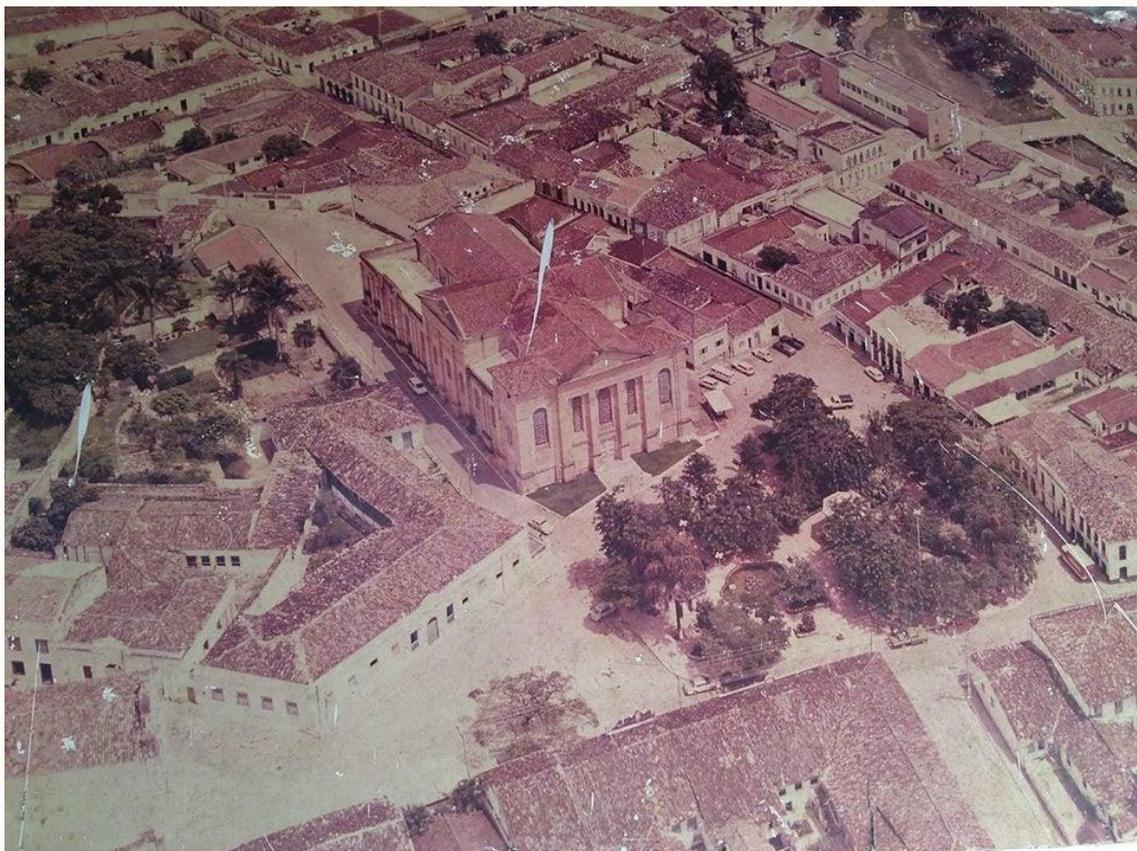


Figura 274 - Vista superior da Catedral de Santana s/d, por Walter Vilhena Valio.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

Ainda, segundo Tamaso (2007, p. 609), “Dom Tomás, que já vinha declarando intenções quanto as **pinturas internas** da Catedral, apresentou padre Cerezo Barredo, que as realizaria tendo como tema *a caminhada da Igreja de Goiás com os pobres*”, sendo, então, produzidos cinco murais pelo espanhol em 1997. Elder Rocha Lima (2017, p. 101) acrescenta que “todo seu interior foi retrabalhado e as paredes do altar-mor receberam arrojados e bem concebidos painéis figurativos, com temática voltada a lavradores sem terra e marginalizados de maneira geral, dentro da linha de opção pelos pobres da Teologia da Libertação”. São observadas algumas proximidades dessas temáticas com aquelas representadas por frei Nazareno Confaloni no Santuário do Rosário, cerca de três décadas antes, como será visto no último capítulo da tese, considerando-se o conteúdo do texto explicativo abaixo, constante no Memorial descritivo da restauração proposta pelo governo estadual em 2023²⁷⁴:

²⁷⁴ Este documento, juntamente com as peças jurídicas referentes ao contrato e a documentação técnica relativa ao restauro (projeto básico, planilha orçamentária, cronograma físico-financeiro, memoriais, projetos arquitetônicos (detalhamentos) e Projeto Prevenção e Combate a Incêndio), estão disponíveis em: <https://www.cultura.go.gov.br/component/content/article/184-licitacao-e-contratos/3266-tomada-de-pre%C3%A7os-2022.html?highlight=WyJjYXRIZHJhbCJd&Itemid=101>. Acesso em: 03.jun.2023, 01:43.

As obras expressam uma perspectiva da evangelização e espiritualidade pautada na experiência religiosa e no contexto socioeconômico do povo pobre da região de Goiás e de maneira geral da América latina. Lembrando que essa população explorada e marginalizada que é retratada nos murais é composta em grande medida pelos povos indígenas e africanos escravizados e seus descendentes. Através desses murais o artista tem o intuito de promover o encontro da palavra de Deus com a humanidade que padece com a pobreza e violência infligidas pelos homens que usurparam o poder, o ordenamento do mundo é questionado por conta das estruturas injustas da sociedade que possuem um caráter contraditório daquela proposta na palavra sagrada. Do Deus que provê a terra e liberdade para todos os seus filhos e filhas.



Figura 275 - Perspectiva frontal e lateral esquerda da Catedral de Santana em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.

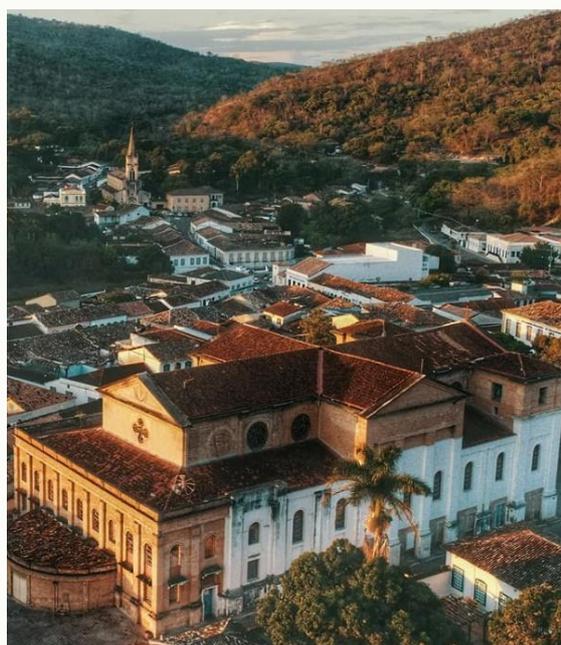


Figura 276 - Perspectiva posterior - lateral esquerda da Catedral de Santana em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.

Assim, a Catedral de Santana, “após ter seu projeto alterado inúmeras vezes com o intuito de baratear cada vez mais sua construção” (COELHO, 2001, p. 54) e passar por uma conturbada restauração é inaugurada integralmente concluída em 1998. Ressalva-se que, do primeiro templo, restaram apenas um lampadário (integrando ao acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte) e dois anjos de madeira pertencentes a particulares, de modo que “as ricas imagens, prataria, alfaias, após inúmeras mudanças e transferências, acabaram por desaparecer, perdendo a referência em relação ao edifício” (COELHO, 2017, p. 76-77).

Quase três décadas depois, a edificação passa por um novo restauro, dessa vez, promovido pelo governo estadual, sendo muito mais simples e de caráter apenas preventivo e contando com um projeto elaborado pela arquiteta e urbanista Leila Cristina da Silva Bastos Marques em setembro de 2022. Chamada de “Restauração da Matriz de Sant’Ana - Goiás”,

a intervenção visa à revisão da cobertura e de algumas áreas internas, não prevendo intervenções nas fachadas. Os trabalhos se concentram na área hachurada em azul na planta esquemática abaixo, contando com 1.197,52 m² de área no pavimento térreo, 140,14 m² no mezanino/coro, 59,40m² na torre dos sinos, 184, 25 m² no pavimento superior, totalizando 1.581,31 m² de área construída. Serão fiscalizados pela Secretaria de Estado de Cultura, através da Superintendência de Patrimônio Histórico e Artístico (SUPHA). Já o valor global máximo estimado para a obra foi de R\$ 3.442.392,55, ganhando a licitação a empresa Marsou Engenharia com uma proposta de R\$ 3.057.153,52, publicada em 20 de janeiro de 2023.

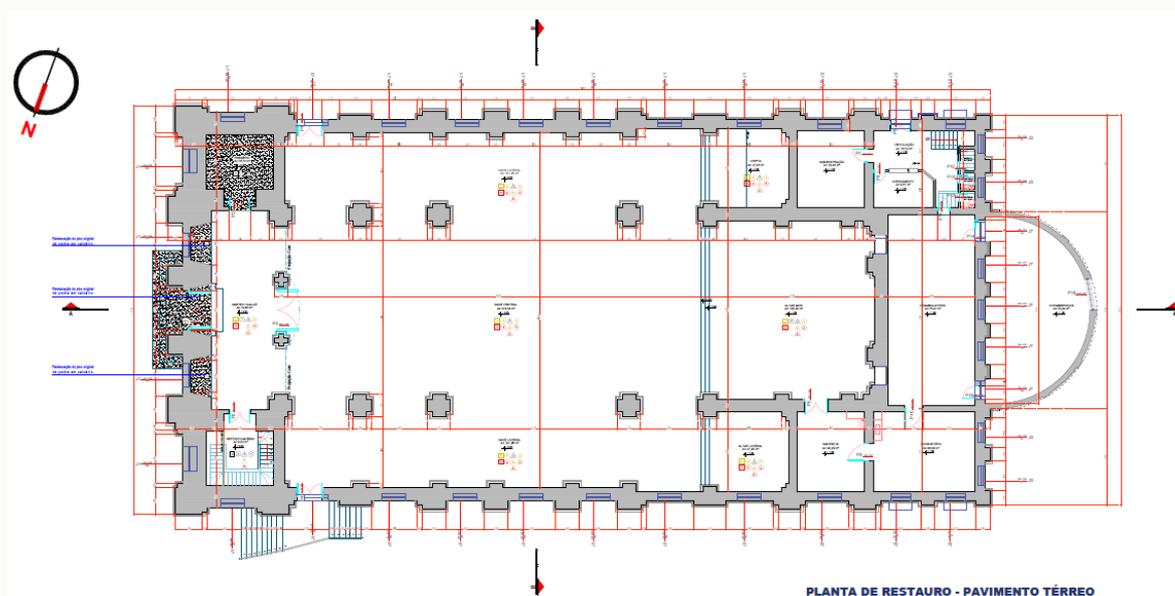


Figura 277 - Planta de restauro do pavimento térreo da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Goiás.

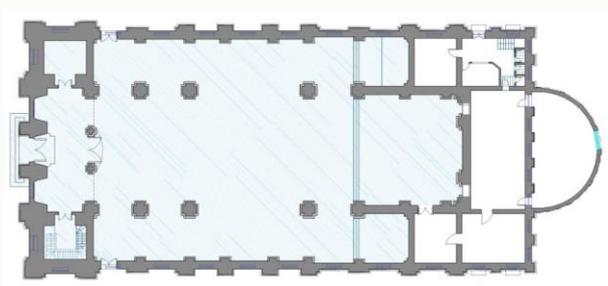


Figura 278 - Esquema da área de intervenção da obra de restauro da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Goiás.

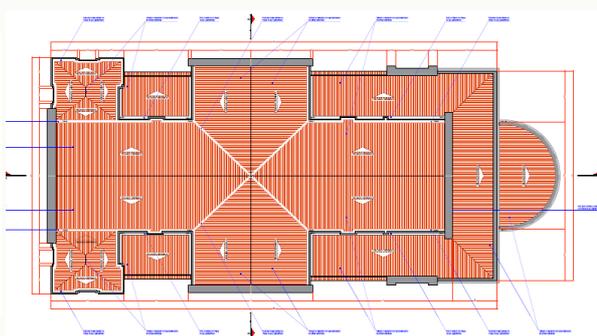


Figura 279 - Planta de cobertura da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Goiás.

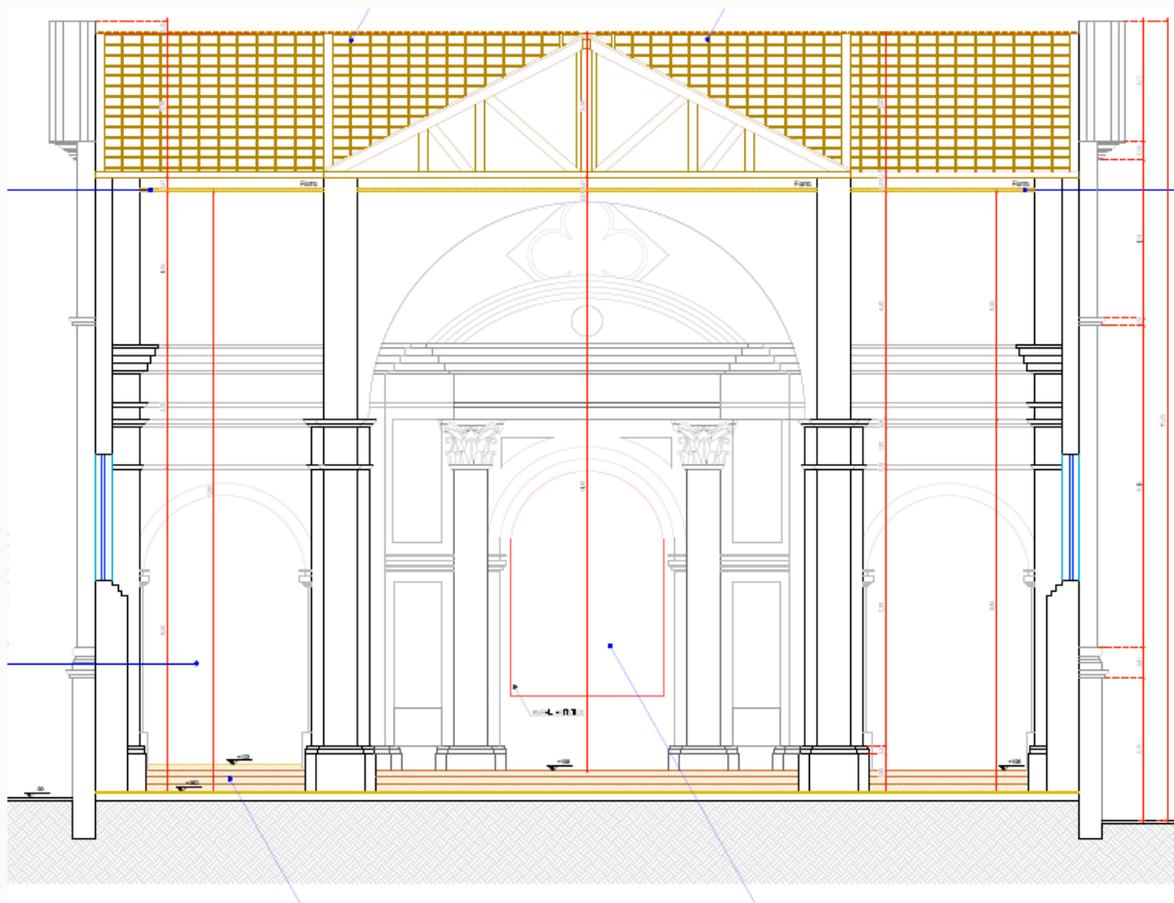


Figura 280 - Corte transversal da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Goiás.

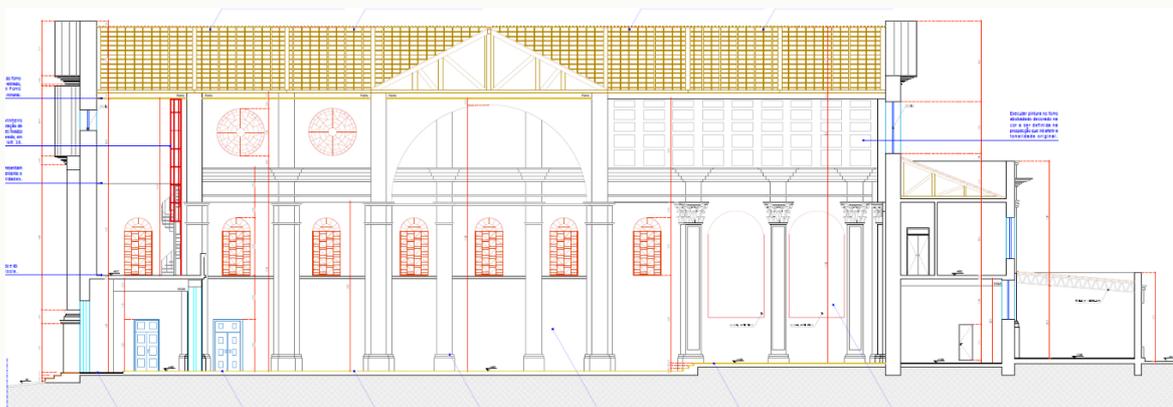


Figura 281 - Corte longitudinal da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Goiás.

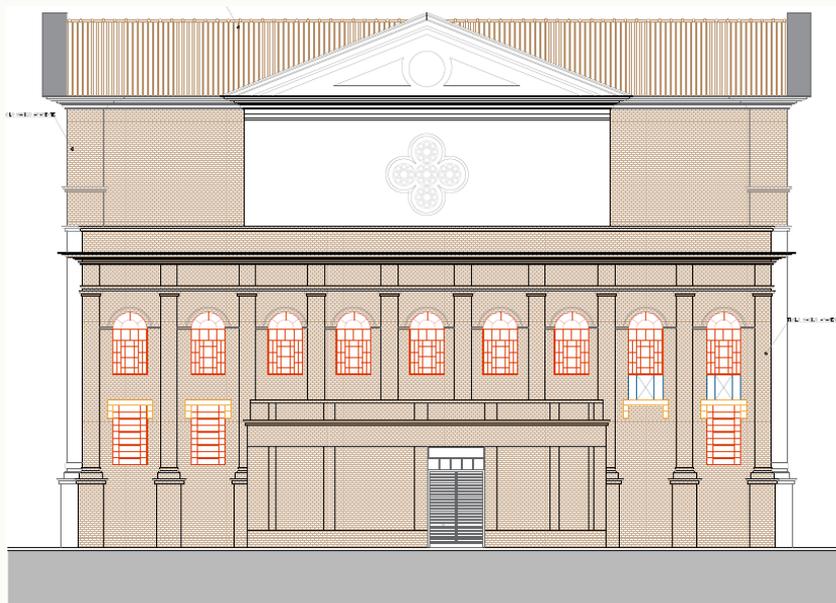


Figura 282 - Fachada posterior da Catedral de Santana em 2022 por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Estado de Goiás.



Figura 283 - Fachada lateral direita da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Estado de Goiás.



Figura 284 - Fachada lateral esquerda da Catedral de Santana em 2022, por Leila Cristina Marques.

Fonte: Secretária de Estado de Cultura – Estado de Goiás.

4.3. O IMAGINÁRIO ENTORNO DA CATEDRAL DE SANTANA

Por mais engenhosas, monumentais e indestrutíveis que possam ser as construções de pedras, elas são insuficientes para se fazer uma cidade. Da pedra com sua dureza se faz o muro, a muralha, a rua, a catedral, o monumento. E ainda assim, não temos a cidade, mas um aglomerado pétreo que, apesar de engenho humano, continua sendo matéria mineral, da natureza das rochas.

Para que cidade haja, para que o petrificado se desencante como nos contos de fada, não basta nomear o aglomerado de pedras de cidade. É preciso mais do que dar-lhe um nome. É preciso construir-lhe uma história, revelar uma origem, eternizar uma memória. Soprar vida à cidade de pedra é insuflar-lhe a maciez de um discurso que diz quão dura a pedra é! Aí está pois a fórmula da bruxa para transformar "cidades de pedra" em pedras da cidade: inventar a cidade. Dizer do amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas que são uma cidade, dar-lhe um sentido, traçar-lhe um destino. Trata-se de dar a essas formas físicas um enquadramento numa teia discursiva, de maneira tal que a dureza da pedra não se reconheça mais na alma mineral, mas somente na fluidez do discurso.

Robert Pechmann (apud DELGADO, 2003, p. VII, grifos nossos).

A intenção desta subseção é trazer à tona essa "fluidez do discurso", apresentando duas diferentes perspectivas sobre o imaginário vilaboense vinculado à Catedral de Santana, a partir da literatura: uma considera o olhar através da poesia e a outra através da crônica. Busca-se através desses meios acrescentar diferentes visões sobre o objeto ou mesmo realçar características, que não podem ser observadas por meio das fontes históricas tradicionais. Em adição a esses elementos, são incluídas também as representações imagéticas sobre a edificação, na forma de pinturas, gravuras, ilustrações etc., como é o caso da pintura abstrata abaixo.



Figura 285 - Pintura panorâmica da cidade de Goiás com destaque para a Catedral de Santana ao centro e mais à direita s/d, por Robin.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.

4.3.1 Antologia poética: A epopeia da salvadora da Catedral de Santana

Quando eu comecei a escrever, por muita vaidade e ignorância, nesta cidade havia muita Ana. Sant'Ana é a padroeira daqui. E quando nascia uma menina davam-lhe logo o nome de Ana. Nascia outra era Ana. De modo que a cidade era cheia de Ana, Aninha, Anita, Niquita, Niquinha, Nicota, Doca, Doquinha, Doquita, tudo isso era Ana. Você ia procurar saber era Ana. (...)

Cora Coralina (IN: BRITTO; SEDA, 2011, p. 63).

No, ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y rigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado. En esto consiste también el encanto de las antigüedades.

Georg Simmel (1984, p. 219).

Há cerca de 300 poesias²⁷⁵ selecionadas, que apresentam a cidade de Goiás como temática em alguma medida, aproximadamente, 30 delas se referenciam aos seus templos religiosos. Ressalta-se que todas as sete igrejas remanescentes do período colonial presentes no núcleo histórico da cidade aparecem nos poemas mencionados, sendo que algumas ganham mais destaque do que outras, por variadas razões, tais como localização, porte e frequência de uso. Parte dos textos também se dedica a muitas delas em conjunto ou a elementos vinculados a elas, como seus sinos e largos em que se situam. Nota-se, então, que os edifícios com maior número de menções, compreensivelmente, são o Santuário do Rosário e a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte (a serem estudados nos próximos capítulos, dedicados exclusivamente a cada um deles). Em seguida, estão a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Nossa Senhora da Abadia e a Igreja de São Francisco de Paula, que ganham destaque mais discreto.

Já a Catedral de Santana aparece em último lugares em número de citações na antologia compilada, sendo verificados apenas três poemas dedicados a ela, todos datados do final da década de 1950, que seguem listados por ordem cronológica de publicação: *A Catedral* de Manoel Amorim Félix de Souza de 1950 (*Cidade de Goiás*, 19.jul.1959), *A Catedral de Goiás* de Cora Coralina de 1957 (*Jornal Oió Oió*, fev.1957) e *O milagre da catedral* de Emir Omá (1970, p. 49-50) de 1959 e. Eles trazem como temática central o estado de **arruinamento** do templo ao longo do final do século XIX e da primeira metade do XX, condição que também poderia justificar a pequena quantidade de textos relativos a ele,

²⁷⁵ Esse conjunto foi produzido ao longo do século XX, concentrando-se em sua primeira metade, resselando-se, ainda, que a maioria dos outros poemas façam referência a reminiscências de um passado próximo, que está incorporado no recorte temporal proposto aqui.

considerando-se sua importância religiosa e sua implantação destacada em uma das principais praças do centro histórico. Outro fato notável é que as duas primeiras poesias foram dedicadas à mesma pessoa, Darcília Amorim, personagem fundamental na reconstrução do edifício a ser estudada adiante, realçando a importância de sua atuação ao longo de uma vida dedicada à religiosidade.

O primeiro poema é o mais distante dos demais em termos temporais, sendo produzido em 1950, apesar de ter muito em comum com eles, já que inclui sua dedicatória à Darcília. O texto foi publicado por Manoel Amorim Félix de Souza²⁷⁶ (1914-2003) no jornal *Cidade de Goiás*, que era editorado por Goiás do Couto, primo de Cora Coralina, de quem divulgou alguns dos textos na década de 1950. Os versos destacam a antiga monumentalidade e o estado de ruína e abandono no qual se encontrava a igreja até aquele momento, que era vista por ele como uma “ferida”, questionando a real possibilidade de sua sobrevivência. Fala, ainda, sobre a dicotomia entre um passado glorioso e um presente perdido em lembranças, angústia e ceticismo, ao considerá-la como “como a sombra de um passado lindo, / caindo verticalmente no clarão do presente; / era sonho, sonho feito de esperanças, / misto de angústia e de recordação”. Entretanto, o poeta conclui a obra através da redenção do edifício, que estava sendo novamente reconstruído naquele momento, por meio da fé e da religiosidade, com foco na intensa devoção local à Santana.

A Catedral

A Srta. Darcilia Amorim

Vi-a, tempos atrás, vestusta, alquebrada
como velha árvore de fronde desgalhada.
Era, na ruína de seu porte gigantesco,
um sonho somente, miragem apenas
que doido visionário concebera.
Quem o diria?
Vendo-a inerte, ferida,
envolta pela hera daninha
e do crepe dos musgos afligida
pudesse do abandono,
ufana, sobreviver?
Quem o diria?
Era como velha casa solitária,
sem luz, sem vida, chorando, sem dono.
Era como tristes lágrimas caídas
de olhos cegos, desprotegidos.
Via e sobre ela quantos sonhos

²⁷⁶ Foi um advogado, professor e compositor nascido em Jaraguá-GO, transferindo-se para a cidade de Goiás para estudar no final da década de 1920. Vinha de uma família de artistas e ganhou notoriedade pelas conhecidas modinhas em homenagem à Vila Boa: *Baladas Goiana* e *Rio Vermelho*.
Fonte: <http://www.acadgo.org.br/ver/manoel-amorim-felix-de-souza-29083>. Acesso 24.jul.2023, 20:23.

cada pedra, cada meia parede povoavam!
Era como a sombra de um passado lindo,
caindo verticalmente no clarão do presente;
era sonho, sonho feito de esperanças,
misto de angústia e de recordação.
Parecia, no abandono, em sua tristeza,
atestar a pausa da fé no humano coração.
No entanto, quem o diria?
Um pugilo apenas, ramalhete de almas puras,
e bravias,
rezando, mãos unidas, corações em prece,
do esqueleto maciço da pedraria
ressuscita,
na praça ensolarada,
o Templo de Santana,
a Casa de Maria!

Manoel Amorim Félix de Souza (*Cidade de Goiás*, jun.1950, *grifos nossos*.)

O segundo texto é publicado por Cora Coralina no jornal goianiense *Oiô*²⁷⁷ em 1957, um ano após seu retorno para a cidade de Goiás, fatos esses que são bastante relevantes para compreender o contexto de sua publicação. Segundo a biografia da poetisa, esse recomeço é marcado pela adaptação a uma nova rotina de vida, pela reconexão com suas antigas memórias e pela coleta de “dados para seu próximo trabalho” (BRITTO; SEDA, 2009, p. 228). Entre os diversos contos, poesias e textos jornalísticos produzidos por ela nesse intenso período, a maioria é dedicada a temas que lhe eram muito caros como a cidade natal e a religiosidade.

A obra em questão é publicada em um momento crucial de mudança de paradigma em relação ao passado recente da cidade, passados 20 anos da transferência da capital, quando está em curso a estruturação de um novo futuro e uma nova imagem para a antiga Vila Boa, assim como, também acontecia com sua catedral. Darcília Amorim foi o nome escolhido para personificar esse processo, por sua grande capacidade de mobilização local em torno de sua

²⁷⁷ O poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles em *A poesia em Goiás*, 1983 (*apud* ANJOS, 2013, p. 17) estabelece seis períodos para o estudo da história da literatura em Goiás, destacando que o último deles se inicia em 1955 e é marcado por uma nova concepção poética e grande florescimento nas produções, profundamente refletidos nas publicações do jornal *Oiô*. Seu editor era Olavo Tormin, um grande incentivador de novos artistas locais, divulgando diversos textos de Coralina e reforçando sua popularidade entre os jovens, que foram os maiores promotores de suas futuras publicações. Esse fato merece destaque, pois havia, então, uma forte tensão entre os escritores da geração anterior e os da nova, o que se refletia na resistência de alguns veículos à divulgação da obra da poetisa, como ela mesma afirma: “Eles me põem de lado. Eles têm medo da minha opinião porque eu falo o que os outros querem dizer e não têm coragem e como eu não tenho ninguém em Goiás, eu tenho a liberdade para dizer o que eu quero. Eu sei da minha franqueza e não faço mais, não me agrupo” (*IN*: BRITTO; SEDA, 2009, p. 231). Esse posicionamento revela que, ao menos nesse primeiro momento, Coralina não demonstrava apresentar vínculos com os grupos da elite cultural dominante, mesmo que renda homenagens a um de seus membros, Darcília do Amorim, na poesia em análise, o que é fundamental para uma melhor compreensão de seu conteúdo.

causa, como visto acima, destacando-se entre várias outras personalidades, inclusive de sua própria **família**²⁷⁸ e mantendo o personalismo que se torna uma constante a partir do início do século XX, como destacam Britto e Rosa (2017, p. 236):

O trabalho laico de Darcília, portanto era desafiador. Primeiro porque grandioso, monumental, o que parecia ser possível apenas se proposto pelos clérigos, detentores de dispositivos mais adequados para mover recursos e pessoas para esse fim. Desde início da década de 1930, as obras da Catedral de Goiás estavam paralisadas, apesar dos esforços de Dom Emanuel Gomes de Oliveira, arcebispo de Goiás. O templo permaneceu em ruína até início da década de 1950. Nesse ínterim, Darcília reuniu esforços para mobilizar a população em prol de revigorar o culto a Sant'Ana e reconstruir seu templo, intenções que atravessavam os séculos XIX e XX e que se transformaram nas missões da família Sócrates.

O que evidenciamos foi um esforço de Darcília e suas irmãs em prol da manutenção de um conjunto de manifestações culturais goianas e de animar a população em torno da reconstrução da Igreja Matriz, em um período impactado pelo trauma da transferência da capital para Goiânia. As irmãs Amorim contribuíram enormemente para que a Cidade de Goiás se tornasse uma cidade saudade (...).

Segue, então, a transcrição na íntegra da primeira publicação da poesia em análise:

A Catedral de Goiás

Levantam-se, postas,
duas mãos pequenas de mulher...
E' só o que se vê,
O mais, a face, o nome,
A modéstia esconde.

Levantam-se juntas
em postura humilde,
essas mãos pequenas,
que vão movendo
pedras e tijólos,
cal, areia e cimento
e homens sôbre andâimes.

E o velho paredão de pedras,
enegrecido pelos sóis e pelas chuvas,
desmantelado, há tanto tempo,
sem esperança e sem conforto
no olhar indiferente dos homens
rejuvenescido, se levanta,
Apruma e se alteia para o espaço

²⁷⁸ As famílias Sócrates e Amorim marcaram o início do século XX na cidade de Goiás pela defesa de suas tradições religiosas e musicais, especialmente, no que diz respeito à reconstrução da Catedral de Santana. Britto e Rosa (2017, p. 26) afirmam que essa iniciativa foi considerada um "projeto de muitas famílias vilaboenses, especialmente a família Sócrates", destacando-se também os nomes de José Gonzaga Sócrates de Sá, Octávio Augusto Confúcio, Eunice Sócrates do Nascimento, Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim, Adelaide Sócrates e as irmãs Dinah, Diva, Laila e Darcília Amorim, todos membros da elite cultural e católica vilaboense.

Afirmando a Fé no coração dos simples

Duas mãos pequenas
de mulher
se estenderam de porta em porta
dos filhos, de Goiás,
pedindo a sobra das mesas fartas.

Juntando apáras,
Catando migalhas,
batendo na porta
dos corações.
essas mãos pequenas,
no milagre da Fé,
multiplicam a esmola
que levanta a Catedral.

No silêncio da noite,
quando as luzes racionadas
se apagam na cidade,
da velha matriz vejo sair
uma solene procissão de bispos,
de velhos cônegos
e de antigos clérigos
e monsenhores
do tempo da Matriz de pé,
do tempo da Matriz caída.

Políticos e governantes.
Desembargadores e Brigadeiros,
Ricos e indigentes
Passam, lentamente,
olhando irreverentes,
a Catedral que se levanta
do montão das ruínas.

e avistam duas mãos
pequenas de mulher,
batendo na porta dos
corações,
multiplicando, pela Fé,
a esmola que levanta
a Catedral.

Cora Coralina (*Jornal Oió*, fev.1957).

Acerca da obra, Britto e Rosa (2017, p. 27-28) ressaltam que seus versos “misturam presente e passado (...), homens influentes e indigentes saindo do templo em procissão para solenemente reverenciar o gesto de Darcília que, ao reerguer das ruínas o velho paredão de pedras, reconstrói uma nova memória para sua cidade e para os habitantes outrora soterrados”. Isso resulta em “uma espécie de acerto de contas com a memória” daqueles que ali repousam e que tanto buscaram sua reedificação ao longo de dois desafiadores séculos. O texto reforça também o movimento de auto-reconstrução física e simbólica da cidade, tomada de forma metonímica através de sua catedral, em um cenário de renovação das

esperanças e de busca por união, “rejuvenescimento” e resistência ao “olhar indiferente dos homens”, como ocorria até então.

Destaca-se, aqui, um contraponto fundamental nas **relações de gênero locais**, já que todo esse esforço é promovido pelas “mãos pequenas de mulher” e não pelos “Políticos e governantes. / Desembargadores e Brigadeiros”. São elas, ancestralmente, as principais responsáveis pelos cuidados cotidianos com os templos religiosos vilaboenses, desde os aspectos mais simples até os mais abrangentes, como a prospecção de doações e a gestão de recursos para sua manutenção. A biografia de Darcília Amorim (BRITTO; ROSA, 2017) e das mulheres que orbitavam ao seu redor ressalta como essa tarefa era realizada de forma abnegada, sendo fortemente marcada pela vivência diária de uma religiosidade devotada, que pode ser considerada a grande responsável pela preservação desses edifícios até a atualidade. Outro aspecto interessante é a construção de um discurso mais inclusivo, que procura abarcar “Ricos e indigentes”, sobretudo, em um contexto de “tanto indiferentismo, por parte de tanta gente” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 237), como ela própria expressa, deixando muito claro que muitas pessoas não acreditavam no sucesso de seu trabalho.

Já o último poema, representativamente, foi escrito por um Amorim, pois Emir Omá é o pseudônimo do músico e poeta meiapontense Euler de Amorim (1914-2008), primo de Darcília, realçando a forte presença dessa família na história recente das igrejas vilaboenses. Ele também esteve bastante envolvido na vida religiosa local, escrevendo a letra do *Hino à Sant’Ana* e participando da Associação de Sant’Ana da Catedral de Goiás, já mencionada acima. Os versos constam no livro *Aquarelas goianas*, publicado “aos moldes da Velha Escola” em homenagem à cidade de Goiás nos anos de 1950, com segunda edição estendida de 1970. Cileneu de Araújo (*IN: OMÁ, 1970, contracapa*), mais conhecido como Leo Lynce, declara sobre a obra, em 1951, que “é com simpatia e admiração que vejo, nesta hora apocalíptica em que se pretende renegar todo o passado, um novo, como o prezado amigo, retomar [d]o caminho palmilhado pelos nossos mais queridos poetas (...)”. Segue abaixo, então, a poesia na íntegra:

O milagre da catedral

Quando se passava, outrora,
Em Goiás, a qualquer hora,
Pela Praça do Jardim,
Profunda desolação
Nos enchia o coração.
Uma tristeza sem fim!

Envolta na indiferença,
Na penumbra da descrença,
Por entre o alto capinzal,
Jazia em ruínas, deixada,

Por todos abandonada,
Uma velha catedral.

Passavam-se anos, mais anos.
Enquanto muitos profanos
Não cansavam de afirmar:
“Nunca mais será erguida!
‘É melhor ser removida
“Para a outro prédio dar lugar!

Mas, para a fé não há barreira.
Sant'Ana, que é a padroeira
Protegeu-nos; afinal.
E, em lugar daquela ruína,
Surgiu - miragem divina,
Majestosa catedral!

Que êsse magnífico templo
Sirva aos goianos de exemplo,
— Quanto pode a fé em Deus!
E, para que tudo em Goiás
Não morra, não vá para trás,
Ouvi os conselhos meus:

Goianos,

Mais um pouco de otimismo;
Combatei o pessimismo,
Esse germe tão terrível!
Que os nossos sonhos dourados
Serão todos realizados.
Para Deus nada é impossível.

Emir Omá, 7 de junho de 1959 (1970, p. 49-50).

A partir da contextualização e da leitura dos versos acima, inicia-se a verificação de seu conteúdo, considerando-se sua publicação em 1959, data muito próxima a do texto anterior, que reforça a “desolação” provocada pelo abandono e arruinamento da igreja e pela “indiferença” e desesperança em relação à sua recuperação. O poeta comenta, ainda, sobre o risco de sua substituição (“É melhor ser removida / Para a outro prédio dar lugar!”), comprovada pela intenção do prefeito municipal de construir ali, anos antes, “um hotel modelo, dotado de tudo que possa ter de melhor no gênero com acomodação para grande número de hóspedes, com possibilidade de ser o maior e melhor hotel do Brasil Central” (Oeste, mar.1944).

Entretanto, também exacerba a renovação da confiança, em um viés religioso mais intenso do que visto na obra de Coralina, conferida pela expectativa de substituição das ruínas por uma “majestosa catedral”. Por fim, exorta aos “goianos”, que substituam seu pessimismo pela fé otimista em seus “sonhos dourados”, para se evitar “que tudo em Goiás / Não morra, não vá para trás”. Ainda que a atuação de Darcília Amorim e seu grupo não sejam

mencionados, observa-se novamente a persistência de um ambiente de desânimo e de negatividade na cidade, que buscava ser combatido por um discurso carregado de religiosidade e pela intenção de uma transformação renovadora das esperanças locais, também materializada através do reerguimento da catedral, a qual se viria a se consolidar na década seguinte.

Após a análise individualizada de cada um dos textos, observa-se que apresentam três fortes aspectos em comum: seu período de publicação durante a década de 1950; a presença marcante de Darcília Amorim, realçando a importância de sua figura naquele momento; e a relação entre o arruinação da catedral e a renovação de expectativas trazidas por sua reconstrução. Então, propõe-se agora uma pormenorização dessas sincronias em busca de aprofundar melhor a compreensão do conteúdo desses poemas e do imaginário construído por eles acerca dessa igreja, proporcionando reflexões, muitas vezes, sutis e inacessíveis por meio de outras fontes históricas.

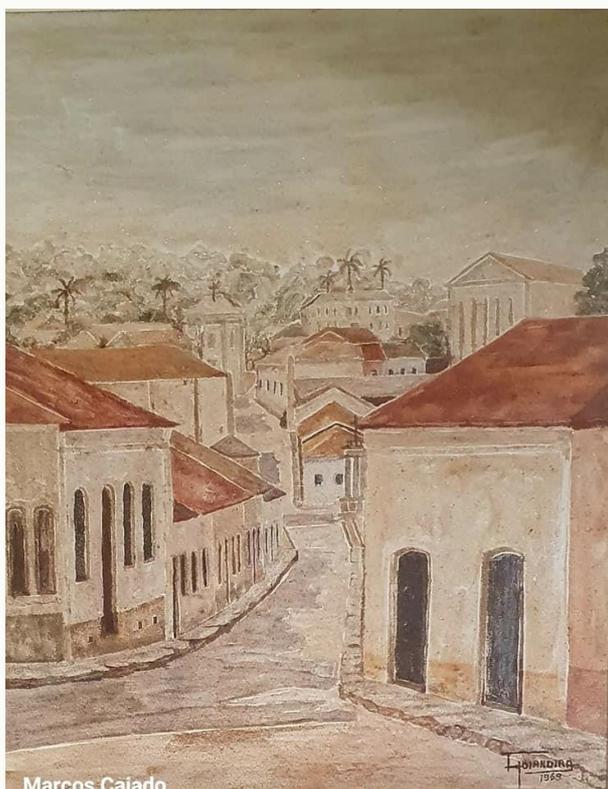


Figura 286 - Pintura em aquarela a partir do Largo do Rosário com a Catedral de Santana reconstruída em 1969 ao fundo, por Goiandira do Couto.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.



Figura 287 - Pintura em areia sobre madeira a partir do Largo do Rosário com a Catedral de Santana ao fundo s/d, por Goiandira do Couto.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Considera-se que o lapso temporal de 1950 a 1959 não ocorre ao acaso, já que é marcado pela obtenção de resultados que vinham sendo cultivados desde meados da década anterior, quando D. Abel Ribeiro foi nomeado bispo auxiliar de Goiás. Isso se deve ao grande

incentivo dado por ele aos projetos da Associação de Sant'Ana da Catedral de Goiás como visto anteriormente, que já tinham bastante notoriedade como demonstrado pelos poemas. Portanto, fica claro como a dedicação e a persistência do grupo liderado por Darcília Amorim foram indispensáveis para os sucessos alcançados nesse período. Entretanto, as mudanças trazidas pelo Concílio do Vaticano II, a partir de 1965, e pela chegada de **D. Tomás Balduino** resultaram em grandes impactos em sua atuação futura. Então, em meio a momentos de transição, tensões e disputas sociais, religiosas, culturais e ideológicas, Darcília seguiu seu trabalho na preservação das tradições sacras vilaboenses, agora, sob outras perspectivas, sabendo bem “a quem legar seu saber musical” (TAMASO, 2007, p. 251), por exemplo, ao conciliar diferentes gerações²⁷⁹. Fez isso ao formar “um corpo coeso de pessoas instruídas musicalmente por ela e por suas irmãs que pudessem perpetuar certas manifestações de fé e de religiosidade ainda hoje presentes na cidade de Goiás” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 259). Ela conseguiu, portanto, criar “condições para a existência de uma Igreja de participação popular, dando ela mesma o exemplo de participação que outros puderam seguir” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 270), sendo considerada uma das principais responsáveis pela articulação entre o erudito e o popular na religiosidade local. Segundo Rafael Lino Rosa (2016, p. 57-58 *apud* BRITTO; ROSA, 2017, p. 262), as mediações entre ambos são

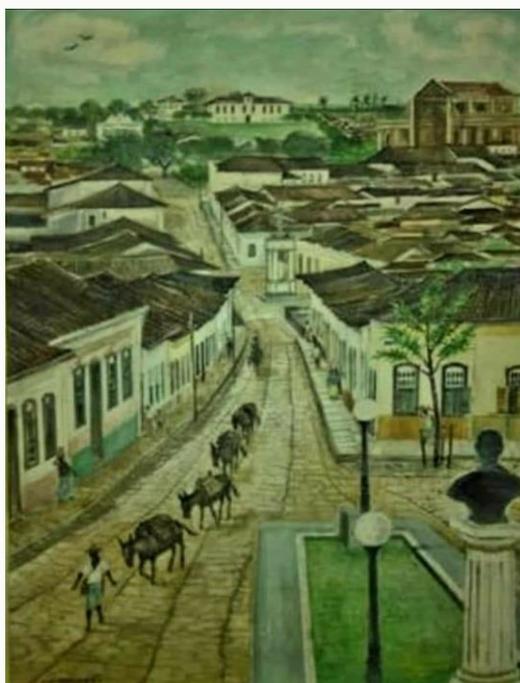
(...) características de entre-lugar das manifestações quaresmais vilaboenses, a saber: Semana de Passos, Semana da Dores, além da Semana Santa, fora desse período, que se marcam por sua relação tensa, ora de aproximação, ora de afastamento da religiosidade oficial, por se caracterizarem como a manutenção de tradições de séculos anteriores. A tensão existe por vários motivos. Um deles é certamente o histórico: práticas religiosas que já entraram em desuso na religião oficial são mantidas com apreço pela população, tornaram-se sua identidade e permanecem ora monumento, patrimônio de toda uma população, não apenas de uma classe social. (...) Em dados momentos históricos, fica clara a direção erudita do movimento. Em outros, essa direção é leiga, apegada a valores eruditos do passado. Isso acontece porque há tensões entre grupos sociais que se refletem na alternância dos líderes e a agentes religiosos e culturais. A influência da Igreja oficial também se faz sentir em diferentes intensidades. Todas as atividades religiosas da Semana Santa estão sob direção da Igreja, mas nem sempre sob o seu controle direto. Nesses casos, a Diocese teve de ceder, num longo processo histórico, às manifestações populares, permitindo o protagonismo popular.

Finaliza-se, então, com a temática central das obras, que é a dicotomia entre a **ruína** e a reconstrução do edifício, que é perpassada pelos elementos destrinchados acima. O enunciado de Georg Simmel transcrito na epígrafe destaca uma premissa fundamental para

²⁷⁹ “Em fins da década de 1970, ela criou ao redor de si um grupo numeroso de jovens, responsáveis até hoje pela manutenção e sua memória e pela manutenção da memória musical da Cidade de Goiás” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 275).

compreender a força simbólica dessa condição, baseada na noção de que a ruína seja “a forma atual da vida pretérita, a forma presente do passado, não pelos seus conteúdos ou resíduos, mas se constituindo como o próprio passado”²⁸⁰ (SIMMEL, 1984, p. 219). A ideia de que as ruínas da catedral materializariam o próprio passado de fausto do período minerador está presente em todos os textos analisados de alguma forma, permitindo uma melhor compreensão de qual seria a percepção das pessoas, que experienciavam aquele lugar durante o período analisado.

Nesse contexto, retoma-se Cora Coralina, que fala da “solene procissão” vista saindo da “velha matriz” na abstração de um tempo mágico, que mescla o passado (“tempo da Matriz de pé”) e o presente (“tempo da Matriz caída”). Já Omá é mais sutil em seus versos, dando maior destaque ao seu caráter atual, quando menciona a “majestosa catedral” surgida como “miragem divina” em lugar das ruínas. Por fim, o poema de Manoel Amorim Félix de Souza é aquele que ilustra com mais propriedade essa característica, ao ressaltar a antiga monumentalidade do edifício como um sonho, miragem e uma “velha árvore de fronde desgalhada”. Remete claramente às palavras de Simmel ao escrever que a catedral “era como a sombra de um passado lindo, / caindo verticalmente no clarão do presente; / era sonho, sonho feito de esperanças, / misto de angústia e de recordação”. Destaca-se, ainda, que as representações desse arruinamento não se restringem à literatura, sendo também observadas nas artes visuais, como exemplifica a pintura abaixo, produzida por Octo Marques, que retrata essa período.



²⁸⁰ Tradução livre da autora.

Figura 288 - Pintura a óleo sobre tela do Largo do Rosário com vista para as ruínas da Catedral de Santana ao fundo s/d, por Octo Marques.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.

Ampliando essa discussão, traz-se Cybelle Salvador Miranda (2016, p. 415), que reforça a ambiguidade do edifício por representar o “(...) passado que convive com o presente: o novo subjaz o antigo, envelhecendo a cada ciclo da novidade, portanto o novo é o sempre igual e o eterno retorno de modelos do passado”. Britto e Rosa (2017, p. 82-3) contextualizam localmente essa condição, ao afirmar que a própria catedral foi projetada “como símbolo da modernidade” em sua origem, pretendendo ficar marcada por sua “magnificência” e “grandiosidade” sem par. Segundo eles, isso a tornaria “uma perfeita alegoria ao demonstrar a transitoriedade que marca a modernidade, as tensões entre destruição e perecimento características dessa transformação” em ruína. A partir de Walter Benjamin, concluem que:

Ruína torna-se sinônimo de resto, resíduo, vestígio, fragmento, incompletude. É uma poderosa alegoria de como o passado insiste em permanecer, acionando a ideia de incompletude, de um tempo-quebradiço, de recordação, em um movimento de justaposição de distintos tempos da cidade. (...)

As ruínas enquanto imagens de morte sugerem a superação por meio da ressurreição. Colocar a igreja de pé se torna uma atitude de vencer a morte manifesta nos resíduos. Todavia, o curioso é que todas as reconstruções da Matriz de Sant’Ana partiram das ruínas que sobreviveram do passado, em um movimento cíclico que demarca constantes recomeços e eternas inconclusões. (...)

O templo em ruínas consistiu em uma espécie de marca naturalizada do espaço no imaginário dos habitantes da Cidade de Goiás, ao ponto de não modificarem os rituais anuais (...) (BRITTO; ROSA, 2017, p. 82; 84).

Os autores também citam L. Gatti, para argumentar que a catedral passa a ser considerada como um marco inicial da cidade e sua metáfora e metonímia simultaneamente, que se vê através da “imagem de uma ruína, que explicita a força de destruição responsável por transformar cada vez mais rapidamente o presente em passado”. Dessa maneira, tal condição contribuiria para “a imobilização do tempo em uma imagem alegórica [que] historicize a aparência de eternidade que a crença no progresso confere à cidade” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 83). Essa noção ampliada de todo o ambiente citadino ser considerado arruinado, tomando-se o todo pela parte, é uma interessante chave analítica para se aprofundar as discussões relativas ao contraste entre velho x novo ocorridas no período da transferência da capital em 1937 e aprofundadas na primeira parte da tese. Constata-se que essa dualidade é carregada até a atualidade, inclusive na aversão ao toponímico “*Goiás Velho*”, como também analisado no capítulo 3.

As duas notas jornalísticas de promoção turística abaixo, publicadas nos anos de 1960, ilustram bem essa observação. A primeira delas foi escrita por Wilson Carneiro para o jornal

carioca *Correio da Manhã* (out.1967) e intitula-se *Aspectos estruturais do turismo III*, na qual afirma que “(...) Brasília, capital do País, com o audacioso plano urbanístico de Lúcio Costa e a majestosa arquitetura moderna de Oscar Niemeyer (...), [foi] plantada ao lado das ruínas de Goiás Velho (...)”. Já a outra também vem de um jornal externo, o *Diário de Notícias* (mar.1968), e fala que “Goiânia é uma cidade moderna, que oferece aos turistas avenidas amplas e arborizadas, em contraste com as ruínas de Goiás Velho, antigo núcleo de povoamento da região (...)”.

Conclui-se, então, com outra importante observação de Simmel (1984, p. 213) sobre a responsabilização dos indivíduos pelo estado de arruinamento das edificações que vivenciam, ao argumentar que “embora não sejam os homens que tenham destruído a obra do homem, mas sim a natureza, são, no entanto, os homens que *permitiram a destruição*”²⁸¹. Essa posição de omissão no cuidado e na preservação do edifício é também apontada pelos poetas acima, ao reforçar seu prolongado estado de abandono, incerteza, desolação, desesperança e indiferença, que é imputado aos “poderosos” locais, sendo revertido de maneira quase miraculosa através das “mãos pequenas de mulher”, como se fixou no imaginário local.

4.3.2 Cronística: Notas esparsas sobre a religiosidade, o misticismo e o cotidiano vilaboenses relacionados à Catedral de Santana

*(...) A catedral inacabada oferece a sofrida visão de sua abside escancarada: o arcebispo teve que seguir, na nova capital, o êxodo do governo. Os goianos [vilaboenses] não se conformaram (...)*²⁸².

Maurice Lelong (1951, p. 64).

Nessa subseção relacionada à cronística sobre a Catedral de Santana foram analisadas 12 crônicas que a tematizam de alguma forma, destacando-se duas delas por se dedicarem mais aprofundadamente ao tema. Os textos foram obtidos tanto em jornais e revistas locais, quanto em livros de diversos autores(as), a maioria deles(as) goianos(as), listados a seguir: Odorico Costa, Octo Marques, Cora Coralina, Eduardo Henrique de Souza Filho, Nice Monteiro Daher, Juruena Di Guimarães, José Mendonça Teles e Joaquim Graciano de Barros Abreu. Tais publicações se concentram entre 1943 e 2015, sendo todas caracterizadas pelo olhar voltado para o passado vilaboense. Nota-se que, dentro desse universo, duas recorrências ganham maior relevância: a forte **religiosidade e misticismo** que perpassam

²⁸¹ Tradução livre da autora.

²⁸² Tradução do francês feita pelo *ChatGPT* e revisada pelo orientador.

as histórias e o enfoque em **fatos cotidianos, históricos e memorialísticos**, que são bastante característicos do gênero literário.

A primeira crônica trabalhada é a mais antiga, sendo publicada pela revista *Oeste*²⁸³ em dezembro de 1943 e mencionada algumas vezes ao longo deste capítulo. Ela se intitula *Igreja Matriz de Nossa Senhora de Santana de Goiás* e foi escrita pelo uberabense Odorico Costa²⁸⁴, um pioneiro e ferrenho defensor e entusiasta do patrimônio cultural vilaboense. O texto resulta em um breve histórico das origens da catedral, utilizando fontes primárias raras (cartas trocadas entre o capitão general de São Paulo e ouvidor geral de Goyaz, datadas de meados do século XVIII), que se mesclam com relatos pessoais do autor, que se tornam o ponto de maior interesse para a presente investigação. Destaca-se também a caracterização da história do templo como “esfarrapada” e “quasi sem sequência” pelo autor, que justifica essa afirmação devido à parca documentação disponível sobre o tema até aquele momento.



²⁸³ Trata-se de um periódico mensal com 23 edições (de julho de 1942 a dezembro de 1944), lançado durante o Batismo Cultural de Goiânia, que publicou um diversificado conteúdo literário e jornalístico de alcance regional. Caracteriza-se por funcionar como um importante veículo midiático e político para Pedro Ludovico consolidar seu governo e dar aval à transferência da capital para Goiânia (FIGUEIREDO, 1983), o que justificaria seu forte viés antagônico à cidade de Goiás, ainda que o texto em análise fuja a essa premissa.

²⁸⁴ Foi um jornalista, historiador e poeta que começa seu trabalho como redator do jornal *Lavoura de Comércio* de Uberaba-MG no início do século XX. Sua obra literária é marcada pela diversidade temática, escrevendo sobre política, psicologia, costumes, a vida sertaneja, a cultura e a história regionais. Apesar de fazer oposição a Pedro Ludovico Teixeira no início da década de 1930, acaba colaborando com ele, anos depois, na *Revista Oeste*, na direção da Imprensa Oficial de Goiás e do Departamento do Serviço Público do Estado de Goiás.

Figura 289 - Panorâmica da cidade de Goiás a partir da Serra Dourada, com destaque para a posição da Catedral de Santana no contexto urbano em 2017, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2017, p. 15.

Costa ressalta também a importância do edifício nos primórdios da povoação, ao mencionar que a cidade se estruturou a partir dele, fazendo que com representasse “um grande marco na história de Goiás” por ser testemunha de seus primeiros acontecimentos: “nela que rezaram os desbravadores. (...) que os índios, trazidos à fé católica, trocaram Tupã por Deus. (...) que se batizaram os primeiros goianos. (...) que se realizaram os primeiros casamentos, marcos iniciais da formação da família goiana. (...) que se fizeram os primeiros sepultamentos (...)”. Essas concepções podem ajudar a compreender o posterior envolvimento intenso dos moradores locais, primeiro, na construção do edifício que substituiu a precária capela inicial, e depois nas suas reconstruções resultantes dos sucessivos desabamentos sofridos ao longo do século seguinte, originados de sua má qualidade construtiva inicial e grandes dimensões²⁸⁵. A maior parte dessas iniciativas era financiada pelos próprios fiéis, como visto no início do capítulo e exemplificado a seguir: “não havia dúvida que a igreja se faria, estando os homens bons da Vila dispostos a ajudar com prendas e donativos” e “o povo de Vila-Boa reuniu toda a fortaleza de sua fé, deu-se a novos sacrifícios e tratou de mandar reconstruir a igreja”.

Apesar de todos esses esforços, o autor conclui a crônica, comentando sobre o longo período em que as obras ficaram abandonadas e em estado avançado de degradação, e retomando suas palavras iniciais, quando faz elocubrações sobre a passagem dos anos que marcava as “paredes enegrecidas pela injúria do tempo”, deixando “dolorosas considerações em torno da inaniade das cousas deste mundo”. Esse contexto, permite um retorno à concepção de Georg Simmel (1984, p. 219) sobre as ruínas como “forma atual da vida pretérita”, conforme se observa no excerto abaixo:

Nas vezes que estive na cidade de Goiás, eu me detive demoradamente a olhar as paredes limosas da nova igreja de Santana que, em lugar da primitiva, alí se tentou edificar e, salteado de um doce misticismo, deixei-me levar pela imaginação, chegando, mesmo, a ver, escorrendo daquelas paredes, o caldo grosso de muita prece desesperada, pedindo alívio para penas e sofrimentos da grande tragédia da vida (...) (Oeste, dez.1943).

²⁸⁵ Essa temática da monumentalidade também é abordada por outro cronista, Joaquim Graciano de Barros Abreu (2015, p. 90) em *O Arraial de Santana: a primeira vila*, que relata a história local ao declarar que “o Arraial de Santana deveria ter uma igreja que chamasse mais a atenção dos fiéis. E a igreja foi feita com toda a grandiosidade em louvor a Nossa Senhora de Santana”.

O autor traz à tona, ainda, dois relevantes pontos comuns na maioria dos textos, que são o misticismo e o realismo fantástico²⁸⁶, muitas vezes, trabalhados de forma isolada, mas aparecendo também em conjunto com temáticas relativas à história ou à memória coletiva. Esse é o caso do próximo texto estudado, que foi escrito por Eduardo Henrique de Souza Filho²⁸⁷ (1981, p. 55-56) e intitula-se *Almas de outro mundo IV - Procissão das almas*. Ele remete às estórias das antigas senhoras que passavam as madrugadas “observando a vida alheia” na Praça do Coreto, destacando o caso de uma delas, que acaba testemunhando a saída “das ruínas da Matriz [de] uma reunião de velas acesas” carregadas por “almas de outro mundo”. Cora Coralina também remete a uma cena semelhante em seu poema sobre a catedral estudada acima, reforçando a recorrência desse tipo de relato no imaginário local.



Figura 290 - “Procissão das almas”, ilustração de Regina Lacerda presente em seu livro *Papa Ceia*.

Fonte: LACERDA, 1968, p. 79.

²⁸⁶ Trata-se de um gênero literário e artístico que se caracteriza pela inclusão de elementos inverossímeis, mágicos ou surreais em um ambiente ou contexto que, de outra forma, é apresentado de maneira realista. Ele é conhecido por fundir elementos da realidade com elementos fantásticos, criando um ambiente em que o extraordinário se torna parte integral da trama ou da narrativa, sem maiores questionamentos sobre sua verossimilhança.

²⁸⁷ Eduardo Henrique de Souza Filho (1907-) foi um advogado goiano formado pela Escola de Direito de Goiás em 1929, sendo nomeado juiz da Comarca de Alto Tocantins por Pedro Ludovico Teixeira em 1932. Atua também como escritor, poeta e músico, com destaque seus para textos jornalísticos e os livros *As Reminiscências de um Juiz* (1980), *Canteiro de Saudades: evocações e memórias* (1987) e *Nos Tempos de Goyaz, Crônicas e Poemetos* (1981), que fala da história local e de temas “pitorescos e populares” do cotidiano goiano na busca da preservação de sua cultura.

Outro antigo personagem recorrente no imaginário religioso local é mencionado em duas das crônicas estudadas: o padre **João Perestello**²⁸⁸, que foi o sétimo vigário geral da Matriz de Santana. Sua figura polêmica, agressiva e impopular é especialmente lembrada pelo episódio de “agressão e espancamento”, com posterior prisão, que sofreu no adro da catedral devido aos conflitos em que se envolveu com o ouvidor de Vila Boa e diversos fiéis à época²⁸⁹, como relata Octo Marques (1985, p. 231-237) em *O tesouro do morro Canta Galo*. Já segundo Joaquim Graciano de Barros Abreu²⁹⁰ (2004, p. 45-48) em *As igrejas de Vila Boa em 1799*, esse episódio fez com que a igreja ficasse “cercada de lendas e superstições. Um padre expulso da cidade por políticos teria jogado uma praga na igreja, para que a sua construção nunca chegasse ao fim”, complementando-se que

Em 1748, uma celeuma entre o padre e autoridades da cidade, em torno do altar em que se faria a exposição do Santíssimo Sacramento começou uma série de contendas, envolvendo toda uma série de questões e brigas com vereadores e membros de irmandades religiosas, incluindo boicotes a procissões, atos litúrgicos e ofensas de toda a monta. De forma que, em setembro de 1749, o conflito gerou a organização popular contra o vigário. Depois disso, o padre se voltou contra o ouvidor e o excomungou e antes que ele pudesse excomungar mais gente, mandaram prendê-lo e fizeram com que médicos o examinasse. Declaram-lhe alienado, por apresentar alterações de humor (...). Tais ações contribuíram para que o vigário fosse

²⁸⁸ João Perestello de Vasconcelos Spindola (ou Perestrello) foi um padre originário da ilha da Madeira que “veio para a Capitania de Goiás com grandes poderes para instalar um bispado na região, onde encontra um grupo muito bem articulado com o poder local (...)” (CARNEIRO, 2005, p. 93). Devido a uma série de atritos surgidos entre ele e a população local, a Câmara dos vereadores consegue “que dois médicos locais atestassem a insanidade mental do bispo” (idem). Segundo Maria José Goulart Bittar (1997, p. 93), ele “ficou famoso na história eclesiástica goiana pelos desmandos e abusos de autoridade cometidos durante sua vigaria na matriz de Vila Boa. De gênio inquisitorial, zeloso de suas atribuições que não compreendia bem, violento até à loucura, caracterizava-se, também, pela prepotência e ganância (MOTT, Luís - op. cit. p.39/40/41)”. Destaca-se, ainda, pela fundação da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em 1745, pela construção de um altar lateral na matriz dedicado a ele no ano de sua chegada à cidade e pela criação da Procissão do Fogaréu, conforme registram Britto e Rosa (2017, p. 56-61), entre outras informações sobre o personagem.

²⁸⁹ Cônego Trindade Silva (1948, p. 99) faz as seguintes observações sobre essa passagem: “(...) Em Vila Boa deu-se o episódio do Vigário Perestello. Este pároco de Sant’Ana de Goiás, que era de fato nervoso e enérgico, cioso de seus deveres e das suas atribuições, entra em contenda com o ouvidor Manoel Antunes da Fonseca. É preso, mas o rebanho de Meia Ponte, quando este sacerdote era conduzido para o aljube do Rio de Janeiro, arrebatam-o de suas correntes, põe-no em liberdade e Dom Antônio o faz vigário daquela importante porção de sua diocese e prelazia. (Ver documento de 16 de Jan. de 1751), enquanto que os inimigos do P. Perestello em Vila Boa recebiam o justo castigo de atrocidades tão insólitas (...)”.

²⁹⁰ Joaquim Graciano de Barros Abreu (1934 - 2021) foi um advogado, funcionário público, jornalista e escritor vilaboense, com diversas coletâneas de crônicas publicadas ao longo dos últimos anos, muitas delas tematizando a cidade de Goiás, sua história, tradições, cultura e memórias. Entre as obras estão: *Crônicas da Minha Terra* (2005), *Crônicas de Ontem e Hoje* (2007), *Do Outro Lado do Muro* (2009), *Crônicas da Nossa História* (2012), *30 Crônicas do Passado* (2014), *Cheiro de Goiás* (2015) e *Chuva no Telhado* (2015).

“preso em uma corrente dentro da Matriz; e enviado para o Rio como louco” [TELES, 1978, p. 108] (...)” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 57-58).

Britto e Rosa (2017, p. 56) consideram esse momento chave para compreender as origens do imaginário de “maldição, culpa, pecado e catástrofes originárias do ciclo do ouro e que ainda sobrevive amalgamado às crenças vilaboenses”, justificando os sucessivos episódios de arruinamento do edifício ao longo do tempo. Isso se deve à suposta maldição que o vigário teria jogado sobre a cidade caso comprovada sua inocência, como se vê a seguir: a “Matriz de Sant’Ana haveria de cair sobre a cabeça de seus inimigos não importa quantas vezes ela viesse a ser reconstruída” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 58). Os autores complementam que essa narrativa é retomada por Joaquim Bonifácio em 1908, que afirmava que o vigário “preso na Matriz de Sant’Anna fora ferido por um guarda, indo o sangue que irrompia do seu peito traçar uma larga risca na parede da cathedral, que imediatamente abriu-se de alto a baixo, um profundo sulco, vindo depois a ruir” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 244). Essa passagem também é registrada por Tamasso (2007, p. 611), acrescentando que tais relatos orais são feitos “com humor e certo ar de descrédito”, ainda que propagados por guias turísticos e religiosos. Entretanto, na primeira crônica analisada neste subitem, Odorico Costa apresenta outra justificativa para esses “castigos”, um pouco mais histórica, embora ainda mística, como se vê abaixo:

(...) Foi tão má a obra feita pela devoção do ouvidor Antunes que, quatorze anos depois, em 1759, veio abaixo todo o teto da igreja. § Vila-Boa estremeceu-se inteira ante o desastre. Não faltou, até, quem visse na ocorrência um castigo e uma advertência. Esse desastre se verificou quando o marquez de Pombal rompia as hostilidades contra os jesuitas e mandava prender dom Álvaro José Xavier Botelho de Távora, conde São Miguel, segundo governador privativo da capitania de Goiaz.

A presença dessa lenda é tão marcante que, em 1999, frei Marcos Lacerda Camargo (IN: BRITTO; ROSA, 2017, p. 59) chega a afirmar que a catedral atual “não foi rebocada por completo, apenas a uma certa altura, (...) para não acabar a lenda”, apresentando uma explicação mítica para uma decisão projetual dos autores da restauração. Os autores alertam, por fim, que

Esse imaginário de dor e sofrimento, também foi alimentado pela escravização dos negros cuja força de trabalho edificou as sucessivas reconstruções do templo e pelo extermínio dos indígenas Caiapó. A mística em torno de Perestrello silenciou o sangue de muitos negros e indígenas que deram a vida pela Matriz de Sant’Ana. (...)

Ao longo da segunda metade do século XVIII e dos séculos XIX e XX sobreviveu esse imaginário relacionado à dor e ao sofrimento de indígenas, escravizados negros e do Padre Perestrello, cumulados aos resquícios das tensões estabelecidas em uma sociedade tipicamente mineradora. (...) não foi sem motivos a eleição de Sant’Ana, padroeira dos mineiros, moedeiros e

desbravadores, cura dos enfermos, símbolo de paciência e resignação feminina, como padroeira das Minas dos Goyazes (BRITTO; ROSA, 2017, p. 60-61).

Também dissertando sobre a relação entre a **escravidão**²⁹¹ e a catedral, tem-se o texto de Cora Coralina (2014, p. 73-86) intitulado *Correio Oficial de Goiás*, no qual ela relata um chocante crime ocorrido em 1839 na cidade. Logo após a missa dominical rezada na Matriz de Santana, quando os fiéis retornavam para casa, ocorre um assassinato em praça pública, sendo o falecido amparado por seu escravo, que o coloca embaixo da torre da igreja:

volteou a velha e pesada Matriz. Ao lado dos seus escuros paredões de pedra, estava a torre separada do sino dando sombra num limpo de capim rebaixado. (...) Por uma porta lateral aberta, entrou na Igreja, tirou uma vela do altar, acendeu, fincou na terra da cabeceira (CORALINA, 2014, p. 75).

O episódio retrata os tempos de crua violência ainda experienciados na região naquele período, tendo a catedral como pano de fundo para o seu desenrolar, o que pode indicar sua grande importância na cidade quando estava em pleno funcionamento. Outro indício em favor dessas hipóteses é o excerto que menciona detalhadamente a execução do assassino na forca, que envolveu toda a população como testemunha, reforçando a intensidade do momento ao contar que “o sino da Igreja da Abadia ali mais perto tocava finados. Respondia o Carmo, o Rosário, a Matriz, a Boa Morte” (CORALINA, 2014, p. 79). Essa passagem também ressalta a grande religiosidade local, anteriormente, referenciada pelo trecho em que o escravizado retira uma vela do templo em homenagem ao falecido. José Mendonça Teles (1991, p. 33) igualmente reforça essa relevância religiosa ao escrever que

(...) As igrejas de São Francisco, de Nossa Senhora do Carmo, da Lapa, D'Abadia, da Boa Morte, do Rosário, de Santa Bárbara e a Catedral de Santana, símbolos da fé católica, testemunham a história que vem de longe, na suntuosidade do clero com seus paramentos, com suas missas em latim e intermináveis ladainhas (...).

Outras crônicas também abordam acontecimentos e pessoas que marcaram os autores, com atenção especial dada às ruínas do edifício ao longo dos anos, apresentando, no entanto, um enfoque mais cotidiano e memorialista. Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 37) relembra os *Tipos excêntricos* através do personagem “Xará”, que “dormia nos bancos do Jardim Público ou no lajão da porta de entrada nas ruínas da Matriz”. Na sequência de suas

²⁹¹ Elder Camargo de Passos (2018, p. 95) lista alguns pedreiros que trabalharam nas intervenções feitas na Catedral de Santana, incluindo negros escravizados presentes em sua reconstrução de 1874, que eram remunerados em dinheiro pelos serviços, conforme segue: “Fortunato, escravo de José Rodrigues de Moraes Jardim, pedreiro e carpinteiro, que ganhava por dia 3\$000 (três mil réis); Gabriel Barbos e Eutério, escravo do Sr. Antônio Marques Lopes Fogaça, que ganhava 2\$000 (dois mil réis)”.

crônicas sobre as *Almas de outro mundo III - Missa das almas*, faz um registro prosaico das ruínas “habitadas” da catedral, dizendo que “era hábito, na GOYAZ tranquila, a reunião de pessoas idosas à porta das ruínas da Matriz, após às dezoito até as vinte e uma horas das quintas-feiras e domingos. De tudo ali se falava, enquanto ouvia-se retreta pela banda de musica da Polícia Estadual” (SOUZA FILHO, 1981, p. 54).

Por fim, surgem novas menções às irmãs Amorim e a Dom Abel Ribeiro por seu trabalho de recuperação da matriz, como se vê em *Museu da Boa Morte* de Nice Monteiro Daher (1990, p. 49 - 51): “A Catedral efetiva, com os anos, sob proteção de Darcilia Amorim, ficou bem adiantada em sua reconstrução e assumiu seus encargos mais importantes”. E com Cora Coralina (2003, p. 13-14) em *Sinos de Goiás*, ao registrar que

(...) A Matriz de Sant'Ana, hoje Catedral, caída há mais de um século, vai se levantando, reconstruída pelo notável empenho de uma jovem goiana, que tomou a iniciativa feliz de conjugar esforços e articular o auxílio dos goianos dispersos, mas sempre unidos na boa vontade e cooperação de tudo que diz respeito a seu estado. O grande estímulo desse empreendimento vem do nosso Vigário Capitular, Senhor Dom Abel Ribeiro, goiano, pela graça de Deus (...).

Já Juruena Di Guimarães²⁹² (2000, p. 81-82) aproveita a crônica *Goiás* para homenagear as irmãs Amorim e Dom Abel Ribeiro, visando ainda a obter colaborações para “a reconstrução da imponente catedral” e rememorando sua infância imaginativa ao longo do texto, ressaltando-se a equivocada atribuição do estado de arruinamento do templo a um suposto incêndio, que não ocorreu de fato, como observado no seguinte trecho:

Junto ao histórico palácio, posta-se a bela e antiga Igreja da Matriz, em obras há alguns lustros. Lembro-me bem, era eu ainda criança e todas as vezes que passava por ali, rumo à escola, parava a contemplar seus paredões, seus portais de pedra, restos do incêndio que a consumira, em grande parte, no século passado. Em meu cérebro fantasista de menino, a Igreja assumia proporções de um mundo à parte, e eu tinha de penetrar aquelas vetustas paredes carcomidas (GUIMARÃES, 2000, p. 81-82).

²⁹² Antônio Juruena Di Guimarães (1913-1980) foi um jornalista e funcionário público vilaboense, tendo iniciado sua carreira na cidade de Goiás durante a transferência da capital. Já em Goiânia, fica conhecido por sua atuação na *Revista Oeste*, entre diversos outros jornais, e por seu trabalho como cronista, dando atenção especial ao cerrado, à recente história local e à sua cidade natal. Destaca-se também sua participação no chamado “Comitê Pró-Goiás”, fundado para combater a transferência da capital e em defesa das tradições vilaboenses na década de 1930 (TAMASO, 2007, p. 93).

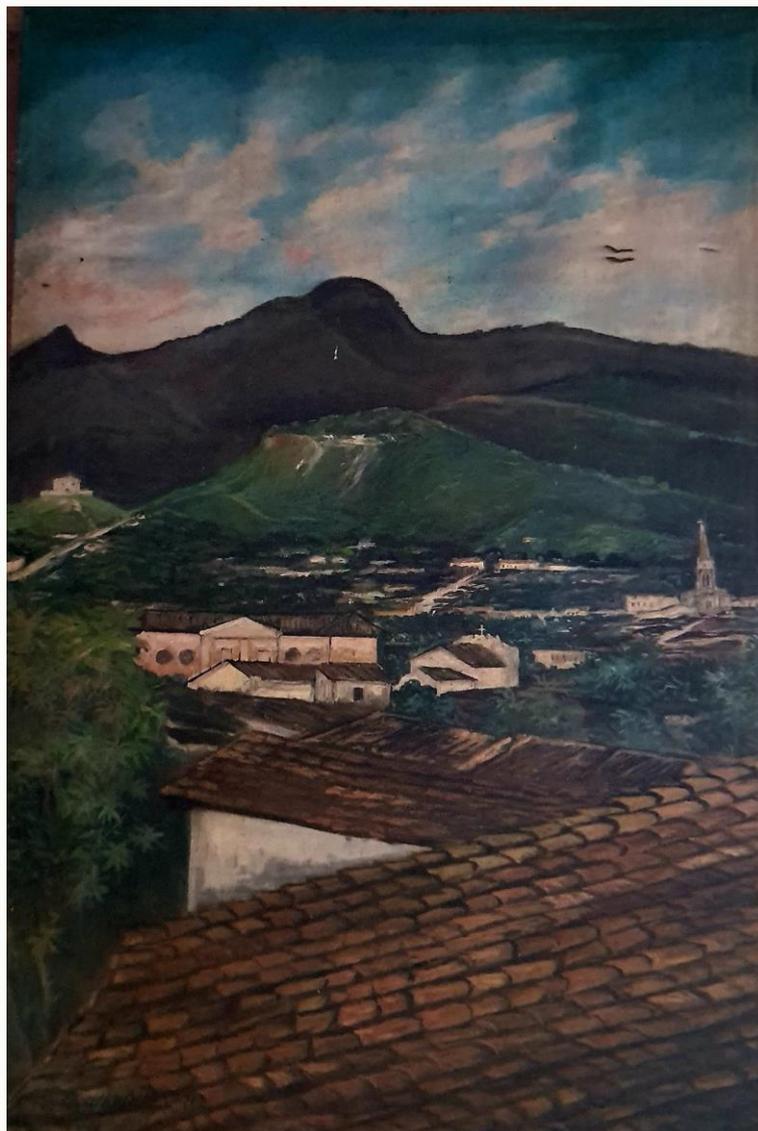


Figura 291 - Pintura panorâmica da cidade de Goiás, com destaque para suas igrejas e para a imponência da Catedral de Santana no contexto urbano s/d, por Octo Marques.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Esse mergulho no múltiplo universo “cronístico” da Catedral de Santana, assim como, em sua antologia poética permitiu a observação de pormenores inacessíveis por outras vias, realçando a relevância desse tipo de fontes de pesquisa. Um panorama sobre memórias, sentimentos, crenças místicas, fé, mitos de origem, heróis e heroínas foi descortinado nas sutilezas dos discursos construídos sobre as variadas perspectivas pelas quais o objeto em análise pode ser observado. Assim, torna-se possível enxergar elementos de destaque que aparecem de forma subliminar em outros suportes, como as reflexões sobre as ruínas e suas relações com a cotidianidade presente, o misticismo associado à religiosidade e a relevância da atuação das famílias Sócrates e Amorim na reconstrução da igreja ao longo do século XX.

4.4. LINHA DO TEMPO

Linha do Tempo: A Catedral de Santana

1727 — Construção da capela.

1743 — Construção da primeira versão da catedral.



1759 — Primeiro desabamento (“Abate-se o teto da nave, com danos artísticos”).

1762 — Reconstrução da cobertura sem forro.

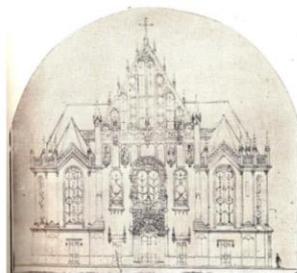


1833 — Segundo desabamento.

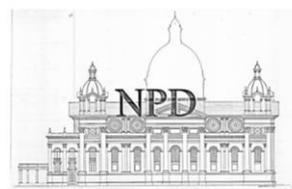
1863 — Terceiro desabamento.

1874 — Quarto desabamento, “com total perda dos ornatos internos” (“quando a Boa Morte passa a ser a Sé de Goiás”).

1909 — Iniciativa de reconstrução por Dom Prudêncio e os Sócrates Amorim (projeto).



1929 — Iniciativa de reconstrução por Dom Emmanuel Gomes.



1950 — Iniciativa de reconstrução por Dom Abel e Darcília Amorim.



1965 — Reinauguração.



1985 — Instalação do piso em ardósia, dos forros e do sistema de som por iniciativa das irmãs Veiga.

1994 — Restauração pelo IPHAN.

1998

2023 — Restauração (em andamento) pela Secretária de Estado de Cultura - Estado de Goiás.



*Linha do tempo elaborada pela autora e por A. Palhas. As imagens utilizadas já foram referenciadas ao longo do capítulo.



5. IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: “A SUBSTITUTA ADORADA”

Saudosa Igreja da Boa Morte de Goiás, perfumada e linda, você hoje tem cheiro do passado, emanado das raridades históricas sob sua guarda. É Museu de Coisas, de Relíquias Sacras!

Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 20).

O presente capítulo está estruturado em três partes, assim como, o anterior. A primeira apresenta a trajetória da edificação desde a antiga capela construída pela Irmandade dos Homens Pardos antes de 1739, ainda no Largo do Chafariz, até sua transferência para a atual edificação na Praça do Coreto, após assumirem a conclusão de sua construção deixada pela Irmandade de Santo Antônio dos militares em 1778-1779. Ela contém ainda uma aprofundada descrição física externa e interna da igreja, incluindo os bens móveis. Após o desabamento definitivo da Matriz de Santana, torna-se catedral provisória de 1874 a 1967, quando suas funções voltam ao templo original já em condições de funcionamento novamente. Nesse intervalo, destaca-se o acontecimento de um grave incêndio em 1921, que destruiu a sacristia, o altar-mor e parte de seu acervo, do qual se recuperou rapidamente, sendo reconstruída na sequência após uma expressiva mobilização popular, encerrando a primeira seção.

Os anos de 1950 trazem o início do processo de patrimonialização federal na cidade de Goiás, através do qual a igreja é tombada e passa pelo primeiro grande restauro promovido pelo então DPHAN no fim da mesma década. Perdendo suas funções religiosas principais, passa a abrigar o novo Museu de Arte Sacra da Boa Morte, fundado pela elite cultural vilaboense em 1969, no contexto da busca pela retomada do desenvolvimento econômico local, a partir da exploração dos potenciais turísticos de seus bens culturais. O edifício é

submetido a novas restaurações de 1977 a 1980 e em 1996 e 2015, enfatizando-se a elaboração de um Plano Museológico pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2009.

Já na terceira parte, é discutido o imaginário social que envolve a edificação, a partir de suas representações imagéticas e literárias na poesia e na prosa por meio das crônicas. Esses suportes visuais e textuais são considerados privilegiados para as análises propostas, por apresentarem diferentes perspectivas, que ressaltam e até mesmo fazem emergir características inacessíveis através das demais fontes, deixando entrever um universo de afetividade, nostalgia, memórias sinestésicas e representatividade. O estudo das poesias ressalta o forte caráter religioso local, que se mostra profundamente enraizado por meio dessa igreja. Esse universo é permeado por um saudosismo pesaroso e por intensas memórias afetivas e sensoriais, ligadas ao tempo em que era catedral provisória, assim como, há diversos e importantes apagamentos e exclusões ocorridos em sua história. Já as crônicas, reforçam um olhar nostálgico para a perda daquilo que se foi e não volta mais, porém, agora, impregnado de representatividade e celebração, pois traz à tona nomes e práticas comumente invisibilizados, como a trajetória do último sineiro do templo e as festas religiosas de rua com seu forte caráter popular e grande apelo memorialístico.

Diferentemente das observações feitas sobre a Catedral de Santana, de perfil mais documental e historiográfico pela natureza das fontes históricas disponíveis e pelo tempo em que permanece “dormente” em suas ruínas, aqui sobressai-se uma perspectiva mais “vivencial”, cotidiana e memorialista. Essa postura é justificada pelo fato de os relatos, que dão suporte às análises, serem baseados nas experiências reais das pessoas que vivenciaram aquele lugar de maneira intensa e diária, inclusive, levando às práticas do “fazer com as próprias mãos” a extremos, como visto ao longo do texto, especialmente, no caso do incêndio e do restauro²⁹³. Daí, a importância da expressividade e da diversidade alcançadas por meio da análise das fontes literárias, por permitirem acessar pontos imprescindíveis para uma compreensão mais ampliada desse cenário. Esse recurso é fundamental também para perceber o lugar pelo viés do conceito de “**emoções patrimoniais**”, concebido pelo antropólogo e etnógrafo francês Daniel Fabre e seu grupo de pesquisa, que se torna chave para as argumentações realizadas. Outro ponto importante de discussão é a noção de **nostalgia**, focalizada em sua relação com esse patrimônio cultural, considerando-se sua amplificação após a conversão do templo em museu, como demonstra a epígrafe acima. Por

²⁹³ Ainda assim, mantém-se a proposta de apresentar a documentação encontrada da forma mais integral possível, realizando-se as observações necessárias sobre ela, o que explica a grande quantidade de citações longas e imagens ilustrativas, pois essa foi considerada uma lacuna nas pesquisas sobre a arquitetura religiosa vilaboense no viés aqui apresentado.

fim, apresenta-se a seguinte ponderação feita por David Lowenthal (1992, p. 1, *tradução nossa*), que sintetiza as impressões alcançadas neste capítulo de forma bastante clara:

(...) A intensa preocupação com tempos passados está presente em pessoas e instituições em todo o mundo. O anseio genealógico invade registros; a nostalgia permeia a cultura popular; as tradições são constantemente recicladas ou inventadas; museus e edifícios históricos se tornam mecas turísticas; o apetite por antiguidades parece ilimitado. O patrimônio é tanto uma cruzada popular entre os despossuídos, quanto uma indústria em crescimento para os privilegiados. Não mais exclusivo para uma minoria elitista, o passado agora molda as identidades e alimenta as fantasias da população em geral. Ícones e imagens de tempos passados consolam milhões de pessoas desarraigadas ou perturbadas pelo que Paul Connerton (1989: 64) chama de “a repetida destruição intencional do ambiente construído [e] a transformação incessante do inovador em obsoleto”. E o passado oferece consolo contra falhas presentes e horrores previstos que ameaçam as esperanças para o futuro.

Fazendo-se as devidas ressalvas acerca das perspectivas um tanto datadas e colonialistas, além de uniformizantes, já que desconsideram as particularidades locais nos processos de patrimonialização, o texto se aproxima dos anseios observados na elite cultural vilaboense da metade do século passado em diante. Em Goiás, apesar das constantes demandas e disputas pela ampliação da diversidade no âmbito do patrimônio institucionalizado, não se pode dizer que ele abrange e representa a “população em geral”, como problematizado no próximo capítulo. Entretanto, o caso da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em especial, demonstra o valor das vinculações afetivas de parte da sociedade local para sua preservação não institucional, principalmente, na primeira metade do século passado, ocorrendo episódios em que uma presença maciça dos vilaboenses é mobilizada em sua defesa.

5.1. DAS IRMANDADES ÀS ZELOSAS SENHORITAS DA SOCIEDADE: A TRAJETÓRIA DE CONSTRUÇÃO E PRESERVAÇÃO NÃO INSTITUCIONAL DA IGREJA

5.1.1 Da primitiva capela dos homens pardos ao templo dos militares (c.1739 - 1874)

*(...) Ah, meu pobre Largo do Chafariz!
Você que foi escolhido pelo mandão de Portugal para ser o centro de Vila Boa nos idos de 1739. Que viu nascer a Casa da Câmara de Vila Boa, no ano de 1761, de paredes de taipa com mais de metro de espessura, em obediência ao projeto existente no Arquivo Colonial Português. Que em 1750 aceitou no seu peito bem central a implantação da Igreja primitiva da Boa Morte e chorou 20 anos depois com a sua ruína (...).*

Edla Pacheco Saad (*Cidade de Goiás*, fev.1989).

As origens da **primeira capela de Nossa Senhora da Boa Morte** são, compreensivelmente, menos documentadas do que os primórdios da Catedral de Santana, apesar de carregarem em comum a vinculação com a figura de Bartolomeu Bueno da Silva e a existência de uma edificação prévia. Como visto na epígrafe, o pequeno templo inicial se situava no meio do Largo do Chafariz, no “local que seria destinado à igreja matriz, de acordo com a carta régia” de 1736 (RAMIRES, 2019, p. 35). Americano do Brasil (*A Informação Goyana*, 15.mar.1920) e Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 7; 15) afirmam que ele ficava logo atrás do atual **chafariz**, ainda inexistente e ao qual deu o nome, assim como, fez com o largo em questão, como informado por Gustavo Neiva Coelho (1999, p. 33):

Em 1778, o Chafariz de Cauda da Boa Morte foi construído com a finalidade de dividir o abastecimento de água da cidade com o já existente Chafariz da Carioca, localizado do outro lado do rio. O termo “chafariz de cauda” é usado em virtude de o aqueduto que o abastece se assemelhar a uma enorme cauda, em sua parte posterior, já “Boa Morte” se refere à capela do mesmo nome, pertencente à Confraria dos Homens Pardos, situada em um terreno imediatamente atrás do local onde está implantado hoje o chafariz. Por muito tempo, também o largo foi conhecido pelo nome da capela (...).

Porém, não há consenso quanto à data de sua construção, sendo que o mesmo Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 23) sugere que a “antiga igreja da Boa Morte (no largo do Chafariz) deveria datar de antes de 1739”. Estão de acordo com a datação, ainda, Paulo Bertran (*apud* COELHO, 1997, p. 96) e Izabela Tamasso (2007, p. 51), através do argumento de que Bartolomeu Bueno havia falecido em 1740, tendo, portanto, sua residência

“sido construída em período anterior”²⁹⁴. O fato é que a edificação já existia em 1751, como pode ser observado nos **prospectos** desse mesmo ano analisados abaixo. Destaca-se que, nesse período, havia apenas quatro templos na cidade, como observado nas legendas dos desenhos: a Matriz de Santana (pertencente “aos brancos”), a Capella de Nossa Senhora da Boa Morte (pertencente “aos pardos”²⁹⁵), a Capella de Nossa Senhora da Lapa²⁹⁶ (pertencente “aos mercadores”) e a Capella de Nossa Senhora do Rosário (pertencente “aos pretos”), reforçando a “estratificação social existente na vila” (COELHO, 2013, p. 33).

Em suas notas sobre os desenhos, Gustavo Coelho (2013, p. 38) destaca que a capela foi “construída seguindo um padrão tradicional da colônia, com a fachada representada por uma ampla porta de acesso, duas janelas na altura do coro e uma modesta estrutura de madeira, ao lado [esquerdo], sustentando o sino”. No segundo prospecto (detalhe abaixo à direita), ele aponta também a existência de “uma porta de acesso lateral e janelas” (COELHO, 2013, p. 39), destacando o maior detalhamento do edifício presente nessa versão:

(...) É interessante observar a preocupação do artista em detalhar a capela neste desenho, em comparação com o anterior. Aqui fica bem clara a divisão do edifício em dois blocos, inclusive com diferença de altura do telhado na parte da nave em relação à capela-mor. Não se trata, essa organização, de uma situação particular, representando o procedimento tradicional na construção dos edifícios religiosos. Apenas convém ser descrito, como forma de demonstrar a preocupação do responsável pelo desenho em representar

²⁹⁴ A partir de Cristina Moraes (2005), ela complementa que o Termo de Compromisso de Nossa Senhora da Boa Morte de Vila Boa de 1774 indica que sua “ereção é anterior a 1752” (TAMASO, 2007, p. 605), assim como, outro de 1792.

²⁹⁵ Mary Karash (2018, p. 197) atribui o louvor dos homens pardos à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte no século XVIII, “a sua reputação de proteger os suplicantes sem sacramentos diante da morte”. Complementando que, “no ano de 1762, a irmandade dos pardos deu início à construção de uma igreja dedicada a São Gonçalo Garcia que foi concluída em 1779 [ano da mudança da irmandade dos homens pardos para a capela do Largo da Matriz]. Daí em diante a devoção a Nossa Senhora da Boa Morte era associada, especialmente, aos Jesuítas, que promoveram à devoção a santa até 1759, quando foram expulsos da capitania. Uma hipótese é a de que a irmandade parda tomou posse da igreja e deu seqüência à devoção na igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em Vila Boa. (N. S. da Boa Morte: cf. Borges e Palacín (1987, p. 16), Moraes (2006, cap. 6, p. 9-11) e Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, 1003, caixa 11, Irmandade da Sr.a da Boa Morte dos homens pardos, confirmação do compromisso, 18 janeiro 1792)” (KARASH, 2018, p. 202).

²⁹⁶ Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 22-23) informa que a Igreja (ou capela) de Nossa Senhora da Lapa data de “1794, mas pintura de 1751 e planta de 1782 mostram que antes dela, no mesmo local, havia outra. 1794 deve ser a data da reconstrução, por Vicente Vaz Roxo. O professor Ferreira, no *Almanaque*, diz que ‘era uma das mais ricas’ e Cunha Matos informa ‘belas obras de talha que há nas igrejas, sobretudo na matriz e na Lapa’. Uma cheia do rio Vermelho, a 19 de fevereiro de 1839, a destruiu totalmente. Ficava onde hoje está a Cruz do Anhangüera e pertencia à Irmandade dos Mercadores”. Coelho (2013, p. 34) acrescenta que apresentava uma única torre e “o cruzeiro deslocado, sugerindo a existência de um pequeno largo lateral, e não frontal, como aparece normalmente nas plantas da cidade”, apresentando “no exterior e no interior melhor trabalho de talha barroca dourada e harmônica disposição de linhas arquitetônicas” (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 18).

de forma mais próxima do real as características específicas das edificações existentes à época no interior da vila (...) (COELHO, 2013, p. 39).

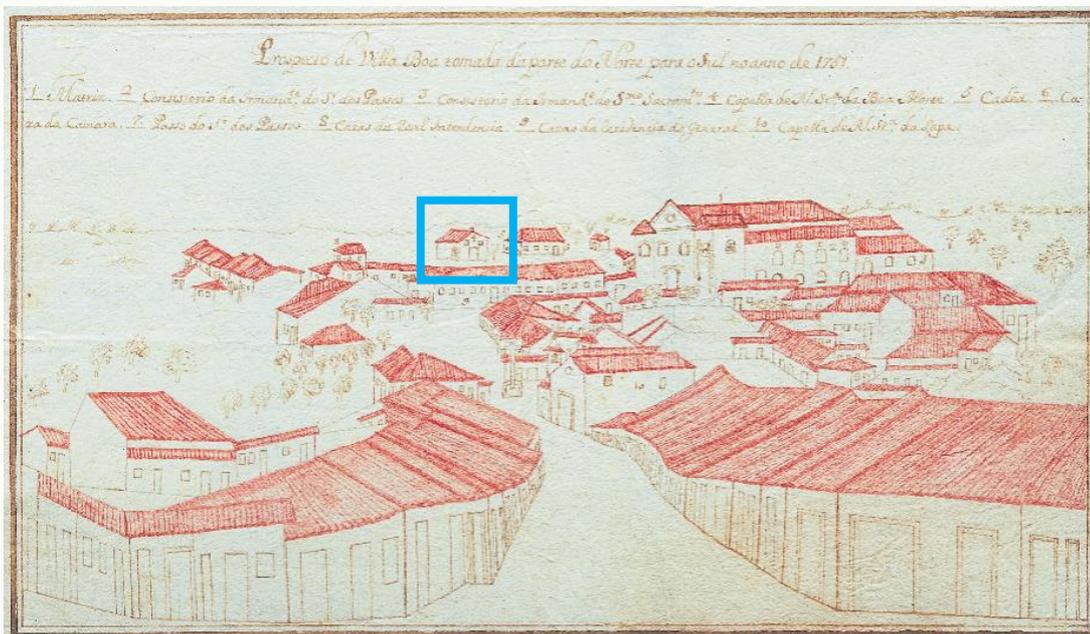
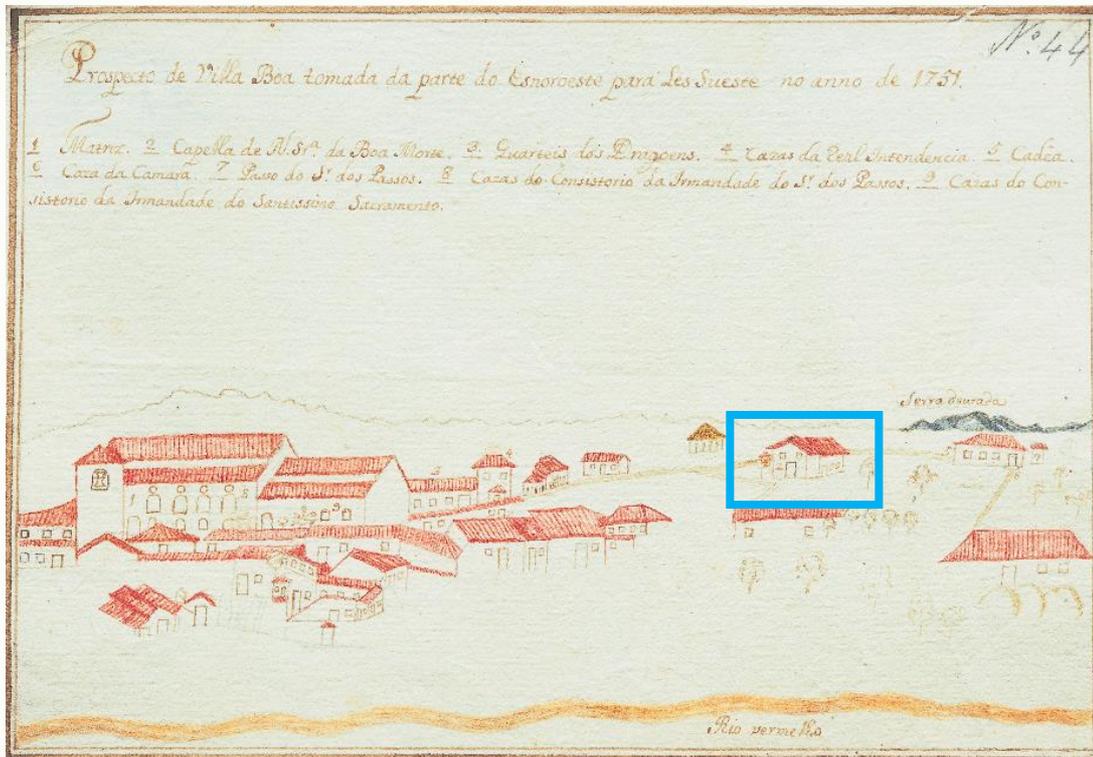


Figura 294 - Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Norte para o Sul no anno de 1751, com o detalhe da perspectiva esquerda da primeira capela de Nossa Senhora da Boa Morte abaixo.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (manuscrito original pertencente à família Albuquerque) (*apud* REIS FILHO, 2000).



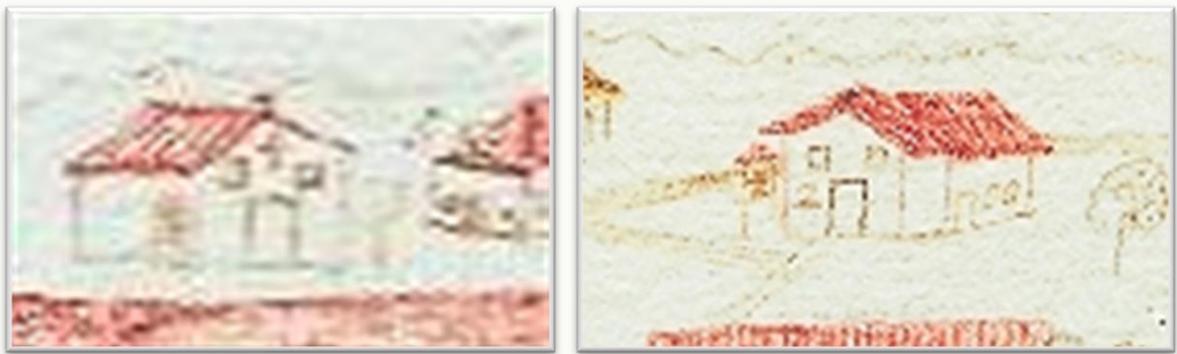


Figura 295 - “Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Esnoroeste para Les Sueste no anno de 1751”, com o detalhe da perspectiva direita da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte abaixo.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (manuscrito original pertencente à família Albuquerque) (IN: REIS FILHO, 2000).

Reapresenta-se abaixo a **planta** de cerca de 1772, que é a única que representa a capela no Largo do Chafariz, revelando sua posição em relação aos demais edifícios do local. A edificação aparece claramente identificada com o nome “Boa Morte” e tem dimensões consideráveis, se comparada aos demais templos religiosos ali representados, estando ainda situada em um platô acessado por vários degraus. Outro ponto de destaque trazido por esse desenho é a existência de uma construção no local em que se encontra a atual Igreja da Boa Morte. Entretanto, ela aparenta ser menor e estar mais recuada em relação ao palácio dos governadores do que a igreja existente ali atualmente. Considerando a data do desenho, poderia se tratar da capela dedicada a Santo Antônio de Pádua “ou de Lisboa, como preferiam os portugueses — o santo militar” (COELHO, 2017, p. 120). Cônego Trindade Silva (1948, p. 67-68) confirma essa hipótese, ao registrar que esse templo foi iniciado pela Irmandade de Santo Antônio dos militares portugueses, sendo “ereta em 1749, 9 anos após a morte desse grande paulista”, o Anhanguera.

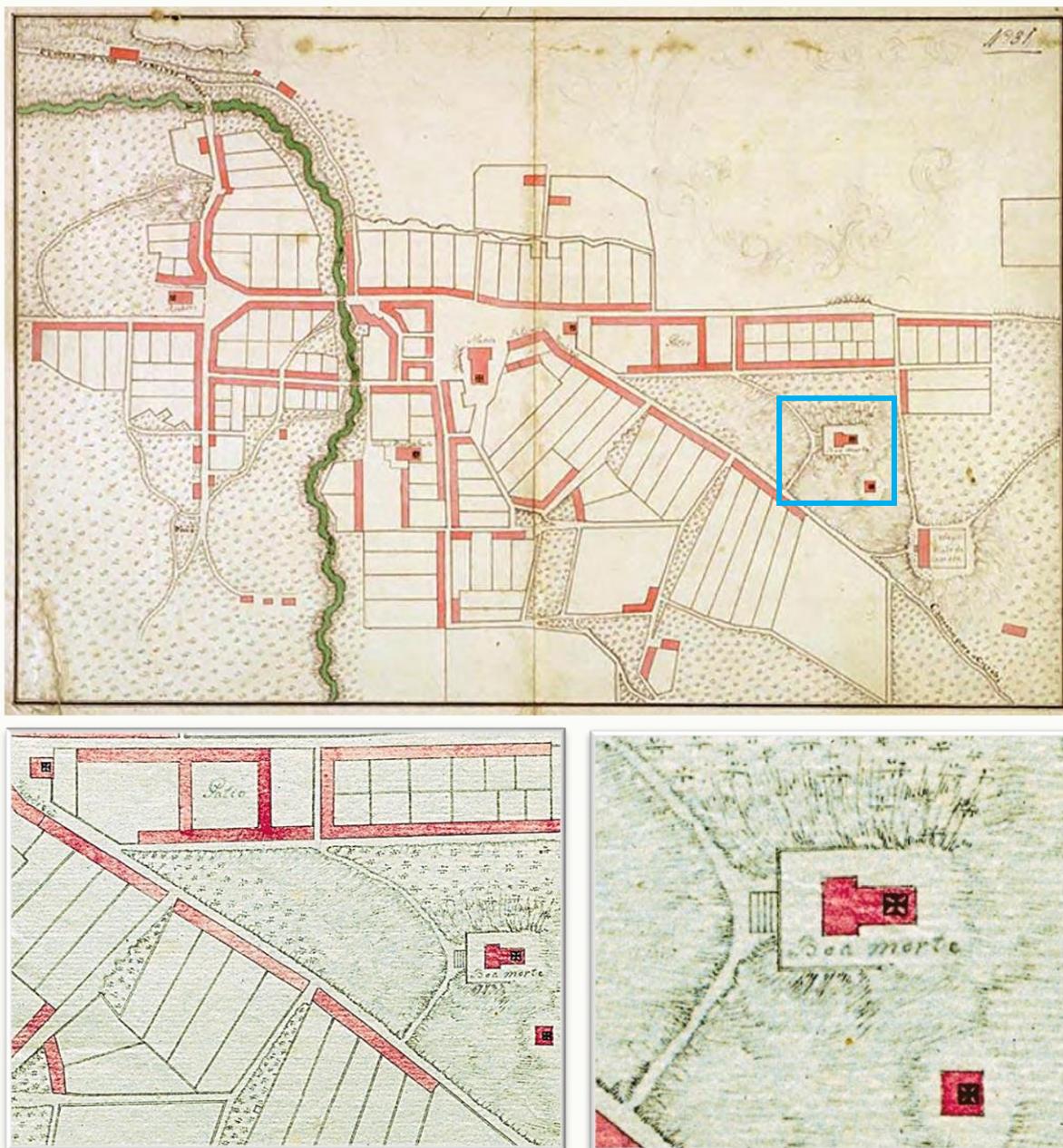


Figura 296 - Planta de Vila Boa de Goiás (c. 1772), com destaque para a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte em azul. Abaixo, seguem detalhes das dimensões do templo na mesma planta.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (MOURA, 2018, p. 218).

A menção ao bandeirante se dá, ainda segundo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 13), por dizer “a tradição que, sob sua fundação, estão os alicerces de uma das casas do Anhangüera”, como também afirmam diversos outros autores (POHL, 1976 (1832); SILVA, 1948; TELES, 1978; DAHER, 1990; BERTRAN; FAQUINI, 2002; ABREU, 2004; TAMASO, 2007). Essa passagem pode se basear na obra de Silva e Souza (1849, p. 439), que justificava a mudança de Bueno do Arraial da Barra, ocorrida em 1727, por questões administrativas, conforme segue: “tendo este novo commandante um genio inflammado, motivou no povo

algumas perturbações, que exigiram a presença do descobridor que veio fixar a sua residência no lugar onde agora está fundada a capella de Nossa Senhora da Boa Morte”²⁹⁷.

O padre H. R. des Genetes (*Provincia de Goyaz*, 18.ago.1870) informa que a referida capela foi “fundada com provisão de 6 de setembro de 1762, pelo capitão de cavalaria, Antonio da Silva Pereira e outros militares”. Todavia, “só foi continuada e concluída pela Confraria dos Homens Pardos, para quem foram cedidas as obras, por dificuldades daquela” (BRITO, 1974, p. 283). Coelho (2017, p. 120) acrescenta que uma proibição real “quanto à construção de novas capelas pertencentes a militares levou à paralisação das obras e sua posterior doação à Irmandade dos Homens Pardos²⁹⁸” inacabada e já em ruínas. A respeito do fato, Paulo Bertran (1996, V. 2, p. 64 *apud* COELHO, 2017, p. 30-31) transcreve uma carta endereçada pelo vigário de Vila Boa à rainha D. Maria I, contendo críticas às ações “destrutivas” do governador Cunha Menezes, em 1782:

Manda demolir templos sem a indispensável autoridade episcopal, só aos Bispo Diocesanos privativa, e sem mais motivo e peso, que parece ser o seu recreio e divertimento, como sucedeu com um dedicado Senhora da Boa Morte da Irmandade dos Pardos, sito em um oportuno lugar desta Vila, para comodidade dos povos daquela parte, dando em recompensa à Igreja de Santo Antônio da Irmandade dos Soldados, sita 50 passos distante da Igreja Matriz, à qual se não acabou por Vossa Majestade a mandar proibir e demolir uma torre que se achava feita, o que não serviu de obstáculo ao mesmo Governador.

Aponta-se que a capela existente no Largo do Chafariz também se encontrava arruinada no final da década de 1770, o que pode justificar sua posterior demolição, “quando da transferência de sua irmandade para a nova Igreja da Boa Morte, no Largo da Matriz, por volta de 1779” (COELHO, 2013, p. 31). Essa passagem sugere o período aproximado em que foi eliminada, já que ela não aparece mais na planta de 1782 apresentada abaixo, na qual já se vê a Igreja da Boa Morte em sua atual localização e o Chafariz da Boa Morte construído em meio ao passeio público previsto pelo “Fanfarrão Minésio, o governador-arquiteto Luís da

²⁹⁷ Conforme Raquel Barbosa (2017, p. 141), uma reportagem do jornal *O Popular*, publicada em 1995, informa que foram encontrados, nas “reformas” realizadas na edificação naquele ano, “vestígios de cerâmica (que) confirmaram sua história”, ou seja, que seus “alicerces foram edificados sobre o que restou da casa de Bartolomeu Bueno da Silva”.

²⁹⁸ Possivelmente, o arquiteto baseia seu argumento na seguinte afirmação de Silva e Souza (1849, p. 477): “Boa-Morte, confraria dos homens pardos, erecta em 1779 na capella militar de Santo Antonio, que se principiou, e não foi da approvação de S. M.; e foi dada à esta confraria, que teve a sua capella até este tempo no largo do Chafariz”. Americano do Brasil (*A Informação Goyana*, 15.mar.1920) reafirma esses dados: “Em 1778 este templo ameaçava ruinas pelo que foi cedida á irmandade a capella de Santo Antonio, entre a rua da Fundação e a dos Passos, cuja construcção não fôra approvada em Lisboa para os fins a que se destinava, isto é, para os officios militares religiosos”. Já o *Jornal de Goyaz* (31.mar.1921) informa que a Irmandade de Santo Antônio dos Militares e Empregados Públicos foi dissolvida por falta de aprovação do seu compromisso.

Cunha Menezes”²⁹⁹, como registra Paulo Bertran (2002, p. 42). O mesmo historiador acrescenta que o político “tentou arborizar a vila, (...) instituir suas posturas urbanas e a inspirar o risco do frontispício da Igreja da Boa Morte, estranha ao vernáculo Cerrado dos velhos paulistas”. Porém, Coelho (2017, p. 121) contesta essa hipótese, afirmando que se trata de “uma possibilidade remota, já que a igreja se encontrava praticamente concluída quando esse general assumiu o governo da Capitania, sendo concluída no ano seguinte à sua chegada”. Acerca desse período de desenvolvimento da cidade, Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 17-18) arremata que:

Apesar de tudo, tentam-se melhoramentos urbanos, como o plantio de um Horto florestal e o ajardinamento do largo do Chafariz, numa imitação do que seria o Passeio Público do Rio de Janeiro do tempo de D. Luis de Vasconcelos [que pode ser visto no detalhe da imagem abaixo]. Edificam-se as igrejas de Nossa Senhora da Boa Morte, de Santa Bárbara, de Nossa Senhora do Carmo e a capela de Nossa Senhora da Abadia, trabalhos que culminaram na edificação do último templo, a igreja da Lapa. Sem fugir à regra de Minas Gerais ou São Paulo, a decadência do ouro coincide com o aperfeiçoamento dos artesãos e artífices, de maneira que os templos mais artísticos são os do período do declínio da riqueza³⁰⁰. As igrejas da Abadia e da Lapa, derradeiras a serem levantadas, são as que apresentam no exterior e no interior melhor trabalho de talha barroca dourada e harmônica disposição de linhas arquitetônicas.

²⁹⁹ A primeira e espirituosa alcunha foi conferida a ele pelo inconfidente mineiro Tomás Antônio Gonzaga em sua obra *Cartas chilenas*. Esse fato e também o segundo predicado se justificam, conforme Coelho (2013, p. 18), pela “atuação de Cunha Menezes [que] pode ser observada não só no plano de orientação do crescimento para Vila Boa como também na capitania de Minas Gerais, para onde foi transferido em seguida. Lá, o projeto para a Casa de Câmara e Cadeia (*de Ouro Preto, atual Museu da Inconfidência*) pode ser visto como uma das melhores obras arquitetônicas atribuídas a ele, inclusive como uma antecipação da chegada oficial do neoclassicismo ao Brasil”, como igualmente apontado por Elder Rocha Lima (2017, p. 99).

³⁰⁰ Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 42) corrobora a afirmação, complementando que, “paradoxalmente, é neste período de decadência das minas que começa a melhorar a vila. O escravo, mal empregado nas lavras, torna-se construtor de altas, confortáveis e belas residências. A geração de pioneiros, coetânea da elevação da Vila em capital dos Goias, pensa tanto em certo conforto residencial na vida quanto consolo decente na morte e dedica-se também a construir novas igrejas para receberem-lhes os ossos. São as novas que lá estão: Boa Morte, São Francisco, Carmo, Abadia, Santa Bárbara...”. Por fim, Gustavo Coelho (2013, p. 18-19) também concorda com as assertivas, porém adverte, que “tais edificações foram, em certa medida, favorecidas pelas propostas de melhoria urbana de Cunha Menezes, não se apresentando de forma alguma como decorrentes delas, como se tem ultimamente afirmado”.

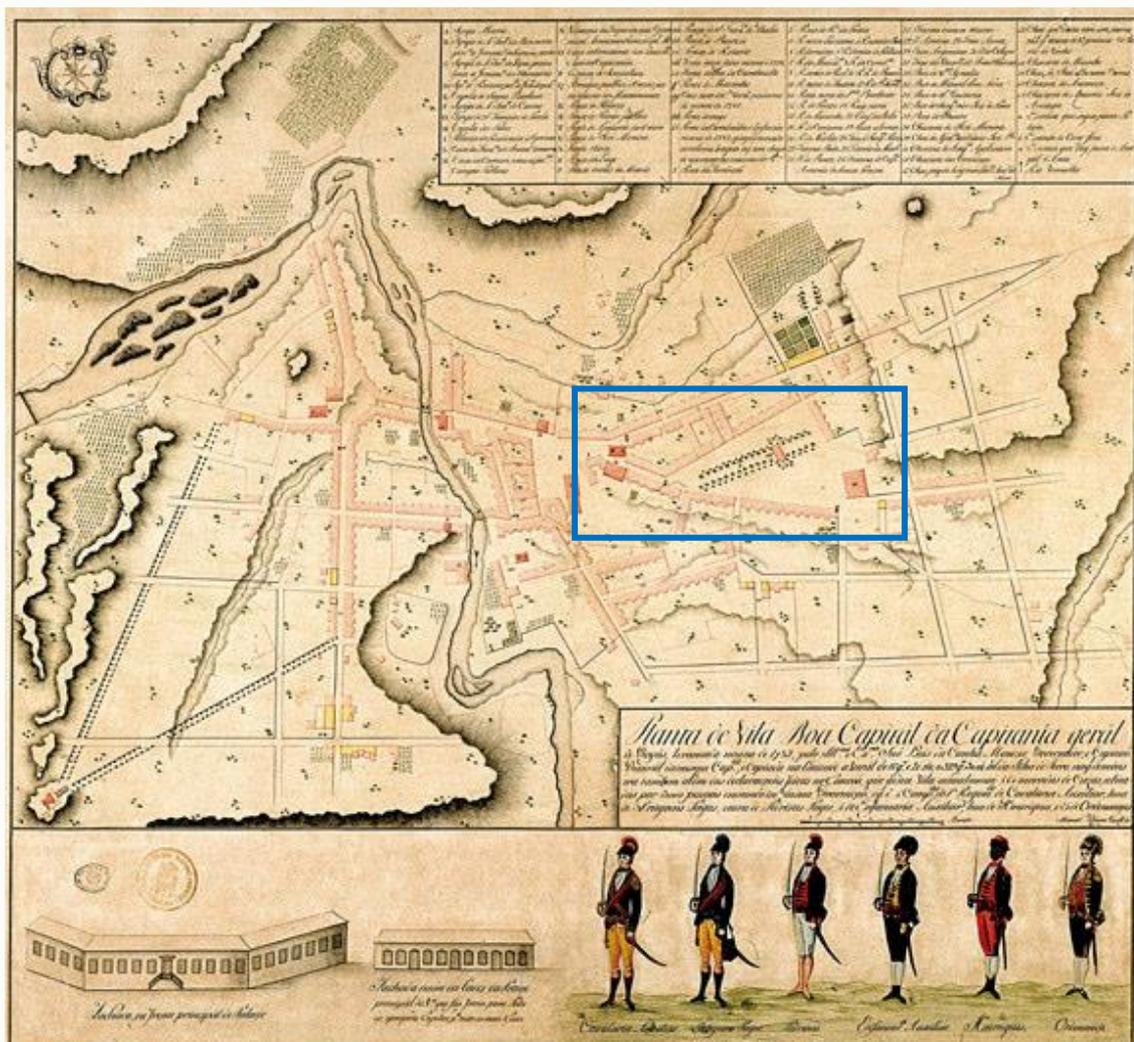


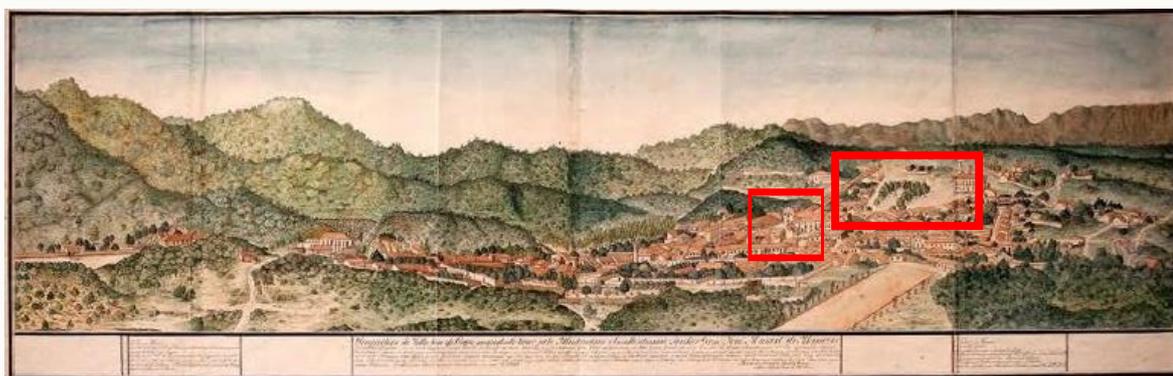
Figura 297 - Planta de Vila Boa Capital da Capitania geral de Goiás em 1782³⁰¹, com destaque para a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em azul. À direita, detalhe das dimensões do templo na mesma planta e do local em que se encontravam as ruínas de sua antiga capela no Largo do Chafariz.

Fonte: Arquivo Histórico do Exército e Arquivo Público do Distrito Federal.

³⁰¹ A letra "B" da legenda descreve: "Igreja de N. Snr.^a da Boa Morte per.^{te} a Irmand.^e dos homens pardos" (SILVA; VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 71).

A *Perspectiva de Villa Boa de Goyas de 1803* mostra as fundações em ruínas da antiga capela nos fundos do Chafariz da Boa Morte no largo homônimo, como afirmado por Bernardo Élis acima. Segundo o escritor, o estado precário de conservação em que se encontrava é que levou ao seu abandono e à mudança para o Largo da Matriz. Esse desenho também é o primeiro a indicar a atual fachada da nova igreja localizada na confluência das ruas do Horto e da Fundição, já finalizada e ocupada pela Irmandade dos Homens Pardos em 1779³⁰², destacando-se que

Não se tem notícia ou documentação conhecida sobre o estado de adiantamento e sobre a situação da obra à época da doação, ficando, portanto, impossível determinar se as características arquitetônicas que tornam especial esse edifício foram impressas desde o início de sua construção, pelos militares, ou se na nova fase de obras, pelos membros da Irmandade dos Pardos. O mais provável é que já estivessem definidas em projeto desde o início da construção (COELHO, 2017, p. 121).



³⁰² A Irmandade dos Militares passa, a partir desse período, “a se reunir na Matriz de Sant’Anna, onde teve um altar dedicado ao seu santo padroeiro” (COELHO, 2017, p. 30).

Figura 298 - *Prespectiva de Villa Boa de Goyas de 1803*, com destaque para os largos do Chafariz e da Matriz, emoldurados pela Serra Dourada. Abaixo, detalhes do local em que se encontram as ruínas de sua antiga capela no Largo do Chafariz (à esquerda) e da nova Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (à direita), respectivamente.

Fonte: MOURA, 2018, p. 276.

Acerca de suas características construtivas, Coelho (1999, p. 41) afirma que foi executada em cantaria, ou seja, alvenaria de pedra rebocadas e caiadas em branco e de adobe nas “paredes dos altares laterais” e no “fechamento interno do coro”³⁰³. Destaca-se em seu muro lateral, voltado para a Rua do Horto, a presença de uma das duas únicas sobreviventes das antigas 14 “**capelas de passo**” existentes na cidade, às quais tinham “grande importância no contexto religioso” (COELHO, 1999, p. 16) local, em termos históricos. Outro fato relevante é a inexistência de torres, sendo que seus “**sinos**, tanto o Pequeno como o ‘de som grave, fundido em Goiás em 1785, especialmente para essa igreja’, ficam na sineira de madeira, erguida no pátio lateral, perto de um poço de pedra, também do século XVIII” (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 16). Segundo Coelho (1999, p. 41), essa estrutura é feita em “aroeira, coberta com telha canal, com uma inclinação bastante acentuada e localizada em um jardim de dimensões reduzidas, separado da via pública por um alto muro”, caracterizando tal configuração como “tradição geral dos edifícios religiosos goianos”. Esses **pátios** ou jardins, que ladeiam a edificação, resultam de sua implantação no terreno, que apresenta um formato triangular, levando a uma maior sensação de destaque do edifício em relação ao seu entorno, que é reforçada pela “sensação de profundidade e relevo, em decorrência do desalinho com que se apresentam essas ruas” (COELHO, 1999, p. 118).



³⁰³ O Plano Museológico do Museu de Arte Sacra de 2009 apresenta uma versão diferente para os materiais construtivos da edificação, conforme segue: “Construída em dois pavimentos, quase inteiramente em alvenaria de pedra, com exceção apenas das paredes de pau-a-pique sobre os altares laterais e das de adobe sobre os arcos do coro” (BARBOSA, 2017, p. 202).

Figura 299 - Sineira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1971, por Glauco.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 301 - Detalhes lateral e frontal da sineira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte durante o restauro feito pelo IPHAN em 1959, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Figura 300 - Poço da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte durante o restauro promovido pelo IPHAN em 1960, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 302 - Sineira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1971, por Glauco Carneiro.

Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 06.jan.1971.

O arquiteto destaca ainda que esse “é o único edifício na cidade que apresenta, em sua **fachada**, elementos característicos do **barroco**, e uma das duas únicas igrejas onde a planta da nave, através de um artifício construtivo, tem a forma de um octógono irregular” (COELHO, 1999, p. 41), sendo corroborado por Elder Rocha Lima (2017, p. 96). Ao que se refere à presença desse estilo e de sua simplicidade em Goiás, Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 22) apresenta sua peculiar perspectiva a seguir, mantendo seu tom protecionista e telúrico sempre:

(...) Se pobre, nosso barroco (mais pobre pela perda das igrejas de Santana e Lapa que ostentavam o melhor) apresenta o essencial, esse espírito complexo e contraditório, gerador dos largos trapezoidais, das ruas tortuosas, o calçamento incerto, a predominância de linhas curvas, o casario pequeno e de paredes-meias, enfim esse clima, esse ar sensual e místico, em que o pecado e as penas se temperam com o ardente impulso de gozar a vida naquelas melhores coisas que Deus deixou no mundo para os homens e para os bichos.

É com ternura que se sente a simplicidade aparente de Vila Boa! (...).



Figura 303 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte na década de 1910 , por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 304 - Fachada lateral esquerda e capela de passo incrustada no muro em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 305 - Fachada lateral direita com a sineira em 1959 por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Ainda acerca da temática, Coelho (2017, p. 16-17) traz uma perspectiva mais técnica e atualizada, comentando sobre os partidos arquitetônicos adotados, técnicas construtivas e esclarecendo a distinção existentes entre os exemplares mineiros, conforme segue:

um olhar mais atento sobre esse conjunto de edifícios pode nos mostrar padrões comuns de construção em relação à tipologia de plantas e fachadas, assim como aos elementos compositivos de anexos, estruturas, técnicas e materiais construtivos. Sua filiação a um programa preexistente faz com que sejam as representantes goianas de um modelo de edifício encontrado não só em praticamente todo o território brasileiro como também no interior de Portugal. Contemporâneas das igrejas barrocas mineiras apresentam-se, no entanto, de forma bastante diferenciada.



Figura 306 - Vista interna da nave principal da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (Atual Museu de Arte Sacra) a partir do coro no início dos anos 2000, por Eraldo Peres.

Fonte: PERES; TUIM, s/d, p. 31-32.

Outros elementos inéditos observados na edificação são as “três aberturas de iluminação no **coro**, com as duas janelas normais e, entre elas, logo acima da porta principal, uma outra, com guarda-corpo entalado” (COELHO, 1999, p. 42). Nota-se, por fim, a existência de duas janelas em suas laterais, que se encontram “emparedadas” atualmente, porém fazendo “uma interessante composição com as aberturas do coro, do arco cruzeiro e das tribunas que, estranhamente, se abrem para a nave e não para a capela-mor, como seria normal acontecer” (idem). Assim, considera-a “por suas proporções e pelo esmero dos detalhes de sua fachada, o edifício que mais se impõe no conjunto arquitetônico da Cidade de Goiás” (COELHO, 2017, p. 33). Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 23-4) complementa que ela é

pequena, oitavada e teve pintura a fresco. Segundo Etzel, a fachada é de estilo barroco, com frontispício único no gênero em Goiás. Os altares laterais, dois são pobres, com talha em estilo barroco-rococó tardio. O altar-mor no mesmo estilo tinha, como sustentáculo das colunas, mênulas barrocas, únicas preservadas de um incêndio que o destruiu em 1920. Paredes lisas, sem maiores trabalhos, como é nos templos goianos. Da alfaia, destaca-se o lampadário de prata que pertenceu à matriz, segundo molde de mestre Valentim da Fonseca e Silva, do Rio de Janeiro (...).



Figura 307 - Altar lateral em talha com forração a ouro e imagem do Sagrado Coração de Jesus na década de 1920 (acervo de Elder Camargo de Passos), por autor desconhecido.

Fonte: BRITTO; ROSA, 2017, p. 226.



Figura 308 - Altar lateral em talha com forração a ouro e a imagem de Nossa Senhora das Dores atribuída a Veiga Valle, registrada por Etzel em 1974.

Fonte: UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, 1984, p. 26.

Elder Camargo de Passos (1970, p. 30) acrescenta que os referidos **altares laterais** foram “trabalhados em talha recobertos a ouro”³⁰⁴, sendo dedicados à Nossa Senhora das Dores e a Nossa Senhora do Parto atualmente. Coelho (2017, p. 124) destaca que a

³⁰⁴ Passos (2018, p. 109) registra que as aplicações de folhetas de ouro realizadas nos adornos em talha foram “refeitas em 1888 por Henrique da Veiga Jardim”.

associação deles com coro, reforça a percepção do octógono no interior da nave, resultando em “um sentido de erudição não percebido em nenhum outro templo da região. Essa sensação torna-se ainda maior quando observamos a regularidade com que se desenvolvem os arcos em seu interior”. A respeito da sua organização interna geral, o arquiteto pondera que gera

um conjunto singular, formado por uma série de arcos compostos pelos altares e tribunas, duas paredes cegas na parte inferior e com duas janelas na parte superior, à moda das existentes na Igreja dos Navegantes, em Cascais, apenas emparedadas, impedindo assim, a sensação de luminosidade sugerida por Raquel Henriques, quando se refere àquela edificação portuguesa. Completam o conjunto os grandes arcos do coro e cruzeiro, que se defrontam no sentido longitudinal da edificação. Tudo isso coroado pelo forro poligonal apainelado — cuja estrutura de cobertura, elaborada em madeira, reproduz uma tentativa de cúpula, transferindo para o centro da nave (...), o *áxis mundi*, que deveria estar sobre o altar-mor —, pintado de branco e colocado imediatamente sobre as paredes, sem nenhum elemento decorativo de transição (COELHO, 2017, p. 125).

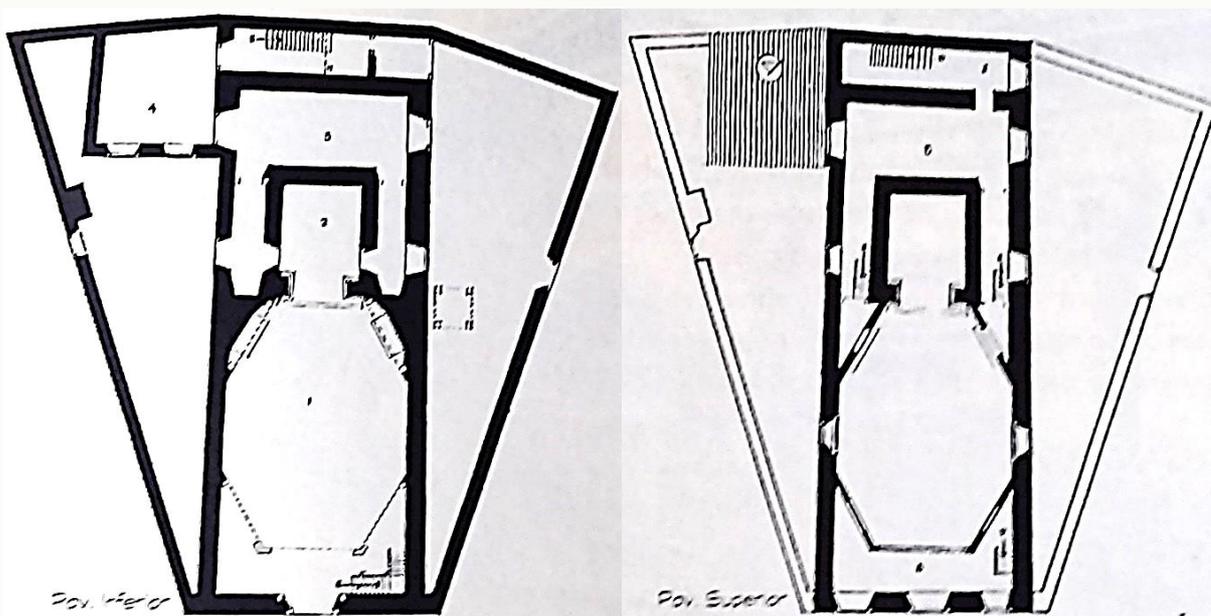


Figura 309 - Plantas-baixas dos pavimentos térreo e superior Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, respectivamente. Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Sala; 4 - Sacristia; 5 - Consistório; 6 - Coro.

Fonte: COELHO, 2017, p. 32.

Externamente, essa **cobertura** revela grande simplicidade, sendo formada apenas por duas águas. Porém, internamente, “sua estrutura de sustentação se apresenta como uma abóbada de calota abatida” (COELHO, 2017, p. 125), o que criaria, segundo o autor, “condições simbólicas de representação do espaço celeste”. Os forros da nave central e da capela-mor são feitos em gesso e os demais são em madeira. Já sua **planta baixa do pavimento térreo**, vista acima, contempla “dois retângulos, nave e capela-mor, de larguras diferentes e separados pelo arco-cruzeiro, como normalmente ocorre nesse tipo de

edificação” (COELHO, 2017, p. 121). O autor ressalva, ainda, que sua organização segue “padrões completamente diversos daqueles utilizados na época em todo o território goiano” (idem), destacando-se a opção *sui generis* pelo **octógono irregular**³⁰⁵, que também aparece na nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de 1782. Coelho (1999, p. 118) explora também possíveis justificativas para tal escolha projetual, alegando que

Desconhece-se o que possa ter gerado ou mesmo promovido a adoção de tal forma de organização de planta (...), tendo em vista a difícil ligação de Goiás com os outros centros onde se desenvolviam edificações com esse tipo de caracterização arquitetônica. Sabe-se que no Brasil são poucas as construções setecentistas que apresentam esse tipo de organização, que é aí desenvolvida com extrema singeleza (...). Entretanto, o que se pode utilizar como explicação em nível de conhecimento técnico é o fato de a construção da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ter sido iniciada pela Irmandade de Santo Antônio dos militares, que é santo português, além de serem portugueses os oficiais militares que se incumbiram de sua construção.



Figura 310 - Vista das janelas das tribunas da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 311 - Vista do coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

A partir de Suzy de Mello, Coelho (2017, p. 32) afirma, ainda, que “em determinado momento da evolução da Arquitetura religiosa mineira, a altura da nave era ampliada, dando espaço à implantação de um segundo pavimento com a finalidade de atender às necessidades da mesa diretora da Irmandade”. Esse artifício viabilizava o surgimento de um

³⁰⁵ Segundo Coelho (2017, p. 119-120), “ao estudar os elementos característicos das edificações de planta poligonal da Arquitetura religiosa portuguesa, Paulo Varela Gomes (1998) afirma que o desenho baseado no octógono alongado surge nas décadas finais do Século XVII, não sendo resultado de adaptações nem da evolução gradual com base em estudos e experiências, além do que apenas a produção arquitetônica portuguesa conheceu tal desenho, desenvolvendo um número considerável de exemplares em praticamente todos os seus territórios de influência. Diz ainda esse autor que tal figura aparece apenas em planta, não transparecendo no volume do edifício, tendo como primeiro exemplar a Igreja de Santo Elói, em Lisboa, construída pelo mestre-pedreiro João Antunes, nos anos finais do Século XVII. Vários foram os edifícios que, a partir da inauguração desse primeiro, passaram a ser elaborados em território português, sendo citado por Gomes como um dos melhores exemplos a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto”.

“salão” sobre a **sacristia**³⁰⁶ com área correspondente à dela, destinado ao **consistório** da referida instituição, sendo a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte a única a apresentar esse “modelo evolutivo” na cidade. Posteriormente, o local passa a funcionar como um depósito de objetos sacros, enquanto a igreja se mantinha em atividade.



Figura 312 - Consistório ou depósito no pavimento superior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 313 - Vista do altar-mor e do altar lateral direito encimado pela janela da tribuna na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Essa configuração também permitiu a inclusão de **tribunas** acima dos altares laterais, “com abertura em verga de arco abatido e parapeito de balaústre torneado dando para à nave, sendo o seu acesso feito pela sala do consistório” (COELHO, 2017, p. 33). Entretanto, a visão do altar-mor, a partir desses pontos, é obstruída pela posição de suas janelas laterais, previstas nas faces “que definem o octógono”, o que resulta em um ângulo que atende muito mais aos requisitos estéticos do que funcionais. Coelho (2017, p. 33) considera, por fim, que elas “compõem um conjunto singular com duas paredes com janelas falsas, duas aberturas laterais no coro e duas grandes envasaduras que se defrontam: o arco cruzeiro e o arco central do coro”. Considerando-se a complexidade construtiva dessa edificação em relação às demais ali existentes, ainda que não tenham sido encontrados documentos que comprovem suas afirmações, o mesmo autor conjectura que esse desenho exigia

um conhecimento acima daquele que nos é apresentado como sendo característico da população. São edifícios que apresentam, em Goiás, o que

³⁰⁶ Coelho (1997, p. 117) recorda que apenas as igrejas de Nossa Senhora da Boa Morte e de Santa Bárbara apresentam a sacristia “na parte posterior da edificação, sendo aí desenvolvido com extrema singeleza”.

se estava produzindo em regiões como Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, e mesmo na Metrópole, com exemplos encontrados tanto em Lisboa quanto na cidade do Porto. Isso não só no que se relaciona às questões decorativas, como também na estruturação do espaço interno, com a demonstração de um acurado estudo e conhecimento de toda uma simbologia religiosa incompatível com o baixo grau de cultura com que a população goiana do primeiro século sempre é associada (COELHO, 1999, p. 124).



Figura 314 - Desenhos encontrados sob o reboco no interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em intervenção realizada pelo IPHAN em 1977, que poderiam ser antigos afrescos.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 315 - Desenhos encontrados sob o reboco no interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em intervenção realizada pelo IPHAN em 1977, que poderiam ser antigos afrescos.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Encerra-se, então, as descrições físicas da edificação e introduz-se as análises relativas aos relatos dos **visitantes europeus** sobre o templo, destacando-se o registro elogioso de Johann Pohl (1976 (1832), p.141), que a considerou “uma das melhores igrejas” da cidade. O mesmo foi feito por Raimundo da Cunha Mattos (1836, p. 137), mas com menor intensidade, ao apenas inclui-lo na lista dos “varios edifícios sagrados e profanos muito bons para huma Provincia central”. O português menciona também seus “três altares, sendo o central dedicado a Nossa Senhora da Boa Morte, o da direita a Nossa Senhora das Dores e o da esquerda a Nossa Senhora do Parto” (MATTOS, 1978, p. 98 *apud* PASSOS, 2018, p. 109). Em tom um tanto pejorativo, caracteriza-a como “pequena, pouco dotada de patrimonio e séde de uma confraria de homens pardos” (*A Informação Goyana*, ago.1934). Ressalta, por fim, que apresentava “muitas pinturas **a fresco**, que apesar de nao serem chefes de obra, tem bastante merecimento e graça” (*idem*). Acerca delas, Coelho (2017, p. 32) afirma não existir “hoje nenhum registro” (COELHO, 2017, p. 32), porém um documento denominado “Projeto de restauração” do edifício, incluído no Plano de obras da Fundação Pró-Memória de 1981, indica que eles estariam localizados nos dois altares laterais. No acervo digital do IPHAN,

foram encontradas imagens datadas de 1977, que documentam pinturas nas paredes, mas sem a identificação de que fossem tais afrescos de fato³⁰⁷, conforme demonstrado abaixo.

O desenho a seguir foi elaborado por William John Burchell em 1828, passados quase 50 anos de sua reconstrução, sendo o primeiro a apresentar um maior detalhamento da edificação. Nele, destaca-se a quase ausência de alterações em seu frontispício em relação à atualidade e seu ótimo estado de conservação no período retratado, se comparada às edificações vizinhas e, inclusive, à degradada Catedral de Santana de então. O frontão “barroco” pode ser observado com um bom grau de pormenorização, assim como, as esquadrias em madeira da porta principal, da janela esquerda e do balcão central, ambos no pavimento superior, apresentando os frisos em relevo sobre elas bem marcados. Vê-se uma espécie de moldura escurecida ao redor da fachada, incluindo o frontão, que poderia indicar a ausência de pintura na cantaria existente nesses pontos, apresentando-se as pedras aparentes e havendo caiação apenas na parte interna, a exemplo do encontrado atualmente nas igrejas barrocas mineiras, como analisado no capítulo anterior.



Figura 316 - Largo da matriz e Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1828, por William Burchell.

Fonte: FERREZ, 1981, p. 125.

Há também o panorama da entrada da cidade atribuído ao artista austríaco Thomas Ender, datado de 1830, que mostra a única visão posterior da edificação encontrada no período em estudo. Segundo Lima (2017, p. 114), os desenhos atribuídos a Ender foram produzidos com base em croquis feitos por Pohl³⁰⁸, “que os retrabalhou e gravou” em cobre.

³⁰⁷ O jornal *O Popular* de 26 de abril de 1970 apresenta um matéria chamada *Encontro com Vila Boa*, na qual informa que: “A finalidade de um incêndio, tempos atrás, roubou à posteridade o patrimônio de belos afrescos que enriqueciam a Igreja da Boa Morte, ornando a sua nave oitavada”.

³⁰⁸ Coelho (2013, p. 56) discorda dessa informação, conferindo a autoria da obra a Debret, porém se opta pela primeira hipótese no âmbito desta tese, por apresentar uma argumentação mais recente,

Em relação à obra em questão, ele acrescenta, ainda, que “mostra uma paisagem da Cidade com evidentes exageros na representação das montanhas ao fundo, quer em altura, quer nas antracuosidades, mas explicável, pois nem Ender nem seu gravador europeu por cá estiveram”. Coelho (2013, p. 58) corrobora a ausência de verossimilhança da obra, complementado que

(...) Observamos também o modo como a topografia e a vegetação estão aí representadas. Com relação aos acidentes do terreno, na parte ocupada pela cidade, a maneira plana como o artista coloca os edifícios não corresponde à realidade, assim como a forma como ele vê o relevo representado ao fundo, que é bem mais acidentado do que realmente é possível observar. (...) No primeiro plano, a vegetação é extremamente realista, com a identificação de palmeiras, bananeiras e mangueiras, e os personagens brancos que aí aparecem utilizam vestimentas completamente diferentes daquelas apresentadas em outros desenhos da mesma época.



que pode ser respaldada pelo fato de o pintor ter integrado a missão científica austríaca vinda com a imperatriz Dona Leopoldina de Habsburgo em 1817 (data muito próxima a da estadia de Pohl em Goiás). Outro argumento que pode comprovar essa teoria é a semelhança dos traços da ilustração com as obras do pintor e o fato de que Ender é citado diversas vezes na versão original da obra de Pohl (*Reise im Innern von Brasilien, vol. 1*), na qual indica que estiveram juntos diversas vezes. Inclusive chega a mencionar uma ilustração da capital goiana feita pelo artista: “Infelizmente, não foi possível concluir a grande folha do Rio de Janeiro; portanto, ela será incluída no segundo volume. Para garantir o número específico de representações gráficas, essa folha foi substituída por uma ilustração da capital Goyaz, executada pelo Sr. Ender com base em um desenho feito pelo autor, fiel à natureza.” (POHL, 1832, p. XII - XIII, *tradução ChatGPT*). Mais adiante, complementa que “(...) viu-se obrigado a utilizar suas próprias habilidades limitadas em desenho, adquiridas ao longo do tempo, com o auxílio de uma *Câmera lucida* de Wollaston, e ele aproveitou todas as vistas favoráveis que encontrou para registrá-las, sendo posteriormente elaboradas de forma bem-sucedida pelo Sr. Ender” (POHL, 1832, p. XXIII).

Figura 317 - Panorâmica do acesso sul à cidade de Goiás por Thomas Ender em 1819 ou 1830³⁰⁹, com destaque para a vista posterior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em vermelho.

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Johann_Axmann_-_Cidade_de_Goi%C3%A1s.JPG . Acesso em 23.jun.2023, às 22:50.

Já Francis Castelnau (1949, p. 225) elogia a igreja em seus escritos, chegando a dizer que sua “elegante fachada não ficaria deslocada em qualquer cidade da Europa”, inclusive, associando a beleza de sua arquitetura com a do chafariz de mesmo nome no largo vizinho. Assim como na representação anterior, a ilustração acompanha a obra do francês, retratando o templo de forma engrandecida e **monumentalizada**, além de bastante destacado de seu entorno imediato, que é praticamente desconsiderado. Segundo Coelho (2013, p. 56), mesmo estando parcialmente escondida pelo palácio dos governadores e no fundo do plano, a edificação é ressaltada pelo “jogo de luz e sombra” aplicado pelo artista sobre ela, como pode ser visto abaixo

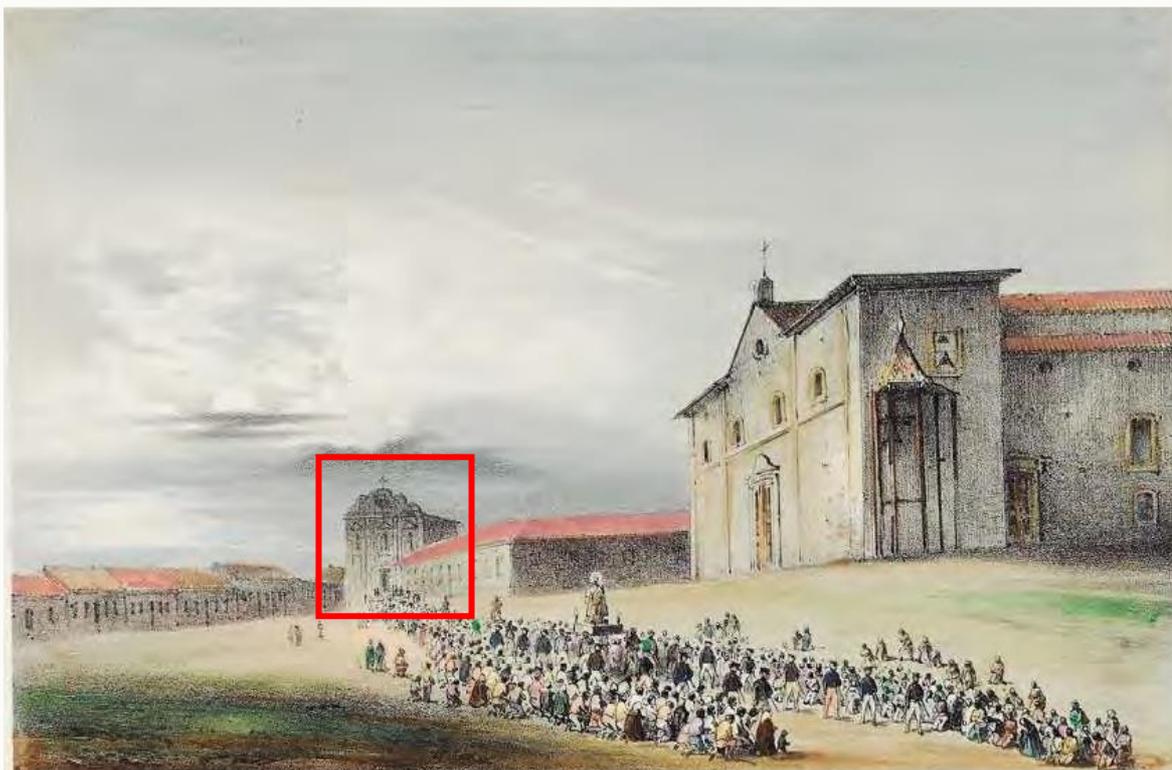


Figura 318 - Procissão religiosa no Largo da Matriz com destaque para a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em 1843, por Francis Castelnau.

Fontes: Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ) e Instituto Moreira Sales (*apud* MOURA, 2018, p. 327).

³⁰⁹ Elder Camargo de Passos (2018, p. 34) data a obra de 1819, considerando-se que Thomas Ender volta para a Europa em 1818, é possível que esse ano seja mais coerente do que 1830.

A impressão **monumentalidade** observada nas ilustrações de Burchell e Castelnau é atribuída por Coelho (1999, p. 42) a vários elementos, como “sua localização no vértice mais alto do Largo do Palácio, a convergência de visão provocada pelas ruas do Horto e da Fundação, que delimitam seu terreno, além dos elementos decorativos aplicados em sua fachada”. Essa condição torna-a “um dos monumentos símbolos da cidade”, segundo Eliézer de Oliveira (2014, p. 42), sendo também um dos mais retratados nas representações visuais artísticas da cidade e lembrados pela população local. Raquel Barbosa (2017, p. 202) também concorda com a afirmação, considerando a igreja “um dos mais significativos monumentos do passado para as tradições praticadas no presente”.

O restante do período até atingir a década de 1870, quando a igreja se torna a catedral provisória, passa sem maiores intercorrências, recebendo apenas as atividades religiosas vinculadas à Irmandade da Boa Morte³¹⁰. Os periódicos locais noticiam a programação de diversas missas na capela e de procissões vinculadas a ela. Destaca-se, ainda, uma solicitação de recursos públicos, no valor de 500\$000 réis, destinados a reparos na edificação, que é publicada no jornal *Provincia de Goyaz* (9.set.1870). Entretanto, não houve um consenso em relação da aprovação do projeto na assembleia, sendo, inclusive, cogitada uma redução do montante para 300\$000 réis. A discordância é causada pela seguinte razão: a “despesa não se pode considerar urgente; a Boa-morte está em muito melhor estado do que diversas outras capellas ahi por fora; a concessão presente vai autorisar muitas outras, talvez fundadas em necessidades mais urgentes; o que muito seria para desejar que se evitasse”. Ao final, o parecer é aprovado em seu valor integral, o que pode indicar o prestígio do templo e de seus “gestores” na cidade já em meados do século XIX, antes mesmo de se tornar catedral provisória, como visto a seguir.

5.1.2 As longas décadas como catedral provisória (1874-1958)

A Boa Morte, templo suntuoso, serviu de catedral do bispado desde 3 de junho de 1874, dia em que, às 5 da manhã, quando era celebrada uma missa, desabou a parede lateral-direita da velha Matriz de Santana, a mais velha igreja de Vila Boa (...).

³¹⁰ Os jornais da época, assim como, os registros memorialísticos de Anna Joaquina Marques, iniciados em 1880, indicam a realização de procissões, novenas e casamentos no local. Destaca-se a grande frequência desse último, podendo indicar que a Catedral de Santana já não tinha condições de abrigá-los devidamente e, até mesmo, a realização de uma transferência gradual de atividades entre os templos. Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 87) confirma em suas memórias do início do século XX, que “grande parte dos casamentos se realizava na Boa Morte, na missa das quatro horas da madrugada”.

O registro memorialístico de Brito demonstra as origens dramáticas do início da trajetória do templo como catedral provisória de Goiás, já estudadas no capítulo anterior. Inclusive, Brito e Rosa (2017, p. 97), através do *Correio Oficial* (30.dez.1871), esclarecem “que a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte já se encontrava como Catedral provisória nesse período, embora algumas celebrações continuassem ocorrendo na Catedral de Sant’Ana”. A hipótese da mudança paulatina das funções vinculadas à matriz para suas dependências é reforçada mais uma vez, ainda assim, é notável o impacto desse acontecimento na cidade, em razão da grande importância da religiosidade em seu cotidiano, conforme destacam os mesmos autores:

Em virtude desse fato, ocorreu um rearranjo da geografia do sagrado em Goiás. As delimitações do espaço sacro no espaço urbano exigiram uma plasticidade, desenhando uma estrutura nômade. Em 1874, quando a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte assumiu função de Catedral Provisória, determinou um remodelamento dos espaços sagrados instituídos pelo clero e pelas irmandades. A Igreja da Boa Morte possuía dois altares laterais já dedicados a outros oragos e abrigava a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, fator que contribuiu para que as demais associações leigas que ainda sobreviviam na Catedral de Sant’Ana procurassem outros templos para a realização do culto a seus padroeiros (BRITTO; ROSA, 2017, p. 101).



Figura 319 - Interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte antes do incêndio de 1921, por autor desconhecido.

Fonte: UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, 1984, p. 8.

A passagem acima atesta a repercussão de tais alterações para o Catolicismo local, sobretudo, para a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e sua presença cotidiana no templo. A diversidade dos membros dessa instituição, que aceitava brancos, pretos forros e crioulos livres (TAMASO, 2007, p. 57), pode ter contribuído para uma ambientação mais “suave” dos novos frequentadores na igreja, ao contrário do observado no período em que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos cumpriu a mesma função, devido aos já há muito tempo arraigados preconceitos raciais da elite local, como aprofundado no próximo capítulo. Conforme visto, várias foram as consequências desse processo, destacando-se algumas desconfortáveis, como a substituição de seu orago original pela imagem de Santana³¹¹ no altar-mor, e outras positivas, a exemplo da ordem do bispo D. Cláudio Ponce de León para “soalhar toda aquela igreja” (SILVA, 1948, p. 168; 179; PASSOS, 2018, p. 109) em 1887. Após concluídas as adaptações necessárias, sua nova configuração interna pode ser vislumbrada por meio da detalhada descrição feita por Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 18-19) a seguir:

O Corpo da igreja, de altas paredes, de cal pintadas, continha duas galerias de madeira sustentadas por pilares de aroeira de aproximadamente dois metros de altura, uma de cada lado, as quais se destinavam para uso dos fiéis. À do lado direito subia-se pela escada que dava acesso ao CORO, que ficava mais acima e, a do lado o esquerdo, tinha escada própria, por cima da Pia Batismal, que estava logo à entrada da igreja, fechada com grades de táboas aparelhadas e oleadas. Adiante da porta principal havia outra porta de madeira, que só era aberta nos dias procissão. No trivial, entrava-se pelos lados dessa porta.

Entre as Mesas da Comunhão ficavam os altares de Nossa Senhora das Dores e do Sagrado Coração de Jesus, feitos de madeira artisticamente trabalhada³¹². Ao lado do altar das Dores, junto à Mesa, com entrada por uma das portas da sacristia, estava um Púlpito para os oradores sacros e que ficava a metro e meio do solo, a ele subindo-se por uma escadinha fixa de madeira.

Em cada lado da paredes, no alto, via-se uma janela com parapeitos torneados. Duas portas davam entrada para a Sacristia.

No Presbitério, o Altar-Mor, finíssimo e artisticamente confeccionado, verdadeira obra de arte (...), sobre ele artísticos Sarcófago da imagem de

³¹¹ Segundo registros, trata-se daquela que foi, originalmente, doada por Bartolomeu Bueno da Silva.

³¹² Regina Lacerda (1977, p. 44) também destaca “pelo acabamento artístico as imagens de Nossa Senhora das Dores (de roca) e Nossa Senhora do Parto (esta considerada obra prima de Veiga Vale)”, mencionadas anteriormente. Acerca da primeira imagem, Tamaso (2007, p. 649) acrescenta que, segundo relatos, “ela tem os traços das mulheres Veiga. Os vilaboenses têm adoração (em todos os sentidos da palavra) por esta imagem. Ela, juntamente com a do Senhor dos Passos, são as duas mais queridas imagens sacras”.

Nossa Senhora da Boa Morte. De um lado, a Cadeira Episcopal, forrada de veludo, com docel de seda. Ao alto, o Nicho, onde se expunham à veneração dos fiéis as imagens dos santos nas comemorações do calendário eclesiástico. Uma porta de cada lado dava passagem para a Sacristia, que eram dois quartos espaçosos, um com saída para a rua, passando por um pátio e perto dos sinos e outro com porta e janela onde se guardavam, em armários e cômodas, os paramentos, imagens e demais utensílios da igreja. Onde ficava o Nicho havia também um cômodo grande, depósito de imagens e materiais outros, pelo qual se ia às janelas no alto da parede do Corpo da igreja, chegando-se a ele por uma escada fixa de madeira, perto da porta do lado esquerdo do Presbitério.

Na igreja entrava-se pela porta principal e por dois portões que saíam na Sacristia — um na rua do Horto (rua Félix Bulhões) e o outro na rua da Fundição (rua Dr. Luiz do Couto).



Figura 320 - Vista interna do acesso principal da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 321 - Janela superior e trecho da escada de acesso ao coro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 322 - Vista do tabuado de piso e de parte do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Figura 323 - Vista de parte do forro de cobertura simulando uma cúpula da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Concomitantemente a essas modificações físicas, são observados também importantes movimentos estruturais no âmbito da Igreja Católica e das sociedades brasileira e goiana na virada do século XIX para o XX. Essas transformações se mostravam, muitas vezes, contraditórias e conflituosas entre si, deixando profundas marcas na história local, como já analisado no capítulo anterior e sintetizado por Britto e Rosa (2017, p. 105) abaixo:

Na Boa Morte os fiéis vislumbraram a Abolição da Escravatura, a instalação da República e o fim do Padroado Régio, a reforma do clero, a propagação de ordens religiosas femininas e masculinas de origem européia difusoras da romanização ou ultramontanismo por meio da catequese, da imprensa e da educação, além da intensificação aos sacramentos, a contenção das práticas populares e a valorização do culto a Maria.

O resultado prático de todos esses processos foi a intensificação da presença de alguns grupos locais no cuidado cotidiano de seus templos católicos, os quais eram compostos por mulheres predominantemente. A mudança conturbada de D. Eduardo Duarte e Silva (1891-1907) em 26 de junho de 1896 para Uberaba, então, ponto final da linha férrea, levando consigo a sede da Diocese e esvaziando ainda mais o clero da região reforçou essas práticas. Tal passagem ocorreu devido aos problemas financeiros e **conflitos políticos** enfrentados pelo prelado naquele momento, devido ao anticlericalismo da oligarquia dos Bulhões, que ainda governava o estado, com sua postura mais liberal e avessa ao conservadorismo ultramontano apresentado pelos últimos bispos, o que era agravado pelo fato de serem também maçons. Esse era um ponto delicado nas relações entre ambos, conforme registra Cônego Trindade Silva (1948, p. 251) a seguir: “conta-se, de passagem, que D. Joaquim pregando na sua Missa dominical na Catedral interina, derramasse lágrimas, não por estarem presos dois bispos, porque também os Apóstolos foram presos, mas porque na sua cidade de Goiás haviam fundado a primeira loja maçônica (16 de Abril de 1876)”. O mesmo escritor pormenoriza, ainda, alguns dos problemas vivenciados pelo clero durante aquela fase:

A nossa querida Goiás (que perdeu sua coroa de Capital do Estado) se transformara numa como Jerusalém na noite de Quinta-Feira maior. Uma política má e anti-clerical, nas mãos de um presidente também da mesma marca, desrespeitando o decreto de 7 de Janeiro de 1890 (decreto que mandava reconhecer em favor da Igreja todas as propriedades de que a mesma estivesse de posse naquela data) apossara-se do velho prédio do Seminário, construído pelos fiéis para a residência de D. Francisco, transformado em educandário de formação do clero por D. Joaquim, ampliado por D. Claudio e reformado por D. Eduardo: era em plena República o maior acinte à autoridade de um grande bispo.

(...) E a Capital de Goiás, piedosa na alma de seu povo, católica na sua tradição, ia ser vítima da ausência do seu pastor diocesano e vítima, sobretudo, da facciosidade das autoridades civis. (...)

Nem mesmo as solemnidades religiosas podem ser feitas sem grandes dificuldades, porque, por absoluta carencia de meios é necessario recorrer ao povo e as contribuições são sempre insufficientes para cobrir as despesas, passando-se mais pelo dissabor de ver-se a nenhuma concorrência dos fiéis aos actos, pois, a excepção das procissões da Semana Santa, o povo em geral não assiste às solemnidades de dia, e assim é que todos os annos vemos no dia de "Corpus Christi" (...). V. Excia. não tem sacerdotes para reger as Parochias da Diocese, as quaes se acham pela maior parte vagas, e nem para compor e formar o Cabido (...) (SILVA, 1948, p. 342-343; 345).

Esse incremento na atuação leiga na gestão das igrejas locais é contrabalanceada pela chegada das congregações europeias ao estado no final do século XIX. Como visto no capítulo anterior, nota-se, ainda, o reforço de um personalismo político religioso na cidade de Goiás a partir da década de 1910, que poderia ser resultante desse processo. É nesse contexto, portanto, que uma série de **famílias tradicionais vilaboenses** começam a atuar de forma mais destacada no âmbito pastoral, em iniciativas que se prolongaram por gerações inteiras, a exemplo dos(as) Sócrates e Amorim nas iniciativas em prol da reconstrução da Catedral de Santana. Tamaso (2007, p. 382-384) faz uma extensa análise acerca desse grupo social, concluindo que através dessas práticas passa o "patrimônio [a ser] legado como parte da herança familiar", e destacando também que

Algumas famílias³¹³, que habitam a cidade há um ou dois séculos, se autopercebem como portadoras de dons específicos; fato que legitima um lugar social especial. Atividades ligadas à música e à religião são aquelas nas quais mais se podem notar as virtudes familiares como herança tradicional e como privilégios de algumas famílias. Dom, casa e nome de família são referências simbólicas para a gramática social; são expressões de descendência e sentido moral. Em torno da idéia de transmissão dos bens simbólicos reside a noção de um tempo cíclico que propicia à família a demarcação do seu lugar social e de sua identidade em relação à sociedade mais ampla (Barros, 1989).

³¹³ A partir do INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais, realizado pelo IPHAN na cidade em 1999, a pesquisadora levanta os seguintes sobrenomes como os mais citados: "Caiado, Fleury, Passos, Camargo, Curado, Bueno, Veiga Jardim, Veiga, Amorim, Rocha Lima, Barros, Bulhões, Alencastro, Fleury Curado, Vellasco, Couto, Coelho, Alencastro Veiga, Ludovico, Ortiz de Camargo, Castro, Félix, Perillo, Berquó, Ferreira, Brandão, Guedes e Veiga Valle" (TAMASO, 2007, p. 383). De fato, observa-se que a maioria deles é citada ao longo da tese, destacando-se alguns mais que outros, conforme o período histórico analisado.

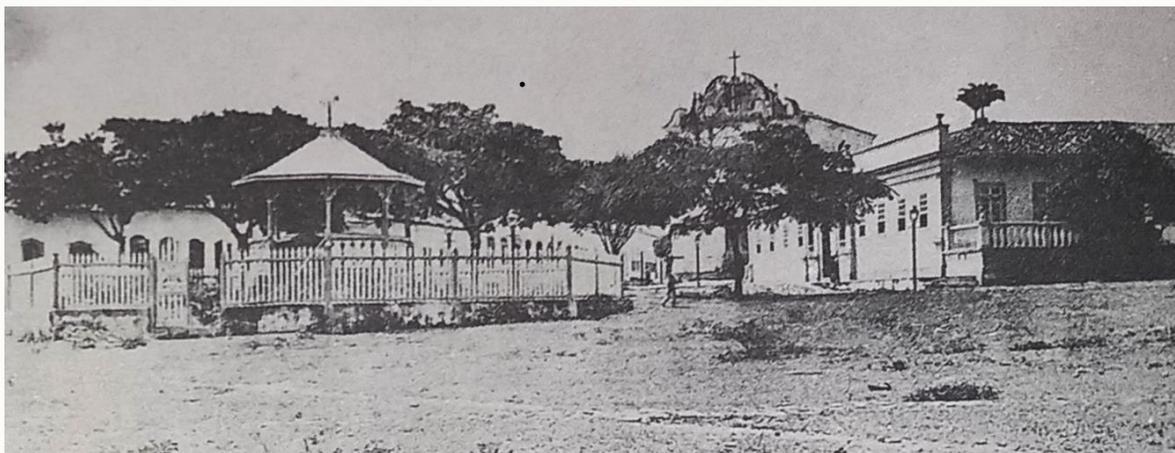


Figura 324 - Largo da Matriz e com Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em c.1908, um de seus mais antigos registros fotográficos, por José Alencastro Veiga.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 18.

Tamaso (2007, p. 383) reflete, ainda, que os “patrimônios privados estão estreitamente vinculados aos patrimônios coletivos e religiosos, cuja relação sistêmica impõe à rotina e aos rituais, simultaneamente, continuidade e mudança”. Esse é um argumento crucial para a compreensão da hipótese em análise aqui, que baseada na ideia de que o fazer cotidiano com as próprias mãos, expresso nos atos ancestrais de manter, cuidar, reconstruir, preservar os templos religiosos do centro histórico vilaboense foram indispensáveis para sua perpetuação ao longo do tempo. Tais práticas se tornam ainda mais importantes após o início das grandes pressões progressistas e desenvolvimentistas observadas no início do século XX, que trouxeram uma torrente de mudanças ocorridas não apenas em âmbito local, mas globalmente.

Britto e Rosa (2017, p. 184) falam também sobre o papel fundamental desempenhado pelas **festas religiosas**, organizadas nas igrejas da cidade, para a criação e a manutenção de vínculos afetivos e memorialísticos da população local com esses lugares, como os textos literários analisados profusamente demonstram. Até o século XIX, a maioria delas era promovidas pelas diversas irmandades vilaboenses, entretanto, com seus declínios e/ou extinções posteriores, as celebrações dos padroeiros passam a se concentrar na Igreja da Boa Morte por volta da virada do século XIX para o XX. Essa era uma grande estratégia para difundir e consolidar “uma catequese fixadora das doutrinas e dos dogmas” (idem) ultramontanos, reativando esses valores no imaginário religioso local, conforme explicam a seguir:

Na Igreja da Boa Morte destacavam-se festas importantíssimas, marianas, que impactavam os habitantes da cidade, sendo que uma delas é feriado municipal, até hoje (Nossa Senhora da Conceição, a 8 de dezembro). O mês de maio era todo ele dedicado a Maria, com os altares muito bem ornamentados com as flores dos jardins, recolhidos por D. Idalina Marques e

D. Adelaide Sócrates, tradição repassada às irmãs Amorim (BRITTO; ROSA, 2017, p. 184).

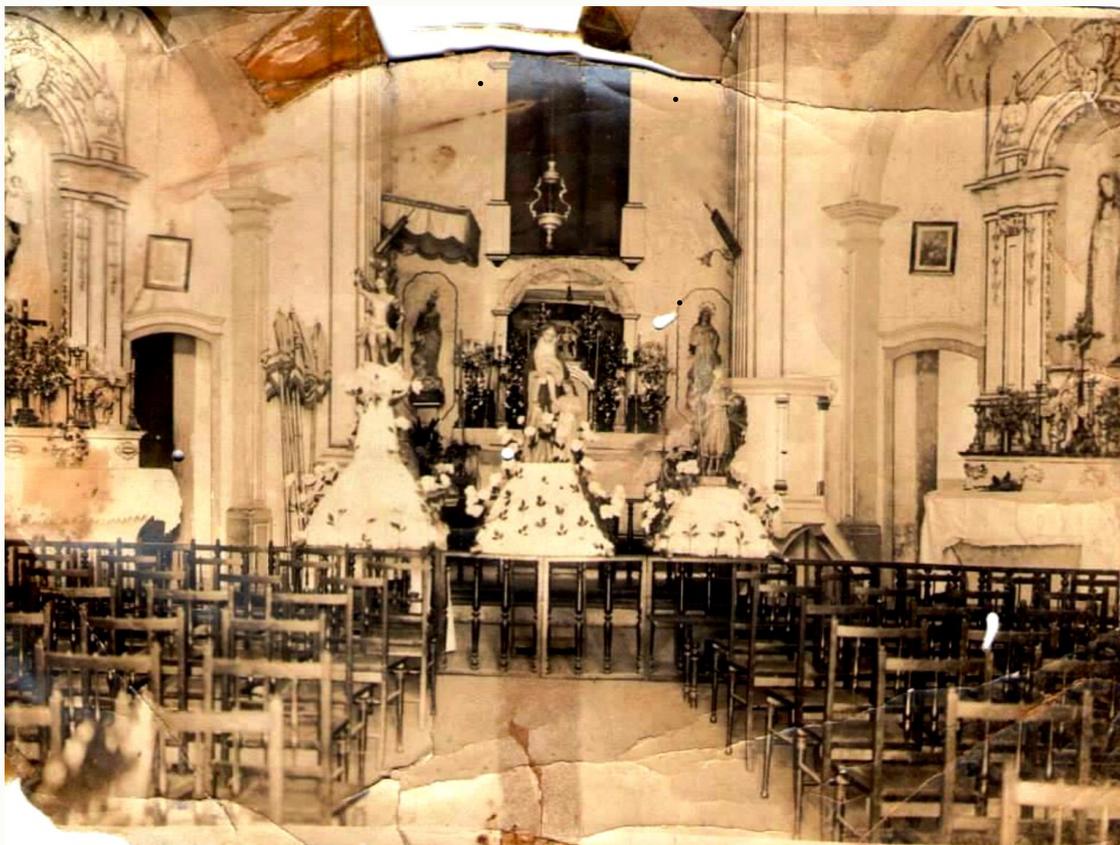


Figura 325 - Interior da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte durante a Festa de Santana em 26 de julho de 1930, por autor desconhecido (acervo de Lucy Sócrates Gomes Pinto).

Fonte: BRITTO; ROSA, 2017, p. 192.

A chegada do bispo subsequente, D. Prudêncio Gomes da Silva, já analisada anteriormente, reforça os personalismos políticos-religiosos, com atenção especial dada aqui à figura de Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim. Entre as diversas atividades desenvolvidas por ele, ressalta-se sua atuação como gestor dos recursos financeiros da igreja, como indica o Livro de receitas e despesas da Boa Morte³¹⁴, no qual consta a contabilidade geral do templo entre 1898 e 1938. Outra de suas conhecidas facetas é a de músico, servindo-se dela, intensamente, para a catequização e mobilização da população local:

[...] era exímio executor de harmônio, órgão sem tubos que permitia melhor mobilidade [...]. Em torno desse religioso e músico, uma escola informal de arte musical se formara. Após as mortes de José do Patrocínio Marques Tocantins (músico que cursou o Conservatório Imperial) e do cônego José Iria Xavier Serradourada, se tornou um dos regentes do Coro da Boa Morte e responsável pela preparação dos ofícios paralitúrgicos que contavam com

³¹⁴ Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Livro 69).

à colaboração das alunas da escola de Mestre Nhola e do Colégio Sant'Ana, atividades que se estendiam ao longo de todo o ano. Também se tornou regente do Coro do Seminário, onde havia aulas de canto gregoriano e uma banda de música [...] (BRITTO; ROSA, 2017, p. 125).



Figura 326 - Praça do coreto e a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo antes de 1910, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

A importância da atuação feminina no contexto religioso e musical é novamente mencionada, destacando-se a contribuição inicial feita pelas professoras de primeiras letras junto às crianças da elite local, que tiveram grande relevância para a construção e manutenção de vínculos memorialísticos e afetivos de parte delas com as igrejas da cidade. Os autores se referem, especialmente, à Pacífica Josefina de Castro, a conhecida **Mestra Nhola** (1826-1933), que foi responsável pela formação básica de inúmeros alunos ao longo de décadas de ensino. Em sua trajetória, ela também recebe o apoio de suas irmãs Mestra Lili (Luiza Joaquina da Silva Marques) e Anna Joaquina da Silva Marques, mencionada anteriormente por seus valiosos registros memorialísticos, além das contribuições externas de Mestra Silvina e Maria Péclat. Um dos grandes legados de Mestra Nhola foi a difusão de dois representativos elementos da religiosidade local na virada do século XX, perdurando por muito tempo: o “Canto do Perdão” e a cerimônia do “Bouquet” que eram realizados por suas alunas, como registra Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça (1981). Todas essas experiências, já inseridas na vivência das pessoas desde muito jovens, resultaram em um

grande poder de mobilização coletiva, tanto no âmbito religioso, quanto no cultural, ainda que fossem limitadas às classes mais ricas na maioria das vezes.

Surge, então, um outro instrumento fundamental “para a difusão das novas tendências evangelizadoras” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 112) em Goiás: a **música**³¹⁵. Como catedral provisória, a Igreja da Boa Morte foi central nesse processo, para tanto sendo adquirido um harmônio em 1908 por 1:850\$000³¹⁶. Os instrumentos eram tocados por religiosos e por mulheres, revelando outro importante campo de atuação ativa para elas nesse momento. Nesse ensejo, ressalta-se novamente o papel das representantes das famílias Sócrates e Amorim, grandes responsáveis por conservar, registrar e divulgar as antigas tradições musicais e litúrgicas, além das populares modinhas (BRITTO; ROSA, 2017, p. 13), revelando o profundo entrelaçamento entre patrimônio material e imaterial na cidade.

Um excelente exemplo disso, no contexto da Igreja da Boa Morte, é **Adelaide Sócrates** (1882-1935), que se consagra “inteiramente à histórica Igreja da Boa Morte” nas palavras de Célia Brito (1974, p. 278), reforçando que “quase toda a família dedicava ao templo o maior carinho e dava à D. Adelaide incentivo e apoio” (BRITO, 1974, p. 281). Foi considerada, então, por Britto e Rosa (2017, p.121) como a “grande herdeira e continuadora do legado devocional instituído no entresséculos”, sempre acompanhada por seu primo, Monsenhor Confúcio, e por Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva³¹⁷ (1867-1920). Exímia cantora e musicista, dom alimentado por diversos familiares desde a infância, seu trabalho foi crucial para a perpetuação do renomado Coro da Boa Morte, analisado mais adiante. Seus solos são rememorados por diversos personagens, ficando sua voz marcada no imaginário local como “pura, suave, linda” (MONTEIRO, 1974, p. 29), a ponto de ser lembrada como “um precioso

³¹⁵ A partir de A. G. R. Souza, Britto e Rosa (2017, p. 112) acrescentam que, “em finais do século XIX verifica-se a emergência de um tipo do canto onde predomina uma orientação evangelizadora baseada no hinário europeu trazido para o Brasil por missionários estrangeiros. Trata-se de produção musical influenciada pela ideologia da Igreja romanizada, cujo objetivo era ‘purificar’ a música sacra da ‘contaminação’ da ópera, buscando-lhe conferir maior singeleza. Objetivava, sobretudo, facilitar a participação da assembléia no culto, o que, paradoxalmente, vai promover, no futuro, abertura à música popular antes tão combatida pela Igreja. (...) Por volta das duas últimas décadas do século XIX, aparecem na Cidade de Goiás, quatro obras que representam essa nova tendência evangelizadora: a *Via Sacra* de Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva, um *Pange Língua* atribuído a esse mesmo compositor, as *Sete Palavras* adaptadas à música da *Via Sacra* e o *Canto do Perdão*, este musicado pelo dominicano Frei Ângelo Dargainatz”. A atuação dos dominicanos nesse contexto será esmiuçada no próximo capítulo.

³¹⁶ Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Livro 69 - Livro de receitas e despesas da Boa Morte).

³¹⁷ Foi o padre diocesano responsável pela catedral, seminário e Igreja do Rosário (esporadicamente), destacando-se, ainda, pela atuação como organista e compositor, sendo considerado um dos “pilares da música sacra vilaboense” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 127), como demonstra seu trabalho de preservação dos cantos da Paixão de Cristo, os quais reuniu de forma inédita no chamado “Livro da Boa Morte” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 129).

patrimônio de Goiás. De século em século, é que surge uma garganta igual àquela” (BRITO, 1974, p. 281).



Figura 327 - Pacífica Josefina de Castro (Mestra Nhola) ao fundo em c.1908, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 328 - Adelaide Sócrates s/d, por autor desconhecido.

Fonte: BRITTO; ROSA, 2017, p. 124.

Para Britto e Rosa (2017, p. 121-122), ela foi também “uma narradora privilegiada dos saberes e fazeres herdados de outros especialistas, ao ponto de se tornar uma das principais personagens do campo religioso de Goiás na primeira metade do século XX”. Isso se deu pelo fato de ter garantido a “sobrevivência de um conjunto de memórias representativas da produção musical e devocional produzida em Goiás na segunda metade do século XIX”. Além de ter criado diversas associações, preservado e difundido devoções e rituais e deixado uma expressiva herança para suas sobrinhas, sobretudo, Darcília Amorim, como visto no capítulo anterior e registrado por Izabela Tamasso (2007, p. p. 250) a seguir:

As irmãs Amorim, Darcília, Dinah, Laila e Diva são sempre citadas quando o assunto é Catedral de Santana ou Coro da Boa Morte. Herdeiras do legado de outra solteira, Adelaide Sócrates, as irmãs Amorim cantavam o Tríduo das Dores, na procissão de Nossa Senhora das Dores, parte da Semana Santa da cidade. (...)

Outro personagem recorrente nos relatos desse período é **Idalina Costa**³¹⁸, também integrante do Coro Boa Morte³¹⁹, era contemporânea e companheira de Adelaide nos cuidados com a igreja, mantendo-a sempre limpa, perfumada, florida e impecável (LACERDA, 1977, p. 44; DAHER, 1986, p. 102; DAHER, 1990, p. 49; BRITTO; ROSA, 2017, p. 198). Foi uma das primeiras amigas feitas por Cora Coralina em seu retorno a Goiás em 1956, pois residia próximo à casa das tias da escritora, um pouco acima da referida igreja (BRITTO; SEDA, 2009, p. 224), sendo ex-aluna e próxima da família de Mestra Nhola. Portanto, o templo passa todo um longo período sendo cuidadosamente mantido e preservado pelo clero e por esse grupo de pessoas integrantes da elite católica vilaboense. Porém, é importante salientar nesse ponto, que elas sempre recebiam o apoio de diversos outros fiéis anônimos, que, muitas vezes, tratavam as igrejas como extensões de suas próprias casas na “poética no fazer diário da vida” (SILVA, 2011, p. 22), como demonstram Britto e Rosa (2017, p. 12) a seguir:

[...] zelo e devoção compartilhados com Idalina Marques e Brasileira de Jesus, mulheres de dedicação incomum que doaram a vida para a manutenção desse templo. A igreja estava sempre com alfaias limpas e ornada com flores, os altares impecáveis e preparados para às missas e festividades que animavam a fé ao longo dos anos, em especial as comemorações do Natal, da Semana das Dores, da Semana Santa, do Mês de Maria, do Sagrado Coração de Jesus e da Padroeira Sant'Ana.

O Diário Anna Joaquina da Silva Marques e o Livro de receitas e despesas da Boa Morte - 1898-1924 registram algumas passagens importantes e intervenções de manutenção geral ocorridos no templo ao longo das primeiras décadas do século XX. O primeiro documento lista, principalmente, uma série de eventos sagrados ali realizados e considerados relevantes pela memorialista, sobretudo, casamentos, festas e procissões de santos e santas locais, com destaque especial para a Semana Santa, já analisados no capítulo 3. São mencionadas também as atividades religiosas cotidianas como novenas, tríduos, vigílias, rezas e missas, demonstrando uma intensa e diária vivência daquele lugar pela população católica local.

³¹⁸ Há, aqui, uma inconsistência porque, ao que parece, existia uma homônima, a ex-escrava conhecida como “Idalina Marques (de Roque)” (LACERDA, 1977, p. 44), que morava com Adelaide Sócrates e Monsenhor Confúcio Amorim e que também “cuidava da Boa Morte” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 127), segundo depoimento dado em 2015d pelo sobrinho de Adelaide, José dos Reis. Acredita-se não se tratar da mesma pessoa, pois Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 100) afirma conhecer os irmãos “Idalina, Benedito, Rita e Marieta”, filhos do escrivão do Juízo Federal João Rodrigues Costa, que moravam próximo ao largo da Matriz.

³¹⁹ Outras componentes eram: “Mariquinha e Idalina Costa, Mariquinha e Chiquinha Marimbondo, Augusta Sócrates, Inocência Ayres, Alice Artiaga, Mariquinha Amorim, Fanny e Luiza Camargo, sendo sua irmã Leonor Sócrates a responsável pelo acompanhamento no harmônio” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 130). Posteriormente, juntam-se “Maria ‘Firica’ Brandão, Anita de Bastos, Violeta de Bastos, Catarina Viggiano, Carlota e Maria das Dores Jubé” (idem), ressaltando-se o sobrenome tradicional da maioria delas.

Lembra, ainda, da realização de **missas campais**, que ocorriam na entrada da igreja em ocasiões especiais, quando era necessário um espaço maior para abrigar o numeroso público, considerando-se as limitações impostas pelas pequenas dimensões da edificação, como demonstra o seguinte relato sobre a sexta-feira da Paixão de 1909: “O Bispo pregou o Sermão Da porta da Bôa Morte, o povo todo ouvirão [sic]” (MARQUES, 9.abr.1909, V. II, p. 268). Entretanto, Anna Joaquina Marques comenta também sobre as obras no edifício, como ocorre nas seguintes ocasiões: “Missa do Dia foi aqui no Carmo. p.^r q.^o a Bôa morte estava em concerto” (MARQUES, 23.fev.1908, V. II, p. 246) e “Pe. Ignacinho e Confucio passarão a celebrar as missa da Bôa Mte. aqui no Carmo pr. estar asiando a B^a Mte. p.^a a festa do Bispo, em Abril” (MARQUES, 12.abr.1917, V. II, p. 448). Além de ocorrências extraordinárias, como a queda de um raio da igreja em 1920 (MARQUES, 25.dez.1920, V. III, p. 511), após uma grande tempestade com trovoadas que “partiu o cruzeiro colocado no frontispício” (BRITO, 1974, p. 283).

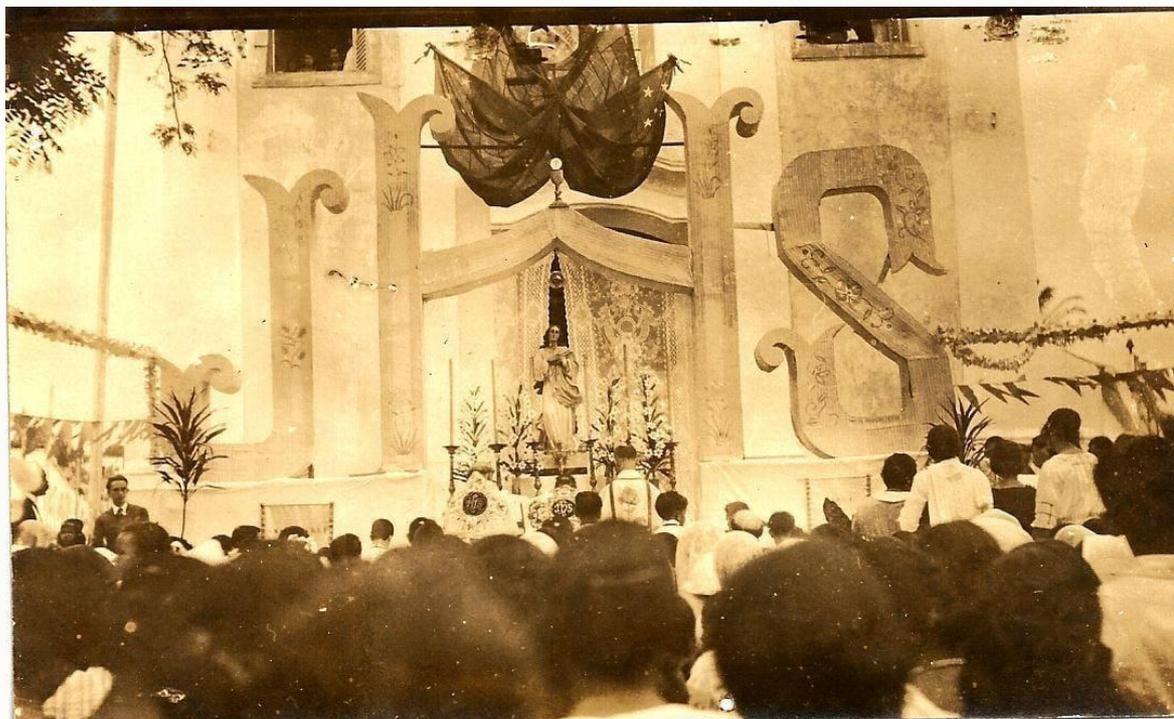


Figura 329 - Realização de missa campal durante a festa de Imaculada Conceição ou Nossa Senhora da Conceição na porta da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em 1926, por autor desconhecido.

Fonte: Acervos de Maria Veiga e Carminha Ramos Jubé.

A segunda documentação, *Livro de receitas e despesas da Boa Morte - 1898-1924*, demonstra uma série de atividades relacionadas ao templo de 1898 a 1938, entre outras informações contábeis, indicando suas constantes demandas por manutenção na cobertura, que sempre apresentava goteiras, como observado em 1899, 1900, 1905, 1908, 1917, 1918, 1919, 1924, 1927, 1930, 1933, 1935, 1937 e 1938. Além de intervenções mais simples como

limpezas nos assoalhos e nos estuques, pinturas (chamadas de “asseios” ou caiações), aquisição ou reposição de esquadrias, mobiliários e paramentos. Como os registros eram feitos no formato limitado de uma planilha simples, não há grandes detalhes sobre as ações efetivamente realizadas, porém é possível identificar obras maiores pelos valores informados. Como exemplos estão: o pagamento de cerca de 56\$000 réis a um pedreiro para o “concerto na Igreja” em 30 de março de 1907; de outros 22\$000 réis para “Manuel dos Reis para cair a Boa Morte, tirar goteiras, etc.” em 05 de dezembro de 1912; em 21 de outubro de 1914 foram gastos 710\$000 réis em mão-de-obra e 742\$700 réis em “oleo, tinta, cal, telhas, areias, etc.”; outros 65\$000 réis em vidros, telhas, conserto de uma janela e mais itens em 14 de março de 1918; e, em 31 de dezembro de 1920, foram gastos 27\$000 réis nos reparos necessários após a queda do raio relatado no parágrafo anterior. No mesmo ano, Célia Seixo de Brito (1974, p. 283) registra, que “sua capela do lado direito sofreu um incêndio”. Esses dados deixam claro que a catedral provisória, se comparadas às demais igrejas da cidade, era uma das mais bem cuidadas e conservadas da cidade, senão a mais, fato que pode ser atribuído ao seu *status* de matriz, mas também ao grande zelo e eficiência demonstrados por seus cuidadores religiosos e leigos, como visto até aqui. Entretanto, na Semana Santa de 1921, a dedicação e o empenho de toda a cidade são postos à prova por um grande incidente, que impactou profundamente à população local, como observado a seguir.



Figura 330 - Praça do coreto e palácio dos Governadores com Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em c.1910, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1994, p. 25.

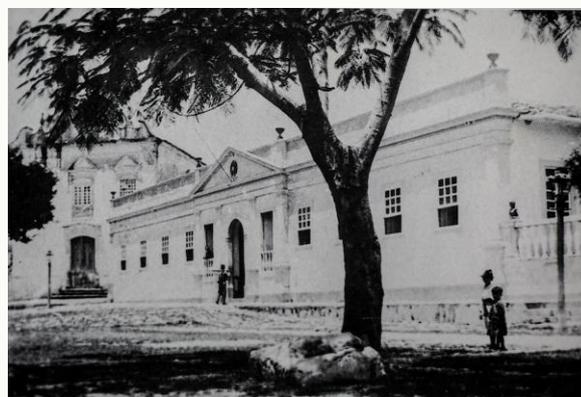


Figura 331 - Palácio dos Governadores com Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em 1911, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1994, p. 27.

5.1.3 Um incêndio devastador e mobilizador (1921)

Detarde teve a innauguração aqui da Luz Eletrica, foi D. Prudencio o oficiante, esteve prez.^{te} D.^r João Alves prezid.^o do Estado com a familia e os P.^{es} com os Seminaristas e m.^{tas} familias, houve Muzicas fogos etc.

Diário Anna Joaquina da Silva Marques (17.abr.1920, V. III, p. 511).

Dia 23 (5.º feira de trevas): As 3 horas da madrugada pegou fogo na Igreja da Boa morte q.º os Sinos dobrarão o povo todo da cidade despertarão e forão em socorro m.º foi um pouco tarde as Imagem já estavam reduzidas a cinza, o consistorio estava todo encendiado, só as N. S. das Dôres e do Parto, S. Joaq.º escaparão de serem queimados, m.º o povo forão tão deligentes q'. q.º foi as 8h.º já estava apagado o encendio! foi um clamôr geral, q. m.º nunca se esquecerá desta triste Scena!!!.. Tinha enfeitado a Igreja com melhor gosto possivel, p.º ser exposto o Santíssimo Sacramento m.º Deus não quiz! Fez as cerimonia no Seminario, e a tarde o Lavapés tb.

Diário Anna Joaquina da Silva Marques (23.mar.1921, V. III, p. 530).

A primeira epígrafe demonstra que o início da década de 1920 traz novidades positivas para a cidade de Goiás, frutos da modernidade e de um desenvolvimento tardio tão ansiados pela população local. Após séculos utilizando apenas candeias de azeite e/ou velas de cera de abelha como fontes para iluminar internamente os ambientes, um sistema de **iluminação público externo** com lampiões de querosene é, finalmente, instalado na capital goiana, “a única do império que não [era] iluminada” até então (OLIVEIRA, 2014, p. 40). A luz elétrica chega quase 40 anos depois³²⁰, sendo precedida pelo município vizinho de Currálinho (atual Itaberaí), que recebe a “luz de acetileno” ainda em 1906. Entretanto, a precariedade dessa nova infraestrutura, agravada pela falta de informações e de familiaridade com sua utilização, podem ter resultado no maior desastre ocorrido na história da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, como resumido na segunda epígrafe e pormenorizado a seguir.

O historiador da arte e técnico em conservação, o espanhol Sergio Boj Bri (2022, p. 1), em busca de construir uma “história dos incêndios no patrimônio cultural”, afirma categoricamente que “o fogo foi e continua a ser uma das ameaças mais persistentes detectadas e a que mais danos tem causado aos bens culturais ao longo da história”. Ressalvando-se o contexto europeu de sua escrita, ele correlaciona os sinistros à configuração urbana e à arquitetônica dos espaços com suas especificidades e materiais, os quais podem permitir ou não uma rápida propagação do fogo. A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte foi bastante privilegiada nesses aspectos, já que o corpo principal da edificação, praticamente, não apresenta superfícies de contato com as construções vizinhas. Seu partido arquitetônico interno no formato oitavado, como visto acima, também contribuiu para o enclausuramento do fogo apenas na região da capela-mor, como detalhado abaixo.

³²⁰ Segundo Eliézer de Oliveira (2014, p. 40), “(...) em 1919, o Governo do Estado, usurpando as funções municipais, celebra um contrato com uma empresa privada para fornecer iluminação elétrica para a capital, implantada no ano seguinte. O banquete da civilização custou caro: o governo pagaria cerca de 3:380\$000 réis pela iluminação das ruas (200 lâmpadas) e pela iluminação dos prédios públicos. Durante um ano, esse valor era superior à arrecadação da coletoria da cidade de Ipameri, a quinta maior do Estado. A iluminação particular também não era barata: uma lâmpada custava mensalmente até 20\$000, quantia suficiente para comprar 40 quilos de arroz beneficiado (...)”.

Boj Bri (2022, p. 6) categoriza as “causas históricas” para sinistros dessa natureza da seguinte maneira: ocorrências acidentais (por meio de avarias elétricas ou nos sistemas de calefação, tempestades elétricas, acúmulo de fuligem em chaminés ou materiais altamente inflamáveis) ou fruto de negligências (através de velas acesas, uso inadequado da instalação elétrica, pontas e fósforos jogados no chão, fogos de artifício, acúmulo de sujeira e obras nos bens culturais e seu entorno). Acerca das possibilidades relacionadas à eletricidade, argumenta que os acidentes ocorridos por essa razão, geralmente, são provocados pelo superaquecimento das redes ou fiações elétricas gerado pelo excesso de consumo ou sobrecargas, mau uso das instalações ou precariedade no estado de conservação de seus isolantes e conexões. Essas condições podem produzir avarias como a fundição dos isolantes e materiais plásticos e até curtos-circuitos, aumentando o risco de incêndios causados por possíveis faíscas, caso haja materiais inflamáveis nas proximidades, como ocorrido no caso em estudo. Complementa que:

Os acidentes causados por esse motivo têm sido numerosos desde o surgimento e uso da luz elétrica, principalmente em residências particulares, comércios e indústrias, embora, a partir da segunda metade do século XX, tenham aumentado os casos em bens culturais imóveis, sendo uma das principais causas de incêndio na atualidade (...) (BOJ BRI, 2022, p. 6).

Acerca do uso indevido desse tipo de instalações e infraestrutura, o autor alerta para o perigo de se conectar “eletrodomésticos de alta potência em redes elétricas de baixa resistência, conexões de baixa qualidade ou abuso no uso de adaptadores multtomadas, que podem provocar o colapso da rede elétrica causando superaquecimento, derretimento de cabos e curtos-circuitos” (BOJ BRI, 2022, p. 16). No caso das edificações históricas, isso é agravado pela presença de redes muito antigas e precárias, podendo provocar uma irremediável sobrecarga no sistema pelo uso contínuo, como no caso da iluminação de retábulos e altares. Essa demanda pode ser acentuada, ainda, pela grande utilização pelos visitantes, prática comum nesses espaços culturais, entre outras razões.

Retoma-se, então, as análises sobre o ocorrido na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, a partir das tradicionais e tão aguardadas e cuidadosamente preparadas atividades da Semana Santa vilaboense de 1921, que ficaram marcadas pelo trauma do **incêndio**, sempre lembrado com angústia e tristeza pela população local. Era madrugada do dia 24 de março, chamada “Quinta-Feira de Endoenças data dedicada à expiação dos pecados, [quando] ocorreu um dos episódios mais dramáticos da história da Igreja em Goiás” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 162). Em referência à passagem, foram identificados quatro relatos bastante detalhados, sendo que dois deles foram baseados em testemunhas oculares: o depoimento de um morador vizinho ao templo, constante na edição de 31 de março de 1921 do *Jornal de*

Goyaz, e a nona carta pastoral escrita pelo bispo D. Prudêncio Gomes da Silva, publicada em 31 de março de 1921 e intitulada *Sobre o incêndio da Igreja de N. S. da Boa Morte — Cathedral provisoria da Diocese e sobre os deveres dos fieis a respeito* (SILVA, 1948, p. 382). Há também outros três textos, que trazem retratos acurados sobre o acontecido: os registros memorialísticos de Célia Brito (1974, p. 278-285) sobre Augusta Sócrates Gomes Pinto; além das crônicas *O palhaço Mocotó* de Octo Marques (1977, p. 75-78) e *O Incêndio* de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 83-84), a qual foi escrita com base no primeiro documento mencionado acima. Abre-se, portanto, uma exceção para o uso mais aprofundado das fontes literárias nessa parte do capítulo, e não na seção final que é dedicada exclusivamente ao trabalho com elas, visando a concentrar as ponderações sobre esse episódio em apenas um local. Portanto, as análises serão feitas através do cruzamento das informações obtidas em todas essas referências, acrescidas de outras matérias jornalísticas e relatos memorialísticos.

Inicia-se pela extensa reportagem de capa do *Jornal de Goyaz* (31.mar.1921), que é narrada em primeira pessoa, mas não identifica seu autor, sendo denominada *O incendio da Cathedral – Violento incendio destróe a capella-mór da Boa-Morte – Uma reliquia que desaparecce (Varias notas)*. O texto foi dividido em cinco partes: *As phases do incendio – Depoimento de uma testemunha, Onde começou o fogo; Como se deu o incendio; O que foi destruido; e Varias notas*. A primeira delas registra as impressões observadas na manhã seguinte ao incidente e apresenta um resumo dos fatos, com destaque para o importante papel desempenhado pelos sinos na rápida e ampla comunicação do sinistro à população, como se observa a seguir:

Nossos olhos attonitos, assombrados, ainda conservam na retina o quadro inenarravel que diante de nós se desenrolou na madrugada de quinta-feira santa, 24 do cadente.

O espetáculo que presenciamos é desses, que se conservam indeleveis na memoria e contra os quaes é nulla a ação atenuadora do tempo. Elle se perpetuará na lembrança de todos quantos, desolados, o assistiram, como uma página inesquecivel da própria existência.

FOGO!

A's 3 horas da manhã de 24 a população da Capital foi violentamente despertada pelos signaes de rebate nos sinos da cadeia e das igrejas e pelos toques de reunir nos quartéis militares.

Lavrava incendio em qualquer ponto da cidade.

Não tardou que a noticia corresse celere de canto a canto, chamando o povo ao cumprimento do dever:

- O fogo consumia inteiramente a igreja da Boa Morte.

Effectivamente, o fogo, só a essa hora presentido, havia já destruido toda capella-mòr que se achava transformada num enorme brazeiro, de onde as chammas irrompiam com uma violencia inaudita, galgando o telhado superior do corpo da igreja.

De espaço a espaço, as vigas e os caibros corroídos pelo fogo cediam ao peso das telhas e estas se despencavam com estrondo, levantando uma nuvem de fagulhas.

Dentro do templo o calor era quasi insupportável; nuvens de fumo negro se enovelavam e fugiam pelo arco, enchendo a nave. Vidros estalavam à pressão do calôr e algumas pessoas que procuravam retirar do corpo da igreja a mobilia que lá se achava, tiveram as mãos queimadas, embora os objectos que se tratava de retirar estivessem a muitos metros de distancia da imensa fornalha.

Só às 5 horas da manhã o fogo foi vencido, a despeito da forte ventania que pouco antes desencadeara sobre a cidade, até as 6 horas, porém, trabalhava-se a remoção do madeiramento e em refrescar os escombros da formidável hecatombe.

Em seguida, o tom épico do autor é mantido durante a apresentação das fases do incêndio, a partir da narrativa de uma testemunha que morava no Largo da Matriz e começa a acompanhar os acontecimentos às três da manhã³²¹. Relata o choque da primeira imagem vista ao abrir a janela da casa, vendo o fogo concentrado nos fundos da edificação e a chegada das autoridades e moradores em socorro, entre os quais destaca o nome dos irmãos Alencastro. Conta como a água do chafariz e dos poços domésticos próximos era levada por filas de pessoas de “todas as condições sociaes” em vários tipos de recipientes, para aqueles que se aventuravam sobre o edifício na busca de conter as chamas. Fica claro o grau de improvisado das ações e a falta de infraestrutura para o combate ao fogo, que só foi contido graças aos imensuráveis esforços coletivos, como demonstram os trechos sublinhados abaixo. Enfatiza também o importante papel desempenhado pelo “Sr. Bruno (Mocotó)”, cuja participação é detalhada por Octo Marques a seguir, como visto no restante da transcrição (*grifos nossos*):

Meia hora depois da meia noite de 23 para 24 fui acordado pelo chôro de uma de minhas filhas que num quarto visinho reclamava luz, pois a usina havia naquelle momento cortado a ligação. Accendi uma vela e adormeci de novo.

A's três da manhã, minha mulher acorda-me violentamente dizendo:

- Há qualquer coisa na cidade; o sino da cadeia está tocando o rebate e estou ouvindo uns tiros ao longe.

- E' fuga de presos, respondi-lhe.

- Não, disse ela, depois de rapido silencio, enquanto nos levantavamos. E' incendio.

E, como num presentimento, concluiu:

- E é na Boa Morte.

³²¹ Há relatos sobre alertas anteriores a esse, como se vê a seguir: “Às duas horas da madrugada, o jovem soldado Lindolpho Emiliano dos Passos dormia, ‘quando fui despertado pelo meu pai que acordou com o insistente badalar dos sinos das igrejas e toques de reunir nos quartéis da Força Pública e 6o Batalhões de Caçadores” (PASSOS, 1986, p. 39 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 41). Entretanto, o horário de três horas da manhã é o que aparece com maior recorrência nos vários artigos jornalísticos analisados, a exemplo daquele publicado por *A União* (27.mar.1921).

E correndo á janella da alcova que dá para a praça, abriu-a rapidamente.

Diante de nós se apresentou o quadro sinistro do incendio. A porta da igreja, aberta de par em par, era como que a bocca de immensa fornalha e todo espaço se coloria do tom vermelho das chammas que envolviam toda a parte posterior do edificio.

Do forro e do tecto cahiam continuamente escombros incendiados que produziam no soalho os sons que anteriormente attribuíramos a tiros longinuos de carabina.

De chinellos e sem chapéo corri em direção á igreja, onde já encontrei varias pessoas, entre as quaes os irmãos Alencastro, tratando de remover da sacristia, sob o incendio que lavrava em cima, tudo quanto lá estava, como alfaias, paramentos e objectos de culto, assim como todos os moveis, ainda os mais pesados.

Já então o povo affluia de todas as direções, assim como chegavam praças do 6º de caçadores e do batalhão de polícia.

O sr. Apulcho de Alencastro retirou do seu negocio e distribuiu pelo povo tudo quanto se prestasse á conducção de agua, o mesmo fazendo todas as familias residentes nas proximidades da igreja.

Organizou-se mais ou menos regularmente o serviço de ataque ao fogo, serviço em que se empregaram pessoas de todas as condições sociaes, senhoras, moças e crianças, e uma turma de improvisados bombeiros escalou o tecto do edificio. Uma grande turma atacava o fogo do alto do telhado do corpo principal da igreja, onde elle já havia penetrado, emquanto duas linhas de homens desciam do telhado ao solo, de ambos os lados da igreja, fazendo passar com rapidez os baldes d'agua tirados do chafariz e dos poços visinhos.

- Agua! agua! gritavam do alto da Boa Morte e esse grito angustioso repercutia longe no despertar daquella manhã sinistra.

A agua não faltou, por um milagre de dedicação.

Não se encontrou uma bomba, uma mangueira, nada que pudesse levar a agua com mais rapidez ao fogo do incendio. Tal foi, porém, a quantidade de vasilhas de todos os generos que appareceram, tal a dedicação do povo, que grande parte do formoso templo, que todos julgaram a principio irremediavelmente perdido, foi milagrosamente salvo.

Houve um momento em que se julgou tudo perdido.

Eram quasi 5 horas. Fazia um luar bellissimo, de uma claridade prateada e intensa.

De repente, desencadeou sobre a cidade violenta ventania, que foi açular as iras quasi domadas do fogo. As pessoas que se achavam sobre o telhado foram violentamente sacodidas e tiveram de agarrar-se ás vigas e ás ripas para não virem a baixo. As chammas de novo alçaram o collo, mas foram logo vencidas pela bravura dos destemidos bombeiros improvisados, que arriscavam a vida a cada passo em defesa da nossa matriz.

Entre esses destemidos, que impossivel se torna enumerar sem riscos de se commetter injustiças, é preciso destacar o sr. Bruno (Mocotó), cuja bravura e dedicação causaram assombro.

Onde quer que houvesse perigo, onde quer que surgisse o fogo, ahi estava elle, pendurando-se das vigas, quebrando o madeiramento incendiado com os tacões das botinas – X.

As terceira e quarta seções buscam explicar o início e as causas do sinistro, cogitando o autor que teria principiado no altar, com base nas evidências até então disponíveis. Menciona a decoração, possivelmente inédita, do local feita com lâmpadas elétricas, que

seriam potencialmente arriscadas, naquele momento, pela pouca familiaridade dos usuários com sua manipulação e pela precariedade das redes de energia então existentes. Como observado na única imagem interna da igreja disponível antes do acidente, esse espaço era composto por materiais bastante inflamáveis, o que foi potencializado pela adição dos elementos decorativos descritos. Ao final, o jornalista chega a cogitar a possibilidade de um curto-circuito motivado pelo esquecimento da iluminação ligada, resultando em um superaquecimento e incineração de todo esse material altamente combustível, informando que o fogo só foi efetivamente notado às 3:00 da manhã, como se lê na sequência:

ONDE COMEÇOU O FOGO?

No altar-mór, indiscutivelmente. Ou fosse no throno, o que é mais provável, ou fosse no suppedaneo ou banquetta, o que é certo, segundo todos os indícios, é que o incêndio teve origem no altar.

Preparado artisticamente para as cerimônias da Semana Santa. O altar-mór apresentava um aspecto lindíssimo, estando o calvario coberto de gazes e finos tecidos. Lampadas coloridas de luz elétrica de intensidade de 10 a 100 velas, foram profusamente espalhadas de alto a baixo.

COMO SE DEU O INCÊNDIO?

Eis o que ninguém sabe. A ruína total da capella mor, reduzida toda ela a um montão de cinzas, em que se misturaram desde os pedaços de telhas calcinadas aos metais amorfos dos vasos sagrados e às pedras preciosas dos resplendores de ouro, não deixa margem a nenhum exame pericial, à mais pequena indagação sobre a origem do fogo.

Tanto se pode atribuir o incêndio a um curto-circuito como a uma luz deixada inadvertidamente no altar, na azafama daquela vespera festiva.

A luz funcionou até às 12 1/2, momento em que a usina se viu forçada a cortar-a devido a ter-se dado um desarranjo na caldeira. Segundo todas as probabilidades, o incêndio, presentido apenas às 3 horas da manhã, já vinha lavrando há longo tempo, visto como àquella hora toda a capella mor tinha sido já consumida. Mas si o interruptor collocado na igreja não estivesse devidamente fechado, cortando a energia de toda a instalação, a usina não teria presentido, por qualquer signal anormal, o incêndio produzido? E mais: não era natural que uma vez deflagrado o sinistro, se desse a carbonização ao menos das lâmpadas mais próximas?

A Policia abriu inquerito para apurar as causas do sinistro. Aguardemos o seu resultado.

Na quinta parte, são listadas as perdas ocorridas durante o acidente, que se concentraram mais no âmbito do patrimônio material móvel, já que a edificação parece não ter sido estruturalmente atingida. Ao que tudo indica, os objetos mais combustíveis, sobretudo, aqueles fabricados em madeira é que foram mais sacrificados, a exemplo das imagens sacras, ainda que itens metálicos também tenham sido destruídos. Observa-se, ainda, que os danos ao corpo do edifício não parecem ter sido tão grandes quanto divulgado posteriormente na imprensa, conforme demonstram o excerto a seguir e o croqui ilustrativo abaixo:

Como já dissemos, o fogo destruiu inteiramente toda a capella mor, inclusive o deposito existente na parte posterior do throno, desaparecendo todas as imagens que lá estavam, a começar pela linda e perfeita imagem do Senhor Morto, que se achava no Calvario. Entre as imagens desaparecidas figuram mais: duas de Sant'Anna, sendo uma dellas oferecida à cathedral, o anno passado, pela exma. esposa do dr. Jovino de Castro; uma de Coração de Jesus, uma de S. Pedro, uma de N. S. das Graças, uma de N. S. da Boa Morte, incinerada no seu nicho, no altar, logo acima do Sacratio, e muitas outras. De todas as imagens da igreja apenas escaparam a de N. S. das Dores e de N. S. do Parto, que se achavam em seus altares laterais, fora do arco-cruzeiro, e uma pequena imagem de São Joaquim.

O throno episcopal, onde já se achavam as ricas vestes pontificiaes, assim como a mitra e baculo, desapareceram inteiramente. Castiçais de prata, missaes, a grande lampada de prata, tudo enfim foi destruído. A Âmbula, contendo particulas sagradas, foi encontrada entre os escombros perfeitamente intacta, apenas oxidada pelo fogo.

O arco foi totalmente destruído.

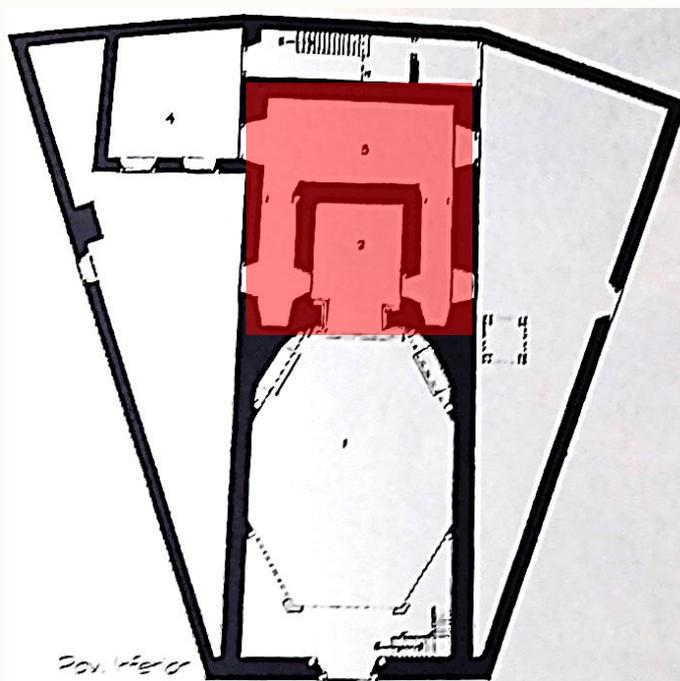


Figura 332 - Planta-baixa do pavimento térreo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte indicando em vermelho os pontos mais afetados pelo incêndio, capela-mor e consistório (depósito), segundo relatado.

Fonte: COELHO, 2017, p. 32 (modificado pela autora).

Em seguida, discute-se a reconstrução imediata do templo e as providências necessárias para que isso ocorresse o mais prontamente possível. Nesse momento, observa-se o afloramento dos já mencionados personalismos político-religiosos, ao serem destacados os nomes de personagens da elite local, como o próprio bispo D. Prudêncio, os irmãos Alencastro novamente, Monsenhor Joaquim Confúcio e outros políticos e autoridades locais, que integrariam uma comissão destinada a acompanhar as obras de reparo na igreja, que acabaram resultando também em algumas alterações em sua configuração interna, como observado abaixo:

Fumegavam ainda os escombros da igreja e já corria entre o povo, por iniciativa dos irmãos Alencastro, uma subscrição popular, destinada á reconstrucção da Boa Morte. Essa subscrição attingiu no mesmo dia a quantia de doze contos de reis, ascendendo hoje a mais de 16 contos.

Por iniciativa do sr, bispo diocesano, ficou no mesmo dia organizada uma commissão incumbida das obras de reconstrucção, a qual ficou composta de Monsenhor Joaquim Confucio, senador Joaquim de Bastos, coronel Virgilio de Bastos e major Julio de Alencastro.

Essa commissão resolveu ampliar a capella mor, aproveitando todo o espaço occupado hoje pelos corredores lateraes e pela sacristia posterior.

As obras ja foram iniciadas desde quarta-feira, 30 do cadente.

A matéria é, então, encerrada com breves notas históricas sobre as igrejas da cidade, com destaque para a própria Igreja da Boa Morte, registrando também incidentes anteriores ali ocorridos. O texto é finalizado com a informação de que a Igreja São Francisco de Paula se tornaria a catedral provisória até a conclusão dos reparos na sede anterior.

A igreja da Boa Morte, quase totalmente destruída pelo incendio na manhã de 24 do cadente, quinta-feira santa, é um dos mais antigos templos da Capital. Sua construcção data de 1779, iniciadas as respectivas obras pela Irmandade de Santo Antonio dos Militares, que se dissolveu por falta de aprovação do respectivo compromisso, foram ellas cedidas à Confraria dos Homens Pardos, que as concluiu e inaugurou a igreja.

Está situada á direita do antigo quartel-general dos governadores da então capitania, actual palacio do governo, e no mesmo local onde dizem ter assentado sua casa de residencia Bartholomeu Bueno da Silva, descobridor de Goyaz.

Era um templo elegante, com bonitas obras de talha, tendo sido os respectivos altares doirados de novo em 1888 pelo sr. Henrique da Veiga Jardim, actualmente nesta capital.

As suas paredes foram antigamente revestidas de pintura a fresco de notável correcção (...).

Em dias do anno passado manifestou se incendio na pequena capella (passo) existente á direita da igreja, e poucos mezes faz que uma faisca electrica partiu o cruzeiro collocado no frontispicio, reposto dias atrás.

Com a interdicção provisoria da Boa Morte, está servindo de cathedral, pela segunda vez, a igreja de S. Francisca de Paula, onde se ultimaram as cerimonias da Semana Santa.

S. Francisco é, em ordem de antiguidade, a segunda igreja da capital (...).

A versão oficial do ocorrido é publicada pela edição 24 de março de 1921 do *Correio Official de Goyaz*³²², dando as primeiras informações, ainda que parciais, sobre o incêndio. Por se tratar de um veículo estatal de imprensa, evidencia-se a maior ênfase dada na

³²² O *Correio Paulistano* (25.mar.1921) republica uma nota anterior do periódico goiano, que diz: "A população desta capital despertou hoje, às 3 horas, com um incendio na igreja da Boa Morte, nossa actual calhedral. Até agora, seis horas, não foi possível dominar o fogo, que é intenso. § O povo e as tropas do exercito e da policia, estão empenhados na lucta contra as chammas, que ameaçam tudo devorar". Chama a atenção o destaque dado à participação da população local nos trabalhos de apagamento do fogo, a qual é reiterada na grande maioria dos registros encontrados sobre o sinistro.

presença do presidente do estado e do representante do órgão de segurança pública, além da atuação policial e militar. O texto salienta também a extensão irreparável dos danos já, então, notada e a abertura bem-sucedida da arrecadação de recursos junto à população local para a pronta recuperação da igreja, conforme segue:

A's tres horas da manhã de hoje foi a cidade alarmada com o signal de um grande incendio que, mais tarde, se verificou, lavrar na Igreja da Boa Morte, uma das mais antigas do Estado.

A população toda se movimentou, procurando cada qual concorrer com os seus esforços para extingui-lo, notando-se, entre os mais diligentes as praças do Batalhão de Policia e do 6º de Caçadores, que trabalharam até as seis horas do dia, quando foi abafado por completo.

Ao local compareceram o exmo. sr. desembargador Presidente do Estado e o dr. Encarregado do Expediente da Secretaria da Segurança Publica que tomou as providencias ao seu alcance afim de evitar a propagação do fogo e concorrer para sua extinção, mantendo a ordem entre os populares presentes.

Os prejuizos são incalculáveis, tendo sido damnificados totalmente o altarmór, o deposito e a parte interior, comprehendendo a sachristia, assim como diversas imagens riquissimas.

Não se pode precisar o momento em que começou o incendio e nem qual a sua causa.

A igreja esteve aberta até as 22 e 1/2 horas, quando terminou o officio de trevas.

Estamos informados de que o Cura da Cathedral faz correr uma subscrição popular afim de ser o mais depressa possivel restaurado esse templo catholico, estando o appello bem acceito.

Parte-se, agora, para a intensa e impactante **narrativa do bispo D. Prudêncio Gomes da Silva** acerca do sinistro, que consta em sua nona carta pastoral, denominada *Sobre o incendio da Egreja de N. S. da Bôa Morte — Cathedral provisória da Diocese e sobre os deveres dos fieis a respeito*, datando-se de 31 março de 1921. Foram publicados quatro trechos do documento nas edições do jornal *A União* de 3, 15, 22 e 26 de maio 1921³²³, que seguem abaixo compiladas:

Àos primeiros toques a rebate pelos sinos das egrejas e da Cadela publica — casados com os toques a reunir pelas cornetas dos quarteis federal e

³²³ Parte dos trechos indicados acima foram transcritos e comentados por Cônego Trindade Silva (1948, p. 382-383), com base em cópias do original constantes em seu acervo depositado no IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Coleção Especial - Historiador Cônego José Trindade da Fonseca e Silva, V. 440). O documento também foi enviado ao *Correio Oficial de Goyaz*, conforme o próprio noticia na edição de 22 de abril 1921, entretanto, sua publicação não foi encontrada na íntegra ou parcialmente. Assim como ocorrido com o jornal mineiro *O Lar Catholico: revista social, religiosa, dedicada as familias* (21.mai.1921), que indica o recebimento do documento e apela para o bairrismo local de seus leitores, já que D. Prudêncio nasceu em Minas Gerais, conforme segue: "Como a diocese de Goyaz é pobre e seu zeloso pastor tão conhecido e amado em seu estado natal, é de esperar que os mineiros em grande numero e generosamente enviem seu auxilio".

estadual — correu pressurosa ao local do sinistro uma multidão de milhares de pessoas, entre as quaes se viam desde a mais alta autoridade do Estado até ao mais humilde pobresinho, e todos — a começar do cura e dos outros ecclesiasticos das diversas residencias da capital, em uma promiscuidade digna de nota — ricos e pobres, grandes e pequenos, homens e senhoras e até meninos, entraram logo em acção, em lucta titanica contra o fogo para circumscrevel-o, para dominal o, para salvar das suas garras tanta coisa que com inauditos sacrificios alli puderam accumular os nossos zelosos antecessores e tambem nós, no pouco que já nos foi possivel, alli puderam piedosamente depositar gerações e gerações goyanas!

E circumscreveram e dominaram o incendio — e tambem salvaram, mercê de Deus, os nossos paramentos e grande parte das nossas alfaias e moveis — tudo isto no curto espaço de cerca de tres horas, sem instrumentos apropriados, não dispondo sinão dos braços para transportar agua, não tendo á mão sinão o balde e vasilhas semelhantes para carregar este liquido indispensavel na occasião!

Verdadeiros heróes — os nossos conterraneos jogaram a saude e a vida, já galgando cumieiras e combatendo nos logares mais arriscados, já transportando agua até por escadas perigosas, já arrostando o furor das chammas e a ameaça do desabamento dos tectos para salvar minimos objectos, já finalmente conduzindo moveis pesadissimos para casas vizinhas e para o edificio do Seminario!" (*A União*, 15.mai.1921, *grifo nosso*).

Nesse primeiro trecho, observa-se a sintonia do registro com a reportagem discutida acima, destacando os elementos que ficaram na memória e são recorrentemente mencionados: o alerta dos sinos e a grande quantidade de pessoas que vieram ajudar no combate ao fogo. Reforça também o trabalho dos “heróes”, que se arriscaram para salvar o edificio e seus bens móveis, “sem instrumentos apropriados” e apenas com os baldes e os outros recipientes de água. A próxima parte do relato diz respeito às perdas ocorridas, mostrando-se mais detalhadas do que o registro anterior e corroborando, inclusive, a hipótese de o incêndio ter se iniciado na capela-mor, posteriormente, espalhando-se para a sacristia e seu entorno imediato, conforme segue:

(...) O incendio que provavelmente havia tido seu início no throno, lavrava de modo assustador pela capella-mór, sacristia e logares adjacentes, saltando logo para o tecto do corpo da egreja, de sorte a fazer-nos a todos prever que desta só poderíamos aproveitar as paredes!

E as Sagradas Particulas não se salvaram ou não se poderiam salvar?!

Foi uma das perguntas angustiosas que immediatamente saltou dos nossos labios, e que terá occorrido á mente e aos labios de muitos da grande multidão que já alli se achava presente...

Desgraçadamente, não!

Uma das primeiras victimas do incendio foi a innocente Victima immolada por nós — as Sagradas Particulas — que, apesar dos esforços dos heroes do salvamento, a cujo respeito falaremos mais adeante, foram reduzidas a cinzas ou carbonisadas, acontecendo o mesmo com onze Imagens

preciosas³²⁴, quasi todas de tamanho natural e de madeira, dentre as quaes devemos destacar duas de Sant'Anna, padroeira da diocese, e uma de Nossa Senhora da Bôa-Morte, titular da igreja incendiada, porquanto todas se achavam em logares ao alcance das chammas!

Devorados ou inutilizados tambem por estas foram: a capella provisoria, em cujo sacrario se costuma recolher a S. Reserva para os enfermos em dias da Semana Maior; o pavimento superior da sacristia, onde se depositam muitos objectos do Culto, com todos estes; o throno, com os ricos adornos de que sóe ser revestido para as solemnidades do dia; o altar-mór, com as respectivas columnas, nichos, etc., e banquetta de prata lavrada (objectos antiquissimos), tudo ornado de primeira classe por mãos habilissimas que ali trabalharam de vespera; as credencias com dois calices preciosos, missaes, canon, candela, tres mitras, jarro e bacias de prata, baculo novo, e outras peças de mais ou menos valor que no logar costumam estar nessa occasião — tudo do melhor que possuamos; o solio episcopal inteiro, lampada de prata antiga, faldistorio, genuflexorio, grande tapete e o mais com que nas maiores solemnidades se prepara a capella-mór — qual não foi poupada desde o pavimento até ao tecto, o engradamento inclusive!

De tudo o que ahi fica, parte foi reduzida a cinzas, e parte inutilizada, como dissémos acima, ou damnificada, como damnificado se acham o arco cruzeiro, tecto e engradamento do corpo da igreja, e tudo o mais que houve mister arrancar-se com violencia para salvar, como sejam commodas, armarios, baptisterio, tapavento, etc. E' avultado, como acabaes de vêr, queridos cooperadores e filhos dilectissimos, é avultadissimo para nossa pobreza o prejuizo que vem de soffrer esta diocese, a braços com a construcção da Cathedral definitiva, e a fundação do indispensavel patrimonio para as suas multiplas necessidades, entre as quaes a segurança futura da Mitra e do Seminario Diocesano, cuja sustentação ainda assim nos vai custando enormes sacrificios (*A União*, 3.mai.1921, *grifo nosso*).

O cuidadoso inventário feito por D. Prudêncio e suas palavras de angústia permitem compreender a sensação geral do luto e impotência sentida por grande parte dos vilaboenses naquele momento, apesar dos extremos esforços mobilizados por eles ao longo do processo. O próprio Cônego Trindade Silva (1948, p. 382-383) afirma ter presenciado o acontecido, exaltando a atuação do bispo no socorro ao incêndio, que chegou a enfrentar as chamas na tentativa de salvar alguns dos pertences do templo, conforme relata:

Fomos testemunhas do esforço daquele povo tão bom. Assistimos ao nosso pastor aflito e choroso dar ordens, caminhar, rodear as chamas, invocar a Senhora Sant'Ana, carregar baldes d'água. De perneira, batina ligeiramente suspensa, Dom Prudêncio enfrentava o calor e se precipitava ao fogo no afã de salvar alguma coisa. Mas infelizmente estava tudo devorado (...).

Ressalta, ainda, o quanto o sinistro marcou a trajetória de vida do prelado, que, após uma intensa campanha em busca de donativos para a reconstrução do templo, como visto a seguir, adoece e perde sua vida em uma visita pastoral ao norte do estado meses depois:

³²⁴ Britto e Rosa (2017, p. 163) listam duas imagens de Santana (a antiga, oferecida por Bartolomeu Bueno da Silva, e uma nova, que havia sido ofertada recentemente por Tarsila Caiado de Castro), o Cristo Morto, Sagrado Coração de Jesus, São Pedro, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Graças e Nossa Senhora da Boa Morte.

Com a alma constrangida, D. Prudêncio continua as funções da grande Semana, transformando a pequena capela de São Francisco em Catedral interina. Na semana da pascoela dá publicidade à pastoral que ora estamos comentando. Relata neste canto de cisne a grande desdita e faz um apelo aos seus diocesanos, no sentido de um esforço conjunto para a restauração daquela igreja e nova aquisição dos paramentos episcopais. Foi este o último apelo ao seu povo (SILVA, 1948, p. 383).



Figura 333 - Restos de uma imagem atribuída a Veiga Valle e de um objeto sacro incinerados no incêndio da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, por Fernando Santos (2017 e 2022).

Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (IN: SANTOS, 2023, p. 111).

A terceira parte da carta pastoral consta na matéria *Sim! Sim! Sim! E... sim! A Phoenix vai renascer* (*A União*, 22.mai.1921) e fala sobre a necessidade de extrapolação dos pedidos de doação também para as paróquias do interior da diocese, mesmo sabendo das fragilidades financeiras vivenciadas por elas próprias, já que a catedral é a “Egreja-Mãe de todas as outras”. Esse apelo pode ser considerado como um dos mais contundentes observados sobre o tema, por estender o pedido de auxílio de forma tão intensa e profunda a todo o estado, utilizando arquétipos extremamente mobilizadores como a necessidade paterna e materna,

não poupando sequer as populações mais carentes, que eram maioria naquele período, conforme se vê abaixo:

(...) E' imprescindível, pois, que os esforços não se limitem á Capital, mas tambem se extendam ao interior da diocese, até porque a igreja incendiada é actualmente a Igreja-Mãe de todas as outras, e os objectos desaparecidos, inutilizados ou damnificados, não dizem respeito só ao cura da Cathedral, mas ao proprio bispo, que o é de toda à diocese, e acaba de ver-se na contingencia de transferir as funcções parochiaes e episcopaes para e pequena igreja de São Francisco de Paula.

Dahi a necessidade de nos auxiliarem na triste emergencia todos os nossos vigarios, todos os nossos filhos de cada parochia, trabalhando aquelles com interesse para obter esmolas e dando-as estes de bom grado na medica de suas forças.

Sabemos, e sabemos *de visu*, que não poucas são as necessidades de nossas igrejas no interior, mas o filho, por maiores que sejam as precisões proprias, não está no dever de acudir a seu velho pae, sua velha mãe, quando estes lhe extendem a mão em hora afflictiva, exercendo, aliás, um dos mais sagrados diretos?!

Certo que sim.

Dividam, pois, os nossos caros cooperadores, os nossos queridos diocesanos, o muito ou o pouco que têm, com essa Mãe das suas igrejas, e não será isto, solicitado uma ou outra vez na vida, que os irá prejudicar, que os irá empobrecer, mas pelo contrario.

A conclusão da pastoral consta na edição de 26 de maio de 1921 do mesmo jornal, em um texto denominado *Aedificanda Est Ecclesia – O primeiro conto*, comemorando a arrecadação do primeiro conto de réis (1:065\$000) até aquela data. D. Prudêncio finaliza sua comunicação conclamando união e orgulho em ter um templo digno na capital goiana, agradecendo a todos que puderem contribuir:

Todos por um — deve ser no momento a nossa divisa, principalmente na epoca actual, em que a nossa cidade episcopal já vai sendo mais facilmente visitada por pessoas de fóra do Estado, ás quaes, — apresentarmos o que temos ou o que desejamos ter em construcções religiosas arrastadas indefinidamente, ou carregadas de dividas para a respectiva conclusão — seria uma vergonha, seria um opprobrio para nós — bispo, sacerdotes e fieis da diocese inteira.

A postos, portanto; cerraes fileiras e acudi pressurosos á extrema necessidade daquella que, supplice, por nosso intermedio, vos extende a mão.

E, como penhor da nossa muita gratidão aos que tomarem na devida conta o que deixamos dito — a elles, bem como a todos a quem já nos havemos referido na presente Carta Pastoral, daqui enviamos as melhores benções em nome do Padre, e do Filho, e do Espirito Santo (*A União*, 26.mai.1921).

Encerradas as análises das fontes primárias acima, prossegue-se com o registro memorialístico realizado por **Célia Coutinho Seixo Brito** (1974, p. 283-285), que, possivelmente, foi baseado em algumas delas, porém acrescenta alguns detalhes diferentes ao acontecimento, ressaltando a onda de infortúnios sofrida pelo templo naquele período.

Suas palavras também transparecem o ar de desespero e de medo que dominou a cidade, além da ampla participação de “pessoas de todas as classes sociais” no incidente, trazendo novamente à tona os nomes dos irmãos Alencastro. A falta de instrumentos adequados para o apagamento do fogo também é mencionada, assim como, a apreensão trazida pela ventania ocorrida no final da madrugada, quando as chamas estavam prestes a serem vencidas, lembrando da importância da iluminação oferecida pelo luar naquela noite. Aponta, ainda, o princípio do fogo no altar em razão das lâmpadas decorativas e da grande quantidade de material inflamável que compunha a ornamentação para as celebrações do dia seguinte. Conclui com as providências imediatas tomadas por D. Prudêncio para a reconstrução da igreja, a partir da comissão designada para essa função, já mencionada acima. Destaca-se em seus relatos, a informação de datas importantes relacionadas ao andamento das obras de reconstrução, que foram “iniciadas 6 dias depois do incêndio, foram as mesmas concluídas em três anos mais ou menos”³²⁵, segundo ela, complementando que

Não parou aí a sua falta de sorte. No ano seguinte, em 1921, dia 24 de março, um incêndio pavoroso quase destruiu a igreja. Era uma quinta-feira santa.

Às 3 horas da manhã, a população da cidade foi violentamente despertada pelo bimbalar dos sinos da cadeia e das igrejas e pelos toques de reunir nos quartéis.

Algo de anormal estava acontecendo.

Realmente. A Igreja da Boa Morte estava sendo tragada pelo fogo!

A notícia invadiu rapidamente a cidade e o povo atendeu, célere, ao chamamento para a salvação do templo, aluindo gente apressada e aflita de todas as direções. Ao mesmo tempo, chegavam praças da Polícia e do 6º Batalhão de Caçadores.

Os irmãos Apulchro e Enéas Batista de Alencastro retiraram de sua casa comercial, situada bem próxima à Igreja, e distribuíram ao povo todo vasilhame útil à condução de água. As famílias residentes fizeram a mesma coisa.

Improvizou-se, com rapidez, o serviço de combate ao fogo, nele tomando parte pessoas de todas as classes sociais.

Não se contava com bomba nem com mangueira; enfim, com nenhum meio que pudesse levar, mais ligeiro, a água aos pontos principais do incêndio. Foi, porém, grande a quantidade e de todos os tipos as vasilhas que apareceram, e tamanhas a atividade e dedicação dos improvisados bombeiros, que não faltou água em momento algum dos trabalhos, embora retirada do chafariz da praça e dos poços das casas vizinhas.

Graças ao pronto e destemido socorro prestado pelo povo, boa parte do formoso templo foi salva. A atuação de Apulchro de Alencastro foi destacada,

³²⁵ Essa é a única fonte que indica um período delimitado para a realização dessas obras, já que as atividades religiosas no local são retomadas cerca de seis meses depois do incêndio, porém a coerência dessa informação pode ser reforçada pelo seguinte lançamento de movimentação financeira constante no *Livro de receitas e despesas da Boa Morte* (Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás): “esmolos tiradas entre o povo para a reconstrução da cathedral: 600\$500” (31.nov.1922).

cabendo-lhe o comando do trabalho, graças à sua coragem, habilidade e desprendimento. Enéas tomou conta da prataria guardada nos bancos da Igreja, evitando-lhe o desvio e a destruição.

Houve, porém, um instante de apreensão e pessimismo em que parecia anulado todo o esforço. Estava quase amanhecendo. Fazia um luar bellissimo, de forte e prateada claridade, quando, inesperadamente, uma violenta ventania desencadeou sobre a cidade, fazendo reacender o fogo já quase dominado.

As valentes pessoas que se encontravam sobre o telhado foram violentamente sacudidas, tendo de se agarrar às vigas e aos caibros para não irem abaixo. As chamas alvoroçaram-se e cresceram de novo. Foram, porém, logo vencidas outra vez pela bravura e heroísmo daqueles que não mediam sacrifício, arriscando mesmo a vida a cada momento, em defesa da igreja, preciosa relíquia do povo vilaboense.

Tudo indicava que o incêndio teve origem no altar-mor, que estava artisticamente preparado para as cerimônias da Semana Santa. Iluminado com lâmpadas elétricas de cor azul, finos tecidos e alvo algodão, oferecia à vista um aspecto lindíssimo de noite enluzada, envolvendo o Calvário ali representado.

Com ele, desapareceram também totalmente o trono episcopal, onde já se achavam as ricas vestes pontificais, a mitra e o báculo, as imagens e castiçais de prata.

As ruínas da Igreja ainda estavam fumegando e já corria entre o povo, por iniciativa dos irmãos Batista Alencastro, uma subscrição popular para a sua reconstrução.

O Bispo Diocesano, D. Prudêncio Gomes da Silva, organizou uma comissão que se incumbiu das obras, composta por Monsenhor Joaquim Confúcio de Amorim, senador estadual Joaquim da Cunha Bastos, coronel Virgílio José de Barros e Júlio Batista de Alencastro.

Iniciadas 6 dias depois do incêndio, foram as mesmas concluídas em três anos mais ou menos.

Durante esse tempo, passou a servir de catedral a igreja de São Francisco de Paulo, mais antiga do que a Boa Morte, construída em 1761, atualmente com 213 anos.

Nessa oportunidade, faz um pequeno aparte para comentar sobre a mencionada **Igreja São Francisco de Paula**³²⁶, que recebeu o restante das cerimônias da Semana Santa daquele ano, juntamente com a capela do Seminário (*Correio Oficial de Goyaz*, 23.mar.1921), ao se tornar a catedral provisória da cidade até que sua sede anterior estivesse apta a funcionar novamente. Como informado, ela é referenciada como a segunda igreja da capital em ordem de antiguidade, perdendo o posto apenas para a antiga Igreja de Nossa Senhora

³²⁶ Ela própria também sofre um incêndio em fevereiro de 1983, que atingiu a parte posterior da edificação, poucos meses antes do início de uma restauração em suas dependências já muito degradadas. Segundo o jornal *Cidade de Goiás* (fev.1986), seu acervo foi preservado e o fogo foi apagado por “soldados da Polícia Militar, voluntários, munidos de baldes com água, extintores, fornecidos por comerciantes”, demonstrando que a precariedade no atendimento a emergências como essas perdurou por décadas, colocando o patrimônio da cidade em permanente risco. Isso é comprovado pelo seguinte apelo, feito na reportagem, dos “técnicos que presentes estavam, [e] aproveitaram a oportunidade para reivindicar do Governo a aquisição de um caminhão pipa (...)”.

do Rosário dos Pretos, que ainda existia e era datada de 1734 (sendo desconsiderada, aqui, a Catedral de Santana, em ruínas naquele período). Essa edificação foi construída de forma bastante simples por Antônio Tomaz da Costa em 1761, apresentando grandes semelhanças com os outros templos locais e destacando-se por abrigar a Irmandade do Senhor dos Passos desde a interdição definitiva da catedral ainda no século XIX.



Figura 334 - Perspectiva externa da Igreja de São Francisco de Paula na década de 1940, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.



Figuras 335 - Vista interna da Igreja de São Francisco de Paula s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Segundo Gustavo Coelho (1999, p. 75), seu tradicional corpo principal é “constituído internamente pela nave e pela capela-mor, e externamente pela porta central com as duas janelas do coro, rasgadas e de parapeito entalado, em que atuam como elemento de vedação de peças de madeira recortada como imitação de balaústre”. Sua fachada é relativamente simétrica, contendo um frontão triangular, que segue as águas da cobertura e um óculo centralizado. Como ela também não contém torre, seu famoso Sino dos Passos foi instalado em uma sineira de madeira muito simples, que fica na lateral esquerda da igreja, um pouco à frente do frontispício. Seus interiores são compostos, ainda, por “uma sala para reuniões da irmandade, em posição oposta à da sacristia. O acesso ao coro é feito pelo corredor situado do lado do evangelho, mesmo lado da sacristia, enquanto o púlpito é alcançado pelo corredor do lado da epístola” (COELHO, 1999, p. 76). Ressalta-se, por fim, a existência de pinturas no forro da nave principal e da capela-mor, que foram elaboradas por André Antônio da Conceição em 1869, tematizando a vida do santo padroeiro do templo.

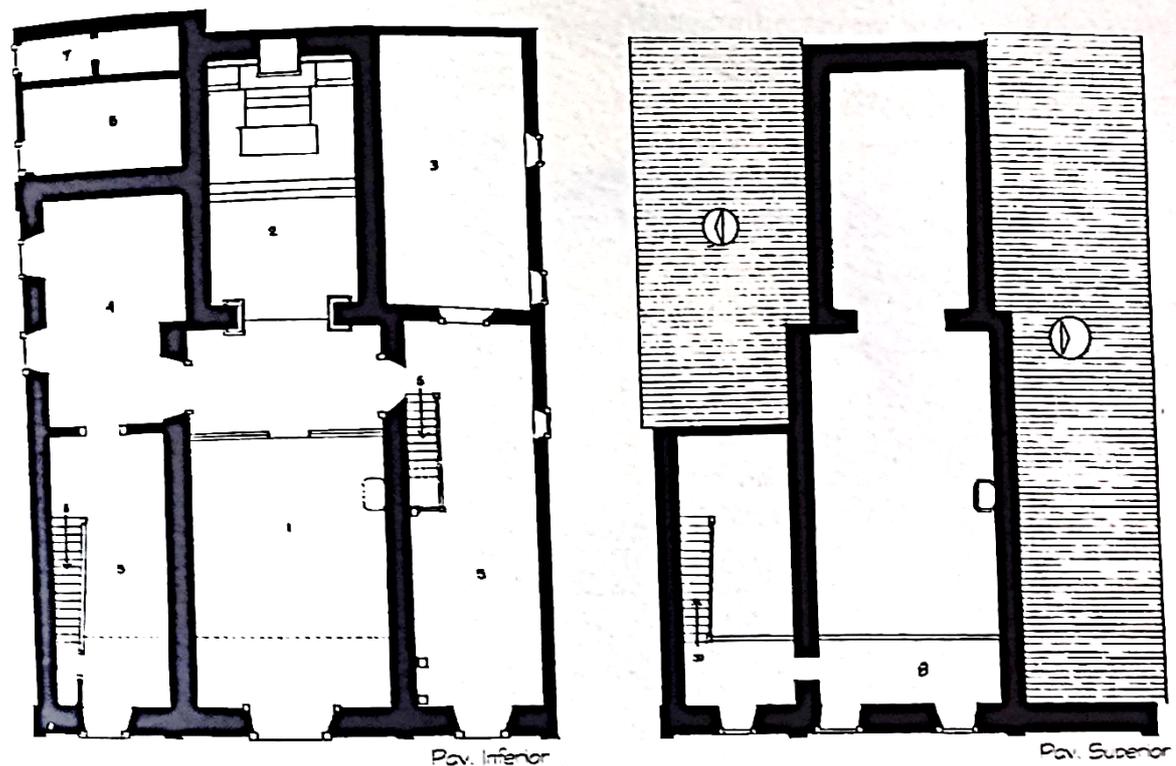


Figura 336- Plantas-baixas dos pavimentos térreo e superior da Igreja de São Francisco de Paula.
 Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Consistório; 4 - Sacristia; 5 - Sala; 6 - Depósito; 7 - Sanitário; 8 - Coro.

Fonte: COELHO, 1999, p. 77.

Para finalizar as observações relativas ao incêndio da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, excepcionalmente, adianta-se as análises relativas aos textos literários, por meio de duas crônicas que introduzem olhares peculiares e particulares sobre o fato. A primeira delas se intitula *O Incêndio* e foi escrita por **Eduardo Henrique de Souza Filho** (1981, p. 83-84), sendo, aqui, dividida em três partes. Ela também começa falando, em tom bastante dramático, do papel dos sinos para o chamamento geral, da grande mobilização popular para combater as chamas e da intensidade dos sentimentos gerais compartilhados pelos presentes naquele momento, conforme observado abaixo:

Fogo!... Fogo!... Fogo!... Badalam com frenesi os sinos das igrejas e, nos quarteis, ouve-se incessante, o toque de reunir!

Chamas crepitam amedrontadoras, alumando a madrugada! O desespero toma conta da cidade inteira! Homens, mulheres, crianças, num esforço espartano, combatem por todos os meios a grande fogueira, que vai destruindo tudo!

Uma escada humana levanta-se do solo ao teto candente, num leva e traz ininterrupto de baldes e latas d'água a enfrentar as labaredas batidas pelo vento, como vômito de mil dragões!

Baforadas de fagulhas precipitam para o ar, na queda de algo sobre o braseiro e uma nuvem de fumaça sufoca os lutadores! O fogo como um endemoninhado, alastra-se e as labaredas crescem, num desafio constante

aos batalhadores incansáveis! A catástrofe está iminente: vai desabar o teto!...

Com os gritos incentivadores da multidão em combate e os atos de coragem, destemor e bravura, praticados naquele vulcão de fumo e fogo, na ânsia de salvar preciosidades que se consomem, lamentações e soluços confundem-se, enquanto lágrimas de desespero queimam as faces enrugadas de católicos idosos e velhos espectadores, imobilizados pela tragédia ante a impotência de seus corpos cansados pelo desgaste do tempo!

A luta é tremenda, tremendos os entreveros! Jóias, alfaias, insígnias, paramentos suntuosos e caríssimos, imagens, artístico e maravilhoso altar, vão desaparecendo na voragem da fogueira!...

Está em chamas, do solo ao teto, o presbitério da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Catedral Provisória da Capital de GOYAZ!

É madrugada de Quinta-feira Santa, no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1921.

Em um segundo momento, o autor discorre sobre os acontecimentos anteriores ao incidente, descrevendo pormenorizadamente a expectativa para a cerimônia do dia seguinte e o grande empenho despendido por seus organizadores, refletido na beleza observada no altar. Ele os identifica como “o bispo, o vigário, as cantoras do coro da Boa Morte”, indicando o papel fundamental das mulheres nessas tarefas, como já discutido anteriormente, que tratavam aquele lugar como seus próprios lares, como se vê a seguir:

Terminara o ofício de TREVAS.

No dia seguinte seriam as solenidades da Quinta-feira Santa, que a Igreja comemorava com grande deslumbramento e alegria porque traz à lembrança a Instituição da Eucaristia, o maior ato de fé da comunidade cristã buscado no passado longínquo, que a poeira do tempo encobre, quando se ouviu da boca do Filho de Deus: “Isto é o meu corpo... Isto é o meu sangue...”!

O altar-mor da Catedral Provisória, da desnudez da Quarta-feira de TREVAS, transformou-se num cenário paradisíaco, onde flocos de algodão, como nuvens no céu de maio, pontilhado de estrelas criadas por minúsculas lâmpadas elétricas de variadas cores, fazendo arabescos entre os cortinados de filó, rendas finíssimas, frontais de cambraia, forros de seda e de cetim, confundiam-se com inúmeros buquês de perfumadas rosas, resedás, madressilvas, cravos brancos e vermelhos e delicadas angélicas, não faltando papoulas, palmas, crisandálias, perpétuas e saudades, em jarras de cristais!

Castiçais, candelabros de prata, missal de ébano, finíssimos paramentos episcopais, ressaltando à Mitra cravejada de rubis e esmeraldas, báculo de ouro, turíbulo trabalhado em prata e bronze, galheta, bacia e jarro de prata, cálice e cibório de ouro para o momento solene da consagração, enriqueciam o altar-mor, colocados ao lado da pedra d'ara e da curul episcopal, forrada de seda e de veludo! O sacrário de ouro, reverberando aos reflexos de miríades de luzes, destacava-se na imponência do altar, guardando as partículas consagradas: O Corpo e o Sangue do Divino Mestre!

O bispo, o vigário, as cantoras do coro da Boa Morte, o artífice daquela ornamentação, admiravam a apoteótica visão de arte e de bom gosto. O presbitério estava deslumbrante. Já se sentia o entusiasmo dos devotos diante daquele quadro moderno de luzes elétricas, que transcendia à realidade das coisas terrenas!

Sua Excelência Reverendíssima, em êxtase pela beleza exterior daquele altar, elevou os olhos para o céu e balbuciou uma prece: “Benditas mãos que para aqui trouxeram um recanto do paraíso, para receber o Cristo Redivivo”!

O autor enfatiza também o deslumbramento e a grande novidade representada pela chegada da iluminação elétrica na cidade, mencionando, ainda, a instabilidade das instalações prediais iniciais. É importante salientar que Souza Filho é o primeiro escritor a atribuir a responsabilidade pelo incêndio de forma direta a elas, ressaltando os possíveis excessos, ao afirmar que sua causa foi a negligência de terem, de fato, esquecido a chave geral ligada, levando a um superaquecimento ou curto-circuito em meio a uma infinidade de materiais inflamáveis, como se pode constatar na transcrição final:

Não fazia muito tempo fora inaugurada energia elétrica na Capital de GOYAZ. Por carência de melhores recursos nas instalações, a energia só era ligada e desligada na própria lâmpada ou na chave geral.

O altar majestosamente bordado, com centenas de lâmpadas de todas as cores e tamanhos, estava com as luminárias acesas, desprendendo luz e calor! Maravilhados com a grandiosidade da obra, qual Narciso namorado da própria sombra no espelho das águas, saíram todos!... Fecharam a Igreja!... Esqueceram-se de desligar a chave geral!

Conclui-se, então, com a rica narrativa de **Octo Marques** (1977, p. 75-78), que torna protagonista um nome da “multidão”, *O palhaço Mocotó*, jogando luz sobre os anônimos salvadores, que se arriscaram para salvar a igreja da destruição, considerando-o uma “figura heroica de Vila Boa de ontem e infelizmente olvidada nos dias atuais” (MARQUES, 1977, p. 75). O importante personagem também é mencionado no primeiro relato analisado acima e por Emiliano dos Passos (1986, p. 40 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 42), que atesta a imprescindível atuação de uma “turma valente e destemida integrada pelos artistas do Circo Aranha: o palhaço Mocotó, o trapezista Crispim e o atleta Nicolas”. Segundo Marques, o artista circense era o proprietário do “pequenino circo equestre” (MARQUES, 1977, p. 75-74) instalado na área detrás do Açougue, sobre o qual Anna Joaquina Marques faz diversas menções em suas memórias³²⁷. Além de reiterar a menção aos sinos e à lua cheia, o autor enfatiza que foram os presos da cadeia pública os primeiros a notar o fogo, pelo ângulo de visão que tinham do edifício. Outro ponto a comentar é o destaque conferido à enorme comoção observada na cidade, reforçando o discurso anterior da ampla e diversificada atuação improvisada da população local no combate às chamas, como se nota no seguinte trecho:

³²⁷ Ela faz dois registros bastante específicos sobre o local alguns anos antes do incêndio: “As 8h.ºs da noite teve espetáculo [sic] no circo atraz do acôgue [sic]” (MARQUES, 4.ago.1918, V. II, p. 472) e “outro circo de cavaleiros” (MARQUES, 17.set.1918, V. II, p. 474).

(...) Desde a meia-noite daquela quinta-feira Santa, que o sino da nossa Cadeia Pública bimbilhava sem cessar, esparramando o seu eco sonoro pela localidade inteira.

— “Aquele órgão tocando naquela hora tão imprópria para isso... O que estaria acontecendo, então, Santo Deus?” — Era pois, o interrogatório que pairava no seio da nossa população. Sim, os detentos, nas enxovilhas, notando o princípio da catástrofe cruel, deram o alarme geral: a Boa Morte ardia em chamas!

A lua cheia campeava brilhante num céu todo estrelado, e o povo, em pânico, ergueu-se da cama e espalhou-se pelas ruas.

Nos quartéis, as cornetas vibravam o sinal de reunir.

Havia um frêmito de dor em cada semblante, e notava-se um lampejo de tristeza em todos os olhares. Católico, espírita, protestante, maçom, etc, nenhum ficara casa. Todos, afinal, irmanavam-se numa só aprovação.

Da porta do templo partia uma fila enorme de pessoas, pertencentes a todas as classes sociais, tremendo de emoção, orando em silêncio, ou gritando de pavor e sendo que o cordão humano alongava-se até as bordas do plácido Rio Vermelho, com todo o mundo baldeando água ou esgotando as cisternas domiciliares, dentro de um momento incessante, apressado e cansativo de mão em mão.

À frente da igreja, dependurado no cruzeiro, lá em cima, Mocotó recebia, por intermédio de umas cordas resistentes, e que se arrastavam até o solo, os recipientes cheios do precioso líquido, atirando-o desesperadamente nas labaredas crepitantes rubras e devoradoras.

O saltimbanco punha à mostra, naquele justo momento, as suas extraordinárias habilidades acrobáticas, ora transpondo-se de janela em janela, ora afundando-se pelo Coro adentro, retirando da capela com agilidade de um felino as imagens e relíquias que estivessem ao seu alcance.

De caibro em caibro, de viga em viga, por onde o fogo ameasse avançar furiosamente, o destemido arlequim se atirava aos saltos, do jeito como ele procedia em pleno picadeiro, pulando de trapézio em trapézio deixando, atrás de si uma multidão apalermada de sofridos espectadores.

Agora, portanto, ele repetia, ali, as suas proezas circenses, tentando salvar da destruição iminente, um patrimônio público de inestimável valor e nisso arriscando a sua própria vida. E levaria, para a todo o sempre, nas suas mãos calosas, umas queimaduras doloridas, transformadas depois em cicatrizes testemunhais desse seu ato enérgico (...) (MARQUES, 1977, p. 76-77, *grifos nossos*).



Figura 337 - Ilustração do incêndio ocorrido na Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, na presente crônica *O palhaço Mocotó* de Octo Marques, datada de 1977.

Fonte: MARQUES, 1977, p. 78.

Ao final, relata com vívidos pormenores o quanto o palhaço Bruno Mocotó se arriscou na cobertura da igreja para debelar o fogo e tentar resgatar o que fosse ainda possível de seu interior. Nota-se a designação do local como “patrimônio público de inestimável valor”, adjetivação ainda não observada nos textos anteriores, considerando-se sua data de produção bastante posterior, já em um contexto de consolidação da noção da cidade como patrimônio cultural. Marques encerra a crônica de forma bastante melancólica, descrevendo o desventurado desfecho da história desse personagem em Goiás, quando parte da cidade falida e esquecida meses após o incêndio, reiterando sua conhecida postura de porta-voz dos excluídos:

(...) O circo do Mocotó acabava-se desse modo de maneira tão tragi-cômica, deixando-o solitário e arruinado, cá por estes fundos, sem ao menos ele encontrar, por aqui, uma alma caridosa para lhe oferecer abrigo e proteção.

(...) Mocotó, dessa maneira, despedia-se da nossa terrinha sem ódio a ninguém, como é o dever sagrado de um verdadeiro cristão, mas da qual conduziria amargas recordações para o resto de sua existência (MARQUES, 1977, p. 77-78).

Registram-se, ainda, outras referências esparsas ao sinistro, retiradas da bibliografia analisada, a começar por Nice Monteiro Daher (1990, p. 49), que lamenta o “grande prejuízo para sua parte artística” e sua reconstrução “obedecendo à antiga estrutura”, na qual foram conservados “dois altares trabalhados em talha e pintados”. As perdas também são mencionadas por Regina Lacerda (1977, p. 43), recordando a destruição de “todo o retábulo do altar-mor, que era de boa talha dourada, e algumas valiosas imagens”. Coelho (1999, p. 42) relata o desaparecimento “além do altar-mor e da sacristia, [de] várias imagens de madeira atribuídas ao escultor Veiga Valle”. Já Luiz A. do Carmo Curado (1994, p. 43) estabelece o acontecimento como um marco temporal na trajetória do templo: “1921 - um incêndio destruiu sua sacristia, o altar-mor e parte de seu acervo”, sendo acompanhado por Elder Camargo de Passos (2018, p. 107 e p. 367) em notas semelhantes. Já Elder Rocha Lima (2017, p. 99) afirma que “um incêndio quase a destruiu em 1920, mas foi reconstruída”, com a ressalva da incorreção na data.

Britto e Rosa (2017, p. 162-163) acrescentam, por fim, que aquele seria o “terceiro incêndio da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em menos de um ano”, reiterando o ocorrido na capela de passo em 1920. Consideram, ainda, como símbolo da recuperação do templo, a doação de uma nova imagem de Santana “em 18 de julho de 1921 por Arnulpho Ramos Caiado, presidente da Câmara”, informando que suas atividades já são retomadas em outubro de 1921³²⁸. Os autores comentam, ainda, a campanha na imprensa nacional promovida por D. Prudêncio para obtenção de doações para a reconstrução do edifício, marcada por um dramático e incisivo discurso de pobreza e privações, pautado no fato de ser Goiás a única capital brasileira sem catedral e na urgência de se resolver o problema a tempo das comemorações do centenário da Independência no ano seguinte, como visto a seguir.

³²⁸ Anna Joaquina Marques confirma esse fato, ao relatar seu comparecimento ao templo em 2 de outubro desse mesmo ano: “Eu Nholá e Nholiq.^a fomos no baptizado da Igreja da Bôa Morte q. estava quazi pronta” (MARQUES, V. III, 2.out.1921, p. 543) e a realização de uma missa em memória do falecido bispo D. Prudêncio no dia seguinte: “Teve missa p.* o Bispo na Bôa” (idem), registro que se repete nos dias 17 e 18 do mesmo mês e ano. A publicação do convite para as *Excequias do sr. Bispo d. Prudencio* no jornal *Correio Oficial de Goyaz* de 29 de setembro e de 18 de outubro de 1921 também comprovam a informação. Portanto, é possível considerar que essa data marque a retomada das funções religiosas do templo, ainda que as obras de reconstrução ainda não estivessem completamente finalizadas, como demonstra a informação anterior, que indicava sua duração por cerca de um ano e meio.

5.2. A MORTE E A MORTE DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE

5.2.1 Da reconstrução ao declínio

A partir da deixa acima, inicia-se a análise da expressiva **cobertura jornalística** do desenrolar do acidente, bastante incomum para o período, como pode ser observado a partir das fontes utilizadas, inclusive ganhando uma longa repercussão nacional. Foram encontrados mais de 35 registros, entre notas e artigos de pequeno a médio porte em sete diferentes veículos, sobretudo, jornais, sendo três deles locais (*Correio Oficial de Goyaz*, *Jornal de Goyaz* e *A Informação Goyana* (revista era publicada no Rio de Janeiro)) e quatro de outros estados (*Correio Paulistano*, *A União*, *O Lar Catholico* e *A Cruz*), tendo alguns deles circulação nacional, ressaltando-se que os três últimos eram dirigidos ao público católico. As divulgações vão de 24 de março de 1921, dia seguinte ao sinistro, estando localizadas apenas em Goiás, até o dia 5 de outubro de 1921, com uma matéria de *Correio Paulistano*, que também menciona a morte de D. Prudêncio. O periódico local com mais edições sobre o ocorrido é o *Correio Oficial de Goyaz*, com sete números, e o externo é o jornal católico carioca *A União*, com impressionantes 24 publicações, como comentado a seguir.

Isso se deve à ampla e intensa campanha para arrecadação de donativos feita pelo bispo D. Prudêncio, tendo o periódico religioso carioca ***A União***³²⁹ e um de seus jornalistas, o padre Soares d’Azevedo, como preciosos aliados. Eles chegam a obter cerca de 3:809\$000 contos de réis ao longo de meses de intensa divulgação até o ponto em que se pode apurar, contando com doadores espalhados por todo o país, mobilizados pelo potente discurso de Azevedo, que acabou se tornando amigo do bispo goiano. Um tom alarmista é mantido desde a primeira nota (*A União*, 27.mar.1921), falando de prejuízos totais e do salvamento de apenas três imagens, além da transcrição do seguinte telegrama enviado por D. Prudêncio: “Goyaz, 24, ás 5,55. — Grande desgraça acaba de ferir esta pobre diocese. Incendiou se, na madrugada de hoje, a cathedral provisória. Rogo a caridade de abrir subscrição nossa [sic] folha, afim de minorar os prejuizos resultados, e remediar o mal com a possivel urgência”. Segue-se com uma série de notas contando com apelos por “esmolas e donativos” para a reconstrução do edifício em nome do bispo, afirmando ser “uma obra nacional” para ajudar

³²⁹ Trata-se do jornal católico conservador mais antigo do país, publicado entre 1º de janeiro de 1905 e 17 de setembro de 1950 no Rio de Janeiro, que prega uma “unidade nacional na grande federação catholica de todos os povos” (*A União*, 1.jan.1905), sendo de propriedade do Centro da Boa Imprensa e tendo como redator A. Felício dos Santos no início da década de 1920.

uma “diocese pobre”, despovoada e fisicamente isolada, como aparece nas edições de 17 de abril, cinco de maio, 12 de junho, 16 de junho e 28 de agosto de 1921. Nesse ensejo, destaca-se o exemplar de 21 de julho do mesmo ano, que apresenta a matéria *Donativos para a Cathedral de Goyaz* com peculiares justificativas para convencer o público a contribuir, muitas vezes bastante pejorativas:

Ora, Goyaz é um Estado em condições especialíssimas: 300.000 habitantes, dificuldades de comunicações, distancia consideravel entre villas e cidades, fazendeiros ricos apenas em terras e gado, e que não dispõem de dinheiro assim de um momento para o outro, etc. Eis ahi porque se foz indispensavel o concurso dos brasileiros de todos os Estados e não sómente de Goyaz.

A primeira matéria mais extensa e assinada por Soares d’Azevedo lida na edição de 1º de maio de 1921, inicia-se relatando perdas históricas de igrejas famosas, a republicação do telegrama do bispo goiano e a insistência na narrativa da carência local (“A mais pobre igreja do Rio será de certo mais confortável que a cathedral incendiada de Goyaz”) e da tragédia que representou o acontecimento. Reclama da avareza geral do público e da falta de solidariedade dos brasileiros com seus compatriotas interioranos, iniciando uma longa sequência de publicações nas quais cita os nomes dos doadores e o valores desprendidos. As doações começam a chegar vagarosamente e de forma crescente, pequenas ou grandes, na forma de objetos e em espécie principalmente. O número de dois de junho do mesmo ano já noticia que “proseguem animados os serviços de reconstrucção da Cathedral”, informando que as arrecadações já haviam alcançado 1:335\$000 conto réis. Já a edição de 30 de junho traz: “Para a cathedral de Goyaz continuamos a receber importantes donativos”, relatando a viagem à capital do padre S. Vieira de Bonfim-GO, que visitou o local do incêndio. Fala do “coração magoado e não desanimado” de D. Prudêncio, do estado triste e desolado da igreja e da precariedade das instalações da Igreja de São Francisco de Paula para permanecer como catedral provisória por suas pequenas dimensões, complementando que:

(...) Queimou-me a saudosa igreja da Bôa Morte; paramentos e alfaias e roupas e imagens... pouco se salvou, e esse pouco com sacrificios inauditos, heroicidades! viram-se moços debeis, dedicadissimos, desprezarem as chammas, tomarem de caixões pesados para salvarem os paramentos deixados a Goyaz pelo saudoso mons. Pedro Ribeiro da Silva.

Doe o coração lembrar-me disto, falar nisto. Funciona como cathedral uma capella – a de S. Francisco – onde não cabem á vontade umas 300 pessoas. Mas o poro goyano não desanima; tudo é de Deus, nada é nosso (...) (*A União*, 30.jun.1921).

Até mesmo o prelado anterior, agora sediado em Uberaba-MG, D. Eduardo, manifesta-se em correspondência ao vigário geral publicada em *A Informação Goyana* (abr.1921), lamentando o ocorrido: “Profundamente penalizado pela tristissima desgraça do incendio que

destruiu totalmente a igreja da Boa Morte (...). venho solicitar de v. revma. e de seus parochianos um obulo ou qualquer donativo para acudir ao Exmo. Sr. Bispo de Goyaz na penosa situação em que se encontra (...)”. Na sequência, o jornalista apoia o pedido e reforça que “infelizmente as consequências do incendio que destruiu a igreja da Boa Morte são irreparáveis”, afirmando que “excepto uma imagem, a do Coração de Jesus, todas as demais constituam um patrimonio artistico da arte goyana, pois foram esculpidas pelo maior artista que ainda Goyaz possuiu — o velho e genial Veiga”, já considerado, portanto, as obras de Veiga Valle como patrimônios culturais móveis. Destaca-se, ainda, a propagação da ideia de que a edificação havia, de fato, sido completamente destruída pelo fogo, o que não ocorreu dessa maneira, como demonstra a documentação esmiuçada acima. Esse posicionamento poderia ser explicado pela falta de informações mais detalhadas sobre o incidente naquele momento ou por se tratar de uma estratégia intencional para aumentar a comoção eterna do ocorrido e obter uma arrecadação maior.

Outro argumento recorrente é o fato de que a diocese goiana seria a única “do Brasil que não tem catedral própria”, como propaga o periódico carioca *A Cruz – Orgão da Parochia de S. João Batista* (15.mai.1921), sem levar em consideração que a própria capital federal não apresentava uma matriz para si naquele período. Ele ainda frisa a urgência no atendimento do pedido de doações com base no desejo de D. Prudêncio de “comemorar o **centenário da nossa independência** na catedral que até então se reconstruir [sic]”. O mesmo ocorre com o *Correio Oficial de Goyaz* (15.jun.1921) ao divulgar a subscrição de *A União*, evidenciando as “condições excessivamente precarias para commemorar; no proximo anno, o Centenario da Independencia do nosso Brazil. (...) por lhe faltarem elementos para uma commemoração, modesta que seja”. As expectativas são renovadas também no exemplar de *A União* de 17 de julho de 1921, que comemora a arrecadação de 2:740\$000 contos de réis, afirmando que “tenho solidas esperanças de que o *Te-deum* de 7 de setembro de 1922 será cantado na cathedral restaurada”³³⁰. Dias depois é noticiado o aumento no fluxo de doações, que chegam a 3:315\$000 contos de réis (*A União*, 24.jul.1921).

A edição de 11 de agosto de 1921 do mesmo jornal informa que “as **obras** vão em bom andamento, embora, além do dinheiro, esteja difficil o operario e difficil o material. Já deve

³³⁰ O registro feito por Anna Joaquina Marques (V. III, 7.set.1922, p. 565, *grifo nosso*) desse dia atesta que o objetivo foi atingido, ainda que sem a presença do já falecido bispo D. Prudêncio: “A 1/2 noite alvorada nos quarteis banda de muzica p.^{las} ruas repiques de sinos em todas igrejas, salva de 21 tiros no D. Francisco. as 6 h.^{as} hynno da independência cantado p.^{los} alumnos em frente do Lycêu falou o S.^r Banedicto Barbaro professor de historia. As 8 h.^{as} parada militar na praça 1.^o de Junho formando um destacam.^{to} sobre o commando do Cap.^m Pyrinêus. Do 1/2 dia a 1 hora recepção no palacio sendo orador ofecial o D.^r Luiz do Couto. as 5 h.^{as} Te Deum na Igreja da Boa-morte. As 8 h.^{as} baile no Palacio”.

estar prompto, porém, o telhado do corpo da igreja, as obras continuam directamente fiscalizadas pelo revmo. vigario geral”, pois o bispo estava em visita pastoral. É comemorada, ainda, a marca de 3:503\$000 contos de réis arrecadados até ali, dando destaque para o engajamento gerado pelo Apostolado das Filhas de Maria do Brasil, fato também atestado por Britto e Rosa (2017, p. 163). A próxima matéria comenta o recebimento de valores menores, “signal de que partem de gente pobre” (*A União*, 8.set.1921), listando os envios e informando o total de 3:809\$000 contos de réis em caixa. O último texto de Soares d’Azeredo sobre o tema, intitulado *Madrinhas de Jesus* (*A União*, 29.set.1921), retoma a contundência inicial dos apelos através do uso da alegoria relacionada às “madrinhas”, dirigindo-os directamente às mulheres em prol da reconstrução do templo a tempo do centenário da Independência. Esse posicionamento poderia indicar a consciência por parte do clero da importância e da influência femininas nos fazeres relacionados aos cuidados com as igrejas não apenas em Goiás, já que o jornal, apesar de especializado no público católico, tinha circulação nacional, conforme segue:

(...) Também temos aqui uma igreja mal-ferida.

Também temos aqui uma igreja incendiada, e mais do que igreja: cathedral.

Em Goyaz, em pleno coração do Brasil, na capital do grande Estado, erguem-se as ruínas da igreja da Boa Morte, que estava servindo de cathedral ao sr. d. Prudencio Gomes da Silva. Para a grande subscrição que neste jornal foi ha tempos inaugurada, têm accorrido generosos donativos. Generosos, mas poucos. Ainda não podemos mandar ao sr. bispo seus quatro contos de réis, quando por mais de cem devem ficar os serviços da reconstrucção.

«Madrinhas de Jesus»... Tomo eu agora a liberdade de pedir Madrinhas para a cathedral de Goyaz, da qual são ainda poucos os que se lembram e amerciam. Madrinhas, senhoras piedosas e christans, que queiram ligar o seu nome á futura cathedral, que se empenhem junto das suas amigas e demais pessoas das suas relações. Madrinhas, jovens anciosas e decididas, que não tenham receio de pedir para a reconstrucção da igreja da Boa Morte.

Extendo a mão, peço, supplico, em nome do clero goyano, em nome do proprio exmo. prelado, para que não fiquem assim no ar as paredes nús, a quando da commemoração do 1º Centenario da Independencia do Brasil.

As notícias seguintes já relatam o falecimento por gripe de D. Prudêncio em 19 de setembro de 1921, durante sua visita pastoral ao norte do estado, na cidade de Posse, após 13 anos de bispado. Em uma extensa reportagem dedicada a ele, Soares D’Azevedo expõe as dificuldades financeiras que enfrentava após uma série de reveses vivenciados em seus anos finais de vida e publica um trecho da última carta enviada pelo bispo ao jornal em 6 de agosto, na qual informa que:

Apesar de longe da capital do Estado, cerca de 100 leguas para o norte, acabo de saber, por intermedio de um deputado desta zona, que as obras da restauração da cathedral já recommçaram e proseguem com animação,

tendo-se outrossim realizado a Festa da Padroeira da Cathedral e Diocese, com leilões em benefício das mesmas obras, e já com uma imagem nova offerecida por distincta familia goyana³³¹ (*A União*, 2.out.1921).



Figura 338 - Interior da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em dia de Coroação de Nossa Senhora em c. 1928, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

A igreja retoma suas atividades e continua sendo utilizada como catedral provisória, abrigando as principais cerimônias religiosas locais (missas, novenas, festas, procissões, folias, etc.)³³², até que a Catedral de Santana fique em condições de receber o culto permanente em 1965, como visto no capítulo anterior. Desse momento em diante, ela fica

³³¹ Outra dedicada à N. S. das Graças é oferecida pelo Coronel Joaquim de Bastos em agosto de 1926 (*O Lar*, 15.set.1926).

³³² Inclusive a chegada do novo bispo D. Emmanuel Gomes de Oliveira em 5 de agosto de 1923, na qual a igreja é protagonista das atividades, como também testemunha Anna Joaquina Marques (V. III, 5.ago.1923, p. 584): “As 10 h.^{as} o P.^e Pitaluga esteve aqui ligeiram.^{te} nós já estávamos pronta [sic] p.^a ir assistir a chegada do Bispo. Mariana veio reunir com a escola de Nhola p.^a irmos juntas. As 11 h.^{as} Sahimos todos, com a escola fomos p.^a Rua nova do prez.^e q'. vinha de lá paramentado p.^a a Bôa Morte, Nhola e Lili ficarão na bôa morte. Ao 1/2 dia 15 automovel(is) conduzin[do] o S.^r D. Manoel Gomes de Oliveira, e os acompanham.^{to} q'. forão ao encontro. Chegando a Igr.^a da Bôa morte cantou o Tedeun, depois abençan de S.S. e seguimos p.^a o Palacio Episcopal, lá fallou o D.^r Laudelino G. de Alm.^a dep.^s o S.^r Bispo. acabado dispersaram o povo p.^a suas cazas”. O mesmo ocorre, quase 10 anos depois, quando toma posse como arcebispo, após a elevação da diocese à condição de arquidiocese em 18 de novembro de 1932 (BRITTO; ROSA, 2017, p. 176).

vazia e passa a abrigar reuniões das irmandades, além de pequenas atividades religiosas e sociais, até sua conversão em museu em 1969.

Anna Joaquina Marques (V. III, 31.mar.1926, p. 640, *grifo nosso*) registra outro problema estrutural ocorrido no templo no fim de março de 1926, que a deixou fechada por cerca de um mês, conforme transcrição a seguir: “As 6 h.^{as} da tarde mudou as arrumação [sic] da Festa da Semana Santa aqui p.^a Igreja do Carmo, pr. ^q. a Bôa Morte está a frente rachada, e com o inverno ^q. tem havido de mais, p.^a evitar algm. desastre, passa a fazer aqui no Carmo (...)”. No dia 29 do mês seguinte, ela informa o retorno das atividades para o edifício: “Nesse dia mudou a Cathedral p.^a a Boamte” (MARQUES, V. III, 29.mai.1926, p. 645).

O Livro de receitas e despesas da Boa Morte³³³ atesta as seguintes movimentações de caixa para as intervenções mencionadas acima: “Idem [recebido] de ferro[?] para a reconstrução da Cathedral: 3:274\$000[?]” (2.set.1926) e “Idem [recebido] emprestados da Cathedral velha, conforme visita ao thesoreiro: 3:000\$000” (2.set.1926). Como nos próximos anos constam alguns outros registros de recursos despendidos para reparos gerais na edificação, pode-se deduzir que as intervenções iniciais não tenham sido muito eficazes, surgindo problemas recorrentes na cobertura, conforme listagem a seguir, retiradas do mesmo documento, que vai até o ano de 1938 apenas (logo após a transferência da capital, que se torna uma lacuna temporal no curso dos acontecimentos de vários lugares da cidade):

Idem [despesa] para o pedreiro Israel C[...] da Silva para tirar goteiras: 20\$000 (14.jan.1927).

Idem a Nereu Gomes concerto no telhado etc: 76\$500 (14.nov.1930).

Idem a [?] 10 telhas de vidro: 90\$000 (4.dez.1930).

Idem ao Nereu Gomes e Luis [?] de concerto na Boa Morte: 54\$000 (4.dez.1930).

Idem de materiaes para asseio externo da Cathedral, Boa Morte: 100\$000. (14.fev.1931).

Idem ao Sr. Nereu Gomes, concerto do telhado: 205\$000 (21.jul.1933).

Idem para o Chavalier concerto no telhado da sacristia, c/ o servente [?]: 36\$000 (10.dez.1933).

Idem para o pe. S.^o Chavalier concerto no telhado e porteira [?] da proada c/ telhas [?]: 50\$000 (26.dez.1933).

Idem das obras na Boa Morte [?]: 2:560\$000 (04.jun.1935).

Idem para goteiras: 10\$000 (1^o.nov.1935).

Tiragem de goteiras e uma vassoura: 6\$500 (3.nov.1937).

Areia, telhas e carroto: 11\$500 (15.mar.1938.03.15).

³³³ Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Livro 69).

Pago ao pedreiro 11 dias de serviço: 100\$000 (17.mar.1938).

Telhas: 5\$000 (23.mar.1938).



Figura 339 - Aspecto da fachada frontal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte na década de 1930, por Fritz O. W. Koehler.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 340 - Aspecto da fachada frontal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte na década de 1930, por Alois Feichtenberger.

Nota-se a diferença entre as pinturas, considerando-se a contratação do “asseio externo” em fevereiro de 1931 na lista acima e uma visita de Feichtenberger a Goiás por volta de 1935.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Conclui-se esta subseção com reflexões sobre os impactos deixados pelo incêndio na vida e nas memórias das pessoas que vivenciam o acontecimento, assim como, sobre suas consequências posteriores. No bojo do conceito de **emoções patrimoniais** desenvolvido pelo grupo de pesquisadores capitaneados por Daniel Fabre, são observados, entre outros aspectos, algumas tragédias ocorridas em bens culturais e a reação da população a elas, analisando-se, aqui, especificamente os casos de incêndio. Mantendo-se as ressalvas acerca da perspectiva eurocêntrica desses estudos, o autor considera que esse tipo de evento “sempre surpreende, perturba, transborda e por vezes derrota os quadros do pensamento e da ação patrimonial” (FABRE, 2015, i. 4). Argumenta, ainda, que a associação entre os termos “emoção” e “patrimônio” esteve ausente na “retórica patrimonial nascida na França nos anos 60 e relançada com muito vigor no final dos anos 70” (FABRE, 2015, i. 5), tornando essa articulação muito necessária na atualidade. Essa demanda se justifica pela exigência cada vez maior, no cenário contemporâneo, por “decisões administrativas” e “competência dos

profissionais” mais lúcidas, frente à “força das apropriações locais e dos investimentos emocionais que, hoje, manifestam o apego a objetos dotados de um novo valor. Apego muito profundo, mas muitas vezes percebido como heterodoxo por suas formas e, acima de tudo, por seus atores” (FABRE, 2015, i. 6).



Figura 341 - Fachada da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em dia de Coroação de Nossa Senhora em c.1943-1945, por H. Foerdhmann do Serviço de Proteção do Índio.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

No caso dos desastres patrimoniais, o autor analisa o contexto da mobilização observada em torno do incêndio ocorrido no sótão do antigo Parlamento da Bretanha em Rennes em fevereiro de 1994. Os relatos são muito próximos aos analisados acima, ainda que estejam tão distantes temporalmente um do outro, porém Fabre (2015, i. 51) destaca as mesmas “lágrimas perante a impotência para conter as chamas, os sucessivos desmoronamentos e o risco crescente de desaparecimento total do monumento”. Passando o choque inicial, prossegue-se com as iniciativas para a recuperação dos estragos, também como visto no caso goiano, notando-se o “lamento” propagado, sobretudo, pela imprensa, que explora a história do local e sua dimensão simbólica para gerar, alimentar e amplificar a comoção geral. No estudo de caso investigado, a manifestação da “vontade coletiva” era pela reconstrução “idêntica” da edificação, o que foi objeto de diversas polêmicas. Fabre (2015, i. 51) conclui, então, que a “busca por faltas, imprevistos ou imprudências fica confinada ao arbítrio do inquérito administrativo” de modo que nada venha a “interromper o colapso do luto

e o despertar das energias restauradoras” (FABRE, 2015, i. 51), comportamento também notado no sinistro local, o que permite o surgimento de uma:

Emoção irreprimível que depois encontra seu caminho através de diversas formas de comprometimento, participação e ação. Emoção que sempre leva a um projeto de apagamento do trauma pela reconstrução do objeto perdido. É decisivo que, em todos estes casos, a lamentação permaneça centrada em si mesma, depois nos gestos de primeiros socorros e finalmente no renascimento esperado, de modo que não seja prolongada por uma acusação e mantidas pela busca de um culpado (FABRE, 2015, i. 51).



Figura 342 - Trecho da fachada frontal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte na década de 1940, por autor desconhecido.

Fontes: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 343 - Trecho da fachada frontal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em 1945 pelo IPHAN.

Fontes: Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI -RJ).

Figura 344 - Trecho da fachada frontal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em c.1945, por autor desconhecido.

Fontes: Acervo de Maria Dulce Loyola.

No cenário nacional, ao explorar as “narrativas das ‘mulheres do resgate’” no caso do incêndio do Museu Nacional em setembro de 2018, Thaís Pinheiro, Cássia de Deus e Diana Pinto (2021, p. 9), em consonância com as argumentações acima apresentadas, afirmam que em traumas como esses “o ponto de virada envolve um processo de rehistoricização, isto é, recontextualização do passado após o incidente, que pode levar à adoção de novas configurações identitárias, responsável por ressignificar as relações passadas”. Nesse sentido, o exemplo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte revela que o fazer com as próprias mãos ao longo de toda a trajetória de seu “salvamento”, desde o apagamento do fogo até a arrecadação de donativos, é fundamental para a superação do luto, a reinvenção e o recomeço. As autores enfatizam, ainda, a relevância da “construção de um trabalho coletivo” para esse processo de recuperação, contando sempre com a “importância da mobilização da sociedade, que é apontada como agente motivacional da reconstrução” (PINHEIRO; DEUS; PINTO, 2021, p. 16). Essa postura, certamente, não deve ficar restrita apenas ao contexto de tragédia estudado por elas e também analisado nesta subseção, devendo se propagar para todos os âmbitos que abrangem as questões patrimoniais, já que a população local tem um papel fundamental na preservação dos bens culturais. O episódio relatado acima é um dos melhores exemplos para observar esse engajamento em uma de suas expressões mais ampliadas já vistas na cidade de Goiás e também em um contexto anterior aos tombamentos federais, revelando claramente quem eram os personagens “principais” e “secundários” envolvidos na trama naquele momento histórico.

5.3. AS RUPTURAS RESULTANTES DO TOMBAMENTO FEDERAL E A PRESERVAÇÃO INSTITUCIONAL DO EDIFÍCIO

Os estranhamentos entre as seculares práticas preservacionistas locais e os preceitos institucionais impostos pela patrimonialização “oficial” são observados desde os primeiros tombamentos no início da década de 1950, como comprova o artigo *A recuperação da Cidade de Goiás* de Augusto Fleury Curado, publicado no jornal *Cidade de Goiás* (16.out.1950). Com a ressalva do partidário político do autor, favorável ao governo federal e contrário ao regional, cobra-se da administração pública local o cumprimento do artigo 32 da Constituição Estadual de 1957, que garantiria o amparo aos “interesses economicos do Municipio da antiga

Capital de Goiás, conservando pelos meios adequados, o patrimonio artistico, historico e cultural daquela Cidade, bem como incentivando as correntes imigratorias e turísticas para o respectivo Municipio”. Cristina Gomide (2005, p. 101) confirma essa onda de desenvolvimento a partir do processo de patrimonialização, afirmando que

(...) O renascimento urbano a partir do reconhecimento histórico-cultural se deu formalmente na década de 1950, quando alguns locais do período colonial, bem como igrejas e o palácio dos governadores, foram tombados pelo Sphan. (...) Esses primeiros tombamentos serviram de escada para que à cidade fosse assumida como cidade histórica. Como resposta a isso, a criação de museus, como vimos, garantiria tal processo. O espaço da Igreja da Boa Morte, por exemplo, foi transformado em museu em 1967-1968, antes da segunda etapa de tombamentos na cidade, na década de 1970 (...).

A reportagem segue criticando a imobilidade da administração local, na medida em que exalta as intervenções feitas pelo DPHAN, como os restauros e tombamentos recentes, além da prometida criação do Museu das Bandeiras, reforçando que “do contrário as nossas Igrejas iriam desaparecer, pois seria impossível reconstruir a um só tempo varios edificios historicos”. Destaca também os nomes de Rodrigo Melo Franco de Andrade, “figura pertencente a uma das mais tradicionais familias de Minas” (alimentando a linguagem corrente do personalismo político goiano), e o “trabalho técnico do arquiteto Dr. Edgar Jacynto da Silva, que acaba de visitar a Cidade de Goiás alías pela terceira vez, para providenciar e iniciar a execução desse grande plano indéalizado pelo referido Ministerio”. Curado repreende também o comportamento da sociedade local, ao afirmar que

os governos municipais, o Estado e os proprios moradores das cidades beneficiadas, não estão sabendo compreender nem dar valor ao empreendimento que o Governo Federal em bôa hora está traçando e executando de maneira inteligente e obedecendo a uma orientação técnica.

As análises a seguir permitirão um maior aprofundamento nesses aspectos e uma melhor compreensão da intrincada relação estabelecida entre o órgão preservacionista federal e os seculares guardiões das tradições locais nos aspectos relacionados ao templo em pauta.

5.2.2 Restauro polêmico: incompreensões e conflitos com o DPHAN (1959-1968)

(...) Três acadêmicos enviam ao ministro da Cultura uma carta de protesto contra a restauração da basílica de Saint-Sernin, na verdade uma mudança na forma das aberturas, os mirantes, que iluminam a nave e a abside. Viollet-le-Duc os transformou em formas de diamante, o atual arquiteto quer restaurá-los para uma forma mais românica. O debate é antigo, agita a comunidade acadêmica há dez anos, de repente torna-se público e vai durar um longo ano (...).

A epígrafe se refere a uma polêmica envolvendo a restauração de uma basílica em Toulouse, França em maio de 1989, mas poderia muito bem representar uma passagem ocorrida com a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte no início dos anos de 1960, como descrito a seguir. Semelhante espírito de conflitos e inconsistências também permearam a trajetória desse templo, durante as primeiras restaurações da edificação, após o tombamento federal de 1950. Nesse contexto, recorda-se que, em 26 de janeiro de 1948, o diretor do Museu Estadual de Goiás, Zoroastro Artiaga, encaminha uma correspondência oficial a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então delegado do SPHAN, através da qual recomenda, que “sejam declarados monumento histórico e nacional, os prédios da antiga capital de Goiaz, Cidade de Goiaz: Chafariz; Cadeia pública, Igreja da Boa Morte, Igreja da Abadia e Palácio do Governo” (PROCESSO DE TOMBAMENTO 0345-T-42, V. 1, p. 19, *grifo nosso*). Esse documento enseja reflexões interessantes acerca do processo de patrimonialização local, já que indica a “seleção”, por um destacado membro da elite intelectual goiana, de apenas duas entre as várias igrejas vilaboenses como “monumento histórico e nacional”. A carta não justifica as escolhas feitas, porém a presença da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte pode ser compreendida em razão de sua destacada condição como catedral provisória, entre outros motivos. O fato é que, após o pedido, ocorre uma visita do arquiteto do SPHAN, Edgard Jacintho da Silva, que emite um relatório datado de 4 de outubro de 1948, no qual também menciona ambas as edificações e comenta sobre o valor de originalidade da primeira, devido às intervenções realizadas em decorrência do incêndio quase 30 anos antes, conforme segue:

Das existentes na velha capital, somente a de N. Sa. da Abadia conserva a sua integridade arquitetônica. Sera restaurada por esta repartição. As restantes, parcialmente modificadas, carecem de maior valor. Entretanto convem frisar que a igreja de N. Sa. da Boa Morte, apesar de ter sido incendiada a sua capela-mor, externamente conserva-se em toda a sua originalidade do século XVIII (PROCESSO DE TOMBAMENTO 0345-T-42 – V. 1, p. 27).

A eleição da referida igreja naquele momento histórico diz muito sobre como a sociedade vilaboense se via e gostaria de ser vista pelo mundo externo. Além do destaque garantido por sua posição como catedral provisória e da representatividade simbólica que tinha para a elite local, chamam a atenção também seus valores estéticos e sua vinculação com o Barroco, sendo o único exemplar com essas características na cidade. Como já informado, a edificação foi inscrita no Livros do Tombo de Belas Artes nº 3 em maio de 1950, passando por novas obras de “**restauração e conservação**” promovidas pelo então DPHAN a partir de 1959. Essa data é paradigmática por marcar o início de uma nova fase na trajetória

da igreja e também do âmbito patrimonial da cidade, marcando a ruptura da hegemonia, soberania e plena autonomia das elites locais sobre seus bens culturais.



Figura 345 - Fachada danificada da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em 1953, registrada pelo IPHAN antes do restauro de 1959.

Fonte: Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ).



Figura 346 - Estado de degradação da fachada da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em 1957 em registro da *Revista Shell*.

Fontes: *Revista Shell*, 1957, p. 5.



Figura 347 - Estado de degradação da fachada da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte s/d, por autor desconhecido.

Fontes: Acervo de Carlos Heimar.

Não foram encontrados registros escritos que indiquem claramente qual era o estado de conservação do edifício no período em que ocorreu o tombamento ou mesmo anteriormente. Entretanto, as últimas fotografias incluídas na subseção anterior, apesar da distância e da baixa resolução, já mostram uma fachada frontal com alguns sinais de deterioração, sendo importante recordar o estado geral de abandono pelo qual toda a cidade passou após a transferência da capital em 1937. A primeira imagem apresentada acima, datada de 1953, por ser mais aproximada e nítida revela que seu frontispício apresentava sinais aparentes de degradação, com a pintura muito desgastada, manchas escuras em diversos pontos e algumas rachaduras bastante pronunciadas. A mesma situação é vista na figuras seguintes, que demonstram um agravamento no processo de deterioração alguns anos depois, possivelmente, levando à priorização de restauração no final da mesma década.

Ressalva-se, portanto, que as primeiras informações referentes à mencionada intervenção foram encontradas nos documentos disponíveis no acervo digital do IPHAN³³⁴, os quais já se iniciam com uma proposta de orçamento no valor de Cr\$ 642.445,00, feita por Geraldo Pereira da Silva em 14 de janeiro de 1959. Segundo o arquiteto Edgard Jacintho, os serviços consistiram apenas no reparo, renovação e substituição dos materiais deteriorados, estendendo-se também aos muros laterais e ao “Passo” (capela de passo) à esquerda da

³³⁴ Disponível em:

http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/3278?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=format&filtertype_1=title&filtertype_2=subject&filter_relational_operator_1=equals&filtertype_3=spatial&filter_relational_operator_0=equals&filter_2=Obras&filter_relational_operator_3=equals&filter_1=Igreja+de+Nossa+Senhora+da+Boa+Morte&filter_relational_operator_2=equals&filter_0=Textuais&filter_3=Goi%C3%A1s%2C+Goi%C3%A1s+%28GO%29 (Acesso: 25.jul.2023, 18:20).

igreja. Adverte-se que o “tratamento das janelas do côro não foi incluído, por depender de pesquisa para se apurar as suas dimensões originais”, a ser feita na próxima visita ao local, o que demonstra a preocupação com o valor de “originalidade”³³⁵ desde o princípio das obras, além de confirmar a ausência formal de um projeto de restauro. Jacintho reforça a necessidade dos serviços pela importância considerável do monumento, que “constitue um dos raros exemplares na região que mostra indícios de influência barroca”.

O diretor da Divisão de Conservação e Restauração (DCR), Renato Soeiro, aprova o valor das obras em Cr\$ 640.000,00 em seis de fevereiro de 1959. As intervenções começaram a ser executadas pelo empreiteiro Geraldo Pereira da Silva, a partir de março do mesmo ano. Renato Soeiro também trabalhava em outros templos da cidade simultaneamente: as igrejas de Santa Bárbara e São Francisco de Paula, contando com a supervisão à distância de Edgard Jacintho. No mês de maio seguinte, já foi comunicada a conclusão das intervenções no telhado e, no fim de outubro do mesmo ano, o encerramento de toda a primeira leva de serviços nesta igreja. Nota-se, então, que as últimas cartas trocadas entre o DPHAN e o empreiteiro da obra já demonstram o surgimento de desentendimentos entre ele e o vigário geral. São relatadas, por exemplo, solicitações feitas pelo religioso, que afetariam os trabalhos já concluídos, além de uma queixa sobre a remoção de bens móveis já inventariados para a Cúria da Catedral de Santana, considerando-se que o tombamento individual do templo também incluía suas imagens, alfaias e móveis. Em 18 de novembro seguinte, Silva apresenta um orçamento complementar relativo à substituição das esquadrias das janelas na fachada principal no valor de Cr\$ 78.306,20, conforme previsto por Jacintho anteriormente. Destaca-se que, dias antes (em 12 de novembro), o arquiteto assinara o relatório de inspeção final das obras, atestando sua conclusão “conforme as especificações”, como se pode observar na transcrição a seguir:

³³⁵ Acerca do tema, Márcia Chuva (2009, p. 73) fala que as noções iniciais relativas ao “monumento” no Brasil, assim como, sua expansão para o âmbito urbano, funcionavam como um “‘contágio do sagrado’ e seu oposto possível: essa sacralidade deveria ser protegida dos riscos de contágio do profano”. Assim, o “patrimônio nacional’(...) se constitui em e constitui o *monumento* como aquilo que é feito com a intenção de durar e significar. Dessa forma, além de integrar uma grande coleção de semióforos, cada uma das peças dessa coleção adquire um valor de originalidade, exclusividade, como uma obra de arte única, que deve ser preservada da destruição, pois seria irremediável sua perda” (CHUVA, 2009, p. 74). Essa postura fazia com que “exercício da seleção do patrimônio histórico e artístico nacional” utilizasse “meios e técnicas que se aproximavam dos métodos tradicionais de tratamento do documento, (...) no sentido de verdade, unicidade, autenticidade” (idem). A autora complementa que essas práticas ficavam evidentes nos diversos pareceres técnicos e textos gerais produzidos pelos “intelectuais do Sphan”, que “buscavam averiguar sua autenticidade e veracidade, fazendo falar seus rastros não verbais, que diziam sobre as técnicas e materiais empregados e revelavam os sentidos da arte e as intenções do artista” (CHUVA, 2009, p. 75).

- 1 - revisão geral da cobertura com substituição total do ripamento, partes do encaibramento, substituição dos pedaços e das telhas quebradas com o embocamento geral na igreja e passo³³⁶.
- 2 - reparos gerais nos revestimentos da igreja, passo e muros
- 3 - reparos gerais nos soalhos com substituição parcial do taboado
- 4 - reparos gerais nas esquadrias, com substituição de 2 jogos de folhas de janela, soleiras, ombreiras e envidraçamento das faltas
- 5 - caiação geral do monumento (igreja, passo e muros)
- 6 - pintura a ken-tone do forro da nave
- 7 - pintura a óleo nas esquadrias externas e internas, arcos do côro e forros em geral
- 8 - consolidação do altar mór
- 9 - reparos no soalho e escada sineira

Nesse ponto, esclarece-se que o empreiteiro prestava contas dos serviços realizados, através de cartas acompanhadas de relatórios fotográficos detalhados mostrando os serviços e materiais adquiridos. O acervo imagético resultante dessa comunicação se tornou uma rica fonte de pesquisa para a compreensão do processo de restauração da edificação, assim como, seus relatos por escrito. Por meio deles, também é possível observar com clareza a complexa relação que se estabelecia entre a associação do clero com a população local e os agentes do Patrimônio Histórico, que ficavam no Rio de Janeiro. Um exemplo disso é a necessidade de Edgard Jacintho formalizar um documento por escrito, no qual comunica que a ausência do vigário geral, do bispo diocesano e de seu substituto na cidade impediu a transmissão direta das instruções para a adequada conservação dos telhados recém restaurados da igreja. O arquiteto adverte, ainda, sobre a necessidade de devolução e recolocação das alfaias recolhidas para as dependências da Cúria durante as obras, apresentando o seguinte inventário feito em 1954: conjunto de gomil e respectivo lavabo; salva com três peças; custódia; lâmpada; 11 castiçais de três tipos diferentes; duas lanternas e um tocheiro de procissão etc., todas em prata, como pode ser visto na imagem abaixo.

³³⁶ Essa expressão designa a capela de passo localizada no muro direito da igreja, voltado para a antiga Rua do Horto.



Figura 348 - Altar-mor e altares laterais da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte com destaque para as alfaias e objetos decorativos em c.1956, por Foto Postal Colombo.

Fonte: UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, 1984, p. 11.

Na sequência, surge uma série de telegramas relatando o aumento das tensões observadas entre o empreiteiro e um grupo de vilaboenses católicos muito ligados ao templo. Entre elas, destaca-se o grande atrito provocado pela falha de comunicação envolvendo a substituição das esquadrias metálicas do frontispício. O primeiro indício da gravidade da situação pode ser visto no primeiro telegrama encaminhado por Geraldo Pereira da Silva a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 18 de janeiro de 1960. O documento traz o seguinte relato: “Serviço substituição dos vitraus [sic] por janelas com guilotinas [sic] paralisado motivo agressão PT Pelo Monsenhor Lincoln Monteiro delegado policia e populares aguardo providencias urgente [sic] sobre o caso segue carta”. Na referida missiva de 14 páginas³³⁷, o empreiteiro detalha longamente os fatos, esclarecendo as origens do conflito e justificando a impossibilidade de comprovar a instalação das referidas esquadrias em madeira, que já estavam prontas, devido à proibição imposta pelo vigário geral, monsenhor Lincoln Monteiro Barbosa, sob a alegação de que

(...) o serviço não era para fazer porque as famílias de Goiás não queria que rancasse [sic] os vitraux da igreja e não era para rancar, disse á ele que eu era mandado a fazer o serviço e tinha autorização para fazer assim, ele me disse que não era de conhecimento deles aquilo e ele não aceitava rancar o

³³⁷ Acervo digital do IPHAN, 18.jan.1960, fls. 023-036.

mesmos disse que esto [sic] era que o Patrimonio tinha mandado um oficio e um telegrama referente ao serviço daquela igreja aquilo não estava fazendo de minha conta propria eu tinha documentos que provava o que eu estava fazendo então ele me disse que eu não rancasse os vitraux porque eu não tinha aotonomia para fazer aquilo e que os novos serviços estava suspenso (...). disse que tinha telegrafado e estava esperando o Dr. Edgar terça o quarta feira então eu disse a ele que esperava até quinta feira a resposta do telegrama ou a chegada do Dr. (...) (*grifo nosso*).

Nesse trecho, fica muito nítido o embate entre as “familias de Goiás” e o “Patrimonio”, cujas trincheiras de disputa simbólica eram as janelas da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Outro ponto de destaque são as graves consequências decorrentes dos problemas estruturais de comunicação entre as duas partes, resultantes do desconhecimento prévio completo das intervenções finais a serem realizadas, que acabaram levando a reações extremas. Esse cenário também contribuiu para o aprofundamento da falta de compreensão mútua e até mesmo de respeito por parte da elite local em relação ao órgão federal, já que não houve diálogo e nem consideração sobre seu posicionamento quanto à referida substituição, contribuindo para reforçar a postura defensiva desses “guardiões da memória” como “soberanos” daquele bem cultural. Na sequência da mensagem, Silva averigua as causas da oposição à conclusão dos serviços, indicando que nem ele mesmo, que estava presente no local, compreendia o que estava acontecendo de fato, como segue:

(...) quinta feira conversando com o Manoel que trabalha no muzeu [sic] ele me disse que a Dona lêda a cabeça do movimento para não rancar o vitraux da igreja ele perguntou a ela porque eles estavam fazendo aquele barulho com o serviço da Bôa Morte, ela disse que pôr causa que eu ia pôr as folha e portal e que aquilo não podia porque ficava escuro então ele disse a ela que se fosse pôr causa disso eles estavam fazendo barulho atôa [sic] porque ia pôr guilotina [sic] com vidro na frente, ele assistiu [?] a combinação das janelas de vidro tanto que era para encomendar as do muzeu também se era pôr isso ele até tinha visto as guilotinas [sic] na oficina prontas com as folhas (...).

Surge, então, a justificativa, que é pautada em um aspecto básico do uso cotidiano da edificação: a adequada iluminação do interior da igreja. Entretanto, é curioso notar que a contra-argumentação feita de que a tipologia das novas janelas iria apresentar partes em vidro para atender a essa demanda não surtiu qualquer efeito. Constatando a impossibilidade do estabelecimento de um entendimento ou acordo mútuo, o empreiteiro resolve dar seguimento às obras à revelia das oposições apresentadas, mesmo sem o aval ou de qualquer suporte formal por parte do DPHAN, como se vê abaixo:

(...) então mediante aquilo resolvi iniciar a rancação sexta feita eles tiveram na oficina no outro dia cedo logo cedo ranquei um dos vitraux e comecei a acentar os portais mais como estava só com 2 pessôa [sic] e era duro para cegurar [sic] 3 peças até encachar de baixo para cima motivo as partes de cima já estava colocada então deixei para sabado quando foi a noite sahi ate

a praça então me disseram que as biatas [sic] da igreja não estava de acordo com aquilo mais como já tinha tirado fui cêdo para minha obrigação queria fazer esta troca aquele dia e terminar nesta semana (...) mais apareceu o imprevisto não esperado, cedo quando cheguei na igreja ja depois da 7 hora ja tinha rodinha de gente na porta de um dos cabeças do movimento do que eles pretendia fazer, procurei como de costume a chave do couro [sic] com a zeladeira [sic] ela mandou dizer que o padre tinha levado ela, então, ja estando o vão sem o vitraux resolvi colocar os portais e a folha naquele vão e via a Goiânia levar pôr car[ta] ao conhecimento do Snr. mais isto não deu certo (...).

Sendo impedido de acessar o templo pela ausência das chaves, o empreiteiro sobe pelos andaimes e entra através do vão aberto no dia anterior, o que aumenta a agitação dos espectadores do acontecimento e agrava a situação geral. Como visto, as falhas de comunicação persistem, assim como, a omissão do DPHAN no desafio de “acompanhar” a execução dos serviços à distância e sem a devida instrução aos contratados de como lidar com circunstâncias adversas, que não deveriam ser incomuns. O resultado, aqui, é uma desastrosa escalada de tensão, que beirou à violência, e o aprofundamento do desgaste institucional, posteriormente, arrastado por décadas, como observado na sequência da narrativa:

(...) Logo depois das 8 horas e meia apareceu o delegado acompanhado do monsenhôr e uns 30 populares para me prender e se eu reagisse era para me batêr chegou e logo trataram de subir pelas escada do couro [sic], mais a porta estava fechada eu e os dois que me estava ajudando tinha subido pelo andaime, então o delegado sahiu na porta e me entimou [sic] para abrir a porta disse que a ele que a chave não estava no meu poder então ele disse que eu decesse [sic] e lhe acompanhasse até a Cadeia, disse a ele que não atendia ordens dessa natureza a não sêr pôr escripto, não era nem um malfeitor e que não existia lei para prender uma pessoa porque estava trabalhando, (...) disse que não a não sêr que viesse pôr escrito o motivo daquela agressão disse que ia ao quartel buscar força e queria vêr se eu ia ou não foi dahi a dez minutos veio com 4 soldados armados e então ahi a chave apareceu e subi pelas escadas do couro [sic] a cima eu que estava no andaime entrei para dentro que logo apareceu os ditos soldados e me derão voz de prisão, já que estava neste pé desobedecei disse que não ia então o delegado porque eu não ia disse a ele que aquilo se tratava de um caso contra a lei se fosse neste pé era da arcada do Juiz de direito e não do delegado que ele agisse de acordo com o regulamento (...), e que como prezo eu não ia de modo algum então ele me disse se eu ia a delegacia disse a ele que ia mais não como prezo ela [sic] já tinha papel nas mão que é o que mandei tirar segunda via e que estou mandando junto com esta carta. Disse ele que os soldados desesse [sic] se eu ia com eles disse que ia. Fui chegando la fui submetido a um punhados de desaforos, mas prevaleci no meu ponto de vista até o fim leu diversas causalas de prisão e dizia que estava enquadrado nelas que eu devia sêr prezo de 15 a 60 dias mais todas as vezes eu lhe respondia que aquilo não enquadrava no meu caso e que ele casesse [sic] o que enquadrasse no meu caso não achando me obrigou a dar uma declaração mediante a queixa lançada sobre mim de paralisar o serviço e pôr o vitraux no lugar ate segunda ordens (...).



Figura 349 - Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ainda com os andaimes em 1960, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 350 - Detalhe da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ainda com os andaimes em 1960, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Observa-se a utilização do aparato estatal da cidade, mobilizado pela elite católica local, no confronto direto com a representação “in loco” do DPHAN, mesmo com todas as ressalvas à postura questionável do empreiteiro, que era incompatível com os valores da instituição. Nota-se, mais uma vez, que as ações tomadas pelo grupo de vilaboenses não era pautada pela razoabilidade, já que a documentação apresentada por Silva ou mesmo sua defesa, ainda que frágil, não foram suficientemente convincentes para evitar o ocorrido. Enfatiza-se que o motivo gerador de toda a comoção foi o pedido de retorno das antigas esquadrias ao seu devido local, demonstrando a intensidade dessa demanda para aquele grupo. Esse sentimento recorda o que Daniel Fabre (2013, i. 4) chama de “rompantes de paixão e empenho” em sua pesquisa sobre as emoções patrimoniais, que ocorrem quando essas mesmas emoções dominam as reações de parte dos envolvidos.



Figura 351 - Registro da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte focalizando os vitrais em 1960, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).



Figura 352 - Registro da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte focalizando os vitrais em 1960, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Acervo digital do IPHAN (ACI-RJ).

Geraldo Pereira da Silva continua seu relato detalhando as acusações usadas contra ele, agora, por parte do clero na figura de monsenhor Lincoln Monteiro Barbosa, todas baseadas em atividades da obra que teriam atrapalhado ou desrespeitado as práticas

litúrgicas no local. Informa que o próprio Edgard Jacintho chegou a ser ameaçado por funcionários do Museu das Bandeiras, seus colegas de trabalho já que este também era gerido pelo governo federal, dando a dimensão do grau de desconhecimento e incompreensão observado no cumprimento das funções de cada umas das parte envolvidas no processo. Por fim, identifica os principais nomes dos “defensores de Goiás”, destacando membros da família Sócrates, como Yeda Sócrates Nascimento, além de Maria Luiza Brandão (Malú), que foi diretora do referido museu por muitos anos³³⁸, como transcrição a seguir:

de acordo com a certidão como o Snr vê as acusações [sic] sobre mim na sertidão [sic] viz o serviço da igreja todo com o santissimo exposta na referida igreja não pegava no serviço antes de terminar as missas semanais aos Domingos não trabalho e depois das cinco horas não trabalho, não há motivo de atrapalhar os cultos da tarde que é depois das 6 horas como se vê não há motivo para uma acusação idignina [sic] deste monsenhôr Lincoln ainda outra foi feita na delegacia pessoalmente pelo Capitão e destas acosações [sic] estava feita piôr ainda para o nosso amigo Edgar que fiquei sabendo pela emprega[da] que trabalha no muzeu [sic] a tal de Malú que era para mim sêr preso e o Dr. Edgar apanhar no meio da rua se ele vir cá não venha só vê este caso venha credenciado para o caso este tal Monsenhôr Lincoln e de pecima [sic] qualidade (...), e aqui procecendo [sic] assim como o Snr. vê na certidão se este padre me tivesse pedido os meu documento sobre as obras teria mostrado a ele como eu estou fazendo o que me foi confiado provei o delegado com diversas cartas do Patrimônio para mim e ainda a carta of. n.º 985 desta diretoria assinado pelo diretor do DCR Renato Soeiro aonde o delegado tirou 5 copias para ser entregue aos cabeças desta acresão [sic] e ao Padre mais assim mesmo vendo as cartas em meu poder ainda não concorda, me exigiam documentos do Patrimonio que as cartas não bastava não servia como documento (...). aguardo respo [sic] sobre este caso de Goiás com 6 dias termino agora não irei la sem documentação e ainda uma garantia sôbre a minha pessoa pôr mais encrivel [sic] que pareça que este levantamento foi instituido e partido da cheve [sic] do Mozeu [sic] com sua irmã e sobrinho ainda com a tal Malú que tambem fais [sic] parte dos que trabalha no Muzeu [sic] e cunhado da Dona lêda que era chefe da quadrilha dos que dizem sêr defensor de Goiás (...).

Em resposta a essa demanda, Edgard Jacintho redige uma explicação sobre o ocorrido ao “Diretor da DCR” também datada de 18 de janeiro de 1960. Nela, o arquiteto afirma que a intervenção nas esquadrias se destinava a uma “recomposição final da frontaria desta igreja, com a substituição dos atuais vitrôs de ferro ordinários, por esquadrias adequadas e moduladas pelos remanescentes (vêrgas) encontrados nos respectivos vãos e no mesmo

³³⁸ Tamaso (2007, p. 259) informa que se trata de “outra mulher solteira importante para a preservação do acervo e do patrimônio de Goiás (...). Sucedeu, em 1968, Eunice Sócrates como diretora do Museu das Bandeiras, onde permaneceu até 1993529. Mas já tinha sido anteriormente admitida por Yêda Sócrates como funcionária do museu. Malu Brandão coordenou diversas ações importantes no museu. Dentre elas, ações que tinham como objetivo levar a comunidade para dentro do museu. Não a elite que já o freqüentava, mas aquelas pessoas que não se sentiam à vontade para entrar no museu”.

feito dos originais existentes nas fachadas laterais”. Reitera, ainda, a justificativa de que a iluminação do coro seria garantida pelo “assentamento de guilhotinas de caixilhos, envidraçadas, nas duas janelas”. Esse documento é acompanhado de um relatório fotográfico explicitando as razões para a modificação, apresentado abaixo. Em seguida, Jacintho encaminha uma carta de resposta a Geraldo Pereira da Silva e um novo telegrama acusando recebimento da “carta relatando desagradáveis acontecimentos em Goiás” e informando “que Dr. Rodrigo está tomando providencias legais afim prosseguir serviços Igreja Boa Morte PT Agradeço sensibilizado interêsse presado amigo minha segurança eventualidade ida aquela cidade PT”.



Figura 353 - Relatório fotográfico com notas explicativas feito pelo arquiteto do DPHAN, Edgard Jacintho, sobre o conflito com a substituição das esquadrias da Igreja da Boa Morte em 1960.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

A certidão (16.jan.1960, fls. 040-041) expedida pelo sargento José Elias Pinheiro da Delegacia Especial de Polícia de Goiás em 16 de janeiro de 1960, a qual Silva se refere acima, oferece a perspectiva do outro lado da história. Nela, consta uma queixa registrada por Monsenhor Lincoln contra o empreiteiro em razão de “fazer modificações na Igreja da Boa-Morte desta cidade, sem que, entretanto, tenha apresentado aos signatários, ou ao vigário da Paroquia, aos quais competem o zelo e a conservação dos templos católicos de Goiás qualquer credencial”, mesmo que tivesse pedido a devida autorização para as obras. O documento indica que a origem do embate foi a persistência do construtor “no firme e desautorizado propósito de promover os trabalhos, consumando-se assim o atentado ao direito de propriedade assegurado pela nossa lei magna e vindo perturbar o regular funcionamento dos cultos que na referida Igreja tem lugar cotidianamente”. O ponto crucial do argumento era o impacto dos serviços nos fazeres cotidianos no local, alegando que ele não se encontrava “abandonado e sim em pleno funcionamento, nêle se realizando átos de cultos diários, achando-se o Santissimo Sacramento em custódia no altar mór e as imagens sagradas em exposição”. Reitera, ainda, a inexistência de autorização para a “alteração ou conserto no prédio da Igreja sem que dê satisfação e obtenha consentimento de quem é por êle responsável”, a fim de se evitar a “profanação ou desrespeito aos objéto sagrados no templo existente”. Alega que as reclamações são feitas em nome da “Cúria e do Povo católico desta Cidade, num atentado a seus bríos religiosos”, perpetuando a prática de se tomar os interesses de um determinado grupo local como se fossem de um todo maior homogêneo e consensual. O registro é finalizado com uma declaração de Silva se comprometendo a suspender os serviços e desmanchar o que havia sido realizado em discordância até a devida manifestação do DPHAN.

Dias depois foi enviado outro telegrama ao Rio de Janeiro pela própria Yeda Sócrates Nascimento, que era a representante local do órgão federal, fazendo o seguinte apelo: “Igreja Boa Morte indignados colocação enorme grosserias peças aroeira assim como velhas folhas janelas e retirada vidraças coro solicitam urgentes providencias afim evitar referido coro fique escuro VG sem utilidade funções religiosas PT”. Rodrigo Melo Franco de Andrade assina em pessoa a resposta a essa correspondência em 20 de janeiro de 1960, mantendo uma postura argumentativa, não confrontadora e totalmente respaldado em aspectos tecnocráticos, como visto a seguir:

Resposta vosso telegrama (...) comunico indignação manifestada responsáveis Igreja Boa Morte motivo reposição janelas respetiva fachada sua forma original causou esta Diretoria maior extranheza desgosto pois elementos restaurados correspondem exatamente feição peças primitivas

subsistentes edificação enquanto caixilhos vitrais retirados eram feitos com materiais modernos colorido intenso contrastando grosseiramente com estilo tradicional monumento religioso em causa (pt) Ocorre acrescentar que operação executada obedeceu não só mesmo critério adotado esta repartição circunstâncias semelhantes relação monumentos localizados demais regiões país mas também orientação seguida universalmente restauração obras arquitetura antiga (pt) Solicito pois transmitais presentes ponderações autoridades eclesiásticas responsáveis informando que questão obscuridade côro poderá ser estudada arquitetos desta Diretoria sentido solução adequada (pt) Aguardo noticias ulteriores (...).

As palavras do diretor do DPHAN são uma síntese da postura “pedra e cal” ainda dominante no órgão, fortalecendo a imposição das diretrizes de cima para baixo e deixando poucas brechas para discussões com a população local, sobretudo, aquelas que não fossem pautadas por questões técnicas. Ainda que de forma polida e bastante respeitosa, há um tom de intransigência e superioridade em seu discurso, que apenas contribuía para acirrar os ânimos entre os dois lados, sem grandes estímulos a uma conciliação mais consistente. Em 26 de fevereiro, ele encaminha nova correspondência (20.fev,1960, fls. 059) a Yeda Sócrates Nascimento, na qual pediu que entregasse em mãos dois ofícios destinados ao vigário geral e ao delegado especial, concluindo com o seguinte desabafo:

Fiquei extremamente chocado com o vexame e a violência infligidos aí ao preposto desta Diretoria, por motivo injustificado, com desprestígio e prejuízo causados à administração federal. Espero, pois, que a Senhora, tomando em consideração especial as ponderações formuladas nos ofícios aludidos, não deixe de contribuir empenhadamente, como servidora desta repartição, para a reparação ou atenuação dos efeitos dos lamentáveis incidentes ocorridos.



Figura 354 - Aspecto do frontispício da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte entre 1956 e 1960, em registro feito por Postal Colombo, possivelmente, antes do restauro em análise.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 355 - Igreja Nossa Senhora da Boa Morte entre 1956 e 1960, em registro feitos por Postal Colombo, possivelmente, antes do restauro em análise.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Andrade envia também uma carta a Geraldo Pereira da Silva em 17 de fevereiro do mesmo ano (Carta n.º 84, 17.fev.1960, fls. 038-039), na qual se desculpa pela demora na resposta e agradece a informação dos pormenores sobre “os graves incidentes ocorridos na cidade de Goiás”. Comunica, ainda, o envio dos ofícios ao delegado local e ao secretário de segurança pública do estado, “protestando contra o impedimento oposto aos serviços determinados por esta Diretoria e contra a detenção arbitrária de seu encarregado, ao mesmo tempo em que solicitei as providências necessárias a fim de não se reproduzirem incidentes semelhantes”. Oficia também a monsenhor Lincoln Monteiro Barbosa e ao arcebispo de Goiânia, Dom Fernando Gomes dos Santos, para “censurar com energia o procedimento do referido Vigário Geral, não só criando obstáculos à realização de obras da responsabilidade desta repartição, mas ainda aliciando elementos da população local para hostilizar o Senhor e, sobretudo, requerendo providências policiais injustificadas e violentas (...)” (*grifo nosso*). Em sua conclusão, aproveita para advertir sutilmente o próprio empreiteiro por seus excessos e imprudência no enfrentamento igualmente hostil à situação, ainda que supostamente justificados por ordens claramente transmitidas pelo DPHAN. Ele menciona que essa atitude acabou por “desatender inteiramente à autoridade da Igreja” na pessoa no “substituto do Bispo

falecido” recentemente, em 27 de novembro de 1959, Dom Cândido Penso, advertindo que seria imprescindível, nesse caso, uma consulta prévia em caráter de urgência à Diretoria acerca do melhor procedimento a seguir. Por fim, agradece e exalta novamente sua coragem frente às “lamentáveis ocorrências, arrostando intrepidamente tanto os riscos de agressão por parte dos elementos hostis da população de Goiás, quanto as ameaças da violência policial”, solicitando que aguarde futuras instruções sobre a conclusão das obras, após a resposta do arcebispo e do vigário geral.

Essa última correspondência deixa transparecer importantes aspectos da relação entre o órgão federal responsável pelo patrimônio e os “vilaboenses tradicionais” (TAMASO, 2007, p. 15), que se mostra bastante complexa desde os primórdios, seguindo até a atualidade em ondas de aproximações e distanciamentos. É notável a busca pelo estabelecimento de um discurso diplomático, ainda que rígido e pouco empático naquele momento, destacando-se a atribuição da responsabilidade pela insurgência ao clero, “aliciando elementos da população local”. Outro aspecto de relevo é compreensão imediata da seriedade dos acontecimentos, aos quais chamou de “graves incidentes” e “lamentáveis ocorrências”. Esse, portanto, pode ser considerado como o primeiro choque palpável entre os valores locais e a intervenção institucional externa, após os tombamentos iniciais ocorridos anos antes. Vê-se, claramente, a reação defensiva e hostil do grupo, até então, aparentemente intocável da elite local nos “cuidados” com os bens culturais locais, sempre apoiado pela Igreja, que também via seu prestígio sendo paulatinamente enfraquecido pelo novo sistema de forças que emergia.

A carta seguinte (Ofício n.º 284, 22.fev.1960, fls. 049-050) é escrita por Andrade para o Delegado Especial, capitão Domingos Inácio da Silva, na qual esclarece os aspectos legais da intervenção da igreja, que é um bem tombado e, portanto, submetido aos artigos constantes no Decreto-Lei 25/1937. Recorda que as obras já corriam há meses sem qualquer manifestação contrária do clero e contando com sua “ciência plena e completa anuência”, o que tornaria “inteiramente infundada e temerária a queixa apresentada” pelo vigário. Fala também da ausência de fundamento jurídico para os atos praticados, que resultaram “no impedimento a execução de serviço público federal” e na “detenção vexatória e indébita do preposto deste órgão administrativo da União, tão somente por ter êle persistido com firmeza no propósito de cumprir instruções que recebera de quem de direito”. E encerra, requisitando a reparação dos danos causados e a garantia do prosseguimento dos serviços interrompidos, tornando sem efeito os registros lavrados na delegacia acerca do acontecimento.

Na missiva (Ofício n.º 297, 25.fev.1960, fls. 043-044) encaminhada por Andrade ao secretário de segurança pública goiano, Reynaldo Baiochi, demanda-se a intervenção das autoridades policiais do estado, que atuam em locais com bens culturais tombados, para

garantir ao órgão o cumprimento do dever constitucional de promover sua adequada preservação. Pede, então, a reparação dos danos causados ao DPHAN, em razão do incidente ocorrido na cidade de Goiás, envolvendo o delegado especial, “durante o qual não só foram paralisados e impedidos de prosseguir até a presente data os serviços públicos que se realizavam para a conservação e reparação da Igreja da Boa Morte, mas também foi detido indébita e vexatóriamente o mestre de obras incumbido por esta repartição de executá-los”. Reitera os “efeitos muito perniciosos” causados pelo aumento dos custos resultantes do atraso provocado nas obras e por “tê-lo desautorado e desprestigiado, perante a população local, comprometendo a missão que lhe incumbe cumprir permanentemente na aludida cidade”. Essa última passagem é importante por indicar que o órgão estava consciente da importância de se manter boas relações com os moradores locais e que presava por sua boa imagem entre eles. Ao final, reforça a necessidade de se “apaziguar os ânimos porventura exaltados e manter a ordem pública, prevenindo algum desmando ou violência”.

A última correspondência (Ofício n.º 296, 25.fev.1960, fls. 051-054) foi endereçada pelo diretor do DPHAN ao vigário geral, monsenhor Lincoln Monteiro Barbosa, contando com quatro páginas e uma argumentação desenvolvida em 14 tópicos. Inicia chamando o ocorrido de “desinteligência” e intencionando “retificar as alegações infundadas e injustas de seu requerimento endereçado ao Sr. Delegado Especial” contra o preposto do órgão. No primeiro item, informa que as relações entre o “Patrimônio” e a arquidiocese de Goiás remontam à época de D. Emmanuel Gomes de Oliveira, através de “obras de reparação, conservação e restauração” nas igrejas e capelas de valor histórico ou artístico locais. Com a renovação da estrutura eclesiástica e a elevação do falecido D. Cândido Penso ao bispado, foi elaborado um plano mais extenso e continuado de intervenções, que incluía as igrejas da Abadia, do Carmo e da Boa Morte.

Entretanto, a conclusão dessa última foi paralisada em razão da interferência do monsenhor, “por motivo de não concordar com a substituição dos caixilhos e vitrais modernos, introduzidos nas janelas da fachada principal do monumento, por esquadriais de estilo e feição tradicionais”. Pressupõe-se que o referido religioso desconhecesse os antecedentes das obras em curso e a legislação federal que as amparava, assim como, a adoção de posturas afins em todo o país (e “em quaisquer nações civilizadas”), indo de encontro à acusação feita de “desrespeito à propriedade e perturbação á prática do culto religioso”. Reforça, ainda, que os serviços transcorriam há meses sem qualquer objeção, inclusive havendo cooperação mútua, como visto no caso do transporte das alaias para as dependências da Cúria, a fim de protegê-las de danos ou extravio. Justifica a ausência de comunicação prévia dessa etapa final do empreendimento, por “se tratar da simples continuação de um plano de serviços em

andamento desse longo tempo”, apoiando-se no artigo 19 do Decreto-Lei 25/1937, que dispensa a obrigatoriedade de comunicação ao proprietário das intervenções empreendidas. Ele também nega o recebimento de qualquer tipo de telegrama de protesto, conforme consta da certidão policial enviada ao Rio de Janeiro, havendo apenas a correspondência de Yêda Sócrates do Nascimento, mencionada acima, que foi devidamente respondida, mas sem retorno posterior.

Na sequência, alega que Geraldo Pereira da Silva estava apenas “executando serviços públicos que lhe haviam sido encarregados” e sua reluta em paralisá-los, contrariando a “oposição de V. Revdma. e outras pessoas”, não foi “por falta de respeito”, mas para “cumprir um dever indeclinável da função que exercia”. Reitera também que a referida pausa causou “considerável prejuízo econômico a esta Diretoria e à União”, considerando-se que essas obras “constituem contribuição importante e valiosa da administração federal em proveito do patrimônio dessa Diocese”, não sendo possível compreender, portanto, a hostilização e o desprestígio recebidos em retorno naquela ocasião. Ao reforçar a justificativa para a intervenção, observa-se o retorno do discurso técnico seco e impessoal, que predominava na época, desconsiderando por completo as memórias e os vínculos afetivos estabelecidos pelos usuários com o local na forma em que se configurava há décadas, desgastando as possibilidades de diálogo e mútua compreensão, ao basear a ação apenas na necessidade “urgente” da

retirada dos vitrais de côres gritantes e dos caixilhos modernos e impróprios, que foram introduzidos na fachada da igreja aludida, (...) porque num monumento de arquitetura religiosa, como o templo em apreço, inscrito nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional e beneficiado com obras onerosas a expensas da União, não poderão ser mantidos elementos desfiguradores de sua feição histórica, tais como aqueles, impôs-se substituí-los por elemento tradicionais e adequados.

A conclusão acentua o tom severo do discurso institucional ao criticar o suposto estímulo a “desentendimentos e litígios entre as autoridades eclesiásticas e civís”, que deveriam, ao contrário, buscar evitá-los. Nesse ensejo, solicita o desfecho do “incidente lamentável, originado apenas de incompreensão” e a retirada da queixa prestada ao delegado especial, assim como, uma postura futura de “apoio decidido e valioso da Diocese de Goiás, com seu nobre concurso pessoal, a fim de favorecê-la no cumprimento de sua árdua missão”. Esse documento é, portanto, um dos que melhor permite compreender a visão de mundo do DPHAN naquele momento, especialmente, em relação aos seus posicionamentos frente a outros atores envolvidos com os bens culturais e frente aos desafios de administrar as ações no interior do Brasil, considerando-se as longas distâncias, a falta de recursos e o desconhecimento geral desses territórios.

Os dois documentos expedidos para o judiciário estadual (Segurança Pública e Delegacia Especial) são retornados por meio do extenso Ofício n.º 36/60 de 21 de março de 1960, assinado pelo delegado especial, capitão Domingos Inácio da Silva, oferecendo nova oportunidade de apreciar a perspectiva local sobre os acontecimentos. Em uma introdução bastante agressiva, reafirma sua “formação intelectual de entender-me[se] com os menos cultos, dentre os quais, incluo desde já, o seu prepôsto”, alegando que os esclarecimentos apresentados causaram “estranhêsa” e que “Geraldo Pereira da Silva ludibriou a sua bôa-fé, (...) omitindo êle, qual o seu procedimento naquele dia, perante à autoridade policial”. Informa que, em atendimento à queixa de monsenhor Lincoln, entregue “por uma comissão de ilustres homens públicos da cidade, dentre eles, alguns Advogados, meus ilustres colegas”, dirigem-se em grupo até a presença de Silva, que se encontrava em cima dos andaimes instalados na igreja. Ao comunicar-lhe sobre a reclamação e pedir explicações sobre a contenda, ele se nega a dar satisfações, às quais só deveria “ao seu Chefe em Goiânia”, dizendo isso “em voz alta e em presença de quasi uma centena de populares, que alí já se aglomerava, para impedi-lo talvez, de prosseguir com o serviço, já que a Igreja, havia sido arrombada essa é a expressão melhor”. Ponderou que um simples esclarecimento entre ambos “poderia cessar áquela revolta do clero e do povo que alí estava indignado”, porém sua recusa em atender o pedido foi acompanhada de ofensas, acusações e desrespeito à autoridade policial. A anuência só ocorreu sob escolta, após o delegado ter lido a queixa e advertido da inconveniência de “indispôr-se com os padres, com Juizes, promotores e policia”. Diz, ainda, tê-lo “aconselhado” a paralisar os serviços e a pedir instruções a seus superiores, recorrendo ao judiciário em caso de possíveis prejuízos materiais ou morais sofridos. Solicita, então, que Silva apresente a documentação que autoriza seu trabalho, recebendo apenas “uns papéis rabiscados à tinta, sem nenhum valor jurídico”. Na sequência, afirma que o empreiteiro se comprometeu a “consertar as janelas arrombadas”, defendendo a inexistência de “coação ou vexamê” durante o caso e lembrando que Silva “não entrou pela porta da razão, porque, quem arromba janelas e penetra num igreja, é um sacrilégio, desrespeitando à casa Sagrada”.

Nesse ponto, observa-se claramente a parcialidade do discurso do delegado e a real motivação do embate, que se fundamentava muito mais na pretensa afronta religiosa do que em uma argumentação jurídica consistente e baseada em fatos realmente ocorridos. Prossegue, então, desabonando a figura do empreiteiro ao chamá-lo de mal educado e mentiroso, de modo a “desmoralisar o Patrimônio”, acrescentando que ele “não trabalha como convém, a uma bôa e eficiente Instituição”. Aproveita para acusar o DPHAN de só adotar essa eficiência na capital, relegando uma postura contrária ao interior do país. Em seguida, o delegado defende a própria imagem frente à população local e admite ter estreita e longa

amizade com o monsenhor Lincoln, chegando a ofender Andrade e declarar que “um povo como o Goiano, mórmente da Velha cidade de Goiás, não se espezinha tendo à frente um simples prepôsto”. Reforça sua defesa a partir de suposta oposição entre uma aludida superioridade carioca contra a humildade interiorana, trazendo de volta o argumento da solidez de seus valores religiosos. A todo o tempo, nota-se o orgulho ferido e reativo que é justificado pelo presumido desrespeito e desvalorização do DPHAN, através de seu representante local (preposto), à autoridade, à autonomia e ao brio religioso vilaboenses.

A partir dessas palavras, é possível considerar também que esse embate possa ter revivido as dores do luto ainda sentido pela perda da capital. Outro ponto que chama a atenção é a reiterada mágoa sentida pela ausência de escuta mais compreensiva pela outra parte, como atesta a fala de monsenhor Lincoln em carta (Ofício n.º 4/60, 4.mar.1960, fl. 057) enviada ao delegado especial, após a recepção do ofício do órgão federal, na qual reclama da “falta de senso de justiça” e de não “ter sido ouvido como se deve”. São todos questionamentos bastante pertinentes no contexto estudado, que ainda eram motivados pela perpetuação da desinformação e das falhas de comunicação, que levaram à má vontade em se estabelecer uma conciliação de ambos os lados. Por sinal, partem desse personagem as declarações mais sensatas e razoáveis observadas em todo o imbróglio, pautadas na consideração dos sentimentos do outro e no respeito às memórias ancestrais daquelas pessoas, já que muitas delas viam as igrejas como extensões de suas próprias casas como estudado anteriormente, conforme visto no esclarecedor apelo a seguir:

Quanto à reforma ou restauração, nada oponho como não me opuz, mas, interpretei ao Sr. Diretor um sentimento de protesto de um povo digno de mais consideração no amor às cousas que receberam dos seus antepassados. Acho que se devia explicar-lhe as razões e não irem demolindo sem mais ou menos porque assim se teve como um ato bárbaro (grifo nosso).

O padre acrescenta, que buscou cooperar com os interesses do DPHAN, tentando apaziguar os ânimos gerais, o que indica que as mobilizações não se iniciaram a partir dele como se suponha e como acusou Silva e Andrade em suas narrativas. Esse posicionamento é verificado na seguinte declaração: “Não fôra minha firmeza em defender os direitos do Patrimônio e já teria sido também arrancados os andaimes como o quiseram naquele dia”.

Na sequência, encontra-se o Ofício nº 5/60 (4.mar.1960, fls. 060-062) escrito pelo próprio Monsenhor Lincoln Monteiro Barbosa em resposta ao Diretor do DPHAN, adotando uma postura mais cordial ao lamentar a ausência de entendimento prévio e plenos esclarecimentos entre as partes. Reforça a alegação do texto anterior de que Andrade foi apenas parcialmente informado dos acontecimentos ao colocá-lo como opositor à substituição dos caixilhos na fachada da igreja, reiterando o encaminhamento do telegrama já

mencionado. Esclarece se tratar de um “telegrama coletivo que lhe foi enviado na ocasião e assinado por homens e autoridades locais”, no qual “‘interpretamos veementes protestos’ de famílias tradicionais desta cidade” acerca da ação³³⁹. Propõe, então, oferecer seu ponto de vista do ocorrido ao longo de oito tópicos, analisados abaixo.

No primeiro deles, defende-se a posição em que foi colocado no ofício recebido, alegando o desconhecimento por parte do DPHAN “do quanto lutei e tenho lutado para impedir imprudências e defender os diretos do Patrimônio”, usando como exemplo a negação aos reiterados pedidos para a retirada dos andaimes da fachada da igreja. Ao mencionar suas origens vinculadas ao funcionalismo público e sua formação eclesiástica baseada em “amar o que é nosso e esforçar-nos por conservá-lo tornando-o melhor”, deixa nitidamente transparecer a visão de mundo observada no imaginário social vilaboense de então. Isso é reforçado por uma crítica dirigida ao padre, que foi transcrita no documento: “Os padres mesmos é que são culpados de nós estarmos sofrendo estes insultos e estas afrontas no que é nosso! Eles entregaram nossas cousas... E agora não querem defender! A Boa Morte é a recordação de nossos avós!” (*grifos nossos*). Observa-se, aqui, o quanto o personalismo político e religioso, que foi o grande motor da conservação dos bens culturais até a chegada do “Patrimônio”, extrapola suas fronteiras e o sentimento de posse se exacerba, passando dos limites da razoabilidade, como observado nos exemplos sobre as emoções e paixões patrimoniais discutidas por Daniel Fabre.

Monsenhor Lincoln pondera, então, que as dificuldades que enfrenta são justamente provenientes de seus esforços para promover a “mútua compreensão e reconhecimento de direitos”, fazendo uma crítica precisa ao cerne gerador do problema ao dizer que esse não se origina nas autoridades em si, mas em seus “enviados que nem sempre estão preparados para serem representantes”. Acerca do incidente na igreja, afirma que chegou à cidade em julho de 1959, no mesmo dia em que os andaimes foram retirados pela primeira vez, saindo com eles também os operários. Com isso, prosseguiu-se com a “limpeza pelas famílias, restauramos o culto, porquanto consideramos terminada a restauração”, conforme supostamente atestado pelo Ofício n.º 985 (28.ago.1959) enviado a Silva por Renato Soeiro³⁴⁰. Entretanto, no mês de dezembro seguinte ressurgiram os andaimes sem qualquer comunicação formal, a qual seria bastante conveniente na eventual necessidade de retirada

³³⁹ Esclarece-se que, de fato, o referido documento não consta no processo digitalizado pelo IPHAN.

³⁴⁰ Soeiro esclarece, posteriormente, em documento interno (22.mar.1960, fl. 064) destinado a Andrade, que monsenhor Lincoln concluiu “erroneamente” que este declarava o fim das obras, já que se tratava de um relatório parcial de realização de serviços, sendo encaminhados outros quatros de mesma natureza após ele (o último foi encaminhado em 26 de outubro de 1959).

de paramentos ou suspensão das atividades religiosas. Prossegue registrando que “simultaneamente levanta-se uma onda de protestos”, que levaram a reiteradas e infrutíferas tentativas de contato com o referido mestre-de-obras em Goiânia, quando decide recorrer a Yêda Sócrates do Nascimento, que informa estar “o caso acima de suas atribuições”, levando-o a telegramar ao DPHAN diretamente.

Quando consegue se comunicar com Silva, ele se nega a atender seu pedido, levando à perda de controle total da situação, que resulta no desfecho em questão, recordando que ao chegar à praça, já encontra um grupo de “vários senhores, entre os quais três advogados. Estavam revoltados. E arrancavam-se as janelas despedaçando os vidros aos golpes de martelos. Procurei acalmar os ânimos. Propostas inconvenientes surgiam. Dominamos a situação!” Acrescenta que o mestre de obras, “sem pedir a chave, (...) abriu a janela e penetrou no côro, conversando à vontade e soltando baforadas no recinto”, indagando ao diretor, nesse ponto, se estaria “certa perante o seu bom senso tal atitude, se o côro é uma parte integrante do lugar sagrado e ali estavam as imagens expostas e o Santíssimo Sacramento no sacrário?” Por fim, ressentia-se de Silva não os ter avisado com antecedência para que preparassem o templo, já que não poderia esperar, evitando a necessidade da presença das autoridades policiais. Aproveita também para advertir que “estes fatos é que resfriam o povo para com tão grandiosas instituições”, como realmente é observado na trajetória entre o PHAN com os vilaboenses, ainda que ressalve a consciência de que “o M.E.C não aprova tais atos e nem sabe deles”. Assim, opina, em caráter de desabafo, a imprescindível necessidade de orientações melhores e mais empáticas à população local, trazendo um argumento-chave relacionado aos vínculos afetivos e memorialísticos do local tal como estava, ao sugerir que deveria ter sido enviado

um homem educado que soubesse esclarecer ao povo sôbre os motivos determinantes de tais resoluções do Patrimônio porque, Sr. Diretor, o povo, em geral, não compreende, mas, tem apêgo às cousas e sente-se ofendido profundamente na sua honra tradicional. E como seria útil uma orientação nestes casos! E no caso da Boa Morte há uma verdadeira idolatração, pois, dizem, que ela é o símbolo também de uma [sic] sacerdote desta cidade que a restaurou e colocou ali aqueles vitrais – Mons. Confúcio. – São cousas do povo e que também nós lutamos para conseguir algumas melhoras (grifos nossos).

Compreende-se, então, que a revolta se origina no campo das diversas disputas simbólicas travadas no âmbito patrimonial vilaboense, sendo que nesse exemplo, os vitrais destruídos representavam a profanação da memória e da memória vinculada à dedicação de monsenhor Confúcio àquele templo, como analisado anteriormente. Para eles, não se tratava de um mero aspecto técnico e estético, mesmo destino ao cumprimento da legislação federal, mas do apagamento de vestígios da história daquele edifício e de gerações de pessoas, que

dedicaram sua vida a conservá-lo como extensão de seus lares, chegando a arriscar sua segurança pessoal como ocorrido no incêndio de 1921. O padre finaliza, então, aludindo às influências de D. Emmanuel e D. Cândido, considerados colaboradores pródigos do Patrimônio, disponibilizando-se a fazer o mesmo, entretanto, insistindo no pedido de que

em tais ocasiões houvesse um esclarecimento para não nos colocar em situação particularmente difícil perante o povo. V. Excia. bem conhece a psicologia da multidão particularmente quando intende defender seus direitos ainda quando apenas supostos. A finalidade é boa e nós a queremos, mas, nem sempre os meios coadunam devido a imprudências de intermediários.

O relato de monsenhor Lincoln se torna fundamental para visualizar o cenário mais aproximado dos acontecimentos, trazendo um sensato equilíbrio às apaixonadas e parciais narrativas anteriores e revelando o ambiente complexo de relações que se desenvolviam ali desde os primeiros tombamentos. A fragilidade estrutural do DPHAN, que não contava com recursos e equipe suficiente para atender adequadamente a suas pesadas demandas, agravada por sua visão patrimonial ainda muito estreita e centrada na técnica da tão criticada perspectiva “pedra e cal”, choca-se com os interesses e tradições secularmente arraigados de um engajado grupo de “guardiões da memória”, que vinha preservando igrejas “a seu modo” a mais de um século, não estando habituados a intervenções externas, sobretudo, àquelas não justificadas.

O periódico *Cidade de Goiás* reporta da seguinte maneira o incidente em questão, na matéria *Protesto contra o DPHAN*, (*Cidade de Goiás*, 17.jan.1960), na qual faz duras críticas a Rodrigo Melo Franco de Andrade. O texto começa afirmando que o DPHAN “nem sempre anda certo nas suas decisões. Embora agindo de maneira elogiável na preservação das cousas históricas, às vezes peca pelo excesso, devido a incompreensão de agentes seus”, aproximando-se do tom conciliatório adotado por monsenhor Lincoln. Reforça a noção do expressivo grau de desinformação local sobre as ações realizadas pelo órgão, considerando a imprecisão dos dados apresentados, conforme segue: “Veio do Rio agora um funcionario daquele departamento e quer, a todo custo, modificar, para pior [sic], a fachada da Igreja da Boa Morte, já devidamente tombada. A medida não é boa e, ao envez de beneficiar, vai prejudicar aquele templo”. Certamente, essa publicação prejudicou ainda mais a imagem da Diretoria perante os vilaboenses, que, “diante da intransigencia do referido funcionario”, realizou um abaixo-assinado enviado a Andrade, confirmando o testemunho de monsenhor Lincoln. Segue a transcrição do seu conteúdo, conforme divulgado pelo jornal:

Dr. Rodrigo Melo Franco Andrada
Diretor do DPHAN
Rio

A população católica da cidade de Goiás protesta junto a V. Excia, contra o ato do engenheiro responsável pelo patrimônio histórico, que está promovendo alteração prejudicial na estrutura da Igreja da Boa Morte, prejudicando as condições de funcionamento do culto católico do providências de V. Excia. para fazer cessar essa afronta aos católicos pela modificação nessas obras de arte religiosa (*Cidade de Goiás*, 17.jan.1960).

Apesar de todas as ponderações feitas, o que parece ter ficado registrado na memória institucional foi mesmo a prisão de Geraldo Pereira da Silva, como demonstra a documentação abaixo. Trata-se de um relatório sobre uma viagem feita pelo estado de Goiás pelo professor Fernando Machado Leal³⁴¹, do Instituto Central de Arte da Universidade de Brasília, em companhia do arquiteto Geraldo Batista Nogueira, datado de 12 de abril de 1965 e endereçado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, no qual levanta e registra resumidamente o estado de conservação de algumas edificações históricas vilaboenses. Essa iniciativa já poderia ser considerada uma consequência do episódio relatado acima, em uma busca de maior conhecimento e aproximação do DPHAN com os bens tombados no interior do país, utilizando a recente transferência da capital federal para a região, assim como, a criação de todo o aparato acadêmico a serviço da UnB. Acerca da Igreja da Boa Morte, o acadêmico reporta a perpetuação dos problemas na cobertura, observados desde o século anterior, apontando outras falhas na edificação, possivelmente, oriundas dos diversos incidentes sofridos ao longo de sua história. Menciona, ainda, a prisão de Silva e o temperamento pouco amigável do vigário da igreja³⁴², revelando que as janelas ainda não haviam sido substituídas cinco anos depois do incidente, conforme segue:

(...) necessita revisão do entalhamento além de pequenos cuidados nos paramentos de parede onde encontra o telhado (construção de rufos, etc...); possui pequenos problemas construtivos os quais não comprometem a estabilidade do monumento. Foi esta a igreja que originou a prisão do mestre que foi retirar os basculantes da fachada. Julgo que qualquer obra a ser empreendida no monumento deve ser precedida da retirada destes basculantes, por uma questão de princípio.

O Vigário desta paróquia é um padre espanhol com certa fama de bruto [?], mas sobre o qual já iniciei um processo de amaciamento.

³⁴¹ Ele passa a ser o representante oficial do DPHAN na região, tornando-se responsável pela orientação e aprovação de qualquer intervenção feita nos bens culturais legalmente protegidos pelo governo federal, submetidos à legislação vigente.

³⁴² Segundo inventário de Elder Camargo de Passos (2018, p. 142) se trata do Pe. Angelino Fernandes.



Figura 356 - Palácio dos Governadores com a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em 1963, por autor desconhecido, ainda com as antigas janelas basculantes em vidro.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 357 - Palácio dos Governadores com a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte ao fundo em 1964, em registro oficial do ex-governador Mauro Borges.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

Nem documentação arquivada no acervo digital do IPHAN ou mesmo as outras fontes encontradas sobre o assunto indicam o desfecho do caso nitidamente, sabendo-se, apenas, que a substituição das referidas esquadrias só ocorreu em uma nova restauração realizada em 1977. Entretanto, a lição que o episódio deixa é a de que as incompreensões entre o “Patrimônio” e parte da população local são grandes e antigas, considerando-se a resistência observada por parte desta em “assumir” a patrimonialização de seus bens culturais em qualquer nível institucional, ainda que essa batalha tenha sido “vencida”, em alguma medida, pelos vilaboenses em razão da permanência da fachada da igreja inalterada por muitos anos. Vê-se, aqui, que há uma clara distinção entre a preservação que praticavam secularmente e cotidianamente e a preservação institucionalizada, distante e tecnicista imposta pela instituição em sua fase inicial de atuação. A criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1968, instalado no templo pouco depois da perda de sua função como catedral provisória, também demonstra a intensificação de seu processo alheamento, resultante das posteriores intervenções feitas ali, como analisado a seguir.

Em síntese final, destaca-se que a venda das imagens de Veiga Valle por particulares no final dos anos 1950 dá origem ao Museu da Cúria Diocesana e, posteriormente, ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Portanto, esse é um marco inicial da institucionalização dos bens culturais móveis (e católicos) vilaboenses, que passaram do domínio coletivo (no sentido de seu amplo acesso a todos que acessassem as igrejas locais) para um mais restrito, ao serem musealizados em uma instituição que cobraria por sua fruição. Com o tempo, isso resulta no enfraquecimento dos vínculos memorialísticos e afetivos estabelecidos pela população local, como observado até aqui, já anteriormente eles ficavam à disposição a qualquer momento do dia com (o relativo) livre acesso de todos aos templos da cidade, sendo ainda mais reforçados por sua intensa religiosidade cotidiana. Esse alijamento é agravado também pelas

consequências prolongadas legadas pela crise geral resultante da transferência da capital no fim da década de 1930, sobretudo, no âmbito econômico, deixando as famílias mais suscetíveis ao assédio dos antiquários anos depois.

5.2.3 Do templo querido ao museu quase sempre fechado (pós-1968)

A Boa Morte está em meu caminho. Agora foi transformada em Museu Sacro. Encontro-a, quase sempre fechada quando vou a Goiás. Nos velhos tempos, suas portas ficavam abertas o dia inteiro. Para quem passava, era um chamado à oração. D. Idalina trazia os altares muito limpos, branquinhos, de toalhas enfeitadas de croché. Um perfume forte de angélicas adoçava o ar e não faltava colorido de rosas nas velhas jarras. A chama de azeite queimava na vigília do Sacrário vestido de azul e ouro. Era doce chorar tristezas ou agradecer alegrias na quietude daquela nave.

Nice Monteiro Daher (1986, p. 102-103, grifo nosso).

A primeira epígrafe explica o título da subseção e permite vislumbrar o ambiente de conflitos e inconsistências, que permeou a concepção e a utilização do novo museu criado no edifício da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Segundo seu Plano Museológico³⁴³, a primeira reunião destinada a articular sua fundação aconteceu em 22 de dezembro de 1968, por intermédio do bispo D. Tomaz Balduino, e contou com a participação de vários membros da elite cultural vilaboense, entre eles: monsenhor Angelino Fernandes (vigário geral), frei Simão Dorvi, Regina Lacerda, Goiandira do Couto, Antolinda Baia Borges e Elder Camargo de Passos. Destaca-se que o acervo do **Museu da Cúria**, que ficava na Catedral de Santana, já havia sido transferido para lá em c.1967, afirmando Regina Lacerda (1977, p. 44) que foram “expostas não só as peças dessa mesma igreja, como ainda outras recolhidas de algumas igrejas e capelas destruídas pela ação do tempo. Constam do acervo desse Museu: imagens, fragmentos de retábulos em talha, alfaia de prata e outros objetos de culto sagrados”.

³⁴³ Plano Museológico Museu de Arte Sacra da Boa Morte (Ministério da Cultura – IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, out.2009), disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Plano-Museologico-do-Museu-de-Arte-Sacra-da-Boa-Morte.pdf> . Acesso em 27.jul.2023, 21:20.



Figura 358 - Parte do acervo do Museu da Cúria composto por obras de Veiga Valle, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira (SANTOS, 2023, p. 200).

Para sua instalação, foram necessárias pequenas intervenções financiadas pelo próprio bispo, como a confecção de suportes para o acervo e o reforço de portas e janelas da edificação. Em janeiro do ano seguinte, Elder Passos e Antolinda Borges iniciam a catalogação e o fichamento das peças disponíveis³⁴⁴, ainda sem a ciência do DPHAN, que só vai ser informado por meio de uma correspondência enviada em nove de fevereiro de 1969,

³⁴⁴ O mesmo documento informa que a iniciativa começou com “20 peças do antiquário José Nóbrega, que em meados de 1957 veio à cidade de Goiás, ficando hospedado no Hotel Municipal, de propriedade do Sr. Luiz Sabino de Passos. A esposa do proprietário do hotel, sabendo que o antiquário havia comprado de famílias vilaboenses dois sacos de imagens sacras, confeccionadas em madeira, comunicou o fato ao Dom Cândido Bento Maria Penso. De posse desta informação, Dom Cândido resolveu comprá-las. A partir desta compra, Dom Cândido teve a ideia de fazer uma ‘sala-museu’ para abrigar este acervo na Cúria Diocesana, localizada nos fundos da Catedral de Sant’Ana, ainda em construção. Sob a orientação de Dom Cândido, o acervo foi paulatinamente crescendo através, principalmente, da coleta em igrejas do interior da Diocese (...)” (MASBM, 2009, p. 11). Segundo Tamaso (2007, p. 668), essas peças se tornaram parte do Museu da Cúria Diocesana, criado em 15 de maio de 1958, contando também com “umas coisas que tinha Ouro Fino, uma parte Ferreiro, uma parte da Barra, as coisas aqui” (IN: SANTOS, 2023, p. 201), conforme relato da própria Antolinda pouco antes de seu falecimento. Então, D. Tomás Balduino autoriza a transferência de todas as 160 unidades coletadas até aquele momento para o novo museu em 1968.

propondo a assinatura de um convênio entre as instituições³⁴⁵. Então, no próximo mês de setembro,

foi comunicado que o mobiliário já se encontrava pronto para a abertura do Museu, que a Casa Veiga havia emprestado vitrines para exposição da prataria e que as portas e janelas já tinham trancas de ferro, para garantia da segurança do prédio. Também o acervo a ser exposto já estava selecionado, catalogado em livro próprio e a exposição montada, devido ao trabalho dos responsáveis e ao auxílio da Prof.^a Goiandira do Couto, artista plástica e membro do Conselho do Museu. Ficou decidido que a abertura do Museu seria dia 04 de outubro deste ano, durante a festa de Nossa Senhora do Rosário, que o Museu funcionaria aos sábados e domingos, e seria cobrada uma taxa de R\$0,50 (cinquenta centavos) para visita, a fim de ajudar na manutenção do Museu. Ficaram responsáveis também pela abertura do Museu e atendimento ao público Elder Passos e Antolinda Borges (MASBM, 2009, p. 10).

A inauguração ocorre, então, em quatro de outubro de 1969 sob a administração de Antolinda Borges³⁴⁶ e funcionando como instituição particular pertencente à Diocese de Goiás. Elder Passos (2018, p. 245) inclui também seu nome entre os “coordenadores” da instituição, embora, não conste oficialmente como tal naquele momento. Acerca do fato, Andréa Delgado (2003, p. 424) afirma que Passos considera essa data como “o marco

³⁴⁵ No acervo digital do IPHAN (fls. 69-70), há uma minuta desse documento com a data de outubro de 1970, que previa “criar e instalar na Igreja da Boa Morte, isenta de culto, na cidade de Goiás, Estado de Goiás, um Museu de Arte Religiosa”. Nele o DPHAN se comprometia a restaurar e adaptar as instalações do edifício para o novo uso; organizar e catalogar o acervo; dar orientações técnicas e selecionar as peças a serem expostas; sugerir novas aquisições e redigir o catálogo das coleções. Já a diocese ficaria responsável por sua administração e custeio; coleta de novas peças; submissão ao órgão das peças a serem adquiridas; consulta sobre a segurança do acervo e financiamento da publicação dos catálogos a serem elaborados. Previa também a permissão para a venda de ingressos, catálogos, fotografias etc., sendo designado um arquiteto da instituição, lotado em Brasília, para se responsabilizar pelas intermediações eventualmente necessárias entre as partes.

³⁴⁶ É notável a recorrência da menção à Antolinda Baia Borges ao longo da trajetória do museu, sendo seu nome envolto em controvérsias muitas vezes. Entretanto, segundo Tamasso (2007, p. 265), ela se torna a “personificação da preservação do patrimônio e do IPHAN na cidade de Goiás. Mesmo aposentada, que está desde 1992, Antolinda continua atuando como se fosse funcionária na ativa”, reforçando seu argumento com os seguintes depoimentos de Belmira Finageiv e Iracema Malheiros, respectivamente:

- 'Ela continuou mesmo depois de aposentada. Parece que ela se revigorou até! Conseguiu patrocínios fabulosos, formidáveis. É uma pessoa eternamente dedicada à Goiás e nós devemos ter maior respeito e carinho e amor por Antolinda! É uma grande amiga e colega!'

- “A Antolinda não é do IPHAN há muitos anos né? Mas até hoje o que acontece de errado é a Antolinda... Pra todos os efeitos... pro povo, pra população... qualquer coisa. Pode ela nem estar sabendo, mas a Antolinda que fez”.

Por fim, em um de seus últimos relatos, Antolinda demonstra o ressentimento pelo desprezo por sua trajetória manifestado por alguns vilaboenses, como se vê a seguir: “Eu manuseei essas peças... tomei conta dessas peças desde o início da criação do Museu da Cúria (...). Então, eu mexo com essas peças, manuseei essas peças e agora me pedem a minha cabeça, me proibem de entrar no museu” (IN: SANTOS, 2023, p. 201).

inaugural da divulgação do patrimônio cultural e que a OVAT é o agente principal desse processo”³⁴⁷. Apresenta, ainda, um significativo relato do personagem, que demonstra o forte caráter de improvisação dos primeiros anos do local e a crescente consolidação dos personalismos da cidade, agora, já direcionados para o âmbito cultural:

Aí, conversando com Antolinda, falei: “Antolinda vamos convidar o Bispo para criar o Museu de Arte Sacra e mudar para a Igreja da Boa Morte, que já tem algumas peças que já vão servir de suporte para o Museu de Arte Sacra”. Aí ela aceitou a idéia. Aí nós fizemos a mudança do Museu da Cúria para lá e começamos a abrir a visitação, sem receber nada, sem nada, simplesmente para divulgar para o público. Vinha uma autoridade, a gente mostrava, muito precariamente, muito, assim, não tinha nem condição. Ele [o Bispo] nos emprestou um dinheiro para comprar, para mandar fazer umas pilastras para colocar as imagens. Foi começado do zero, do nada. Eu estudava nessa época em Goiânia, fazia o curso de direito. Então eu vinha todo o sábado, sexta-feira à noite, ficava o sábado e domingo. Abria o Museu, sem, sem receber nada, sem nada, simplesmente para divulgar para o público. E assim então nasceu o Museu de Arte Sacra, com o nome de Museu de Arte Sacra da Boa Morte, formou-se o Conselho e tal e desde daí ele só vem melhorando cada vez mais (IN: DELGADO, 2003, p. 424).

Tamaso (2007, p. 314) complementa essa perspectiva com outro depoimento do vilaboense, em entrevista feita em janeiro de 2002:

fazia faculdade em Goiânia... Antolinda morava aqui. Então Antolinda e eu abríamos o museu. Eu vinha de Goiânia e o museu era aberto todo o final de semana ou quando vinha alguma autoridade, alguma visita importante nós recebíamos. E começamos a abrir outros locais, outras igrejas também, precariamente.

Já Raquel Barbosa (2017, p. 142-143), considera que a iniciativa de organização do museu, possivelmente, estava “amalgamada às primeiras idealizações desta natureza [patrimonial], agenciadas na década de 1930, por alguns expoentes da elite cultural vilaboense que, igualmente aos guardiões de 1965, se deram conta de que, por meio do passado, era possível projetar a Cidade de Goiás para o futuro”. A partir da longa citação abaixo, extraída do texto *Somos a Geração Nova*, que foi publicado por Brown em *A Razão*, (1937, p. 01), a historiadora vislumbra, nesse ato, reflexos dos traumas ainda oriundos da transferência da capital. Ela argumenta que a montagem e a inauguração da instituição “pelos guardiões da OVAT, aproximadamente, três décadas depois de sua idealização original,

³⁴⁷ De fato, esse poderia ser considerando um momento de aprofundamento da cisão, até pouco tempo inexistente, entre o que Tamaso (2007, p. 361) chama de “preservação dos bens edificados e da malha urbana” procedida pelo IPHAN (mas que também inclui os bens culturais móveis como visto aqui) e a “preservação das manifestações culturais e celebrações religiosas importantes para a cultura e identidade vilaboenses”, promovida pelos “agentes da cultura, sobretudo os membros da OVAT, mas também os irmãos dos Passos e membros de famílias tradicionais”.

demonstra a relevância simbólica que os desígnios antimudancistas representavam aos fundadores da entidade em estudo”, conforme se observa na transcrição a seguir:

A voz dos sentimentos de tradição de nosso povo fala, neste instante, à alma da nossa mocidade entusiástica do velho Liceu de Goiaz. A iniciativa desse punhado de jovens idealistas espelhando aos quadrantes dos rincões de nossa terra a energia cívica dos antepassados, é prova de que a geração que aponta no horizonte das atividades coletivas promete guardar o valioso patrimônio passado com zelo e patriotismo. Goiaz ainda não tem um museu. Somos um povo! As nossas relíquias históricas que vibram as fibras de nascimento, estão isoladas aqui e acolá, sem o culto da coletividade e sem o bafejo miraculoso que dá às gerações novos alento e força cívica. A mocidade estudiosa do Liceu vai realizar a aspiração sadia de unir o passado ao presente pela fala muda, porém significativa de nossas preciosidades históricas, culturais e econômicas; o museu precisa tudo e de tudo. Lá foi ouvida a voz idealista e sincera dos moços, Dr. Luiz do Couto, valor intelectual, de primeira plana, abriu a volumosa e vetusta porta do glorioso templo do passado e ofertando ao museu a histórica cadeira de Damiana da Cunha, a catequista que salvou as populações do ódio selvagem dos caiapós, sacrificando-se às vicissitudes da rudeza da tarefa de apaziguar os ânimos das tribos que interceptavam o caminho do litoral para as Minas de Cuiabá. (...) Felizmente sabemos já, é necessário reunir e selecionar nossas possibilidades para que possamos em uma exploração racional abrir a arca dos nossos tesouros porque, como estão, seremos sempre, apesar que rico não há mais o poder. (...) Agora que iniciamos a construção do monumental edifício cívico recolhendo em sacrário o que é nosso e diz-nos respeito, contamos com a pródiga manifestação de solidariedade de nossa gente, em entregando aos moços o que seja nosso orgulho porque saberemos guardar em culto cívico o patrimônio que as gerações passadas nos legaram. Somos a Geração Nova.



Figura 359 - Arranjo inicial do Museu de Arte Sacra da Boa Morte antes da sequência de intervenções feitas pelo IPHAN a partir de 1977, como a inclusão do altar-mor em talha.

Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (SANTOS, 2023, p. 203).

O jornal *Correio Braziliense* (12.jul.1969) noticia o acontecimento, através de sua sucursal goianiense, falando da transformação da igreja em museu para que “nela fossem guardadas relíquias de alto valor histórico e que remontam do início do século passado. Quase todo o material é feito em prata pura e constitui um acervo bastante precioso principalmente pelo que ele tem de estimativo à lembrança de uma época que já passou”, referindo-se ao período colonial. Outras informações sobre o local são divulgadas na matéria *Antiguidades* da edição de 2 de outubro de 1969 (*Correio Braziliense*, 2.out.1969), que relata sobre as

Peças sacras, remontando ao século XVIII [que] poderão ser vistas na cidade de Goiás, antiga Capital do Estado, nos dias 4 e 5 de outubro próximos, já no final da Festa do Rosário. Nesses dois dias, será aberto o Museu da Boa Morte (localizado na Igreja da Boa Morte, com mais de 150 anos), mostrando estatuetas, paramentos, turíbulos e outras peças sacras, utilizadas na época imperial.



Figura 360 - Interiores do recém-criado Museu de Arte Sacra da Boa Morte na reportagem *Retrato do passado* do *Correio Braziliense* de 1969.

Fonte: *Correio Braziliense*, 12.jul.1969.



Figura 361 - Altar lateral do recém-criado Museu de Arte Sacra da Boa Morte em matéria de *O Cruzeiro* de 1970.

Fonte: *O Cruzeiro*, mai.1970.

No ano seguinte, divulga também a destinação de “cem mil cruzeiros, obtidos no Conselho Federal de Cultura”, para a “conservação das esculturas sacras, destacando-se a obra do escultor goiano Veiga Valle, que se encontra no Museu a Cúria” (*Correio Braziliense*, 31.jul.1971). Apesar do financiamento de intervenções na instituição, suas instalações foram consideradas “provisórias” pelo DPHAN naquele momento, sendo demandada pela arquiteta

Belmira Finageiv do Departamento de Assuntos Culturais/Brasília (DAC/BSB) sua organização definitiva e a elaboração de um projeto da infraestrutura elétrica adequado, ponderando que:

Pessoas de boa vontade, merecedoras do maior respeito, dado o desvelo e carinho que dedicaram à arrumação e limpeza do Museu, dispuseram o enorme acervo do Museu da maneira que acharam melhor, embora reconhecendo que não possuem conhecimentos técnicos para tal.

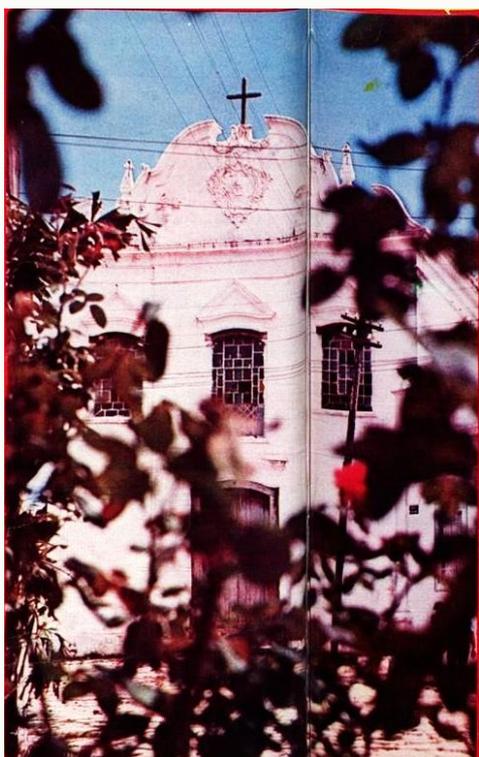


Figura 362 - Fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1970.

Fonte: *O Cruzeiro*, mai.1970.



Figura 363 – Precário estado conservação da fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em meados da década de 1970.

Fontes: UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, 1984, capa.

Mesmo após três anos em funcionamento, os recursos federais destinados às obras necessárias só foram previstos para o ano de 1973, os quais incluíam a “substituição total do atual madeiramento do telhado que está em péssimo estado de conservação numa área de 400 m”³⁴⁸ e a “substituição de aproximadamente 50% das telhas”, com limpeza das antigas e amarração geral delas com arame galvanizado. Um diagnóstico do estado geral de conservação do edifício é apresentado em janeiro de 1974, indicando a precariedade da torre sineira, que estava interditada por razões de segurança. Dois anos depois, a edificação já

³⁴⁸ Durante a realização das obras, constatou-se que esse serviço não seria necessário, pois o madeiramento estava bem conservado, já que havia sido trocado apenas 14 anos antes, ainda que persistissem os recorrentes problemas com as goteiras.

consta no rol dos museus e casas históricas do IPHAN, como demonstra a Portaria nº 230 de 30 de março de 1976, sendo incluído no conjunto das “Unidades Museológicas Locais do Grupo III”. Possivelmente, esse fato contribuiu para que o local fosse submetido a uma extensa e substancial **restauração**, projetada pela 8ª Diretoria Regional, que foi dividida em três etapas: recuperação da fachada principal e pinturas gerais em 1977; restauro geral, adaptação e ambientação para o museu em 1978-1979; e a construção de instalação sanitária em 1980³⁴⁹.



Figura 364 - Restauração no Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1977 (registro disponível no acervo digital do IPHAN, fl.163).

Fontes: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ).



Figura 365 - Vista interna da restauração no Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1977 (registro disponível no acervo digital do IPHAN, fl.166).

Fontes: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ).

Como o estado de conservação da edificação foi considerado “bastante bom”, as obras licitadas em julho de 1983 e executadas pela Construtora Aliança, destinaram-se apenas a serviços complementares de restauração, como a correção de pequenas infiltrações, a instalação do sistema de som para o museu e a adaptação das esquadrias (portas e janelas)³⁵⁰, para garantir a segurança do acervo em caráter de urgência, devido à ocorrência

³⁴⁹ A documentação referente a essas intervenções pode ser consultada na íntegra no acervo digital do IPHAN, disponível em: http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/18874?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=format&filtertype_1=title&filtertype_2=spatial&filter_relational_operator_1>equals&filter_relational_operator_0>equals&filter_2=Goi%C3%A1s%2C+Goi%C3%A1s+%28GO%29&filter_1=Igreja+de+Nossa+Senhora+da+Boa+Morte&filter_relational_operator_2>equals&filter_0=textual (Acesso: 28.jul.2023, 00:10).

³⁵⁰ Nota-se que a efetiva troca das esquadrias do frontispício da igreja só ocorre nesta obra, que previu, ainda, o “reforço das folhas com a substituição para a do tipo saia-e-camisa de madeira e lei”.

de “roubos sistemáticos em várias Igrejas do Estado”³⁵¹. Também foram planejadas e orçadas outras intervenções pela então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que envolviam os pisos externos dos pátios laterais, as esquadrias desgastadas, detalhes na alvenaria, instalações elétricas (quadro geral e fiação), cobertura/ telhado da edificação e dos muros (incluindo rufos), reparos estruturais, verificação de trincas internas e externas, estabilização da fachada, forro, escada, imunização nos componentes de madeira, pintura, inclusão de extintores de incêndio e consertos no mobiliário. Ainda em 1983, ocorreu a assinatura de

um convênio com a Fundação Pró-Memória, por intermédio da SPHAN, estabelecendo que, num período de cinco anos a partir da sua data de assinatura (11/05/1984), a utilização, guarda e manutenção da integridade do Patrimônio sociocultural que constitui o MASBM passaria a ser da SPHAN, tendo sido escolhida como diretora do museu, indicada pela Diocese e pelo SPHAN, a Sra. Antolinda Borges (MASBM, 2009, p. 12).



Figura 366 - Fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1983, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

³⁵¹ Incluindo o furto de imagens e alfaias da Igreja de São Francisco de Paula, além de um arrombamento e invasão no próprio museu em agosto de 1982, motivando a instalação de um sistema de alarme no edifício em novembro de 1986. Entretanto, na madrugada de 25 de outubro de 1987, é registrada outra invasão no local com tentativa infrutífera de roubo, em razão do acionamento do dispositivo, o que demandou a substituição de uma porta danificada, ocorrência que se repete em outras ocasiões, conforme registro arquivísticos.

Em maio de 1984, é firmado um Termo de Compromisso entre a Diocese de Goiás e a Fundação Nacional Pró-Memória com duração de cinco anos, destinado a “promover a proteção, a utilização e a segurança dos bens que constituem o Patrimônio Sacro Cultural da DIOCESE na cidade de Goiás, Estado de Goiás, que estão dispostos na Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, já convencionalmente chamado de ‘Museu de Arte Sacra’”. A referida fundação fica responsável por promover a exposição, proteção e vigilância do acervo, que poderia abrigar peças permanentes ou do patrimônio móvel da diocese, inventariando-o e conservando-o, além de indicar os responsáveis pelo museu e pela manutenção de seus funcionários. Os representantes diocesanos deveriam se incumbir de vistorias periódicas no edifício e em seu acervo móvel, além de cuidar de seus usos religiosos, quando houvesse.

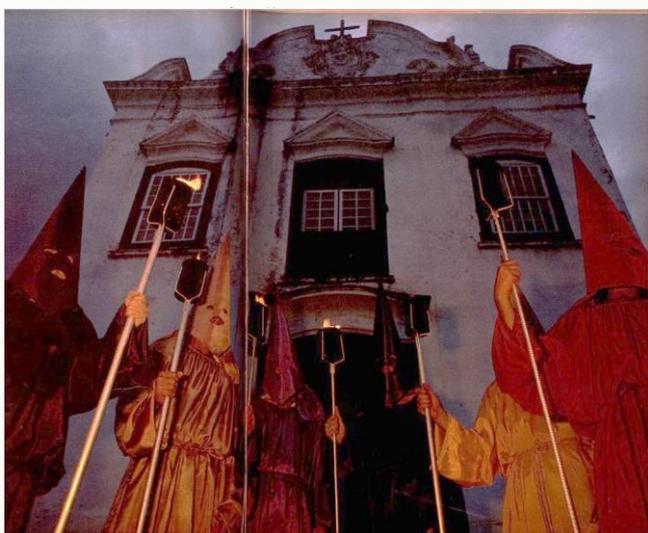


Figura 367 - Fachada do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em maio de 1981, durante a Procissão do Fogaréu.

Fonte: *Manchete*, mai.1981.

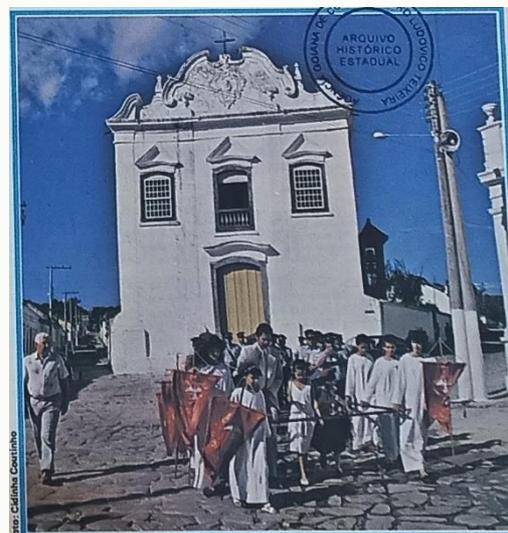


Figura 368 - Fachada do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1986, durante o cortejo do Imperador da Festa do Divino Espírito Santo, por Cidinha Coutinho.

Fontes: *Cidade de Goiás*, 12.jun.1986.

Em 1987, é feito novo relatório sobre o estado das instalações elétricas do museu pelo arquiteto Marco Antônio Galvão, que são consideradas boas em termos de segurança, entretanto, “deixam muito a desejar em qualidade de execução” e estão inadequadamente instaladas. Constata o risco de curto-circuito pela ausência de aparatos adequados de proteção e o que “o sistema de iluminação da nave, cujos refletores halógenos de 1000w cada, parecem excessivos, além de muito grandes e mal instalados”. Acrescenta, ainda, que o alarme recentemente instalado, “já apresentou defeito e não funciona”, alertando, por fim, para a importância da revisão dessas instalações elétricas, pois estariam “sob sério risco, os acervos ali abrigados, sem dúvida os mais importantes do Centro-Oeste” (fl. 241).

No Memorando nº. 12 de 19 de fevereiro de 1992 (Acervo digital do IIPHAN, fls. 56-57), a arquiteta Maria Cristina Portugal registra o aparecimento de rachaduras nas paredes frontal

e lateral direita do museu nos últimos seis anos. Justifica que estas eram “poucas e pareciam estacionárias” a princípio, porém podem ter sido rapidamente agravadas pelas recentes chuvas intensas na região, levando ao “comprometimento da parte frontal direita do imóvel”. Relata, ainda, a existência de infiltrações provocadas pelas águas pluviais na padieira da janela direita, que resultaram no desprendimento de argamassa, na danificação do reboco e na soltura da sobreverga da portada principal. O fato mais grave apontado é a aparente movimentação da fachada para a direita, atribuindo o fato à passagem de uma rede de esgoto sanitário pela Rua do Horto há dois anos, cujos vazamentos já haviam prejudicado outros imóveis próximos. Em razão disso, alerta que “a aparência interna e externa do imóvel tem assustado os proprietários da vizinhança deixando-os apreensivos quanto à sua estabilidade”. Informa também que essa condição pode se agravar devido ao excesso de umidade do solo local, cujo lençol freático pressiona a superfície mais intensamente nos períodos chuvosos³⁵². O documento seguinte (Acervo digital do IIPHAN, fl. 58) apresenta um diagnóstico mais completo sobre a conservação da edificação, que é considerada razoável, conforme segue:

Apresenta estruturalmente diversas trincas em suas paredes e forro de estuque. O tirante metálico colocado no frontão, unindo os cunhais, está solto. É necessário uma cinta de amarração na altura dos frechais e revisão da estrutura da cobertura, revestimento e pintura.

As instalações elétricas necessitam ser refeitas devido a sobrecarga.

Antolinda Borges abre, então, o Processo nº 01400 (Acervo digital do IIPHAN, 20.set.1994, fl. 53-66) para solicitar a realização de uma nova restauração no edifício, acompanhada de serviços de conservação e restauro do acervo artístico em paralelo. Este já contava com 1.200 peças naquele momento, estando algumas delas “com graves riscos de perda total”. Uma das passagens do documento chama bastante a atenção, que é uma das justificativas utilizadas para embasar o pedido, além da importância do acervo e das obras de Veiga Valle, demonstrando a perpetuação da visão de extremo sacrifício e dedicação dos vilaboenses (aqui, curiosamente, denominados “goianenses”) em defesa de suas tradições, conforme segue: “as atividades didáticas científicas e turísticas são ainda insipientes se consideramos essa potencialidade apenas iniciada com esforço quase sobre humano dos goianenses, com o apoio da Diocese e do IPHAN (...)”.

³⁵² A mesma informação consta em um relatório posterior (13.jan.1994, fl. 72-76), produzido pelo engenheiro do IPHAN, Walter Vilhena Valio, que mencionava também problemas com insetos e a falta de manutenção adequada da cobertura.



Figura 369 - Propaganda estimulando a visitação dos museus vilaboenses com imagem do Museu de Arte Sacra da Boa Morte ao fundo, antes do restauro, e do Palácio Conde dos Arcos em 1994.

Fonte: *Cidade de Goiás*, jan.1994.



Figura 370 - Cartão telefônico³⁵³ divulgando o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, após o restauro patrocinado pela Telegoiás em 1996.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Essa demanda gera uma nova onda de mobilizações na sociedade local, como demonstra o Ofício 01/94 (Acervo digital do IPHAN, 21.jun.1994, fls. 88-89) enviado ao diretor administrativo da Telegoiás, então concessionária telefônica pública estadual, solicitando apoio financeiro para a restauração do museu, que consistiria na estabilização estrutural e em serviços de conservação geral. É interessante observar, aqui, uma mudança de valores, já que a importância da edificação deixa de se concentrar na religiosidade e nos vínculos afetivos e memorialísticos, anteriormente utilizados para o engajamento popular, e passam a se deter na relevância artística e histórica do acervo, fortemente vinculado à imagem de Veiga Valle. A obra do artista é exaltada no documento, pela “raridade e valor estético-histórico, é de insofismável importância para a história da Arte Barroca no Brasil, quer pela sua autenticidade como obra única existente do referido artista, quer pelo reconhecimento de seu trabalho já consagrado e citado em publicações do gênero”. Ele inclui, ainda, um abaixo-assinado com representantes de “diversas instituições que trabalham em prol da cultura e

³⁵³ Segundo Fernando Martins dos Santos (2023, p. 262), também são confeccionados mais “seis cartões telefônicos com peças atribuídas a Veiga Valle, sendo elas: o Santo Sudário, São Pedro de Alcântara, Nossa Senhora das Mercês, Menino Deus, São José de Botas e Nossa Senhora do Parto”, visando a divulgar a exposição “Acervo do Museu da Boa Morte com a Maior Coleção de Veiga Valle”.

preservação de Goiás”³⁵⁴. Como sempre, o discurso apresentado é marcado pelo tom laudatório, pelo bairrismo e pela evocação do passado e do “espírito de goianidade”, a partir do olhar dos “guardiões da memória”, conforme observado no início do texto:

A Cidade de Goiás, guarda em sua raiz toda a história de um povo. Aqui nasceu a tradição goiana, que se encontra entrelaçada nas construções seculares e que são orgulho de todos os goianos.

Preservar, restaurar e revitalizar tais monumentos históricos, constitui dever e obrigação de todos, quer seja pessoa física ou jurídica.

O museu fica fechado para reparos entre setembro de 1994 e 27 de abril de 1996, sendo as obras executadas pela Construtora Biapó, que se torna bastante atuante na cidade a partir desse momento. O projeto foi aprovado pelo PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura do MinC (Mecenato - Lei Rouanet) com o financiamento da já mencionada Telegoiás. Apesar do acervo de bens móveis ter sido tratado dez anos antes pela equipe da SPHAN/Fundação Nacional pró-Memória (conforme registra o *Relatório do Trabalho de Conservação da Imaginária do Museu de Arte Sacra da Boa Morte*, Acervo digital do IPHAN, ago-nov.1986, fls. 04-16), houve um novo trabalho de conservação realizado “em São Paulo, por uma conservadora particular, e numa sala de conservação instalada no Quartel do XX, tendo sido feitas a higienização e fixação da policromia das imagens” (MASBM, 2009, p. 13). Já na edificação foram realizadas as seguintes intervenções:

a estabilização de toda a alvenaria de pedra com injeções de concreto; recuperação dos telhados com a substituição de grande parte do madeiramento e a cobertura de telhas, restauração das esquadrias, ferragens, forros, assoalhos, escadas e torre sineira³⁵⁵, incluindo-se a

³⁵⁴ São eles: Antolinda Baia Borges (Museu da Boa Morte), D. Tomás Balduino (bispo diocesano), Maria Cristina Portugal Ferreira (17º Sub-regional/IBPC), Fernando Passos Cupertino de Barros (Hospital de Caridade São Pedro D’Alcantara), Pedro Garcia Almeida (Lions Clube), Marlene Gomes de Vellasco (Casa de Cora Coralina), José Humberto Marques (Câmara Municipal de Goiás), Elder Camargo de Passos (Fundação Frei Simão Dorvi), José Ignácio Filho (Loja Azilo da Razão), Iracema Malheiros (Gabinete Literário Goiano), Goiandira Aires do Couto, Irmã Lenir do Prado (Colégio Santana), Irmã Maria Aspásia Lisboa (Asilo de São Vicente de Paulo), Ten. Cel. Elias Nunes (6º BPM/Goiás), Vidal Severiano Gonçalves (Faculdade de Filosofia Cora Coralina), Idelmar de Paiva Neto (Cooperativa de Ensino), Pe. Marcelo Barros (Mosteiro da Anunciação), Edmundo Saddi Calil (Irmandade de Senhor Bom Jesus dos Passos), Fernando Mesquita (juiz), Maurício Gonçalves (promotor público), Eduardo Siade (juiz) e Frei Marcos Lacerda (vigário diocesano). Listas como essas são importantes para compreender melhor os valores compartilhados por aquele grupo social em um momento histórico importante, quando se iniciava a articulação para a candidatura à chancela de Patrimônio da Humanidade. Nota-se a permanência dos membros das famílias tradicionais vilaboenses, a forte presença do clero, de políticos e autoridades públicas, entretanto, sem nomes que indiquem alguma diversidade ou representatividade externa em relação ao centro histórico, reforçando a crítica recorrente a esses “gestores culturais”.

³⁵⁵ Ela “foi totalmente refeita, tendo sido trocados os seis pés antigos por novos, feitos com aroeira, e refeita a escadaria de acesso. O paço lateral direito também foi refeito, devido à infestação de cupins.” (MASBM, 2009, p. 13).

restauração do sino maior que estava trincado, refatura dos revestimentos com pintura geral, nova iluminação, recuperação do sistema de segurança, restauração dos jardins e do Paço da Paixão.

Foram limpos e recuperados os altares laterais, o arco cruzeiro, os arcos de sustentação do forro. Durante os trabalhos foi encontrada a assinatura do escultor e dourador Henrique Ernesto da Veiga Jardim, que em 1888 fez os trabalhos de recuperação e douramento dos altares laterais. Sob as camadas de pintura existentes apareceram o douramento, marmorização e as cores originais.

Através das peças que escaparam do incêndio de 1921 e de fotografias antigas foi possível recompor o altar-mor, restituindo-lhe o nicho onde foi recolocada a imagem do Cristo Crucificado (Documento denominado *Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte / Museu de Arte Sacra da Boa Morte*, Acervo digital do IPHAN, s/d, fls. 1-3).



Figura 371 - Fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, após a restauração de 1996, por Cristina Portugal.

Fonte: Acervo digital IPHAN - Escritório Técnico do IPHAN em Goiás - Goiás (GO) ³⁵⁶.

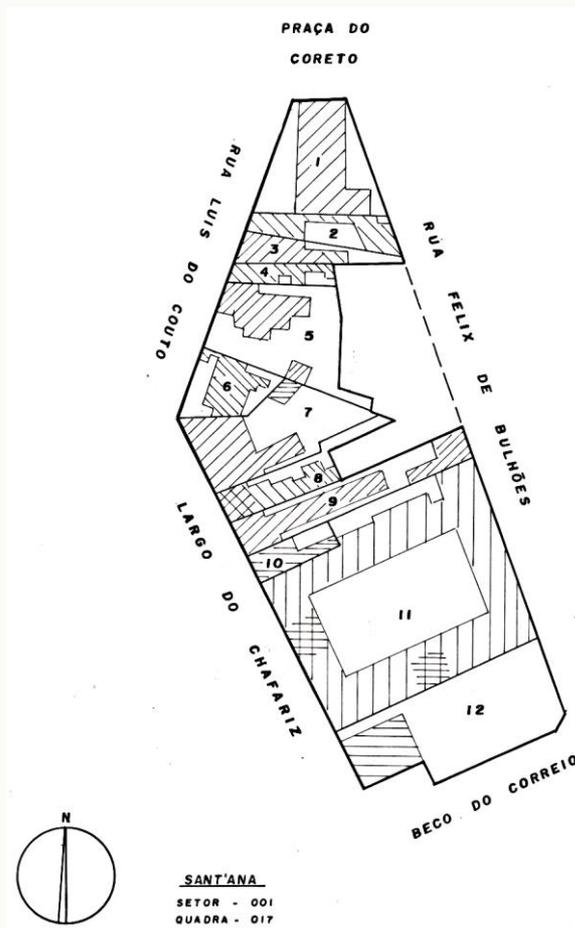


Figura 372 - Planta de localização do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (n.º 1) em 1996 (disponível no acervo digital do IPHAN, fls. 7).

Fonte: Acervo digital IPHAN - Escritório Técnico do IPHAN em Goiás - Goiás (GO).

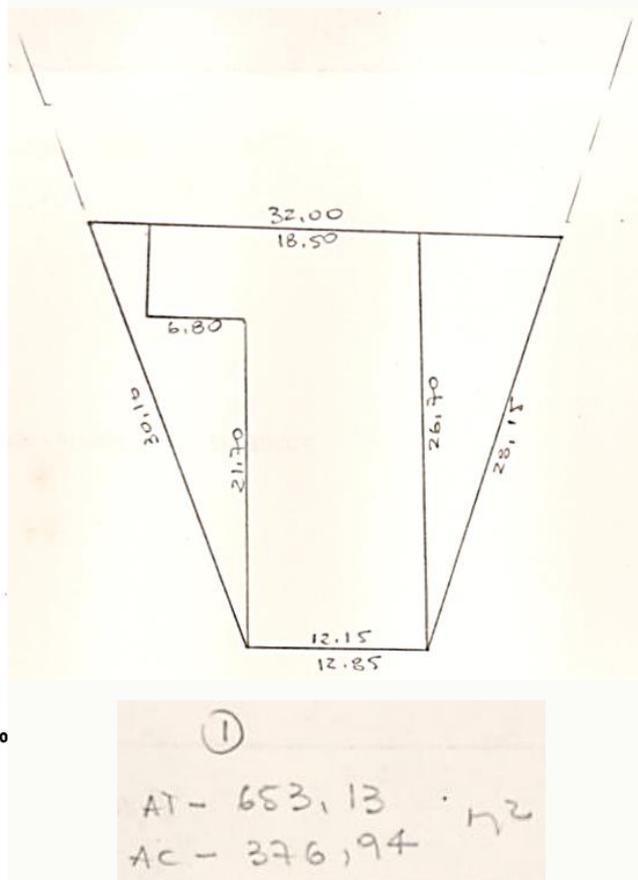


Figura 373 - Croqui de implantação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1996 (disponível no acervo digital do IPHAN, fls. 8).

Fonte: Acervo digital IPHAN - Escritório Técnico do IPHAN em Goiás - Goiás (GO).

Ocorrem novas intervenções na cobertura e nas instalações elétrica, telefônica e de lógica posteriormente, além de estudos para o projeto de prevenção e combate contra incêndio e intrusão já nos anos 2000. Nesse período, Izabela Tamasso registra também a realização de novas contribuições de empresas estatais e privadas, em complemento ao trabalho realizado pelo IPHAN e mantendo a forte articulação com a elite cultural local, como visto no caso da restauração de 1996, conforme segue:

³⁵⁶ Disponível no acervo digital do IPHAN, fls. 1:

http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/18707?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=format&filtertype_1=title&filtertype_2=spatial&filter_relational_operator_1>equals&filter_relational_operator_0>equals&filter_2=Goi%C3%A1s%2C+Goi%C3%A1s+%28GO%29&filter_1=Igreja+de+Nossa+Senhora+da+Boa+Morte&filter_relational_operator_2>equals&filter_0=textual. Acesso em 28.07.2023, 00:30.

Em geral, são filhos de Goiás, os executivos destas empresas que fazem a ponte entre o local e o nacional. Destaca-se, neste sentido, a Brasil Telecom que financiou, dentre outros, os seguintes projetos culturais e patrimoniais na cidade: reforma do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, limpeza e higienização do acervo sacro; doação de três peças do escultor goiano Veiga Valle para o Museu de Arte Sacra da cidade de Goiás; recuperação e reformulação do espaço do Museu Casa de Cora Coralina, após a enchente de 2001, doação de instrumentos musicais para a Banda do 6º Batalhão de Polícia Militar (TAMASO, 2007, p. 267).

Ressalta-se que o museu passa a ser ligado ao Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) do IPHAN em janeiro de 2007 e, dois anos depois, passa a se vincular ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), uma nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura e destinada à gestão das instituições museais no país. A partir de então, todas as ações relacionadas à edificação se tornam de responsabilidade deste órgão, como observado nas ocasiões a seguir:

- Em 2009, são reportados desabamentos no forro na região do antigo coro do edifício, devido a fortes vendavais, gerando riscos às obras de artes pela invasão de morcegos no recinto (Ofícios 169/09, 21.out.2009, fl. 47 e 175/09, 29.out.2009, fl. 49, ambos dos acervo digital do IPHAN).
- No ano seguinte, é solicitada vistoria técnica para reparação e conservação do edifícios e de suas instalações elétrica, hidráulica, telefônica, de segurança patrimonial e de combate a incêndio, além da pintura geral (Ofício MUBAN/IBRAM 57/10, acervo digital do IPHAN, 09.dez.2010, fl. 52).

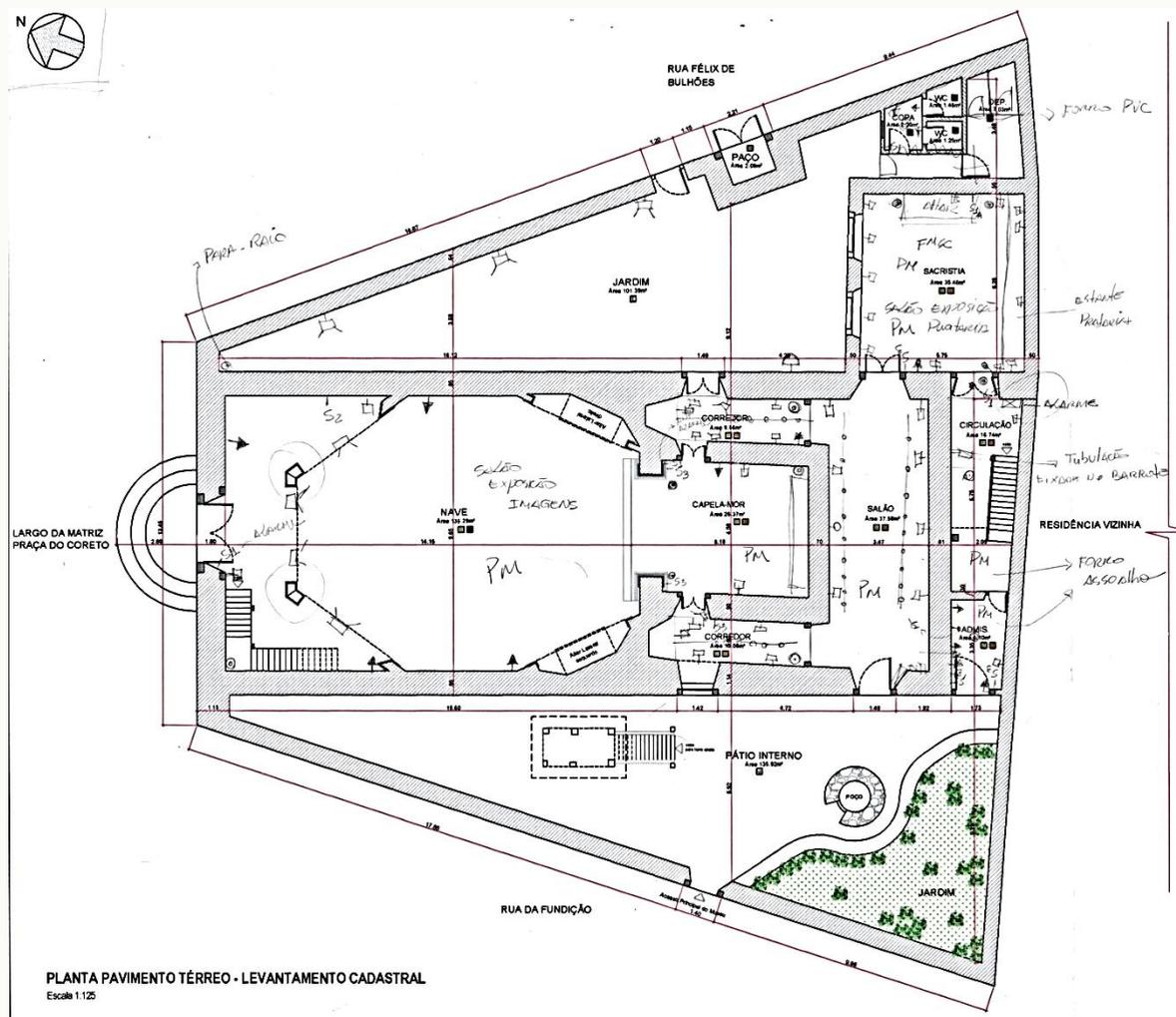


Figura 374 - Planta-baixa do pavimento térreo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte elaborada em fevereiro de 2007 pela equipe técnica do IPHAN.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ), 2007, fl. 39.

Após a transferência da responsabilidade administrativa da instituição para o IBRAM, foi criado seu já mencionado Plano Museológico em outubro de 2009, fato importante para uma revisão geral da sua estrutura organizacional e acervo. Ainda pertencente à Diocese de Goiás, ele passa a se vincular, agora, ao Museu das Bandeiras como unidade museológica-sede, contando com um(a) museólogo(a) como diretor(a), que é ligado(a) ao IBRAM. No levantamento físico realizado então, constata-se que a edificação possui uma área total de 6.293,50 m², sendo 1.113,00m² deles de área construída e 5.180,50 m² de espaço externo. Seu pavimento térreo se divide em 13 partes: oito salões, dois banheiros públicos exteriores, uma copa e um pequeno jardim interno nos fundos. Já o andar superior contém 12 seções, divididas em sete salões. Dentre esses ambientes, são utilizados pelo museu uma sala administrativa, um amplo ambiente destinado à exposição de longa duração, outros dois menores a exposições temporárias e uma saleta, abrigando o arquivo e a biblioteca.

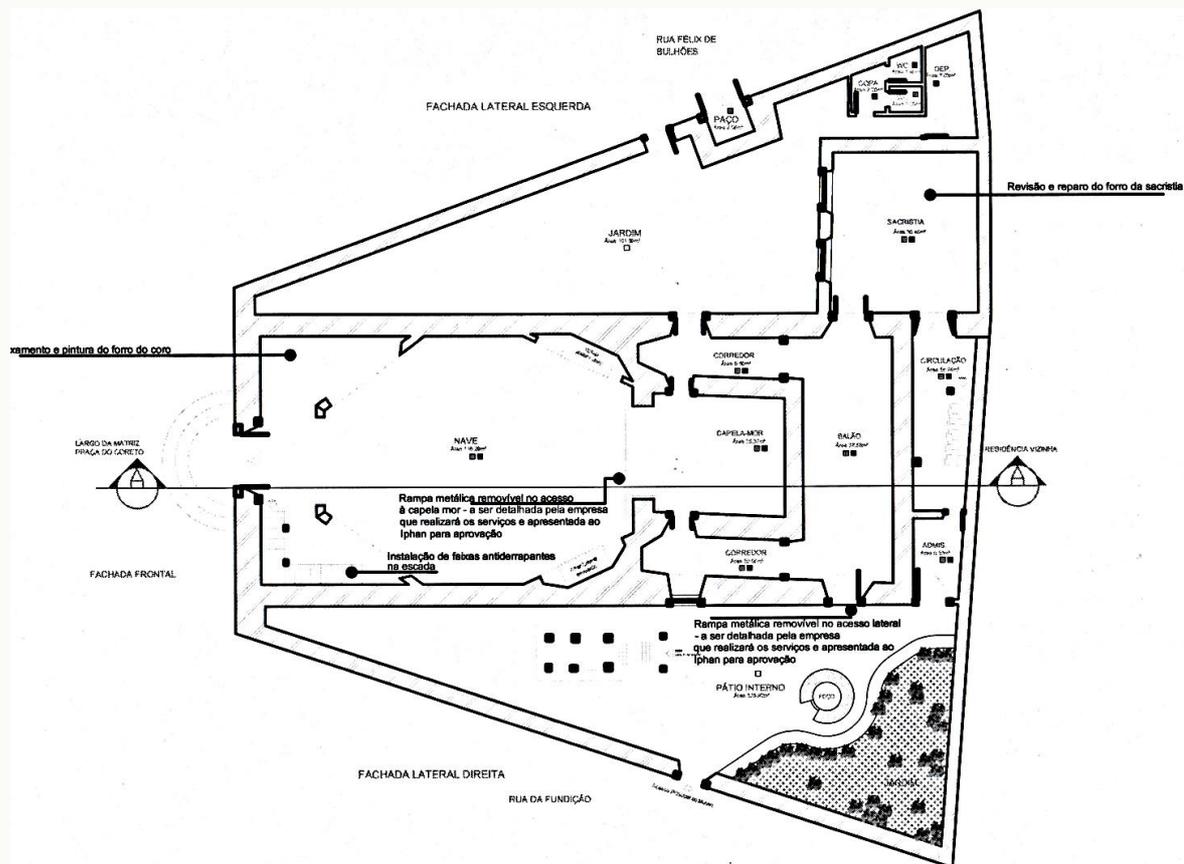


Figura 375 - Planta-baixa do pavimento térreo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, elaborada pela equipe técnica do IBRAM/CEMAE-Brasília (coordenação Léa Carvalho) em 2012.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ), 2012, fl. 108.

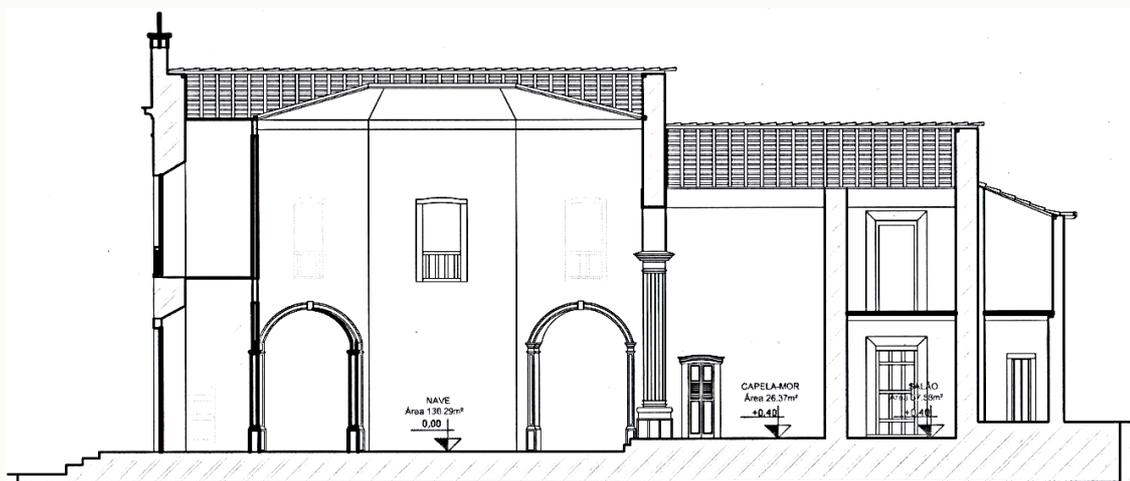


Figura 376 - Corte transversal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, elaborado pela equipe técnica do IBRAM/CEMAE-Brasília (coordenação Léa Carvalho) em 2012.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ), 2012, fl. 109.

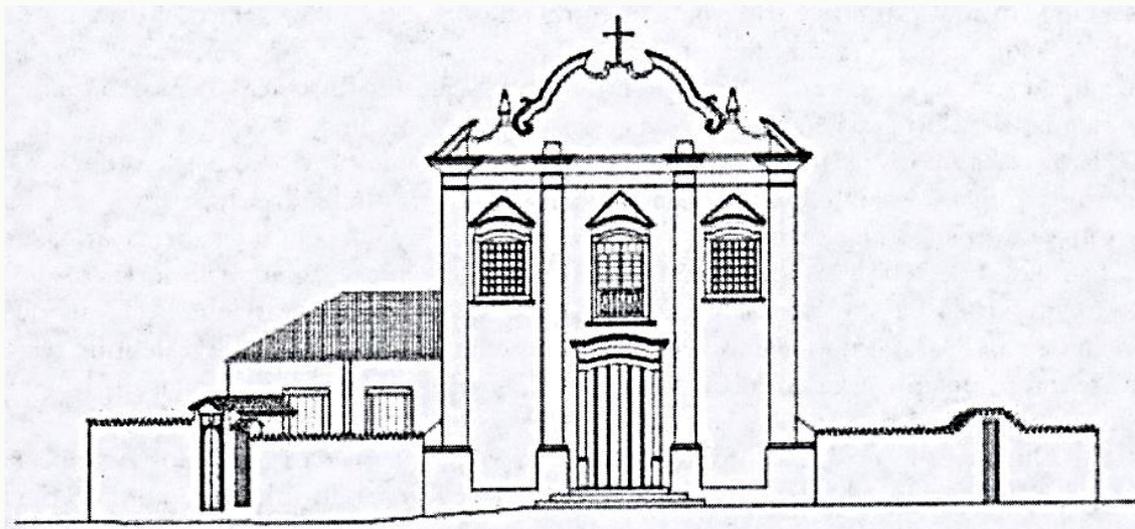


Figura 377 - Fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, elaborada pela equipe técnica do IBRAM/CEMAE-Brasília (coordenação Léa Carvalho) em 2012.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ), 2012, fl. 101.

Esse levantamento físico da edificação visava à elaboração de um programa arquitetônico, finalizado apenas em 2012, que previa o uso do andar superior como biblioteca e a adequação do edifício às exigências das normas e legislação de acessibilidade a pessoas com mobilidade reduzida, como visto acima. No térreo foram previstos: recepção, Memorial Veiga Valle, sala da prataria, salão de esculturas sacras cristãs, galeria dos bispos da Diocese de Goiás, sala de apoio administrativo e almoxarifado, cozinha e banheiros.

Acerca do mencionado **Memorial Veiga Valle**, em 1974, o jornal *Correio Braziliense* (jan.1974) informa a realização de uma programação comemorativa de seu centenário de morte, contemplando obras, objetos e documentos relativos ao artista³⁵⁷. Notícia, ainda, como ponto alto das comemorações a “transladação dos restos mortais de Veiga Valle para a cripta funerária do Museu da Boa Morte”, sendo a iniciativa promovida “em conjunto pela diretoria do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Prefeitura Municipal de Goiás, Organização Vilaboense de Artes e Tradições, Empresa de Turismo do Estado de Goiás”. Isso indica o fortalecimento do pequeno grupo local ligado à OVAT, que se organizava e articulava cada vez melhor entre si e com os políticos locais³⁵⁸ para a promoção do turismo na cidade, a partir

³⁵⁷ Meses depois, o mesmo periódico acrescenta que a referida mostra contou com “mais de 30 trabalhos do santeiro goiano” (*Correio Braziliense*, 24.out.1974).

³⁵⁸ Nota-se, posteriormente, que essas parcerias nem sempre eram “harmoniosas”, como indicam várias passagens conflituosas relatadas por Tamaso (2007, p. 207-208) acerca do museu, a exemplo da reclamação de Antolinda Borges ao prefeito municipal sobre a ausência de receptivo turístico na cidade, após a conquista do título da Unesco em 2001. Recebe como resposta uma demanda por “municipalizar os museus para que ele cuidasse da arrecadação e dos custos”, considerando-se os onerosos investimentos ainda sem retorno aos cofres públicos até aquele momento realizados e os parcos auxílios prestados pelo IPHAN. Em outra passagem, registra a “total exclusão das autoridades

de seu patrimônio cultural. Regina Lacerda (1977, p. 71) faz, ainda, o seguinte comentário sobre a questão, esclarecendo que os restos mortais de Veiga Valle não foram, de fato, para a cripta da igreja, mas sim para o referido memorial em homenagem a ele situado em sua sacristia direita:

Hoje suas cinzas estão transladadas para a Igreja da Boa Morte (Museu de Arte Sacra de Goiás), por iniciativa da Organização Vilaboense de Artes e Tradições, sob direção de Élder Camargo de Passos. Estão colocadas na sacristia direita, numa taça dourada, no interior de um oratório cujo entalhamento é atribuído a VV. Ao lado da taça encontra-se a lápide de seu túmulo com a seguinte inscrição: 'AQUI DESCANÇÃO OS RESTOS MORTAES DO VIRTUOSO MAJOR JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE NASCIDO A 9 DE SETEMBRO DE 1806 E FALLECIDO A 29 DE JANEIRO DE 1874'.

A cerimônia da transladação, realizada agora pelo seu Centenário, foi oficiada pelo bispo Dom Tomás Balduino de Souza e prestigiada pelo público local, autoridades e grande número de seus descendentes, inclusive tetranetos (...).



Figura 378 - Memorial Veiga Valle com oratório, lápide e seus restos mortais em 2020, por Fernando Santos.

Fonte: SANTOS, 2023, p. 233.



Figura 379 - Registro da restauração do Memorial Veiga Valle feita em 1974, por sua bisneta Maria Veiga.

Fontes: Acervo de Guilherme A. de Siqueira (SANTOS, 2023, p. 448).

Nesse mesmo período, a perpetuação dos problemas físicos observados no edifício persistem, sendo apontadas falhas nas instalações de segurança contra incêndio e

municipais em inauguração de uma obra de restauro” (TAMASO, 2007, p. 361), referindo-se aos trabalhos financiados pela Telegoiás em 1996, a partir do seguinte depoimento anônimo: “(...) quando da inauguração da restauração do Museu de Arte da Boa Morte (...), tinha ministros, vários presidentes... presidente do IPHAN, várias autoridades... autoridades federais e estaduais... o prefeito e dois secretários dele, eu lembro bem disso, ficaram encostados na esquina do Museu... do Palácio Conde dos Arcos assistindo... na expectativa de serem chamados... não foram chamados (...)”.

evacuação, infiltrações, dilatação mecânica e fissuras nos forros e paredes (Ofício 60/11, 23.mar.2011 - *Diagnóstico de conservação e Relatório fotográfico Escritório técnico regional I - IPHAN-GO*, mar.2012, fls. 62-70 e *Relatório de inspeção n.03/2012 - 8ª Companhia Independente Bombeiro Militar*, mar.2012, fls. 72-78, ambos constantes no acervo digital do IPHAN). Em 2012, então, foram previstos os serviços de revisão e reparo em: telhado, calhas e rufos; forro da sacristia e do coro; esquadrias; pés de esteia danificados e piso em assoalho de madeira (Ofício 477/2012 GB/IBRAM, 4.jul.2012 e Projeto básico nº 21/2012, 12.jul.2012, fls. 84-98, ambos constantes no acervo digital do IPHAN). A primeira etapa dessa restauração foi planejada em parceria com o IPHAN e com o IBRAM, sendo inaugurada em 25 de julho de 2015, como indica a figura abaixo.



Figura 380 - Convite para a inauguração da primeira etapa da restauração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 25 de julho de 2015, realizada pelo IPHAN e pelo IBRAM.

Fonte: Acervo digital IPHAN, 2015, fl. 58.

Quanto a seu acervo de bens culturais móveis, consta no Plano Museológico (MASBM, 2009, p. 17) que ele apresenta 923 peças, número atualizado para cerca de 1040 no site oficial da instituição. O documento destaca o “raro acervo de prataria e indumentária sacra cristã (séculos XVIII e XIX) e peças do escultor e pintor goiano José Joaquim da Veiga Valle (séc. XIX), sendo o único museu do Brasil que possui peças deste artista”. Fala, ainda, de seu arquivo, que seria “composto por cerca de 11 m lineares de documentos administrativos e o acervo bibliográfico, por 1.803 livros e 4.692 fotografias”, estando quase totalmente

inventariado e em processo de digitalização, como pode ser visto nas seguintes páginas: <https://museusibramgoias.museus.gov.br/museus-ibram-em-goias/museu-de-arte-sacra-da-boa-morte/> e https://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-casa-da-boa-morte/?view_mode=cards&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=699&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta= (Acessos em: 30.jul.2023, 17:15).

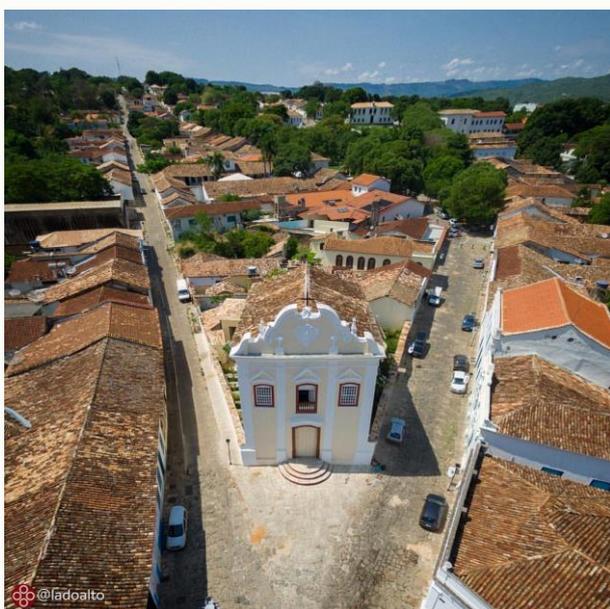


Figura 381 - Vista aérea do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2016, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo da página *LÁ do ALTO* (Facebook).



Figura 382 - Vista aérea do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2018, por Dirnei Vogel.

Fontes: Acervo de Dirnei Vogel.

Finaliza-se com as reflexões sobre as disputas simbólicas vinculadas a esse acervo, sobretudo, quanto às imagens sacras, a partir da discussão apresentada por Tamaso (2007, p. 666 - 667) sobre o impacto da criação do museu em algumas das tradições religiosas locais. A pesquisadora centra sua crítica na retirada das imagens das igrejas³⁵⁹ sem as devidas justificativas e, para evitar possíveis resistências da população, utilizando os roubos ocorridos nos templos no início dos anos de 1970, relatados acima, como desculpas para embasá-la. Ela comenta, então, o depoimento de uma vilaboense anônima sobre a “desintegração da Procissão dos Andores com retirada das imagens das igrejas em custódia para o Museu da

³⁵⁹ A autora registra a transferência de três imagens de Veiga Valle pertencentes à Igreja do Rosário (São José de Botas, Santa Luzia e São Sebastião), resgatadas de um furto em 1971; além “da Igreja do Carmo, (...) uma naveta de prata, uma candeia de prata, uma taça de prata, duas surelas de prata, um vaso de óleo dos enfermos e um pequeno quadro de Senhora das Dores. Da capela de São João Batista do Ferreiro, requisitou a imagem de São João do Desterro” (TAMASO, 2007, p. 669). Complementa, por fim, que em “25 de abril de 1971, foi requisitada a imagem de São Miguel, esculpida por Veiga Valle, de propriedade da capela do Cemitério (...)” (TAMASO, 2007, p. 670).

Boa Morte”, considerada “uma ação conjunta da Diocese e da *panelinha*”, como designava a elite cultural autointitulada guardiã das tradições vilaboenses, conforme segue:

Eu era filha de Maria, da Catedral, então com o progresso até as religiões vão mudando. O primeiro bispo que eu vi mudar um pouco essas coisas chamava-se Dom Antonio. Ele já chegou com idéias novas, ele já foi mudando, foi mudando... chega outro bispo muda... aí foi derrubando. Eles foram derrubando a fé do povo católico de Goiás. Aí de repente, eu fui vendo... foi chegando um bispo, mudou; foi chegando outro bispo, mudou... “Dom fulano vai tirar”... então foi tirando... e o pessoal... a panelinha... que eu digo que eu nem sei se eles são do IPHAN... eu não vou citar nomes, mas é uma panelinha bem conhecida. [...] Essa panelinha foi ajudando a mudar... então “vamos tirar esse, vamos tirar esse”, foi diminuindo os santos. ... a coisa mais linda os santos, as imagens! De repente essa procissão ficou só a Santa... Nossa Senhora do Rosário e as outras imagens foram pro museu. Então, monopolizaram o nosso Goiás, fez tudo atração turística... (Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora) (TAMASO, 2007, p. 666 - 667, *grifos nossos*).

A autora aprofunda ainda mais sua censura ao questionar o impacto da memória desses roubos e da transferência das imagens para o museu “para a compreensão de outros fenômenos sociais” (TAMASO, 2007, p. 667), concluindo metaforicamente que “o santo foi carregado (ou levado) tanto pelo ladrão, como pelos agentes do patrimônio e autoridades eclesiásticas” (idem). Essa percepção é, de fato, corrente e vista com clareza desde a epígrafe dessa subseção e ao longo de todas as discussões aqui propostas, já que a população católica da cidade, tão arraigada em sua cotidianidade religiosa tradicionalmente vivida há mais de dois séculos, não foi consultada sobre essa espoliação e parece não ter tido o direito de se pronunciar. O agravante é que, além de terem sido subtraídas de sua convivência diária, tornaram-se alheias a ela ao deslocarem-nas de seus locais originais, conforme complementa:

Os santos dispostos em forma de semicírculo na nave central da antiga Igreja da Boa Morte não seduzem uma parte dos vilaboenses. A Igreja não é mais Igreja, é Museu. Os santos não são mais santos, são obras de arte. A idéia de que se tem que pagar para entrar nos museus da cidade, apesar de equivocada, é senso comum (TAMASO, 2007, p. 667).

Raquel Barbosa (2017, p. 143) atribui grande parte da responsabilidade dessa postura repreensível à OVAT, ao afirmar que “mesmo declarando-se um grupo sem fins lucrativos (...), não nos restam dúvidas de que o capital simbólico fora apropriado exclusivamente pela instituição em estudo”. Acrescenta que o estatuto dela “parte do pressuposto de que as ações institucionais priorizam a ‘defesa’ das tradições, dos interesses da ‘cidade’ e, por sua vez, da coletividade”, potencializando seu “empoderamento institucional”, a partir da perpetuação desse discurso metonímico tão discutido na presente pesquisa. Conclui, então, que tais interferências impactam inclusive, e de forma bastante profunda, a relação local como o órgão federal de preservação do patrimônio, como também já comentado e reforçado a seguir:

A partir daí pode-se depreender que o status ocupado pelos guardiões das tradições pressupõe-se, inclusive, de um peculiar ajuste fino por parte DPHAN, possivelmente, em virtude dos embates com a população local, há quase duas décadas, contadas a partir de 1948, quando o órgão federal tentou implantar as primeiras ações político-patrimoniais na Cidade de Goiás. Finalmente, entendemos que estas “divergências” subsidiaram, inclusive, a oficialização pública do modo de atuação da OVAT, a qual não hesitou em defender seu espaço adquirido, inclusive, com ou sem a coparticipação da Igreja Católica (...) (BARBOSA, 2017, p. 143-144).



Figura 383 - Perspectiva frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.



Figura 384 - Vista aérea da fachada frontal do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.

Atualmente, essas circunstâncias permanecem com o aprofundamento cada vez maior do abismo e desvinculação afetiva, antes tão fortemente mobilizadores da população local frente ao seu patrimônio cultural, especialmente àquele vinculado à tão adorada Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. As novas gerações não têm mais a dimensão dos sentimentos despertados pelos vínculos memorialísticos e afetivos proporcionados pela vivência do “fazer com as próprias mãos” (cuidar, limpar, salvar, construir e reconstruir) experienciados por seus antepassados, enfraquecendo, sobremaneira, sua vontade e capacidade de agir proativamente na conservação cotidiana dos bens culturais vilaboenses. É, portanto, imperativa a necessidade de reativar e reavivar esses sentimentos e vínculos, considerando-se os desafios impostos pelos atuais contextos de uma realidade pós-moderna e pós-pandêmica.

5.4. IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: UM IMAGINÁRIO DE AFETIVIDADE, NOSTALGIA, SINESTESIA E REPRESENTATIVIDADE

(...) A Nave do Século foi consagrada, também, num 31 de Maio [na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte]. Ela guarda, em sua magnificência, as mesmas bênçãos que povoam a humildade de minhas Igrejas de Goiás. Porque, todas elas são “verdadeiramente a Casa de Deus e a porta do Céu”.

Nice Monteiro Daher (1986, p. 103).

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e, posteriormente, Museu de Arte Sacra é um dos monumentos vilaboenses mais representados através da literatura e das artes visuais, incluindo, o artesanato. Essa proeminência pode estar conferida a vários fatores físicos, considerando-se seus belos e únicos atributos estéticos já discutidos acima (fachada barroca, locação monumentalizada no terreno, planta oitava etc.), cada vez mais destacados pelas articulações feitas pela elite cultural local, principalmente, após sua mudança de função nos anos de 1960. Há também os aspectos simbólicos e abstratos, reforçados pelo fato de ter sido catedral provisória por décadas em uma cidade, que vive cotidianamente uma intensa e ativa religiosidade, despertando profundos vínculos afetivos e memorialísticos naqueles que com ela conviveram, como visto nos recortes literários analisados na sequência.

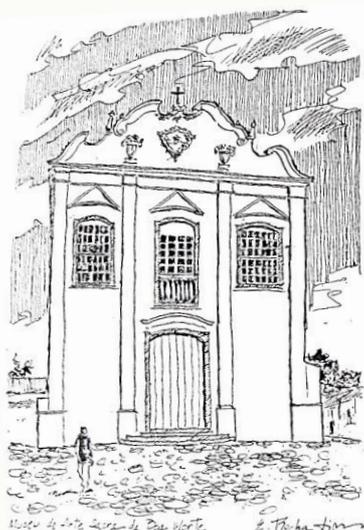


Figura 385 - Ilustração com perfil mais figurativo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2017, por Elder Rocha Lima.

Fonte: LIMA, 2017, p. 100.



Figura 386 - Ilustração com perfil mais figurativo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2020, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Di Magalhães.

Quanto aos registros imagéticos, eles são diversos e abundantes, sendo encontrados ao longo de todo o século passado e início deste, como comprova a vasta documentação fotográfica presente neste capítulo e as ilustrações, pinturas e artesanatos apresentados a partir de agora, sem mencionar as imagens produzidas nos séculos XVIII e XIX analisadas

nas páginas iniciais. Segundo Tamaso (2007, p. 489), o vilaboense passou a substituir a genealogia da família pela “cidade-mãe”, já que “as varandas e/ou salas de visita exibem em preto e branco ou em cores a paisagem local. Para dentro do espaço privado se instalam os largos e chafarizes, as ruas e os monumentos, os becos, os morros, o casario e as igrejas”. Outro aspecto interessante que a pesquisadora apurou em suas entrevistas é a opção de muitos artistas locais pela Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte como tema preferido de suas obras, conforme demonstra a fala de 2002 da artista plástica Regina Célia Damasceno, também “membro da elite cultural” local:

dos pontos turísticos e principalmente becos de Goiás, que as pessoas não dão muita importância, mas eu gosto de retratar becos... muros antigos [...] e eu gosto dos pontos turísticos. Eu gosto muito do Museu, do Chafariz... a minha paixão! Museu das Bandeiras, Igreja da Boa Morte, Casa de Cora... de vários ângulos. Porque sabe, você tem que perceber também o que o turista gosta. Não a título de comercializar, mas assim... em termos gerais. Às vezes ele não conhece Cora... mas já ouviu falar na Casa de Cora, mas ele já vem com a imagem da Casa de Cora na cabeça. Então o que mais sai é Casa de Cora. É impressionante! É um dos pontos assim... você pode pintar dez... tendo três Coras sai todos. É impressionante! Eu gosto muito da Santa Bárbara. Eu gosto de retratar igrejas, eu gosto muito da... Igreja de São Francisco (IN: TAMASO, 2007, p. 489, *grifos nossos*).



Figura 387 - Representação artesanal em prato cerâmico do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 2016, por Monserratt Vellasco.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

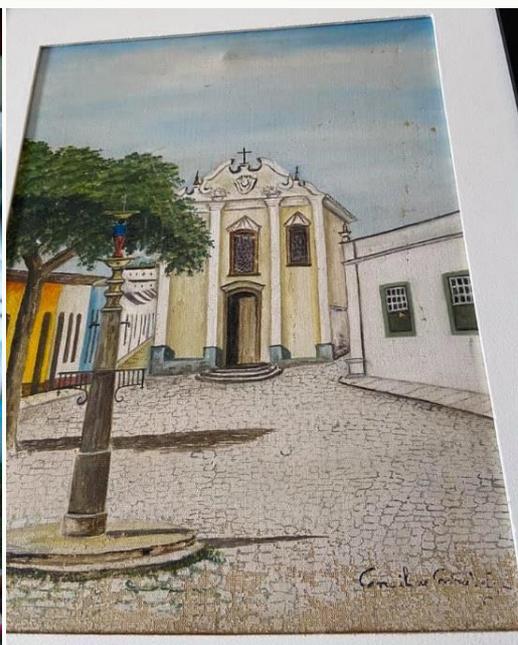


Figura 388 - Pintura do Museu de Arte Sacra da Boa Morte s/d, por Anahil Castro.

Fonte: Acervo de Nádia Rios Vellasco.

De fato, o edifício é retratado por diversos ângulos, recortes e estilos diferentes, desde as ilustrações mais figurativas como as apresentadas por Tom Maia, Elder Rocha Lima e Di Magalhães acima, até as mais abstratas como os famosos quadros em areia colorida de

Goiandira do Couto e a emotiva obra de DJ Oliveira, que ludicamente substitui o brasão do frontão por um coração estilizado, como se vê abaixo. Algumas das obras, inclusive, ainda a retrata com sua antiga fachada, mantendo os vitrais coloridos do tempo “de monsenhor Confúcio”, numa clara demonstração do apego às memórias deixadas pela “Boa Morte” daquele período.

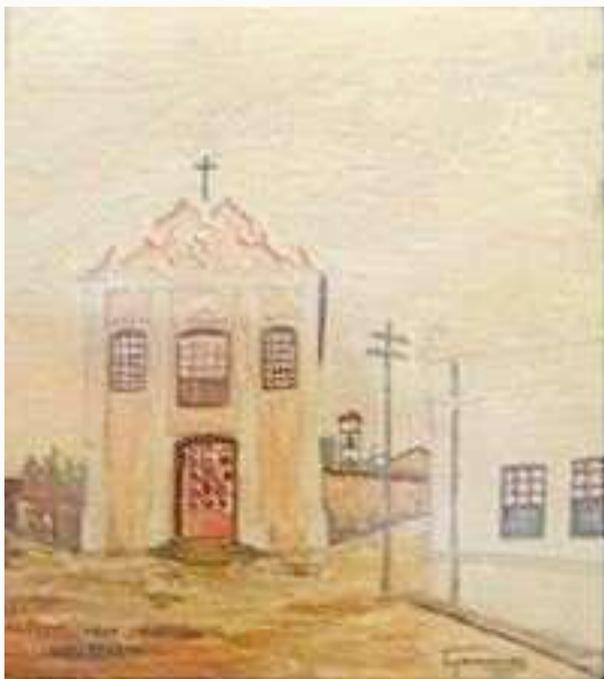


Figura 389 - Ilustração mais abstrata (areia sobre fibra de madeira) da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1967, por Goiandira do Couto.

Fonte: BARBOSA, 2017, p. 258.



Figura 390 - Ilustração mais abstrata da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte no início da década de 1970, por DJ Oliveira.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.

Octo Marques é uma pequena exceção nesse universo, já que em sua extensíssima produção muito pouco aparece o referido templo, se comparado, por exemplo, à quantidade de vezes em que surge a Igreja do Rosário, como se vê no próximo capítulo. Isso se deve, possivelmente, a sua visão “marginal” de mundo, sempre sutilmente crítica das elites exclusórias locais. Mesmo que a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte tenha sido durante seus primórdios “a maior igreja colonial na cidade de Goiás, cujos vínculos remontam às pessoas de descendência africana” (KARASCH, 2018, p. 201), enquanto permanece como catedral provisória e museu de arte sacra, torna-se um símbolo da elite branca e católica residente do centro histórico. Ainda assim, sempre que representa qualquer um dos monumentos locais, o pintor busca documentar a “cidade com um cenário de representações de trabalhadores negros em seu cotidiano. (...) uma paisagem urbana em compasso com um de seus textos cuja tônica [é] de denúncia social (...)” (FARIA, 2018, p. 84), como se vê abaixo:

O operário Vilaboense, ordeiro por índole, contenta-se com pouca coisa que às vezes lhe sobre das bacanais de nossa burguesia. Um simples chafariz instalado serve de motivo para o seu jubilo e reconhecimento para toda a vida. Por que, então, não lhes favorecer melhor conforto, levando a nossa luz elétrica e a água encanada até as suas ruas e lares? (MARQUES, 1958, p. 2 *apud* FARIA, 2018, p. 84).



Figura 391 - Pintura da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte s/d, por Octo Marques.

Fonte: Acervo de Aracy Menezes Machado (FARIA, 2018, p. 85).

5.3.1 Antologia poética: devoção, nostalgia e memórias afetivas sinestésicas (e apagamentos) na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte

*À meia-noite na porta da Igreja da Boa Morte
A Procissão do Fogaréu de Goiás começa (...)*

Garibaldi Rizzo, 2021.

Como demonstra a epígrafe, a imagem da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte se encontra bastante vinculada à procissão do Fogaréu na atualidade, tendo sido selecionada propositalmente para esse intento, como afirma Raquel Barbosa (2017). Segundo a historiadora, essa iniciativa visava à divulgação do Museu de Arte Sacra e das “tradições inventadas” pela elite cultural vilaboense a partir dos anos 1960. Entretanto, não só desses elementos foi composto o imaginário poético de edifício ao longo de sua trajetória conforme analisado a seguir. Foram selecionados seis poemas escritos entre 1977 e 1996, por quatro diferentes poetas goianos e de outros estados: Aidenor Aires, Eduardo Henrique de Souza Filho, Emília Perillo Argenta e Stella Leonardos. Os poemas mais antigos são da lavra do

baiano Aires, sendo extraídos do livro *Rio interior* de 1977 (*Sinos de Vila Boa e Igreja da Boa Morte*). Segue-se com outros dois textos do já mencionado *Canteiro de saudades: evocações e memórias* (1987), escrito pelo goiano Eduardo Henrique de Souza Filho, que são: *O princípio e o fim...* e *Mané Boi*. Por fim, as obras mais recentes são de duas mulheres, a vilaboense Emília Perillo Argenta com seu tardio *Fragments: poesia e prosa* em edição de 2003, no qual se encontra o poema memorialístico *Mês de maio* de 1991; concluindo-se com a celebrada poetisa carioca Stella Leonardos, autora de *Feitio de Goiás* de 1996, do qual se extraiu *No Museu da Boa Morte*.



Figura 392 - Concentração no início da Procissão do Fogaréu em frente ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte na reportagem *Os encapuzados da Boa Morte*, publicada pela revista *Manchete* em 1979, durante o período de intensa divulgação do turismo local na imprensa nacional.

Fonte: *Manchete*, abr.1979.

Inicia-se, então, com Aidenor Aires³⁶⁰ e o denso (e longo) *Igreja da Boa Morte*, quando utiliza o templo, muitas vezes, como metáfora e abstração para aspectos subjetivos e mais

³⁶⁰ Aidenor Aires Pereira (Riachão das Neves-BA, 30 de maio de 1946) é um poeta baiano, que se muda para Goiânia ainda criança, formando-se em Letras e Direito e, posteriormente, tornando-se Promotor de Justiça do Ministério Público. É membro da Academia Goiana de Letras e da Academia Goianiense de Letras, além de ex-presidente do IHGG, sendo considerado pertencente ao grupo pós-GEN (Novo Grupo de Escritores Novos), pela associação entre regionalismo e modernismo constante em sua obra. O livro discutido, inclusive, é vencedor do prêmio Fernando Chinaglia. Itaney Campos (*Jornal Opção*, 26.set.2021) o considera um “filósofo do pessimismo” e dono de um “niilismo

profundos. Nele, o poeta aborda de forma mais ampliada temas como nostalgia, tristeza, a história dos “vencidos”, injustiças, culpa e desesperança. Em âmbito mais local, ele trata das relações das pessoas com o lugar em que vivem e da intensa religiosidade vilaboense. Mantendo o padrão adotado no capítulo anterior, apresenta-se o texto na íntegra, seguido da análise pormenorizada dos aspectos de interesse para a pesquisa encontrados nele.

Igreja da Boa Morte

Tuas torres.
O barroco encolheu-se de frio
em sua pequena glória
e Deus olhou com desprezo a tua nave
leve oscilando entre o céu e a montanha.

Boa Morte! Boa Morte!

Assim convém tua tristeza abrindo as portas
para os anos passarem
com seus santos ressequidos,
seus mortos despojados,
as procissões ardentes.
Assim ergueram-te as mãos antigas e humildes.
Mais que o parco ouro
reluzem os fiapos de carne e sangue,
reluz a lágrima, reluz a triste condição
que te criou para seres a secular
promessa do bem.

Oh, como é difícil o bem
pairar entre essas cruzes,
sobre esses altares,
sobre esse chão de exéquias e réquiens,
per omnia secula seculorum³⁶¹.
Amém, os homens, para a morte, repetimos.

Nem o sal da carne que tudo purifica
e conserva,
nem o sal do pranto que inscreve no sudário a face absoluta
e preserva,
nem mesmo a sanguinolenta paz do sacrifício
eleva
para mais alto que as pedras
nossa angústia, nossa abismal e tristíssima esperança.

Há no escuro dessas pedras, dessa terra ajustada,
dessa engenharia pobre,
a humanidade mais profunda
de quem morreu sem ver a face da justiça,
de quem ficou só e, irmão das pedras,

humanista”, que “não se entrega a lamentos ou lamúrias. Apenas constata a tristeza da efemeridade humana, a insensatez da cultura predatória”, como visto nos versos em estudo aqui.

³⁶¹ Tradução do latim feita pelo ChatGPT: “pelos séculos dos séculos”.

abriu a porta da escuridão e do abismo.

Ai nas paredes, nas imagens lavradas,
no ouro velho envilecido,
na mais doce e íntima textura
vão circulando os sonhos enterrados,
vai circulando a mágoa humana em sua noite guardada

Deus, por certo, ainda sorri
no trono sanguinário.
Para a morte afluímos impotentes
O segador à espreita
O segador espera recolher
de nós
multiplicada a semente.
E colhe.
Como ontem colheu desses altos ressequidos:
o berro dos bois,
o canto dos pássaros,
o choro dos negrinhos,
o sangue caiapó,
que Deus reclama
por sua eterna fome

Boa Morte! Boa Morte!

Que culpa pesa nessas pedras,
pra desfrutar, escravas dessas formas, tão negra sorte?
O ouro escureceu,
o escuro ouro do sangue
sobre o rosto,
e a noite paira entre as coisas
onde brilha o sangue, o vinho,
mais que o cálice dourado
as mãos do ungido.

Brilha a dor humana sobre as pedras
E apaga na abobada a luz
da maior estrela.

As formas são a casa do sentido
E aí esconde nesses espaços reservados
uma vaga promessa que ao futuro envia
o remorso, a dor do véu passado

Boa Morte! Boa Morte!

O sonho humano do céu esbarra cego
e rola tonto
nas pedras debulhadas.
que é sempre assim, às mãos de Deus
o sonho humano, um sonho esfacelado

Aidenor Aires (1979, p. 35-37, *grifos nossos*).

O texto começa com uma recorrente associação à simplicidade do Barroco local, vinculado à edificação, beirando a um irônico menosprezo. Invoca seu nome em um tom de

nostalgia, triste e ressentida com o foco no passado de perdas com seus “santos ressequidos” e “mortos despojados”, enfatizando a força da religiosidade local com suas “procissões ardentes”. Lembra suas origens “antigas e humildes”, em alusão à Irmandade dos Homens Pardos, em que o brilho do “parco ouro” não podia rivalizar com sua história de dor (“fiapos de carne e sangue” e “lágrima”), ainda que destinada ao “bem”. Utiliza também a metáfora do “sal” como esforço para purificação e preservação, constatando, entretanto, que nem ele é capaz de amenizar “nossa angústia, nossa abismal e tristíssima esperança”. Retomando a postura de subalternidade, a partir da estética do edifício (“engenharia pobre”), investe a antiguidade dessa materialidade (“escuro dessas pedras”) de uma amarga dor, nostalgia e solidão.

O poeta alude também à idade desses patrimônios Imóveis e móveis (“paredes” e “imagens lavradas”), vinculando-as à desilusão dos “sonhos enterrados”, da “mágoa humana” e da morte inexorável. Relembra novamente os horrores do passado colonial de espoliação irrestrita, atribuindo esse sofrimento a uma punição pelas crueldades então praticadas, que se materializou na perda das riquezas (“berro dos bois”) e do lirismo (“canto dos pássaros”), como consequências do “choro dos negrinhos” e “sangue caiapó”. Enfatiza-se aqui uma rara crítica decolonial, considerando-se o momento de escrita do texto. Questiona também qual seria a culpa que levaria a tamanho castigo e dor simbolizados pela imagem das “pedras”, representando a própria igreja e até mesmo a própria cidade. Atribui-a ao “ouro” tomado gananciosamente no passado colonial, cujo castigo não pode sequer ser amenizado pela forte religiosidade local, fato que aprofunda sua desesperança. Assim, o próprio edifício conscientiza e faz lembrar de uma promessa futura de mais culpa e dor punitiva, mesmo havendo o desejo de redenção e perdão, que vai se perdendo à medida que a cidade (enquanto lugar simbólico) envelhece, transformando-se em “um sonho esfacelado”.

Acerca dos sentimentos despertados pela materialidade da edificação, Juhani Pallasmaa (2011, p. 11) discorre sobre “uma ‘arquitetura que intensifique a vida’”, a partir do estímulo de “todos os sentidos simultaneamente e fundir nossa imagem de indivíduos com nossa experiência do mundo (...). A arquitetura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal (...)”. Segundo o autor, o incentivo dado a essa identidade pela arquitetura e pela arte permitiriam, então, um total envolvimento “nas dimensões mentais de sonhos, imaginações e desejos”, como observado no texto. Completa que “os materiais naturais [são] expressão [de] sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos. (...) a pátina do desgaste leva a experiência enriquecedora do tempo aos materiais de construção” (PALLASMAA, 2011, p. 30), a exemplo do uso simbólico adotado por Aires sobre as pedras. Finaliza discutindo

sobre a nostalgia, ao ponderar que “à medida que o tempo perde sua duração e seu eco no passado primordial, o homem perde seu senso de individualidade como ser histórico e é ameaçado pelo ‘terror do tempo’” (PALLASMAA, 2011, p. 49), concluindo que as edificações e a cidade são “instrumentos e museus” desse mesmo tempo.

Ainda que não esteja clara a origem do intenso sofrimento expressado pelos versos, cogita-se que ele venha do luto vivenciado pelos vilaboenses por décadas em razão da mudança da capital na década de 1930. Nesse contexto, eles fazem lembrar de um relato feito por Bernardo Élis (1987, p. 72-73 *apud* SANTOS, 2023, p. 162) sobre aquele período, relacionado a um boato sobre a transferência da venerada imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos para Goiânia, conforme segue:

(...) Era o cúmulo! Que levassem os cofres (nem sempre cheios) do erário estadual, mas o Senhor dos Passos, a querida imagem da devoção vilaboense, Ah! essa eles não levariam!

Sisudos e severos, metidos em seus balandraus roxos baixo dos quais ocultavam um porrete ou uma arma de fogo, os homens mais notáveis da velha cidade pertencentes à Irmandade do Senhor dos Passos postaram-se dentro da Igreja de São Francisco a espera do caminhão. Pedro ia ver com quantos paus se [faz] a defesa de uma imagem! (...)

Quem ia, despedia-se gritando adeuses, muita vez embriagado para resistir à emoção da mudança. Na maioria era gente ali nascida e que nunca arredara o pé. Ali deixavam mãe, irmãos, parentes, amigos, conhecidos, todos eram conhecidos (...). A tristeza, o abatimento, a melancolia era de romper os corações. Havia como que um espírito sádico empenhado em acalantar a dor e o desespero com tais práticas inutilmente emocionais.

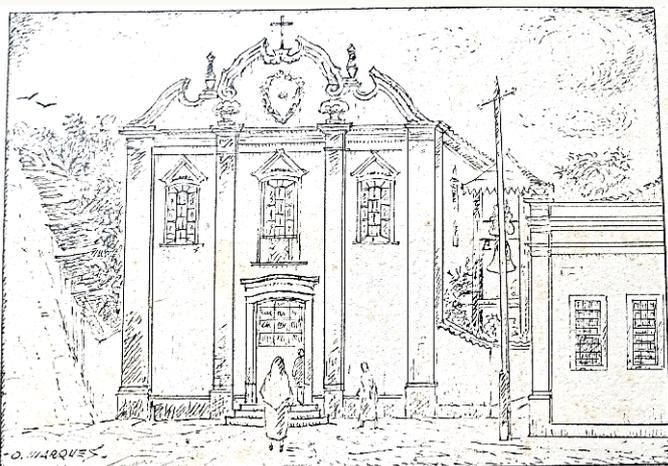


Figura 393 - Ilustração da Igreja de Nossa Senhora de Arte Sacra da Boa Morte refletindo a forte religiosidade local em 1971, por Octo Marques.

Fontes: *O Popular*, 25.jul.1971.



Figura 394 - Ilustração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte com destaque para o desgaste da fachada em 1979, por Tom Maia.

Fontes: MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 14.

Passa-se, agora, para outra perspectiva externa, um pouco mais afastada do que a anterior, no sucinto *No Museu da Boa Morte* de Stella Leonardos³⁶², que utiliza o museu para homenagear o santeiro **Veiga Valle**³⁶³. Trata-se de um reforço à marcante presença de seu nome no imaginário local, após ser “redescoberto” pelo artista João José Rescala, membro do SPHAN em 1940, tornando-se “patrono da arte e da cultura vilaboense” ao longo do tempo (SANTOS, 2023, p. 313). A poetisa menciona o longo período de anonimato do artista no contexto nacional ao usar expressões como “Esculpido no silêncio” e posterior “reinvenção”, já no momento em que se torna uma forte representação identitária das tradições locais (“redivivo imaginário”). O olhar “estrangeiro” fica claro na escolha desse personagem, que alcançava algum reconhecimento nacional naquela altura, contribuindo para validar essa opção junto ao público mais amplo ao qual seu livro se destina, por ser fruto de um projeto de divulgação da cultura de outros estados brasileiros em todo o país. Essa pouca familiaridade também fica patente na referência final a elementos exógenos à cidade de Goiás e ao referido museu. Toma-se como exemplo a “Santíssima Trindade”, que é uma das obras mais conhecidas do artista, porém relacionada e localizada em outro lugar, o município de Trindade-GO, que recebe a romaria homônima ocorrida anualmente no mês de junho, sendo reconhecido como o maior evento religioso do Centro-Oeste. Contudo, fala também do conhecido São José de Botas que fazia parte do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, mas foi transferido para o museu em seus primórdios. Essa imagem chama a atenção também pela predominância das cores verde-amarelo, o que fez com que surgissem suposições, sem comprovação documental, de que ela teria sido feita em

³⁶² Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa (Rio de Janeiro, 1 agosto 1923 - 11 de junho de 2019) foi uma poetisa, teatróloga e tradutora carioca, integrante da terceira geração do movimento modernista, que produziu a obra em estudo, dedicada integralmente ao estado de Goiás, como produto do *Projeto-Brasil*, sendo baseada em extensa pesquisa sobre a cultura local. Segundo Darcy França Denófrio (*IN: LEONARDOS*, 1996, orelha da capa), a obra apresenta um olhar lírico externo, porém bastante subjetivo, não se propondo a uma história literária local. Utiliza, para tanto, citações, epígrafes e intertextualizações de modo a avivar “a brasa semi-apagada da memória literária” goiana em um discurso poético a serviço da cultura e da memória locais.

³⁶³ O meiapontense José Joaquim da Veiga Valle (9 de setembro de 1806 - 29 de janeiro de 1874) foi um político e artista goiano do século XIX, membro da elite local de seu tempo, o que lhe garantiu a possibilidade de produzir uma grande quantidade e variedade de imagens religiosas vinculadas a uma expressão tardia da arte sacra do período colonial, encomendadas por irmandades e famílias de vários lugares, a ponto de se tornar um símbolo de prestígio possuir uma delas. Em 1950, uma de suas obras é tombada individualmente, a Nossa Senhora do Parto, equivocadamente nomeada como Nossa Senhora do Rosário, por se encontrar daquela igreja, tendo sua imagem amplamente associada ao do mineiro Aleijadinho. Para um maior aprofundamento sobre sua obra, cita-se: SANTOS, Fernando Martins dos. *Veiga Valle: recepção em estudos de identidade e tradição* (1940-2001). Tese (Doutorado em História), Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2023.

Figura 395 - Imagem de São José de Botas do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, atribuída a Veiga Valle e mencionada na poesia acima.

Fonte: Acervo digital do IBRAM, disponível em: <https://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-casa-da-boa-morte/escultura-4/>.

Figura 396 - Imagem do Divino Pai Eterno ou Santíssima Trindade, atribuída a Veiga Valle e mencionada na poesia acima.

Fonte: Wikipedia, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Imagem_Original_e_Milagrosa_do_Divino_Pai_Eterno.png.

Como o referido poema não aborda de forma mais ampla o museu, abre-se uma exceção para comentar aqui a crônica *Museu da Boa Morte* de Nice Monteiro Daher (1990, p. 49 - 51), visando a concentrar as observações relativas a ele em um único lugar. No texto, a autora sintetiza de forma eficiente os acontecimentos em torno de sua criação, sempre mantendo sua particular perspectiva elitista vilaboense. Nesse contexto, fala pesadamente do “silêncio” e da “saudade” aos quais o templo ficou relegado, após a conclusão da catedral definitiva, destacando os recorrentes nomes de Darcília Amorim, D. Cândido Penso, D. Abel Ribeiro e Regina Lacerda durante essa fase. Afirma, então, que essa situação fez com que Lacerda se condoesse “do abandono da Boa Morte e conseguiu sua recuperação, com autoridades, sob seu patrocínio” (DAHER, 1990, p. 48), informação que não pode ser comprovada pela documentação oficial encontrada e analisada acima. A autora faz, ainda, considerações sobre questões patrimoniais relacionadas à obra do próprio Veiga Valle, demonstrando sua estreita associação com o referido edifício, além de, agora, destacar outros “sentinelas das Artes goianas” (DAHER, 1990, p. 48), todos também membros da elite local. Cita, portanto, os nomes de Altair de Camargo Passos, Elder de Camargo Passos, Antolinda Bahia Borges, D. Thomaz Balduino, Goiandira do Couto e Silvia Curado, vinculando-os à criação do referido museu, que “hoje lá está impressionante em beleza com as imagens Veiga Vale”. Conclui com ponderações sobre a biografia e a obra do artista, que era penalizada por desajeitadas “restaurações” antigamente realizadas nas imagens, como visto a seguir:

Não sei bem como era a criatura Veiga Vale, com sua vida, seu temperamento, seus pensamentos. De família tradicional, veio de Pirenópolis com finalidade política mas não se alongou nela, embora se casasse com a filha do ex-governador da Província Rodrigues Jardim. Ocupava cargos públicos mas já era um santeiro conhecido, com encomendas até para lugares mais distantes. Já fizera então o Grupo da Santíssima Trindade da antiga Barro Preto. Em Goiás continuou seu trabalho sempre atendendo encomendas de outros Estados e para oratórios familiares.

Nossos antepassados, em sua simplicidade, violentavam, às vezes, a beleza das imagens antigas, incluindo as de Veiga Vale, retocando, com o tempo, a base de sua delicada pintura. Só entendiam os santos bem vestidos com cores profanas, nada de roupagens claras, com vagas estrelas a ouro e luas românticas. Bem fortes deviam ser as cores e bem grossas as tintas usadas (...) (DAHER, 1990, p. 48).

Conclui o texto com a reprodução de diversos lugares comuns analisados ao longo dessa subseção, como a nostálgica “aura de especial beleza” da igreja, seu espaço acolhedor e instigador da devoção, além de muito propício para criação de fortes vínculos afetivos e memorialísticos, sempre relacionados a diferentes expressões da religiosidade local, conforme segue:

Os santos noveneiros eram, quase todos, ali glorificados, com as procissões, bênçãos do Santíssimo Sacramento, incluindo as orações solitárias, pois suas portas estavam sempre abertas, sem o perigo moderno dos assaltos.

Era acolhedora, clara, cheirosa a incenso e flores, porque D. Idalina cuidava dela com o maior carinho. As toalhas imaculadas, com largas barras de crochê, enfeitavam seus altares, a lâmpada votiva, avivada com azeite, queimava dia e noite no lampadário de prata.

A alma da gente se sentia bem naquele aconchego.

As festas maiores eram da Padroeira Santana, a Semana Santa, o mês de Maio com o culto a Maria. Então as novenas eram animadas com Bandas de música, foguetório, sinos alvissareiros. E, no dia 31 de Maio, grupos de moças louvavam a Virgem com cânticos especiais. Na Semana Santa, havia o canto do Perdão, cantado por crianças. Sem me esquecer da Festa do Divino Espírito Santo, com a Folia movimentada e alegre. Havia, na Boa Morte, um Coro formado pelas vozes lindas das Irmãs Jubé e Irmãs Amorim. Que saudoso tempo! (DAHER, 1990, p. 49, *grifos nossos*).

As poesias seguintes já não são dedicadas exclusivamente ao edifício analisado, mas fazem algum tipo de menção a ele, ressaltando-se a presença de reflexos desse espírito de intensa religiosidade introduzidos por Daher, igualmente, a partir de memórias pessoais em diferentes contextos. Portanto, o poema seguinte fala sobre um elemento muito marcante e recorrente no imaginário vilaboense até meados do século passado: o sino. Em *Sinos de Vila Boa*, reencontra-se a sombria obra de Aidenor Aires sobre o passado, apesar de adotar um tom um pouco mais ameno agora, como observado na seguinte transcrição completa:

Sinos de Vila Boa

Os sinos estão batendo
e são as portas da morte
nos seus batentes rangendo.
Os sinos estão abrindo
um rio fundo de vozes
sobre os silêncios passados.

Bate sino de São Francisco,
respondido em Santa Bárbara!
Bate sino do Rosário
despertado em Boa Morte.

A manhã recebe um baque,
um din-don dentro do peito.
A sinhá que vai à missa
ainda está quente do leito.

O senhor e sua negra,
o reinol e sua mestiça,
todos vão à voz do sino
muito puros rezar missa.

Os sinos batem, rebatem,
galos de bronze tangendo
seus instrumentos de luz.
Din-don... don...
“o meu senhor é muito bom!
Don dein, dein,
“quando é que meu amor vem?

Batem sinos de Vila Boa
ou no passado batiam.
Mais alto que os galos sabem
ser operários do dia.

Aidenor Aires (1979, p. 27, *grifo nosso*).

Retoma-se o tema da morte, ao associá-lo com as batidas do instrumento que anuncia os falecimentos na cidade, outra lembrança muito recorrente entre os escritores, falando também dos “silêncios passados”³⁶⁴. Ele não alude apenas ao sino da Igreja da Boa Morte, mas aos toques coordenados ou em conjunto daqueles pertencentes a outros templos: São Francisco, Santa Bárbara e Rosário. Essa prática parecia ser corriqueira, já que Cora Coralina (2014, p. 79) faz um comentário semelhante na crônica *Correio Oficial de Goiás*, que relata a execução sumária de um escravo ocorrida em 1839, descrevendo que “o sino da Igreja da Abadia ali mais perto tocava finados. Respondia o Carmo, o Rosário, a Matriz, a Boa Morte”. A poetisa repete o tema em *Oração de Natal*, na qual recorda: “Acordo. Escuto o sino das igrejas. A do Rosário e a da Boa Morte têm as portas abertas e os altares iluminados (...)” (CORALINA, 2003, p. 55).

Outra de suas funções cotidianas recordadas são as chamadas para as missas, sobretudo, as matinais (que, na verdade, ocorriam durante a madrugada), cumprindo a função social de acordar os “operários do dia” como “galos de bronze”. Em sua crônica *Piquenique*, Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 91) também faz registros sobre “a missa matutina das quatro horas” aos domingos, “quando os sinos da igreja da Boa Morte repicavam a primeira vez”. Já as *Reminiscências* de Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 23 e 29, *grifos nossos*) destacam a importância de suas batidas nos “costumes da cidade” mais

³⁶⁴ O registro sobre a morte de D. Prudêncio Gomes em 27 de setembro de 1921 no Diário de Anna Joaquina Marques (V. III, 27.set.1921, p. 541) é um bom exemplo disso: “As 10 h.^{as} da manhã chegou telegrama da Posse trazendo a notícia de ter falecido o D. Prudencio Gomes da S.º Nosso Querido Bispo. No dia 19 de 7.^º logo q espalhou a notícia os Sinos dobrarão de hora em hora”.

rotineiros ainda no início do século XX, permitindo uma melhor compreensão do quanto essas memórias vinculadas aos seus sons ficaram marcadas no imaginário local, como visto abaixo:

O goiano se levantava bastante cedo e tomava café, leite ou chocolate, acompanhado de “quitanda” — biscoitos, bolos, etc.

Era o “café da manhã”.

Mais ou menos às nove horas servia-se o almoço.

Quando o sino da Boa Morte tocava o “Angelus”, era infalível o “café do meio-dia”.

O jantar variava, conforme a casa, entre as 3 e 4 horas (não se usava dizer 15 ou 16 horas).

Às nove da noite bimbilhava o sino da Cadeia:

— “É bem bom, bom!... É bem bom... bom!

Estava na hora!

Rodeando a mesa de jantar a família tomava o “chá”, última refeição do dia.

(...)

As quatro horas da madrugada os sinos da Boa Morte bimbilhavam alegremente, chamando os fiéis para a missa.

A cidade, até então adormecida, quieta, de ruas desertas, desperta alegremente.

Bem agasalhadas as pessoas, homens e mulheres, se dirigem apressadamente para o templo.

Essa passagem indica a assimilação do toque dos sinos como uma prática que atingia o cotidiano da maioria dos vilaboenses indistintamente, por fazer parte da vida tanto da “sinhá”, do “senhor” e do “reino”, quanto da “negra” e da “mestiça”, já que “todos vão à voz do sino / muito puros rezar missa”. Ajuda, ainda, a compreender como se desenvolvia e consolidava a forte ligação estabelecida entre as pessoas e a igreja, através da vivência diária daquele lugar no exercício pleno de sua religiosidade (“o meu senhor é muito bom!”), além dos vínculos e das lembranças afetivas que se constituíam ali (“quando é que meu amor vem?”). A singeleza dos fiéis é registrada, ainda, em outro livro de *Reminiscências*, agora, as de Ondina de Bastos Albernaz (1992, p. 55) ao falar dos

sinos [que] bimbilhavam alegremente num chamamento aos fiéis para a missa do galo. Minha avó, a tia e Doce iam para a igreja. (...) fiéis pressurosos que se dirigiam à igreja, em sua maioria: velhos trôpegos, senhoras idosas envoltas em xales, homens eretos, algum casal calmo e tranquilo, grupos de moças e rapazes e meninada tagarela, todos com um só objetivo, cumprir com o seu dever de cristão católico. Era o povo simples da minha terra, dos arrabaldes, desfilando em seus trajes domingueiros. As mulheres com seus vestidos de chita, saís nos tornozelos e chinelos de marroquim vermelho; homens com paletós já muito usados, de golas esgarçadas, botinas ringideiras, mas tudo muito limpo e ajeitado da melhor forma, no cumprimento de um sentimento de fé viva.

Retomando-se a obra de Aires, destaca-se, na conclusão do poema, a presença da nostalgia relacionada ao desaparecimento dessas práticas na atualidade (“Batem sinos de

Vila Boa / ou no passado batiam”), pois os sinos já não tocam mais como antes. Impressão compartilhada por Elder Rocha Lima (2017, p. 99) ao dizer que, “até pouco tempo atrás, com a igreja ainda em funcionamento, seus sinos (...) eram ouvidos, em dobre de finados, quando falecia alguém conhecido na Cidade”. Na verdade, segundo Clóvis Britto e Rafael Rosa (2020, p. 528), os referidos instrumentos litúrgicos continuam acionando e alimentando “o imaginário até hoje, extrapolando o âmbito do religioso e faz[endo] parte do dia a dia do vilaboense”. Ponderam ainda que, “até as mudanças conciliares do século XX, os sinos eram profundamente integrados à comunicação da comunidade”, sendo utilizados para informar tanto fatos comuns, quanto emergências (nascimentos, mortes, incêndios, celebrações, visitas de autoridades etc.), conforme previsto no Ritual Romano. Atribuem também a profunda fixação dos sinos da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte na memória coletiva local³⁶⁵ à centralidade do templo no cenário religioso local, já que funcionou como catedral provisória por tantos anos, além de marcar “o tempo cronológico, mítico e ritual daquela comunidade” (BRITTO; ROSA, 2020, p. 534) e receber as mais importantes

festas ao longo de todo o ano, marianas, que impactavam os habitantes da cidade (Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Vitórias etc.), além das missas, comemorações da Semana Santa, Corpus Christi, Natal e da festa da padroeira Sant’Ana. Isso significa que os sinos do campanário da Boa Morte eram os mais mobilizados ao longo de todos os dias do ano e, portanto, exigia do sineiro um vasto acervo de toques específicos para cada uma das solenidades (BRITTO; ROSA, 2020, p. 533).

³⁶⁵ Na verdade, Clóvis Britto e Rafael Rosa não os consideram como o sino mais lembrado dos vilaboenses, pois atribuem esse lugar ao chamado “sino dos Passos”, que está localizado na Igreja de São Francisco de Paula e é vinculado à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, sendo também citado por diversos autores como por Floracy Artiaga (*O Lar*, 31.mar.1927), Cora Coralina (2003), Octo Marques (1977), Eduardo Henrique de Souza Filho (1981) e Antônio Geraldo Ramos Jubé (1984). Acerca dele, os autores concluem que, “em sua cultura material se torna síntese – metáfora e metonímia – das ressonâncias em torno do imaginário que aciona. Desse modo, a ‘linguagem do sino’, por meio de seus toques, aciona uma semântica, vocabulário de motivos compartilhado entre os moradores de Goiás: ‘Sino dos Passos,/ Teu badalar sonoro/ ao ressoar plangente,/ Dolente/ [...] São farpas de saudade, agudas e pungentes/ Ferindo sem maldade/ O coração da gente!/ [...] É a saudade/ Refletindo-se no espelho. Das emoções;/ É o acalanto/ De todos nós” (SOUZA FILHO, 1981, p. 30 *apud* BRITTO; ROSA, 2020, p. 531).



Figura 397 - Sineira em madeira e os dois sinos (pequeno e grande) da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1959, por Geraldo Pereira da Silva.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN (ACI-RJ).

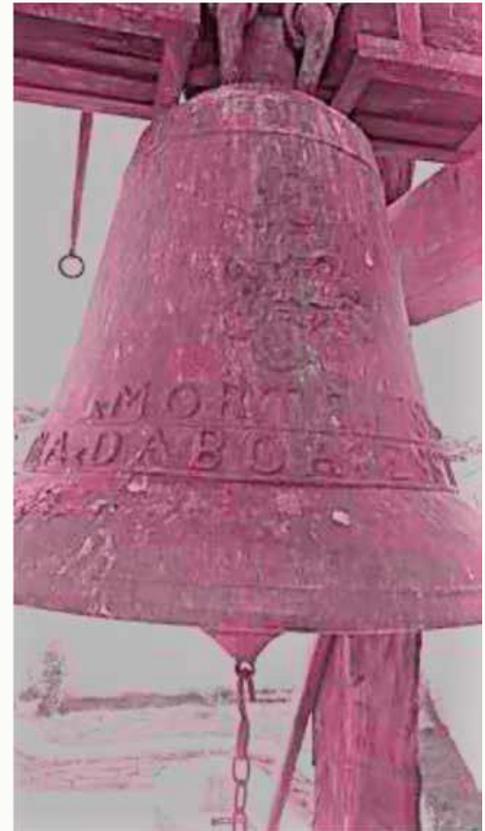


Figura 398 - Detalhe do sino maior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 2019, por Rafael Lino Rosa.

Fontes: BRITTO; ROSA, 2020, p. 532.

A partir desse tema, remete-se ao conceito de “paisagem sonora” desenvolvido por Murray Schafer (2001, p. 367 *apud* BRITTO; ROSA, 2020, p. 526), que a definia como “o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis³⁶⁶, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos”. No caso da cidade de Goiás, os sinos podem ser considerados parte expressiva dela, representando marcas sonoras com “qualidades especialmente significativas para uma comunidade”, como designado por Ana Guiomar Rêgo Souza (2009, p. 36). Nessa condição, eles acabam se tornando uma expressão identitária desse grupo social, extrapolando seu mero uso utilitarista, para se afirmar como “extensões morais e simbólicas de seus proprietários, sejam estes indivíduos

³⁶⁶ Nesse ponto, é importante destacar que o apego aos sinos não era uma unanimidade local, como demonstra um artigo intitulado *Do lado de cá da Serradourada*, publicado no jornal local *Voz do Povo* (14.fev.1932), em que o autor não identificado reclama ironicamente que “um dos sinos locais, o da tradicional e querida Igreja da Boa Morte, então, vive em exaustiva, estafante atividade para chamar os fies ao cumprimento dos sagrados deveres da religião. (...) o delírio sonoro das badaladas tirou o sono, aquele vibrante sino tocou (...) 2.250 badaladas, o que é bastante para conduzir um cristão á loucura. Haverá quem deixe de ser católico desta boa terra?”.

ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social” (GONÇALVES, 2007, p. 214 *apud* BRITTO; ROSA, 2020, p. 526).



Figura 399 - Ilustração da sineira de madeira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1979, por Tom Maia (contracapa do livro *Vila Boa de Goiás*).

Fonte: MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 4.

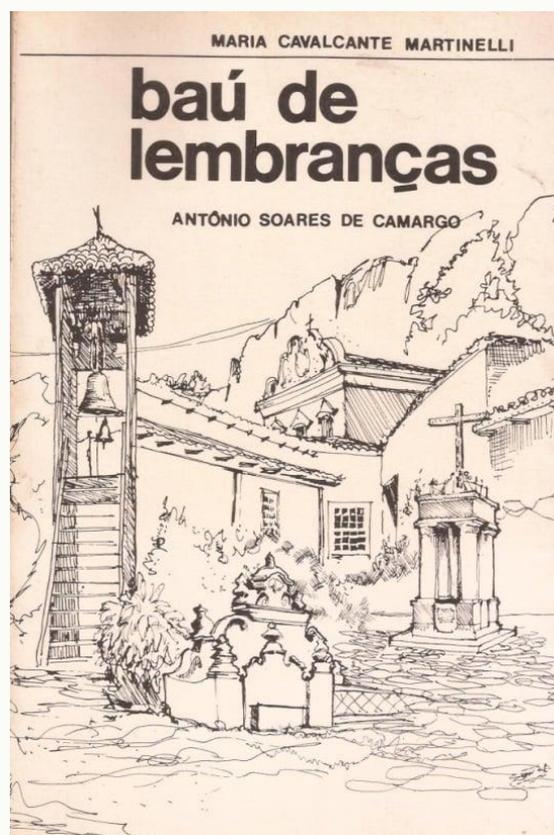


Figura 400 - Ilustração da sineira de madeira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em destaque entre outros monumentos locais na capa do livro *Baú de Lembranças* de Maria Cavalcante Martinelli em 1985, reforçando a relevância simbólica dos sinos no imaginário local.

Fonte: MARTINELLI, 1985, capa.

Ainda sobre a questão, retornam-se as reflexões sensoriais de Pallasmaa (2011, p. 46-47), que considera que, enquanto a visão isola e direciona, o som incorpora, aborda e é onidirecional, criando uma “experiência e interioridade”. Dessa forma, constata que a “audição estrutura e articula a experiência e o entendimento do espaço”, fornecendo o *continuum* temporal em que as impressões visuais se inserem. Usa, por fim, o som do sino de uma igreja como exemplo, afirmando que ele “ecoa pelas ruas de uma cidade [e] nos faz sentir nossa urbanidade” (PALLASMAA, 2011, p. 48), além de reforçar as memórias afetivas locais alimentadas pelas práticas cotidianas, como analisado aqui, transformando-as em “memórias sonoras”. O seguinte depoimento de Nice Daher (1986, p. 55 - 56, *grifo nosso*) sobre a musicista Edmeia Camargo atesta essa noção de forma bastante elucidativa:

Seu piano me acompanhava desde os tempos de estudante. Dentro das manhãs, no caminho do Colégio, passando à sua porta, eu recebia a

mensagem musicada de seus dedos. Musicalidade que se misturava aos sinos da Boa Morte, dando trilha ao começo de meu dia (...).

Começamos a viver do azul do céu, do verde da paisagem. Tínhamos muita S. Bárbara, muito Rio Vermelho, muita Bagagem e Cachoeira Grande, muito sino de igreja, muita luz de luar. Organizou-se um clã de romantismo e nos tomamos de amores redobrados pela Terra machucada. Não havia nisto um sentido político de reação a Goiânia: era, apenas, um carinho maior pelas coisas que restaram.

Fizemos uma espécie de congregação social na Cidade e acabou o 'triste tempo' sendo um tempo que deixou saudades (...).

O quarto poema é “Mês de maio”, elaborado por Emília Argenta³⁶⁷, representando sua verdadeira “adoração ao berço natal e seus costumes, hábitos e particularidades” (CURADO, 2016, p. 380). Os versos são outro forte expoente do imaginário e das memórias afetivas associadas à religiosidade vilaboense, como visto em tantos outros textos que seguem a mesma temática. Segue a transcrição de suas oito quadras na íntegra:

Mês de Maio

I

Mês de maio, mês das noivas,
mês das flores e de esperanças,
de perfumes, de festas, de folguedos,
de risos e alegria de criança.

II

Revejo, em memória, com muita saudade,
as missas da madrugada, rezadas
pelo Monsenhor Confúcio, pároco da cidade,
e, por Adelaide Sócrates e sobrinhas, cantadas.

III

Bem perto da Boa Morte, havia
um pé de umburana plantado,
cobria-se todo de flores no mês de Maio
e o seu perfume era por toda parte exalado.

IV

Quando a porta da igreja se abria
o povo todo se aglomerava
para assistir à Santa Missa,
que, diariamente, ali se celebrava.

V

O cheiro do incenso se misturava

³⁶⁷ Emília Perillo Argenta (cidade de Goiás, 1902 - Goiânia, 1991) foi uma professora vilaboense, lembrada pelos anos como diretora do Grupo Escolar de Goiás, após a transferência da capital, que publicou a obra poética em questão pouco antes de falecer. Segundo Bento Fleury Curado (2016, p. 363), seus versos se caracterizam pelo “bairrismo, apego a nossa terra, sua gente, tradições, tipos, lugares, modismos, usanças passadas”, destacando-se também a simplicidade e a “forma antiga e já à época desusada” (CURADO, 2016, p. 381) de sua escrita.

com o canto da Ave-Maria
e com o perfume das flores de umburana
elevando o meu espírito à Deus com alegria.

VI

Quando terminava a missa, nós íamos
à procura do gostoso bolo de arroz, tão falado
que era por Dona Arminda do Seu Nereu
tão cuidadosamente preparado.

VII

O café vinha logo, bem quentinho,
acompanhado dos bolos saborosos
que até hoje à gente sente saudade
do café cheiroso e dos bolos gostosos.

VIII

Hoje não existe mais nada
daquele bom tempo passado.
O café foi substituído pelo chá ou refrigerante
e o gostoso bolo de arroz, pelo pão torrado.

IX

Mas a missa do mês de maio
ainda trago na lembrança,
pois conservo o terço com que rezava
tão cheio de fé e de esperança.

Emília Perillo Argenta, 1990 (2003, p. 35-36).

As memórias dos meses de maio vilaboenses da primeira metade do século XX são intensamente marcadas pelos elementos aludidos na parte I do poema, em sua maioria relacionados ao **culto mariano**. Muitos deles, inclusive, se tornaram estereótipos perpetuados até os dias de hoje, a exemplo das alusões feitas ao tempo das noivas, das flores, das esperanças, das festas, dos folguedos e da “alegria de criança”. Nice Daher (1986, p. 117 - 118) também registra lembranças muito semelhantes das novenas e missas marianas desse período do ano, mencionando o despertar mais cedo pelos sinos e os “meninos de tabuleiros [que] gritavam bolo de arroz, mulheres embuçadas em friorentos chales, buscavam as igrejas (...)”. Recorda, ainda, que “Maio era o dono das mais lindas rosas. (...) o mais florido de todos” (idem), sendo que “os jardins agrestes da velha Cidade explodiam em rosas, angélicas que, em cada noite, estendiam-se em perfume pelos altares da Igreja da Boa-Morte” (idem). Complementa, ao final, com uma vívida imagem desse tempo

dedicado às Festas da Virgem Maria. Por isso tinha uma tonalidade mística de oração, de incenso branco e de salmos. Na noite de 31 havia o encerramento das novenas com o canto do Bouquet. Quatro moças vestidas de branco, cinto azul, flores nas mãos. Vozes trêmulas de emoção. Nunca esqueço daquelas noites, dos altares da Boa Morte tremulados em velas e aquele perfume tonto de rosas e angélicas dando às coisas um jeito de céu (...).

Saudades que nascem do privilégio que guarda quem passou a infância feliz em Vila Boa (DAHER, 1986, p. 117 - 118).

Na sequência, a poesia de Argenta reproduz essa mesma nostalgia, estreitamente vinculada ao exercício diário de fé, ao recordar das já mencionadas “**missas da madrugada**”, de Monsenhor Confúcio e do Coro da Boa Morte, através do canto de Adelaide Sócrates e de suas sobrinhas, as irmãs Amorim. É reafirmada também a amplitude e a expressividade dessa devoção no dia a dia da população católica, como revelam os versos: “o povo todo se aglomerava / para assistir à Santa Missa”, assim como observado no texto anterior. Salienta-se que esses nomes são invocados recorrentemente, como já visto e conforme demonstra o seguinte registro de Ofélia Monteiro (1974, p. 29), sobrinha de Adelaide e conhecida porta-voz do imaginário da elite vilaboense do início do século XX:

Com a igreja repleta, padre Confúcio celebra a missa no altar fartamente iluminado.

Suave perfume de lindas rosas brancas mistura-se às fragrâncias do incenso queimado nos turíbulos.

O coro entoava hinos de louvor à “Mãe de Deus”. Nos solos, a voz de Adelaide Sócrates, pura, suave, linda, afasta por momentos das cerimônias do culto a atenção dos fiéis.

Terminado o ofício religioso, o povo se espalha em todas as direções, procurando o lar onde, fumegante, o café com bolo de arroz os espera.

A tarde retornam os fiéis à igreja para a “reza”.

As moças comparecem com vestidos novos, feitos exclusivamente para “as festas do Mês de Maria”.

Outra sobrinha de Adelaide, Laila de Amorim, dedica um de seus artigos no jornal *O Lar* a essa temática, na edição de 30 de abril de 1927, no qual destaca “o bello azul do ceu, beijado pela brisa acariciante, inebriado pelo doce perfume da amburana florida, surge maio, em Goiaz”, ressaltando ainda o período das flores e da Virgem Maria. Fala da missa da madrugada, do toque alegre do sino e dessa época tão especial para a “igreja sympathica da Boa Morte” com seu órgão e cânticos sagrados. O mesmo ocorre com Carlota Guedes no mesmo periódico, no número de 31 de maio de 1928, em que repete os mesmos estereótipos relacionados à luz, à festa, aos perfumes, às flores, aos cantos, aos casamentos e às recordações infantis. As igrejas são, portanto, associadas recorrentemente à claridade, à mistura de cheiros de incensos e flores e a um “mystico silencio de prece fervorosa”. Nesse ponto, a autora remete a um tom nostálgico que resulta na responsabilização do progresso pelo desaparecimento dessas práticas, “com sua economia de tempo, tudo invadio, roubando aos costumes de antanho seu cunho caracteristico e tradicional que tudo poetizava e enchia

de augusta beleza!” Por fim, complementa-se com o saudoso testemunho de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 19) a seguir:

No interior da igreja, o asseio era impecável — cadeiras, assoalhos, parapeitos das janelas e das galerias, mesas da comunhão, altares e imagens, confissionários, quadros da via-sacra, paredes e teto, tudo limpo e brunido! Ao entrar-se na igreja, sentia-se logo o perfume agradabilíssimo e discreto de essências parisienses, vaporizadas no ar e ao chegar-se ao Presbitério, misturavam-se com os perfumes das rosas, angélicas, resedás, cravos e jasmim, que enfeitavam em profusão o Altar-Mor.

Ali realizavam-se todas as cerimônias religiosas, as mais solenes: as missas cotidianas, novenas e terços, o “pouso” do Senhor Bom Jesus dos Passos, após a procissão do Encontro, no Domingo da Paixão, com a belíssima imagem de Nossa Senhora das Dores ao lado, velando o Filho exangue; a Semana das Dores, com o “Solo” cantado por Adelaide Sócrates; o ofício de Trevas, as solenidades da Quinta-feira Santa, a instituição da Eucaristia, as bênçãos dos Santos Óleos, da Água, do Fogo, o ritual da Sexta-feira da Paixão, com o Cântico das Profecias e do Evangelho da Paixão e Morte de Cristo, a Missa da Aleluia, a queda do Pano Preto que encobria o Altar-Mor, a Missa da Ressurreição, seguida da procissão do Santíssimo Sacramento; as festas do Divino Espírito Santo, de Nossa Senhora Sant' Ana, do Coração de Jesus; as Missas da madrugada em todo o mês de maio, a Missa do Galo, à ZERO hora do dia 25 de dezembro, os Te Deum em ação de graças, as bênçãos do Santíssimo Sacramento, o perfume inebriante do incenso e tantas outras liturgias que não mais se repetem, já ignoradas pelo povo, quem sabe até pelos novos sacerdotes!...

Ao contrário do poema sobre as “memórias sonoras” e espelhando os testemunhos acima, esses versos falam sobre as “**memórias olfativas**” e até mesmo **sinestésicas**, que também estão presentes em diversas outras rememorações relativas à catedral provisória nesse período. Argenta chega a pormenorizar repetidamente as origens dos cheiros tão pregnantes na memória: o perfume das flores do pé de umburana próximo ao templo, associado ao cheiro do incenso, que estão em intensa sinestesia com o “canto da Ave-Maria (...) / elevando o meu espírito à Deus com alegria”. A cotidianidade é inserida no relato sobre a rotina após as cerimônias, com a inclusão de outros dois sentidos, o olfato e o paladar com o “café cheiroso” e os “bolos gostosos” (e “tão cuidadosamente preparado”), respectivamente. Trata-se, portanto, de uma miscelânea de sensações e emoções vivenciadas com intensidade e ao longo de muitos anos, contribuindo para a fixação desses momentos no imaginário e na memória coletiva afetiva dessas pessoas.

Retoma-se, então, as considerações de Pallasmaa (2011, p. 51) sobre as sensações despertadas pelos sentidos nos lugares, quando ele fala que “frequentemente, a memória mais persistente de um espaço é seu cheiro”, como comprovado nos exemplos acima. Acrescenta que um aroma específico “nos faz reentrar de modo inconsciente num espaço totalmente esquecido pela memória da retina; as narinas despertam uma imagem esquecida

e somos convidados a sonhar acordados” (idem)³⁶⁸. Fala ainda em “imaginário olfativo” (PALLASMAA, 2011, p. 53), argumentando que “cada cidade tem seu espectro de sabores e odores”, sendo muito prazeroso poder mover-se entre eles “passando pelas ruas estreitas de uma cidade antiga” (PALLASMAA, 2011, p. 52), por exemplo.

As duas quadras finais do poema de Argenta trazem de volta a **nostalgia** e um **saudosismo** um tanto amargo, na clássica contraposição entre o passado positivo e o presente negativo, conforme se nota no seguinte verso: “Hoje não existe mais nada / daquele bom tempo passado”. Resta apenas a saudade e a lembrança do tempo que se foi, representado na materialidade e simbolismo do terço, ainda carregado por ela cheio de fé e esperança.



Figura 401 - Ilustração a bico de pena e nanquim da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte com destaque para a vegetação circundante em 1968, por João do Couto, não podendo ser localizado claramente o pé de umburana mencionado no poema.

Fonte: BARBOSA, 2017, p. 258.

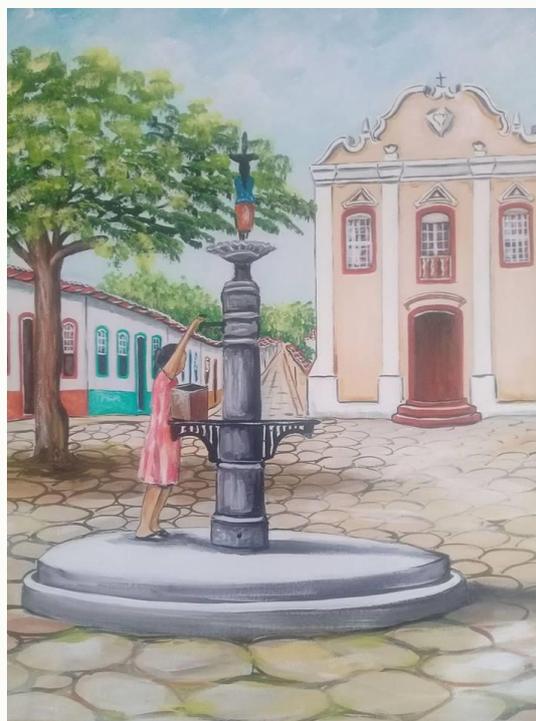


Figura 402 - Ilustração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte em meio à vegetação em 2017, por Monserratt Vellasco.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

³⁶⁸ O poema-lembrança de Garibaldi Rizzo, *Cheiro de Vila Boa* (Facebook, 2014), ilustra muito bem essa passagem, conforme segue: “Minha terra é composta de paisagens, becos e prosas. (...) / Mas é composta por cheiros também / Cheiro de casa de Vó. Cheiro de biscoito de nata. / De Arroz com pequi, gariroba [sic] e galinha caipira. / Cheiro de pijama do avô passado no ferro de brasa. / Da colcha de chenile guardada no baú. / Cheiro de chuva no telhado, de rua milhada. / Cheiro de lavanda Atkinsons, Cashmere Bouquet nas noites na praça. / Cheiro de bolo de arroz, cajázinho e de pastel. / E de manga no quintal. / Cheiros são registros que se fixam na memória; / A cada inalar afloram-se lembranças de um passado que não podem ser esquecidas”.

O texto seguinte é um registro memorialístico autobiográfico extenso de um autor já estudado, Eduardo Henrique de Souza Filho, sendo trazido apenas os trechos vivenciados na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte por ele e sua esposa. *O princípio e o fim...* compõem uma sequência lógica em relação à obra anterior, por apresentar algumas afinidades temáticas vinculadas à centralidade dada às lembranças afetivas das experiências vividas por ambos os poetas no referido templo, como se vê nos trechos abaixo:

O princípio e o fim...

Sexta-feira Santa,
Mil novecentos e vinte seis,
Já não me recordo bem a hora
Encontrei-me na Matriz Provisória
De Nossa Senhora da Boa-Morte
De Goiás,
Com aquela que viria ser
A mãe de meus filhos. (...)

— Uma multidão de fiéis, aos milhares,
Entravam e saíam da igreja.
Outros milhares, ao sereno,
Lotavam a Praça da Matriz,
Branqueada de luar! (...)

Oito de janeiro,
mil novecentos e trinta (...).
As dezessete horas, na mesma igreja
Onde se cruzaram seus olhares
No primeiro encontro,
Aos pés do Altar-Mór,
Ante à Virgem da Boa Morte,
Disseram o SIM... (...)

Eduardo Henrique de Souza Filho (1987, p. 60-68).

O escritor contextualiza suas lembranças afetivas pessoais durante as missas campais realizadas na Semana Santa, também referenciadas por outros autores estudados, já que as pequenas dimensões da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte não eram suficientes para abrigar públicos tão vultosos. Reafirma a intensidade da religiosidade local ao exagerar na fala sobre a “multidão de fiéis, aos milhares, (...) Lotavam a Praça da Matriz, Branqueada de luar!” Os luars vilaboenses também são recorrentes no imaginário local, surgindo em diversas formas de expressão. Por fim, alude à tradicional realização de casamentos no referido templo, por ainda sediar a catedral provisória, destacando também a presença da Virgem da Boa Morte em suas recordações. A própria Ofélia Monteiro (1974, p. 84) dedica toda uma seção de suas *Reminiscências* a esse tópico, relatando que na cidade de Goiás do início do século XX, “a maior parte das vezes, os namoros nasciam como acabassem - na igreja”, como no caso dos versos estudados. A memorialista descreve, ainda, a tradição dos

cortejos “a pé, com grande acompanhamento e até banda de música” (MONTEIRO, 1974, p. 87) para levar a noiva até a catedral. Já Eunice de Alencastro Pelles (2013, p. 98) destina o final de seu soneto *Mês das Flores* ao tema: “Noivos, na igreja, entrando, / de mãos dadas aos pés do altar, / e os corações deles cantando, / docemente o verbo amar”.

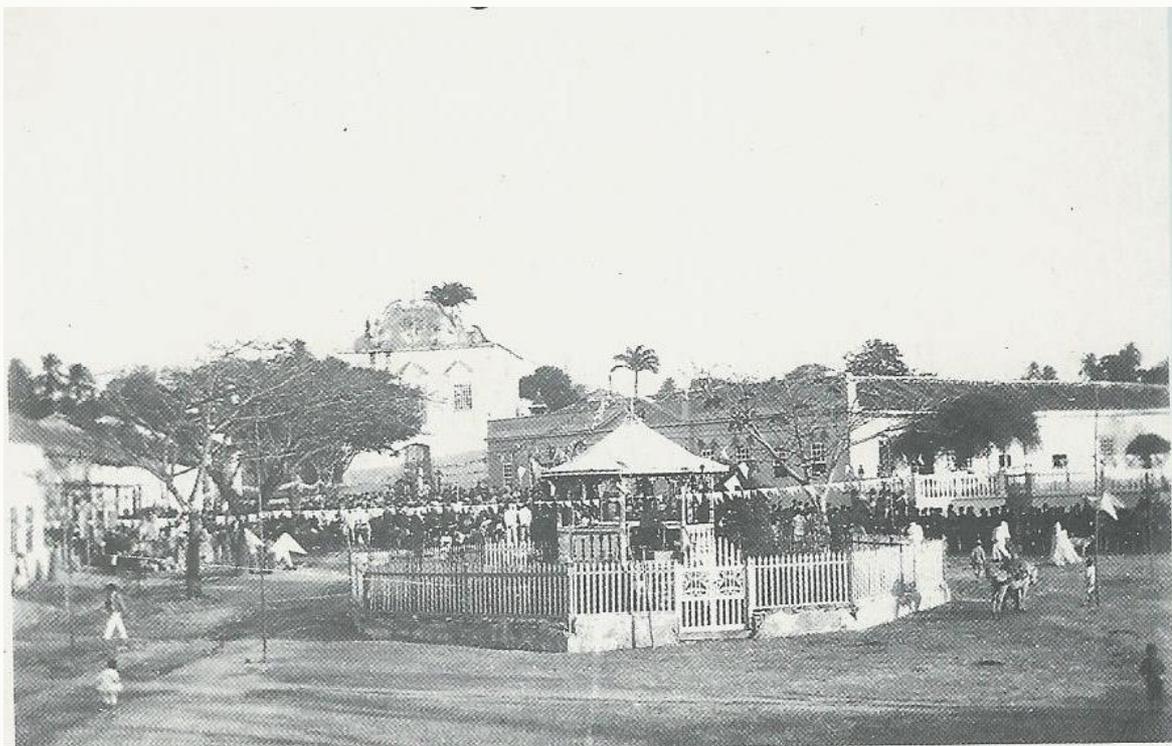


Figura 403 - Festa religiosa não identificada às portas da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1911, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

O último poema também é de autoria de Eduardo Henrique de Souza Filho, sendo retirado do mesmo livro *Canteiro de saudades: evocações e memórias*, entretanto, apresentando um temática bastante diferente. Ele fala, agora, dos afamados tipos de rua que povoam relatos memorialísticos de diversos escritores, escolhendo um personagem alcunhado de “Mané Boi”. Trata-se de um senhor idoso e trabalhador braçal, que vivia de roçar as calçadas em frente as residências na época das procissões, segundo nota do próprio Souza Filho (1987, p. 90). Apresenta-se, então, um trecho do soneto dedicado a ele, que menciona a igreja, a qual “capinava gratuitamente a frente e lateral (...), para as festas de Passos, Dores e Paixão” (SOUZA FILHO, 1987, p. 90). A escolha por essa obra, apesar de seu caráter claramente anedótico, justifica-se pela presença constante de Mané Boi nos relatos sobre a igreja e por sua importância como representante das camadas econômicas mais baixas nos esmerados cuidados com o lugar, fato que deixou seu nome marcado na memória coletiva vilaboense.

Mané Boi

(...) Mané Boi, nas vésperas da Paixão,
Carpia na frente da Igreja o chão,
Dona Filhinha a ele chega e ataca

Perguntando-lhe assim — "Mané Boi
Diga-me, O padre para o altar já foi?
Seca foi a resposta: 'Não vaca!

Eduardo Henrique de Souza Filho (1987, p. 89-90).

Apesar dos poucos versos, a presença de Mané Boi é indispensável por se tratar de um dos poucos nomes relacionados ao referido templo, que não faz parte da elite vilaboense, permitindo-se dar atenção de alguma maneira àqueles que foram invisibilizados ao longo de sua história. O registro indica o desrespeito e o preconceito estruturais arraigados, certas vezes inconscientes, com que ele era tratado pela população local, já se sentia depreciado pelo apelido recebido a contragosto, reagindo de forma ríspida a ele. Entretanto, a nota anexada ao poema informa, que “dele cuidavam com carinho dona Adelaide e dona Idalina” (SOUZA FILHO, 1987, p. 90), destacando novamente a importância dessas duas mulheres para a igreja e os assuntos relacionados a ela.

Antônio Soares de Camargo (*IN:MARTINELLI*, 1985, p. 73) também faz algumas menções ao personagem em sua obra, dedicando-lhe uma pequena crônica, ainda que despida do sutil tom crítico de Souza Filho, na qual, possivelmente, este se inspirou para escrever seus versos. Nela, descreve-o de forma bastante discriminatória: “toda a geração de Goiás, de 1910 para trás, já o conheceu assim, madurão, baixote e entroncado, de andar molenga, de cara amarrada. Pura cara de boi, de cabeçalho, pachorrento, afogado nas brochas. Cara de boi barroso”. Complementa sua biografia, esclarecendo que não necessariamente realizava o trabalho na igreja espontaneamente, ao dizer que era um

Tipo popular na cidade, tinha pronunciado estadão de vida ente os congêneres. Vivia em casa de D. Idalina, onde tinha de tudo. Dormia, comia e vestia-se, a troca impositiva de pequenos serviços caseiros, como varrer a casa, capinar a porta da rua, dar recados, levar e trazer alguma coisa. Afora a obrigação maior de trazer sempre capinada, a porta da Igreja da Boa Morte e trazer bem areados os castiçais do templo. Na quaresma, batia matraca.

Em seu compêndio sobre alguns dos chamados “tipos de rua” da cidade de Goiás, Regina Lacerda (1977, p. 53) igualmente destina um tópico a ele destacando sua forte oposição à mudança da capital e sua religiosidade, como se pode observar a seguir:

Foi o maior inimigo da mudança da Capital para Goiânia. Mandava nomes feíssimos a quem o convidasse a visitar a nova Capital. Por isso mesmo se dizia inimigo de Pedro Ludovico. Sua especialidade era tocar matraca pelas ruas nos dias da semana santa. Muito católico, respeitava os dias

santificados. Se alguém o perseguia na Sexta-Feira da Paixão, guardava a resposta para o sábado de Aleluia.

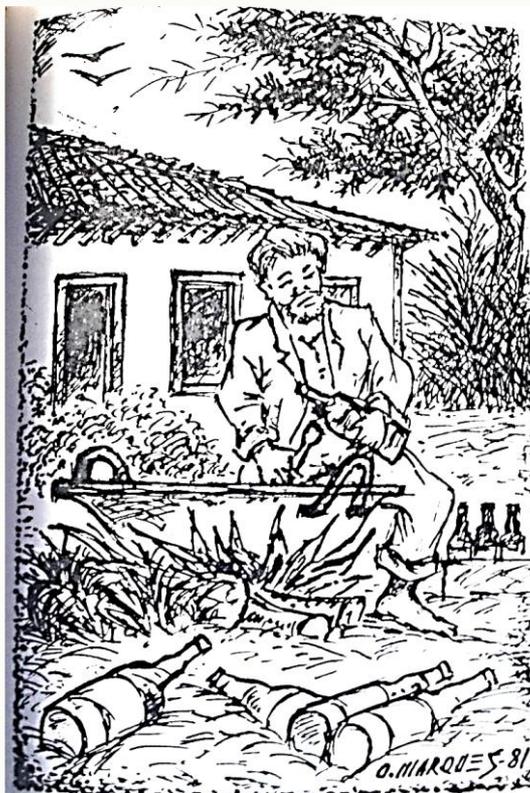


Figura 404 - Ilustração de “Mané Boi” na crônica homônima de 1981, por Octo Marques.

Fonte: MARQUES, 1985, p. 139.



Figura 405 - Pintura a óleo sobre tela da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte s/d, por Octo Marques.

Fonte: LIMA, 2009, p. 72.

Por fim, apresenta-se outra crônica sobre ele, agora, de autoria de Octo Marques (1985, p. 141), mais extensa e carregada pelo aguçado e empático olhar crítico do autor, que inclui até mesmo uma ilustração do homenageado. O escritor o designa como uma das “eternas vítimas da maledicência humana, tão usual naqueles tempos (...), um coitado que, embora vivendo constantemente acossado pelos ditos grosseiros dos populares sem coração, era católico praticante e temente a Deus”. Ele esclarece também que Mané tinha sua própria choupana na Rua da Prata, na qual organizava orgulhosamente todos os anos uma “festa adorável” (MARQUES, 1985, p. 142) dedicada a São Pedro, único momento em que era digno de algum respeito pelos locais segundo o escritor. Com sua sempre autêntica e singela narrativa, Marques registra um dos infelizes reveses vividos pelo “nosso herói” (MARQUES, 1985, p. 141), quando é enganado por um comerciante local por uma falsa promessa de doação para os preparativos de sua aguardada celebração religiosa. Complementando com o registro de suas sinceras expressões de fé e dedicação à igreja:

(...) Já bem avançado na idade, de cor branca, duma incrível alvura, a par com os seus cabelos encanecidos, a fora as rugas faciais ou denunciáveis da velhice por outras partes do seu corpanzil desengonçado. Mesmo nesse seu estado quase senil, ele, apenas duas vezes durante o ano inteiro não esbravejava contra ninguém, não dizia palavrões nem revidava a coisa alguma: quando, circunspecto, na sua nudez de bobo bem educado, vestindo um costume velho de alpaca, todo engravatado, ja fazer parte do rol de outros mendigos, para participar da cerimônia litúrgica do Lavapés, na Igreja da Boa Morte, ou quando, no dia de São Pedro, o nosso herói promovia, na sua choupana da Rua da Prata, a festinha dedicada ao apóstolo, constante de ladainha, mesas de chá com quitandas de forno, profusa distribuição de licores etc. (...) (MARQUES, 1985, p. 141).

Essa subseção é finalizada com um apanhado geral dos textos analisados, iniciando-se com dois poemas especificamente relacionados ao edifício em estudo: o primeiro trata de seu período como igreja e o segundo, como museu. As reflexões feitas na obra de Aires são bastante abstratas, quase descoladas do objeto em si, mas, ao mesmo tempo, profundamente vinculadas a alguns sentimentos despertados por sua materialidade, sobretudo, na primeira metade do século passado. Ele fala da estética barroca da edificação e de suas origens humildes e sofridas vinculadas à Confraria dos Homens Pardos, da passagem do tempo e da constante presença de uma nostalgia ressentida ali depositada (também presente em parte dos demais textos), além da relação entre as injustiças do passado, a angústia e a desesperança do seu presente. Já a pequena poesia de Stella Leonardos sobre o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na realidade, pouco se relaciona a ele, mas ressalta um importante nome para o imaginário religioso local na atualidade, Veiga Valle, ensejando a realização de uma breve discussão sobre o seu papel na invenção das tradições vilaboenses, empreendidas a partir da década de 1960.

Na sequência final de quatro poemas relativos às memórias afetivas relacionadas ao lugar, surgem aspectos bastante dispersos, alguns deles já discutidos ao longo do capítulo, tendo-se a oportunidade de aprofundamento a partir de perspectivas diferentes, e outros que só vieram à tona por meio da literatura. Em *Sinos de Vila Boa*, observa-se a relevância da presença dos sinos da igreja na religiosidade e nos fazeres cotidianos da cidade, enquanto catedral provisória, permitindo-se refletir sobre as “memórias sonoras” criadas a partir deles. Em *Mês de Maio* surgem temas já bastante discutidos nas etapas anteriores da pesquisa, contribuindo para ressaltar a força das lembranças afetivas sensoriais/sinestésicas associadas ao cotidiano de intensa religiosidade vivida por parte daquelas pessoas durante a primeira metade do século XX. Reforça a recorrente presença de alguns estereótipos comuns a esse mês no imaginário social (flores, culto mariano, casamentos, festas, brincadeiras infantis), além do destaque de nomes da elite vilaboense sempre citados ao se falar dessa igreja, arrematando-se com as expressões de saudade, nostalgia e certa amargura também

constantes nos discursos analisados. Esses elementos são marcantes nas memórias privadas analisadas nos versos autobiográficos seguintes, *O princípio e o fim...* e *Mês de Maio*. Conclui-se, então, com o destaque dado a *Mané Boi*, uma figura sofrida e humilhada, que traz a representatividade daqueles ânimos que não integravam a elite local, mas que se dedicaram à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte ao longo de suas vidas, sem receberem o devido reconhecimento.

5.3.2 A Cronística da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte: um imaginário nostálgico e impregnado de representatividade e celebração

Hoje, da igreja da Boa Morte, sem suas pompas, suas galas, suas liturgias e cerimônias religiosas, seus ares perfumados, só resta a lembrança daqueles que a conheceram e que lá viveram momentos sublimes de fé, de contrição, de arrependimento... só resta a saudade!

Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 19-20).

O trabalho com as crônicas sempre apresenta perspectivas diferentes daquelas oferecidas pelas poesias, dando relevos a pontos que se destacam na memória coletiva, como a nostalgia dos tempos idos e as saudades da igreja tão querida pelos vilaboenses como transparece a epígrafe. Foram, então, pormenorizadas seis das 20 crônicas selecionadas que tematizam o edifício, retomando-se a discussão relacionada aos sinos e demonstrando sua representatividade no imaginário local, mas agora através do personagem que o animou durante décadas, em mais uma tentativa de visibilizar sujeitos históricos esquecidos. Trata-se de Benedito de Efigênia, seu longo e zelador, inter-relacionando suas histórias com algumas das celebrações religiosas de rua, tão populares na cidade.

Em *Igreja da Boa Morte*, Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 18 - 20) retoma um de seus temas recorrentes, os tipos de rua, dessa vez, narrando a rotina matinal e a destreza de “Benedito de Figênia”³⁶⁹, como o chama. O autor reforça a presença constante dos toques dos sinos no cotidiano vilaboense, assim como, na memória coletiva daquele período, conforme descreve nostalgicamente a seguir:

Pachorrentamente, Benedito de Figênia subiu os degraus da escada da torre dos sinos igreja da Boa Morte, em GOYAZ. Um sino grande e dois pequenos.

³⁶⁹ O personagem recebe diversas outras denominações, como Benedito de Efigênia, Benedito de “siá” Efigênia ou Benedito de Sá Efigênia em alusão à sua mãe, a ex-escrava Efigênia do Rosário, com quem vivia na Rua da Carioca. Seu nome verdadeiro era Benedito Efigênio do Rosário, segundo Britto e Rosa (2020, p. 536), que reunia “três devoções comuns às irmandades negras”, tendo nascido na própria cidade de Goiás em 1891.

Era o momento de tocar a primeira vez para a missa matutina, num dia de preceito.

Prendendo no braço esquerdo a corda do badalo do sino grande e com os badalos dos sinos pequenos em cada mão, iniciava o sineiro o ripique, fazendo onomatopéia do “Vaga-Lume cai cai”: Blém, blém bão... blém blém blém, blém bão... blém blém blém, blém bão... E o som afinado dos sinos era ouvido em toda a cidade, ecoando nas serranias distantes.

Quinze minutos após, novo repique. Afinal, o sino grande badala a chegada do padre ao altar (...).

Às doze e às dezoito horas de todos os dias do ano, o sino grande, com suas badaladas compassadas, alertava os fiéis à hora do ANGELUS.

Parece que ainda hoje o eco nos trouxe, nas horas certas de outros tempos, o badalar sonoro dos sinos da igreja da Boa Morte!...

Retomando o saudosismo observado nos textos anteriores e na epígrafe, o cronista ressalta o vazio deixado por aquela vivência diária, sentido, sobretudo, através dos **silêncios** que ficaram: sem os sinos, sem os cânticos, sem o afamado Coro da Boa Morte, sem as campainhas e os foguetes, novamente, envoltos na miscelânea de sensações (e lembranças) sinestésicas. Assim como registrado por Pallasmaa (2011, p. 49) na seguinte afirmação: “no silêncio das catedrais góticas, nos lembramos da última nota desvanecente de um canto gregoriano”, Souza Filho recorda também daqueles que fizeram, com as próprias mãos, da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte o que foi cotidianamente e por tantos anos, conforme segue:

Benedito de Figênia já buscou à paz do Senhor. Os sinos de sua torre não chamam mais os fiéis para cerimônias que ali se realizariam. Não se ouve mais o Coro da Boa Morte com Maria Firica, Adelaide Sócrates, Idalininha Costa, Catarina Viggiano, Violeta de Bastos, Carlota e Maria Jubé, Diva, Dinah, Darcília, Laila e Rosinha de Amorim. Emudeceram-se o “Solo das Dores”, os Cânticos das Profecias. Há muito não mais existem as Galerias Populares de onde os sacerdotes cantavam o Evangelho da Paixão e Morte de Cristo. Não se ouve mais o “Glória in excelsis Deo” na Missa festiva da Aleluia, nem mais se vê a queda do Pano Preto que encobria o Altar-Mor, deixando-o aparecer resplandecente de luzes, atapetado de flores, perfumado de incenso, ao som das campainhas, do repicar dos sinos, do espoucar dos foguetes. Não se sentem mais o perfume suave das flores no Presbitério, nem o aroma discreto das essências parisienses vaporizadas no Corpo da Igreja.

Retoma-se, então, a obra de Juruena Di Guimarães (2000, p. 105-106) com *O sineiro da “Boa Morte”*, em que o jornalista apresenta suas “recordações mais amáveis” ao falar de Benedito de “siá” Efigênia no contexto da religiosidade local, ou melhor, da “gente extraordinariamente boa e católica de minha terra”. Demonstra sua admiração pelo personagem e por seu esmerado ofício, relatando lembranças emocionadas acerca do homenageado. Em um discurso bastante elitista e questionável, típico da maioria dos textos dessa natureza produzidos em meados do século passado sobre a cidade de Goiás e seus

“tipos de rua”, ressalta a “dignidade” de sua pobreza, já que nunca se submeteu “à tortura de uma esmola”. Ressalta, ainda, sua importância como manipulador do tempo cronológico e simbólico da cidade, ao ser peça fundamental na marcação das horas ao longo do dia, das pequenas e grandes atividades eclesiais e de momentos alegres e tristes na vida dos vilaboenses, conforme visto a seguir:

Lembro-me, hoje, do Benedito de “siá” Efigênia, o sineiro da Igreja da Boa Morte. É uma figura que sempre me mereceu admiração, pois me acostumei a encontrar a beleza da vida, mesmo que se esconda ela na carcaça humilde de preto velho. Conheço-o desde a minha meninice. Preto, de idade mais ou menos indefinível, falando muito pouco, pobre e prestativo, Benedito jamais estendeu suas mãos calosas à tortura de uma esmola. Movimentou-as sempre no ritmo enobecedor do trabalho. Há mesmo em sua pobreza uma dignidade que impressiona os que o observam. Solteirão, o meu perfilado jamais viu florescer na rocha árida do seu coração a erva cheirosa de um amor. Põe ele toda a inspiração, que mora em sua alma simples, em fazer dobrar em sons, que podem ser lamentos e podem ser aleluias, o velho sino da igreja que se perfila ao lado do “Conde dos Arcos”.

Se quatro velas se acendem, iluminando o marfim de um anjo morto, incapazes de se apagar ao peso das lágrimas de uma mãe que perdera o filhinho, é o Benedito que faz soar o sino, na piedosa tradição do “sinal”. E o som do bronze em uma música alegre, congratulando-se com o Céu, por mais esse anjo que fora enriquecer a sua legião de eleitos. Se um pai ou uma mãe atendem ao chamado do Senhor, deixando, cá em baixo, os entes que não compreendem bem os altos desígnios de Deus, é, ainda, ele quem movimenta o sino anunciando que um justo subiu ao Céu.

Quando entes que se amam vão trocar, no altar, o beijo do “conjugo vobis”, o sineiro deixa o sino e vai levar cravos ao altar.

Nas tradicionais “Folias do Divino” soam os sinos com suaves sonoridades de aleluias. Nas procissões, quando a alma católica da gente de Vila Boa se ajoelha ante o esquife de um Deus morto que desfila diante da humanidade que agoniza, é o Benedito quem segreda ao bronze a gravidade da hora.

Quando as estrelas acendem os sírios distantes no altar inatingível do Céu, o velho sineiro deixa a sua faina sonora e vai se assentar, à porta da inacabada Igreja Matriz, a recordar com os amigos histórias do passado...

Benedito de “siá” Efigênia, quando soltares as cordas dos sinos e fores deste mundo, ao chegares à presença de São Pedro, este te dirá:

“Entra, irmão Benedito, os sinos te esperam!”

Regina Lacerda (1977, p. 43 - 44) confirma os relatos acima, comentando que “há mais de meio século, o preto Benedito de Sá Efigênia tem a função de sineiro oficial desta Igreja. É ele quem toca as badalas do meio-dia, o ‘angelus’, as chamadas para as missas, os sinais de morte e enterro, os dobres da Paixão ou da Aleluia”. Ela registra, ainda, a excepcionalidade de sua atuação, por se dizer “criador de muitos ‘toques’, além dos que aprendeu com seu antecessor e mestre (...) quando criança”. Britto e Rosa (2020, p. 532) destacam essa “habilidade e singularidade ao conferir uma espécie de ‘gramática’ de sonoridades”, a partir de sua intrínseca relação com o “sino da Boa Morte”, que era responsável por traduzir um

conjunto de informações ao longo do ano. Conforme os autores, seria “possível identificar em qual das igrejas ou instituições estão ecoando as mensagens e, por exemplo, onde será realizada a missa ou o toque de recolher” (BRITTO; ROSA, 2020, p. 534), por exemplo. Luiza de Camargo Ferreira (2003, p. 86 *apud* BRITTO; ROSA, 2020, p. 533) acrescenta alguns pormenores das habilidades dele na sua crônica, transcrita parcialmente abaixo:

Conhecia muito bem a linguagem do bronze, qual famoso maestro conhece os instrumentos componentes de sua orquestra. Os diversos toques eram como trechos de uma partitura: ‘Vira Mingau’, mais difícil que requeria o uso de uma corrente presa ao ombro, destinada à manobra do sino grande, ficando as mãos para os menores. ‘Vaga-Lume Cai, Cai’, toque cotidiano; ‘Moacir’, repiques vibrantes dos dias festivos. Finados: para o sexo masculino, sino maior primeiro; para o feminino, sinos menores antes; para anjinhos, só repiques dos pequenos

Britto e Rosa (2020, p. 533) atribuem a relevância e a recorrência de Benedito e do “sino da Boa Morte” nas memórias e no imaginário local à importância da igreja como catedral provisória por quase um século. Outro motivo seria sua longevidade e grande tempo de dedicação ao ofício (mais de sessenta anos ininterruptos, já que começou a aprender ainda na infância), além de sua já mencionada “atuação personalíssima ao ponto de criar toques particulares” (BRITTO; ROSA, 2020, p. 535) e inconfundíveis. Consideram que todas as características o tornaram “uma ponte entre o século XIX e o século XX, preservando o que aprendeu com os mestres sineiros que o antecederam e marcando o ofício com sua assinatura inconfundível, tornando-se um artista que soube, como ninguém, extrair os sons dos sinos” (*idem*). Até mesmo Cora Coralina (2003, p. 13-14) registra essa rica diversidade no texto *Sinos de Goiás*, que marcaram intensamente sua memória, como se pode observar no pequeno excerto abaixo:

(...) Os sinos, então, conjugados por autênticos sineiros que cresceram nas torres, falam, chamam, soluçam, plangem. São argentinos, graves, fúnebres e dolentes, numa escala cromática de sons harmonizados ou díspares que rolando pelo espaço vão se perder nas quebradas distantes da serra imensa, levantando os corações para o alto. A gama sonora vai do pequeno toque ao grande dobre e é a entrada, o sinal, a procissão. Procissão saindo, procissão entrando. Reza. Missa. Novena. Tríduo. Missa solene, com seu toque repetido e festivo. Repiquete no Carmo. Dobre na Abadia. A cidade acorda com os sinos... são as matinas. A do Rosário avisa com 23 pancadas. A Boa Morte, quando o sineiro está em dia, responde com 94 badaladas. Trindades ao meio-dia e vésperas pela tarde (...) (CORALINA, 2003, p. 13-14).

Britto e Rosa (2020, p. 536) destacam, por fim, seu paradigmático papel como “último ‘sineiro da Boa Morte’”, já que consideram “um dos principais impactos na vida de Benedito de ‘Sá’ Efigênia foi a transformação da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em Museu de Arte Sacra da Boa Morte, o que implicou em outros usos e, conseqüentemente, na gradativa

aposentadoria do sineiro”. Essa passagem coincide com sua avançada idade e adoecimento, levando ao seu falecimento em 19 de novembro de 1970 no Asilo São Vicente de Paulo, sendo enterrado como indigente. A partir da trajetória de Benedito e de outros estudos sobre o ofício de sineiro na cidade de Goiás, os autores apresentam uma interessante conclusão sobre as possibilidades de indivíduos como ele fazerem tanta diferença na mobilização de memórias e afetos relacionados ao patrimônio cultural, conforme segue:

O sineiro maneja um repertório mobilizado pela cidade, com sotaques singulares. Aciona o imaginário em torno do sino e de seus toques com um enorme poder simbólico, marcador litúrgico e temporal. O tempo dos seres humanos e o tempo da Divindade, da vida e da morte, as horas... “chora” e “geme” de tristeza e “dobra” de alegria. Há quase 300 anos os sineiros dominam saberes responsáveis pelas ressonâncias (auto)biográficas e patrimoniais na paisagem sonora e afetiva dos vilaboenses (...) (BRITTO; ROSA, 2020, p. 539).

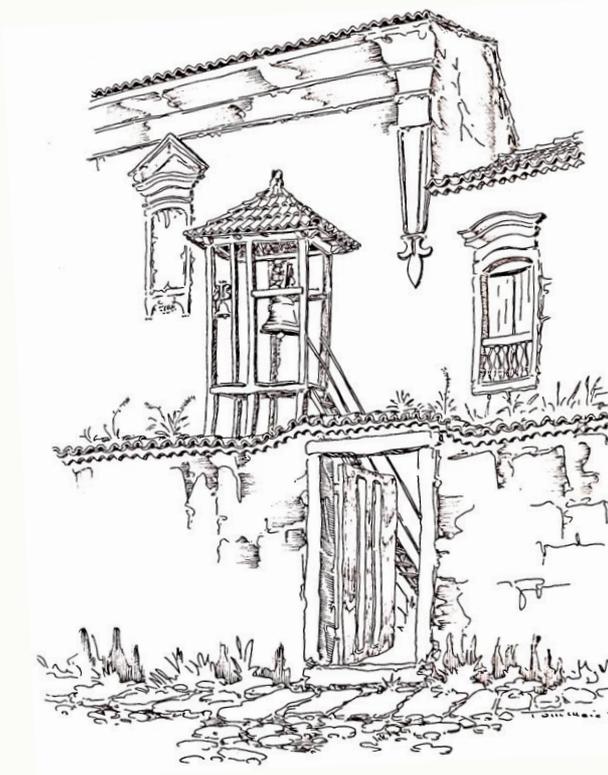


Figura 406 - Ilustração da sineira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1979, por Tom Maia.

Fonte: MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 16.



Figura 407 - Fotografia de Benedito de Efigênia tocando os sinos da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em março de 1958, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

Segue-se com *Folia do Divino* novamente de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 81-82), na qual apresenta suas memórias sobre essa aclamada festa popular, repleta de sons, cores, movimento, expectativas e boas recordações. Ela se tornou profundamente

vinculada à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, por ser seu ponto de partida e chegada há décadas, como se vê no seguinte excerto:

Dez horas do domingo da Ressurreição!

Repicam os sinos da Boa Morte! Um **foguete de rabo** sobe chiando para estourar seus rojões lá nas alturas... Outro, mais outro, outro ainda, arrancam-se espaço afora... O povo movimenta-se... Na igreja, homens e rapazes reúnem-se, apressando-se em vestir opas vermelhas e opas brancas... A banda de música do Batalhão de Polícia executa, à porta da igreja, o dobrado "Capitão Caçula"... Os sinos repicam de novo...

Vai sair a folia do Divino Espírito Santo!

São duas bandeiras, duas coroas, dois cetros, símbolos da divindade, da realeza, do poder!...

Os foliões dividem-se em dois grupos: o de opas vermelhas e o de opas brancas... A banda de música também!

Os grupos, com sacolas da cor das opas, levando uma bandeira, uma coroa, um cetro, acompanhados de meia banda de música cada um, tocando peças típicas e tradicionais, cada qual do seu lado da rua, começam o giro da folia. Entram de casa em casa pedindo — “esmola para o Divino Espírito Santo!” — “O Divino que ajude!”

São três dias de giro pela cidade, percorrendo todas as ruas, praças, becos e vielas. Onde mora, no perímetro urbano, uma pessoa, as insígnias e os foliões e a banda chegam! Seja pobre, seja rico, católico ou não!... O Divino chega e ninguém o recusa!

A folia vai-se distanciando do centro da cidade! (...)

Dezessete horas! E o momento do recolher da folia!

Os foliões dos dois grupos, reunidos nas imediações da última casa do giro, com bandeiras, coroas e cetros, e grande número de devotos, marcham ao som de um dobrado até a porta da igreja da Boa Morte! Foguetes espoucam... repicam os sinos... beijam as insígnias devotos e foliões... moças casadouras dão nós das fitas das bandeiras, na confiança de um casamento feliz no ano vindouro... recolhendo-se as insígnias...

Terminam, assim, os três dias da Folia do Divino Espírito Santo na cidade de GOYAZ... (SOUZA FILHO, 1981, p. 81-82).



Figura 408 - Folia do Divino Espírito Santo saindo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1983, por Carminha Ramos Jubé.

Fonte: Acervo de Carminha Ramos Jubé.

Figuras 409 - Folia do Divino Espírito Santo na Ponte da Lapa em 2017, por Marlene Vellasco,

Fonte: Acervo de Marlene Vellasco.

Ofélia Monteiro (1983, p. 96-97) apresenta seu depoimento sobre o evento na década de 1930, recordando que “(...) quase no mesmo momento o sino da Matriz repica alegremente e inúmeros foguetes atroam. Uma banda de musica, um pouco afastada ainda, faz ouvir os compassos alegres de um ‘dobrado’ (...)”. Confirma a manutenção da tradição do “giro”, retornando “pelas tres horas da tarde, entra novamente na Matriz, para sair no outro dia”. Ondina Albernaz (1992, p. 37) também registra o emblemático evento em suas *Reminiscências*, que fala também da malhação de Judas, como se observa no excerto abaixo:

(...) Domingo da Páscoa ou da Ressurreição, procissão às quatro horas da madrugada, durante a qual cantava-se a Aleluia, e pela manhã infalivelmente havia a queima do Judas. Após todo esse ritual iniciava-se a folia do Divino, com três dias de duração, que partia da igreja da Boa Morte às nove horas desse mesmo domingo, acompanhada de repicar de sinos e o som festivo da banda de música (...).

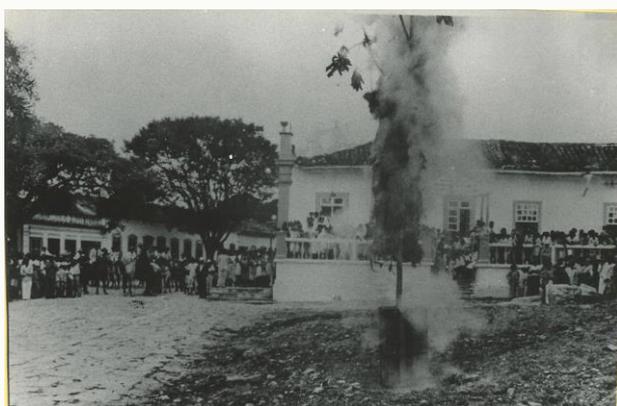


Figura 410 - Queima de Judas na Praça do Coreto s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.



Figura 411 - Queima de Judas às margens do Rio Vermelho nos anos de 1970, por L. Teixeira.

Fonte: Acervo de Maria Dulce Loyola Teixeira.

No ensejo de jogar luz sobre os personagens esquecidos ao longo da história da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, apresentam-se outros pejorativamente chamados “tipos de rua”, como se vê em *Hilário biscoito* de Juruena Di de Guimarães (2000, p. 97-99). Mantendo o tom preconceituoso e de superioridade da crônica anterior, assim como, feito por Antônio Soares de Camargo no texto sobre Mané Boi, descreve-o como “um dos tipos mais curiosos daquele tempo na antiga capital (...). Quando o conheci, teria ele uns sessenta anos. Era baixotinho, de cor trigueira, com uma cara de fuinha, e andava sempre apoiado a um bastão”. Repetindo a história da última poesia estudada, a atenção sobre ele se vinculava ao seu

apelido, resultante do “fato de ter matado uma irmã, por causa de um biscoito”, segundo conta prosaicamente o autor abaixo:

Certa noite de luar, encontrei-o sentado na escada da Igreja da Boa Morte, seu lugar predileto. Sentei-me a seu lado e passei a conversar com ele. Perguntei-lhe se era verdade que havia matado a irmã, e ele me respondeu, com a maior simplicidade:

Mintira, meu fio, eu num cheguei a matá não, ela me deu o biscoito (...).

De forma inesperada, as crônicas fizeram emergir personagens que não aparecem nas fontes convencionais, os chamados "tipos de rua" pelos memorialistas, com destaque especial para Benedito de Efigênia, o sineiro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Assim como na antologia, elas também estão imersas no saudosismo e pesar por um passado que, apesar das dificuldades, não volta mais, tendo como foco as sonoridades locais, desde as badaladas dos sinos até os cânticos do coro. Entretanto, é a representatividade da presença desses nomes costumeiramente invisibilizados, que chama a atenção, deixando ver os preconceitos ancestrais, suas dores e as tentativas de apagamento de suas histórias e contribuições para o edifício e seu imaginário. Benedito é tematizado, direta ou indiretamente, por Eduardo Henrique de Souza Filho, Juruena Di Guimarães, Regina Lacerda, Cora Coralina e Octo Marques, o que reforça sua importância e presença na memória coletiva e afetiva dos vilaboenses da primeira metade do século XX, quando desenvolveu seu ofício, até a transformação da igreja em museu. Além dos interessantes entrelaçamentos entre as trajetórias de vida dessas pessoas e das festividades de rua locais, que também estão sempre presentes nas lembranças dos moradores durante esse período.

Em retrospectiva geral sobre o presente objeto de estudos, ressalta-se que a passagem dos anos de 1950 para 1960 representam uma importante virada de chave no senso preservacionista até então vigente na cidade, gerando uma cisão entre a concepção e vivência dessa prática observada anteriormente e àquela ocorrida desse momento em diante. Passa-se de uma atuação mais abrangente e coletiva para o domínio de um grupo da elite cultural local, que começa a se autodenominar guardião das tradições locais, tornando-se também inventor de algumas delas na acepção dada por Eric Hobsbawm (1984). Sendo que o último exemplar de uma mobilização popular mais ampla e irrestrita acerca de uma preservação não institucional do edifício, ocorre no momento de incêndio de 1921 e seus posteriores desdobramentos, resultando em uma recuperação e reabertura do templo muito rápidas para a época. Já no movimento de movimentação seguinte, quando da montagem do Museu de Arte Sacra no fim dos anos de 1960, os membros da elite cultural local em articulação para uma reorientação da perspectiva preservacionista da cidade intervinham

incisivamente a partir do recorte de seus interesses. Destaca-se que sua atuação, quase sempre, coopta o discurso de coletividade e unanimidade notado desde o século XVIII, apropriando-se dele em nome de um todo que não era real, sobretudo, por deixar pelo caminho uma série de exclusões e apagamentos. Atribui-se especial responsabilidade à OVAT por esse processo, sobretudo, quanto à gestão do patrimônio imaterial, como discutido anteriormente e ao longo deste capítulo.

Essas articulações caminham em paralelo com o início das intervenções institucionais do órgão federal responsável pelo Patrimônio, que já vinham impactando a concepção mais “doméstica” de preservação da cidade desde o início dos anos de 1950, após a primeira onda de tombamentos individuais. Os conflitos com a população católica local ocorridos no restauro da edificação de 1959-1960 ilustram perfeitamente esse argumento, pois surgiram em decorrência do tecnicismo dos especialistas estilo “pedra e cal”, associado às falhas de comunicação e à insensibilidade do órgão, que se chocaram com as intensas emoções patrimoniais dos vilaboenses de então. Essa passagem também já demonstrava a consolidação e o fortalecimento da chamada “panelinha” composta por membros das tradicionais família da cidade, que cuidava e “defendia como se sua fosse” a igreja há décadas, em consequência das ressonâncias seculares de seu fazer com as próprias mãos.

Toda essa miscelânea vai paulatinamente levando à completa separação entre essas duas concepções preservacionistas (local e secular x institucional e técnica) já notada no final da década de 1960, com o arrefecimento dessa apropriação promovida pela elite cultural local das práticas de cuidado e conservação dos bens culturais da cidade em relação aos demais moradores, sendo excluídos, sobretudo, aqueles que não vivem no centro histórico da cidade. Assim, grande parte das pessoas que criavam vínculos e memórias com esses lugares ao longo de décadas de vivência diária passa a ser excluída da participação direta nesses processos. Fato que também se agrava após o tombamento do conjunto arquitetônico no fim dos anos 1970, potencializando os desgastes com o IPHAN pelo enrijecimento das regras de intervenção nos imóveis privados e pela perpetuação dos problemas de comunicação do órgão com os habitantes do centro histórico, que se sentem excluídos e desrespeitados em seus direitos individuais sem compreender as razões para tanto. Fato que se perpetua até a atualidade, ainda que em menor grau, em razão das frágeis e inconsistentes ações de educação patrimonial, que não dão conta das atuais demandas preservacionistas em meio à completa desarticulação dos mobilizadores vínculos afetivos de outrora.

5.5. LINHA DO TEMPO

Linha do Tempo: A Igreja N. Sra. da Boa Morte

**Antes de
1739**

Construção antiga capela da Boa Morte no Largo do Chafariz.



1778

Cessão do edifício em ruínas à Irmandade dos Homens Pardos.

1779

Reconstrução da capela pela Irmandade dos Homens Pardos em sua atual localização.

1874

Torna-se catedral provisória.



1921

Sofre um grave incêndio que destruiu a sacristia, o altar-mor e parte de seu acervo, sendo rapidamente reconstruída.



1959

Primeiro grande restauro promovido pelo SPHAN.



1967

Deixa de ser catedral provisória, após o retorno das atividades à Catedral de Santana.

1969

Inauguração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.



**1977
1980**

Segundo restauro geral promovido pelo IPHAN.



1996

Restauração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte patrocinada pela Telegoiás.

2009

Elaboração do Plano Museológico pelo IBRAM.

2015

Inauguração do terceiro restauro promovido pelo IPHAN.



*Linha do tempo elaborada pela autora e por A. Palhas. As imagens utilizadas já foram referenciadas ao longo do capítulo.

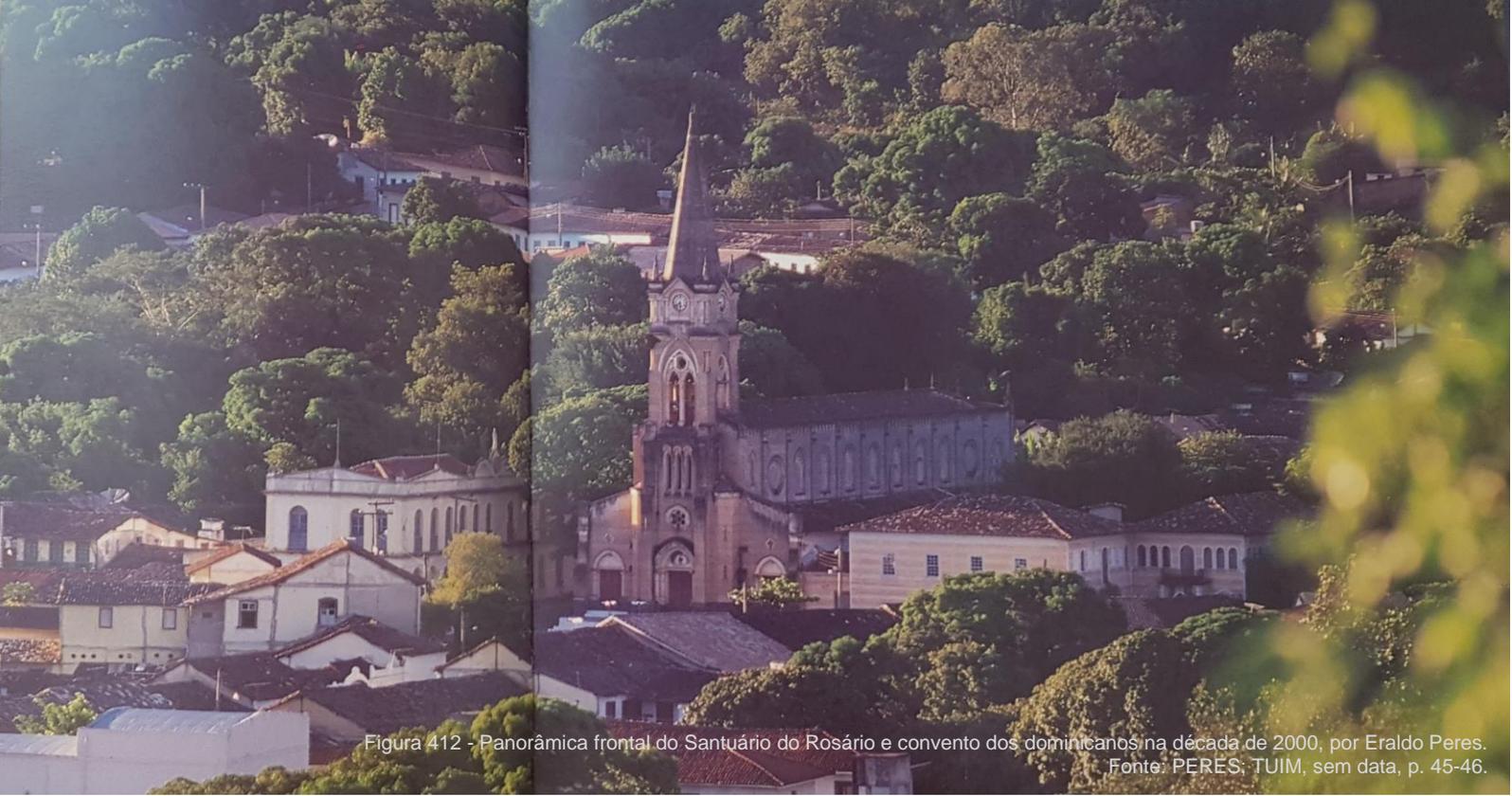


Figura 412 - Panorâmica frontal do Santuário do Rosário e convento dos dominicanos na década de 2000, por Eraldo Peres. Fonte: PERES; TUIM, sem data, p. 45-46.

6. IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS: “O GRANDE TABU”

No Convento, junto à Igreja do Rosário, os Padres Dominicanos orientam as almas goianas. Desde o colonial templo dos escravos em velhas eras, até a importância da atual Igreja, com sua torre cortando a visão do céu, com seu perfil de janelas iluminadas. E, dentro dela, santos quadros da Via Sacra pintados pelas mãos carismáticas de Frei Nazareno Confaloni.

Nice Monteiro Daher jun.1994 (ORLANDINI, 1996, orelha).

Este capítulo constitui um contraponto em relação aos dois anteriores, que se referem a templos religiosos cuidados pela elite cultural vilaboense da margem esquerda do Rio Vermelho, considerada por ela o “lado de cá”. Já a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, como diz o nome intencionalmente obliterado na atualidade, foi erguida por mãos negras escravizadas, assim como as demais, nos extremos dos esforços que lhes restavam, porém para o seu próprio uso, constituindo um lugar de mínima autonomia de ação e tentativa de manutenção de suas identidades ancestrais. Inclusive, as grandes e respeitadas Festas do Rosário oitocentistas demonstravam a força dessa intenção e a grande importância daquele local para esse grupo. Todavia, quando a liberdade legal vem chegando às suas portas, tal espaço sagrado e afetivo lhes é tomado e entregue a novos colonizadores estrangeiros. Eram os tão aguardados e celebrados dominicanos franceses, que foram tomados pela aristocracia local como supostos faróis de renovação, conhecimento e progresso, que guiariam a cidade para tempos modernos. Entretanto, a esperança de realização dessas expectativas seria alimentada à custa dos apagamentos de antigas e valiosas memórias relacionadas ao local (que não eram apenas negras) e de sua tão

apreciada religiosidade sertaneja. Como visto anteriormente, a difusão da romanização conservadora intensamente promovida pelos dominicanos muda de forma irremediável os velhos fazeres com as próprias mãos relacionados aos cuidados com as igrejas da cidade de Goiás, passando a balizá-las, moldá-las e controlá-las, a partir dos novos interesses em jogo. Assim, em meio aos rompantes e desoladas tentativas de manter a sede administrativa do estado, outro sacrifício é feito em nome do progresso e do desenvolvimentismo: a igreja dos pretos cai por terra, levando consigo as dolorosas origens daquele lugar. Então, sobre ela, os frades franceses erguem em vão o monumental Santuário do Rosário, já que essa estratégia não funciona para preservar o *status* de capital, porém a esguia torre neogótica permanece ali até hoje, como prova de todos esses acontecimentos e esquecimentos.

6.1. AS DEVOÇÕES SOCIAIS E ESPECIALMENTE PERIFÉRICAS

6.1.1. A capela do outro lado do Rio Vermelho (1734–1882)

No Bairro do Rosário, entrada da cidade para quem vinha de leste, norte e oeste, a Igreja do Rosário, dos pretos, com suas torres e arquitetura simplória debruçava-se sobre o elegante largo do mesmo nome, ornado com os sobrados para aluguel pertencentes ao cirurgião-mor Lourenço Antônio da Neiva³⁷⁰.

Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 131).

A **Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**, entre os três templos estudados, é aquela que apresenta menos informações sobre suas origens, certamente devido ao fato de ter sido feita pelos negros escravizados. Sabe-se, apenas, que foi “erecta por Antonio Pereira Bahia em 1734, por provisão do Sr. D. Fr. Antonio de Guadalupe”, bispo do Rio de Janeiro, como capela filial³⁷¹ da Matriz de Santana, conforme registro do padre Luiz Antonio

³⁷⁰ Alguns desses imóveis ainda se encontravam disponíveis para aluguel no século seguinte, como comprova o caso do próprio futuro convento dos dominicanos, como o anúncio de aluguel encontrado no jornal *Provincia de Goyaz* de 1º de setembro de 1870, sem a clara identificação de qual sobrado se tratar: “Aluga-se por 16:000 mensais a casa [...] de 2 lanços – no Largo do Rosario – com as acomodações seguintes: 2 Sallas – sendo uma estucada e atijolada, com janelas envidraçadas 2 alcovas varanda com mais um quarto contiguo, cosinha com fogão e fornalha; grande quintal com portão para o Rio-Vermelho (...)” (proprietário José Jacintho Fialho).

³⁷¹ Segundo A. J. Costa Brandão (1978, p. 61), ela é elevada à freguesia apenas através da Lei provincial nº. 455 de 30 de setembro de 1870, tendo como filiais a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora da Abadia e de Santa Bárbara, todas também situadas na margem direita do Rio Vermelho. Nesse mesmo ano, o jornal *Correio Oficial de Goyaz* (2.abr.1870) faz uma das primeiras menções ao templo, ao noticiar a trasladação da “imagem do Senhor dos Passos, da igreja da Senhora da Boa Morte para a do Rosario” para a realização da Procissão dos Passos, sendo periodicamente encontradas notas semelhantes a essa nas publicações locais até o fim do século XIX.

da Silva e Souza (1849, p. 477) e de Cunha Mattos (1836). Trata-se da segunda igreja construída no arraial e a primeira implantada na margem direita do Rio Vermelho, já passados oito anos de sua fundação e antecedendo em dois anos a Ordem Régia que decreta a fundação da Vila Boa de Goiás. Seguindo as determinações das já mencionadas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707, acerca da construção das capelas em lugares mais altos e “decentes”, também é implantada longe do alcance de enchentes como ocorrido com as edificações do outro lado do rio.

Então, a partir do largo em que é fundada são abertas diversas ruelas, que abrigavam vários mocambos de pau-a-pique barreados e cobertos por palha. Esses mocambos foram sendo paulatinamente substituídos por edificações mais perenes, à medida que a ocupação da região se adensava (MORAES, 2005), chegando a abrigar grandes e imponentes sobrados no século XIX. Gustavo Neiva Coelho (1997, p. 107-108) considera esse largo como o “menor dos espaços públicos encontrados em Vila Boa no século XVIII”, situando-se “no ponto de encontro de duas vias de ligação exterior-interior do núcleo, onde à época, alojavam-se as pessoas de menor poder aquisitivo, com a rua da Cambaúba ocupada basicamente por pardos e negros “forros”, complementando que:

Do outro lado do rio, também em local mais alto que aquele ocupado pela mineração, vai ser construída, ainda nesse período, a igreja de Nossa Senhora do Rosário, da **irmandade dos pretos**, inaugurando-se aí, da mesma forma como já havia acontecido em Minas Gerais, a segregação social e racial, com a utilização da primeira dessas edificações pelos brancos e senhores que já se estabeleciam em seu entorno, e a segunda pelos negros e pardos, que compunham a grande maioria dos habitantes da rua da Cambaúba, atual Bartolomeu Bueno³⁷². Aqui é bom observar que essas duas construções religiosas, situadas uma de cada lado do rio, cada uma com sua praça (ou largo, como era o termo utilizado à época), de certa forma concentraram ou centralizaram a ocupação do espaço urbano (COELHO, 1997, p. 93).

Já Paulo Bertran (1996 *apud* CARVALHO, 2008, p. 201) apresenta outra versão para a ocupação do que chama de “bairro do Rosário” no final do século XVIII, enfatizando as características de maior simplicidade indicadas acima, além da estratificação social rígida e espacialmente estabelecida desde então, conforme segue:

(...) § Para ali convergiam a bisonha Rua da Cambaúba, entrada da cidade, habitada por negros forros, soldados e casais de pardos [...] § Descendo do

³⁷² Eliene Nunes Macedo (2015, p. 133) contribui para essa discussão a partir da perspectiva do patrimônio imaterial, ao ressaltar as oposições presentes até os dias de hoje entre “as duas irmandades vilaboenses, nascidas ambas em setecentos, [que] tiveram caminhos diferentes: a irmandade dos brancos (de Nosso Senhor dos Passos) ainda articula suas atividades na cidade de Goiás e realiza o legado da celebrada procissão do fogaréu; a irmandade dos pretos (de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos) foi extinta e resiste de forma atávica no terno dos Congos”.

Largo do Rosário para o Rio Vermelho atravessava-se a Ponte do Meio ou Ponte do Telles, por referência ao capitão-mor da Vila e oficial da Companhia de Cavalaria Auxiliar da nobreza de Vila Boa, o rico comerciante Antônio de Souza Telles e Menezes, que há não muito construíra a grande Casa da Ponte, onde nasceria, um século depois, a poetisa Cora Coralina.

Acerca das **irmandades** e confrarias no Brasil, Marshal Gaioso Pinto (2012, p. 325) afirma que se originam naturalmente no arraial de Santana ao despontar como principal centro urbano da região, começando com a Irmandade de São Miguel e Almas surgida em 1733. Acrescenta que, quase um século depois, elas se multiplicam em pelo menos sete: quatro na Catedral de Santana (Santíssimo Sacramento, Sant'Ana, Santo Antônio dos Militares e Empregados Públicos e Nosso Senhor dos Passos), uma na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (Confraria dos Homens Pardos da Boa Morte), uma na Igreja de Nossa Senhora do Carmo (dos Pretos de Santa Efigênia) e uma na Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Nossa Senhora do Rosário). Acerca dessa última irmandade, Mary Karasch (2018, p. 259) diz que “as primeiras irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos pretos foram organizadas na capitania de Goiás após a descoberta de ouro, na década de 1720. Por volta de 1734, irmãos e irmãs fundaram esta irmandade em Vila Boa de Goiás”³⁷³. A autora remonta às raízes dessas instituições, que surgem por volta da metade do século XV na Europa, sendo que a primeira confraternidade de africanos libertos e escravos aparece no monastério dominicano de São Domingos em Lisboa no ano de 1460. Cristina Moraes (2005) ressalva, entretanto, que nenhuma dessas instituições criadas em Portugal construiu seu próprio lugar de culto, como ocorrido no Brasil. A partir de Moraes, Izabela Tamasso acrescenta que “à medida que os escravos que eram membros da Irmandade do Rosário iam sendo alforriados, passavam a ser membros” dessa instituição. Frei Michel Laurent Berthet (1982, p. 150-151) acrescenta que

³⁷³ Karasch (2018, p. 259) fala também da grande popularidade dessas irmandades em Minas Gerais, que chega “a contar com 62 delas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário (MULVEY, 1976, p. 78-9; KIDDY, 2005, p. 35-6; MORAES, 2006, cap. 5, p. 5; BOSCHI, 1986, p. 187)”. Só em Goiás foram reconhecidas 31 delas entre 1736 e 1808, segundo Cristina Moraes, dividindo-as em quatro categorias: de brancos, negros, pessoas livres e independentes de suas etnias e aquelas sem restrições étnicas ou sociais. Aquelas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário dos pretos foram as mais difundidas, principalmente, nas ocupações com a maior presença negra, estabelecendo-se “nas cidades mineradoras de Bonfim (1791), Carmo, Crixás (1777), Natividade (1786), Pilar (1762), Santa Luzia (1769), e São José do Tocantins (Niquelândia) em 1762. Apesar de terem fundado outras capelas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, os mineiros e seus escravos nunca foram reconhecidos oficialmente pela Igreja e pelo Estado (...)” (KARASCH, 2018, p. 260). Aponta, ainda, que atualmente essas “pequenas igrejas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito se encontram em ruínas; no entanto, elas são testemunhas da devoção religiosa daqueles que as construíram: os livres, os libertos, os negros escravizados e os pardos que construíram suas vidas no que agora são os modernos estados de Goiás e Tocantins (...)” (KARASCH, 2018, p. p. 257).

(...) Outra devoção cara aos brasileiros é a devoção ao Rosário. (...) Numerosas são as paróquias em que se encontram igrejas dedicadas a N. Sra. do Rosário. E mesmo nos lugares em que a igreja paroquial foi erigida sob este vocábulo, é encontrada outra chamada o N. Sra. do Rosário dos pretos. De fato, são os negros, os escravos que tomam conta desta igreja, e geralmente é a mais rica. São eles também os encarregados de organizar as festas. (...)

No caso de Vila Boa de Goiás, a referida irmandade aceitava apenas homens pretos³⁷⁴ inicialmente, como afirma Cristina Moraes (2005), oferecendo a eles um “importante espaço de reorganização e reconstrução de uma solidariedade étnica que se perdera, ao serem trazidos do continente africano”. Paulo Brito do Prado (2014, p. 185-186) complementa que os escravizados estruturavam suas “próprias comunidades e crenças, que funcionaram como forma de resistência. Nesses moldes, a simples conversão ao catolicismo não significou o recalque de suas culturas originárias, mas funcionou como uma possibilidade para reunir dinheiro capaz de cobrir os custos do sepultamento de seus mortos em terreno consagrado, rezas para suas almas, compra da alforria e adquirir (...)”. Daí, a importância da liberdade de acesso à referida instituição, que está claramente detalhada em seu Termo de Compromisso, pois aceitava pessoas de ambos os sexos e até crianças a partir de 12 anos. Isso poderia ser entendido como um estímulo à intensidade da devoção a esse orago, tão típica daquele período, ainda que mantido seu sincretismo, como observado abaixo:

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rozário erecta na Villa Boa de Goyazes vai numerado, e por mim rubricado na conformidade das Reais Ordens e tem as folhas que constão do seu inserramento. Rio de Janeiro 14 de Novembro de 1811. Nesta Irmandade não haverá número certo de Irmaons e Irmans, por que na mesma se aceitarão para mais prompto serviço, honra e louvor de Nossa Senhora do Rozário, todas as pessoas pretas, e de qualquer condição e qualidade, que nella se quizerem assentar

³⁷⁴ Moraes (2005) também esclarece que as terminologias “preto”, “negro” e “cafre” não tinham diferenças entre si naquele momento, referindo-se localmente aos escravizados em geral e distinguindo-se somente daqueles já nascidos no Brasil, que eram designados como crioulos. Acrescenta que a irmandade se torna mais flexível e passa a aceitar a associação de pessoas de todas as idades, sexos e condições sociais a partir de 1803, o que tornou a presença de brancos predominante, ainda que não ocupassem os cargos de direção da instituição. Pondera que isso pode ter ocorrido como forma de controle sobre os escravizados, sendo observados exemplos de ações semelhantes em outras irmandades. Porém, considera também que isso pode ser atribuído ao estado constante de ruína da Catedral de Santana, demandando a busca por outros templos pela população em geral, o que teria estimulado a ampliação do culto a Nossa Senhora do Rosário. A passagem acerca da solicitação do padre Silva e Souza para que, após seu falecimento ocorrido em 1835, fosse conduzido “no esquife da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário para a Capela [do Rosário] onde era irmão remido” (TELES, 1978, p. 24) e sepultado “junto à porta principal da mesma capela” (idem), comprova a importância adquirida pela organização ao longo do tempo. Nádia Mendes de Moura (2018, p. 325) reforça essa hipótese ao constatar que ela “possuía dois imóveis vizinhos na Rua de Trás do Rozario, próximo à igreja da santa de devoção. A casa nº 85 estava alugada para o Ajudante Jeronimo Rodrigues de Moraes e a casa nº 86 (...)”, a partir da tributação das décimas urbanas na virada dos séculos XVIII para XIX.

por Irmoans, tanto de hum sexo como de outro assim cazados, como solteiros todas as vezes que tiverem doze annos de idade, e dahi para sima para o que o vos crie das irmandades junto com o Thezoureiro e Procurador farão os assentos no Livro delles recebendo primeiro a esmola de duas oitavas de entrada, declarando-lhe que cada hum apresentarão na primeira meza para se fazer carga no Livro de entrada e sahida do cofre. E da mesma forma o praticarão com as pessoas que quizerem ser remidas, pagando dezaseis oitavas por huma só vez, sendo preto o que se remir não ficará izento dos cargos para que foi eleito (ALMEIDA, 2001, p. 2-6 *apud* BRITO, 2014, p. 173).

e (...) o modo mais concernente para conduzir novos devotos a esta pia congregação e que pela intercessão da Virgem Mãe e Senhora do Rosário na vida eterna, todos os irmãos e irmãs colherão o fruto da Bem-aventurança. (...) e depois de terem também nesta irmandade participado os copiozos prantos e incomprehensíveis benefícios, mercês e favores que cada instante esta...como May de mizericórdia a todos os seus filhos e dovotos, e ainda a aquelles que pela sua desgraçada conducta, della senão lembrão e a mesma Senhora para os favoresser e amparar de tudo se esquece, e só se lembra deque todos forão remidos com o infinito preço de sangue de seu unigênito Filho. (Termo de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, 1796 *apud* MORAES, 2005).

Moraes reclama ainda das dificuldades comumente surgidas nas pesquisas que tematizam a escravidão, devido à deficiência e à má conservação e incompletude da documentação, o que também pode ser observado no caso da igreja em análise. A autora acrescenta que, ao longo do século XVIII, houve diversos escrivães e tesoureiros letrados na administração da irmandade, indicando “uma condição sociocultural melhor dos pretos escravos dessa vila, se comparada com a dos que viviam no interior da capitania” (Ata da Câmara de Goiás nº 43, fl. 29v, 1745 *apud* MORAES, 2005), escolhendo-se aqueles que dominavam “as letras e contas” para tais funções. Aponta certa autonomia acerca de suas atividades, comprovada pela possibilidade de defesa frente ao clero local das suas danças e rituais próprios.

A autora fala, por fim, da **Irmandade de São Benedito**, que manteve um altar lateral na Igreja do Rosário durante um período, afirmando que ela aceitava irmãos crioulos, pardos e brancos, o que acabou agregando um grande número de membros do primeiro grupo. Estes sujeitos ansiavam por algum tipo de ascensão social, indicando que essa era uma possibilidade viável no século XVIII, ainda que se tratasse de uma população errante, sempre em movimento atrás de melhores condições de vida, já que, mesmo aqueles alforriados, eram sempre submetidos a condições muito precárias de sobrevivência. Em 1786, a Irmandade de São Benedito se muda para a **Igreja de Nossa Senhora do Carmo**, “iniciada em meados do século XVIII sob o comando do secretário do governo, Diogo Luiz Peleja, que, em virtude da falta de recursos para dar continuidade às obras, doou a construção ainda inacabada” à referida irmandade para que não fosse demolida em 1784, “que a concluiu e ocupou” (COELHO, 1999, p. 87). Nesse contexto, destaca-se o fato de também se localizar na margem

direita do Rio Vermelho, na Rua Couto de Magalhães (correntemente conhecida como “Rua do Carmo”³⁷⁵), entre o Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara e a residências vizinhas, o que reforça o argumento acerca da segregação espacial dessa região como discutido acima.

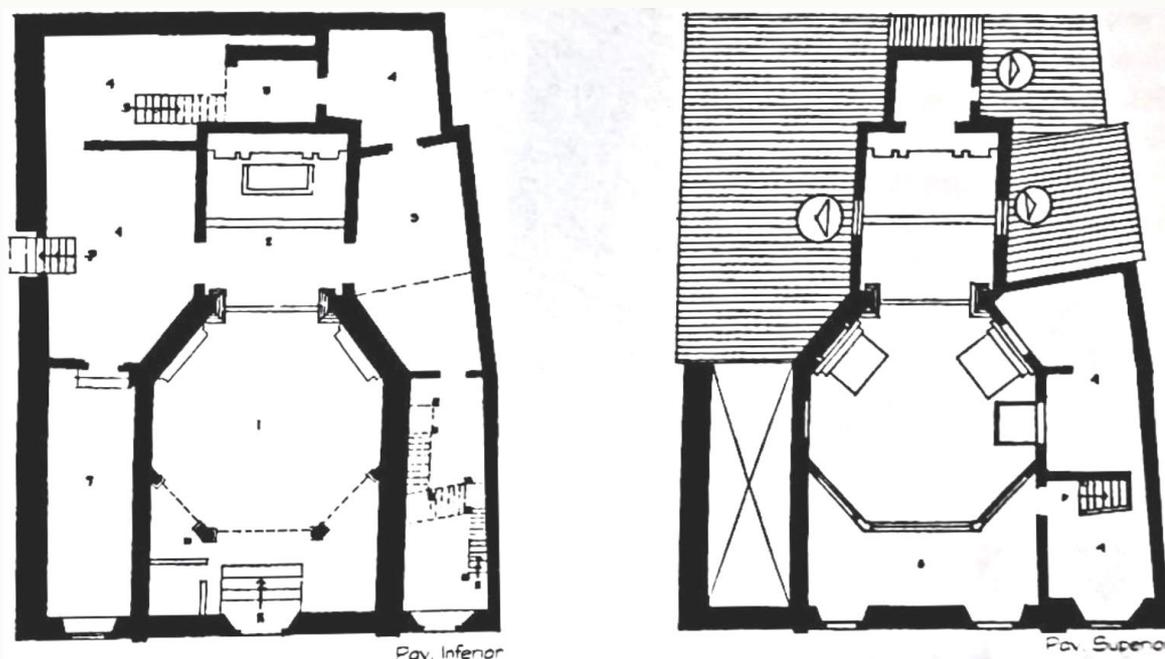


Figura 413 - Plantas dos pavimentos inferior e superior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Sacristia; 4 - Sala; 5 - Depósito; 6 - Coro; 7 - Pátio.

Fonte: COELHO, 1999, p. 89.

Segundo Regina Lacerda (1977, p. 43), essa igreja sempre foi “pobre: apesar de possuir três altares, são despídos de trabalho de arte. (...) Nos altares laterais são veneradas as imagens de devoção dos homens de cor: São Benedito e Santa Efigênia; essas imagens são de pequeno porte”. Sua nave central é reduzida e tem formato octogonal, como também visto na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte analisada no capítulo anterior, sendo ladeada em duas de suas faces pelos altares laterais e em três outras pelo coro, que é sustentado por arcos trilobulados. Sua austera fachada plana conta com um “frontão limitado na parte inferior por uma base em cimalha, coroada por um telhado de beira seveira” (COELHO, 2017, p 41-42). Como ela não apresenta torre, sua sineira foi incorporada à edificação, de modo que o sino pode ser visto em sua janela superior direita. Mesmo com essa singeleza, é considerada por Gustavo Neiva Coelho (2013, p 18) como uma das “melhores construções religiosas da

³⁷⁵ Coelho (2013, p. 86) comenta que essa “era uma das vias de maior consolidação do lado do Rosário, justificativa de uma ponte de ligação com o lado de Sant’Anna e citada com a denominação de Rua do Theatro. Sendo a ligação da vila com a Estrada do Norte uma das melhores obras de engenharia da colônia, no dizer de Cunha Mattos (1979) (...)”.

vila”, destacando o fato de ter sido executada em dois pavimentos feitos parte em taipa-de-pilão e parte em adobe.



Figura 414 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em 1952 (antes da grande restauração do DPHAN).

Fonte: Acervo digital do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro



Figura 415 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em 2010, durante nova restauração.

Fonte: Elaboração Própria.

A edificação foi tombada em nível federal individualmente em 1950, passando por diversos restauros ao longo dos anos, como o realizado pelo governo estadual com o apoio do IPHAN em 1952, após o desabamento de seu teto, o que resultou em grandes alterações de fachada como demonstram as imagens abaixo. Ressalta-se, por fim, a relevância desse templo nos registros memorialísticos de Anna Joaquina Marques, já que ela residiu com sua família por grande parte da vida na casa vizinha, sendo uma das principais responsáveis por sua manutenção cotidiana, através da limpeza e organização para as várias atividades religiosas (e musicais) que recebia até a primeira metade do século passado.



Figura 416 - Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo 2015 por Percival Tirapeli.

Fonte: Acervo digital da UNESP - Universidade Estadual Paulista. Disponíveis em: <http://acervodigital.IPHAN.gov.br/> e <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252384>. Acesso em: 20.ago.2023, 17:00.

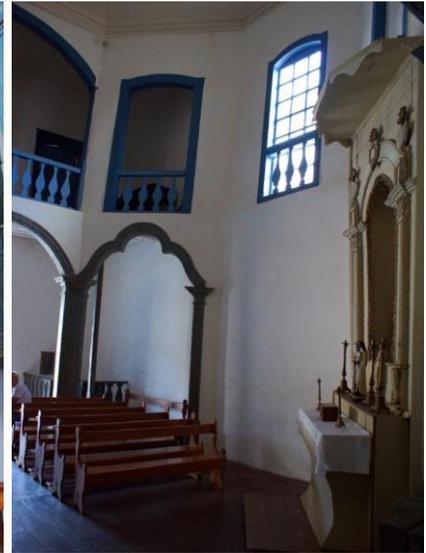


Figura 417 - Capelas laterais, nave oitavada e coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em 2015 por Percival Tirapeli.

Fonte: Acervo digital da UNESP - Universidade Estadual Paulista. Disponíveis em: <http://acervodigital.IPHAN.gov.br/> e <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252384>. Acesso em: 20.ago.2023, 17:00.

Há alguns metros de distância desse templo, existe ainda a **Igreja de Nossa Senhora da Abadia**, também situada na outra margem do Rio Vermelho e integrante da Paróquia de Nossa Senhora do Rosário desde o início do século XX³⁷⁶. Ela foi construída pelo padre Salvador dos Santos Batista em 1790, localizando-se na rua de mesmo nome (antiga Rua Nova do Ouvidor). Destaca-se por sua implantação muito semelhante à da Igreja do Carmo, já que ambas estão incorporadas ao conjunto das residências do entorno, ao contrário dos demais templos da cidade, com a ressalva de que ela se situa em uma esquina. Apresenta uma fachada plana e alongada com o acesso principal feito pela esquerda, contando com “uma porta almofadada e duas janelas no coro, com verga em arco, (...) além das sobrevergas trabalhadas em alvenaria e guarda-corpo entalado com balaústre de madeira recortada” (COELHO, 1999, p. 91). Seu frontispício recebe um frontão recortado “com dois pináculos nas laterais” e “uma torre sineira com acesso independente, separada do corpo da igreja pelo

³⁷⁶ Ela é desmembrada da Catedral de Santana em setembro de 1870, como informa o jornal *Provincia de Goyaz* (22.set.1870): “Art. 1º A capella de N. S. do Rosario desta capital fica elevada a parochia de natureza collectiva, o desanexada da Matriz de Sant’Anna. Art. 2º Os limites da nova freguesia ficão sendo por um lado, a margem direita do rio Vermelho atao ponto em que for mais proximo ao rio dos Bugres; e por um linha recta que os uma neste ponto, se passará ao Rio dos Bugres, e por elle acima até o sitio de José Beserra; guardando-os, no mais, os limites que até ora tem tido a parochia da Matriz de Sant’Anna (...)”. Foi nomeado como primeiro vigário da nova freguesia o cômego Joaquim Vicente de Azevedo (*Provincia de Goyaz*, 16.dez.1870).

consistório, que aparece na fachada do conjunto através de um volume com duas janelas e uma porta, todas, com verga em arco abatido sem sobreverga” (idem). As diferentes coberturas contêm duas águas em diferentes direcionamentos, devido à necessidade de adaptação à conformação do terreno, como observado nas plantas a seguir. As paredes externas são feitas em taipa-de-pilão e as internas em adobe, contando com um incomum arco-cruzeiro chanfrado, piso em tabuado na nave e em mezanela em outros trechos e pintura de “grande conhecimento artístico” (COELHO, 1999, p. 92) no forro, feita por autor não identificado, além do “bem-elaborado trabalho de talha em relevo” (idem) observado no púlpito e na mesa de comunhão. Essa igreja também foi tombada isoladamente em nível federal, em 1950, e restaurada posteriormente pelo IPHAN, com destaque para aquela restauração em 1949 e retratada abaixo.

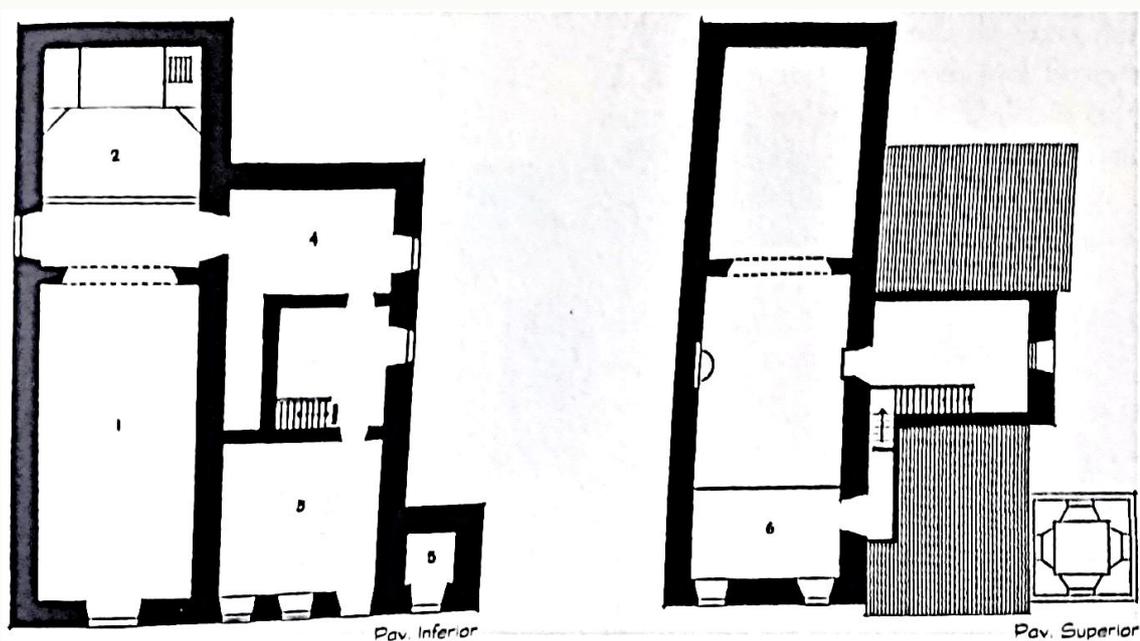


Figura 418 - Plantas dos pavimentos inferior e superior da Igreja de Nossa Senhora da Abadia.
 Legenda: 1 - Nave; 2 - Capela-mor; 3 - Consistório; 4 - Sacristia; 5 - Torre; 6 - Coro.

Fonte: COELHO, 1999, p. 93.



Figura 419 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora da Abadia em restauração pelo IPHAN em 1949.

Fonte: Acervo digital do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro.



Figura 421 - Altar-mor e parte da pintura no forro da Igreja de Nossa Senhora da Abadia em c.1984 pelo IPHAN.

Fonte: Acervo digital do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro.

Figura 420 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora da Abadia em 2022.

Fonte: Elaboração Própria.



Figura 422 - Vista aérea atual da Igreja de Nossa Senhora da Abadia s/d, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.

Retorna-se, então, a análise física do edifício em estudo, a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que não apresenta registros de seus materiais construtivos ao contrário das demais, nem de desenhos arquitetônicos de qualquer espécie, além das plantas gerais da cidade analisadas a seguir. Entretanto, outros dados escritos podem contribuir para compreender melhor sua conformação interior e exterior. O primeiro deles é apresentado por Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 8), que o considerava como “o templo mais suntuoso, espaçoso, rico e de caráter definitivo” do então Arraial de Santana, afirmando que nenhum dos demais alcançaria “as dimensões e o fausto da matriz ou mesmo da igreja do Rosário dos pretos” (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 16). Elder Camargo de Passos (2018, p. 101) fala sobre seus interiores, que contavam “três altares, capela-mor profunda e sem ornamento, com alguma prata e duas campanas”. Já Euzébio de Carvalho (2008, p. 2012), a

partir de um anuário publicado em 1910, acrescenta que o altar “principal foi erigido em honra a Nossa Senhora do Rosário e um dos laterais, a São Benedito. O terceiro altar não foi identificado”. Sobre a ornamentação destes, Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 88-89) lembra da intervenção de **Bento José de Souza**, um tenente/alferezes a quem chama de “o fantasma pintor”³⁷⁷. O historiador alega que o referido altar-mor é a maior obra do artista, levando-se em conta seu alto custo para a época: “300 oitavas” de ouro. Por fim, Regina Lacerda (1977, p. 43) afirma que possuía “boas obras de talha, pintura nos tetos”³⁷⁸ — talvez fosse a melhor do conjunto da cidade de Goiás como modelo barroco”, justificando sua “simplicidade” em comparação às igrejas mineiras do mesmo período da seguinte forma:

As igrejas de Nossa Senhora do Rosário, de linhas barrocas, estão presentes lá e aqui, bem como as confrarias de homens pretos e de homens pardos, e a devoção a Santa Efigênia e São Benedito, saudadas pelos grupos de Congos e Moçambiques. Entretanto, fatores diversos desvantajaram Goiás. A sua própria situação geográfica não permitiu o florescimento de artes com o mesmo vigor ocorrido no Estado vizinho. Em Goiás, mesmo as características arquitetônicas são mais despojadas e mais pobres. Mas aqui, por outro lado, existem também boas igrejas com obras de talha, retábulos revestidos de ouro, prata, compondo os altares, e tetos com pinturas de feliz execução (LACERDA, 1977, p. 65).

Quanto ao exterior da edificação, Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 164) apresenta uma descrição simplificada e bem posterior de seu aspecto, registrando a presença de “duas torres simétricas, uma de cada lado. Numa, os sinos; na outra um relógio que funcionou por mais de um século” (idem). Isso a tornava única na cidade, por não haver ali nenhum outro templo com campanário duplo, caracterizando-a, então, como uma “verdadeira relíquia, nascida de mãos escravas” (idem). Nádia Moura (2018, p. 216) esclarece que entre as sineiras havia “um frontão triangular simples, arrematado por um óculo central, se

³⁷⁷ Sobre o personagem há pouquíssimas referências, daí a alcunha conferida pelo historiador, com exceção de Passos (2018, p. 215), que aponta seu estabelecimento em Vila Boa em 1782, onde vive por 17 anos, produzindo “nove retábulos para sete Igrejas” não identificadas. Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 88) discorda dessa data, pois acredita que um de seus trabalhos foi realizado ainda em 1765. Entretanto, confirma não ter encontrado “sequer uma obra conhecida ou identificável” do artista, nem mesmo dados biográficos ou acerca de sua origem étnica. Sabe-se apenas que era militar, muito bem relacionado na sociedade local e que “não deveria ser neófito nem aprendiz”, considerando-se o vulto de sua profícua produção, que contava com “retábulos, cenários, alegorias, altares e forros pintados” (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 89). Reforça esse argumento, dizendo que não se tratava apenas de “oratórios vulgares, domésticos”, mas sim de “grandes pinturas decorativas e sacras dos altares das igrejas nobres e das irmandades bem postas” (idem), que custavam altas somas.

³⁷⁸ Passos (2018, p. 218) registra também que, em 1830, foi “‘pago ao pintor Pedro Teixeira 15 oitavas e 16 décimos’. E o lançamento registrado no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Goiás, para os anos de 1828/1873”, passagem que pode se referir a uma repintura do templo.

assemelhando muito às igrejas de Meia Ponte”. Já Gustavo Coelho (1997, p. 108) atribui o predomínio do edifício na paisagem local à sua implantação em um ponto mais elevado do terreno. Ele complementa que a sensação de monumentalidade percebida pelo observador também se deve ao “fato de ter à sua frente, em linha praticamente reta, as ruas Direita e dos Mercadores que, em decorrência de suas larguras e das construções adjacentes, canalizam a visão dos que por aí trafegam” (idem).

Euzébio de Carvalho (2008, p. 45) lembra também da importância do fazer com as próprias mãos promovido ali, desde os primórdios, pelos membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, considerados por ele como os

(...) construtores e herdeiros históricos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. A “sua” igreja foi o segundo templo mais importante da Cidade de Goiás e, possivelmente, a maior freguesia vilaboense. Os africanos escravizados, organizados sob a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, foram seus administradores, sendo os responsáveis pela manutenção do templo, pagando os serviços religiosos realizados aí, como as missas, por exemplo.

Esse argumento é reforçado pelos relatos do frei dominicano francês Michel Laurent Berthet sobre a grandiosidade das festas do Rosário e a riqueza dos templos dedicados a esse orago, ao chegar ao Brasil em 1882. Ele também especula sobre a origem dos recursos para a manutenção dessa estrutura ³⁷⁹, além de demonstrar, de forma bastante preconceituosa, que nem sempre os negros tinham tanta liberdade administrativa nas irmandades como indicado acima, conforme segue:

(...) Fazem muitas promessas a N. Sra. do Rosário quando querem obter alguma graça. (...) Prometem somas de dinheiro etc. Após a missa, faz-se a proclamação solene das promessas. Quem dá cinquenta mil réis (150 francos) tem a honra de ouvir uma figura da quadrilha ou um trecho de música, e se queima um foguete. É o que explica como as igrejas do Rosário foram ricas. Hoje, pode-se dizer que são tão pobres quanto as outras. Os negros têm um Procurador pré-forma. A lei impõe-lhes um procurador branco, pois se teme que eles despojem a igreja. Mas o procurador branco nem sempre é consciencioso e torna-se negro pelas suas sonegações. Eis porque, apesar das oferendas anuais, as igrejas do Rosário permanecem pobres (BERTHET, 1982, p. 151).

³⁷⁹ Eliene Macedo (2015, p. 134) apresenta o seguinte “mito de origem” relatado pelo frei dominicano Marcos Lacerda, no início dos anos 2000, no documentário “Vila Boa, Bela, Brilha: cidade de Goiás”, sobre o levantamento dos valores necessários para a construção do templo pelos negros escravizados na primeira metade do século XVIII: “(...) Essa igreja de Nossa Senhora do Rosário se conta como lenda. Pois, na época os escravos iam escondendo um pouquinho de ouro aqui e, um pouquinho dali, durante o ano. E, na festa de Nossa Senhora do Rosário, então, do lado de lá do rio eles elegiam uma rainha negra. E, essa rainha vinha vestida com toda a roupa e todo o corpo coberto com esse ouro. Passando a ponte da Lapa – a famosa [do] rio vermelho – então elas tomavam banho e esse banho numa bacia e a recolhia o ouro, que foi aquele que deu recursos para construir a igreja”.

Marie-Hilaire Tapie (1926, p. 47-48)³⁸⁰, outro dominicano vindo bem mais tarde para Goiás, reconhece de forma menos discriminatória os esforços dos povos escravizados na execução do edifício. Ainda assim ele mantém um olhar eurocêntrico, idealizado e até mesmo *rousseauiano*, mas sempre pejorativo e demandando ressalvas diversas sobre a estética da edificação e sobre seus fiéis, como se vê a seguir:

A igreja do convento é dedicada a Nossa Senhora do Santíssimo Rosário. Sem ser uma arquitetura exemplar, é bastante adequada e se assemelha à maioria das igrejas do centro do Brasil. Ela foi construída pelos negros. Esses pobres escravos capturados na África, depois de terem o dia todo trabalhado e penado a serviço de um mestre por vezes duro e exigente, impunham a si mesmos, ao cair da noite, horas extras de trabalho para construir uma igreja que fosse mesmo deles e onde pudessem ir rezar em total liberdade.

Um fato relevante marca a trajetória da igreja ainda no século XVIII, que é o anteriormente relatado desabamento da Matriz de Santana, resultando em sua elevação à catedral provisória em 1759, como demonstra o vigário visitador Pe. Dr. João Lopes França, que chega à vila em outubro do mesmo ano (SILVA, 1948, p. 84). Transfere-se para ela também o culto à Santana, forçando a convivência entre as irmandades de brancos, pardos, crioulos, negros forros e escravos em um mesmo local durante três anos (BRITTO; ROSA, 2017, p. 73). Acerca do fato, o Conde de São Miguel faz também o seguinte registro, no qual reclama do reduzido espaço físico da edificação, porém sem mencionar diretamente o fato de o templo pertencer aos escravizados³⁸¹:

A Vila não tem mais Igrejas que huma Ermida dos Pardos nos seus suburbios ainda por acabar, e huma Ermida dos Pretos para donde mudamos Sulememente o Sacramento na primeira Ruína da Matriz donde fica a Freguezia com gravíssimo discomodo do culto Divino pela piquena formatura do Templo (...) (COELHO, 2017, p. 60-61).

Para Euzébio Carvalho (2008, p. 217), esse seria mais um indício do “protagonismo da igreja dos Pretos frente às atividades religiosas vilaboenses”, já que era a única que reunia as características materiais e estabilidade física necessárias para receber a catedral na Vila Boa, naquele período. Entretanto, é preciso argumentar, que, ao contrário de transparecer um pretense protagonismo, tal atitude pode ser vista como uma apropriação pela população branca dos templos construídos pelos negros, sempre que considerassem necessário. O que remete, por exemplo, ao ocorrido com a mudança da catedral do Rio de Janeiro para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, que foi inaugurada pela

³⁸⁰ Tradução do francês feita pelo ChatGPT e revisada pelo orientador.

³⁸¹ Ressalva-se que a temática do preconceito racial relacionado a essa passagem será problematizada na subseção final deste capítulo.

irmandade homônima em 1737, sendo transformada em catedral no mesmo ano. Dessa forma, passaram a se reunir no mesmo local os membros da antiga sé, a Igreja da Santa Cruz dos Militares, e aqueles da referida congregação.

Passa-se, agora, para as análises dos quatro prospectos que contemplam as primeiras representações gráficas da edificação entre 1751 e 1832, além de três plantas gerais da ocupação urbana e seus detalhes ampliados. Inicia-se com o “Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Sul para o Norte no anno de 1751”, integrante do conjunto dos únicos três desenhos setecentistas encontrados da vila, sendo o primeiro registro imagético disponível da edificação até o momento. Ele apresenta uma vista frontal da antiga “Rua direita do negocio” (atual Rua Moretti Foggia) a partir do Largo da Matriz, colocando a Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em destaque no ponto de fuga da tela. A edificação é representada com proporções avantajadas, sendo indicada com o número 1 na legenda presente na parte superior da obra. No primeiro plano, veem-se as diversas edificações térreas do referido largo, em sua maioria residências³⁸², destacando-se também um cruzeiro em frente ao templo analisado e a “Torre da capelinha de N. Sr.^a da Lapa”. Nota-se também que já existia um sobrado ao lado da capela, designado como “2 - Cazas, aonde mora o Capitão dos Dragoens”, local que abriga o convento dos freis dominicanos desde o fim do século XIX.

³⁸² Nádya Moura (2018, p. 295) adverte sobre “a incidência de muitos imóveis de vocação comercial no referido largo e na *Rua do Rozario*. Esses imóveis eram caracterizados por um casario com ritmada sequência de portas em detrimento de janelas, o que atesta a presença de ‘lojas’. Mesmo que as informações contidas nas Décimas Urbanas não especifiquem o uso do bem, ao analisarmos a iconografia de época associada à toponímia é possível vislumbrar algumas possibilidades”. Aponta, inclusive, a presença de proprietários com mais de um imóvel (um destinado à habitação e outro ao comércio) ou mesmo a provável presença do uso misto, considerando-se também a proximidade da Igreja da Lapa da Confraria dos Mercadores, como comenta Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 131): “(...) Rua dos Mercadores é a atual D. Cândido Penso, popularmente conhecida como Rua do Rosário, e que, apesar do insigne bispo D. Cândido, o povo realmente conhece como a rua que desemboca na Igreja do Rosário e em seu encantador Largo. Os Mercadores que deram nome à rua há muito se perderam nas trevas do passado, lembranças de quando a mineração do ouro a tudo comandava e os opulentos mercadores, donos do filé da riqueza aurífera, perto dali tinham sua igreja exclusiva, a Igreja da Lapa, com sua torre sineira alta e um acrotério rebuscado”.

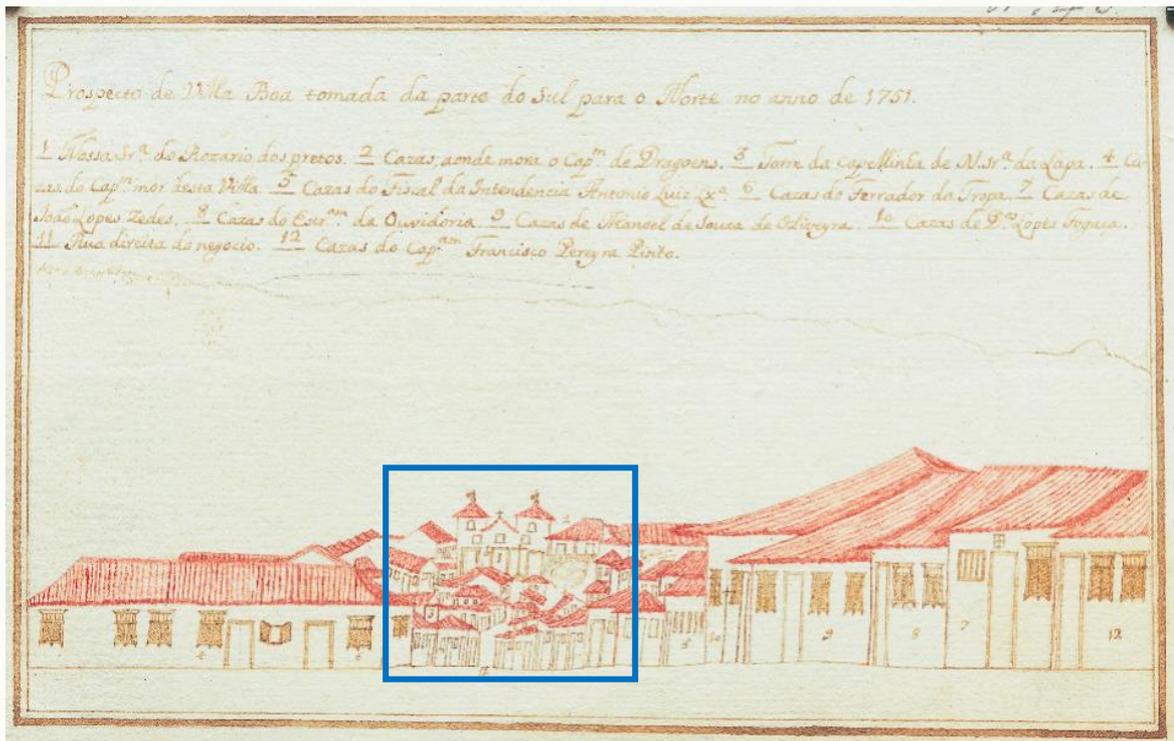


Figura 423 - *Prospecto de Villa Boa tomada da parte do Sul para o Norte no anno de 1751*, com destaque para a fachada frontal da Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em azul.

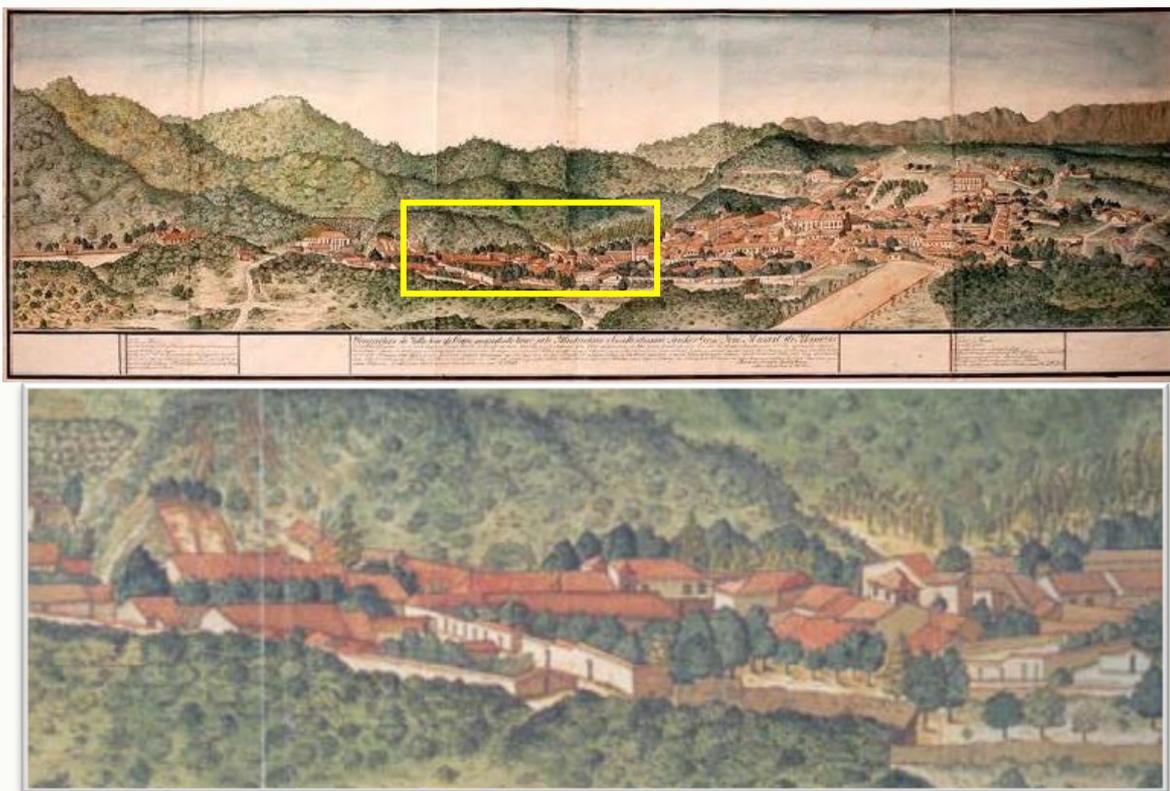
Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (original manuscrito pertencente à família Albuquerque IN: REIS FILHO, 2000).

Acerca da ilustração, Coelho (1997, p. 96) destaca “o grande número de detalhes mais apurados de acabamento, como rótulas treliçadas nas janelas, principalmente naquelas casas que se encontram voltadas para o largo da Matriz”, comentando ainda que foi

Elaborado cerca de 25 anos após o estabelecimento dos primeiros mineradores e doze anos após a fundação da vila, o prospecto apresenta, se comparado aos outros dois desenhos, e contrariando a legislação em vigor, o local de maior concentração de edificações da capital goiana à época.

Apesar de não corresponder ao que se conhece da fachada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, o desenho imprime certa monumentalidade a esse edifício religioso, fazendo que ele se destaque entre os demais. A construção apresenta três portas desproporcionais³⁸³, com três pequenas janelas, quadradas e fora de alinhamento. Na parte superior da torre, duas outras janelas com verga em arco (COELHO, 2013, p. 31, *grifo nosso*).

Prossegue-se com uma breve retomada da *Prespectiva de Villa Boa de Goyas de 1803*, já que ela não oferece detalhes muito precisos sobre a edificação em estudo. Isso se deve ao fato de que a capela não pode ser identificada com clareza no desenho. Ele é tomado a partir de um dos morros circundantes da cidade (possivelmente, o Cantagalo), mostrando apenas a lateral da área em que se situava e parte de suas torres, como indica o detalhe abaixo. Segundo Coelho (2013, p. 44), essas sineiras são representadas “da maneira como sempre foram vistas, em praticamente todas as imagens em que esse edifício aparece: atarracadas, baixas e volumosas”. Destaca-se, ainda, que essa é a única ilustração a proporcionar uma perspectiva da fachada esquerda da edificação, permitindo-se observar sua profundidade e ter uma noção mais acurada de suas reais dimensões, de modo a relativizar as críticas acerca de seu tamanho reduzido.



³⁸³ Ressalva-se que uma dessas portas (provavelmente a esquerda) representa, na verdade, a torre da desaparecida Igreja de Nossa Senhora da Lapa, como indica a própria legenda, porém o texto traz interessantes contribuições para a discussão acerca da segregação espacial dos dois lados do Rio Vermelho.

Figura 424 - “Perspectiva de Villa Boa de Goyas de 1803”, com destaque para os fundos da Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em amarelo. Abaixo, ampliação da parte posterior da capela no mesmo desenho.

Fonte: Acervo da Biblioteca Mario de Andrade (São Paulo - SP) e livro “Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial” de Nestor Goulart Reis Filho (MOURA, 2018, p. 276).

Traz-se, agora, uma das panorâmicas da cidade feitas por William Burchell e datada de 27 de junho de 1828, oferecendo uma vista inédita da perspectiva direita da capela. Nela, o observador está situado no atual Largo do Moreira, garantindo uma visão superior no sentido sul-norte da cidade com o Morro do Cantagalo e a estrada para o arraial do Ouro Fino ao fundo. É possível distinguir, então, que cada uma das torres era coberta por quatro águas feitas em telhas cerâmicas e contava com aberturas nos topos e outras duas laterais ao longo do corpo do edifício, totalizando três delas: possivelmente duas janelas superiores e duas portas laterais, mostrando-se aparentemente simétricas entre si. Porém, a interferência do sobrado vizinho impede a confirmação dessa hipótese agora. Já a porção intermediária do frontispício parece ser plana, contendo um grande acesso central e duas janelas superiores de cada lado, além de um frontão triangular encimado por uma cruz e acompanhado por um telhado simples de duas águas. As imprecisões da obra, causadas pelo grande distanciamento, não permitem ver adequadamente a profundidade da fachada lateral direita. Sobre a obra, Euzébio Carvalho (2008, p. 205-205) faz ricos e precisos apontamentos de caráter mais abstrato, conforme segue:

(...) O diferencial deste desenho, em relação aos anteriores, é a preocupação etnológica e cultural do traço de Burchell. Neles, o artista figurou homens, mulheres e crianças. Representou suas vestimentas, suas práticas cotidianas e religiosas. Documentou iconograficamente a presença de animais na rua, a vegetação circundante às vilas e arraiais, as plantas cultivadas nos quintais, características arquitetônicas e até as técnicas de construção das casas. Observados nos detalhes, seus desenhos surpreendem a cada olhar. Na prancha em questão, Burchell tomou como ponto de vista uma das periferias da capital, localizada em sua parte sul (freguesia de Sant’Anna). Neste desenho, visualizamos, portanto, o espaço de habitação dos vilaboenses mais simples. “Estamos” em uma das extremidades da antiga rua do Horto, nos arrabaldes da cidade, à época, o caminho que dava em Curralinho (Itaberáí). Por isto, na parte central do desenho, vemos tropeiros com seus animais de carga sendo conduzidos rumo ao centro da capital. Constatamos a falta de precisão entre o espaço urbanizado e o rural. As casas concorrem com a vegetação e vice-versa. (...)

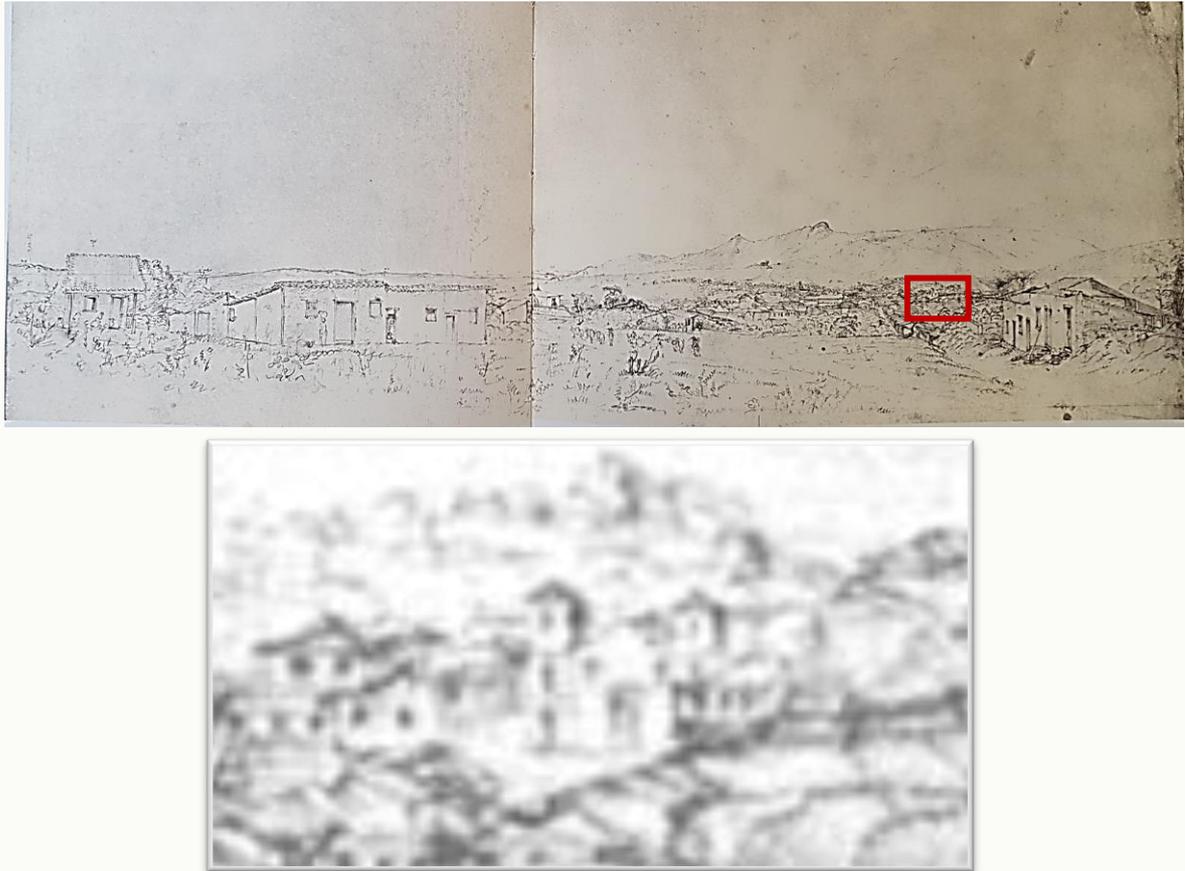


Figura 425 - Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em 1828, com destaque em vermelho. Abaixo, ampliação da fachada da capela no mesmo desenho.

Fonte: William John Burchell (FERREZ, 1981, p. 122-123).

Na análise seguinte, volta-se à obra de Thomas Ender, elaborada quatro anos depois e captada de um local bem próximo ao anterior. No entanto, o realismo de Burchell é substituído por uma abstração muito maior, possivelmente ocasionada pelo desenho ser baseado nos rascunhos de Johann Pohl³⁸⁴. É possível ver apenas parte da fachada frontal, identificando-se nitidamente as duas torres, que parecem muito mais esguias e verticalizadas do que nas outras ilustrações, assim como, suas aberturas que se mostram igualmente encurvadas. As janelas superiores da nave principal são as que aparentam maior distorção, sendo representadas quase que como duas enormes fendas na fachada. Todavia, as coberturas em quatro águas das torres estão bastante visíveis, apesar de também deformadas, assim como, o amplo telhado do sobrado vizinho na parte direita do templo. Em suas análises sobre essa paisagem, Coelho (2013, p. 59) destaca as seguintes características das ruas retratadas:

³⁸⁴ Acerca da referida igreja, o viajante deixa poucas palavras, destacando apenas o fato de apresentar duas torres e de ter sido construída pelos negros, equivocadamente informando serem eles livres, conforme segue: “(...) depois a de Nossa Senhora do Rosário, com duas torres, construída pelos negros livres” (POHL, 1976 [1832], p. 141).

(...) É possível também perceber, pelo outro lado da história econômica, a simplicidade com que são descritas as casas da Rua da Cambaúba, quando a Rua dos Mercadores faz uma curva para a direita e começam a aparecer as primeiras janelas nas edificações desse conjunto. Essa é a rua a que Bertran se refere como o local de residência de negros forros e, provavelmente, lugar dos primeiros assentamentos mineradores, contraponto informal ao Largo da Matriz, sede do arraial e espaço de residência dos donos da mineração e do poder. Próximo aos limites urbanos da aglomeração, o local sedia também a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em torno da qual esses moradores congregavam-se, da mesma forma como acontecia com as demais edificações religiosas. (...)

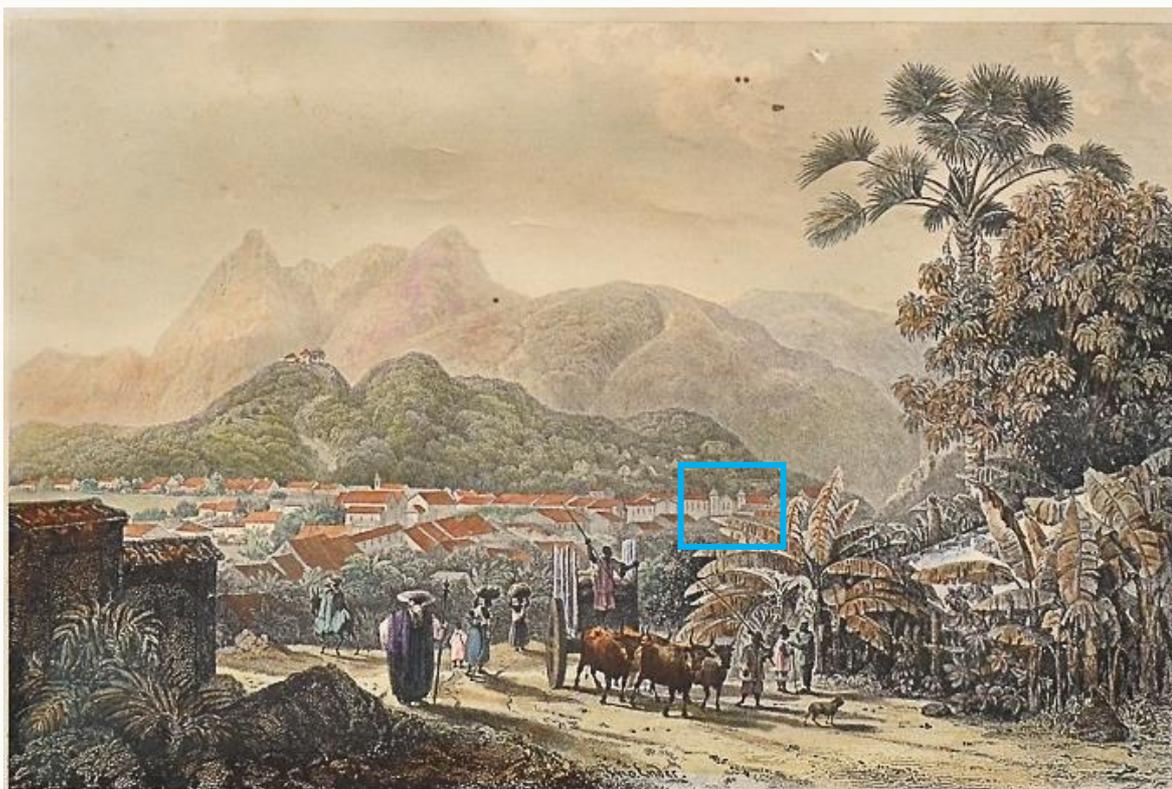


Figura 426 - Vista da entrada da cidade de Goiás em 1832 por Thomas Ender, com destaque para a Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no retângulo azul. Abaixo, detalhe aumentado da fachada frontal do templo.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/20033/cidade-de-goyaz-fruher-villa-boa-hauptstadt-der-gleichnamigen-capitanie> . Acesso em: 19.ago.2023, 21:10.

Encerrando o trabalho com as ilustrações, volta-se para a **planta de c.1772**, também a primeira a revelar a localização Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, oferecendo uma melhor compreensão de suas dimensões e proporções em relação ao entorno imediato e à própria vila naquele período. Ela é nitidamente identificada como o segundo maior templo local, perdendo apenas para a Catedral de Santana, ajudando a esclarecer a razão para sua escolha como matriz provisória em 1759. Nota-se que, o Largo do Rosário conserva sua atual conformação triangular, porém a capela aparece solta no terreno, sem edificações em contato direto com ela. Outro ponto de destaque é a presença de uma linha divisória clara ao seu redor, simulando a demarcação da gleba, que conta, inclusive, com um adro em sua parte frontal, além de uma pequena interrupção no traçado na região do acesso principal. O sobrado vizinho, que já surge no prospecto de 1751, parece avançar ao longo de sua fachada direita, sendo possível observar dois parcelamentos (ou lotes) voltados para a referida visada, o que indicaria a existência de uma pequena via de circulação nesse ponto. Os fundos do edifício se mostram vazios como indica a representação gráfica de vegetação no local, recebendo uma segunda delimitação física da gleba. A capela é apresentada como um simples retângulo alongado em vermelho e com um cruzeiro em seu interior, que serve para identificar sua função religiosa como visto nos demais templos retratados, além da conter a palavra “Rozário” ao longo da fachada esquerda, possivelmente devido à ausência de legenda no desenho.

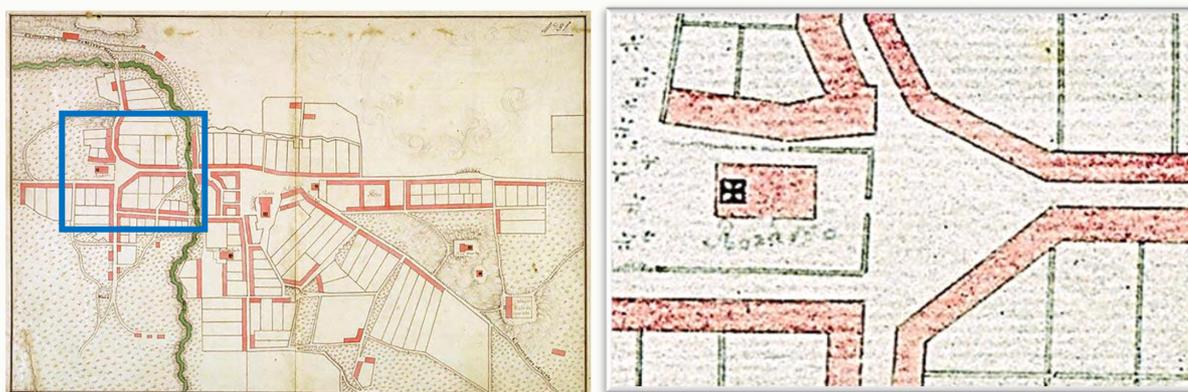


Figura 427 - Planta de Vila Boa de Goiás de c.1772, com destaque para a Capela Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em azul. À direita, detalhe das dimensões da capela na mesma planta.

Fonte: Acervo da Casa da Ínsua em Castendo, Portugal (MOURA, 2018, p. 218).

O mapa seguinte é de **1782** e contém um grau de detalhamento da região muito maior e mais esclarecedor, incluindo uma esmiuçada legenda. A capela é indicada pela letra “D” (“Igr.^a do Rozario per.^{te} a Irm.^{de} dos pret.^{os}”), apresentando à sua frente a identificação “cc”, referente à “Praça do Rozario”, evidenciando-se a mudança de denominação de “capela” para “igreja” e de “largo” para “praça”. Nota-se, agora, uma representação menos abstrata e mais realista do que a anterior, a começar pelo formato triangular do referido largo, que parece mais preciso, como demonstram sua delimitação mais aberta e o pequeno chanfro na estrada da Rua dos Mercadores (7). Outro detalhe expressivo é o sombreamento em degradê constante em seu perímetro, fornecendo informações incomuns sobre a topografia (caimento) do terreno e esclarecendo que, de fato, a edificação ficava em sua porção mais elevada. Sobre o entorno, observa-se o crescimento de uma alargada Rua da Cambaúba, que não foi mencionada na legenda, assim como a definição nítida do volume do sobrado contíguo ao templo, simbolizada por uma robusta forma quase quadrada. Essa construção está bastante recuada em relação à igreja, o que explica o motivo de sempre cobrir parte de sua fachada nos desenhos analisados acima, sendo ladeada por edifícios com o mesmo formato dos constantes em outras partes da planta. O espaçoso terreno da capela permanece delimitado de forma sutil apenas no alinhamento da via lateral e posterior, verificando-se o que poderia ser uma represa de água nos fundos à esquerda, acessada por estreita passagem nos limites da gleba. O retângulo simbolizando a edificação religiosa surge, agora, mais largo e próximo às ocupações à esquerda, porém mantendo todas as suas faces livres de contato com qualquer edificação ao redor, sendo ainda preservado adro frontal.

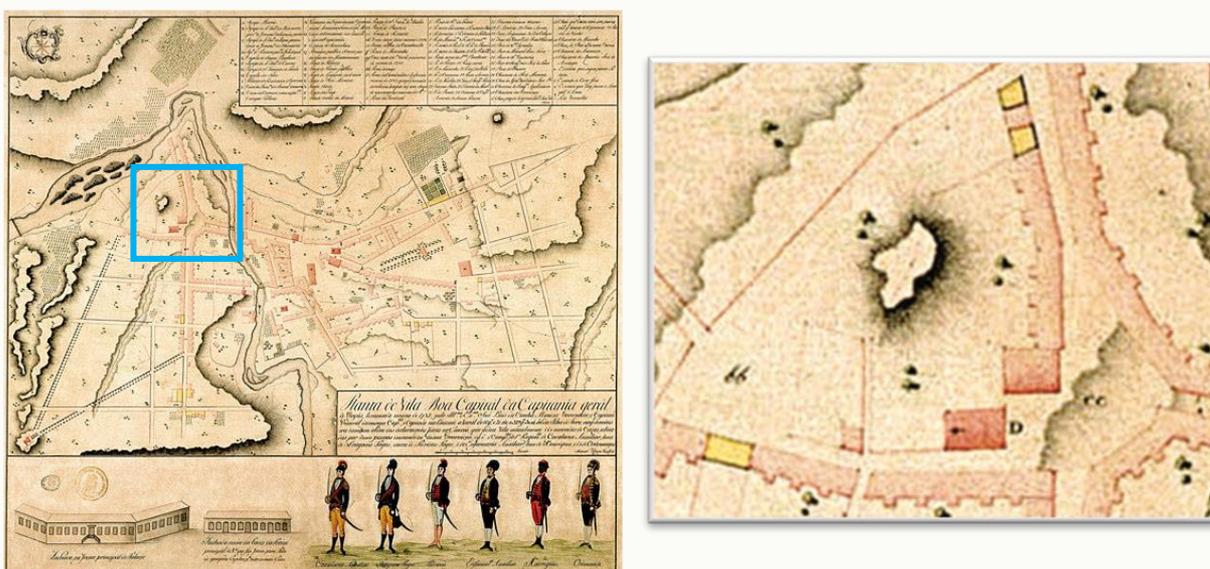


Figura 428 - Planta de Vila Boa de Goiás em 1782, com destaque para a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em azul. Ao lado direito, detalhe das dimensões da capela na mesma planta.

Fonte: Arquivo Histórico do Exército *apud* Arquivo Público do Distrito Federal.

A próxima planta já data de quase um século depois, remontando a 1867, quando a vila já estava consolidada e o ciclo do ouro há muito tempo enfraquecido. Como visto nos capítulos anteriores, trata-se de uma cópia militar, o que justificaria seu caráter esquemático e a ausência de detalhamento. Entretanto, é uma fonte válida para observar como as características da região parecem não ter sofrido modificações estruturais durante esse período, ressaltando-se que a igreja foi representada apenas pela demarcação de seu parcelamento urbano. Os únicos elementos diferenciados são o recuo frontal referente ao adro e simbolizado por um traço, além da cruz desenhada em seu interior e acompanhada pelo número “8”. Este total designa o topônimo “Igreja do Rosário” na legenda, não mais contando com a expressão “dos pretos” ou qualquer outra referência à irmandade homônima, que ainda não havia sido extinta. Registra-se, por fim, a permanência da passagem nos fundos do terreno para acesso ao reservatório aquífero, assim como, seu prolongamento ao longo de toda essa quadra e na quadra ao lado, formando uma nova via de circulação.



Figura 429 - “Planta da Cidade de Goyaz” (1867) com destaque para a “8 - Igreja do Rosário” em amarelo. Ao lado direito, detalhe das dimensões do edifício na mesma planta.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/19planta-da-cidade-de-goias/>. Acesso em 19.out.2023, 21:30.

Comprovam-se, então, as dificuldades de se pesquisar sobre as origens da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e de sua respectiva irmandade, devido à falta de documentação disponível, impedindo uma compreensão mais ampla e profunda de sua história. Desde o princípio ficam explicitados os apagamentos intencionais da memória desse importante templo e dos grupos sociais vinculados a ele, certamente, em razão de suas origens escravagistas em meio a uma sociedade que se mostra extremamente conservadora e preconceituosa desde suas raízes, o que permite o entendimento de uma série de acontecimentos ocorridos posteriormente nesse mesmo local. Ainda assim, é possível constatar que foi um dos edifícios religiosos mais relevantes da cidade, em razão de seu porte,

localização e até mesmo riqueza, como demonstram os registros sobre suas obras de arte incorporadas. O fato de ter abrigado provisoriamente a catedral por três anos no século XVIII e a relevância das festas religiosas ali realizadas, que se perpetuaram muito vividamente até os dias de hoje, também reforçam essa teoria. O fazer com as próprias mãos, mãos negras escravizadas, esteve presente desde a construção até os cuidados cotidianos com a igreja ao longo de um século e meio, mantendo-a como uma das mais importantes da cidade até a promulgação da Lei Áurea e a Proclamação da República, com a consequente extinção do Padroado Régio e das irmandades leigas, o que culminou com a entrega do templo à missão evangelizadora ultramontana dos frades dominicanos franceses, estudada a seguir.

6.1.2. O fim da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a chegada dos “proféticos ‘padres brancos’”³⁸⁵ (1883 - 1934)

Esta benção fora a aquisição dos beneméritos filhos de São Domingos, para o campo missionário da imensa igreja goiana. Assim em Uberaba, Outubro de 1881, e em Goiás a 23 de Abril de 1883, Dom Claudio coloca essas sentinelas avançadas, e desses dois grandes centros irradiam-se os pregadores e evangelizadores daquela imensa interlândia brasileira. Não há um lugar sequer em Goiás que não conheça e não venere o nome dos dominicanos.

Cônego Trindade Silva (1948, p. 300).

[O convento] foi posto sob o título e proteção da Rainha do Rosário. O miserável tugúrio dos princípios transformou-se pouco a pouco. Antigo quartel e cadeia pública, tornou-se um quartel espiritual, donde saíam os soldados de Cristo.

Frei José Maria Audrin (1946, p. 44 *apud* SANTOS, 1996, p. 93).

O mencionado D. Claudio Ponce de Leão³⁸⁶ foi o quarto bispo goiano, atuando entre 1881 e 1890, período em que vivencia diretamente os efeitos da Proclamação da República e consequente fim do Padroado, o que resulta na livre e ampla influência papal no Brasil³⁸⁷.

³⁸⁵ Assim os designava Cônego Trindade Silva (1948, p. 419), demonstrando a grande expectativa depositada pelo clero local com o trabalho a ser desenvolvido pelos freis dominicanos em Goiás, cujas vestes brancas se destacam em meio às batinas pretas utilizadas pelos padres locais.

³⁸⁶ Riolando Azzi (1977, p. 623) faz a seguinte contextualização sobre o personagem: “o Pe. Gonçalves Ponce de Leão pertencia a uma família notável da Bahia e era afilhado do Imperador D. Pedro. Estava em plena maturidade, cheio de zelo e de atividade, empreendedor, pronto para todas as iniciativas que pudessem contribuir para o progresso moral e material do seu país. Em 1879 foi eleito Bispo e deram-lhe o pastoreio de uma diocese imensa como extensão, mas uma das mais pobres e mais desprovidas de recursos”.

³⁸⁷ Ele também foi “contemporâneo da *Questão Religiosa*, importante conflito entre Igreja, Estado e Maçonaria que veio a firmar melhor e dividir as posturas de cada um deles nesse jogo de poderes e influências” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 109). Nesse ensejo, destaca-se a fala de Edivaldo Santos

A partir, então, da associação entre essa conjuntura e sua formação religiosa conservadora pela Congregação da Missão lazarista em Paris foi construída a imagem do “grande reformador do catolicismo local, (...) visando estabelecer reformas na fé local, de qualidade claramente ultramontana” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 109). Para tanto, uma das principais medidas que toma é o convite feito aos dominicanos de Toulouse para enviar missionários ao interior do país. Essa ideia surge antes mesmo de tomar posse do bispado, quando conhece os dois primeiros frades franceses³⁸⁸ chegados ao Rio de Janeiro ainda em janeiro de 1878, Damião Ségnerin e Bento Sans, que estavam hospedados no mesmo seminário lazarista que ele. A postura de ambos o impressiona muito, convencendo-o a promover a vinda da ordem para Goiás posteriormente, já que sua instalação na capital federal não havia tido sucesso. A motivação principal para essa atitude foi a grande demanda por apoio na administração de “uma diocese tão vasta e com um clero reduzido e mal preparado” (SANTOS, 1996, p. 28). Porém, é preciso reforçar que essa não era a intenção original dos missionários, que pretendiam, na verdade, levar seu trabalho evangelizador até os indígenas não catequizados da região.

Aceito o convite, desembarcam no país os três primeiros frades com destino a Goiás em setembro de 1881: Raimundo Madré, Lázaro Mélizam e Gabriel Móle (leigo), chegando a Uberaba no final de outubro, onde “fundam o primeiro convento da Ordem Dominicana no Brasil” (SANTOS, 1996, p. 29). Após a devida instituição³⁸⁹ da chamada “missão de Frades Pregadores da Província de Toulouse”, é fundado “um convento com nome de São Domingos, na diocese de Goiás, com o consentimento do Il.mo. e Revmo. Sr. Bispo (...)” (PRÓ MEMÓRIA, 1991, p. 72 *apud* SANTOS, 1996, p. 29), contando com Madré como vigário

(1996, p. 25) sobre a grande “aversão” aos dominicanos observada em âmbito nacional naquele período, chegando a ser considerados como “inquisidores” por Dom Pedro II, o que tornava o cenário para a chegada ao país dos primeiros missionários franceses dessa ordem ainda mais complexo.

³⁸⁸ Santos (1996, p. 22-23) comenta que os dominicanos de Toulouse desejavam há muito tempo ser missionários no Brasil, porém as condições necessárias para isso só foram viabilizadas no final do século XIX, já que a entrada de religiosos estrangeiros no país era proibida, demandando-se uma autorização imperial expressa para ocorrer. Acrescenta que o “governo francês imbuído do liberalismo anticlerical expulsa os religiosos da França” em 1880, quando se transferem para Salamanca na Espanha, liberando-os também para as missões em território brasileiro.

³⁸⁹ Em 15 de setembro de 1882 D. Cláudio aprova a fundação da Ordem Dominicana em Goiás, como registra Frei Germano Llech (TELES, 1977, p. 103): “Nós, Cláudio José... desejando promover cada vez mais o bem-estar espiritual das almas que nos foram confiadas declaramos e reconhecemos como regularmente fundada na Cidade de Goiás, sob título de São Tomás de Aquino, uma missão de Frades Pregadores da Província de Toulouse, assim como estabelecidos em convento os frades designados a habitá-la. Nós os aceitamos de bom grado com todos os direitos e privilégios concedidos ou a serem concedidos pela Santa Sé Apostólica aos Conventos e à mesma Ordem. Dado em Goiás, aos 15 de setembro de 1882, Dom Cláudio José, Bispo de Goiás”.

provincial. Iniciam, então, suas atividades religiosas, conforme descreve idealisticamente José Mendonça Teles (1982, p. 110) a seguir:

Fundada a Missão, os frades iniciaram imediatamente os trabalhos de instalação e pregação religiosa em várias regiões da província. Suas primeiras manifestações foram recebidas com certo ceticismo e indiferença por parte da população, que via naqueles homens de túnica branca e língua estrangeira, uma intromissão nos hábitos e costumes de Goiás. Essa indiferença, entretanto, foi desaparecendo à medida em que os religiosos se colocavam em defesa do povo, instruindo-o e o ajudando em seus afazeres, a par dos ensinamentos religiosos. Grande já era a legião de pessoas que os procuravam nos confessionários e assistiam à missa, colaboravam, queriam estar presentes nas obras comunitárias, valorizando assim os trabalhos dos frades, que atingiam as localidades mais distantes.

Com a expansão do trabalho missionário, novos freis se instalam no estado ainda em 1883, sendo eles: José Maria Artigue, Michel Berthet e Afonse Volseschini, inicialmente, e “Germano, Lacoste, Antonino, Ângelo Wolsthniack, Gil Vilanova, Damien, Colchen, Collais”³⁹⁰ (TELES, 1982, p. 110) posteriormente. Raimundo Madré é o primeiro a visitar a cidade de Goiás ainda em janeiro de 1882, como superior de Uberaba, sendo seguido por Berthet e R. P. Gabriel Devoisins. O primeiro registra sua entrada na cidade de Goiás em maio de 1883, descrevendo-a como “silenciosamente situada às margens do rio Vermelho, que parece ter deixado rolar palhetas de ouro às quais ele deve seu nome, contempla, do fundo do vale, as florestas vizinhas que lhe formam uma cintura verdejante e impedem o ar fresco da montanha de chegar até ela” (TELES, 1982, p. 114). O **Convento de São Domingos**³⁹¹ é fundado formalmente ali em 23 de abril de 1883, porém só é ocupado em cinco de maio seguinte, após uma série de preparativos e contratempos, contando sempre com o importante suporte de D. Cláudio, conforme narra Berthet na sequência:

O bispo já havia oferecido uma casa contígua a uma capelinha dedicada a São Francisco de Paula. Segundo instruções recebidas, devíamos tomar

³⁹⁰ Nos meses seguintes, chegam Raimundo Anfossi, Domingos Nicolet, Antônio Chailloux, Antônio Rocca, Manoel e Rosário Mezelan (SILVA, 1948, p. 420). Elder Camargo de Passos (2018, p. 131-132) lista, ainda, outros os religiosos franceses que passaram por Goiás: Ângelo Dargagnartz, Francisco Bigorre, Domingos Carrero, Sebastião Tomás, André Blatgé, Reginaldo Tournier, Gregório Aleixo, Bertrando Olleris, José Audrim, Domingos Nicolet, Germano Lhech, Bernardo Manoel Wolstinyack, João Vicente Moreira, Joaquim Mestelan, José Antônio Henrique D'Abadia, Constâncio, Romeu Ondedieu, Luiz Palha, Benevenuto Casabeant, Gonçalo Carneiro Leão, Jacinto Chanson, Pedro de Souza, além dos irmãos leigos João, Alvaro, Tiago, Gabriel, Antônio e Gregoris.

³⁹¹ "O princípio que serviu como base à organização da Missão foi que os missionários se agrupariam em comunidades de cinco a seis religiosos no mínimo, que viveriam uma vida regular proporcionada ao seu pequeno número, que fariam, aos três ou pelo menos aos dois suas jornadas missionárias, evitando isolar-se por tempo prolongado. Foi o próprio bispo que insistiu para que não saíssem destas regras, pois a experiência mostrara à sobreposse, tanto para os religiosos como para os padres seculares, que a dispersão lhes seria funesta" (GALLAIS, 1942, p. 58-59 *apud* AZZI, 1977, p. 625).

posse da casa e adequá-la à sua nova destinação. Infelizmente, dificuldades inesperadas surgiram de última hora e foi necessário renunciar momentaneamente à casa e à capela. O bispo resolveu, então, alugar uma casa contígua à capela do Rosário que é, ao mesmo tempo, igreja paroquial e sede da confraria. Enquanto fazíamos na futura moradia as reparações urgentes, tivemos, por parte do palácio episcopal, uma hospitalidade tanto mais obsequiosa e agradável, porquanto podíamos falar nossa língua e conversar sobre nossa pátria distante (TELES, 1982, p. 114).

Logo nossa casa ficou em estado de poder receber-nos e para lá transportamos nossa escassa bagagem. O bispo se encarregou de mobiliário e a 5 de maio, festa de São Pio V, tomávamos posse do nosso futuro convento. A igreja do Rosário foi-nos cedida para celebrarmos a missa e os demais ofícios religiosos. Aceitamos pressurosos e agradecidos, já que estávamos desprovidos totalmente de paramentos e de vasos sagrados (TELES, 1982, p. 116, *grifo nosso*).



Figura 430 - Freis dominicanos franceses nas dependências do convento por D. Cândido Penso na década de 1930.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 80.



Figura 431 - "Os primeiros dominicanos franceses em Goiás" (ORLANDINI, 1996, p. 81) nas dependências do convento.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 80.

Esse valioso relato indica que, inicialmente, os freis deveriam se instalar na chamada "Casa do Bispo" (atual sede do escritório regional do IPHAN) e utilizar para seus ritos a Igreja de São Francisco de Paula, que se situa em frente a ela. Contudo, não esclarece as razões para a mudança ocorrida, que pode se justificar por algum tipo de resistência por parte da influente Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que ocupava o templo naquele momento. Esse revés resulta na sua transferência para a "capela do Rosário", que também era "sede da confraria", além de igreja paroquial, fatos que foram completamente ignorados nesse processo. Observa-se, então, a sobreposição dos interesses da primeira irmandade, comandada por um grupo elitista branco, em detrimento da segunda, originada da população negra escravizada, que acaba levando a profundas mudanças no destino dessa edificação. Destaca-se, por fim, a menção ao aluguel do velho solar anexo a ela para abrigar o convento, esclarecendo Cônego Trindade Silva (1948, p. 228) que

(...) Acreditamos se tratar de um arrendamento porque, mais tarde, é o Sr. Dom Claudio que adquire o referido sobrado com uma verba de vinte e cinco contos de réis, conseguida pelo Conselheiro Padua Fleury, Ministro da Agricultura no governo de Paranaguá, verba destinada à compra ou à construção do Palácio Episcopal. E de fato o “Correio Oficial” daquela época (Janeiro de 1882) publicava que as propostas para se fazer o Palácio Episcopal se achavam abertas ao público, conforme determinava o ministério do Império. Dom Claudio desiste da construção e compra o sobrado e faz dele doação aos Dominicanos. (...)

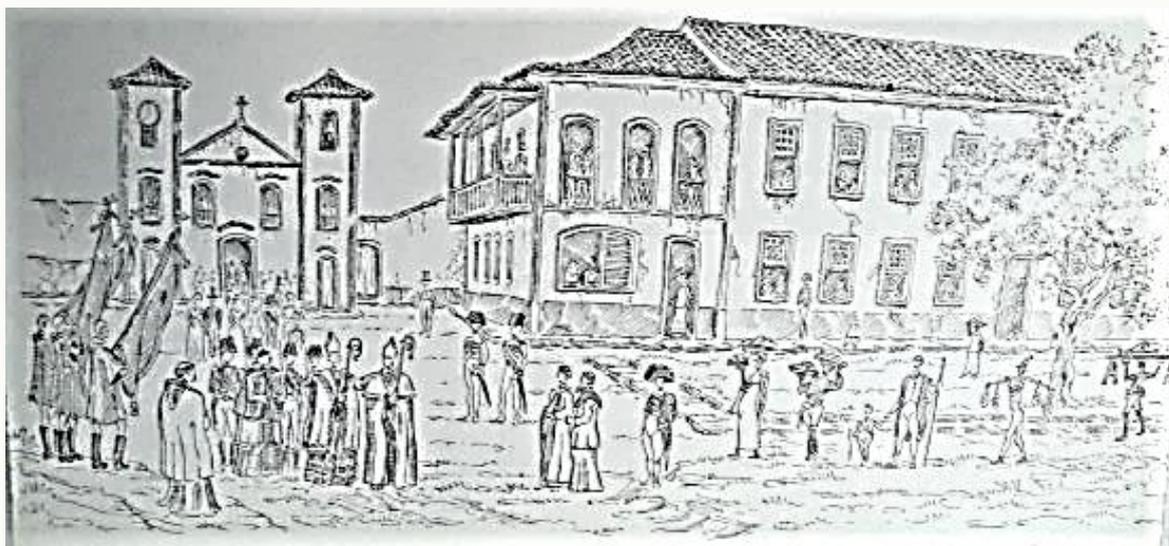


Figura 432 - Ilustração da sagração de Dom Francisco Ferreira de Azevedo, o ‘Bispo Cego’, do primeiro bispo de Goiás (25/09/1833), vendo-se em primeiro plano, à direita, o Bispo de Cuiabá trazendo às mãos o báculo ou Pastoral, tendo à sua direita o Bispo de Goiás, com o braço apoiado no ombro de seu colega cuiabano. Atrás do Bispo de Goiás, o seu Vigário Geral, Cônego Silva e Souza, com a sua vestimenta própria. A procissão saindo da Igreja do Rosário (antiga), tendo à sua esquerda o Convento dos Dominicanos”.

Fonte: TELES, 1978, p. 65.

Dois anos depois, este imóvel é adquirido pelo mesmo bispo, como comprova a “**Escriptura** de compra e venda de um sobrado sita nesta cidade freguezia do Rosario, anexo a mesma igreja, que fazem vendedor Manoel Sebastião Caiado, e como comprador Excellentissimo e Reverendissimo Senhor D. Claudio José Gonçalves Ponce de Leão”³⁹². Esse documento é datado de nove de janeiro de 1884 e indica que a transação foi realizada no valor de quatro contos de réis, passando o edifício a incorporar o patrimônio da mitra³⁹³.

³⁹² Acervo da Fundação Cultural Frei Simão Dorvi: Caixa patrimônio (1874 - Sobrados convento Rosário: cópia do original manuscrito e transcrição datilografada sem data ou identificação) em 15.jun.2022.

³⁹³ Cerca de três décadas depois, Silva (1948, p. 371-372) menciona sua revenda aos próprios dominicanos pelo bispo D. Prudêncio Gomes da Silva, justificando essa atitude pela necessidade de recursos para a aquisição de uma residência episcopal definitiva, conforme segue: “(...) Todos [os bispos anteriores], ora moravam em casa alugada, ora ocupavam aposentos no Seminário. Coube a D. Prudêncio essa realização. Para isso venderam-se aos dominicanos os conventos de Goiás, e o de Uberaba, cabendo à diocese de Goiás a importância de vinte e sete contos de réis (...)”. Essa

Nele consta também que a condição de “delle os usufruïrem os Missionarios Dominicanos em quanto dele precisarem”. Outro ponto de destaque é a seguinte descrição da edificação, que oferece um panorama básico da configuração interna da propriedade naquele momento: “(...) sobrado apresentado salas, alcouvas embaixo, corredor livre e sallas, alcouvas, varanda, e mais quartos em cima, quintal fechado (...) é annexo a mesma igreja do Rosario com a qual divide o quintal”.



Figura 433 - A ilustração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e do convento dos dominicanos vistos a partir do Largo do Rosário não está datada e é assinada no canto inferior direito apenas por Vena ou Nena, estando arquivada juntamente com a escritura de compra e venda do edifício analisada acima.

Fonte: Acervo da Fundação Cultural Frei Simão Dorvi: Caixa patrimônio (1874 - Sobrados convento Rosário: original assinado por Vena ou Nena e sem data) em 15.jun.2022.

Nesse ensejo, apresenta-se um pequeno histórico desse edifício, que já existia em meados de século XVIII, como comprova o prospecto de 1751 analisado acima. Também atesta esse fato, o registro memorialístico de Jorge Brom (1979, p. 113) analisado a seguir, no qual afirma que “ao alvorecer do século dezenove chegaram à província de Villa Boa dois fidalgos portugueses conhecidos por irmãos Távora, exilados de Portugal³⁹⁴. Um era casado,

passagem transparece importância da vinda dos religiosos franceses para D. Claudio, que renunciou à compra de um domicílio próprio para recebê-los.

³⁹⁴ Essa informação coincide com passagens biográficas de dois dos primeiros governadores goianos: D. Antônio Luiz de Távora (1732-1737), o Conde de Sarzedas, e seu duplo cunhado e tio D. Álvaro José Xavier Botelho de Távora (1755-1758), o Conde de São Miguel. Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 82) esclarece que o último veio a Goiás acompanhado por seus irmãos e demais familiares, o Marquês Francisco de Assis Távora e o Comendador José Joaquim Távora, que poderiam ser as pessoas mencionadas por Brom. Esse dado, caso procedente, permite estimar o período aproximado de construção do solar por volta de 1755, apesar de já constar no prospecto de 1751. Brom (1979,

construiu a mansão do largo do Rosário com uma igreja ao lado, hoje residência dos Padres dominicanos”. Outro ilustre morador prévio do local é apresentado por Sebastião Fleury Curado (1956, p. 130-131) em suas *Memórias Históricas*, trata-se do “desembargador Camelo”, um homem rico que viveu na cidade por pouco tempo. O autor fala que ele era “muito amante da música, tanto que trouxe para Goiás uma orquestra composta de doze escravos, todos uniformizados. Era de se ver como ficava animado o largo do Rosário, às tardes, com as retretas diárias”, demonstrando que a região não permaneceu tão pobre e isolada como visto nos primórdios do arraial. Ao que tudo indica, o edifício chegou a abrigar ainda um “antigo quartel meio arruinado” (SANTOS, 1996, p. 93) pouco antes da chegada dos religiosos. Hospedou também D. Domingos Quirino de Sousa (1765 - 1854), durante seu bispado, e possivelmente a tipografia do jornal *A Matutina Meiapontense*, após ser adquirida pelo governo local em 1835.

Passado esse processo inicial de adaptação, o frei Etienne (Estêvão) M. de Gallais (1893, p. 28-29)³⁹⁵ faz importantes registros sobre a perspectiva eclesiástica dos missionários, oferecendo um interessante panorama da empreitada a partir de um olhar sempre colonialista³⁹⁶. Um exemplo deles é a peculiar descrição física que elabora sobre a chegada à cidade de Goiás, a Igreja do Rosário e o “modesto convento” anexo a ela na última década do século XIX. Além de elucidar o fato de que o templo não havia sido entregue de bom grado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, como já se suspeitava, deixando claro que seus membros “tinham toda a intenção de continuar senhores dessa igreja”. Contudo, ele também não esclarece quais motivos levaram o bispo a oferecer o templo de forma tão arbitrária aos franceses, nem menciona como a congregação se enfraquece e desaparece ao longo do tempo³⁹⁷, conforme se pode acompanhar abaixo:

p. 113) acrescenta que “o outro [irmão] construiu o palacete da praça da Liberdade, que depois da nossa independência passou a funcionar como tesouraria de fazenda e mais tarde delegacia fiscal do Tesouro Nacional, agora pertencente ao patrimônio do Estado”. Já em relação à expulsão dos fidalgos de Portugal, Brito (idem) explica que ocorreu devido a uma acusação de tentativa de assassinato contra o rei D. José I, que levou à perseguição e posterior execução de grande parte dos Távoras a mando do Marquês de Pombal, o que elucidada Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 60) não ser verdadeiro, já que era “parente longínquo do suposto regicida Duque de Aveiro”.

³⁹⁵ Tradução do francês feita pelo *ChatGPT* e revisada pelo orientador.

³⁹⁶ Tal postura também é observada, de forma ainda mais contundente, nas falas de seu colega Berthet (1982, p. 114, *grifo nosso*) acerca do passado aurífero da cidade, conforme segue: “Rica e animada outrora pelos milhares de escravos que trabalhavam seus flancos para retirar o ouro que se ocultava em seu seio, esta região adormece agora nos braços da preguiça que engendra a pobreza. Não que as minas de ouro se tenham exaurido, vez que, após dias de chuvas, as crianças recolhem nas estradas e até mesmo nas ruas e praças públicas, pequenas palhetas de ouro colocadas a descoberto pelas águas, mas o trabalho de mineração tornou-se mais difícil”.

³⁹⁷ Através de um depoimento anônimo colhido no início dos anos 2000, Tamasso (2007, p. 615) apresenta alguns pontos elucidativos para essa questão, no qual é dito que a irmandade “havia sido

Ao chegar a Goyaz pela estrada que vem de Uberaba, entra-se em uma grande rua pavimentada, quase toda ela com enormes lajes bem ajustadas, embora com formas muito irregulares. Essa rua, alinhada de forma que o olho possa percorrê-la de uma extremidade a outra, atravessa a cidade em toda a sua largura e termina em uma praça, no fundo da qual se ergue uma igreja cuja fachada é enquadrada por duas pequenas torres. Ao lado, mas avançando cerca de dez metros, formando um ângulo reto com a fachada da igreja, vê-se uma casa velha e arruinada cuja metade acaba de ser reconstruída e reformada. A igreja e a casa são dedicadas a Nossa Senhora do Santíssimo Rosário, e é lá que nossos padres vivem há dez anos.

A igreja foi construída antigamente pelos negros que os Portugueses iam capturar na África, reduziam à escravidão e traziam para o Brasil para trabalhar, seja nas minas de exploração, seja nas plantações de café. A sede pelo ouro tornava os senhores duros e exigentes com os infelizes escravos e o tempo que lhes era dado para descansar era parcimoniosamente medido. No entanto, essas pobres gentes tiveram a coragem de reduzi-lo ainda mais para oferecer uma parte a Deus e, depois de trabalharem o dia todo para um senhor muitas vezes ganancioso e cruel, encontraram na sua fé uma reserva de forças para se autoimporem um trabalho extra e assim contribuir para a conclusão de sua igreja. Quando esta foi concluída, eles a dedicaram a Nossa Senhora do Santíssimo Rosário, sua padroeira predileta. Uma irmandade composta exclusivamente por negros, permaneceu com a posse desse santuário até recentemente e, mesmo permitindo que nossos Padres celebrassem ali seus ofícios livremente, eles tinham toda a intenção de continuar senhores dessa igreja. Finalmente, devido a circunstâncias que não cabem relatar aqui, o Bispo teve que dissolver essa associação, e nossos Padres passaram a deter o usufruto de uma capela que certamente lhes será querida, mesmo que seja devido àquela a quem é consagrada.

Gallais (1893, p. 12) comenta, ainda, que, segundo seus padrões, “a instalação na casa que servia como convento não foi realizada sem trabalho ou aborrecimento”. Acerca da igreja, qualifica-a como “pequena, pobre e mal conservada, e foi necessário repará-la, limpá-la e provê-la com móveis e ornamentos sagrados para que os santos ofícios pudessem ser celebrados dignamente”. A partir dessa perspectiva, apresenta-se a seguir, uma imagem datada de 1894 e capturada por Henrique Morize, membro da Comissão exploradora do Planalto Central (Missão Cruls), retratando exatamente a mesma paisagem narrada pelo frade francês cerca de um ano após sua chegada à cidade. Esse pode ser considerado o registro fotográfico mais antigo da edificação, ainda que parcial, onde ela pode ser visualizada com clareza através da ampliação digital. A partir da imagem, é possível confirmar a presença das duas torres robustas e baixas, cobertas por telhas cerâmicas em quatro águas e contendo portas nas bases e duas janelas proporcionais e de mesmo tamanho ao longo de seu comprimento. O corpo central do edifício é contemplado por uma porta ampla, aparentemente

extinta e automaticamente passou para a igreja, mas completou que alguns dizem que foi o bispo que extinguiu a irmandade, mas na realidade é que a irmandade se esvaziou... terminado o tempo da escravidão, o tempo da força... consequência da segregação dos negros... quer dizer, que permaneceu veladamente... mas ela foi se esvaziando”. Todavia, não foram encontradas fontes primárias que comprovem tais afirmações.

com duas folhas, quase da mesma altura que as entradas laterais, duas janelas acima delas e pequeno óculo no topo do frontão triangular, rente às duas águas do telhado que cobre a nave principal. As duas fotografias seguintes reproduzem a mesma vista a partir do alto do Largo do Chafariz, vendo-se a igreja diluída em meio aos edifícios e à vegetação circundante. Porém, elas já datam do início do século XX, sendo a primeira feita pelo fotógrafo José Alencastro Veiga, a cerca de 1908; e a segunda, por Joaquim Craveiro de Sá, por volta de 1912.

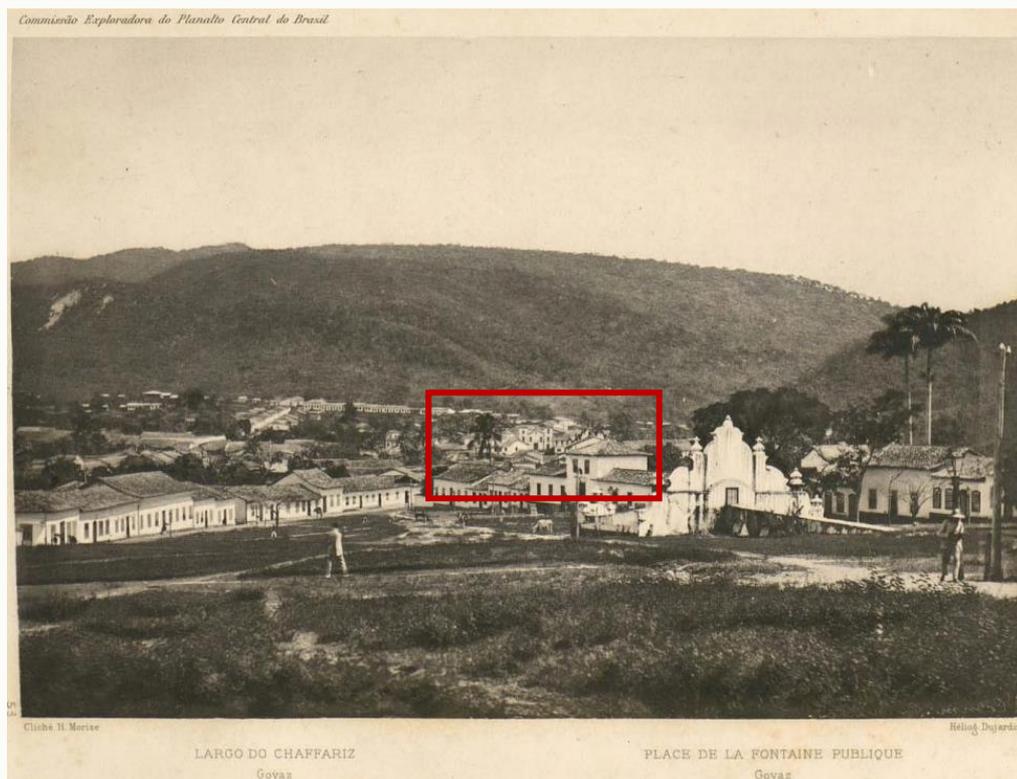


Figura 434 - Paisagem descrita por Gallais a partir do Largo do Chafariz por Henrique Morize da Comissão exploradora do Planalto Central em 1894, com destaque para a fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em vermelho e ampliação abaixo.

Fonte CRULS, 2012, p. 103.



Figura 435 - Outra perspectiva da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos a partir do Largo do Chafariz, por José Alencastro Veiga em c.1908.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 21.



Figura 436 - Outra perspectiva da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos a partir do Largo do Chafariz, por Joaquim Craveiro de Sá em c.1912.

Fonte: CURADO, 1994, p. 26.

No discurso de Gallais (1906, p. 100-103) pode-se destacar, ainda, o reforço do argumento de que a “Irmandade dos Negros” estava “em grande decadência”, devido ao paulatino processo legal de libertação dos escravizados em curso, naquele momento. Ele busca, com isso, justificar a ocupação da igreja pelos dominicanos e a suposta “supressão” quase obrigatória da referida instituição, que é substituída por uma nova Confraria do Rosário, agora controlada pelo próprio clero, conforme segue:

Em 1887, a cidade de Goyaz contava com 8.000 a 10.000 habitantes. Os missionários ocupavam uma modesta casa adjacente a uma igreja construída pelos negros e dedicada a Nossa Senhora do Rosário. (...) havia mais de 100.000 somente nas minas de Goyaz³⁹⁸. Como para compensar, no plano sobrenatural, os pobres que sofriam a injustiça que tão brutalmente lhes tirava a liberdade, a Providência lhes reservava a graça de serem iniciados nos mistérios da fé e terem meios de salvação que não teriam se permanecessem em seu país. Os senhores, que muitas vezes eram pouco escrupulosos na maneira como tratavam seus escravos, ainda assim queriam fazê-los cristãos e, na verdade, reconheciam-lhes alguns direitos para a prática da religião. Os negros de Goyaz se aproveitaram disso para se unir [ou sindicalizar, *syndiquer*], como se diria hoje, para formar uma *Irmandade*, uma confraria,

³⁹⁸ Aqui certamente há um erro, já que Paulo Bertran (1995, p. 197) apresenta uma estimativa populacional de apenas 2.400 escravizados em Vila Boa no ano de 1783. Danilo Rabelo (1997, p. 62) computa 4.432 em 1804, a partir dos dados de Pohl; 2.975 em 1832, a partir de Cristina Moraes (1995); e 1.422 em 1872, a partir do *Censo do Império do Brasil* concluindo que “de 1804 a 1848, o número de escravos diminuiu em 67% e, em relação à população total da cidade, caiu de 47% para 21,1%. No período de 1848 a 1872, a população escrava decaiu em 67,8%, e a porcentagem de escravos em relação à população total caiu de 13,5% para 8,0%”, o que confirmaria em parte o argumento apresentado acima. Em relação à província goiana, J. M. Pereira Alencastre (*Diário do Rio de Janeiro*, mai.1864) fala de 154.830 habitantes em todo o seu território em 1862, excluindo a população indígena não aldeada. E o *Diário de S. Paulo* (17.ago.1876) aponta uma população escravizada de 10.171 pessoas em 1875, em contraponto aos 235.115 de Minas Gerais. Ainda que não haja dados precisos é possível afirmar, com base nas informações acima, que não houve em tamanha população negra escravizada em Goiás ao longo de sua história.

conforme a expressão usada na época no Brasil. Juntando seus recursos e impondo a si mesmos sacrifícios além dos que seus senhores lhes exigiam, eles conseguiram ter uma igreja própria. Eles a dedicaram a uma devoção que lhes era querida: Nossa Senhora do Santíssimo Rosário.

Quando os primeiros missionários chegaram a Goyaz, em 1883, a *Irmandade dos Negros* ainda existia, mas estava bem decadente devido a certas disposições legislativas que proclamavam a extinção gradual da escravidão, o número de escravos havia diminuído consideravelmente. (...) Na verdade, a igreja do Rosário estava quase desocupada [*vacante*] e, enquanto aguardava que seu sucessor, Sr.^o Duarte da Silva, suprimisse completamente a Irmandade dos Negros, o Sr.^o Gonçalves julgou que poderia conceder o usufruto de sua igreja aos Missionários. Eles tomaram posse dela, juntamente com uma casa adjacente. (...)



Figura 437 - *Planta da Cidade de Goyaz*, Comissão Cruls, elaborada por Henri Charles Morize e Gama, 1892. Com destaque para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e para o convento dos dominicanos em azul, ampliado ao lado.

Fonte: *Atlas dos Itinerários, Perfis longitudinaes e da Zona demarcada* (Comissão Exploradora do Planalto Central do Brazil, L. Cruls, 1894). Acervo da Biblioteca do Senado Federal.

Gallais (1893, p. 31-32) prossegue com uma descrição comparativa entre o convento de Goiás e o de Uberaba, considerado por ele muito superior, ao reclamar do desconforto e ausência de espaço suficiente no edifício, apesar da vantagem de estar ao lado da igreja. Acima, é possível observar a delimitação da propriedade do convento, no detalhe extraído da “Planta da Cidade de Goyaz” de 1892, na qual se percebe apenas o formato do terreno com a igreja ainda bastante recuada e o bloco representando a residência, com formato mais quadrangular e avançado, não havendo uma distinção nítida entre ambos os edifícios. Pormenoriza também sua posterior reforma e ampliação, considerada muito demorada e cara, além da necessidade da aquisição de terras fora da cidade para pastagem, conforme segue:

A casa onde o Sr.^o Gonçalves instalou nossos Padres quando os chamou para Goyaz tinha a vantagem de ser contígua à igreja, de modo que, para

chegar ao coro ou à sacristia³⁹⁹, não era necessário sair do recinto; porém era pequena e desconfortável. Os religiosos mal podiam ficar em pé em suas celas, onde o telhado era mais inclinado, e se levantassem o braço acima da cabeça, tocavam as telhas. Mais tarde, o bispo comprou as duas casas vizinhas, derrubou-as e construiu no local um corpo de prédio onde nossos Padres teriam mais espaço. O projeto não era fácil de realizar; pretendia-se construir em pedras e até acrescentar um andar ao térreo. As pedras tiveram que ser transportadas uma a uma em mulas, e, uma vez no local, cada uma delas ficou por muito tempo nas mãos de trabalhadores inexperientes que não sabiam muito bem como colocá-las. Finalmente, após muito tempo e dinheiro, o empreendimento foi concluído com sucesso, e hoje nossos Padres têm um espaço adequado. Além dos pobres sótãos da casa antiga, o novo prédio lhes dá sete celas grandes e confortáveis. No térreo, as salas usadas para reuniões [*chapitre*] e o refeitório têm proporções modestas, no entanto, são suficientes para o número de religiosos que compõem atualmente a comunidade.

Menos favorecidos do que seus irmãos de Uberaba, que conseguiram obter uma ampla propriedade, nossos Padres de Goyaz, cercados por todos os lados por vizinhos ou ruas, têm apenas um pequeno jardim. No entanto, eles também plantaram algumas vinhas, ficando muito felizes quando conseguem fazer seu próprio vinho para a missa. Para compensar a exiguidade de seu jardim, recentemente, eles compraram um terreno nos arredores da cidade, desmataram-no e transformaram-no em pastagem, onde mantêm algumas vacas leiteiras, bem como os animais que utilizam em suas viagens.

Décadas depois, o frei Marie-Hilaire Tapie (1926, p. 47) mantém o tom crítico, colonialista e de superioridade ao também criticar as instalações conventuais. Isso ocorre, sobretudo, em relação às parcas dimensões da área externa livre e cultivável, considerando-se o hábito dos frades de plantarem alimentos no local. Ele destaca, ainda, os esforços empreendidos pelos moradores para viver da melhor forma possível na residência, como se vê a seguir:

O convento dos Padres está longe de ser um modelo de construção regular e conforto para aqueles que o habitam. É importante destacar que isso não é culpa dos Padres, que souberam aproveitar ao máximo uma casa antiga que lhes foi inicialmente emprestada e que posteriormente se tornou sua propriedade. O jardim é pequeno, no entanto, produz vegetais suficientes para a comunidade, graças ao sol do Brasil, tudo cresce rapidamente e com qualidade.

Assim que tomaram posse desse jardim, os irmãos conversos plantaram videiras que, hoje em dia, cresceram muito bem e produzem duas colheitas por ano. Quando os habitantes de Goyaz viram esses belos cachos de uvas pela primeira vez, não puderam deixar de admirá-los e considerá-los um milagre. (...)

Em complemento a essas descrições físicas, são apresentadas também quatro vistas parciais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e do convento dos dominicanos, a partir da

³⁹⁹ Acerca do local, Regina Lacerda (1957, p. 16-17) registra que essa igreja “era de todas a mais antiga e a mais interessante. Feita com duas torres e possuindo portas bem trabalhadas. A sua sacristia era muito escura e de largos paredões de terra socada”.

Rua Morretti Foggia durante a década de 1910, não havendo ainda registros mais aproximados e detalhados das referidas edificações por completo. Porém, a sequência permite supor não ter ocorrido grandes modificações estruturais nessa paisagem, com exceção da inauguração da Cruz do Anhanguera em 1918, analisada no primeiro capítulo. O monumento é, então, colocado nas proximidades do local em que se encontra a árvore observada, em primeiro plano, na segunda fotografia.



Figura 438 - Vista parcial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e do convento dos dominicanos ao fundo da Rua Morretti Foggia por José Alencastro Veiga em c.1908.

Fonte: VEIGA, 1985, p. 15.



Figura 439 - Vista parcial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a partir da ponte da Lapa em c.1912 de autor desconhecido (Acervo do Museu Casa de Cora Coralina).

Fonte: BARBOSA, 2017, p. 53.



Figura 440 - Vista parcial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e do convento dos dominicanos ao fundo da Rua Morretti Foggia por Joaquim Craveiro de Sá em c.1910.

Fonte: CURADO, 1994, p. 49.



Figura 441 - Vista parcial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário ao fundo da Rua Morretti Foggia de autor desconhecido na década de 1910 (Acervo de Elder Camargo de Passos).

Fonte: PRADO, 2014, p. 174.

Registra-se também os tragicômicos relatos de frei Germano Llech sobre as dificuldades encontradas nas desconfortáveis e insalubres acomodações do convento, especialmente, em relação ao conforto térmico e à ausência de forro no teto, deixando-os expostos aos diversos animais que invadem os recintos através das aberturas no telhado, como é possível acompanhar a seguir:

Foi difícil acomodar às celas pequenas e baixas, sem forro, inabitáveis às horas em que o sol dardejava seus raios sobre as telhas e sobre a parede exterior. As noites, ao contrário, eram muito frias. Grandes ratos, dos quais a casa era abundante, davam festivamente suas cambalhotas acima das cabeças dos frades, fazendo cair sobre eles ou no assoalho pedaços de argamassa e de telha, em profusão. Algumas vezes era o próprio rato que caía. Aquele que então recebia essa visita, saltava a persegui-lo, de um canto a outro, com um pau, e não voltava a deitar-se senão depois de ter morto o roedor indiscreto. De concerto com os ratos, vinham os morcegos, alguns de dimensões exageradas, cujo vôo na cela produzia uma corrente de ar capaz de apagar uma vela. E eis que um deles, sequioso de sangue humano, chega de mansinho aos pés do irmão, sobe até o tornozelo que encontra descoberto por um buraco das meias corta depressa a pele, na extensão de sua língua, e... suga à vontade. Ao acordar o irmão dá fé de que tem ferido o pé e enfraquecido as forças... Cerca de duas horas da madrugada é o gambá que entra em cena. Depois de arruinar a horta e a cozinha, mete os filhotes em sua bolsa, e lá vai, subindo o telhado sem fazer ruídos, algumas vezes imitando um homem que caminha descalço em um andaime, outras vezes levantando telhas, ou outros objetos que encontra em sua passagem (...) (BARQUILLA, 1995, p. 531).

Llech não apresenta uma descrição tão detalhada da edificação, porém a imagem abaixo, feita pelo viajante francês Paul Walle, em 1908, é a primeira encontrada retratando com clareza o frontispício completo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e parte das fachadas frontal e lateral esquerda do convento. A fotografia é posterior à reforma mencionada por Gallais acima, já que o novo anexo é visto à direita, e sua composição permite supor que foi tirada do segundo andar do sobrado dos Azeredo, que fica na parte esquerda do Largo do Rosário, próximo à rua, concedendo uma visão do conjunto edifício a partir do alto. Seu maior grau de detalhamento e proximidade permite observar alguns pormenores na edificação, que não podiam ser percebidos nos registros precedentes, como os guarda-corpos nos balcões do nível intermediário da fachada, o singelo cruzeiro no topo do frontão, o afamado relógio na torre esquerda e os detalhes em relevo sobre as portas e balcões.

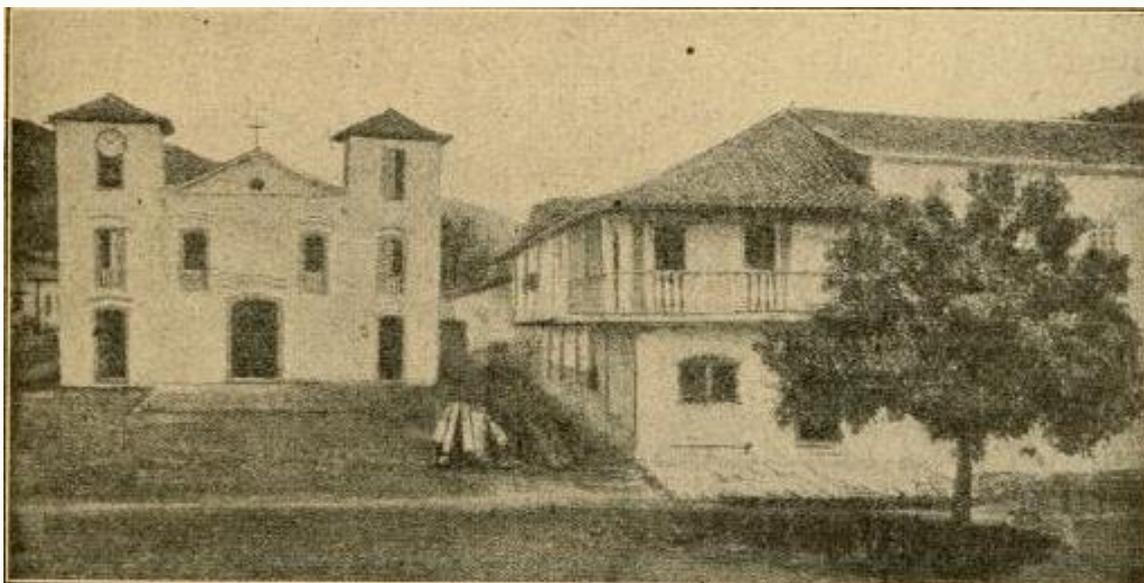


Figura 442 - Primeiro registro fotográfico encontrado das fachadas principais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento dos dominicanos por Paul Walle em 1908.

Fonte: WALLE, 1910, p. 237.

Outro ponto notável é a profundidade visual oferecida pelo recuo do templo em relação à edificação anexa, garantindo um espaçoso adro não pavimentado, que é recorrentemente representado nas ilustrações anteriores. Quanto ao convento, não é possível fazer grandes apontamentos por estar parcialmente encoberto pela árvore em primeiro plano, porém é notável a robustez do bloco construído em dois pavimentos. Destacam-se suas aberturas relativamente amplas e a varanda superior, que conta com uma esdrúxula cobertura bastante desarticulada em relação ao telhado do novo anexo à direita. Nota-se, ainda, a presença de um pequeno muro assimétrico que une as duas construções ao fundo, contando com uma porta de acesso. Já a fotografia seguinte é da década de 1920 e, apesar da distância, não indica mudanças significativas na igreja, observando-se apenas a pavimentação da Rua Moretti Foggia como novidade em relação às quatro imagens acima, feitas na mesma região.



Figura 443 - Vista parcial e detalhe da Igreja de Nossa Senhora do Rosário a partir da Rua Morretti Foggia de autor desconhecido na década de 1920.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

A figura seguinte, também proveniente dos anos de 1920, viabiliza uma visão completa e praticamente desimpedida da fachada frontal do convento, com a ressalva de ter sido tomada a partir do chão, ao contrário da anterior. Outras diferenças podem ser detectadas, como a presença dos postes de energia elétrica no adro, a inclusão de um barrado de cor mais escura na parte inferior do templo e a alteração da cruz colocada no telhado, que está bem maior e mais nítida. O sino no topo da torre esquerda e abaixo do relógio está igualmente visível, assim como, as esquadrias de madeira em cores claras das portas e janelas. Entretanto, são os detalhes do sobrado que chamam mais atenção, notando-se claramente a presença de duas partes distinguíveis, sendo a da esquerda a mais antiga e já constante no

prospecto de 1951. Ela apresenta um telhado diferenciado em duas águas angulares e a parte do balcão em madeira se projetando da fachada lateral, além da ampla porta de acesso ladeada por uma grande janela e os três balcões superiores, contando com balaústres semelhantes aos de algumas igrejas locais e fechados por folhas cegas de madeira. Esse trecho já não existe mais no conjunto edilício atual, tendo sido demolido na última reforma estrutural da edificação em meados do século XX. Já a segunda parte mantém-se com uma aparência muito próxima à verificada aqui, contando com seu plano de oito janelas tipo guilhotina com estrutura quadriculada em madeira e vidro, além da presença de uma pequena platibanda escondendo uma parte do amplo telhado, do qual se vê apenas uma das águas.



Figura 444 - Segundo registro fotográfico encontrado das fachadas principais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento dos dominicanos por autor desconhecido na década de 1920 (acervo do escritório técnico do IPHAN - cidade de Goiás).

Fonte: OLIVEIRA, 2016, p. 45.

Mariano Foralosso (2020, p. 383) afirma que as igrejas administradas pelos dominicanos “funcionavam conforme o esquema clássico da ‘igreja conventual’ trazido da Europa. Nelas se faziam a pregação e as celebrações eucarísticas, atendia-se às confissões, promoviam-se as devoções próprias da Ordem, sobretudo a Confraria do Rosário, etc.”. No caso da cidade de Goiás, em razão da existência de paróquias organizadas e servidas por seus respectivos padres, os frades eram dispensados do “atendimento sacramental (exceção feita da Confissão)”, de modo que ficavam livres para a realização da pregação nas chamadas “missões evangelizadoras” (BARQUILLA, 1995, p. 532). Nelas, a população era convidada a ouvir os freis na matriz ao longo de vários dias, seguindo o “esquema dos mistérios da fé com

vistas à conversão pessoal, à intensificação da vida cristã” (idem). O jornal *O Lidador*⁴⁰⁰ de 13 de março de 1913, em matéria denominada “A fé do povo goyano”, registra um desses eventos. Já no mês de agosto seguinte, noticia também a festa de São Domingos e a celebração dos 30 anos da chegada dos dominicanos em Goiás, organizada pelo superior do convento, Frei Gabriel, contando com a atuação do Coro do Rosário sob direção de Lili Marques, em colaboração com Adelaide Sócrates.

Edivaldo Santos (1996, p. 88) acrescenta que o “missionário permanecia nos conventos normalmente nos meses chuvosos (novembro a março)”, saindo apenas durante a seca (da Páscoa a setembro) para as **desobrigas** “no lombo de burros em direção aos lugarejos” (BARQUILLA, 1995, p. 532), como demonstram os registros fotográficos abaixo. Esses edifícios funcionavam, então, como um importante apoio logístico ou uma “espécie de quartel general donde os frades partiam para evangelizar parte da diocese” (idem). Gallais (1893, p. 31-32) também comenta sobre a organização e a vida cotidiana dos religiosos no final do século XIX, além dos desafios oriundos das diferenças culturais vivenciadas pelos franceses em pleno sertão goiano, destacando suas principais ocupações:

Atualmente, a comunidade de Goyaz é composta por sete religiosos, cinco Padres e dois irmãos conversos. Seu estilo de vida é essencialmente o mesmo observado em Uberaba. No entanto, o horário difere em alguns pontos. Em Goyaz, adotou-se o costume local para as refeições: café da manhã às 9h30 e jantar às 4h; vésperas são rezadas ao meio-dia e matinas às 3h30.

A dificuldade em se conseguir comida, especialmente, pão, é bastante grande lá. O trem traz farinha até Uberaba, e nossos Padres têm que pagar muito para transportá-la através de mulas até Goyaz. Por isso, há longos períodos sem pão no refeitório. Ele é substituído então pelo alimento usado na região, a farinha de mandioca.

(...) é decepcionante notar que, geralmente, como a população é menos densa, a afluência em torno dos missionários é menor e os resultados obtidos são mais modestos. Por outro lado, em Goyaz, o ministério local é mais importante do que em Uberaba, e nossos Padres, que no princípio se queixavam da falta de trabalho, agora estão sobrecarregados e pedindo reforços. Suas principais ocupações são: pregações e confissões na igreja do convento, aulas diárias no seminário, catecismos em algumas classes,

⁴⁰⁰ Destaca-se aqui a profícua utilização da imprensa para a difusão da evangelização, buscando superar as barreiras impostas pela secularização do Estado, após a Proclamação da República, que dificultou o ensino religioso nas escolas públicas, por exemplo, com a exceção de alguns frades, que atuaram como professores de francês, inclusive no liceu. Em Goiás, fundaram o seminário *A Cruz* em 1890, que durou apenas um ano (BARQUILLA, 1995, p. 535), sobre o qual frei Gallais (1906, p. 176) oferece maiores detalhes sobre suas origens e demandas. Já Bittar (1997, p. 175) acrescenta interessantes observações sobre o tema, afirmando que, “antes, a população vilaboense procurava atender às expectativas intelectuais de Antônio Félix de Bulhões Jardim, difundidas pelo jornal *Goyaz*. Agora [década de 1920], através de *O Lar*, a vilaboense/intelectual procura corresponder ao ideal religioso difundido pelas irmãs dominicanas”.

visitas a doentes na cidade e arredores e cuidado de algumas paróquias vizinhas sem padres e que o Bispo os encarregou temporariamente.

Ao chegarem a Goyaz, nossos Padres encontraram um pequeno grupo de almas piedosas que tinham o hábito de frequentar os sacramentos, e esse modesto rebanho tem aumentado. Nos sábados à noite e na véspera dos feriados, há multidões em torno de alguns confessionários, e nas missas dos domingos comuns, o número de comunhões atinge e às vezes ultrapassa uma centena. Para algumas festas mais populares, não apenas as mulheres, mas também os homens se aproximam dos sacramentos, e então nossos Padres distribuem de quinhentas a seiscentas, chegando até a oitocentas comunhões.



Figura 445 - Missão dos dominicanos franceses por frei Marie-Hilaire Tapie na década de 1920.⁴⁰¹

Fonte: TAPIE, 1926, p. 32.

⁴⁰¹ A clareza e excelente resolução desta fotografia permite a observação de detalhes construtivos não detectáveis nas analisadas anteriormente. Destaca-se o avanço de beiral do telhado em relação ao plano da fachada esquerda, a presença de aberturas estreitas na parte interna de cada uma das torres, assim como, o discreto acabamento do frontão, cujos vértices do triângulo terminam levemente recuados em relação à superfície lateral das torres. Ressalta-se, ainda, a existência de um trecho de calçamento em frente às entradas do edifício, além das manchas observadas na altura do barrado já desbotado de sua base. A fachada esquerda do convento também está bastante nítida, indicando parte das aberturas inferiores e a existência de paredes nos limites do balcão superior, que avança para o exterior na direção esquerda como uma espécie de pequeno balanço.



Figura 446- Missão dos dominicanos franceses por D. Cândido Penso pós-década de 1930.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 61.



Figura 447- Saída dos dominicanos italianos para desobriga no Araguaia por D. Cândido Penso pós-década de 1930.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 90.

Como visto, os frades acabavam realizando atividades religiosas cotidianas a pedido do bispo. Entretanto, suas expectativas eram frustradas devido à falta de flexibilidade demonstrada por ele em algumas ocasiões. Isso acabava provocando alguns conflitos gerados pela parca cooperação com as expressivas demandas eclesiais da diocese, sobretudo, em relação à enorme carência de mão-de-obra. Apesar das ressalvas e críticas amplamente difundidas sobre a atuação dos dominicanos, principalmente, no que se refere aos indígenas e sua aculturação, Santos (1996, p. 80) reconhece seu importante papel na formação do clero local. Ele ressalta também o “estímulo” ou exemplo dado aos padres diocesanos por sua conduta conservadora (ultramontana), para que eles vivessem “os novos valores propostos pelo movimento reformador na igreja católica e assumidos pelo bispo”, resumidos a seguir:

O sonho do missionário era implantar, em pleno sertão goiano, a civilização cristã, nos moldes europeus: uma civilização de cristãos batizados onde as pessoas participassem frequentemente dos Sacramentos da Eucaristia e Confissão; uma civilização sem concubinato nem adultérios; enfim, uma civilização com os valores tradicionais da civilização cristã ocidental. Logicamente, uma vez em contato com a realidade, ele fará as devidas adaptações aos costumes brasileiros, desde que não ferissem as leis positivas expressas pela Igreja (SANTOS, 1996, p. 83).



Figura 448 - Vista da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento dos dominicanos a partir da Rua Moretti Foggia na década de 1920 (autor desconhecido).

Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.

Figura 449 - Aglomeração em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento dos dominicanos, por autor desconhecido na década de 1930 (arquivo da Diocese de Goiás).

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 450 - Procissão na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento dos dominicanos por D. Cândido Penso na década de 1930⁴⁰².

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 47.

Um interessante contraponto a esse argumento é trazido pelo missionário protestante William Azel Cook⁴⁰³ (1909, p. 48-49, *tradução nossa*), que passa uma turbulenta temporada

⁴⁰² Euzébio de Carvalho (2008, p. 212) faz uma rica e perspicaz descrição dessa fotografia, conforme segue: “a imagem é antiga, pois o relógio se encontra ainda no alto da torre esquerda. Nela, percebemos melhor as dimensões do largo do Rosário, propício às aglomerações dos dias de festa. No centro da fotografia, formando um corredor, temos duas filas de moças, ao estilo das procissões do século XIX. Na porta da igreja, encontra-se enfeitado o altar. À sua esquerda, os dominicanos franceses. Há uma grande quantidade de porta-bandeiras, nos dois lados da porta principal e à direita da fotografia. Em uma das extremidades, vemos um clérigo vestido de branco (destaque para as luvas), segurando um sóbrio guarda-chuva (seria dom Eduardo?). Destacamos também o grande número de pessoas negras na festividade”.

⁴⁰³ Sobre o assunto, Paulo Brito do Prado (2019, p. 256) comenta que “em 1900, a passagem de Leolinda Daltro por Goiás mexeu com a cidade e principalmente com os padres dominicanos que se encarregavam da catequização dos índios do baixo Araguaia. Os conflitos nos quais esta mulher se envolveu e a forma como seus desentendimentos se cruzaram àqueles enfrentados pelo reverendo William Azel Cook no momento em que este tentava disseminar os princípios protestantes, são pistas

na cidade de Goiás. Em seus relatos registrados, publicados em 1909, a partir de diálogos com pessoas da localidade, ele faz severas críticas à influência cega dos dominicanos sobre os vilaboenses, assim como, à postura dos opositores locais a eles, possivelmente, referindo-se aos diversos e influentes maçons presentes na região naquele período. Ressalta, ainda, a profunda lealdade feminina a esses religiosos, reforçando a teoria da potência do fazer com as próprias mãos, já atribuída a elas desde aquele período, conforme segue:

Cinco frades franceses, gordos e fanáticos, governavam Goyaz, assistidos por um ou dois padres e uma dúzia de freiras. Esses indivíduos dominam as pessoas, corpo e mente, e governam mais verdadeiramente do que o governo estatal legal; mas os mais inteligentes, incluindo profissionais, comerciantes e homens pensantes em geral, desprezam o romanismo. Infelizmente, muitos desses homens estão à deriva no mar da dúvida de todas as religiões. Mas, embora tenham rejeitado a religião dos padres e frades, e falem mal deles em particular, são covardes morais e temem-nos. Eles se tornam "fortes e corajosos" somente quando recebem a Palavra e o Espírito de Deus em seus corações, e, tendo se afastado do pecado, são "transformados pela renovação da mente". Esses homens são fracos em suas crenças e convicções, embora, com uma estranha inconsistência, autodenominem-se "positivos" [ou positivistas]. As mulheres, pelo contrário, estão quase que universalmente sob o encanto do padre. Os padres e os frades recolheram e destruíram todas as cópias da Bíblia que distribuimos (...).

Maria José Bittar (1997, p. 130) analisa a fundo esse **anticlericalismo** e as peculiaridades observadas na religiosidade vilaboense do fim do século XIX, que estão muito vinculadas à ligação da oligarquia no poder com a maçonaria. Esse posicionamento ia de encontro ao profundo empenho de parte da elite local em prol da reconstrução da Catedral de Santana e da Igreja da Boa Morte nas décadas seguintes, como estudado nos capítulos anteriores. A pesquisadora expõe uma reveladora fala do escritor Bernardo Élis, que atribui essa característica ao fato de o goiano não ser “carola e que o catolicismo não ocupa, em Goiás, o espaço que possui em outros lugares do Brasil”. Ele acredita que a suposta pouca importância dada à Igreja Católica no interior brasileiro decorra da “ausência de padres”, sendo as igrejas “entregues às beatas e aos sacristãos”, como de fato constatado pelos dominicanos ao chegar à região. Esse fato seria agravado pelo estado de arruinamento dos templos goianos, que reforça um culto doméstico “nos lares, nas capelas e oratórios” (BITTAR, 1997, p. 131), dando destaque à devoção “a São Sebastião, um soldado que é transformado, no Brasil, em protetor do gado” (idem). Bittar comenta também que a “vilaboense/matriarca é rezadeira e supersticiosa mas, assim como o homem, possui, como herança histórica, um desenvolvido espírito de independência em relação à Igreja Católica”

do não insulamento da região, dos muitos conflitos e do cotidiano regional já influenciado por diferentes ideias e crenças (...).

(idem). Isso é comprovado pelos primeiros anos dos registros memorialísticos de Anna Joaquina Marques⁴⁰⁴, iniciados em 1881, nos quais se nota uma menção muito mais expressiva das festividades religiosas populares (procissões, folias, levantamento de mastros, festas do Imperador, Congos e Vilões, Chegada da Rainha) do que da presença de sua família nas igrejas⁴⁰⁵. Esta começa a se ampliar consideravelmente ao longo dos anos, principalmente, em razão da influência dos religiosos ultramontanos, considerando-se que seu pai era padre e que ela morou por décadas ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Por fim, apresenta-se o trecho de uma reportagem do jornal *Goyaz* (05.fev.1887 *apud* BITTAR, 1997, p. 130) que ilustra esses argumentos e traz críticas a algumas práticas dos frades franceses, inclusive demonstrando objeções nacionalistas a eles, como era comum naquele período:

Não foi por mera recreação nossa que no antepenúltimo número dessa folha denunciamos ao senhor inspetor geral da instrução pública o abuso que os frades dominicanos cometiam fazendo freqüentes visitas às escolas públicas dessa capital; fomos a isso instado por muitos chefes de família que agradecem as lições dos mesmos frades fornecidas por estes a seus filhos. Lamentamos que o senhor inspetor menospreze as nossas reclamações no que diz respeito ao novo regime imposto aos estabelecimentos de instrução primária por uma classe estranha ao nosso mecanismo administrativo e representada por indivíduos que nem ao menos gozam dos foros de cidadãos brasileiros.

Nesse contexto, Riolando Azzi (1977, p. 636) destaca que a atuação dos primeiros dominicanos teve como efeito colateral uma “desvalorização da iniciativa e participação leiga na vida cristã, em decorrência de uma maior centralização do poder clerical”, indo na contramão completa do originário fazer com as próprias mãos que deu vida e continuidade a esse templo. Esse ponto é reforçado pelo enfraquecimento dos aspectos imateriais que sustentavam tais práticas, em razão da “ênfase do aspecto sacramental da vida cristã, [já que] nem sempre houve o devido apreço para com as antigas formas de devoção popular, como procissões e romarias” (idem). Critica, assim, a falta de habilidade desses religiosos em conseguir “descobrir as riquezas espirituais subjacentes na fé tradicional mantida pelo povo brasileiro”. Isso resulta, por exemplo, na rejeição sentida pelos primeiros missionários

⁴⁰⁴ Diário de Anna Joaquina da Silva Marques, Volume I. Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Pontifícia Universidade Católica da Goiás, Goiânia, Goiás.

⁴⁰⁵ No caso da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, além das várias procissões e festas dedicadas à santa e a São Sebastião e relacionadas à comunidade negra, são mencionados alguns casamentos desde 1881, que eram eventos de relevância social, demonstrando que ela estava em plena atividade, o que contribuiria para contradizer alguns argumentos acerca de seu suposto “abandono” para justificar a cessão do templo aos dominicanos em detrimento da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

franceses ao chegaram em Goiás, que acabou sendo amenizada ao longo dos anos e do fortalecimento das práticas romanizadoras. Acerca dessas práticas, Clóvis Britto e Rafael Rosa (2017, p. 228) fazem cruciais e esclarecedoras observações, reforçando seu expressivo impacto nas seculares atuações do fazer com as próprias mãos observado na cidade até então:

Até o século XIX, as irmandades pias e confrarias exerciam boa parte do serviço religioso laico. As associações como o Apostolado [do Coração e do Santíssimo Sacramento, difundidas por determinação papal] surgem exatamente no campo aberto pelo enfraquecimento dessas irmandades, relegadas ao papel de religiosidade popular, pelo que muitas se tornaram independentes da Igreja, tornando-se grupos de sociabilidade e manutenção de práticas devotas, mesmo sem o aval da Igreja oficial.

O trabalho feito ao longo de décadas pelas **freiras dominicanas francesas** de Montels, que chegaram a Goiás seis anos depois que os freis, é fundamental para essa mudança de paradigma e transformações das tradicionais formas de devoção locais, muito a contragosto da família Bulhões, ainda no poder naquele período. O principal meio para isso ocorrer foi o Colégio Santana, como já comentado nos capítulos anteriores, que adaptou o método apostólico da referida ordem às específicas condições locais. Partindo de Bordeaux, são calorosamente recebidas em Goiás no dia 5 de setembro de 1889, após quatro meses de viagem, cuja etapa final foi feita a cavalo a partir de Uberaba sob a escolta de frei Callais e Antônio de Castro, irmão de Mestra Nhola e Anna Joaquina Marques⁴⁰⁶. Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 234) lista os nomes dessas primeiras irmãs: Otávia (Superiora), Estefânia, Antonieta, Rosa de Santana, Inês, Catarina, Verônica e Isabel.



⁴⁰⁶ Anna Joaquina Marques (5.set.1889. V. I, p. 122) recorda a grande mobilização ocorrida na cidade em torno desse fato da seguinte forma: “a ½ dia Chegarão as freiras teve uma recepção m.^{to} bonita e concorrida, desde da povoação do bacalhau até chegarem aqui na Igreja. Nhola e Lili forão e levaram as meninas da escola”.

Figura 451 - Irmãs Dominicanas no Colégio Sant'Ana, sem autor e data.

Fonte: Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1382092705441704&set=a.137926275572469> . Acesso em 24.ago.2023, 23:50.

Figura 452 - Largo do chafariz e fachada frontal da casa da comunidade das irmãs dominicanas, sem autor, em 1973.

Fonte: Acervo Carlos Heimar.

Elas foram, então, instaladas em um grupo de casas situadas no Largo do Chafariz, que logo foram adaptadas para as atividades educacionais. Regina Lacerda (1977, p. 27-28) lembra, inclusive, que foi “uma comissão de senhoras [que] se encarregou de promover recursos para a instalação do Colégio Santana”. Destaca-se que todas elas são integrantes da elite local, conforme se vê na seguinte lista: Ana Cardoso Santa Cruz, Therezinha Ramos Caiado, Anna Pereira de Abreu, Maria Abrantes, Benedicta Geraldina, Candida Bons Olhos, Augusta Sócrates, Maria Nunes e Maria de Santana. Essa intervenção foi necessária devido à proibição legal da aplicação de investimentos públicos em um estabelecimento, “em que o ensino religioso [era] obrigatório” (PRADO, 2019, p. 90). Essa mobilização abre o precedente, ainda no fim do século XIX, para a difusão das futuras iniciativas de naturezas semelhantes promovidas pelas mulheres das famílias tradicionais vilaboenses, observadas ao longo da primeira metade do século seguinte na cidade e já analisadas nesta tese.

Outro ponto de destaque durante esse mesmo período são as dificuldades financeiras vivenciadas pelo novo bispo, D. Eduardo Duarte Silva, que são agravadas pela dispendiosa manutenção da robusta estrutura construída por seu antecessor. A seguinte passagem escrita pelo Cônego Trindade Silva (1948, p. 346) comprova esse fato: “V. Excia. não tem com que manter (...), sobre tudo missões dos Padres Dominicanos e o collegio dirigido pelas Irmãs Terceiras de São Domingos, os que conforme contracto são subsidiadas pela Caixa Pia”. Isso pode justificar as reclamações feitas pelo frei Gallais (1893, p. 34-36), sempre permeadas pelo tom de superioridade colonialista, sobre as difíceis condições de vida e trabalho encontrados pelas freiras francesas em seus anos iniciais, como visto a seguir:

(...) a cruz que pesou tão fortemente sobre a comunidade das Irmãs de Goyaz não aliviou em nada. O estado de saúde de todas é extremamente precário e é hora de ajudá-las. Enquanto corajosas companheiras não chegam para aliviá-las, elas permanecem firmes e não querem ouvir falar em suspender suas aulas. Elas têm cerca de cem alunos que, a nenhum custo, querem deixá-las, e quando novas salas forem construídas e novas mestras vindas da França chegarem, esse número mais que dobrará. É emocionante ver o apego das crianças de Goyaz pelas Irmãs. (...) Esses sentimentos de simpatia, aliás, são compartilhados pela população. Todos, grandes e pequenos, cristãos e ímpios, simples particulares e funcionários em todos os níveis hierárquicos, têm por elas estima, respeito e veneração.

Bittar (1997, p. 122) ressalta que a vinda das irmãs francesas, associada à reforma do ensino dos anos de 1880, por meio da criação da Escola Normal de Goiás em 1882, contribuiu muito para a “modificação da mentalidade feminina. O Colégio Santana, sobretudo, traz

incentivo cultural à cidade, ministrando curso primário, aulas de trabalhos manuais, desenho e música e, principalmente, transformando o francês na segunda língua da alta sociedade local”. Contudo, a pesquisadora considera que dessa conjuntura surge uma “vilaboense/intelectual desfigurada e indefinida — resultado da mistura da repressão dominicana com a atávica liberalidade vilaboense” (BITTAR, 1997, p. 174). Essa condição pode ser atribuída à missão dada a essas freiras de “‘purificar’ os costumes, servindo de exemplo a uma sociedade na qual ‘a castidade e a fidelidade não eram os seus mais retumbantes predicados’” (REIS, 2013, p. 95). Bittar (1997, p. 177) finaliza seu argumento com uma polêmica crítica de Bernardo Élis a essa instituição, na qual ele afirma ter ela sido “negativa, por representar o imperialismo europeu em oposição à política patriótica de Goiás, estimulada pelo Liceu”, relegando sua contribuição à mera “difusão de regras sociais — etiqueta — do que para a consolidação do espírito forte da mulher goiana”. Apesar da coerência de sua fala em relação ao colonialismo, estando em consonância com o pensamento corrente naquela virada de século, o reducionismo atribuído ao legado das dominicanas em Goiás está longe de ser válido, conforme se observa em vários momentos desta pesquisa, além de mostrar-se bastante misógino. A amplitude e diversidade dessa influência pode ser confirmada pelos vários documentos e registros aqui analisados, chegando a atingir vários grupos diferentes, como demonstram os relatos de Anna Joaquina Marques, que permitem verificar a ampliação cada vez maior da religiosidade já conformada pelos preceitos ultramontanos na vida de sua família e de várias pessoas próximas. Exemplifica-se com os inúmeros relatos sobre a realização de rezas, terços, sermões, tríduos, novena, confissões, “Mez de Maria” e demais celebrações na Igreja do Rosário a partir de outubro de 1883. Essas práticas se tornam tão frequentes, a ponto de chegarem a visitar o templo mais de uma vez ao dia em algumas ocasiões, em razão das estratégias adotadas para atrair a presença constante, sobretudo, das mulheres dentro desses espaços controlados pelos religiosos.

Uma passagem específica de seu diário, datada de seis de maio de 1888 (domingo), inclusive, revela uma tensa e complexa convivência entre os fiéis negros e brancos na igreja, considerando-se que os primeiros usufruíam cotidianamente do lugar desde sua construção, como se vê: “Nhola foi ao mez de Maria p.^m voltou mal satisfeita p.^{la} razão das negrinhas não deixarem as meninas tirar reza” (MARQUES, 6.mai.1888. V. I, p. 107). Dias depois, quase em tom de revanche, a memorialista critica a realização de uma celebração típica dos negros: “Houve o Reinado dos pretos esteve Sofrível” (MARQUES, 21.mai.1888. V. I, p. 107). Esses fatos se passaram exatamente no momento da promulgação da Lei Áurea e, certamente, não ocorreram por coincidência, deixando transparecer o clima observado na cidade em torno do tema naquele momento. Outra anotação do mês seguinte indica que ele, de fato, chamava a

atenção do grupo ao qual a memorialista pertencia: “Chegou o decreto da libertação do Brazil os ultimos escravos q’. havia. à noite hove Serenata” (MARQUES, 3.jun.1888. V. I, p. 108). Outro ponto de destaque é a interferência dos frades nas tradicionais celebrações ocorridas na igreja, como o caso da procissão do Rosário, conforme segue: “Domingo detarde houve prosição de N. S. do Rozario q’. os frades fizerão; As môssas forão carregarão a imagem todas de véu e grinalda e as meninas de bamdeiras representando os Mistérios do rosarios. Eu Nhola e Lili fomos” (MARQUES, 7.set.1888. V. I, p. 111).

Britto e Rosa (2017, p. 113, *grifos nossos*) reforçam esse argumento, ao falar dos “impactos da presença dominicana no fortalecimento da romanização e na instituição de manifestações piedosas relacionadas ao culto público e à **música** a exemplo da criação do Colégio Santana, da Procissão das Virgens e do **Coro do Rosário**”. Nas práticas musicais, os religiosos contavam com a colaboração de frei Germano Llech, Ângelo Dargaignaratz⁴⁰⁷ e Gil Villanova “na organização dos cantos e no acompanhamento dos mesmos no harmônio”, instalado no coro da igreja em 1887. Ana Guiomar Rêgo Souza (2020, p. 28) reforça que “a emergência de uma música de viés evangelizador teve como modelo o hinário europeu trazido para o Brasil por missionários, principalmente dominicanos e dominicanas”. Daí a importância da introdução de aulas de canto, harmônio e piano pelas dominicanas, que contribuíram muito para ampliar a atuação feminina na igreja, principalmente, de membros da elite cultural. Isso transformou esses espaços religiosos e a escola nos “lugares nos quais as mulheres podiam ‘cantar, confessar os pecados, expiá-los através da oração’” (ATAÍDES; CAPEL, 1991, p. 39 *apud* PRADO, 2019, p. 90). Ressalta-se também o empenho observado nas atuações dos rivais coros do Rosário e da Boa Morte, como se pode conferir abaixo:

(...) foi adquirido um pequeno harmônio que era utilizado, especialmente no mês de Maria⁴⁰⁸, por Joaquina Correa e por sua irmã Marica Póvoa. Outra

⁴⁰⁷ Frei Ângelo (1848-1905), além de cantor, compositor e organista, também ficou conhecido por musicar os famosos cantos do Perdão e cerimônia do *Bouquet*, introduzidos na cidade por Mestra Nhola no fim do século XIX. Britto e Rosa (2017, p. 198) afirmam que “a letra veio do Rio de Janeiro através do bispo Dom Joaquim Gonçalves Xavier de Azevedo, constante do livro Coleção Preciosa de Poesias Sacras, edição de 1872, do Colégio Episcopal São Pedro de Alcântara”. Já Anna Joaquina Marques (27.mar.1888. V. I, p. 161) faz a primeira menção a uma dessas prática em 1898, conforme segue: “Domingo de Passos Nhola e Lili forão com as [meninas] no Rosario antes da Sahida da Posição, p^a cantar o Perdão, depois vierão p.^a vêr da aqui a prosição”. Mais informações sobre o tema podem ser encontradas em: BRITO (1974); LACERDA (1977); DAHER (1984); CARNEIRO (2005); TAMASO (2007); PRADO (2014) e BRITTO; ROSA (2017).

⁴⁰⁸ Frei Germano registra que “(...) desde o ano de 1884, por nossa iniciativa, fizemos em nossa igreja [Igreja do Rosário] o mês de Maria, pregando todos os dias, na missa das 5 horas. Algumas moças, dentre elas uma de nome Maria, irmã do Padre Confúcio, subiam ao órgão para cantar, acompanhadas por Luís, irmão do mesmo Padre, o qual se utilizava de um harmônio portátil, vindo da França para os primeiros missionários” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 125). A popularização dessa nova forma de devoção e de seus paulatinos efeitos na população católica vilaboense, que passa a frequentar as igrejas de forma quase exaustiva a partir do final do século XIX, comprova a eficácia

musicista atuante no período era Lili Marques, que dirigiu o coro de moças, das quais uma era organista: “o novo coro se esforçou por cantar belos cânticos e missas eruditas. Houve sem dúvida uma certa rivalidade com o Coro da Boa Morte, de sorte que o que este executava, fazia-o também o outro (BRITTO; ROSA, 2017, p. 114).

Em 1962, os frades italianos adquirem um “órgão de tubos [em madeira e Flandres] para a Igreja do Rosário pelo Coral Rosarino, sob a direção de Frei Reginaldo Orlandini, que o criou em 1960” (PASSOS, 2018, p. 244). Os recursos para isso foram levantados através de uma “campanha promovida pelo Coral Rosarino, tendo custado Cr\$1.100,00 (Um mil e cem cruzeiros)” (PASSOS, 2018, p. 103), o que reforça a teoria do grande caráter mobilizador da participação dos fiéis nas atividades artísticas e religiosas, especialmente, naquelas relacionadas à música, como revela a constante atuação dos integrantes dos coros do Rosário e da Boa Morte nos cuidados com as respectivas igrejas. Acerca dessa temática, Tamaso (2007, 617-618) comenta que:

Durante a festa do Rosário, os dominicanos criaram o Festival Rosarino, onde a cidade apresentava as melhores coisas, músicas, poesias, danças... de tudo, era um show [Élder Camargo de Passos em entrevista concedida à autora em janeiro de 2002]. A vivência musical proporcionada pelos dominicanos se somou à sensibilidade musical do vilaboense tradicional, contribuindo para estimular as outras ações que se seguiriam à criação do Coral Vocalistas Goyazes. O bispo Dom Cândido, também chamado de *bispo artista* ou *bispo fotógrafo*, frei Simão Dorvi, o frei *arquivista* e frei Reginaldo, o frei *músico*; cada qual ao seu modo, já tinham sensibilizado as solteiras — Antolinda Baía Borges, Brasilete Ramos Caiado e Marlene Gomes de Velasco — e os jovens, como por exemplo, Élder Camargo de Passos. Os mesmos que pouco tempo depois assumiriam as diretrizes extra-oficiais da cidade, como agentes da cultura e do patrimônio laico e religioso e levariam à cidade ao título de patrimônio mundial.

Comenta-se, agora, sobre as disputas simbólicas ocorridas entre os dois corais, que contavam com figuras destacadas da sociedade local “aquém do Rio Vermelho”, representadas por Adelaide Sócrates⁴⁰⁹ e Monsenhor Confúcio Amorim, da parte da catedral provisória, e de renomados moradores de “além do Rio Vermelho”, através das irmãs e mestras Nhola e Lili, com o apoio dos religiosos do convento dominicano. Entretanto, frei Germano chega a criticar a atuação desses grupos ao exaltar o “novo estilo de música sacra” mais simples e interativo, lamentando “que a participação da assembleia na liturgia tenha se encerrado com a criação do Coro do Rosário – um coral de moças dirigido por Dona Lili Marques –, e com a influência do Coro da Boa Morte” (SOUZA, 2020, p. 28). Ondina Albernaz

do trabalho evangelizador dos dominicanos, como atesta ainda a “evolução” dos hábitos religiosos locais descritos nas décadas de registros memorialísticos deixados por Anna Joaquina Marques.

⁴⁰⁹ Acerca da personagem nesse contexto ver: O *Lidador* 31.jul.1913; BRITO, 1974; TAMASO, 2007; PRADO, 2014; BRITTO; ROSA, 2017.

(1992, p. 53) também registra em suas memórias a incorporação dessa atividade no cotidiano de algumas moças da cidade: a “vida de Doce era rotineira: cantava no coro da igreja do Rosário na reza aos sábados, e na missa aos domingos; frequentava aulas de música quando os afazeres o permitiam (...)”.

O referido **Coro da Igreja da Boa Morte**⁴¹⁰ foi criado ainda no século XIX por um membro da família Sócrates, a jovem Augusta Sócrates Gomes Pinto (1879 - 1965), irmã de Adelaide, que assume sua regência até o fim da vida. Ela foi responsável por organizar todo o seu repertório e fazer a “transposição de tom dos afamados Muttetes [sic], que eram apenas para vozes femininas de soprano, contralto etc.” (BRITO, 1974, p. 280). Esses motetos, missas e cânticos de vários períodos foram preservados pelas responsáveis pelo grupo durante décadas, sendo “repassado[s] a diversas gerações de vilaboenses” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 14). O grupo chegou a ser dirigido pelo reconhecido musicista José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889) no fim do século XIX e também pelo Cônego José Iria Xavier Serradourada (1831-1898), sendo posteriormente transformado no Cora da Catedral de Santana, sob o duradouro comando de Darcília do Amorim.

Alguns depoimentos colhidos por Tamaso (2007, p. 253), cerca de um século depois das origens dessas práticas, reforçam a sua importância no imaginário religioso de várias gerações vilaboenses e na criação de fortes e duradouros vínculos afetivos, memorialísticos e de pertencimento com o lugar por meio delas. A pesquisadora, inclusive, considera que “a Igreja do Rosário e o Convento dos Dominicanos italianos foram um *locus* de sensibilidade para a música e as artes que redundaram na formação de agentes locais da preservação do patrimônio” (TAMASO, 2007, p. 617), incluindo o próprio Élder Camargo de Passos. A respeito da questão, ele declara que “aí nós tínhamos um relacionamento muito grande... um grupo criado pelo frei Reginaldo, que foi o Coral Rosarino, um Coral... de muita movimentação aqui em Goiás e que iniciou, é um dos movimentos que eu participei, o Coral Rosarino...”. Tamaso (2007, p. 253) reforça, então, o fato de que a atuação nos coros “mobilizava um número grande de moças. O Coro da Boa Morte e o Coro do Rosário são especialmente citados”, ressaltando, em particular, a recordação de Neusa Serradourada acerca da divisão existente

⁴¹⁰ Integravam-no, ao longo de muitos anos, as seguintes cantoras, todas pertencentes a famílias vilaboenses tradicionais: “Anna Xavier de Barros, Leonor Xavier de Barros, Maria de Nazareth Xavier de Barros, Anna Gabriela do Espírito Santo, Ângela Bulhões, Cecília de Souza, Emerenciana Albernaz, Mariquinhas Albernaz, Ilídia Curado, Victoriana de Castro, Messias Amorim e Josepha Amorim. O acompanhamento ficara sob responsabilidade da Orquestra Phil’harmônica e tocavam o harmônio Josepha Cândida de Faria Albernaz e Emerenciana de Faria Albernaz. No início do século XX, somaram-se ao coro Esther Veiga, Eurídice e Gesy Natal e, no acompanhamento, Luthegarde Bons-Olhos” (BRITTO; ROSA, 2017, p. 114).

entre as mulheres mais velhas e mais jovens, com destaque para as solteiras e para a presença constante dos dominicanos no processo:

Existia o coro do Rosário. Então era o grupo de pessoas mais idosas... no caso de Alita Azeredo, Zairinha... que todas as duas já são falecidas [...] tinha Aparecida que é prima de Alita também, Madalena de Barros, tinha uma equipe de solteironas que cantavam, formavam coros e eu e minha irmã começamos a participar, que nós gostávamos de cantar. Então nós éramos as jovens do grupo do Rosário, depois elas foram ficando mais velhas e esse grupo foi transformado no Grupo Rosarino, no tempo do Frei Reginaldo Orlandini (TAMASO, 2007, p. 253).

O caso da concorrência entre ambos os coros pode ser mais uma demonstração das disputas simbólicas observadas entre as duas margens do rio desde as origens da ocupação urbana, que traziam em seu âmago um forte bairrismo e uma série de preconceitos seculares relacionados à população negra e escravizada que viveu no “lado de lá”, apesar das posteriores transformações sociais pelas quais a região do Rosário passou com o tempo. Isso é demonstrado por Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 101) em suas “Reminiscências” de 1907 a 1911, ao declarar que “somente nas festas da padroeira eu ia à Igreja do Rosário, a antiga. Do outro lado da ponte do Rio Vermelho quase que só passava à noite, nas voltas pela cidade, ou nas procissões”.

Nota-se, portanto, que o templo passa a atrair uma quantidade e diversidade maior de fiéis após a chegada dos dominicanos, forçando uma constante divisão da “audiência” entre ele e a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (catedral provisória), o que evidencia sua crescente popularidade. Isso pode ser comprovado na publicação do jornal *O Lidador* (16.out.1913) intitulada *Festa de Nossa Senhora do Rosario*, que anuncia o início dos “festejos de N. S. do Rosario em nossa bella e culta Capital” organizados pelos dominicanos. Prossegue afirmando que “o povo goyano é essencialmente catholico e o Rosario uma das suas devoções predilectas. E realmente assim o provou a grande concurrencia de fieis que se notou desde o primeiro dia de Triduo preparativo a festa”. Ao final, Lili Marques e Adelaide Sócrates são felicitadas pela atuação de seus coros, mencionando também Mestra Nhola com a participação de suas alunas, acompanhadas por flauta e violino por Idalina Costa e Felicitas de Paula, respectivamente, além da atuação de Anna Joaquina Marques e de Maria Brandão no harmônio. Aproveitando o ensejo, acrescentam-se outros registros feitos pela referida memorialista em seu extensíssimo diário, que reforçam o argumento apresentado acima:

5ª-feira Santa Nhola e Lili forão no Rosário, e Eu Maria e Benedicta fomo na Boa M.[orte] ao ½ dia fomos vzitar o S. S. Sacramento no Rosário Denoite Lili e Maria forão no Lavapés (MARQUES, 4.mar.1901. V. II, p. 206).

Fui à missa de S. Jose na Boa Morte, detarde fui na reza do Rosario (MARQUES, 19.mar.1902. V. II, p. 219).

5^a-f.^a Santa Eu Maria e Benedita fomos na festa ao 1/2 dia fomos todos vizitar o Rosario denoite teve prosição de Fogaréu entrou no Carmo e cantou no Armonio (MARQUES, 27.mar.1902. V. II, p. 219).

Sesta f.^a da Paixão fomos a festa denoite teve à prosição do Senhor Morto, detarde fomos a via Sacra na Boa Morte depois as meninas da escola de Nhola Cantarão o Perdão A veronica foi Idalininha e Madalena Maria de Firica Sabado de Aleluia fomos a festa (...) (MARQUES, 28.mar.1902. V. II, p. 219).

6^o feira da Paixão fui na festa da Bôa morte Nhola Lili e Mariq.^a forão no Rosario (MARQUES, 25.mar.1910. V. II, p. 295).

Eu fui com fessar no Rosario e Lili foi no ensaio de Perdão na Boa Morte com as menina q'.^e tem de Cantar (MARQUES, 12.abr.1911. V. II, p. 324).

(...) esses dias de missões tem havido doutrina, no Carmo p.^a as meninos, no Rosario p.^a as meninas miudas na Bôa Morte p.^a as mocinhas (MARQUES, 1^o.abr.1912. V. II, p. 357).

dia da Conceição teve a missa da socied.^a dos muzicos. q.^{do} acabou o povo foi levar o S. Bispo p o pontifical na Bôa morte, e depois teve a guarda do S. S o dia todo p. o enseram.^{to} do Jubileu ao 4 dia eu fui fazer a vizita do S.S. e acompanhei o rosario de Idalina Marq.^s (na Bôamorte) Detarde nos todos fomos no Rosario, eu fui acompanhar os canticos p.^f q.^e de Firica estava na bença da Bôam.^a q.^e foi a m.^{ma} hora do Rosario (MARQUES, 8.dez.1913. V. II, p. 392).

Quinta f.^a Santa Demanhã Nhola Lili Ben^a e Anna forão na festa do Rosario. e Eu fui na Bôa Morte (MARQUES, 1^o.abr.1920. V. II, p. 511).

Nhola e Lili e Bened^o forão na festa no Rosario e Eu na Bôa Morte (costume) Detarde Nhola e Lili forão na Sessão, qdo. vierão Lili foi ao lavapés, (...) (MARQUES, 28.mar.1929. V. III, p. 688).

Sexta f.^a da paixão, Fomos a festa detarde teve o bonito e tocante Perdão das meninas. Denoite a concorrída prosição da Paixão. A Veronica foi Darcilá f.^a do Luiz Astholfo e a Magdalena foi a Filha de Lelma (velha) o canto da veronica foi aqui defronte (MARQUES, 29.mar.1929. V. III, p. 688).

A análise sobre a eficaz utilização do ensino e da música como meio evangelizador e romanizador da sociedade vilaboense por parte dos bispos ultramontanos e dos dominicanos e dominicanas, a partir do final do século XIX, demonstra a força desses instrumentos para impor tais mudanças na cidade, ainda que sob resistência inicialmente. Os argumentos e fontes apresentados e, sobretudo, os registros deixados por Anna Joaquina Marques permitiram a observação do crescimento gradual da influência tridentina na religiosidade local, levando a relevantes mudanças nas relações estabelecidas entre os vilaboenses e seus espaços sagrados. O seu fazer com as próprias mãos no cuidado com as igrejas, que começou em razão do isolamento e da insuficiência do clero, ainda permaneceu muito forte, porém, agora, passava a ser controlado e direcionado pelas novas diretrizes do clero, que acabaram levando a uma presença mais constante e cotidiana dos fiéis nos templos da cidade.

6.2. DA CAPELA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS AO SANTUÁRIO DOS DOMINICANOS

6.2.1. O novo Santuário do Rosário na velha capital goiana (pós-1934)

Guardo dela esta lembrança da meninice: um templo singelo, paredes claras, portas e janelas rústicas, um jeito de ser muito colonial. Dentro, uma simplicidade evocativa - altares pobres, com santos tristes, destacando-se, no altar-mór, um grupo de N. S. do Rosário, bellissimo, dominando o templo com sua visão colorida. Esta imagem ainda está na Igreja de hoje, moderna, clara, mas sempre despertando um sentimento aconchegante. (...) Passou o tempo. Cresci em corpo e alma. Os Dominicanos franceses foram afastados da Cidade. O convento ficou vazio. A Igreja, já em reforma, ficou mais silenciosa. As autoridades eclesíásticas providenciaram a vinda de Dominicanos da Casa italiana para o convento goiano. Outros tempos, outra mentalidade. Vinha para nós uma Irmandade mais aberta, mais liberada e os padres que chegavam traziam o espírito da alegria italiana. Como Superior da nova Casa, veio, com eles, Fr. Cândido Penso.

Nice Monteiro Daher (1990, p. 1-2).

A epígrafe acima oferece um interessante panorama do espírito da época em que ocorreu a transição entre os dominicanos franceses e os italianos, em meio a intensos contextos internacionais (II Guerra Mundial), nacionais (Era Vargas) e locais (transferência da capital pra Goiânia). Levando-se em consideração esse cenário, é apresentada agora uma compilação de textos organizada por José Barrado Barquilla (1993, p. 535), que comenta sobre a mudança de direcionamento nas fundações dominicanas brasileiras promovida a partir de 1930. Ela se caracteriza, principalmente, pelo seu deslocamento “do sertão para as grandes cidades do sudeste: Rio de Janeiro (1927), São Paulo (1937), Belo Horizonte (1941), Juiz de Fora (1951)”, complementando frei Reginaldo Orlandini (1996, p. 79) que

Depois do cinquentenário das "missões" no Estado de Goiás, os padres dominicanos franceses optaram pela evangelização, que tornou-se prioritária. Áreas metropolitanas do Brasil moderno explodem na costa atlântica. Por isto eles retiraram-se do sertão goiano, conservando apenas os postos avançados de Conceição do Araguaia e Porto Nacional, elevados a sedes episcopais e colocados sempre sob a responsabilidade dos dominicanos.

Os padres franceses, no momento de deixar Goiás, destinaram “graciosamente” aos confrades da Província da Lombardia a área das missões.

O lirismo (assim como, os eufemismos) de frei Orlandini não transparecem de forma muito precisa os acontecimentos daquele período, mas contribuem para se compreender melhor aqueles primeiros momentos da chegada dos novos dominicanos, que se fixam nos

estados de São Paulo, Goiás e Paraná. O frei Mariano S. Foralosso (2018, p. 68)⁴¹¹ é o responsável por narrar a vinda dos frades através do porto de Santos, onde desembarcaram em 2 de setembro de 1936, sendo eles “os padres Domenico Acerbi e Michele Lanzani e os irmãos cooperadores Simone (Simão) Dorvi e Guala Ferrari”. Segundo o autor, essa iniciativa nasce do antigo “sonho missionário” de Acerbi, que se vincula ao Brasil e a Goiás de forma quase casual, como demonstra o seguinte relato:

Em 8 de abril de 1936, o bispo brasileiro de Botocatu, Mons. Carlos Duarte Costa, de passagem por Bolonha, parou para rezar na Arca de São Domingos. Ele havia sido aluno da escola apostólica dos Dominicanos franceses em Uberaba e tinha grande devoção por São Domingos. Na basílica, ele conheceu o sacristão Fr. Simone Dorvi, irmão cooperador. Conversando com ele, expressou seu grande desejo de ter frades dominicanos em sua diocese. Fr. Simone o colocou em contato com o padre Acerbi; o diálogo entre os dois deu origem ao projeto da missão no Brasil (FORALOSSO, 2018, p. 68).

Inicialmente, a ideia não foi bem recebida pelos superiores de Acerbi, causando “perplexidades e oposições” em razão das dificuldades vividas na Itália fascista e do grande desafio imposto pela fundação de uma missão em um país tão distante. O padre insiste em seu propósito e consegue a aprovação do conselho provincial em 28 de abril de 1936 e do mestre geral em 6 de maio seguinte. Assim, o pedido para a instalação da nova missão dos dominicanos italianos no Brasil, prevista para a diocese de Botocatu em um primeiro momento, “foi enviada pelo bispo Mons. Carlos Duarte Costa em 30 de abril, festa de Santa Catarina de Siena. Não é por acaso que a nova missão levará o nome da grande santa de Siena: Vicariato Santa Catarina da Siena” (FORALOSSO, 2018, p. 69). O frei destaca, ainda, que quando os

italianos chegaram ao Brasil em 1936, os franceses já estavam presentes há mais de quarenta anos nos estados de Minas Gerais, Goiás, Tocantins e Pará, com os conventos de Uberaba, Goiás Velho, Conceição do Araguaia, Porto Nacional e Formosa. Eles trabalhavam com grande empenho na evangelização e instrução religiosa e moral dos índios e na assistência pastoral itinerante (desobrigas) à população cristã que vivia dispersa no imenso sertão (...) (FORALOSSO, 2018, p. 70).

Conforme previamente planejado, eles iniciam sua atuação no sudoeste paulista, mais especificamente, na paróquia de Santa Cruz do Rio Pardo e nas capelas da região, de modo que, “ao contrário dos franceses, os nossos missionários italianos preocuparam-se desde os primeiros meses de presença no Brasil com o recrutamento de vocações locais, para garantir o futuro da missão” (FORALOSSO, 2018, p. 71). O frei esclarece também as circunstâncias

⁴¹¹ Tradução do italiano feita pelo *ChatGPT* e revisada pelo orientador.

da chegada da missão a Goiás alguns anos depois, a partir da já mencionada demanda por expansão da presença dominicana, sobretudo, nos grandes centros urbanos:

A ocasião providencial para a realização do objetivo da “missão aos infiéis” surgiu dois anos após a chegada dos missionários italianos ao Brasil, em 1938. Os dominicanos franceses da Província de Toulouse começaram a responder aos apelos urgentes dos bispos das grandes cidades como o Rio e São Paulo, que estavam em rápida expansão. Eles queriam os dominicanos presentes no mundo da cultura e no diálogo com a modernidade. Nessa onda da nova “missão urbana”, os franceses já haviam fundado o convento do Rio (1927) e estavam preparando a fundação do convento de São Paulo (1939). No entanto, para atender a esse importante objetivo, eles se viram na necessidade de abandonar algumas posições missionárias no interior do Brasil. Porto Nacional foi entregue à diocese, Formosa aos padres do Sagrado Coração. Foi nesse contexto que o convento de Goiás Velho foi oferecido aos dominicanos italianos (FORALOSSO, 2018, p. 71).

Essa movimentação foi vista como a grande oportunidade para dar continuidade ao “projeto de evangelização dos índios pagãos do Araguaia e Tocantins” (FORALOSSO, 2018, p. 71-72), assim como, às desobrigas. Elder Camargo de Passos (2018, p. 135) registra, então, a chegada dos primeiros dominicanos italianos à cidade de Goiás no dia 29 de março de 1938, em plena Semana Santa subsequente à efetiva transferência da capital para Goiânia. Os freis Domingos Acerbi e Ceslau Cencinni e o irmão leigo Simão Dorvi são recebidos pelo superior do convento naquele momento, frei Gregório Aleixo, estando destinados a trabalhar na nova *Prelazia Nullius* de Sant'Anna do Bananal, dirigida pelo bispo de Porto Nacional, D. Alano Du Noday. João da Costa Oliveira apresenta um breve histórico sobre a presença dominicana no estado datado de 24 de junho de 1938, que é publicado no “Cidade de Goiás”. Um trecho dele relata a transferência da administração dos frades franceses para os italianos, como se vê abaixo:

Radical transformação acaba de operar-se no velho convento dos Padres Dominicanos, aqui estabelecidos, onde há pouco chegaram o Frei Ceslau Cencinni e o irmão leigo Simão, os quais, em companhia de Frei Aleixo aguardaram a chegada dos Padres da Casa da Itália, a fim de substituírem os da casa da França, que por mais de meio século cuidaram do convento e da igreja do Rosário, que dotaram de um relógio, que veio da Suíça e foi montado por Antônio Peclat, e de um expressivo grupo do Rosário; deve ser o grupo de grandes imagens de gesso com Nossa Senhora, o Menino Jesus, São Domingos e Santa Catarina e que hoje se encontra no interior do convento, tendo realizado várias transformações, inclusive a de demolição da saudosa e velha igreja, hoje mudada em um majestoso templo, em adiantado estado de construção. Foi enternecedora a transmissão da Diretoria de Ordem da Reitoria da Igreja, feita pelo Reverendíssimo Frei Aleixo (designado para Conceição do Araguaia), ao seu digno substituto, Reverendíssimo Frei Domingos Acerbi, sob cuja direção servem Revmos. Frei Cestau Cencini e Pio Coberlini e os irmãos leigos Simão e Tomás, incansáveis no cumprimento do dever com a promessa solene da conclusão da igreja (PASSOS, 2018, p. 138, *grifo nosso*).

Em 5 de fevereiro de 1939, todo o Curato da Sé vilaboense é entregue aos novos frades pelo prazo de uma década, devido à renúncia voluntária do responsável anterior, Pe. Domingos Pinto de Figueiredo⁴¹², assim, fica sob a responsabilidade de frei Cencinni. Em julho seguinte, vem da Itália o visitante canônico frei Marcos Righi e o suíço Cândido Bento Maria Penso⁴¹³, acompanhados dos irmãos cooperadores frades Venturino Cortinovi e Emilio Zacoti. Destaca-se que frei Penso já chega designado como superior do convento, ocupando o cargo por menos de um ano, quando é nomeado administrador apostólico da Prelazia de Sant'Anna do Bananal, com sede na própria cidade de Goiás.

Nesse novo e complexificado cenário, Foralosso se queixa da permanência dos desafios impostos pela dispersão populacional em um território tão vasto e de acesso difícil, além de totalmente desprovido de sacerdotes e missionários. Porém, um importante acontecimento ameniza esses desafios, que é o retorno de frei Acerbi à Bolonha como provincial, viabilizando o envio de vários novos freis antes e depois da guerra. Isso permitiu uma rápida ampliação da presença italiana e de suas obras missionárias na região, ainda que sob os impactos deixados pelo conflito mundial, chegando a incluir brasileiros formados no exterior. Portanto, durante a primeira metade dos anos de 1940, juntam-se ao grupo os freis Miguel Lanzani, Reginaldo Orlandini, Bernado Monti, Henrique Ciocci, Paulo da Angeli e Estevão Cattabriga.

Nova mudança ocorre em julho de 1947, quando frei Penso é nomeado Bispo Titular de Cella e Prelado de Santana do Bananal, o que leva à adaptação de parte do convento para receber a sede episcopal e a transformação do novo Santuário do Rosário em catedral, já que ele seria, naquele momento, “a única igreja praticável em todo o seu território”, nas palavras de Orlandini (1996, p. 81). Quase uma década depois, em janeiro de 1956, é “criada a nova Diocese de Goiás, resultante da fusão da antiga Arquidiocese com a Prelazia de Sant'Anna

⁴¹² Essa informação consta em uma correspondência do então vigário provincial frei Reginaldo Orlandini, enviada em dezembro de 1948 ao arcebispo metropolitano de Goiás, presente no acervo de D. Emmanuel Gomes de Oliveira, depositado no IPEHBC da PUC-GO.

⁴¹³ Esse importante personagem, já mencionado anteriormente, forma-se na Itália, ordenando-se em Veneza em 1922, após lutar na I Guerra Mundial. Atua como professor de religião, francês, ciências e canto, trazendo para o Brasil hábitos cultivados em suas origens, conforme testemunha Nice Monteiro Daher (1990, p. 2) a seguir: “tinha uma linda voz, acompanhando-se ao órgão, piano, (...) bandolim gongoleiro. Sua tendência artística estendia-se pela pintura, era um profissional em fotografias, armava presépios maravilhosos, distraia-se na esgrima e, quando possível, esparecia no alpinismo”. Sua atuação como fotógrafo das desobrigadas no Araguaia é umas das mais destacadas, sendo que a comercialização de sua obra foi responsável por uma substancial ajuda de custo na manutenção do convento e da igreja anos depois. Ele também produziu filmes, como demonstra o livro “Cândido Penso: Bispo e fotógrafo”, publicado em 1996 pelo frei Reginaldo Orlandini.

do Bananal, sendo escolhido D. Cândido Penso para Bispo” (PASSOS, 2018, p. 136), tomando posse em 31 de março de 1957⁴¹⁴ na Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

6.2.2. A demolição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o projeto “alemão” do Santuário do Rosário e do convento dos dominicanos italianos (1934)

*Quanto às Igrejas, não as quero.
Vou em romaria do sangue e da carne.
Ali ainda escorrem vestes pretas,
inda passeiam no lombo dos escravos
os ventres, as mãos, os gestos
abençoando – Que sua benção santa
os liberte da vida e dos grilhões – os negros.
Abençoando a mesa lauta,
as doces frutas e recolhendo
astutos, os impostos de Deus.*

Aidenor Aires (1979, p. 17).

Chega-se, então, a uma das temáticas patrimoniais mais polêmicas da história da cidade de Goiás: a demolição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e as diversas tentativas de apagamento de sua memória no difícil contexto do desenvolvimentismo e das transformações políticas e sociais trazidas pela Revolução de 1930, culminando com a perda da sede administrativa do estado. É importante destacar que existe pouquíssima documentação sobre essa passagem, além de uma grande lacuna e dificuldade (não é possível dizer se intencional ou não) de acesso aos arquivos que possam trazer maiores esclarecimentos sobre o ocorrido. Ainda que o tema já tenha sido bastante discutido por outros pesquisadores, consolidando-se como um expressivo tabu na trajetória da Igreja Católica goiana. Em suas ponderações sobre a questão e sobre o dossiê de inscrição local à chancela da Unesco nos anos 2000, Izabela Tamasso (2007, p. 175) argumenta que

A história da demolição deliberada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no ano de 1933, é absolutamente omitida. O passado da religiosidade negra e escrava não está contemplado pela retórica do patrimônio que se apresenta à UNESCO. A estratégia retórica, como num passe de mágica, informa sobre a fundação e a reconstrução, ignorando todo o passado vivido no período de cerca de 200 anos: festas do Rosário, Irmandades do Rosário, casamentos, batizados, cerimônias. As representações nativas sobre a Igreja do Rosário dos Pretos, não constam do *Dossiê*. Únicas referências podem ser encontradas na iconografia da cidade antiga.

⁴¹⁴ Menciona-se também a vinda das irmãs dominicanas italianas de Melegnano em agosto de 1952, assumindo a direção do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara e do Orfanato São José, onde permanecem até 1966 e 1979, respectivamente (PASSOS, 2018, p. 136).

Não foram encontrados documentos que informem o exato momento em que surgiram os planos para essa iniciativa, entretanto, existem indícios indicando que eles se iniciam “a partir de 1932”, segundo Paulo Brito do Prado (2014, p. 172). Outros importantes indícios são os diversos projetos e desenhos relativos à igreja e à reforma do convento, que foram elaborados pelo engenheiro alemão Fritz Koehler⁴¹⁵, datados de 1934. Há também a “24ª Ata da Comissão Central das Obras da Cathedral de Sant’Ana” de 30 de abril de 1934⁴¹⁶, na qual se encontra a seguinte fala do arcebispo D. Emmanuel Gomes de Oliveira, feita na presença do superior do convento, frei Aleixo: “(...) louvo os frades dominicanos, que tanto se tem sacrificado (...) na nossa Igreja, e agora reconstruindo o antigo templo do Rosario (...)”, segundo ele, uma obra que “viria embelezar a nossa capital, impressionando bem a nossa reputação”. A utilização do verbo “reconstruir”, sugerindo um claro apagamento da história prévia do templo, e a vinculação direta do empreendimento com o embelezamento e boa “reputação” da cidade, evidenciam o uso político do projeto. Ressalta-se que a mesma postura é vista no caso da reedificação da Catedral de Santana analisada anteriormente, essa sim, podendo ser considerada uma reconstrução, já que existia muito pouco a se restaurar em suas ruínas.

Essa intenção é amplamente reforçada pela imprensa, na forma de propaganda política em benefício da administração municipal, como se vê na seguinte matéria publicada pelo periódico local *O Social*. Nela, são exaltados os melhoramentos realizados no mercado público e em estradas de acesso à região, além do surgimento de três novos bairros “fora da cidade”, que apresentavam “predios da classe pobre, mas contendo também construções bem elegantes e distintas”. É interessante observar, aqui, uma consolidação de uma nova territorialização local, já que essas ocupações urbanas mais recentes não são consideradas como parte integrante da cidade dos vilaboenses tradicionais. Já o jornal *Voz do Povo*, de 4 de março de 1934 (*apud* OLIVEIRA, 2016, p. 38-39), informa a realização da pavimentação do Largo do Rosário, ocorrida no mesmo ano da demolição da igreja, que aprofunda ainda mais as mudanças na paisagem dessa área, como se nota no excerto a seguir:

A phase de transformações porque vae passando a nossa capital, devido ao seu natural desenvolvimento, tem encontrado da parte do actual prefeito, sr. Cel. Joaquim da Cunha Bastos, [...] uma actividade incessante que chama logo a attenção de todos. Mal termina uma obra de importância, e muitas

⁴¹⁵ O próprio engenheiro se mostra um grande progressista ao escrever uma matéria denominada “Goyaz grande aeroporto?” para o jornal *Voz do Povo* (26.mai.1933), comentando sobre a possibilidade da inclusão da “nossa pequena Capital (...) n’uma linha aerea mundial”, que ligaria as três Américas.

⁴¹⁶ Acervo do IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

vezes ao mesmo tempo, se inicia outra, tudo feito numa agitação febril, que só se observa nos grandes centros. Assim, em poucos dias, tivemos o alargamento e o nivelamento da Praça da Prefeitura, a construção do caes que fica fronteiro, o alargamento da rua da Carioca, [...], os concertos da rua Marechal Abrantes, o aformoseamento e o calçamento da praça do Palácio e, ainda agora, o calçamento da praça do Rosário, além de muitos outros que seria longo enumerar (OLIVEIRA, 2016, p. 38-39, *grifo nosso*).

Tais passagens revelam um nítido esforço de reação dos grupos antimudancistas à iminente transferência da capital, cujas providências já se encontravam bastante avançadas naquele momento.

Raquel Barbosa (2017, p. 79-80) apresenta um texto da *Revista Trimestral de História e Geografia* de 1966, que informa sobre a bênção e o lançamento da pedra fundamental da nova edificação em cinco de agosto de 1934⁴¹⁷, na época em que frei Germano Llech era o vigário geral da paróquia. Nele, relata-se a realização de um “ato ‘cívico’” no Largo do Rosário, que conta com a participação “representantes da coletividade encabeçada por alguns membros do clero local”, designados pela autora como “guardiões da tradição” em consonância com outros(as) pesquisadores(as). Segue a transcrição de um trecho dele, no qual se observa um discurso de aparente unanimidade geral quanto à demolição da antiga igreja, sendo o novo templo caracterizado como a materialização do tão sonhado “progressismo” na cidade. Prado (2014, p. 178) atribui esse posicionamento à “necessidade de representar a modernidade na arquitetura urbana” naqueles tempos de ameaças tão profundas, justamente, oriundas das supostas limitações impostas pelo tempo e pela idade do lugar, como se vê abaixo:

⁴¹⁷ Apesar dessa data, o pedido formal de aprovação do projeto arquitetônico do templo ao governo só é apresentado meses depois, como comprova a seguinte nota publicada por *Voz do Povo* (4.nov.1934): “No requerimento do Reverendo Frei Gregorio Aleixo, Superior dos Dominicanos, pedindo a aprovação da planta para a futura Igreja do Rosario nesta cidade. Ao snr. Agrimensor para os devidos fins”. Esse documento é importante por comprovar que as providências para a realização da iniciativa foram, de fato, tomadas pelos frades franceses, que relegaram aos italianos apenas a conclusão das obras. Contesta, portanto, afirmações errôneas como as de Elder Rocha Lima (2017, p. 104), de que “foi demolida em 1934 e, no local, padres dominicanos italianos construíram uma nova Igreja com soluções formais que lembram o estilo gótico e, por isso, colide com a predominância barroca da Cidade. O curioso é que a arquitetura gótica nunca floresceu na Itália que, pelo contrário, foi a pátria do barroco...”. Justifica-se, portanto, a incoerência de sua suposição, que não condizia com a realidade, realçando expressiva ausência de informações e fontes precisas sobre o acontecido. Esse erro aparece até mesmo no dossiê de proposição para inscrição da cidade na lista da Unesco, conforme segue: “(...) em 1934 foi demolida e reconstruída pelos padres italianos da ordem dominicana, sob novo desenho contrastante com a arquitetura de seu entorno” (IPHAN, 2000, p. 51). Um segundo documento do IPHAN chega a informar, equivocadamente, que seu projeto arquitetônico havia sido “elaborado na Itália, em estilo neo-gótico o seu exterior e com características românicas no interior”. Outra informação que embasa esse argumento é o fato de que os italianos só chegam ao Brasil em 1936 e a Goiás em 1938, como informado no início desta subseção.

A 5 de agosto de 1934 por Mons. Rdo. Pe. Abel Camelo, representado S. Excia. Dom Emanuel Gomes de Oliveira, Arcebispo de Goyas, foi lançada a pedra fundamental do novo Santuário, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, após a missa conventual das 8 hs... Achavam-se presentes o Rdo. Pe. Superior dos Dominicanos, o Rdo. Frei Germano Lhech, o Rdo. Frei Bernardo Gandim, Rdo. Frei Gonzalvo Carneiro Leão, irmão Alvaro Criado, autoridades civis, muitas pessoas gradas e boa massa popular. A contento de todos foram iniciados os trabalhos que a excelsia Virgem do Rosário esparamol-o há de proteger para que em breve erga-se seu novo e majestoso santuário. Antes de iniciar-se a demolição do antigo Santuário de Nossa Senhora do Rosário nos dias 3, 4 e 5 de maio solenizou-se o segundo centenário da Igreja do Rosário. Revestiu-se do maior brilhantismo e respeito a festa do dia 05. As autoridades religiosas, civis, forenses e militares uniu-se a população de Goyaz em peso, enchendo o largo fronteiro à nova Igreja. Em frente à fachada engalanada do novo Templo os diversos Oradores Dr. Joaquim Ferreira dos Santos, ar. Antônio Jurema de Guimaraes, srt. Goiandira do Couto e Dr. Joaquim Jubé Junior enaltecerao o ideal das energias espirituais imorredouras que concretizam o culto da Virgem e o Catholicismo, ideal do qual as Igrejas multisseculares simbolizam a perenidade vencedoura (*Revista Trimestral de História e Geografia*, 1966 *apud* BARBOSA, 2017, p. 79-80, *grifo nosso*).

A partir dessa passagem, Barbosa (2017, p. 81) conjectura que a nova edificação poderia representar “uma forma de reinterpretação do espaço, tendo em vista os compromissos ludoviquistas de preservá-la [a cidade de Goiás], culturalmente, nos horizontes políticos da propalada modernidade goiana”. Ela acrescenta, com razão, que aquele poderia simbolizar os primórdios do “projeto de futuro pensado para a Cidade de Goiás [que] tinha o intento de aproximar-se, mesmo que de maneira equivocada, das representações concernentes à modernidade goiana” (BARBOSA, 2017, p. 124). Prado (2019, p. 350) evidencia, ainda, o irrestrito apoio do poder público e da sociedade local ao empreendimento, amparado por um discurso difundido pelos próprios dominicanos, por meio do qual o ato era visto como “um atestado vivo do espírito de renovação por que passa este município” (BORTOLAN, 1942 *apud* PRADO, 2019, p. 350). Com a mesma contundência presente na seguinte afirmação de Tamaso (2007, p. 177), sobre “a destruição da antiga Igreja do Rosário dos Pretos é [ser] esquecida, higienizada, silenciada, nos discursos sobre o patrimônio”, o mesmo autor considera esse como “um dos golpes mais evidentes à cultura negra em Goiás”, concluindo coerentemente que:

As diferenças de raça e de classe seguiam lado a lado com o discurso da modernidade e da modernização. Como o passado estava manchado pela cultura e pela economia escravagista, para se modernizar era preciso apagar qualquer indício da permanência escrava e negra. Na ânsia de renovar e de se modernizar adotou-se a destruição de qualquer rastro de elementos culturais afro-brasileiros que referenciavam a escravidão (...) (PRADO, 2019, p. 350).

Não foram obtidas fontes primárias que esclarecessem diretamente as razões para demolição do templo, entretanto, uma série de depoimentos coletados por Izabela Tamaso (2007, p. 178), no início dos anos 2000, oferecem importantes esclarecimentos. Ela apresenta os dois principais argumentos presentes na memória coletiva daquele período, sendo o principal deles o fato de “que ela ia cair, eles demoliram e começaram a construção da outra nova”, conforme recorda Aloísio Celso Ramos Jubé. A pesquisadora o questiona, então, sobre “a possibilidade de reparos, restauros ou reformas estruturais — como se faz atualmente em todos os bens imóveis do período colonial de Goiás”, ou mesmo como ocorrido com a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, incendiada em 1921, considerando “estranho que construída da mesma maneira, com as mesmas técnicas construtivas que as outras igrejas coloniais de Goiás, ela fosse a única a ter suas estruturas comprometidas”. Constata, por fim, que “alguma justificativa havia que ser dada”, parecendo essa bastante plausível para um membro da elite local. Como visto no último conjunto de imagens apresentadas acima, todas datadas da década de 1930, a edificação não parecia apresentar danos estruturais graves como apontado na fala, sendo fundamental levar em consideração também o cuidado demonstrado pelos dominicanos franceses com o templo em seus relatos memorialísticos.

A segunda motivação oferecida por alguns vilaboenses tradicionais é mais palpável que a anterior, sendo baseada na queixa de que a igreja estaria muito pequena para a quantidade de fiéis recebidos. Esse argumento também pode ser contestado pelos registros memorialísticos de Anna Joaquina Marques, uma rotineira frequentadora do local por décadas como visto acima, que não faz menção de nenhuma natureza a esse respeito. Porém, é preciso ressaltar que o templo, de fato, sofria com a superlotação em momentos específicos e pontuais, como é o caso da Missa do Galo, conforme observado na subseção final relativa às crônicas. Ainda assim, a mesma análise permite verificar que esse era um problema enfrentado por todas as outras igrejas da cidade naquele momento, já que a Catedral de Santana ainda se encontrava em reconstrução, não sustentando o papel de justificativa formal efetiva para a demolição em pauta. Um último depoimento anônimo dado por um dos dominicanos confirma, que a Irmandade do Rosário não foi consultada sobre o fato e atribui a responsabilidade do ocorrido a D. Emmanuel Gomes de Oliveira. Informa também que, para realizar o projeto, a ordem francesa exigiu a aquisição da propriedade do edifício, passagem que não pode ser comprovada por nenhum dos documentos encontrados, recordando-se que o convento já havia sido vendido aos frades por D. Prudêncio Gomes algumas décadas antes. Segue a transcrição mencionada:

acusa os dominicanos, mas na realidade não são os dominicanos, foi exigência do bispo de demolir a igreja dos escravos, porque realmente estava sem condições de funcionar e construíram uma igreja maior. Tem isso em

cartas, não sei se lembro onde, sei que tem cartas, não encontrei mais.⁴¹⁸ [...] quer dizer, o acordo... na venda da igreja do Rosário para a ordem dominicana tinha a condição de que fosse demolida aquela e construída uma maior. [...] e os dominicanos disseram: “se nós para construirmos uma igreja temos que ter a propriedade, a ordem é seguir os mesmos princípios da prefeitura, por exemplo, “a propriedade tem que ser nossa”. Então nós pagamos os bens da igreja. Então foi feito praticamente uma compra da igreja (TAMASO, 2007, p. 615).

Nessa oportunidade, aproveita-se para recordar outras igrejas goianas, que foram demolidas pelos dominicanos franceses, como é o caso da antiga capela de Nossa Senhora das Mercês na atual cidade de Porto Nacional - TO. Em seu lugar, foi erguida uma monumental e imponente catedral às margens do Rio Tocantins, muito destoante da paisagem do período colonial observada em seu entorno como visto nas imagens abaixo. Ela começou a ser construída em pedra e tijolos pelos frades em c.1892 às margens do Rio Tocantins, após a demolição da referida capela e no mesmo local em que ela se situava, sendo inaugurada apenas em c.1903.



Figura 453 - Catedral de Nossa Senhora das Mercês em Porto Nacional - TO, construída pelos dominicanos, por José Teixeira em 1912.

Fonte: Fundo Instituto Oswaldo Cruz. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/8458> (Acesso em: 28.ago.2023, 20:40).



Figura 454 - Atual Catedral de Nossa Senhora das Mercês em Porto Nacional - TO, por Heitor Reali em 2009.

Fonte: IPHAN, 2016, p. 319. Disponível em: http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/publicacao/pareceres_conselho_consultivo_patrimonio_cultural_vol1.pdf (Acesso em: 28.ago.2023, 20:20).

⁴¹⁸ Ressalva-se que foi realizada uma aprofundada busca no amplo acervo pessoal de D. Emmanuel, disponível no IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, incluindo centenas de correspondências da década de 1930, não sendo encontrada nenhuma menção à demolição e à reconstrução da igreja ou às cartas mencionadas no depoimento. Em contrapartida, havia uma boa quantidade de documentos relativos às obras da Catedral de Santana, que ocorriam concomitantemente a essa intervenção. Outro ponto importante a esclarecer é que não foi possível acessar os acervos arquivísticos da Diocese de Goiás e do Convento dos Dominicanos, mesmo após meses de insistência com seus curadores.

Algum tempo após a publicação de *Lugares e Pessoas* em 1948, Cônego Trindade Silva escreve uma lúcida e crítica crônica intitulada “Senhora do Rosário dos Pretos”⁴¹⁹. Nela, praticando o discurso determinista em voga naquele período, o padre enaltece o papel dos negros como “esteio da economia e produção no Brasil colonial e Brasil reinado”, atribuindo-lhes também o mérito de espalhar o culto a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos por todo o país. Em Goiás, lista cronologicamente as localidades que receberam templos dedicados a ela: Barra, Vila Boa, Meia-Ponte, Santa Cruz, Traíras, São José, Santa Luzia, Jaraguá e Bonfim, ressaltando o fato de sempre terem sido implantados nos “arrabaldes e em lugares altos”. Na sequência, lamenta que alguns deles sofreram com “sua fatalidade histórica”, exemplificando com o desaparecimento da primeira igreja goiana com essa invocação, construída no arraial da Barra em 1728. Acerca do exemplar vilaboense, ele comenta apenas, em tom irônico, que “hoje existe em seu lugar um rico templo gótico, mas aquela imagem histórica, a cujos pés muitos pretos choraram não está no seu pedestal, talvez, sim, enfeitando o canto de uma sala de visita, como objeto cobiçado pelo judeu andarilho”. Lembra, ainda, da substituição da igreja de Santa Cruz pela Matriz da Imaculada e da demolição da Igreja do Rosário de Bonfim, “nascida no auge das suas minas”. Por fim, lastima o precaríssimo estado de conservação em que se encontrava a Igreja do Rosário de Pirenópolis naquele momento, ao fazer a dura repreensão a seguir:

E daqui o nosso apelo em nome da própria história do passado goiano, em nome do vagido de muito africano, que construiu Meia-Ponte, das lágrimas de muitas “Mães-Pretas”. Que o povo se una, que os edís se condoam e que os responsáveis pelos destinos espirituais da freguesia abençoem a campanha pela reconstrução desse templo bem como os responsáveis políticos desse celeiro da “História de Goiás” tudo façam para não se dar a Pirenópolis a sinalefa pessohenta de uma cidade que desmanchou uma igreja e derribou altares.

O texto de Cônego Trindade oferece muitos elementos para análise, como a sutil crítica às demais localidades goianas que promoveram a demolição das antigas igrejas oriundas do período colonial, sem considerar que muitas delas foram destruídas pelo próprio clero. A notável incoerência presente em suas repreensões é percebida, principalmente, na brandura de suas palavras sobre o templo do Rosário vilaboense, cuja demolição teve grande contribuição do bispo D. Emmanuel, como mencionado acima, tendo em conta que o padre era um dos grandes colaboradores do prelado. Outro ponto curioso e contraditório é a vívida campanha feita em prol da recuperação da igreja meiapontense, que teve o próprio D.

⁴¹⁹ Presente no acervo do Fundo Cônego Trindade Silva, disponível no IPEHBC - Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Pontifícia Universidade Católica da Goiás, Goiânia, Goiás.

Emmanuel como importante interlocutor junto ao DPHAN para a realização de seu tombamento e de sua restauração⁴²⁰ (SILVA, 1948, p. 456). Posteriormente, ele chega a oferecer suporte a frei Simão Dorvi para desenvolver seu trabalho de catalogação e restauração de documentos históricos, conforme segue: “Chegando em Goiás, recebeu total apoio do Arcebispo Dom Emanuel Gomes de Oliveira, que colocou à sua disposição [de Frei Simão] a Igreja e o Convento para a realização de seu trabalho e do seu apostolado” (O Popular, 30.nov.1978).

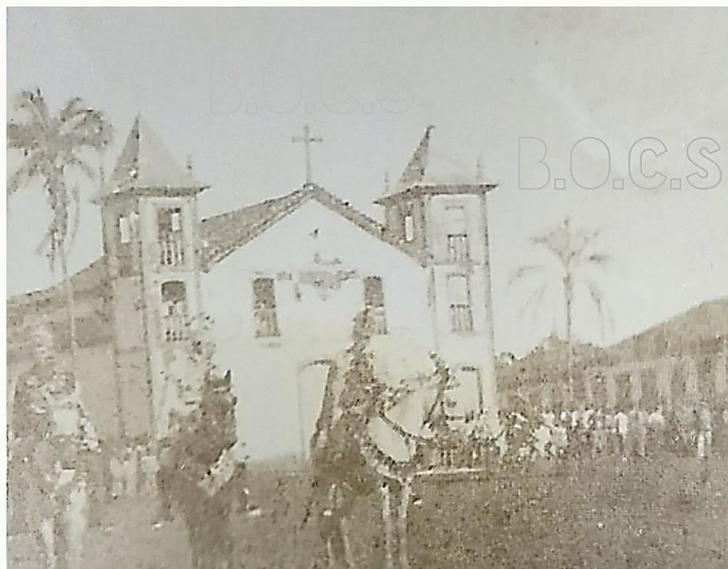


Figura 455 - Antiga Igreja do Rosário dos Pretos de Bonfim (atual Silvânia-GO) durante as Cavalhadas, também demolida na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Vicente de Paulo Gustavo Lobo.
Disponível em:
https://www.olharcidadaosilvaniense.com.br/2018/08/de-bonfim-silvania-grandes-vultos_19.html (Acesso em 28.ago.2023, 21:20).



Figura 456 - Atual Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Silvânia-GO, por Josué Marinho em 2014.

Fonte: Wikipedia. Disponível em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Silv%C3%A2nia_GO_Brasil_-_Matriz_N._S._Ros%C3%A1rio_-_panoramio.jpg (Acesso em 28.ago.2023, 21:30).

A postura do religioso se torna mais severa na resposta a uma carta enviada por D. Cândido Penso em 1952, então prelado de Santana da Ilha do Bananal, fazendo alguma solicitação relacionada ao estado precário da Igreja de N. S. do Pilar de Ouro Fino, não se podendo afirmar ao certo seu conteúdo, pois a correspondência original não foi encontrada. Esse documento permite observar uma nítida disputa simbólica e político-religiosa entre o

⁴²⁰ Em carta escrita por Cônego Trindade ao arquiteto do DPHAN, Edgar Jacintho da Silva, em janeiro de 1951, constante em seu acervo depositado no IPEHBC, ele lamenta as constantes perdas de templos rosarianos na região e a precariedade do exemplar meiapontense, conforme trecho a seguir: “(...) Já a velha Igreja do Rosario em franca demolição. Os Altares e demais objetos velhos e historicos repartidos às Igrejas demais da cidade. No fundo é de se ficar triste. Lá se foi mais uma Igreja do Rosario, na sua dolorosa falibilidade de não existir. Junto um dos meus artigos. Para se constituir no afamado ‘Jus Esperniandi’, quando desaparece um monumento antigo.”

referido bispo e o arcebispo D. Emmanuel, que é veementemente defendido por Silva em sua suposta atuação em prol da “conservação das nossas relíquias religiosas, templos históricos, todos procedentes da época setecentista, construídas pelo português piedoso e incrementadas pela audácia dos bandeirantes, legítimos descobridores dos lugares goianos”. Tal posicionamento expressa que, a essa altura do século XX, ainda não existia qualquer conscientização crítica acerca das perdas materiais e simbólicas representadas pela demolição da Igreja do Rosário dos Pretos em Goiás ou mesmo em relação às consequências maléficas deixadas pela colonização portuguesa e pelos genocídios promovidos pelas bandeiras paulistas. Para reforçar seu argumento, ele enumera as restaurações da igrejas da Abadia, do Carmo e de São João do Ferreiro, além de futuramente as da Boa Morte e de São Francisco, “custeado pelo Govêrno Federal via do Ministério da Educação, trabalho direto do incansável Sr. Dom Emanuel Gomes de Oliveira”. À frente, como participante ativo nesses processos, reconhece as “dificuldades em reconstruir tão valiosos templos procedentes da generosidade popular” (*grifo nosso*), destacando-se, aqui, a consciência de parte do clero, naquele momento, do importante papel da população local na conservação do patrimônio cultural local.

Prossegue lamentando a “ausência de compreensão e alheamento total” de D. Cândido sobre o assunto e a legislação relativa a ele e inquirindo sobre o paradeiro de antigas imagens sacras pertencentes ao templo analisado neste capítulo. Por fim, critica os dominicanos italianos pelo descaso com o templo de Ouro Fino, que havia desabado recentemente, e faz um ataque mais direto ao bispo conforme se vê abaixo:

(...) resistiu às intempéries e foi bem conservado até os tempos (...) em que o Padres Dominicanos franceses geriram aquele reduto piedoso. (...) Hoje é um montão de ruínas alí bem perto de Goiás, onde V. Excia. tem a sua sede temporária. O Serviço de Patrimônio histórico e artístico do Ministério da Educação, ciente do desabamento de tão velha Matriz, dirigiu-se ao Sr. Arcebispo Metropolitano ponderando-lhe, ao menos, a necessidade de se salvarem, os altares, os trabalhos de madeira, os balaustres soterrados pelos paredões em ruínas, no sentido que todo esse material fizesse parte do Museu das Bandeiras (...) ⁴²¹.

A carta de V. Excia., Senhor Penso, é um documento insólito, muito eivado de autoridade e contraria a um dispositivo legal. O que a Secretaria da

⁴²¹ De fato parte do acervo móvel presente restante do templo foi depositado no Museu das Bandeiras e pode ser visto através do seguinte link: https://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/procedencia/igreja-de-nossa-senhora-do-pilar-de-ouro-fino/?view_mode=masonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_1138&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=120&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN. Acesso em 22.out.2023, às 17:30.

Educação não deseja é que os monumentos históricos, estereotipados em sua maioria nas nossas igrejas, desapareçam (...).

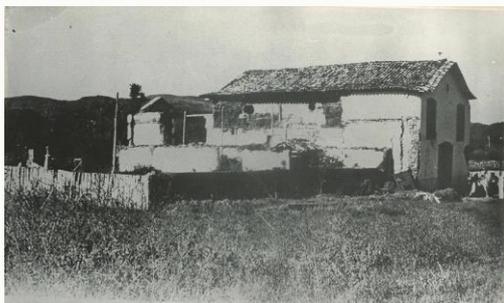


Figura 457 - Igreja de Nossa Senhora do Pilar no antigo arraial de Ouro Fino na década de 1940, antes do desabamento, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 458 - Ruínas da Igreja de Nossa Senhora do Pilar no antigo arraial de Ouro Fino em 2022, atualmente em processo de consolidação, por Danilo Curado.

Fonte: IPHAN. Disponível em:

<https://www.gov.br/IPHAN/pt-br/assuntos/noticias/concluida-a-primeira-etapa-do-resgate-das-ruinas-do-antigo-arraial-de-ouro-fino-go>. Acesso em: 22.out.2023, às 17:45.

Retoma-se, agora, outro personagem já discutido no capítulo sobre a Catedral de Santana, que é uma voz dissonante nesse meio favorável à destruição do edifício: Odorico Costa, na extensa reportagem “Anno da graça de 1734” (*A Colligação*, 29.jun.1935). Evocando o mito fundador de Bartolomeu Bueno da Silva e sem mencionar os negros escravizados, o jornalista fala que “nessa igreja, erigida pelo sertanejo piedoso”, o bandeirante “deve ter rezado. Homem cheio de fé, êle não deixaria de ir ao templo que se inaugurava exatamente no ano que seus sofrimentos culminavam”. Em sua costumeira linguagem eloquente, acrescenta que “as paredes, o soalho, o teto, em toda aquela vetusta igreja, sobre a qual se passaram 201 anos demolidores, deve ter ficado qualquer cousa do fundador de Goyaz (...)”. Já na conclusão do texto, ele faz um apelo histórico em defesa do templo, dizendo que

E' essa igreja, que viu Bueno resar, que foi testemunha da vida dementada da mineração, que foi testemunha das matanças dos caiapós por Pires de Campos, que resistiu à primeira revolta contra a carta regia que mandava queimar os engenhos para que Goiaz não se fabricassem rapadura e assucar, essa igreja, que assistiu a todos os dramas da historia da província, em que os goianos agradeceram a Deus os beneficios recebidos e em que os goianos foram orar pedindo alivio aos seus sofrimentos, esse monumento histórico vai ser demolido. Em seu logar, vai ser construido um templo moderno (*A Colligação*, 29.jun.1935).

A matéria de Costa, de fato, foi a única manifestação contemporânea encontrada, que demonstrava pesar pela demolição em curso, revelando a força do discurso

desenvolvimentista impregnado na cidade, mesmo após a construção de Goiânia⁴²². Os relatos orais coletados por Tamasso (2007, p. 614) também validam essa teoria, pois ela afirma que “muitos idosos ainda se recordam da antiga igreja, no que concerne às suas formas, tamanho, altares, pinturas sacras etc. No entanto, não há nenhum pronunciamento que revele alguma ação de resistência à demolição”. Porém, existem indícios de que a igreja era querida por vários moradores locais, que, posteriormente, lastimaram sua perda. Como exemplos, apresenta-se os registros de Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 164): “(...) a histórica Igreja do Rosário (...), foi lamentavelmente demolido para dar lugar a uma bela igreja moderna (...)”; e de Bernardo Élis (MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 22): “(...) demolida em 1934 e reedificada em estilo renascentista. Restaram pouquíssimos resíduos, que estão no Museu de Arte Sacra (...)”.



Figura 459 - Frontão atribuído ao antigo frontispício da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos doado ao MuBan na década de 1950⁴²³.

Fonte: Acervo digital do Museu das Bandeiras.



Figura 460 - Oratório de embutir da antiga Igreja do Rosário, doado pelos padres dominicanos em 1952.

Fonte: Acervo digital do Museu das Bandeiras.

⁴²² A noção de que essa iniciativa seria uma medida importante para o progresso local estava muito presente no imaginário coletivo local, como comentando anteriormente e reforçado pelo seguinte trecho da matéria “A Cidade de Goiás”, publicada por Luiz Confúcio da Cunha Bastos no jornal *Cidade de Goiaz* (28.ago.1946): “A Igreja de N. S. do Rosario, o Colegio Santana, indicam a nova fase de renascença após a mudança da capital (...)”.

⁴²³ “Fragmento arquitetônico em calcário róseo trabalhado. A curva superior em asa de cesto e a ornamentação em medalhão central ladeado e encimado por volutas e cruz entre campo estriado. Formato triangular, bordas arredondadas, caneluras entre volutas. Era um elemento decorativo que fazia parte do frontispício da igreja N. Sr.^a do Rosário dos Homens Pretos desde sua fundação na primeira metade do séc. XVIII”. Informação disponível em: <https://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-das-bandeiras/frontao/> . Acesso em: 2.set.2023, 00:15.

Essas passagens demonstram que a maioria das menções à referida demolição estão diretamente atreladas a algum tipo de comentário, positivo ou negativo, sobre a nova igreja, de modo a sublinhar as grandes diferenças e oposições entre ambas. Regina Lacerda (1977, p. 45) não chega a criticar o desaparecimento em si da antiga edificação, mas manifesta reservas quanto ao seu destoante estilo “neo-gótico em maiores proporções”, ponderando que

Atualmente existe, em seu lugar, outro templo com pretensões a grande estilo, uma construção eclética, com tendência ao românico. A sua torre, com muitos metros de altura, é um anacronismo naquela paisagem humilde e despretensiosa. Contudo, tem uma qualidade: é funcional, como dizem os críticos de arte. É ampla, arejada e bem cuidada (...) (LACERDA, 1957, p. 17).

Ainda acerca do seu estilo, apresenta-se também o seguinte depoimento de frei Marcos Lacerda, que foi uma das figuras recentes mais atuantes nas ações em prol do templo, já que foi responsável por ele durante décadas até seu falecimento em maio de 2019, ressaltando-se sua postura passiva e parcial, muito comum nos vilaboenses tradicionais:

A igreja do Rosário, inicialmente em 1933, foi a igreja construída pelos escravos e para os escravos: os negros. Existia a irmandade dos homens pretos, a irmandade foi extinta pelo bispo e a igreja foi entregue aos dominicanos. Que com a exigência do bispo de ser construída uma igreja maior, e com o costume da França de reproduzir um modelo gótico, adaptado para as missões, foi feito esse modelo que é chamado por nós, aqui, de gótico de exportação francesa. (...) [retirado do filme “Vila Boa, Bela, Brilha: cidade de Goiás”] (MACEDO, 2015, p. 134).

Esse tipo de discurso acríptico se perpetua por muito tempo, encontrando contrapontos consistentes apenas décadas depois, a partir das vozes de diversos acadêmicos que se debruçaram sobre a mesma dualidade, como pode ser conferido nos trechos destacados abaixo (*grifos nossos*):

- Paulo Bertran (BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 89): a “Igreja do Rosário dos Pretos (...) foi demolida para depois reerguer-se, nova orientação vaticana, por um extravagante neogótico dominicano do norte da Itália”.
- Paulo Brito do Prado (2014, p. 174) “(...) possíveis silêncios, principalmente quando os relacionamos à ausência de lugares de memória (...) por meio da demolição da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. (...) ‘substituída pela igreja de Nossa Senhora do Rosário, construída pelos Dominicanos franceses’ (KARASCH, 2010, p. 265), em meados da década de 1930 em um estilo europeu, muito distante do padrão arquitetônico colonial esculpido por mãos negras e escravas em uma Goiás do antanho (...)”.

- Gustavo Neiva Coelho (2017, p. 12): “(...) totalmente descaracterizadas ficaram a Igreja matriz de Sant’Anna e a de N. S. do Rosário dos Pretos, sendo esta última demolida quando completava 200 anos para em seu lugar ser edificada outra, com a mesma invocação e características neogóticas (...)”.



Figura 461 - Início das obras do novo Santuário do Rosário pelo frontispício, mantendo-se ainda íntegra ao fundo a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, por Veiga Neto em 1935.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

O uso de expressões como “bela igreja moderna”, “estilo renascentista”, “gótico de exportação francesa”, “nova orientação vaticana”, “extravagante neogótico dominicano do norte da Itália” e “estilo europeu”, entre diversas outras, dão a dimensão das novas disputas simbólicas em jogo. Agora, elas estão relacionadas a uma nova onda de colonialismo e eurocentrismo, vinculadas à França, no primeiro momento, e à Itália, em um segundo. O fato de a demolição ter sido oficialmente capitaneada pelos dominicanos franceses, que contrataram um engenheiro alemão para a realização do projeto arquitetônico da edificação, apenas reforça essa noção, como será discutido à frente. Outro ponto relevante, analisado por vários pesquisadores, é a mudança do nome da nova igreja, que deixa de ser “Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos” e passa a ser “Santuário do Rosário”. Quanto a essa questão, ressalva-se que, diferentemente da igreja, que é definida como “templo dedicado ao

culto cristão”⁴²⁴, o santuário tem a especificidade de ser considerado como uma “igreja importante pelas relíquias que contém, pela afluência de devotos ou por sinais visíveis de graças aí obtidas”⁴²⁵. Ao contrário do conhecido “Santuário Basílica do Divino Pai Eterno” em Trindade-GO, que recebe milhares de devotos ao ano como visto no capítulo anterior, o mesmo não acontece com o templo em análise aqui, recordando-se novamente que não foram encontrados documentos que justificassem a referida alteração.

A segunda modificação e a mais polêmica delas é a supressão do termo “dos Pretos”, considerado mais um silenciamento das origens históricas do edifício, ligada aos negros escravizados que a construíram. Prado (2014, p. 184) reforça de modo bastante coerente, que “a demolição, construção e o novo nome da igreja (...). A empreitada de (...) ‘modernizar’ a arquitetura vilaboense não tentou apenas apagar as lembranças da cultura negra, mas sim de eliminá-la total e completamente do cenário histórico nos Sertões de Goiás”. Já Euzébio de Carvalho (2008, p. 211 - 212), em suas aprofundadas análises sobre as primeiras imagens existentes da igreja, nota uma importante cisão no imaginário local em relação a ela a partir de 1934, através das legendas incluídas nas fotografias de sua construção, que já suprimiam a expressão em pauta. Ele afirma, então, que “isto nos mostra que o templo não é mais reconhecido como dos pretos. O novo prédio (...) representou o corte simbólico com o passado e com a religiosidade dos negros, cuja devoção, trabalho e recursos foram responsáveis pela construção da igreja em 1734, e de sua manutenção até o fim do século XIX”. Acrescenta, ainda, que a “data ‘1934’ substituiu a ‘1734’ e, conseqüentemente, toda a denotação semântica e histórica que representou ao longo de duzentos anos. Está nascida, pois, a cisão entre a igreja ‘nova’ e a ‘velha’”. Esta fotografia representa, portanto, o início do processo de substituição e ‘silenciamento’”. Por fim, Eliene Macedo (2015, p. 148-149), em sua pesquisa sobre a dança dos congos e as memórias afrodescendentes da cidade, enumera várias dos apagamentos observados na trajetória desse grupo social, desde os primórdios da ocupação urbana, concluindo que

(...) Ao refletir sobre a história do negro na cidade de Goiás: a extinção da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; a demolição da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída por essa irmandade; a mudança de nome da nova igreja, extinguindo o “dos Pretos”; a demolição do pelourinho; a pouca importância que as agências patrimoniais e as instituições governamentais atribuem aos congos vilaboense e, tendo em vista os aspectos mencionados, é extremamente justificável o “medo” que o

⁴²⁴ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/igreja/>. Acesso em: 30.ago.2023, 9:30.

⁴²⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=santu%C3%A1rio>. Acesso em: 30.ago.2023, 9:40.

seu guardião expressa ao questionar: “Meu filho (Zezinho) olha bem, isso aí (descrição coreográfica) não pode tirar o congo da gente? (...)”.



Figura 462 - Frontispício do novo Santuário do Rosário em construção ao fundo e os entulhos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em primeiro plano em 1935, por Fritz Koehler.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 463 - Santuário do Rosário em construção com operários no alto do frontispício em c.1935, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 464 - Santuário do Rosário com cobertura ainda sem telhas, mas com templo já em uso em c.1936, por Alois Feichtemberger possivelmente.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

O novo Santuário do Rosário e a reforma das instalações do convento foram projetados pelo físico e engenheiro alemão **Fritz O. W. Koehler**, ressaltando-se que, apesar de sua longa e prolífica carreira no estado de Goiás, foram encontradas poucas informações sobre ele. Sabe-se apenas que nasceu em 1891 e graduou-se pela Universidade de Greifswald, localizada na cidade homônima do estado de Mecklemburgo-Pomerânia Ocidental. Foi o segundo marido da vilaboense Iracema da Rocha Lima Koehler (anteriormente casada com Júlio Batista de Alencastro), entretanto, sua família não soube informar o que motivou sua mudança para Goiás. Alguns registros indicam que ele buscou manter o elo com a terra natal, a exemplo de sua provisória atuação como representante do governo alemão no estado em meados dos anos de 1930. Isso ocorreu através do vice-consulado germânico instalado na cidade de Goiás em março de 1925 e elevado a consulado em dezembro de 1931 (*O Vilaboense*, jun-jul.2001), destinado a apoiar a mal sucedida instalação da Colônia de Uvá a 50 Km da antiga capital em 1924⁴²⁶. Na tentativa de ajudar os colonos alemães, o engenheiro chegou a oferecer a alguns deles trabalho na construção do novo santuário, conforme registros orais informais.

⁴²⁶ Anna Joaquina Marques registra essa passagem em dois momentos de seu diário. A chegada do grupo de cerca de 200 pessoas em 21 de junho de 1924, conforme segue: "Chegarão p.^a aqui 200 Alemões q'. o Governo mandou buscar p.^a industria d'aqui homens mulheres crianças de todos Os sexos" (MARQUES, V. III, 21.jun.1924, p. 603). Uma semana depois, ela registra uma visita ao grupo: "(...) [fui] ver a doutrina no Areião vê acampamento dos Alemões" (MARQUES, V. III, 28.jun.1924, p. 603). Sidney de Souza Silva e Heloísa Augusta Brito de Mello (2010) publicam o artigo "Memória: uma ponte entre o passado e o presente nas histórias de vida de um grupo de imigrantes alemães", contendo trechos de uma entrevista com Koehler, na qual ele crítica a total omissão do governo em relação ao grupo e a ausência de planejamento na instalação dos colonos, levando-os a situações degradantes de vida, que resultaram no fracasso da iniciativa.



Figura 465 - Retrato do jovem Fritz Koehler, sem autoria e data identificadas.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

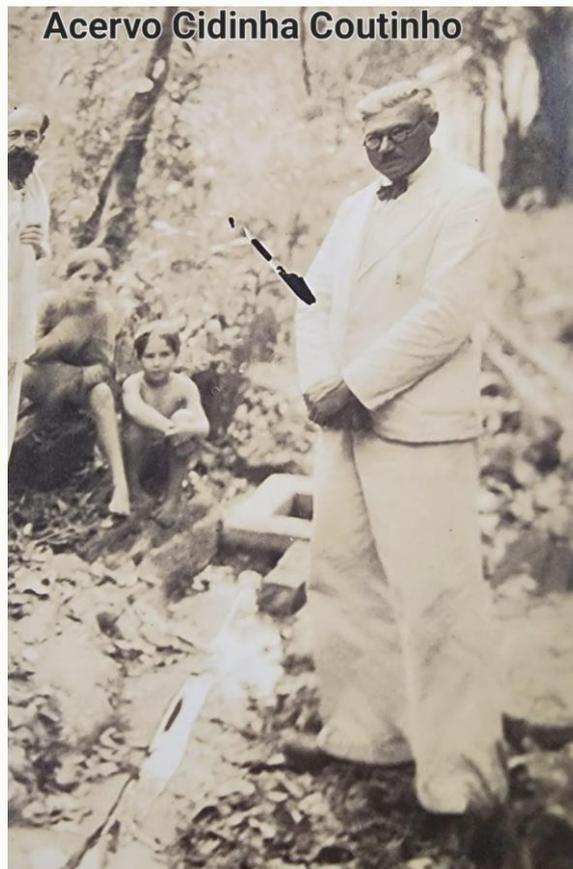


Figura 466 - Retrato do idoso Fritz Koehler na Colônia de Uvá, sem autoria e data identificadas.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho

Koehler se destaca também como **fotógrafo**⁴²⁷, realizando importantes retratos das paisagens e de tradições vilaboenses ao longo da década de 1930, muitos deles relativos à colônia alemã e às obras do santuário, como visto a seguir. Porém, essa não era sua principal atividade profissional, como demonstra o jornal *Voz do Povo* (5.dez.1930) ao informar sua nomeação interina como “Agrimensor do Município” desde novembro do mesmo ano, sendo dispensado em abril de 1931. Porém, publicações posteriores atestam que ele seguiu nessa atividade, ao menos, até 1946. *Cidade de Goiás* (27.set.1941) demonstra que também atuou como professor da sucursal do Liceu. Destaca-se, ainda, a elaboração do documento *Rodovias do Município de Goiás* em 1947, realizado por ele a pedido do prefeito João Coutinho, que continha a lista das referidas estradas de rodagem, acompanhada de sua quilometragem, obras projetadas e em construção, além de “quatro cartas explicativas e uma de todo o município” (*Cidade de Goiás*, 28.set.1947). Foi igualmente responsável pela

⁴²⁷ Informa-se que o acervo fotográfico de Fritz Koehler aqui apresentado foi doado por seu enteado à fotógrafa vilaboense, Cidinha Coutinho, e o acervo documental foi disponibilizado por uma de suas sobrinhas à Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

elaboração de um relatório da navegação entre Aruanã-GO e Couto Magalhães (atual Conceição do Araguaia-PA), feita entre agosto e setembro de 1932. No mesmo ano, o alemão é designado para executar a locação do futuro aeroporto da cidade de Goiás em um local escolhido em janeiro seguinte. A última menção a seu nome em *Cidade de Goiás* ocorre na edição de 30 de maio de 1954, já indicando que havia se mudado com a família para Goiânia, onde seguiu a carreira como professor no Colégio Ateneu Dom Bosco e, posteriormente, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

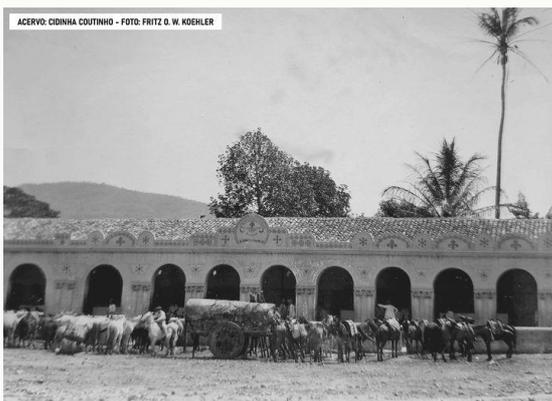


Figura 467 - Fotografia do Mercado municipal feita por Fritz Koehler por volta dos anos de 1930.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

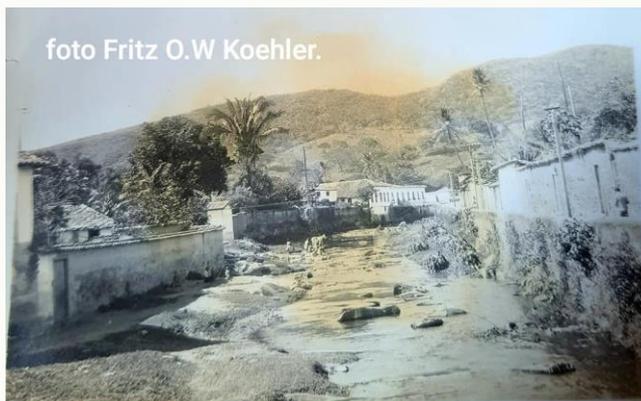


Figura 468 - Fotografia do Rio Vermelho feita por Fritz Koehler por volta dos anos de 1930.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

No Departamento de Matemática da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFG, Koehler ministra a disciplina de Física II a partir de 1962, que também contava com professores que acumulavam disciplinas na Escola de Engenharia (criada alguns anos antes), como era o seu caso, onde trabalhou com o arquiteto Elder Rocha Lima, sobrinho de sua esposa. Destaca-se, ainda, por ter sido um dos membros da comissão instituída em 1963 para criar o Instituto de Física da instituição, o que se efetivou em março do ano seguinte, tornando-se um de seus primeiros docentes em regime de dedicação exclusiva. Por todos os seus feitos, ele recebe o título honorífico de cidadão goiano em 1960, através da Lei estadual n.º 3.351: “há quarenta anos reside em Goiás, exercendo o magistério e a profissão de engenheiro civil”⁴²⁸.

Após essa breve apresentação, introduz-se uma parte de seu valioso acervo inédito, disponibilizado por Fátima Cançado, atual responsável pelo arquivo da Fundação Cultural Frei Simão Dorvi. Trata-se de um conjunto de desenhos, rascunhos, notas e cálculos relacionados ao novo Santuário do Rosário e à reforma das instalações do convento, doados à instituição pela família Koehler recentemente. São mais de 90 registros em diferentes suportes de papel,

⁴²⁸ Lei estadual n.º 3.351, de 12 de novembro de 1960. Disponível em: <https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v1/arquivos/7101> . Acesso em: 31.ago.2023, 10:25.

desde o reaproveitamento de rascunhos, passando por papel vegetal (já bastante degradado), a papel milimetrado utilizado de ambos os lados, um pequeno caderno de notas com os cálculos estruturais e folhas avulsas com detalhes construtivos de toda natureza e escala, incluindo uma bela aquarela pensada para um dos vitrais do projeto. Deles, cerca de 40 se referem à “Igreja de Nossa Senhora do Rosário” (como denominada pelo próprio projetista) e outros 30, ao que chama de “Residência do Bispo” e “Novo Convento dos Dominicanos”, indicando que parte da nova ala estava destinada à moradia episcopal. O ano que aparece de forma recorrente em alguns dos registros é 1934, sendo encontrados também anotações de 1936 e 1938, além da característica assinatura do autor.

Como a maioria dos desenhos se refere a estudos e croquis dedicados ao desenvolvimento de ideias e detalhamentos, indicando o modo particular de projeção do engenheiro, ressalva-se que as anotações por escrito são raras, o que dificulta um pouco a compreensão de seu conteúdo. Previne-se, ainda, que nenhum dos desenhos demonstra ter um caráter definitivo ou formal, no sentido, de se caracterizar como um projeto executivo ou de aprovação como se entende atualmente. Trata-se, portanto, de um grande quebra-cabeças de registros visuais, sobre os quais se fez um esforço interpretativo e analítico para compreender as informações disponíveis da melhor maneira possível, considerando-se a sentida ausência de um memorial descritivo para dar suporte ao trabalho.

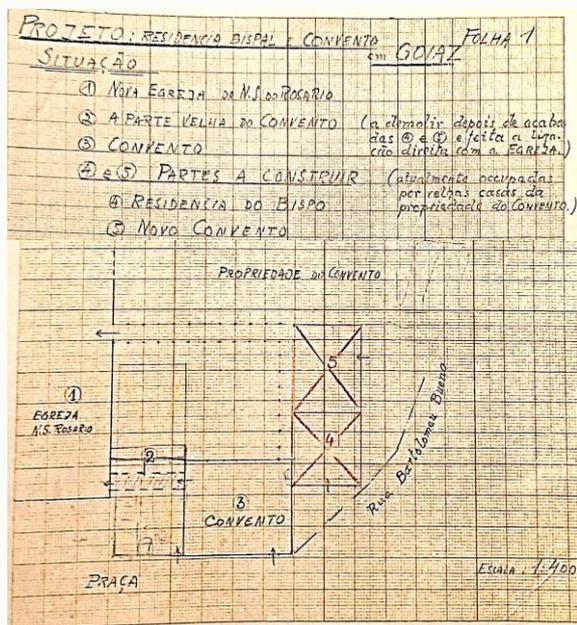


Figura 469 - Esquema geral de implantação do conjunto igreja-convento, denominado “Projeto: Residencia Bispal e Convento em Goiaz” na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

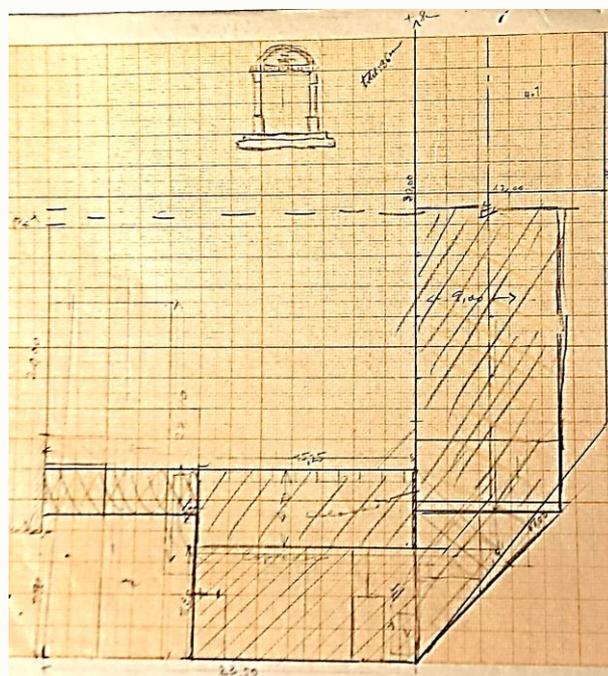


Figura 470 - Outro exemplo do Esquema geral de implantação do conjunto igreja-convento na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Com vistas a compensar essa lacuna, utiliza-se outras fontes para complementar os estudos, a exemplo das notas históricas realizadas por Elder Camargo de Passos (2018, p. 153). Ele registra que o novo edifício “deveria medir 48 metros de comprimento, 16 metros de largura e 14 metros de altura. (...) De estilo basilical, de arquitetura sóbria e majestosa (...)”. Infelizmente, nenhuma das obras apresenta detalhamento ou cotas suficientes para confirmar as medidas originais com clareza, porém foi possível chegar a números aproximados no desenho da década de 1930: 45 m x 18 m, sem considerar as escadarias, já o pé-direito não pode ser verificado neste documento.

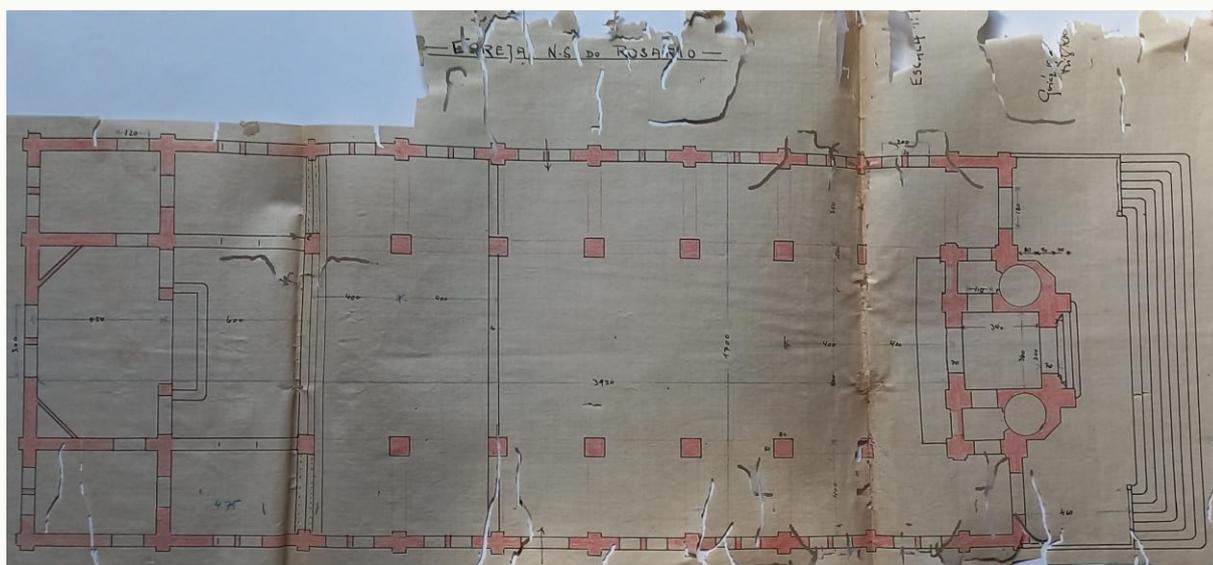


Figura 471 - Planta-baixa do pavimento térreo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, por Fritz Koehler na década de 1930.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

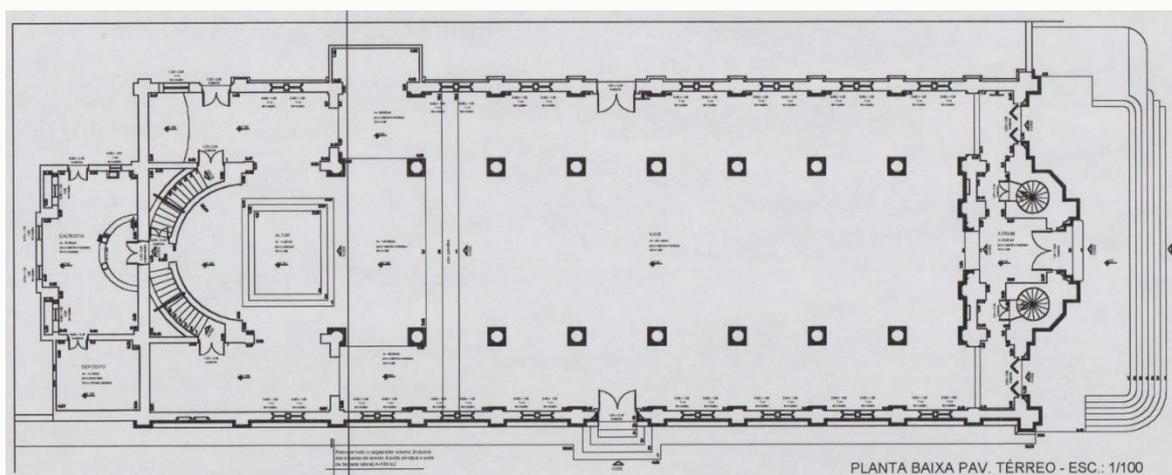


Figura 472 - Planta-baixa do pavimento térreo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário levantada pelo IPHAN em 1997, para permitir a comparação entre ambos os desenhos, já sendo considerados os acréscimos e modificações inaugurados em 1956 no altar-mor.

Fonte: Acervo digital do IPHAN⁴²⁹.

Acima, constam dois esquemas indicando a implantação geral do conjunto e a **planta-baixa do pavimento térreo** da igreja, que não está datada, mas provavelmente foi elaborada em meados da década de 1930, momento em que ainda não constam as modificações feitas no altar-mor a cerca de 1956. Ela é acompanhada de outra planta-baixa do pavimento térreo levantada pelo IPHAN em 1997, que demonstra a configuração atual do edifício, visando a permitir a comparação entre ambos os desenhos. Como se nota, o desenho em papel vegetal está consideravelmente degradado e corroído por traças, sobretudo, nas bordas, tornando-se impossível a leitura de datação, por exemplo. Ainda assim, é um rico documento para observar a configuração inicial do templo, que se apresenta absolutamente simétrica e com traçado regulador clássico e de linhas retas e alongadas. O espaçoso **adro** que existia anteriormente, desaparece quase por completo, sendo substituído pela escadaria que leva à entrada da igreja e pela própria edificação, que é muito maior do que a antiga. Essa escolha se justifica pelo fato de que a conformação do terreno só permitia o avanço da edificação para a parte da frente, já que estava limitada pela rua na lateral esquerda e pelas instalação do convento pela direita.

Na sequência, surge a robusta **estrutura** de sustentação das torres, com os exíguos espaço disponibilizados para as escadas helicoidais em cada um dos lados da entrada principal, após um nova série de degraus menores. Atinge-se, então, a longa nave principal que conta com 17 m de largura e por 25 m de extensão e um alto pé-direito, que se reduz consideravelmente na região das naves laterais para 3,5 m de largura. O **altar-mor** tem desenho simples e mostra-se bastante profundo (11,5 m x 8 m), notando-se dois pequenos conjuntos de escadas que o separam das naves. Esse ambiente se destaca apenas pelos chanfros incluídos em sua parede dos fundos, que não chegaram a ser executados. À esquerda e à direita dele, foram previstos relativamente espaçosos altares laterais medindo cerca de 4,7 m x 3,5 m, que abrigam em sua parte posterior, cômodos com dimensões equivalentes a ambos, possivelmente, destinados à sacristia e à sala de apoio, não sendo possível precisar a informação devido à inexistência de legendas. As arcadas que sustentam a cobertura e as naves laterais são representadas por meio de linhas mais finas e leves, presentes nos eixos dos robustos pilares centrais de 80cm x 80cm. Ressalta-se, ainda, a grande quantidade de aberturas presentes nas paredes externas, referentes às inúmeras

⁴²⁹ Disponível em:

http://acervodigital.IPHAN.gov.br/xmlui/handle/123456789/17581?discover?rpp=10&etal=0&query=Igreja+do+Ros%C3%A1rio&filtertype_0=spatial&filter_relational_operator_0>equals&filter_0=Goi%C3%A1s%2C+Goi%C3%A1s+%28GO%29. Acesso: 22.out.2022, 16:57.

janelas projetadas e cuidadosamente detalhadas pelo engenheiro, resultando em um ambiente amplo, claro e bastante iluminado, que certamente contrastaria muito com a edificação anterior, como demonstram os depoimentos memorialísticos relativos a ela.

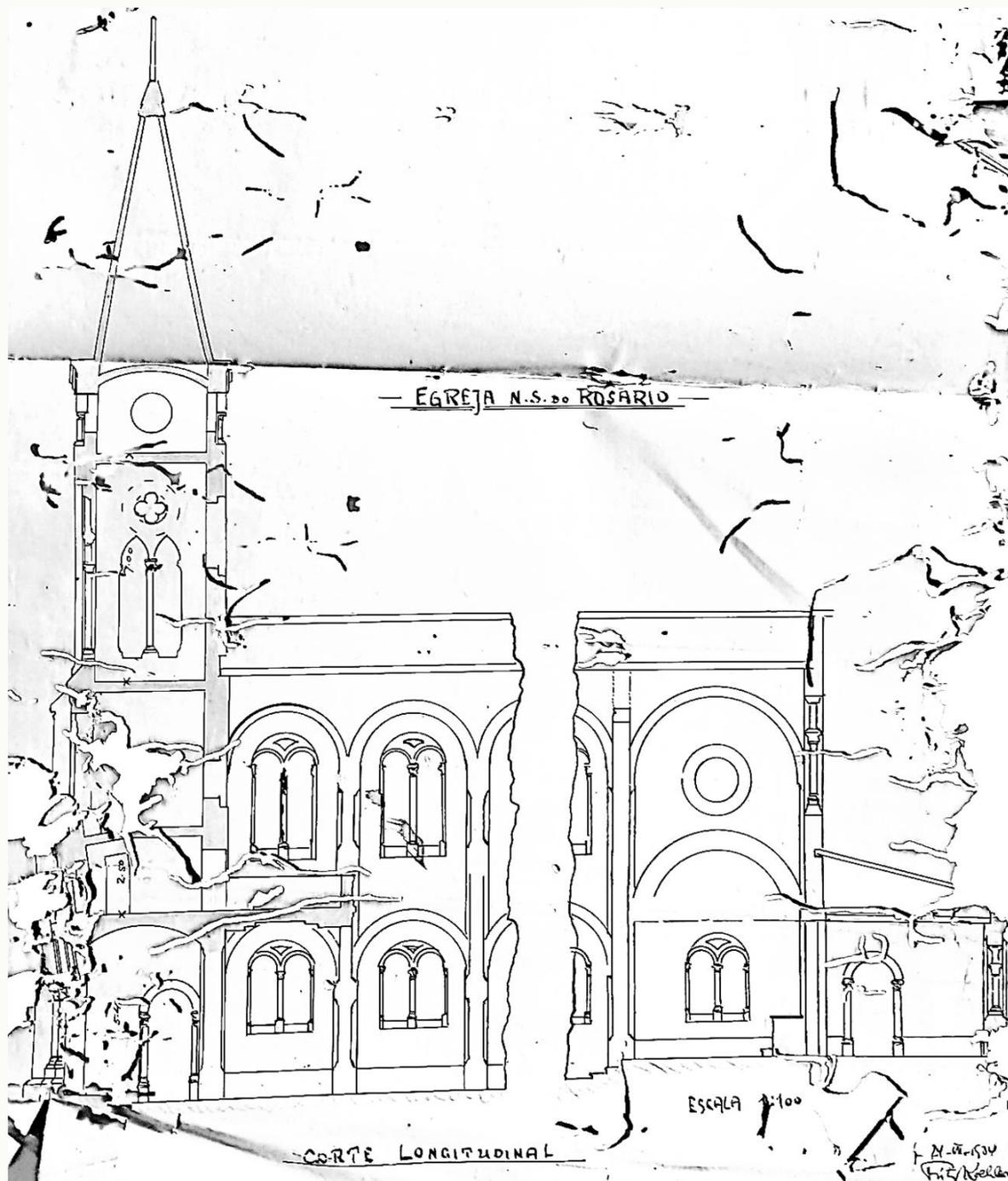


Figura 472 - Corte longitudinal da "Egreja N. S. do Rosario" datado de 24 de julho de 1934", por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

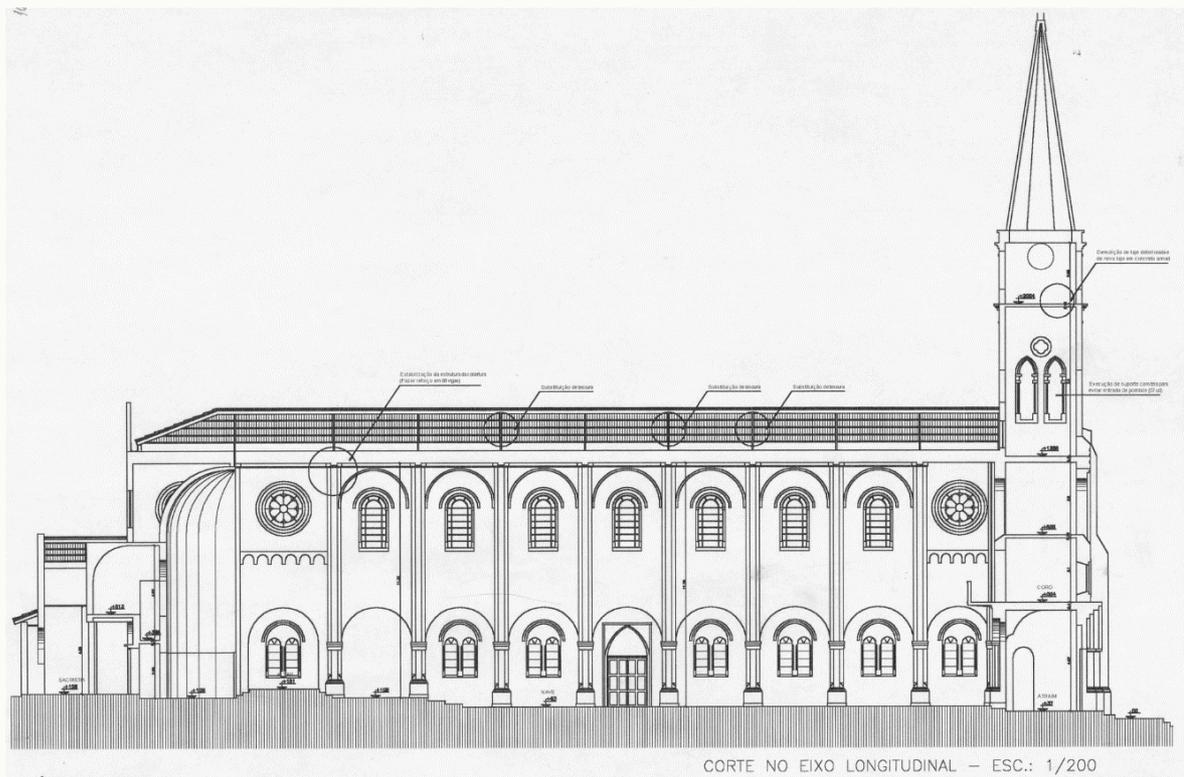


Figura 473 - Corte longitudinal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário levantado pelo IPHAN em 1997, para permitir a comparação entre ambos os desenhos, incluindo os acréscimos e modificações inaugurados em 1956 no altar-mor.

Fonte: Acervo digital do IPHAN.

A outra peça gráfica mais completa da edificação é o **corte longitudinal** disponibilizado acima, que se encontra em estado de conservação mais precário que o anterior, mas permite observar o porte da edificação, a diferença de altura do pé-direito entre a torre e o corpo principal e entre a nave central e as laterais. É notável também o apurado detalhamento dos vários tipos de aberturas disponíveis (portas, janelas, óculos, vitrais, etc.), que cairiam entre os formatos arqueados, ogivais e circulares. Destacam-se, ainda, as diferenças de nível do piso, em razão do grande caimento do terreno em direção ao Rio Vermelho, assim como, os detalhes estruturais e os inúmeros arcos, principais responsáveis pela sustentação da cobertura do edifício. A partir dessa secção e das poucas cotas legíveis nela, é possível inferir que a torre media mais de 30 m de altura e o vão entre o piso e a cumeeira central chegava a cerca de 15 m, liberando um pé direito livre de mais de 10 m até o elaborado forro meticulosamente desenhado pelo engenheiro.

Acerca do referido **forro de cobertura**, Koehler adota um sistema chamado “Decken-Kassette”⁴³⁰, pensado em módulos quadrados de 1 m², como indicado abaixo à esquerda, cada um contando com os perfis designados como “A” e “B”, em escala maior na parte inferior da folha. Acima desses desenhos, aparece também outro detalhe do cruzamento (“Kreuzung”) entre quatro módulos, formando uma grande malha que cobre todo o trecho referente à nave principal (“Hauptsschiff”). Já na prancha da direita são vistos outros croquis esquemáticos referentes às soluções para a cobertura e ventilação, incluindo esquadrias e parte do arco pleno sobre o altar (“Über Altar Vollbogen”), seguidos por uma fotografia antiga e uma atual do projeto após instalado. O último estudo dessa sequência se refere ao detalhamento da porção posterior da cobertura, incluindo dois pináculos laterais bem trabalhados, que são chamados de torres, e um pequeno cruzeiro colocado no topo da cumeeira.

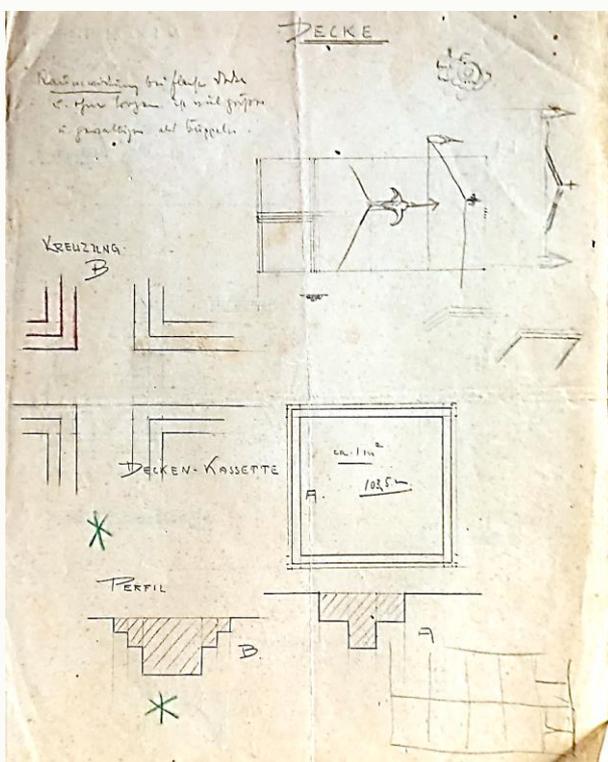


Figura 474 - Estudos para instalação do forro de cobertura da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

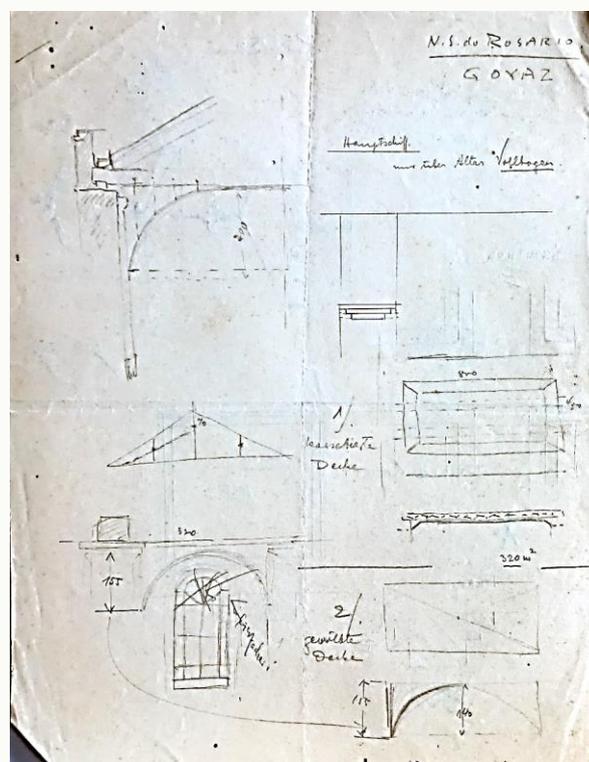


Figura 475 - Estudos para ventilação interna geral através da cobertura da nave principal e para o arco completo sobre o altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

⁴³⁰ Pode ser traduzido como caixotão, artesão, arca ou caseto, referindo-se a um tipo de estrutura reforçada na forma de painéis quadrados no teto, usada para fins estruturais ou decorativos. Mais detalhes disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixot%C3%A3o>. Acesso: 1.set.2023, 16:30.

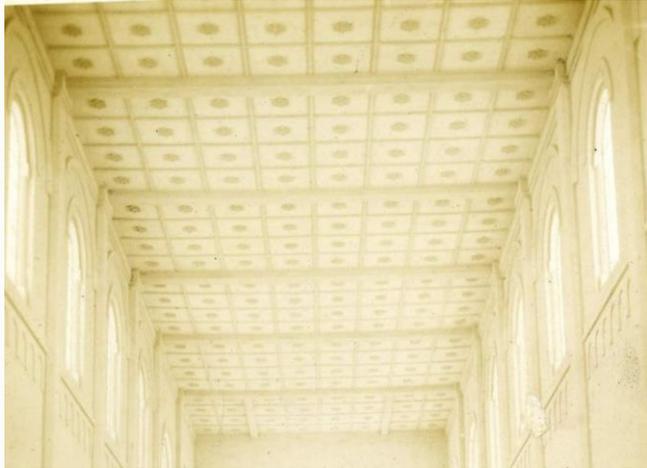


Figura 476 - Um dos primeiros registros do forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em dezembro de 1938, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.



Figura 477 - Estado do forro de cobertura do Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.

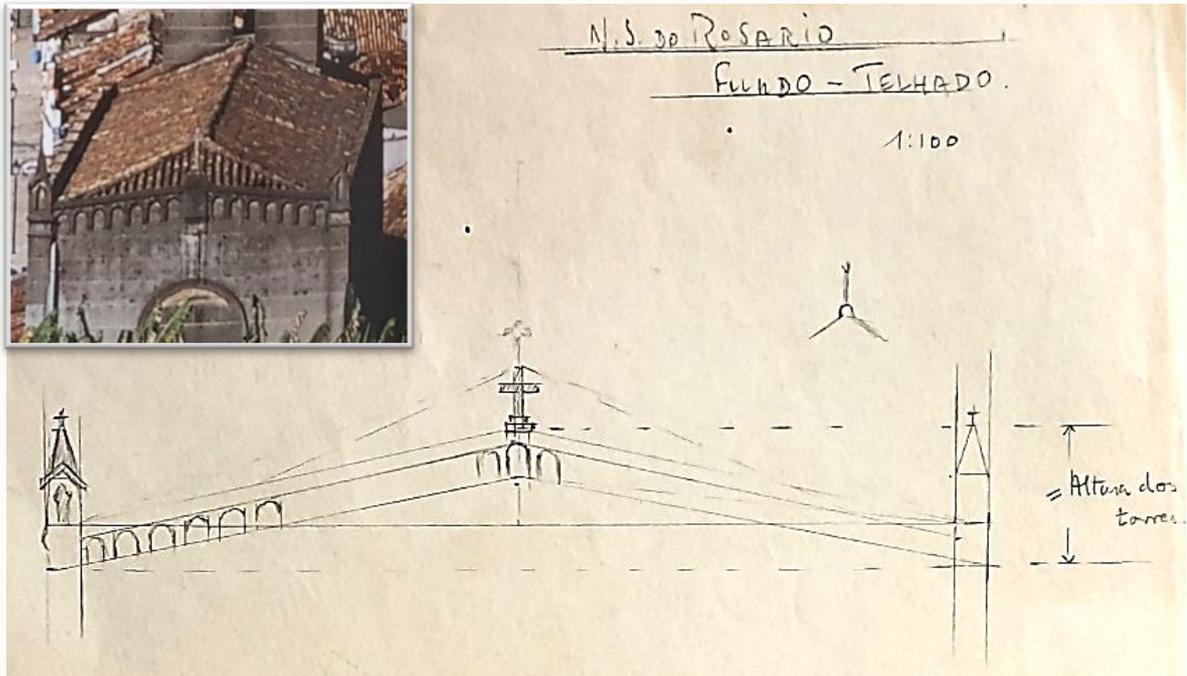


Figura 478 - Estudo relativo à parte posterior da cobertura da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler. À esquerda, detalhe atual do local, por Eraldo Peres.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi e PERES; TUIM, s/d, p. 43 (detalhe).

A seguir, apresenta-se em detalhamento em escala ampliada (1:50) das **fundações da torre** (“Planta para alicerce”) e uma versão estendida dela, que acrescenta um trecho de cerca de 10 m das paredes laterais, considerando-se o espelhamento à esquerda por serem os dois lados simétricos. Apesar de não terem sido encontradas outras pranchas semelhantes, tais desenhos permitem compreender melhor as primeiras fotografias da construção apresentadas acima, que mostram o frontispício sendo levantado antes mesmo do início da

demolição do antigo templo. É possível que essa distância de 10 m seja exatamente aquela verificada entre as duas fachadas (antiga e nova), ainda que dos dados disponíveis não permitam essa confirmação. Outra suposição, que também não pode ser verificada documentalmente, é a da existência de algum tipo de aproveitamento das fundações remanescentes do templo anterior desse ponto em diante, como ocorreu na reconstrução da Catedral de Santana por exemplo. Chamam a atenção, ainda, os robustos pilares que recebem os arcos de sustentação da cobertura principal, contando com uma seção quadrada de 80 cm e distando 4 m, de eixo a eixo, de seus vizinhos. Já a estrutura da torre se apresenta mais reforçada, devido à sobrecarga muito maior que recebe em razão de sua altura, ressaltando-se a impossibilidade de se realizar uma clara distinção entre os elementos estruturais e as alvenarias em ambos os desenhos. Por fim, nota-se que a espessura das paredes externas é de 50 cm, o que parece manter-se na área interna da edificação, sobretudo, no altar-mor.

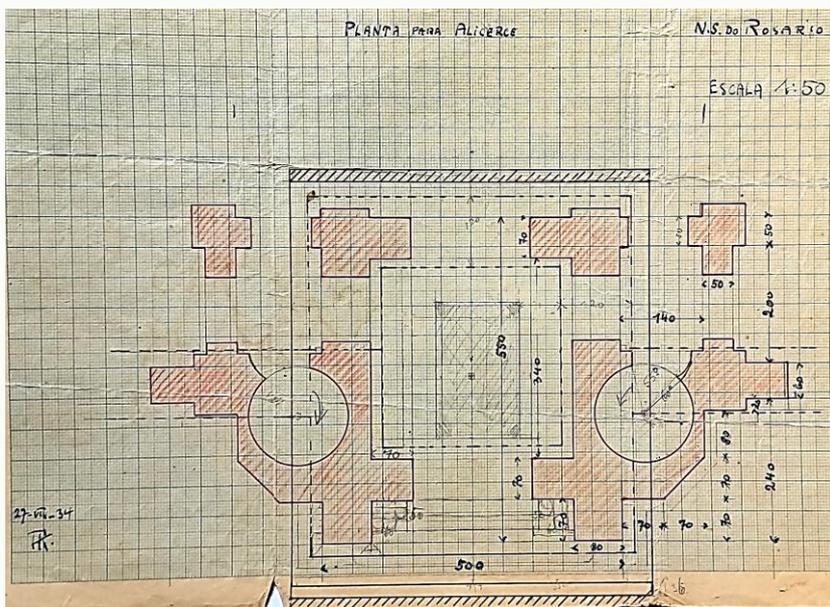


Figura 479 - Detalhe da “Planta para alicerce” da torre da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, datado de 27 de julho de 1934, por Fritz Koehler (“FK”).

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

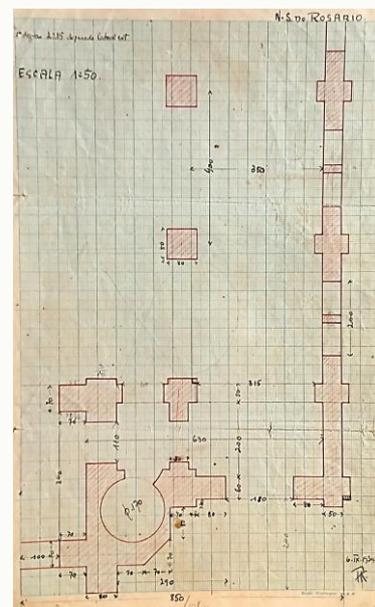


Figura 480 - Detalhe da planta de fundação estendida, datado de 6 de setembro de 1934, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Ressalta-se também a presença de duas seções circulares em cada lado do acesso principal, que abrigam as **escadas** helicoidais ou “caracóis” de 5,40 m de altura e cerca de 1,70 m de diâmetro projetadas para acessar a torre. Existem vários outros desenhos em diferentes escalas, que contemplam cálculos, estudos e tentativas de adaptação do equipamento ao exíguo espaço disponível, demonstrando o esmero projetual do engenheiro, como pode ser visto nas ilustrações a seguir. Essa característica é igualmente comprovada pelo detalhamento dos perfis dos degraus presentes na prancha abaixo à direita, feitos em

escala real (1:1) e apresentando três diferentes opções, cuja localização não pode ser identificada (supõe-se que possam se referir às escadarias internas da igreja).

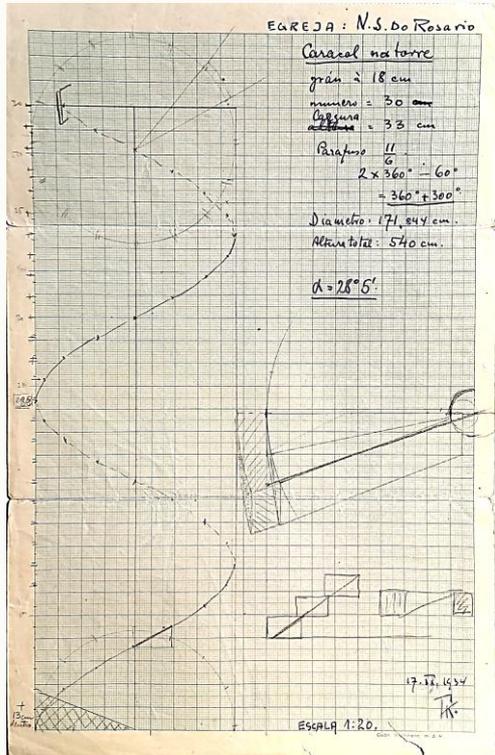


Figura 481 - Estudo referente às escadas helicoidais de acesso à torre ("Caracol na torre"), datado de 17 de novembro(?) de 1934, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

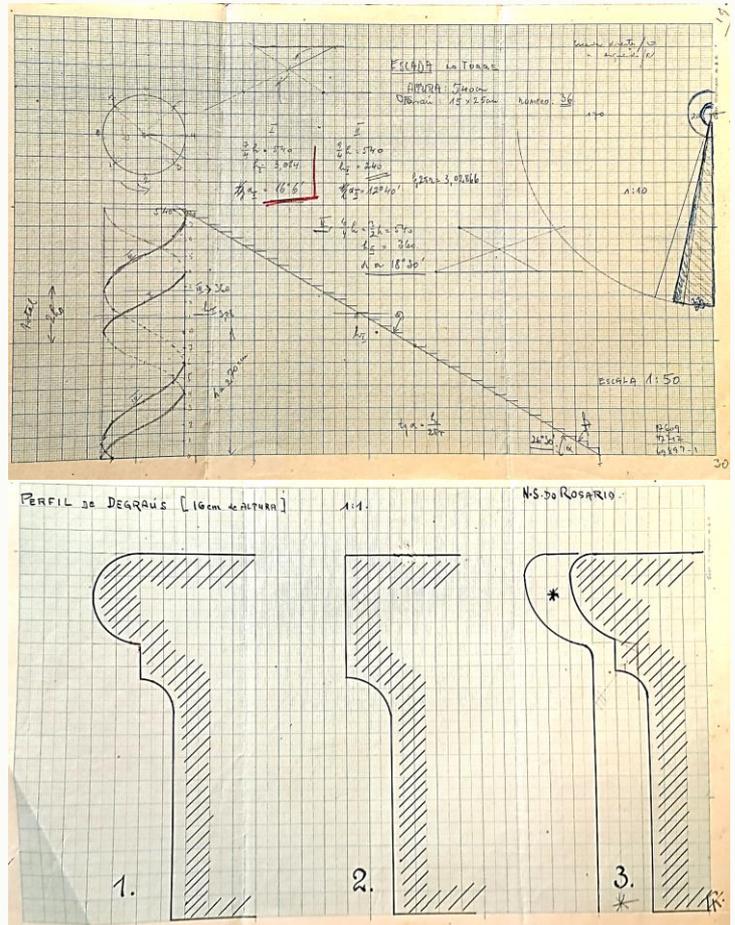


Figura 482 - Estudo referente às escadas helicoidais de acesso à torre e aos três diferentes tipos de degraus em verdadeira grandeza na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

No pavimento superior dessa área, também foi previsto o **coro**, que utiliza as mesmas escadas de acesso e estrutura de sustentação, aproveitando o reforço estrutural demandado pela torre. Acerca dele, existe uma série de croquis e rascunhos, que permitem considerá-lo o local mais ornamentado de toda a edificação. Como não foi encontrada uma planta-baixa desse andar, não se pode precisar sua área projetual, mas os desenhos contemporâneos indicam as seguintes medidas: 8 m x 5 m e sua locação a mais de 5 m de altura, apresentando um estreito balanço que se projeta da estrutura principal. Esse trecho avançado é trabalhado com diversos frisos em alto relevo e acessado por três diferentes arcos, sendo dois laterais em estilo romano e encimados por janelas cegas ogivais, que acompanham a largura das escadas. O arco central é bastante largo e abatido, garantindo uma boa integração entre as duas partes do ambiente, que apresenta um conjunto de três janelas também ogivais em sua

parte superior, mas agora contempladas por esquadrias de vidro com basculantes, permitindo uma adequada iluminação e ventilação. Nota-se, por fim, que o projetista opta pelo uso de uma série de quadrifólios em alto relevo na decoração externa de seu guarda-corpo após alguns testes, os quais são arrematados nas pontas por cruzes latinas.

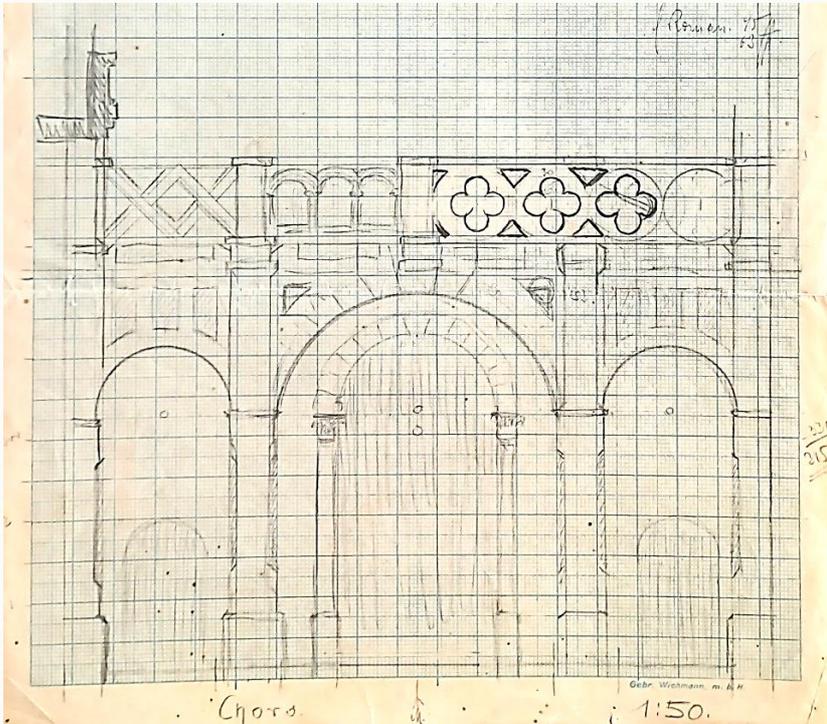


Figura 483 - Estudo para os ornamentos do coro (parte inferior) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

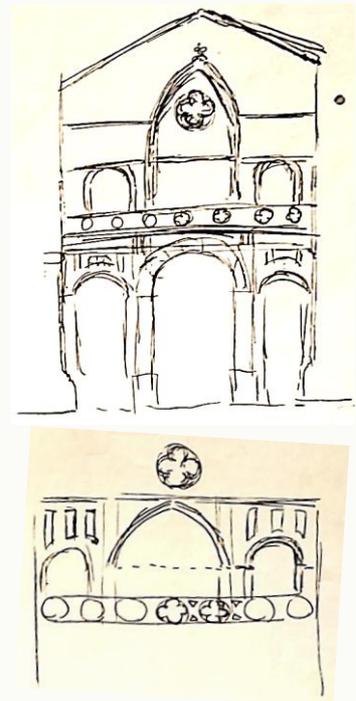


Figura 484 - Croquis referentes ao coro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário com destaque para os quadrifólios, na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.



Figura 485 - Vista da ornamentação do coro do Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.

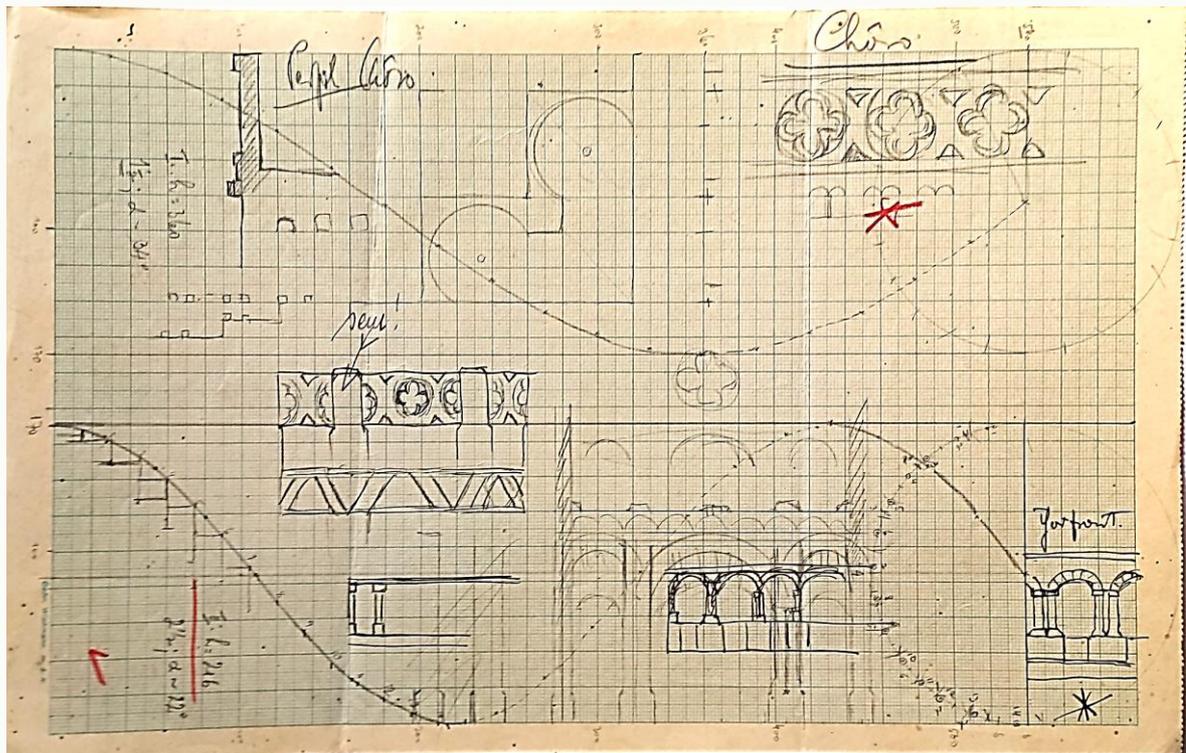


Figura 486 - Estudos para o detalhamento dos ornamentos do coro e seus quadrifólios cegos (topo à direita) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Há alguns estudos posteriores, um deles datado de 1936 e outro de 1938, dando a entender que o projeto pode ter sido elaborado por etapas. Eles se referem ao **acabamento das paredes internas**, em especial, daquelas próximas à entrada e ao coro, como visto a acima e a seguir. Esses desenhos têm caráter bastante esquemático e experimental, optando-se, sempre, por elementos compositivos clássicos e pelo uso da modulação como método de trabalho. São vistas molduras em alto relevo nas paredes (sob os arcos e na divisão entre os pés-direitos da nave principal e das laterais) e uma ornamentação mais simples nas colunas e arcos, além das tentativas de composição dos diferentes tipos de esquadrias e das rosáceas entre si.

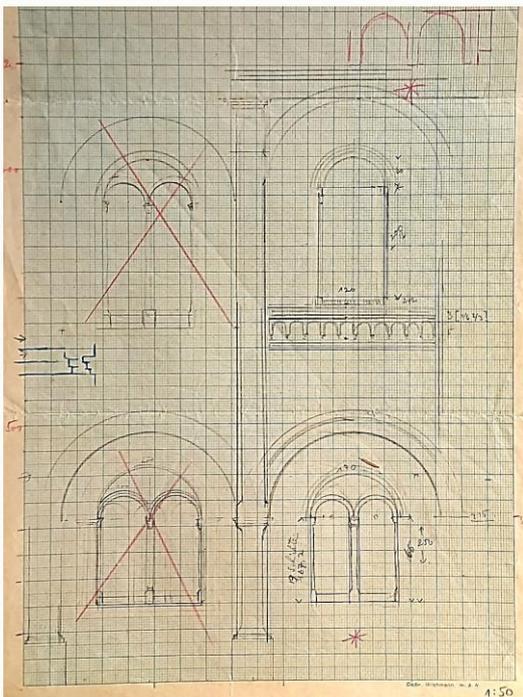


Figura 487 - Estudos referentes à ornamentação das paredes laterais internas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

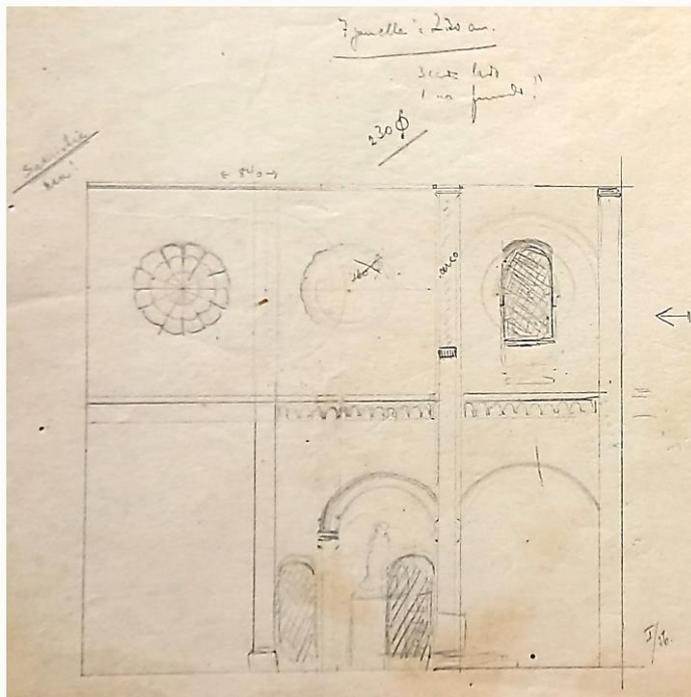


Figura 488 - Detalhes da ornamentação das paredes laterais internas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em 1936, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

De fato, as **esquadrias** são um dos elementos mais trabalhados e variados no conjunto de desenhos feitos por Koehler, aparecendo em diversos momentos e contando com tabelas de identificação precisas. Outro ponto curioso é que ele buscou utilizá-las como elemento de ligação entre a nova igreja e o anexo do convento, que projetou, provavelmente, de forma concomitante. Por essas características, elas podem ser consideradas uma espécie de assinatura do autor para criar uma vinculação identitária visual entre ambos os edifícios, ainda que de forma indireta. São listados seis tamanhos de janelas, todos com dois tipos ("A" e "B"), que são os seguintes: 54 x 140, 71 x 110, 76 x 172, 54 x 140, 87 x 130, 72 x 100 e 105 x 125 centímetros. Apresenta também um croqui esquemático do amplo vitral triplo e ogival, tipicamente gótico, pensado para iluminar a parte posterior do altar-mor, assim como, estudos para três diferentes tipos de rosáceas e um belo vitral simples, arqueado e colorido em aquarela, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, que parece não ter sido executado.

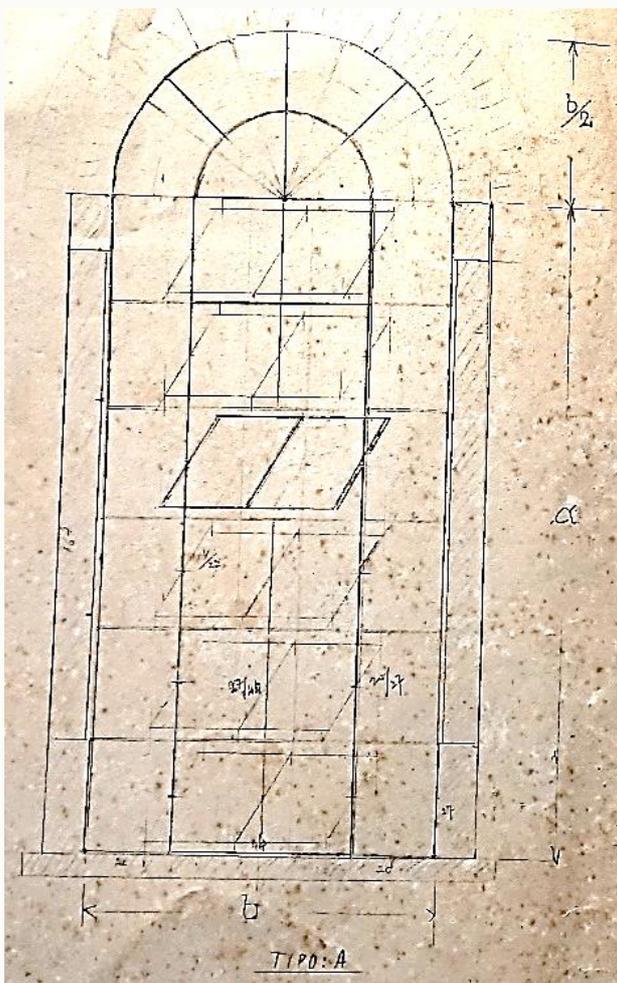


Figura 489 - Estudos para os detalhes de janela "Tipo A" (basculante) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

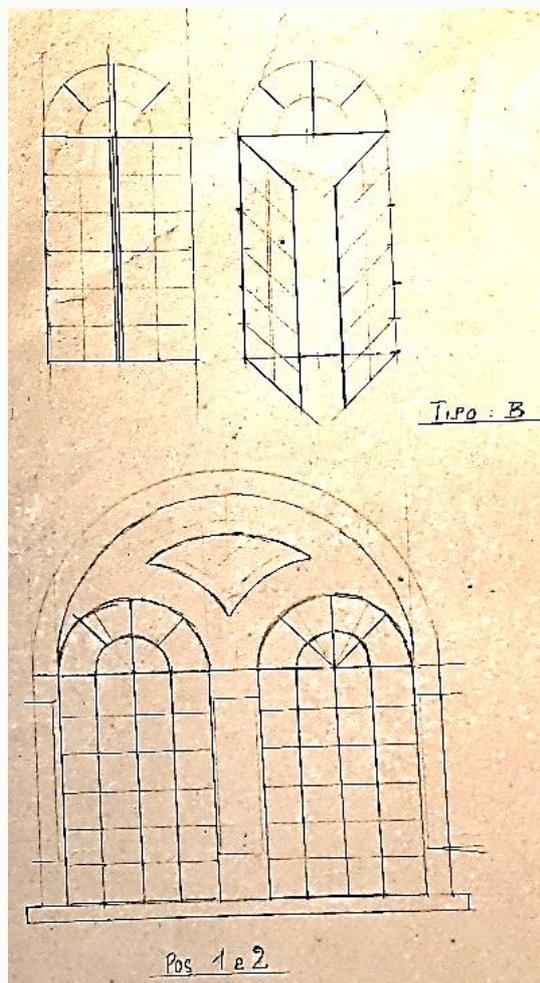


Figura 490 - Estudos para os detalhes de janela "Tipo B" (de abrir) e "Pos 1 e 2" (duplas) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

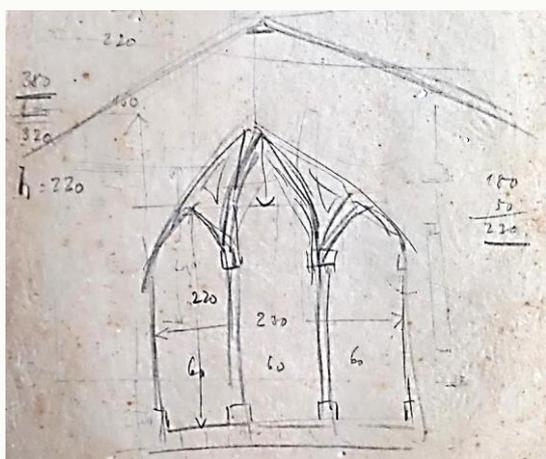


Figura 491 - Croqui esquemático do vitral dos fundos do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

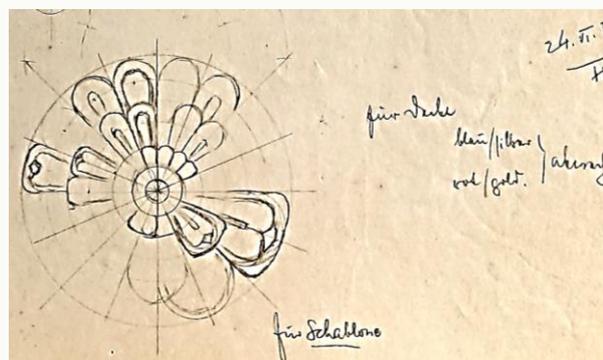


Figura 492 - Estudo para desenho das rosáceas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em 24 de junho de 1936, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.



Figura 493 - Estudo para detalhamento de dois tipos de rosáceas e de um vital colorido (em aquarela) para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário em 24 de junho de 1936, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.



Figura 494 - Detalhe das esquadrias duplas do corredor superior do convento em 2023, por frei Cristiano Bhering.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.



Figura 495 - Vista externa das esquadrias da fachada direita do Santuário do Rosário em 2023, por frei Cristiano Bhering.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.

Há também alguns croquis e estudos bastante esquemáticos em planta e em vista para o *layout* e a ornamentação do **altar-mor** da igreja, indicando possibilidades de arranjos para o amplo espaço disponível, mas não se sabe se foram executados devido à ausência de documentação imagética ou outros registros escritos daquele período. São vistos exemplos de uma espécie de retábulo arqueado simples, que é ornamentado com colunas laterais, abrigando uma mesa de comunhão igualmente trabalhada no centro da composição. No segundo desenho, vê-se uma planta com a disposição da referida mesa no meio do espaço, cercada pelo que parecem ser degraus, sendo representada, acima dela, uma vista frontal com uma decoração mais austera que a anterior e a sugestão da inclusão de algumas imagens sacras ao redor.

Abaixo das ilustrações, seguem duas fotografias do referido altar-mor, sendo a primeira delas o mais antigo registro encontrado dos interiores da nova edificação, datando da década de 1930⁴³¹, não sendo observáveis muitos pormenores em razão de sua má qualidade. Porém, a segunda, que é de 1948, oferece uma vista clara e nítida, a partir do alto do coro. Ressalvando-se que ainda não existiam as pinturas murais nas paredes, nem o piso em ladrilho hidráulico.



Figura 496 - Mais antiga imagem interna encontrada do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: CARVALHO, 2008, p. 231.



Figura 497 - Imagem do interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário ainda em acabamento e com altar-mor ao fundo em 1948, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

⁴³¹ Carvalho (2008, p. 211) informa que a fotografia consta em uma publicação intitulada *Memórias fotográficas de Goiás*, que “reuniu fotografias de Alencastro Veiga e de outros acervos particulares vilaboenses”, acrescentando que “trata-se de uma publicação descuidada, desde o título que se diferencia na capa e na folha de rosto. Não há ficha bibliográfica. Cf. GOIÁS (Estado). Secretaria da Cultura e Desporto do Estado de Goiás. *Memórias fotográficas de Goiás*. [S.l.: s.n], [1987?]. Esta edição apresenta o mesmo formato e praticamente o mesmo projeto gráfico da reedição do álbum de Alencastre [Alencastro Veiga]”. Adverte-se que as imagens desta obra só puderam ser acessadas como fontes secundárias, já que se teve acesso ao documento original.

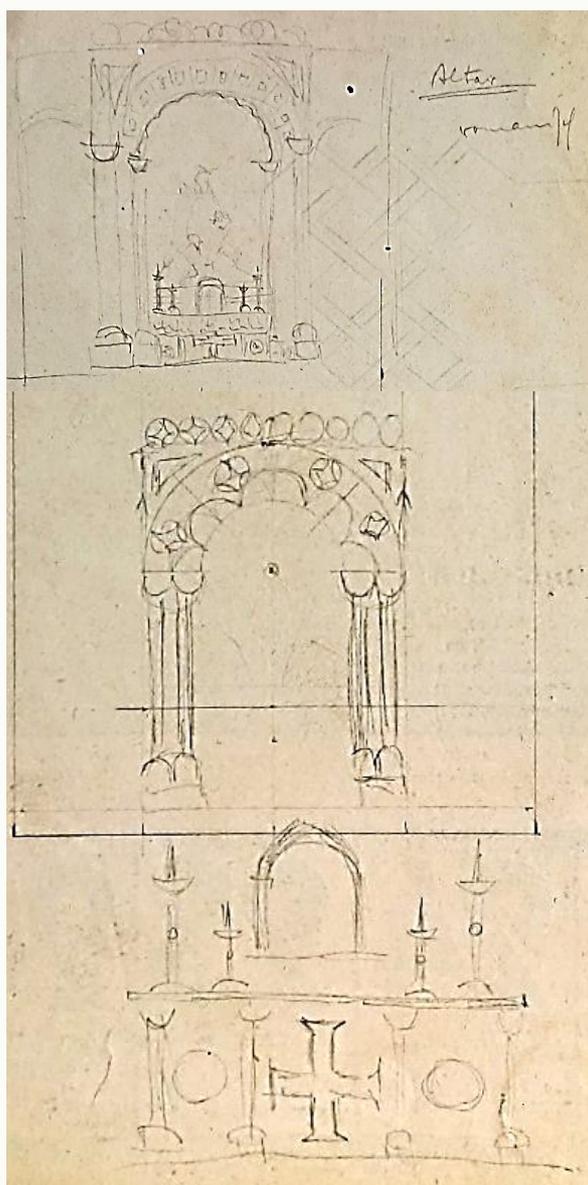


Figura 498 - Estudos referentes à ornamentação do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

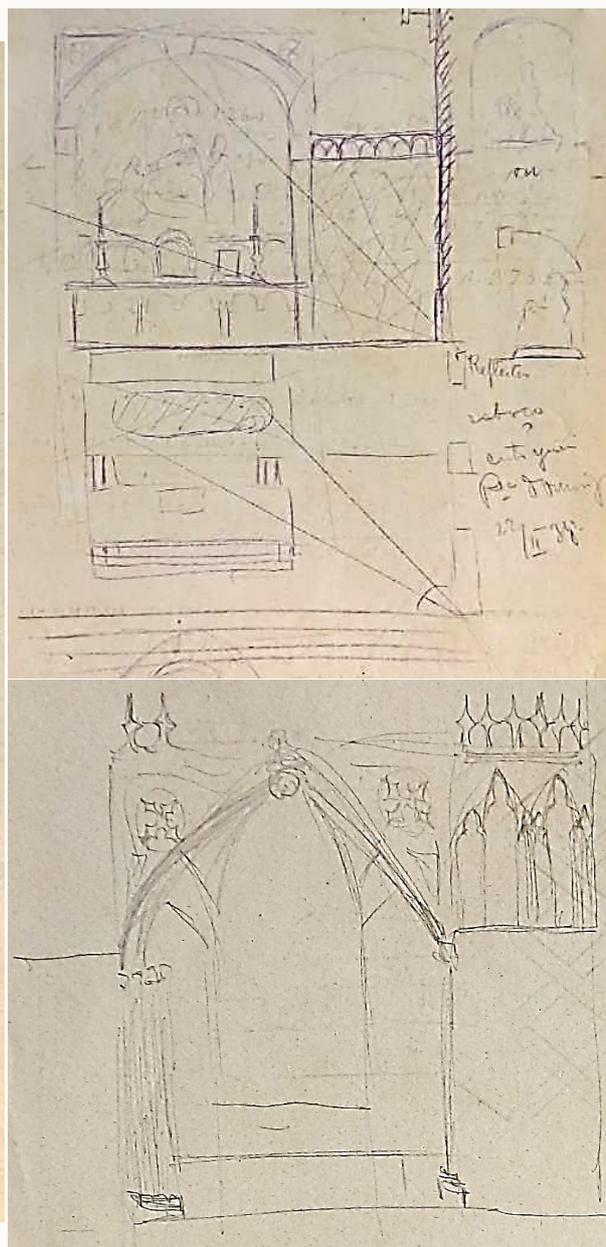


Figura 499 - Estudos em planta e vista referentes à ornamentação do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, datado de 22 de fevereiro 1938, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Nesse ensejo, apresentam-se os dois únicos desenhos referentes à **fachada posterior** da igreja, ressaltando-se a presença do volume central mais alto coberto por duas águas abatidas, correspondendo à nave principal, que é contemplada pelo vitral triplo de 2,30 m de largura, já mencionado anteriormente, e encimado por uma grande rosácea, que acabou sendo executada apenas como uma abertura circular. Já as nave laterais, correspondem à quase metade do bloco central, se consideradas em conjunto, sendo cobertas por uma água única caindo para fora. No desenho da esquerda, aparecem, ainda, duas aberturas circulares

a meia altura para iluminação dos interiores. Por fim, destaca-se a presença do mesmo pináculo ornamental visto acima, no estudo sobre a parte posterior da cobertura, inserido nas extremidades das terças e medindo cerca de 60 cm, como escrito no próprio croqui.

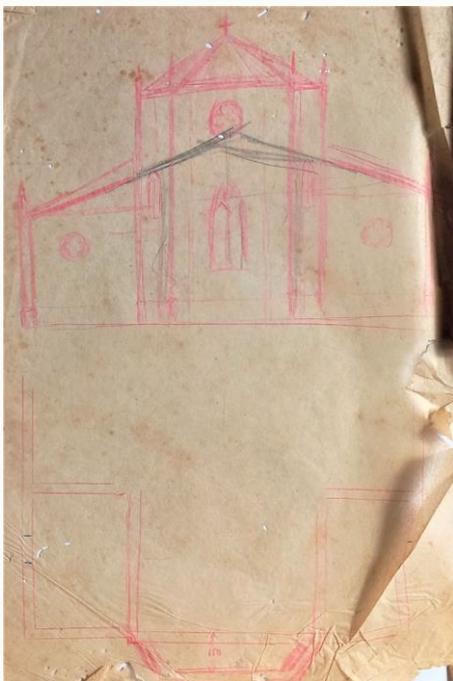


Figura 500 - Estudo em planta e vista para fachada posterior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

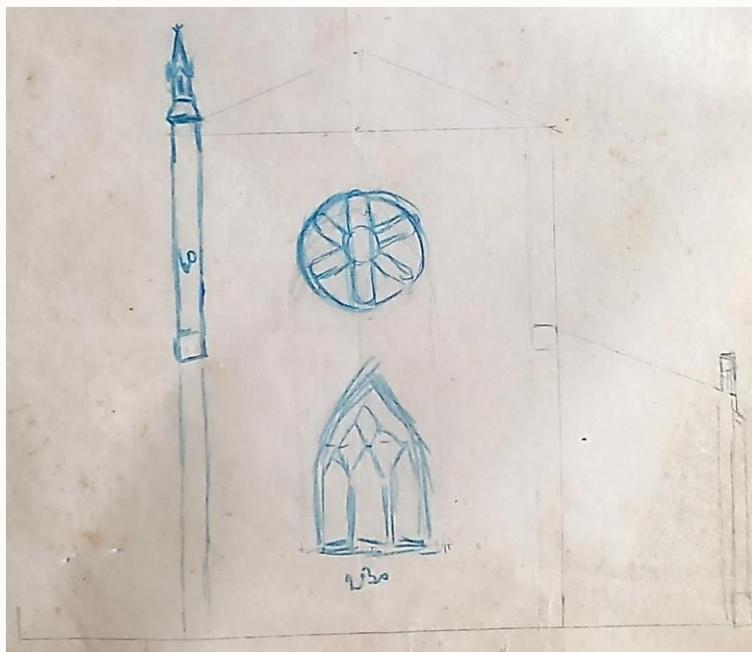


Figura 501 - Estudo para detalhamento da fachada posterior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Por fim, apresenta-se alguns croquis e um desenho parcial mais elaborado do novo e tão característico **frontispício** da igreja, iniciando-se por um esboço representando sua grande escadaria frontal. Neste último, são igualmente ressaltados os três acessos em arcos ogivais e um grande quadrifólio vazado sobre a porta principal, que recebe, ainda, um trio simétrico de janelas ogivais bastante alongadas em sua parte superior (já integrando o corpo da torre). A segunda ilustração mostra um detalhe frontal do ponto de encontro entre os dois níveis de cobertura e alguns ornamentos da fachada lateral. Já a última imagem, é a mais detalhada de todas, inclusive, tendo sido realizada no papel milimetrado e com caneta nanquim em seus principais traços, ainda que sejam observados croquis a lápis e ajustes com tinta vermelha. Aqui, estão visíveis os degraus de acesso ao átrio, a base em relevo que parece correr o perímetro de toda a fachada, os detalhes de frisos, colunas, capitéis, arcos, aberturas, quadrifólios, telhados, janelas e peitoris. As cotas anotadas a lápis e à caneta vermelha também contribuem para assegurar a clara intenção de monumentalidade, que a nova edificação buscava transparecer aos seus observadores. Esse conjunto oferece um dado interessante, pois representa a fachada sem a torre completa, o que pode indicar que já

Figura 503 - Croqui esquemático da escadaria e da parte inferior da fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Figura 504 - Estudo para a parte inferior esquerda da fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário na década de 1930, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Não foram encontradas muitas informações sobre o andamento das **obras do edifício**, além do fato de terem sido iniciadas pelos frades dominicanos franceses em agosto de 1934, com o projeto ainda em elaboração, permanecendo, inclusive, em desenvolvimento paralelamente à construção ao longo de, pelo menos, quatro anos. As fotografias da nova edificação apresentadas até aqui demonstram, ainda, que a demolição⁴³² da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos não foi a primeira ação realizada, como demonstra a imagem em que ela ainda é vista atrás do frontispício que começa a ser levantado na frente do terreno. Não foram encontradas justificativas para essa atitude, porém uma das possibilidades é a demanda expressa por apresentar à população local serviços já visíveis e adiantados no crucial ano de 1934, um dos ápices da disputa política referente à transferência da capital. Quatro anos depois, a construção é paralisada, provavelmente, em razão da chegada dos frades italianos como demonstra frei Reginaldo Orlandini (1996, p. 47) na legenda da imagem abaixo à esquerda: “as obras pararam, a vida no ROSARIO continua: chegaram novos pastores. 1938”. Em 25 de outubro de 1939, o jornal *Cidade de Goiaz* publica uma nota destinada a angariar recursos junto à população para a retomada dos serviços, o que indicaria as prováveis dificuldades pelas quais os novos frades enfrentavam para dar continuidade à herança deixada por seus antecessores, conforme segue:

Realizar-se-á no dia 30, das 19 horas em diante, em frente à casa do sr. coronel Francisco de Azeredo Bastos, um leilão de prendas, sendo o produto destinado as obras da nossa querida Igreja do Rosario.

Pede-se, portanto, às pessoas que se dignarem oferecer as suas prendas, o obsequio de entrega-las á familia do mesmo Sr. Coronel, assim como o seu comparecimento para arrematá-las.

Avante, devotos da Virgem do Rosario, vamos fazer concluir logo os trabalhos da Igreja, justo orgulho dos P.P. Dominicanos e do povo de Goiaz.

— 25 —x—939

⁴³² Tamaso (2007, p. 177) registra uma passagem interessante sobre a fase de escavações da obra, através do seguinte depoimento de Aloísio Celso Ramos Jubé: “Conheci, eu fui coroinha dela [da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos]. Lembro até hoje que meu pai chegava aqui e falava assim — *Ó Finha, acharam mais uma ossada lá no Rosário*. Então era o seguinte, morria os padres e iam sendo enterrados lá na Igreja e quando foi... (...) e tem que fazer aquelas perfurações. Então quando ia cavando a fundação ia achando ossada. Eu não sei quantas (...)”.



Figura 505 - Obras paralisadas do Santuário do Rosário em 1938, que permanece em uso, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 51.



Figura 506 - Santuário do Rosário ainda sem a torre na década de 1930, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Garibaldi Rizzo.

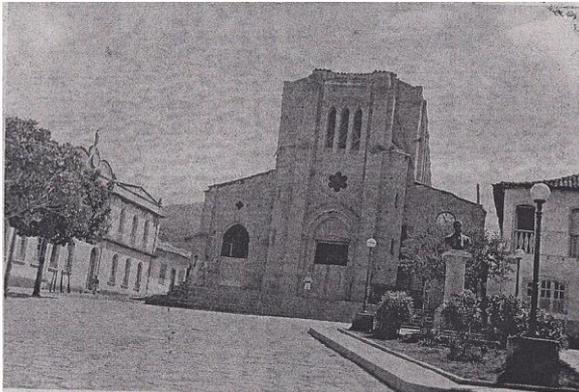


Figura 507 - Fachada do Santuário do Rosário ainda sem a torre na década de 1930, por autor desconhecido (acervo de Elder Camargo de Passos).

Fonte: CARVALHO, 2008, p. 231.



Figura 508 - Fachada do Santuário do Rosário ainda sem a torre na década de 1940, por autor desconhecido (acervo de Elder Camargo de Passos).

Fonte: PRADO, 2014, p. 181.

Paulo Brito do Prado (2014, p. 182) acrescenta que foi necessário solicitar recursos públicos para a conclusão da torre posteriormente, conforme consta na “Autuação de pedido nº 696, feita pelo Frei Alberto M. Bortolan junto à prefeitura municipal da cidade de Goiás exigindo ajuda de custo para a conclusão da torre da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em 1942”. Segue a transcrição do documento, ressaltando-se o trecho grifado, que demonstra o desagrado dos italianos com o fardo recebido da administração anterior, agora, muito esvaziado de sentido pela consumação da transferência da capital ainda na década anterior, reforçando-se a presença do apoio constante de parte da população local aos novos dominicanos:

Cidade de Goiás 29 de Julho 1942. Exc. Sr. Prefeito. Nesta Frei Alberto M. Bortolan, Superior dos Padres Dominicanos desta cidade, vem respeitosamente pedir a V. Exc.Cia uma subvenção de 5:000\$000 (Cinco contos de reis) no orçamento de 1943 para auxiliar a conclusão da torre da

Igreja do S. Rosário que já constitui magnífico adorno desta antiga capital e que está fadado a atestar aos posterios a fé e o espírito empreendedor dos que mourejam esta formosa nesga do território goiano. O Convento Dominicano auxiliado pela generosidade do povo goiano luta para levar o bom termo a pesada empresa que o império das circunstâncias a fez herdar dos Dominicanos franceses de tão gratas recordações para os goianos em geral. Certo de que V.Excia não hesitará em acrescentar mais este benefício aos muitos que já lhe deve ao povo desta querida cidade. Com alta estima e consideração. Frei Alberto M. Bortolan, Superior. (PRADO, 2014, p. 182, *grifo nosso*)

No mês seguinte, a prefeitura municipal libera o recurso, ainda apoiada no discurso progressista e desenvolvimentista que motivou e alimentou a edificação do templo “mais artístico e suntuoso de todo o Estado”, passando a simbolizar uma tentativa de recuperação da autoestima local, “atestado vivo do espírito de renovação por que passa este município”⁴³³, conforme segue:

Exmº Sr. Prefeito Municipal: Cumpre-se informar V. Excia, obedecendo a seu respeitável despacho, que o orçamento organizado para vigorar no futuro exercício de 1943 orça a receita municipal em 471:500\$000 e fixa a despesa em 454:571\$6000, havendo, de conseguinte, um superávit de 16:928\$4000. Em se tratando de auxiliar a conclusão das obras da Igreja do Rosário desta cidade, magnífico templo - o mais artístico e suntuoso de todo o Estado - e que é um atestado vivo do espírito de renovação por que passa este município, penso que o pedido formulado pelo digno superior do Convento dos Dominicanos pode ser atendido, não só porque existe saldo orçamentário, como porque o auxílio em apreço constituiria um estímulo a novas iniciativas que visem ao embelezamento da nossa terra. Prefeitura - Municipal de Goiaz, 8 de Agosto de 1942. J. Ribeiro - Contabilista. (PRADO, 2014, p. 182-183, *grifo nosso*)

⁴³³ Acerca da altura da torre, Eliézer Cardoso de Oliveira (2014, p. 37) apresenta a seguinte curiosidade: “(...) Em Goiás, para o desespero dos católicos, o primeiro ‘arranha-céu’ foi o Hospital Evangélico [datado de 1934 e contando com 22 m de altura], um prédio de cinco andares, construído em Anápolis na década de 1930. Talvez isso tenha influenciado na decisão dos padres dominicanos italianos de demolirem a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e construir uma nova igreja [a partir de 1934 com 30 m de altura], no estilo gótico, de considerável altura, e que destoa totalmente da típica arquitetura colonial da Cidade de Goiás (...)”. Feitas as devidas ressalvas e correções necessárias, o argumento pode ter algum fundamento se considerado o contexto de pressão desenvolvimentista promovido vivenciado na cidade no período em que a igreja foi construída, como já analisado.

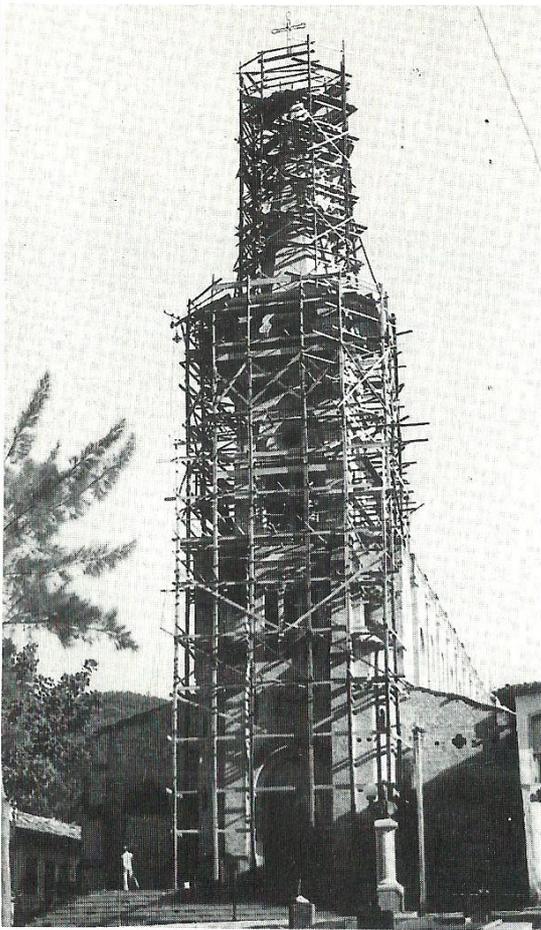


Figura 509 - Construção da torre do Santuário do Rosário na década de 1940, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 52.

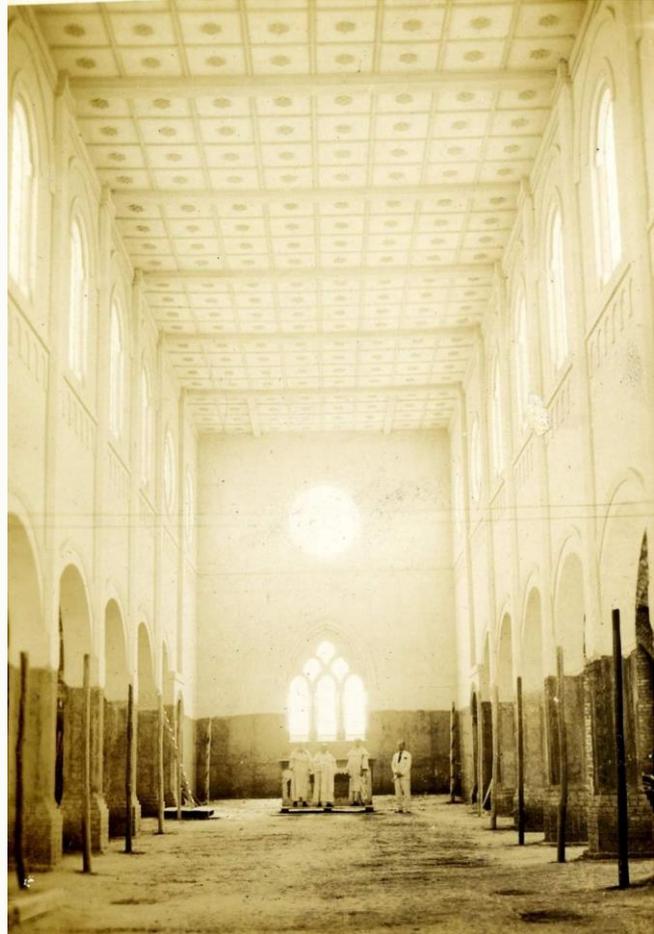


Figura 510 - Frades dominicanos e Fritz Koehler no interior ainda em acabamento do Santuário do Rosário em dezembro de 1938, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.

Regina Lacerda (1977, p. 43) lembra que a Igreja de Nossa Senhora do Carmo “serviu de sede da Paróquia do Rosário durante as obras em sua matriz”, completando Elder Camargo de Passos (2018, p. 153) que o santuário “foi aberto ao público no Natal de 1938⁴³⁴. (...) [e] sua inauguração deu-se oficialmente em 1942”. Ele informa ainda que “o Sr. João Todescato foi o responsável pela construção da segunda igreja, um projeto do engenheiro Fritz, de sobrenome ignorado” (PASSOS, 2018, p. 101). O desconhecimento do nome de

⁴³⁴ Tamaso (2007, p. 615) apresenta outro depoimento sobre essa passagem, agora, de Iracema Malheiros, que recorda o encantamento daquele momento, falando, ainda, sobre a ausência de oposições à demolição do antigo templo, conforme segue: “eu fui com meu tio e minha tia e eles seguraram na fita, porque todo mundo foi padrinho dos sinos, que era uma fita que vinha lá dos sinos e como se eles tivessem puxando e batendo na inauguração da igreja. Então todo mundo achou muito bonita a igreja, aquele tipo daquela igreja imitando um gótico, ninguém... nem de leve eu nunca ouvi falar naquele tempo, que alguém ficasse penalizado por ter terminado a Igreja do Rosário dos Pretos”.

Koehler reforça a teoria de que sua atuação na cidade parece não ter ficado marcada na memória local como ocorrido com outros personagens, apesar de ter acompanhado de perto os serviços. Isso é atestado por seus inúmeros e constantes desenhos e estudos realizados ao longo de anos, além da fotografia em que aparece ao lado dos frades no interior da igreja em estágio de acabamento, vista acima à direita.

Mais de uma década depois, registra-se que uma nova imagem de Nossa Senhora do Rosário “em pinho europeu, foi benta e inaugurada em 25 de setembro de 1953⁴³⁵, tendo recebido, na véspera da festa do dia 03 de outubro de 1953, a ‘Coroa Imperial’, uma verdadeira obra-prima da casa Alves Pinto Ltda., de São Paulo, mandada confeccionar com ouro, pedras e pérolas doados pelos devotos” (PASSOS, 2018, p. 103). Essa passagem reforça, então, a permanência de uma parcela da população bastante engajada em torno das atividades relativas à igreja e ao convento naquele momento. Alguns anos depois, ocorre também a inauguração do altar-mor com a cúpula, o trono e imagens europeias novos, como pormenorizado a seguir:

Na parte posterior da Igreja foi construída, em 1956, pelo pároco Frei Reginaldo Orlandini, uma cúpula com o trono de Nossa Senhora e o altar de mármore branco, obra custeada por uma campanha encabeçada pelo Bispo Dom Cândido. A nova imagem de madeira com Nossa Senhora, São Domingos e Santa Catarina, é de autoria de um escultor europeu, tendo sido adquirida por Dom Cândido na Itália e aqui colocada após o término da obra, em 1957 (PASSOS, 2018, p. 102).



Figura 511 - Interior do Santuário do Rosário antes das intervenções de 1956 no altar-mor, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.



Figura 512 - Interior do Santuário do Rosário, depois da construção da cúpula e reforma do altar-mor em 1956, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

⁴³⁵ Esse evento ocorre durante as festividades do Rosário, que também “objetivou angariar fundos para as obras do altar-mor e para o trono de Nossa Senhora do Rosário. Além disso, era a festa de bênção da nova imagem em madeira recém-chegada e da inauguração dos apliques em murano” (TAMASO, 2007, p. 663).

Como visto, a população local, especialmente, os moradores do “outro lado do rio”, eram bastante atuantes nos cuidados cotidianos com a igreja e no apoio aos dominicanos, apesar desse fato ser menos evidenciado que nos casos dos outros dois templos estudados. Porém, eles mantêm em comum a maciça presença feminina nesses fazeres, conforme define Tamaso (2007, p. 245): “além de cuidarem dos idosos das famílias, essas solteiras são especiais como agentes da tradição religiosa. Há casos em que a moça herda de alguma tia, também solteira, a responsabilidade junto a uma igreja, seja catequese, coro, irmandade, festas ou procissões”. No início dos anos 2000, a autora considera Neusa Serradourada como a “principal guardiã da Igreja do Rosário” em atividade, herdando da tia a missão de preservar as “tradições religiosas e laicas” locais. Seu depoimento também demonstra a relevância das novas irmandades criadas pelos dominicanos para estimular a presença mais constante dos fiéis na igreja, assim como, a instituição do papel das “zeladoras”, responsáveis pela limpeza e manutenção geral do espaço, conforme segue:

Mais ou menos na idade de treze anos eu acompanhava minha tia, que ela era catequista e ia dar catequese na Igreja do Rosário. Então aí que eu comecei a despertar e ajudar na catequese, na igreja. Agora... já jovem, eu tinha meus dezoito anos, dezessete pra dezoito anos, aí eu entrei... na época em que eu tinha treze pra quatorze anos, tinha aqui no Rosário duas Irmandades, Rosário Vivo e Rosarinas e eu pertencia à equipe de Rosarinas (TAMASO, 2007, p. 245).

E tinha a Irmandade do Rosário, que mamãe era presidente da Irmandade do Rosário, e eu acompanhava mamãe... que eram trinta e uma mulheres que eram chamadas de zeladoras, porque naquela época não tinha uma pessoa encarregada pra limpar a igreja, não. Então eram as zeladoras que iam no Rosário, limpavam, trocavam as flores diariamente. Cada dia era uma zeladora. O dia de mamãe ir à igreja era dia 24, aí trocava as flores. Aí eu comecei a aprender a arrumar as jarras, as flores do altar, que ainda era o altar antigo de madeira... então tinha trinta e duas jarras. Mas durante a semana, se colocava umas seis jarras só... mas se trocava flores diariamente. E essas mulheres limpavam as igrejas... essas senhoras... sempre senhoras casadas... tinha algumas solteironas também, mas eram trinta e uma mulheres que cuidavam da Igreja do Rosário (TAMASO, 2007, p. 252, *grifo nosso*).

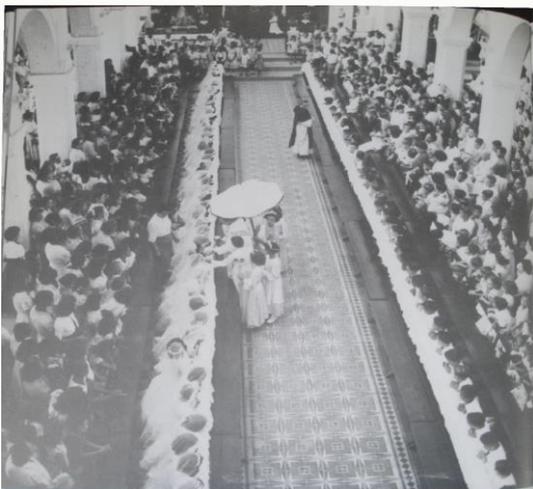


Figura 513 - Nave principal do Santuário do Rosário vista a partir do coro na década de 1950, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 66.



Figura 514 - Escadaria frontal do Santuário do Rosário durante o aniversário do Professor Alcides Jubé na década de 1940, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Maria Soares de Camargo.

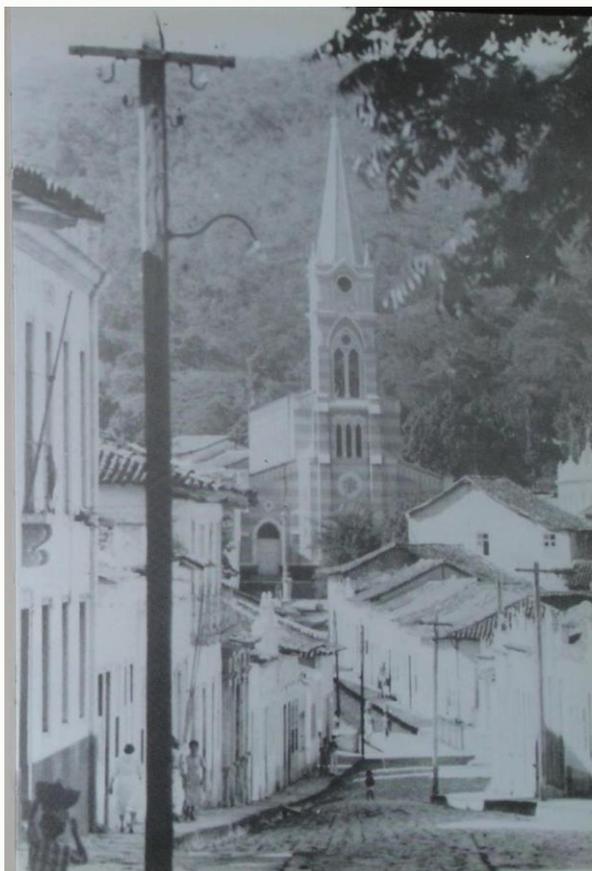


Figura 515 - Vista frontal da nova torre do Santuário do Rosário s/d, a partir da Rua Moretti Foggia, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 53.



Figura 516 - Vista lateral da nova torre do Santuário do Rosário na década de 1950, a partir da Rua Senador Eugênio Jardim, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Denise Malaquias.

Havia também o grupo que cuidava das demandas oriundas do **convento** (Tamasso 2007, p. 253). Destacaram-se as irmãs Messias e Rita Ferreira, “recorrentemente lembradas

por suas atividades na catequese, no Coro, nas ações filantrópicas e no apoio que davam à Igreja do Rosário e aos freis do Convento”. A pesquisadora fala também de Dona Benedita de Nhola, que recebe essa alcunha por ter sido criada pela reconhecida professora e por suas irmãs, tornando-se sua herdeira posteriormente. Ainda em relação a esse edifício, Passos (2018, p. 136) afirma que D. Cândido Penso construiu sua nova ala no início da década de 1950, portanto, mais de 15 anos depois da elaboração do projeto por Fritz Koehler, de quem se tornou amigo. Frei Orlandini (1996, p. 35) recorda um fato curioso sobre o bispo, ao mencionar que, antes de vir para o Brasil, ele chegou a dirigir a “construção da igreja e do Convento de Cristo Rei, em Bolzano, de frente ao Rosengarten, o pico mais renomado dos Dolomitas”, o que demonstra que tinha experiência para a realização da tarefa.



Figura 517 - Santuário do Rosário em 1950, antes da reforma e demolição parcial do convento, por autor desconhecido (acervo de Elder Camargo de Passos).

Fonte: PRADO, 2014, p. 171.



Figura 518 - Santuário do Rosário e convento dos dominicanos s/d, após a reforma dos anos 1950, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.

Devido à ausência ainda maior de informações sobre as reformas e ampliações realizadas no referido convento, apresenta-se alguns dos desenhos feitos por Koehler, que podem contribuir para uma melhor compreensão dessas intervenções. Ressalta-se que, em alguns deles, indica-se a execução da “Residência do bispo [...] e nova ala do convento dos [dominicanos]”, que compartilhariam a convivência nesse novo espaço. Não se sabe, entretanto, se esse bispo seria D. Emmanuel ou D. Cândido, já que nenhum dos registros está datado, como no caso anterior. Possivelmente, trata-se do segundo, que foi nomeado “Prelado da Ilha do Bananal, com sede no Convento dos Dominicanos, na Cidade de Goiás”

(PASSOS, 2018, p. 39) em janeiro de 1940, o que poderia revelar o período aproximado da elaboração do projeto.



Figura 519 - Convento dos dominicanos italianos, após a década de 1930 e antes das demolições parciais e reformas, por autor desconhecido.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - RJ.



Figura 520 - Novo bloco do convento dos dominicanos italianos já concluído em primeiro plano e Santuário do Rosário atrás na década de 1950, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 75.

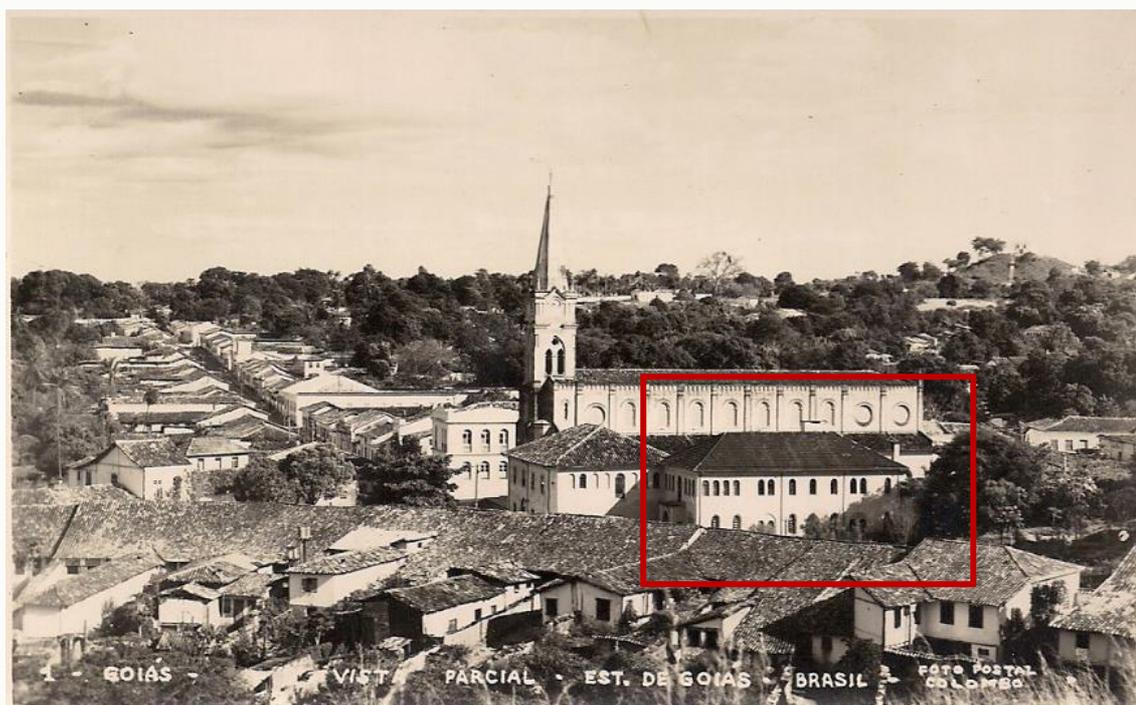


Figura 521 - Convento dos dominicanos italianos reformado (com nova ala destacada em vermelho) e Santuário do Rosário na década de 1950, por Foto Postal Colombo.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Como visto na imagem acima e nos esquemas de organização do terreno feitos por Koehler (Figuras 53 e 106) antes da intervenção, o convento foi dividido em três partes. A primeira delas era a mais antiga do conjunto, datada do século XVIII, e pode ser vista em primeiro plano na imagem acima à esquerda. Nota-se que ela já havia passado por mudanças, possivelmente, no mesmo período da derrubada da igreja, com a retirada do balcão em

madeira que se projetava a partir da fachada lateral esquerda, que atrapalhava a execução do novo frontispício. Em uma das legendas, o engenheiro registra que ela seria demolida, após a conclusão de seu projeto, o que de fato ocorreu, inclusive, no mesmo período em que a cidade passava pelos primeiros tombamentos federais individuais em 1950. Porém, a interferência do IPHAN, obviamente, ainda não atingiria o conjunto edilício em questão, além disso, não foram encontradas quaisquer manifestações contrárias a essa intervenção. Atualmente, o local está vazio, sendo ocupado apenas pelo muro e por um largo portão de acesso ao pátio do convento. Já a segunda edificação, é a que aparece à direita na imagem mencionada anteriormente, correspondendo ao trecho construído pelos dominicanos franceses ainda no século XIX, foi preservada quase que integralmente. A edificação projetada pelo engenheiro é, então, implantada de forma perpendicular a essa ala e na esquina do terreno (ao longo da Rua Bartolomeu Bueno), no local em que existiam velhas casas de propriedade dos frades a serem igualmente eliminadas.

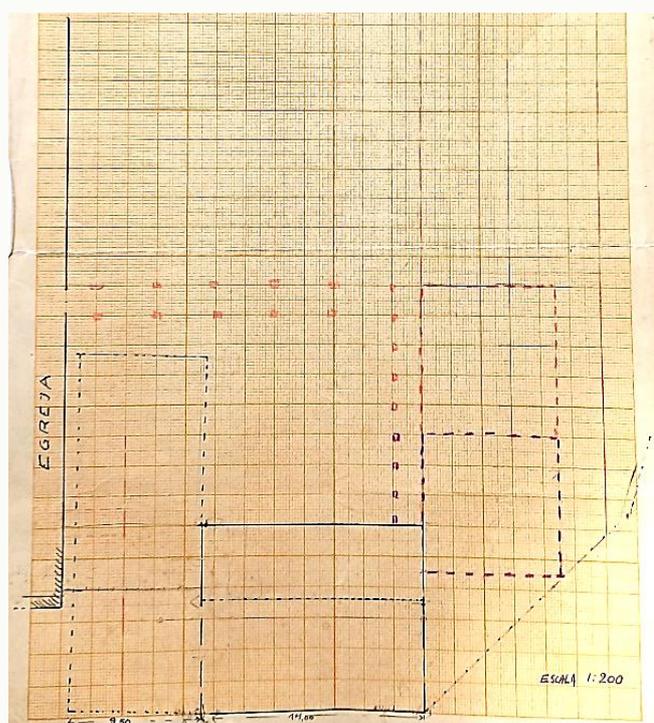


Figura 522 - Estudo de implantação da nova ala do convento dos dominicanos em relação à disposição das edificações antigas s/d, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

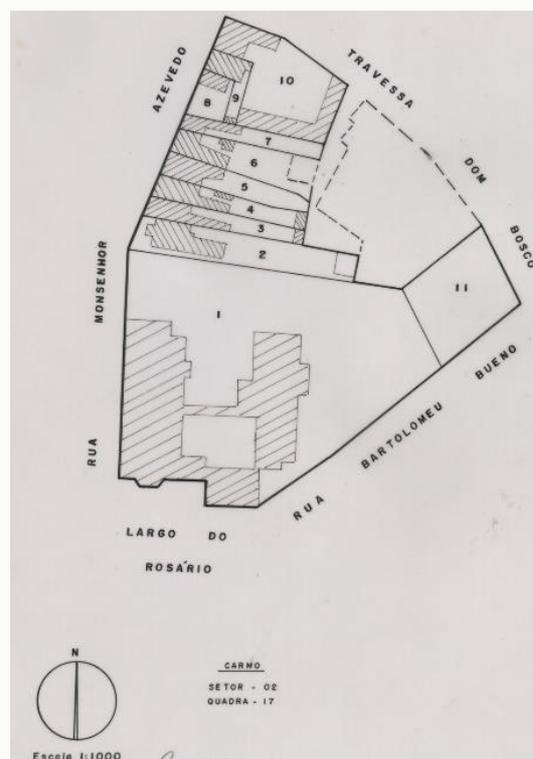


Figura 523 - Planta cadastral da quadra em que se situa o conjunto do Santuário do Rosário e do convento dos frades dominicanos italianos s/d, pelo IPHAN.

Fonte: Acervo digitalizado do Escritório Técnico do IPHAN em Goiás-GO.

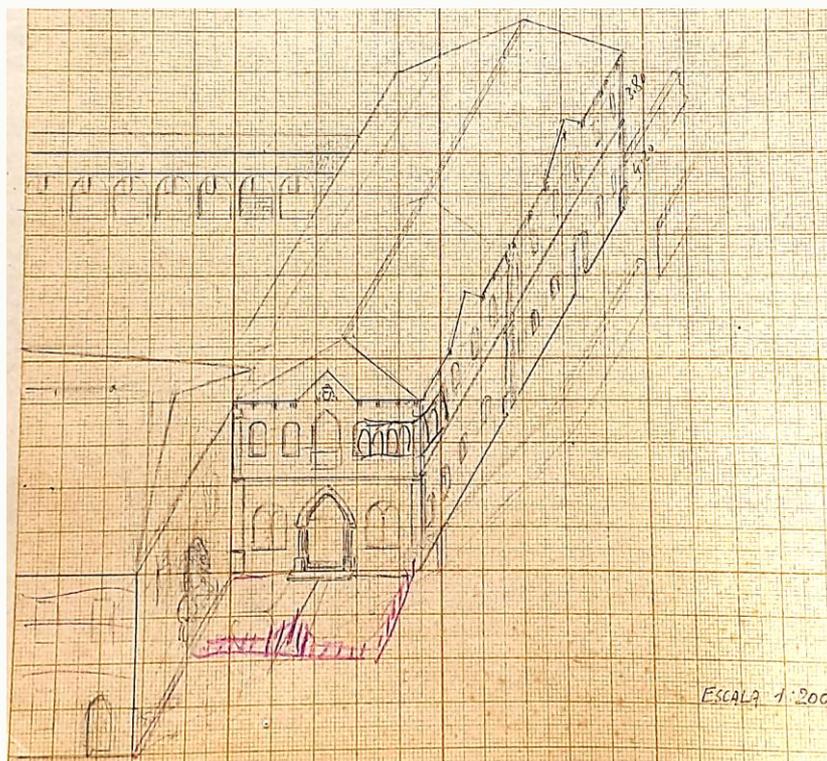


Figura 524 - Isométrica da nova ala do convento dos dominicanos e de sua ligação com a parte antiga do conjunto edílico, incluindo a arcada de acesso ao Santuário do Rosário s/d, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

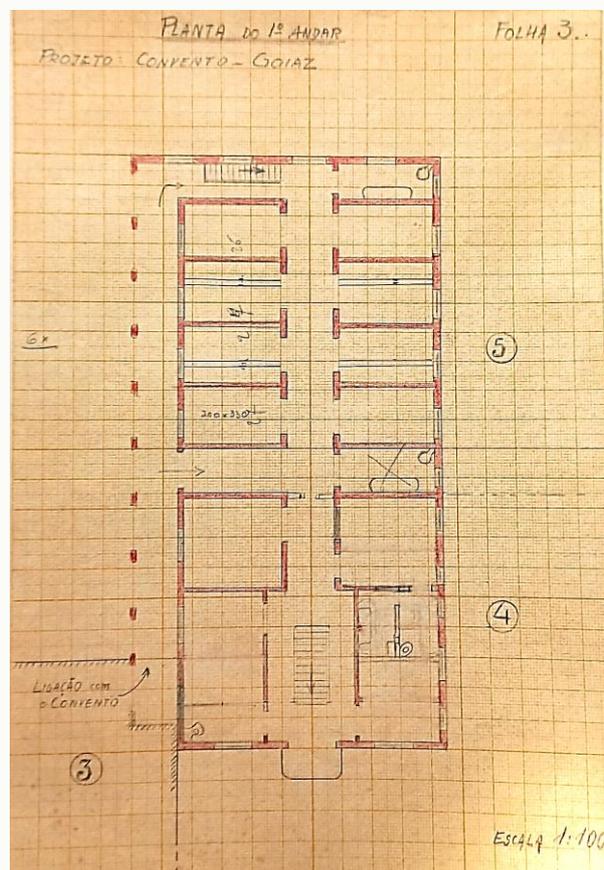
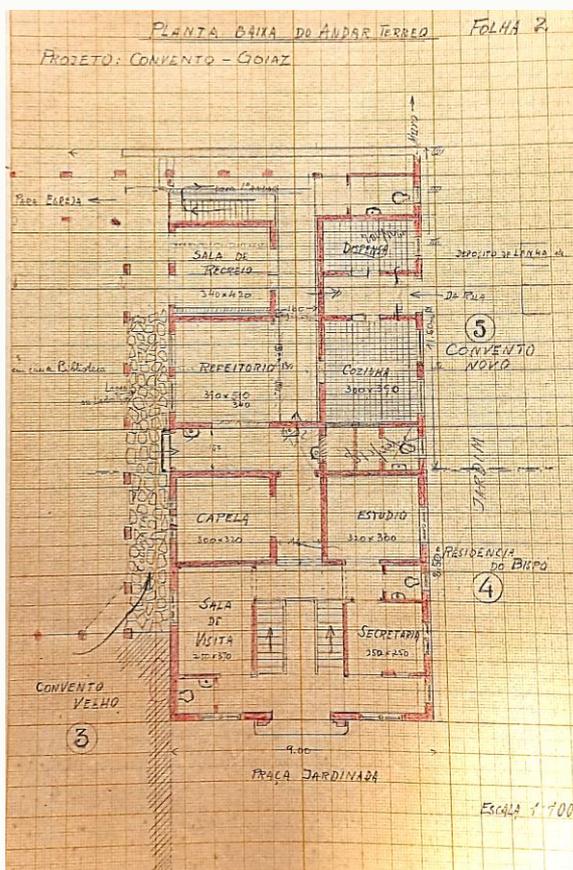


Figura 525 - Estudo para planta-baixa do pavimento térreo da nova ala do convento dos dominicanos s/d, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

Figura 526 - Estudo para planta-baixa do primeiro pavimento da nova ala do convento dos dominicanos s/d, por Fritz Koehler.

Fonte: Fundação Cultural Frei Simão Dorvi.

O projetista desenha, então, um grande sobrado, que é dividido em dois trechos inicialmente, o primeiro deles destinado à “Residência do Bispo” e o segundo ao “Novo Convento”, ligado às outras edificações por passarelas arqueadas, inclusive à igreja. Principia-se a descrição da ala acrescida, a partir da isométrica apresentada acima, que mostra suas fachadas frontal e lateral direita e sua relação com o entorno, através da qual se percebe a identidade visual estabelecida com a igreja, por meio do uso de diversos elementos relacionados ao neogótico, principalmente, nas aberturas. Depois, mostra-se um avançado estudo para as plantas-baixas do térreo (contendo alpendre, sala de visitas, secretaria, capela, sala para estudos, refeitório, cozinha com despensa, sala de recreio/biblioteca e duas escadas) e do primeiro pavimento (contemplando alpendre, salão, quarto do bispo com banheiro, outros seis quartos e um banheiro comum). Ressalta-se, por fim, a informação inédita de que Koehler também elaborou o projeto dessa nova ala, ainda que não se saiba se ele acompanhou sua construção, já que não morava mais na cidade de Goiás nesse período.

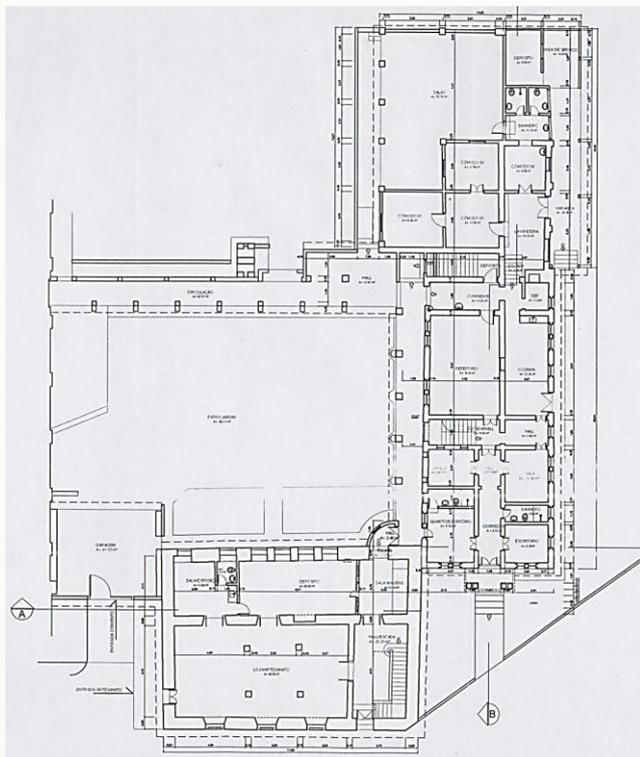


Figura 527 - Planta-baixa (térreo) do projeto de restauração do convento dos dominicanos, elaborado pelo IPHAN em 2007.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - RJ.

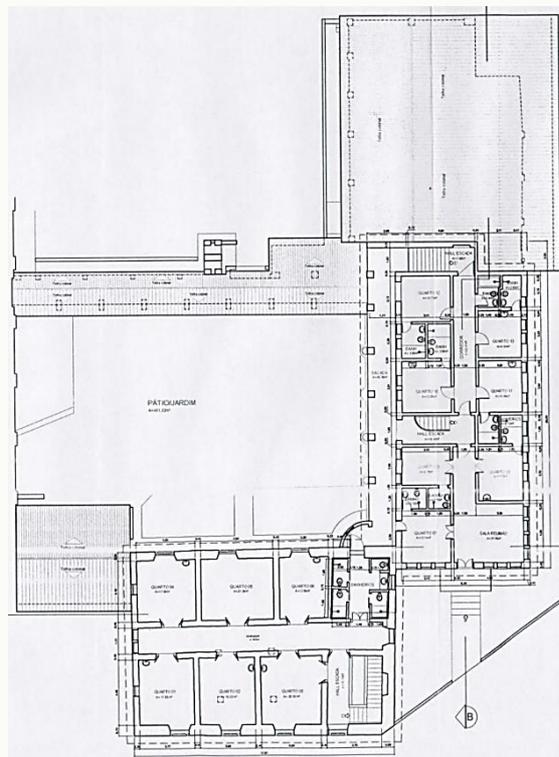


Figura 528 - Planta-baixa (primeiro pavimento) do projeto de restauração do convento dos dominicanos, elaborado pelo IPHAN em 2007.

Fonte: Arquivo Central do IPHAN - RJ.

Para fins comparativos, apresenta-se acima as plantas-baixas dos pavimentos térreo e superior do projeto de restauração do convento, elaborado pelo IPHAN em 2007⁴³⁶, foi executado no primeiro semestre de 2008, com autoria das arquitetas Lorena Brandão e Edinéia Angelo, além do engenheiro João Mariano Valadares. Nos desenhos, destaca-se a ocupação do antigo bloco construído pelos franceses pela Associação dos Artesãos da cidade de Goiás, fundada por frei Marcos Lacerda em 1977⁴³⁷. Além dos anexos mais recentes também realizados por ele nos fundos da nova ala, com a inclusão de um salão aberto destinado à realização de atividades comunitárias, como as aulas de catequese, banheiros, depósitos, área de serviço e outros cômodos de uso geral. Acrescenta-se, ainda, algumas imagens mais recentes do local, a seguir, com destaque para o amplo quintal, que ainda abriga as parreiras trazidas pelos primeiros dominicanos no início de sua instalação.



Figura 529 - Alpendre do pátio interno do convento dos dominicanos em janeiro de 2008, antes da restauração.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 530 - Alpendre do pátio interno do convento dos dominicanos em junho de 2009, após a restauração.

Fonte: Elaboração própria.

⁴³⁶ Registra-se que, apesar do fato de nenhum dos edifícios do conjunto ser tombado individualmente, eles passam por intervenções promovidas pelo IPHAN a partir dos anos 2000, como demonstra o caso acima e a restauração da própria igreja, realizada em 2004 “com recursos do IPHAN em convênio firmado com o Ministério da Cultura” (Tamasso, 2007, p. 617). Segundo Passos (2018, p. 103), na oportunidade foram substituídos o “telhado, a rede elétrica e a pintura, entre outros, graças ao esforço da Srta. Antolinda Baía Borges. Com recursos do IPHAN, foi concluída a restauração dos quadros dos mistérios, de Frei Confaloni. A igreja é reaberta em 26/07/2005”.

⁴³⁷ Atualmente, o espaço abriga o Museu Histórico Frei Nazareno Confaloni, inaugurado em 12 de agosto de 2023, contando com uma exposição de longa duração que reúne 90 obras do pintor. (O Popular, 11.ago.2023. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/novo-museu-na-cidade-de-goias-homenageia-frei-confaloni-1.3056334> . Acesso em: 2.set.2023, 17:40).

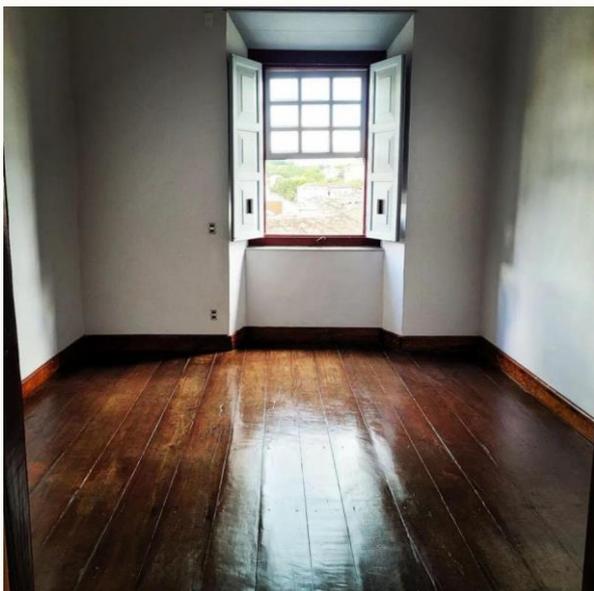


Figura 531 - Quarto ou cela da ala do convento construída pelos franceses em 2023, por frei Cristiano Bhering.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.



Figura 532 - Parreirais no quintal do convento dos dominicanos em 2023, por frei Cristiano Bhering.

Fonte: Acervo de frei Cristiano Bhering.

Entre os ambientes elencados, o que mais chama a atenção é a capela, por apresentar afrescos do artista plástico italiano e frei dominicano **Nazareno Confaloni**⁴³⁸, que veio ao Brasil a convite de D. Cândido Penso e por intermédio de Domingos Acerbi, pintar os murais do Santuário do Rosário em 1951, permanecendo na cidade de Goiás por dois anos. Produz, então, 14 afrescos sobre os “Quinze Mistérios do Rosário”, dispostos nas paredes entre as arcadas de sustentação e as janelas que ventilam e iluminam a nova principal do templo. Entretanto, apenas em “setembro de 1960 Frei Nazareno terminou o 15º mistério, a Coroação de Nossa Senhora, em estilo completamente diferente dos demais” (PASSOS, 2018, p. 102). Segundo Vigário, essa sua estreia no Brasil também marca a chegada da pintura moderna

⁴³⁸ Jacqueline Siqueira Vigário (2017, p. 19) defende a tese “Diante da sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977)” em 2017, apresentando um olhar aprofundado sobre a obra do artista e dedicando parte do texto a sua produção em solo vilaboense. Para tanto, escreve uma inspirada biografia, reproduzida a seguir: “Homem de múltiplas facetas Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, região de Viterbo, centro da Itália, em 23 de Janeiro de 1917. Aos 10 anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença. Foi nessa ocasião que passou a cursar, fora do convento, aulas de desenho. Aos 23 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Florença e, além disso, frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura de Milão, na Escola de Arte de Brera, também de Milão e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma, com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti - um dos membros do movimento futurista. Suas habilidades garantiram participações e prêmios em salões e exposições de pinturas. Ainda em Roma, participou do Salão Minerva de 1948. De sua fase de aprendizagem italiana, destacam-se uma coletiva, realizada em Milão em 1949, além do segundo lugar em concurso realizado pela Galeria Ieda de Florença, no ano de 1972”. Em terras goianas, destaca-se também pelo ensino de arte, sendo um dos fundadores da EGBA - Escola Goiana de Belas Artes (FARIA, 2018, p. 26) em c.1952.

em Goiás, conforme explica Jacqueline Vigário (2017, p. 65), a partir de Silveira (1991, p. 29-30):

As pinturas de afrescos da Igreja do Rosário, da cidade de Goiás, é considerada a primeira obra moderna do Estado. Quando Confaloni chega a cidade de Goiás em 1950, dá início a pintura desses afrescos e só concluirá essa obra no ano de 1953. Segundo consta nos relatos de PX Silveira, os cinco primeiros destes Mistérios dos afrescos são os "Gozosos", que vão da Anunciação até o Encontro no Templo. Os cinco seguintes são os mistérios "Dolorosos", da Agonia no Horto até a Morte na Cruz. E os cinco últimos mistérios são os "Gloriosos", que vão desde a Ressurreição até a coroação de Nossa Senhora - sendo que os três últimos são passagens que não constam do Evangelho. Cada painel mede 3m de largura por 2,30m de altura na parte central e 2,70m nas laterais.



Figura 533 - Altar-mor do Santuário do Rosário, antes das pinturas de Nazareno Confaloni s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Carlos Heimar.



Figura 534 - Nave principal do Santuário do Rosário em 1972, após as pinturas de Nazareno Confaloni, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Heber Rocha Rezende Junior.

A pesquisadora também relata que o artista convidou moradores locais⁴³⁹ para servirem de modelos para as pinturas (“um bebê, senhoras, moços, idosos e até animais domésticos” (VIGÁRIO, 2017, p. 65)), recebendo ampla adesão. Porém, a recepção das obras pelos vilaboenses não foi tão calorosa, em razão do estranhamento gerado pelas “figuras grotescas pintadas nos mistérios por aquele [...] pintor louco, que tem Cristo com uma expressão terrível, sem distinção de Judas, Nossa Senhora barriguda, mascarados e todas aquelas figuras esqueléticas, fantasmagóricas, como dizem até hoje” (idem). Um dos murais mais polêmicos é aquele presente na cúpula do altar-mor, representando a coroação de uma Maria

⁴³⁹ Frei Lourenço Maria Papin chega a confidenciar que Confaloni “(...) pintou Pilatos lavando as mãos, com os traços fisionômicos de seu superior [D. Cândido]! Segurando a jarra com água e a bacia de Pilatos lavando as mãos, colocou outro seu confrade! E não faltou também a presença do cachorrinho de estimação do Convento. Alguns pintores do Renascimento na Itália colocaram importantes autoridades religiosas no purgatório ou no inferno! (Entrevista concedida em 04/03/2015 no espaço do Convento São Domingos em Goiânia)” (VIGÁRIO, 2017, p. 282).

grávida, que ficou conhecida como “Nossa Senhora Barriguda”. Em complemento, Vigário (2017, p. 280) realiza a seguinte descrição das obras:

(...) Os cinco primeiros mistérios são os "Mistérios Gozosos", que começam com a anunciação do Arcanjo Gabriel à Maria, e seguem: com a visita de Maria à sua prima Isabel, o nascimento de Jesus, a apresentação do menino Jesus no templo, Jesus no templo e Jesus no templo entre os doutores da lei. Os cinco mistérios seguintes são os "Mistérios Dolorosos", que se iniciam com a Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras, a Flagelação de Jesus, Jesus coroado de espinhos, Jesus carregando a cruz para o calvário, a Crucificação, sofrimento e morte de Jesus. E os cinco últimos, “Mistérios Gloriosos”: Ressurreição de Jesus, Ascensão de Jesus aos céus, Descida do Espírito Santo sobre os apóstolos com Maria no cenáculo e finalmente a Assunção de Maria aos céus (...).



Figura 535 - Afrescos de Frei Nazareno Confaloni no Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 536 - Afresco da cúpula da capela-mor de Frei Nazareno Confaloni no Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.

Outro ponto de grande relevância na obra do artista é a presença de diversas figuras negras, “que (res)surgem em seus afrescos, juntamente com uma paisagem pictórica que estava no seu imaginário, mas que dialoga com o conjunto arquitetônico da Igreja construída pelos Dominicanos” (VIGÁRIO, 2017, p. 293). A pesquisadora atribui essa “atitude modernista” do pintor à intenção, consciente ou não, de trazer à tona o apagamento das origens negras do templo, do

passado emudecido do lugar. Embora, tais conexões estejam formuladas numa linguagem alegórica, ou seja, a pomba escura que representa o Divino Espírito Santo, os "Pretos" ressurgidos em figuras que ocupam a cena, a paisagem europeia que compõe quase todos os cenários dos painéis e Maria coroada barriguda, na visão do pintor poderiam representar o elo entre o passado velado e o presente. Se no aspecto formal há uma determinante clássica com nuances de elementos pictóricos formais modernos, Confaloni foi buscar nas raízes as transformações, os vestígios da irmandade africana, o processo de mudança sofrido da antiga Capela sob a presença Dominicana francesa. A obra sacra clássica provoca ressonâncias na comunidade local. É considerada pela crítica, como a primeira pintura moderna em técnica de afresco feita no Estado de Goiás. Na época, a população vilaboense

acompanhava atentamente a feitura da obra ao longo do ano de 1951. A encomenda seria para comemoração do término da construção da Igreja que teria começado no começo da década de 1930. Antes de sua exposição ao público, em 1951, Frei Confaloni havia terminado o primeiro painel, a "Anunciação", José PX Silveira (1990, p.30), descreveu a cena de espanto por parte da população da cidade (VIGÁRIO, 2017, p. 294 - 295).

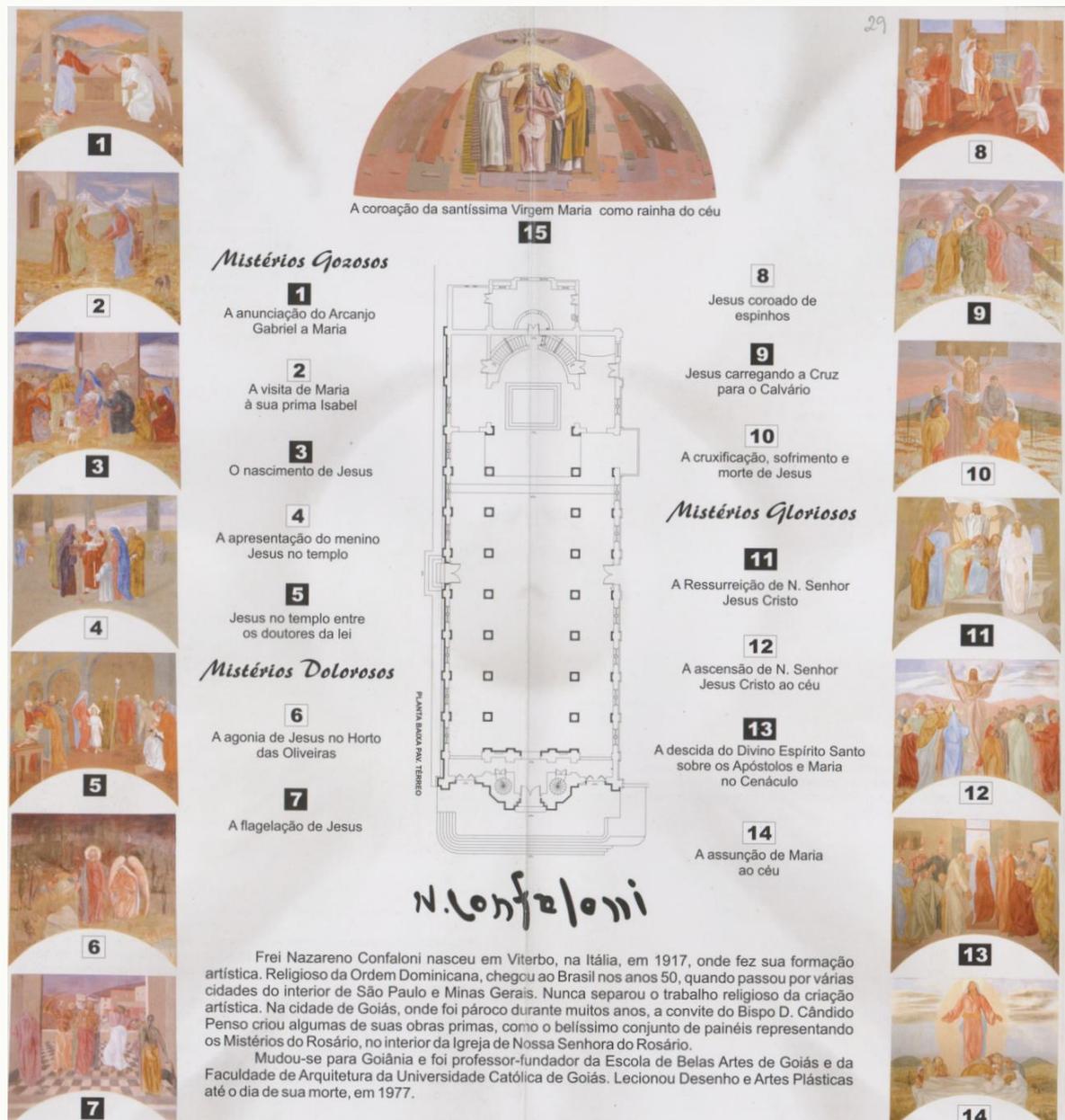


Figura 537 - Folheto de divulgação dos afrescos de Frei Nazareno Confaloni no Santuário do Rosário feito pelo IPHAN em 2005.

Fonte: Folheto *Restauração da Igreja Nossa Senhora do Rosário Goiás - GO*, IPHAN - MinC.

Vigário (2017, p. 391) menciona, ainda, o reflexo da bagagem europeia presente no “modelo progressista” que o artista traz consigo, associado às “categorias trabalhadas na Teologia da Libertação Latino-Americana com fundo marxista” que ele encontra em sua atuação missionária em Goiás, resultando nos importantes simbolismos observados em sua

obra. O frade-pintor chega a ser chamado de “Bandeirante da arte moderna” pela crítica especializada, devido ao contexto social, político e cultural de sua produção, conforme segue:

O projeto Getulista no qual a cultura tem o papel de ser conveniente para política foi abraçado pela elite intelectual que desejava integrar o Estado de Goiás ao resto do Brasil, afirmar uma identidade goiana que já estava em construção desde os eventos do Batismo Cultural da cidade no ano de 1942 (VIGÁRIO, 2017, p. 393).

A pesquisadora contesta tal visão, ao julgar o duplo sentido presente nesse posicionamento, que sempre valoriza o que vem de fora, vendo em “Confaloni o perfil perfeito, o respaldo e a comprovação que precisariam para que pudessem construir a imagem moderna e positiva do Estado de Goiás perante o resto do País no contexto da construção de Goiânia e da Marcha para o Oeste” (VIGÁRIO, 2017, p. 394), concluindo com bastante coerência e lucidez que

Apesar da recepção de sua arte no primeiro momento ter causado certo estranhamento à população da Cidade de Goiás, por se tratar de pintura que dialoga com o popular, de um modo geral, não houve uma fratura entre o mundo artístico e o público que recebeu sua arte, o que seria complicado no âmbito da arte sacra, até porque como já foi dito, o status de sacerdote europeu lhe garantiram status e respeito. Frei Confaloni, dizia que as pessoas não entendiam nada de arte. Ademais, um de seus objetivos, conforme teria dito em entrevista, era pintar muitos quadros para colocar cultura dentro das casas dos goianos. Portanto, não podemos desconsiderar que nessa relação existe uma visão eurocêntrica civilizatória velada por trás da formulação de uma arte que carrega essência do sacro com peculiaridades do local de um lado, e a necessidade da crítica na época em apropriar da imagem do artista como ícone da modernidade de outro (VIGÁRIO, 2017, p. 395).

Acredita-se que as ponderações decoloniais feitas por Vigário podem ser estendidas para todo o histórico recente do conjunto igreja-convento aqui analisado, sobretudo, após a chegada dos dominicanos franceses em 1883. Como visto nas últimas subseções, esse processo de transformação social, que é intencionalmente orquestrado para impor as novas e conservadoras normas de conduta pautadas pelo ultramontanismo europeu à sociedade local, tem um impacto muito mais abrangente do que os meros limites da antiga capela dos negros. O fazer com as próprias mãos, inicialmente, mãos negras escravizadas em busca de um pouco de liberdade social, religiosa e cultural no âmbito de sua irmandade, é abruptamente substituído pelos rigores impostos pelos dominicanos franceses. Desde à extinção da referida congregação, passando pelo apagamento paulatino de suas tradições e festas e culminando com a demolição do templo construído a duras penas por eles próprios. Fica, portanto, clara a intenção colonialista presente na noção de progresso e desenvolvimentismo vinculada à substituição do templo por um novo de proporções monumentais e de características neogóticas, marcadamente europeias. Apesar das fortes influências do contexto social e político local, isso fica ainda mais evidente ao se considerar que a intervenção foi iniciada

pelos dominicanos franceses, projetada por um engenheiro alemão e concluída pelos frades italianos, sendo ornamentada por afrescos modernistas pintados também por um italiano.



Figura 538 - Vista aérea do Santuário do Rosário e do convento dos dominicanos em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.



Figura 539 - Vista aérea do Largo do Rosário com o Santuário do Rosário e o convento dos dominicanos ao fundo em 2020, por Aluísio de Alencastro Filho.

Fonte: Acervo de Aluísio de Alencastro Filho.

Daí, a fundamental importância da incorporação da decolonialidade⁴⁴⁰ nas análises empreendidas, a fim de se abrir espaço para o que Walter Mignolo (2014, p. 24, *tradução nossa*) chama de “outra opção”. Trata-se de “um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas”, já que elas deixam de ser uma referência de legitimidade. Essa “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2014, p. 43) é necessária, pois o “pensamento fronteiriço” (em sua singularidade) é, “por definição, pensar na exterioridade”, que surge das próprias noções de colonialidade e de modernidade amplamente difundidas, desafiando-as. Enrique Dussel vislumbra uma “filosofia da liberação”, para aplacar as assimetrias oriundas do alcance desigual dessa modernidade no mundo não-europeu. Para tanto, torna-se imprescindível “reivindicar um pensamento próprio, uma epistemologia vinda de sociedades antes consideradas subalternas, mas que possuem uma epistemologia singular e única” (VIGÁRIO, 2017, p. 100).

⁴⁴⁰ Opta-se por esta grafia da palavra, considerando-a diferente de “descolonização”, conforme aceção de Catherine Walsh (2009 *apud* Lima, 2018, p. 23): “Suprimir o ‘s’ e nomear ‘decolonial’ não é promover um anglicismo. Pelo contrário, é marcar uma distinção com o significado em castelhano do ‘des’. Não se pretende simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; quer dizer, passar de um momento colonial a um não colonial (...). A intenção é sinalizar e provocar um posicionamento – uma atitude e postura contínua – de transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual podemos identificar, visibilizar e incentivar ‘lugares’ de exterioridade e construções alternativas”.

Tais olhares podem ser mais bem compreendidos ao se observar suas origens. Nasceram no início da década de 1960 nas ex-colônias ou no “terceiro mundo” como chama Mignolo (2014, p. 24), ao mesmo tempo em que essa mesma divisão em três mundos “desmoronava e comemorava-se o fim da história e de uma nova ordem mundial”. No caso da América Latina, surgem do debate sobre “as matrizes de poder geradas pela colonização nos campos do conhecimento, da cultura, das representações e em sua constante reestruturação, ao longo das diferentes ondas de modernização e ocidentalização” (LEÓN, 2019, p. 61) locais. Acerca das contribuições que trazem para “pensar a subalternidade de sujeitos sociais” e para criar “novas formas de inclusão social no Brasil e na América Latina num sentido mais amplo”, Antônio Ribeiro (2018, p. 104-105 *apud* Scherer-Warren, 2010, p. 20) acrescenta que

Mais recentemente, em 2005, Dussel desenvolve uma teorização crítica ainda mais contundente sobre «uma interpretação eurocêntrica da modernidade mundial», considerada como um mito que poderia ser assim descrito: (i) A civilização moderna se autodescreve como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). (...) (iv) Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (justifica a guerra justa colonial). (v) Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste as suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etc). (vi) Para o moderno, o bárbaro tem uma «culpa» (por opor-se ao processo civilizador) que permite à «Modernidade» apresentar-se não apenas como inocente, mas como «emancipadora» dessa «culpa» de suas próprias vítimas. (vii) Por último, e pelo caráter «civilizatório» da «Modernidade», interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da «modernização» dos outros povos «atrasados» (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera (Dussel, 2005: 75). Dussel conclui que, para superar as formações discursivas discriminatórias e opressivas da «modernidade», será necessário negar a negação do mito da modernidade, isto é, «descobrir» pela primeira vez a «outra-face» oculta e essencial da modernidade: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc.

Nesse ponto, torna-se fundamental realizar a distinção desse conceito com a ideia de pós-colonialismo, que se refere às relações políticas, sociais, culturais e econômicas entre os colonizadores e os colonizados, durante e após o período de dominação e suas consequências. Ela enfoca em um estudo transversal de questões como identidade cultural, hierarquias raciais, desigualdades econômicas e estruturas de poder que ainda perduram, em um “diálogo profícuo com a antropologia, psicanálise, teoria literária, filosofia, história e política” (VIGÁRIO, 2017, p. 100). É oriunda “das diásporas antilhanas, africanas e indianas educadas na Europa e nos Estados Unidos em diálogo com vários teóricos europeus e norte-americanos ou em interrogação deles” (RIBEIRO, 2018, p. 95). A partir desse contexto, então,

seu objetivo é desafiar e desconstruir as narrativas e discursos eurocêntricos dominantes, buscando dar voz aos “colonizados”.

Entretanto, o pós-colonialismo não pretende desafiar e transformar as estruturas e os sistemas de poder coloniais em níveis globais, como propõe a decolonialidade de forma mais radical. Ela se debruça mais sobre o resgate, a denúncia, a representação da subalternidade e a legitimação de movimentos sociais, numa atuação muito ampla, diversificada e até mesmo contraditória, segundo Antônio Ribeiro (2018, p. 104). Trata-se do chamado “giro decolonial”, que representa “a abertura e a liberdade de pensamento e das formas-outras de vida (economias-outras, teorias-outras das políticas); a limpeza das colonialidades do ser e do saber; o desprendimento da retórica da modernidade e do seu imaginário imperial” (MIGNOLO, [2005] 2007, p. 29 *apud* LEÓN, 2019, p. 61). Para seus teóricos, o questionamento das categorias colonizadoras seria o caminho para “articular um pensamento que permita um lugar de enunciação para aqueles sujeitos e histórias que foram silenciados pelo eurocentrismo” (LEÓN, 2019, p. 63), como pretendido nesta tese.



Figura 540 - Fachada lateral do Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 541 - Vistas diurna e noturna do Santuário do Rosário em 2022.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 542 - Fachada frontal do convento dos dominicanos em 2022.

Fonte: Elaboração própria.



Figura 543 - Fachada lateral do convento dos dominicanos em 2022.

Fonte: Elaboração própria.

6.3. IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: UM IMAGINÁRIO EM CONTRAPONTO

(...) Igrejas da Boa Morte, d' Abadia, do Carmo, de São Francisco, do Rosário com o convento anexo, construção de escravos, expressões da fé do povo da cidade. (...)

Ondina Albernaz, 1992, p. 15.

O imaginário acerca da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, posteriormente, Santuário do Rosário e convento dos dominicanos, apresenta-se mais disperso e fragmentado do que aqueles observados nos dois exemplares analisados anteriormente. Isso ocorre, especialmente, no caso das representações literárias, que não contemplam o lugar de forma direta e específica como visto até aqui, mas sim de maneira tangencial, referindo-se apenas a alguns aspectos relacionados a ele. Essa condição já não se reflete nas fartas e variadas representações visuais do templo, que surgem em diferentes formatos, enquadramentos e estilos. Por essa razão, opta-se por uma discussão mais extensa deste material no presente capítulo, por ele oferecer uma oportunidade privilegiada para a elaboração de diferentes e aprofundadas observações sobre as variadas representações sociais imagéticas da igreja e da cidade como um todo. Principia-se, então, com as análises relativas a esse material iconográfico, que se distribui em 36 imagens, das quais nove são ilustrações, 23 pinturas (duas em areia colorida), três artesanatos e um mural, produzidas por 35 artistas entre 1966 e 2020, sendo que nove delas retratam a antiga edificação e 27, a nova.

O pintor que mais retrata ambas as edificações é, sem dúvidas, **Octo Marques**, com 14 obras entre ilustrações a bico de pena e pinturas a óleo, o que pode ser, possivelmente, justificado por seus posicionamentos sempre sutilmente críticos e à margem das ações promovidas pela elite cultural local, sobretudo, no que diz respeito ao privilégio dado aos patrimônios de seu interesse em detrimento dos demais. Ele também é um dos poucos que recorda a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos⁴⁴¹, representada de diversas maneiras e enquadramentos em sua produção, como demonstrado a seguir. Segundo Sílvia Zeferina de Faria (2018, p. 101-102), “essa busca do passado-presente marca a trajetória do artista e parece definir o que para ele é fundamental: que as tradições sejam valorizadas sem imobilismos, mas de forma dinâmica, preparando um futuro potencial que foi solapado pelo descaso, por decisões políticas”, referindo-se à transferência da capital. Nos levantamentos realizados para sua tese de doutorado sobre a conquista do título de Patrimônio da

⁴⁴¹ Ressalva-se que todas as obras de arte analisadas que contemplam a antiga edificação foram produzidas após sua demolição, não sendo encontrada nenhuma realizada contemporaneamente a ela, exceto os prospectos e perspectivas dos séculos XVIII e XIX analisados no início do capítulo.

Humanidade pela cidade, Carolina de Oliveira (2016, p. 47-48) nota que, naquele período, os depoimentos dos vilaboenses apontavam lembranças mais vívidas da antiga igreja, demonstrando sua presença ainda muito forte na memória coletiva daquele grupo, que era formado pela aristocracia crítica acima por Marques, conforme comenta a seguir:

(...) Todavia, observamos nos discursos dos moradores que, na verdade, a igreja do Rosário que é descrita e que está na memória dessas pessoas é a antiga, ou seja, a de feições coloniais que foi demolida para ser substituída pela igreja neogótica. Não observamos isso com nenhuma outra edificação da cidade, apenas com a igreja do Rosário, provavelmente porque ela destoa das demais edificações, sendo considerada nos discursos oficiais como 'atentado' à autenticidade (...).

Em meio à vasta produção do pintor, ressalta-se que sua vista favorita é aquela tomada a partir da Rua Moretti Foggia, como visto em três das obras abaixo. Outro ponto de destaque é a constante presença de figuras humanas simples e animais de carga, retratados em cenas cotidianas e típicas do local ao longo de boa parte do século XX. Estão presentes os músicos, como foi seu pai, os muleiros, os lenheiros, os dominicanos, as lavadeiras e as carregadeiras de água, carros de boi, etc. Acerca da última obra à direita, Raquel Barbosa (2017, p. 246) faz os seguintes e perspicazes comentários:

Subjetivamente, notamos uma cidade sociável, uma paisagem em compasso com o fazer social que, de algum modo, representa as ações transformadoras do espaço (natural), ao longo do tempo. Coincidência ou não, os dois monumentos mais representativos da intervenção contemporânea na paisagem urbana vilaboense, a “Cruz do Anhanguera” e a Igreja em Louvor a Nossa Senhora do Rosário protagonizam a cena de um dia ensolarado com os atores responsáveis pelo viver *urbano*. (...) Representativamente, temos a impressão de estar contemplando uma cena do cotidiano local (...).

A interlocução pictórica do artista, a nosso ver, demonstra os contrastes da arquitetura gótica com a paisagem colonial, ao passo que desfigura o ponto de distância colocado no centro do Largo do Rosário (...).

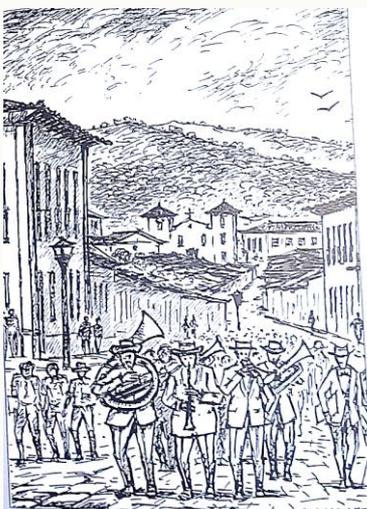


Figura 544 - Ilustração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos s/d, por Octo Marques (*A banda de música*).

Fonte: LIMA, 2009, p. 47.

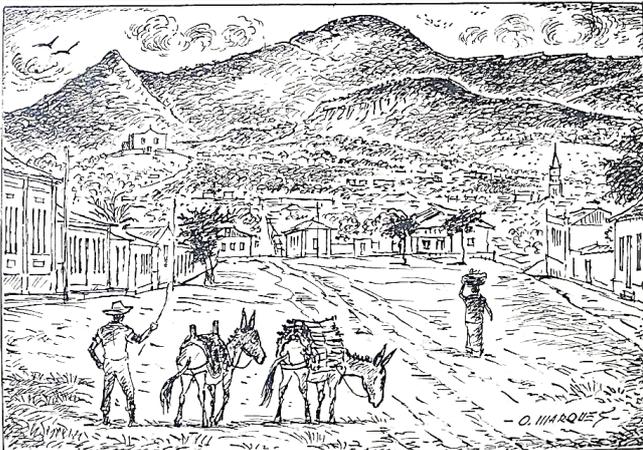


Figura 546 - Ilustração a bico de pena do Santuário do Rosário, a partir do Largo do Chafariz em c.1977, por Octo Marques.

Fonte: *O Popular*, c.1977.

Figura 545 - Pintura da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do convento s/d, por Octo Marques (*Largo do Rosário*).

Fonte: LIMA, 2009, p. 77.

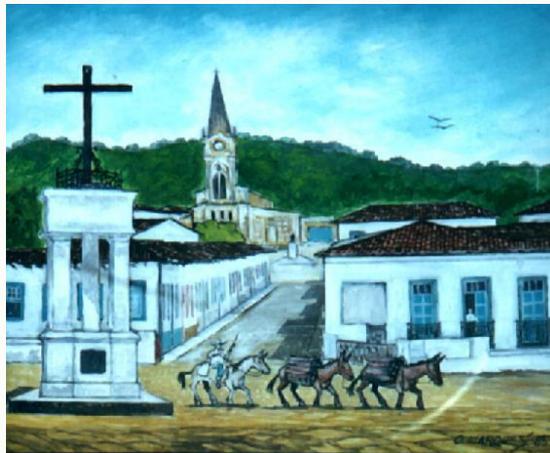


Figura 547 - Pintura a óleo sobre tela do Santuário do Rosário e parte do convento dos dominicanos em 1985, por Octo Marques.

Fonte: FARIA, 2018, p. 103.

Outra figura célebre no meio artístico vilaboense que apresenta sua contribuição é **Goiandira de Couto**, de quem só foram obtidos dois quadros em areia colorida sobre madeira, sua técnica tão característica, que foi aprimorada ao longo da vida. Na realidade, apenas uma das pinturas apresenta o Santuário do Rosário, de fato, ou melhor, sua esguia torre, a partir de uma perspectiva inusual, possivelmente, das margens do Rio Vermelho. Essa suposição é baseada no ângulo apresentado, que mostra uma vista de baixo para cima das fachadas frontal e direita do templo, contando com um muro com dois portões e alguns telhados cercados por árvores em primeiro plano, como que tomada na curva feita pelo rio na região do Casa da Ponte Hotel. Ela utiliza uma paleta de cores frias e muito claras, distantes daquelas presentes na edificação em 1989, ano em que a obra foi produzida. Já a segunda tela mostra uma espécie panorâmica enquadrada da cidade que representa, tanto no sentido físico como simbólico, o “lado de cá do rio”, postando-se de costas para o Santuário do Rosário. Sobre essa questão, retoma-se a tese de Raquel Barbosa sobre a pintora, que trava uma longa discussão comparativa relacionada à oposição existente entre essa imagem e os diversos registros de Octo Marques da perspectiva oposta a ela, como visto a seguir:

Se levarmos em consideração o ato de intervenção na paisagem vilaboense, praticado em 1934, durante o auge da crise mudancista, e a posição assumida pela artista ao conceber a tela Largo do Rosário-Vista da Cidade (1976) que, inclusive, declarou: “Eu andei a cidade toda até encontrar um lugar. Então eu andei, andei a cidade, aí fiquei na porta da Igreja do Rosário, naquela escadaria, fiquei e pinteí aquele quadro grandão (...) toda a cidade

está aí. Toda” (COUTO *apud* FERREIRA, 2011, p.183), até poderíamos crer na possibilidade de apagamento da memória africana. No entanto, considerando que as imagens jogam com a capacidade do historiador cultural da arte de ver, rastrear e ressuscitar sobrevivências, estamos convencidos de que sabendo operá-las, esses testemunhos transformam-se em dispositivos do sentir/“ouvir” os ecos das vozes escamotadas pelos ângulos genéricos da cidade-ideal (...) (BARBOSA, 2017, p. 226 - 227).

A presente interpretação visual de Octo Marques (...) traz o sentido de cotidiano à estéril e desabitada cidade-ideal imaginada por Goiandira do Couto. Tecnicamente falando, percebe-se o uso rigoroso das formas geométricas, preenchidas pelos tons quentes, aspectos que notabilizam as marcações austeras dos pontos de fuga, com relação aos pontos de distância e a linha do horizonte (LIMA, 2009, p.46). A utilização deste recurso favorece o protagonismo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário (dos Pretos), construída nos tempos coloniais, ao passo que assenta lugar à identidade africana que, juntamente com a indígena, soma-se aos silentes e “invisíveis” no discurso das tradições inventadas. (...) (BARBOSA, 2017, p. 251).



Figura 548 - Pintura de areia sobre madeira da torre do Santuário do Rosário e parte do convento em 1989, por Goiandira de Couto.

Fonte: BARBOSA, 2017, p. 248.



Figura 549 - Pintura de areia sobre madeira do Largo do Rosário em 1976, por Goiandira de Couto (“Largo do Rosário-Vista da Cidade”).

Fonte: BERTRAN; FAQUINI, 2002, p. 72-73.

Já Sílvia de Faria (2018, p. 76) em sua dissertação sobre a produção de Marques, arremata essa disputa simbólica, ressaltando as intenções e posicionamentos sócio-políticos e culturais de cada um dos artistas, conforme segue:

(...) Se Goiandira do Couto opta durante toda sua trajetória artística em representar uma “cidade ideal”, um lugar de memória e de preservação de antigas tradições vilaboenses, assentando seu olhar com vistas longe para o centro histórico, Octo Marques, opta por enxergar uma cidade que traz o sentido oposto ao de Goiandira do Couto. Ao que tudo indica, o ponto privilegiado por Octo Marques parece tratar-se do Largo do Moreira, lugar

onde viveu até sua morte, com vistas para o Largo do Rosário. Octo faz o contrário de Goiandira do Couto, seu pensamento pictórico se apresenta sob outra perspectiva. (...)

Apresenta-se, agora, a produção de uma dupla de ilustradores contemporâneos entre si: **Tércio de Lima Rimoli**, que realiza os desenhos presentes no livro *Nos Tempos de Frei Germano*, publicado por Jaime Câmara em 1979; e o já conhecido Tom Maia, que ilustra ricamente a obra *Vila Boa de Goiás* no mesmo ano. Diferentemente de Marques, que era vilaboense e tinha uma vastíssima coleção de obras avulsas, ambos trabalham de forma específica para dar suporte imagético ao conteúdo textual dos livros em questão. Rimoli faz duas representações da igreja, sendo a primeira delas tomada desde a Ponte da Lapa, com a Cruz do Anhanguera à frente, seguida por uma versão bastante abstrata da torre do Santuário do Rosário com a Serra Dourada ao fundo, sem a presença de figuras humanas (CÂMARA, 1979, p. 15). A outra, apresentada abaixo, demonstra uma procissão religiosa seguida por uma multidão, que conta, inclusive, com o bispo sob um grande pálio em frente à extinta Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que aparece menos estilizada do que a descrita anteriormente.



Figura 550 - Ilustração de uma procissão em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em 1979, por Tércio de Lima Rimoli.

Fonte: CÂMARA, 1979, p. 26.

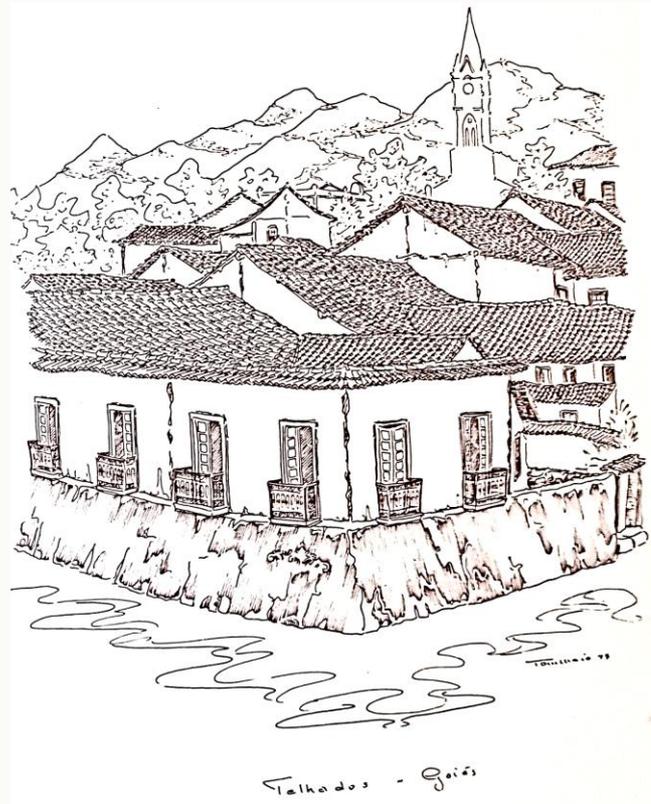


Figura 551 - Ilustração do Santuário do Rosário a partir do Rio Vermelho em 1979, por Tom Maia.

Fonte: MAIA; ÉLIS; MAIA, 1979, p. 39.

A abstração também é um recurso utilizado por **Tom Maia** para apresentar o Santuário do Rosário, porém, com intenções claras, já que sua publicação é destinada à divulgação do patrimônio cultural vilaboense, podendo indicar uma negação da elite local e dos órgãos federais do patrimônio de sua destoante arquitetura neogótica. Essa teoria é reforçada pelo fato de ser a única imagem encontrada, entre as muitas presentes na obra, que mostre o edifício. Ele é representado, praticamente, como um esboço inacabado ao fundo do casario existente entre a curva do Rio Vermelho e o Largo do Rosário (próximo ao ponto em que foi pintado o quadro de Goiandira do Couto discutido acima, oferecendo um visual muito semelhante). Recorda-se que, no ano anterior (1978), o conjunto urbanístico da cidade de Goiás havia sido tombado pelo IPHAN, incluindo o Largo do Rosário. Porém, o novo templo nunca chegou a ser colocado sob proteção federal individualmente, de modo que, apenas ele e a Catedral de Santana, mantêm esse *status* no local, sendo preservados apenas como componentes da paisagem cultural da cidade.

Outras duas pinturas a óleo, um pouco mais antigas, chamam a atenção por suas diferentes perspectivas e formas de representação. **Edgar Walter** produz, em 1966, um belo retrato figurativo da lateral da torre do santuário em meio à bucólica paisagem do Rio Vermelho, próximo à Fonte da Carioca, buscando inserir o diáfano edifício na natureza local. Porém, ele acaba aparecendo de forma muito distinta do verde observado em primeiro plano, que é retratado em tons escuros, e o conjunto edificado, ao fundo e à direita, surge em cores claras e esmaecidas. Essa abstração é ainda maior na segunda tela, também em óleo e com pinceladas grossas e rápidas, produzida por **Dorys** em 1973. Trata-se de uma vista em perspectiva da Igreja de Nossa Senhora da Abadia em primeiro plano a partir da Rua Senador Eugênio Jardim, vendo-se quase uma projeção incorpórea da torre do Santuário do Rosário ao fundo, após uma sequência de telhados apresentados na mesma paleta de tons pasteis.

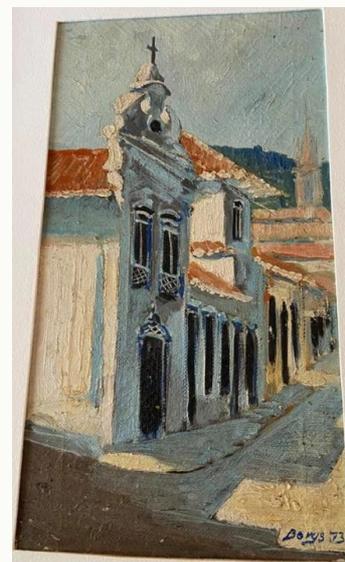


Figura 552 - Pintura a óleo do Rio Vermelho com a torre do Santuário do Rosario ao fundo em 1966, por Edgar Walter.

Fonte: Acervo de Marcos Caiado.

Figura 553 - Pintura a óleo da Igreja da Abadia em primeiro plano, com o Santuário do Rosario ao fundo em 1973, por Dorys.

Fonte: Acervo de Nádia Rios Vellasco.

O segundo artista plástico com mais obras encontradas, totalizando cinco entre pinturas e ilustrações, é contemporâneo e bastante conhecido do público vilaboense: Divino Ferreira de Magalhães ou apenas **Di Magalhães**. Seu trabalho incorpora os enquadramentos clássicos adotados por seus predecessores, como a visada a partir da Rua Moretti Foggia e ao longo do Rio Vermelho, entretanto, inclui elementos de relevância na atualidade, como a Casa de Coralina e uma paisagem urbana quase cenográfica e bastante comercial, parecendo destinada ao consumo turístico. Ele também demonstra ser um entusiasta do título de Patrimônio da Humanidade obtido no início dos anos 2000, ao produzir uma sequência de ilustrações em homenagem aos seus 15 anos do feito, como visto no primeiro exemplo, e chega, até mesmo, a representar a destruidora e dramática enchente do Rio Vermelho ocorrida no mesmo período.



Figura 554 - Pintura a óleo sobre tela do Santuário do Rosário em 2019, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Di Magalhães (Facebook).



Figura 555 - Ilustração da casa de Cora Coralina com o Santuário do Rosário ao fundo, feita para as comemorações dos 15 anos do título de Patrimônio da Humanidade em 2016, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Di Magalhães (Facebook).

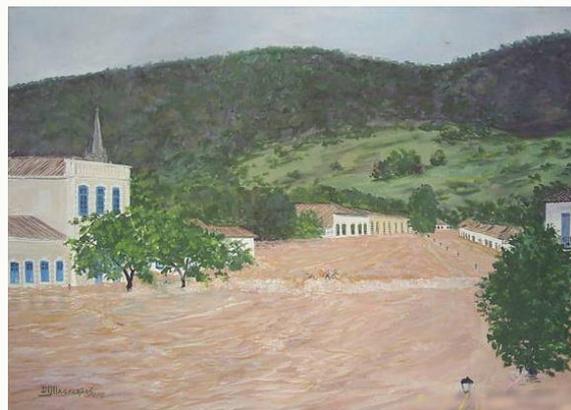


Figura 556 - Pintura a óleo sobre tela da enchente do Rio Vermelho em 2001, vendo-se o topo da torre do Santuário do Rosário à esquerda s/d, por Di Magalhães.

Fonte: Acervo de Di Magalhães (Facebook).

Encerram-se as análises das representações sobre o Santuário do Rosário com as obras de artesanato, sendo encontrado um volume menor de peças do que nos casos anteriores, o que poderia indicar uma popularidade menor desse produto, ressaltando-se que não se encontrou peças ilustradas com o retrato da antiga igreja. Como de costume, são mantidos os traços mais caricaturais, coloridos e abstratos, em razão dos suportes pouco usuais das imagens, apresentando-se cenas cotidianas, bucólicas e estereotipadas da cidade, a exemplo das lavadeiras, dos sertanejos e das procissões. Porém, não há padrões muito definidos, havendo exceções, como o sóbrio jogo de prato e xícaras cerâmicas abaixo à esquerda, que registra uma Igreja do Rosário bastante realista e bem executada.



Figura 557 - Pintura a óleo sobre tela do Santuário do Rosário a partir da ponte da Lapa em 2016, por Monserratt Vellasco.

Fonte: Acervo de Monserratt Vellasco.

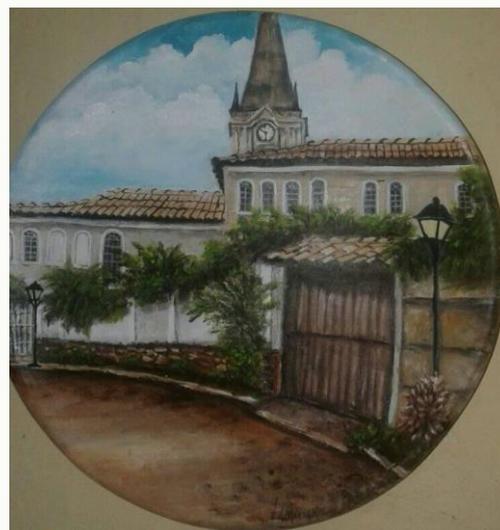


Figura 558 - Artesanato em prato cerâmico ilustrado com o Santuário do Rosário em 2019, por Leandra Miriam.

Fonte: Acervo de Leandra Miriam.



Figura 559 - Artesanato em cerâmica ilustrado com o Santuário do Rosário s/d, por Eleuza Amorim.

Fonte: Acervo de Edna Cupertino de Barros.



Figura 560 - Artesanato em vaso cerâmico ilustrado com o Santuário do Rosário s/d, por Norma Caiado.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.

6.3.1. Uma antologia poética de memórias religiosas sonoras e nostálgicas

No “meu” tempo, a igreja do Rosário era a antiga de estilo barroco, bem bonita! Seu grande relógio da torre badalava continuamente as horas, sendo seu argentino som ouvido de quase toda a cidade. Os horários dos goianos regulavam-se por ele...

Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1974, p. 75)

Como relembra Monteiro, o relógio da Igreja do Rosário está profundamente enraizado na memória coletiva local, há décadas, como o “relógio dos frades” (CORALINA, 1991, p. 87; MONTEIRO, 1974, p. 75), assim como, seus característicos sinos, ouvidos à longa distância. Das seis poesias escolhidas e analisadas aqui, três fazem menção a eles e uma ao relógio. A primeira delas é *A jaó do Rosário*, publicada por Cora Coralina no clássico *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais* de 1977, no qual expressa a forte presença dominicana na outra margem do Rio Vermelho e no cotidiano da poetisa, como revela o depoimento dado, em 2009, por Antolinda Borges sobre a intensa e diversa crença religiosa da artista:

Ela tinha uma grande religiosidade. Tinha também uma tendência espírita, gostava muito do espiritismo. (...) Tinha muita amizade com os bispos da cidade, dom Cândido, dom Abel e dom Tomás ia à missa no Rosário, tanto que ela escreveu aquele poema “A jaó do Rosário” em homenagem a jaó do frei José Maria e que cantava durante as missas (BRITTO; SEDA, 2009, p. 315).

O poema traz muitos elementos do universo criado por Coralina, relacionando a vivência rotineira de sua fé católica com a natureza (“pássaros”, “morros”, “madrugada enluarada”, “alvorada”), destacando ainda o trabalho missionário dos dominicanos (“soldado da cruz”). O convento é apresentado como o lar dos freis e o santuário é lembrado pelo sino madrugador e pela experiência espiritual proporcionada pela rígida e repetitiva ritualística das missas, que ganham uma conotação mágica pela presença do “triste canto daquela jaó”. O entremear que constrói entre cada uma das etapas da cerimônia e a participação do pássaro, leva o leitor a vivenciar aqueles momentos junto com a narradora, compartilhando suas emoções. Algo semelhante foi observado no capítulo anterior, no caso das memórias sinestésicas profundamente evocativas e pregnantes ligadas à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. A transcrição integral do texto, compartilhada abaixo, esclarece melhor os argumentos:

A jaó do Rosário

Tinha uma jaó no Rosário.
Aquela jaó...
diziam que era do frade Zé Maria
que gostava de pássaros
e que se foi.
Ceres... Rialma... Montes-Belos...
Quem sabe lá onde dá sua guarda
o soldado da cruz?

Só ficou lá no convento,
comovente,
o triste canto daquela jaó.

O sino tange na madrugada enluarada.
Sobre os morros recortados
uns longe de alvorada.

O relógio dos frades
martela horas.
Sinos tocam a entrada.
Pecadores vão entrando,
ajoelhando, vão rezando.

Velas acesas. Luzes.
Paramentos brancos.
Liturgia.
Sacerdote no altar.
O amito passado na cabeça
forma o capuz dominicano.
Baixa. E emerge o frade.

Introibo ad altare Dei.
Quia Te es Deus.
Deus meus, in te confido, non erubescam.

... e começa o canto
daquela jaó.

A Epístola.
São Paulo fala aos coríntios
da nova lei:
“— Se ressuscitaste em Cristo,
Procura as coisas do Alto”.
... e continua o canto
daquela jaó.

O menino de branco
mudou a banquetta para a esquerda.
Evangelho de São Mateus:
“Eis que envio diante de tua face
o meu Mensageiro que prepara o teu
caminho adiante de Ti”.
“Creio em Deus Pai...”
“Mostrai-nos Senhor a Vossa Misericórdia
e dai-nos a Vossa Salvação.”

Acompanha o *Confiteor*
daquela jaó.

No centro do altar
O sacerdote prepara-se para o sacrifício:
Abre os braços em cruz.
Baixa a cabeça.
Ora em silêncio.

“...eu sou jaó...”

Calam-se os cânticos.
Silenciam as vozes humanas.
Ablução. O manustérgio.
E o vinho da consagração.

“...eu sou jaó...”

Compunção. Humildade.
Lábios cicizam preces.
Pedidos. Súplicas.
Graças alcançadas.

... sempre ressoando
no santuário
— o canto triste daquela jaó.

O sacerdote benze o vinho.
Parte a hóstia sobre o cálice
que se eleva no mistério da
transubstanciação.
Agora,
não mais o trigo.
Não mais a vide.
Pão de vida.
Corpo e sangue de Cristo.
Deus vivo sobre o altar.

“Tomai e comei.

Este é o meu corpo.”
“E este é o meu sangue.”
“Fazei isto em memória de mim.”

... e canta o Glória,
aquela jaó.

Comunga o sacerdote.
Retine a campainha.
A comunhão dos confessados.

.... e continua
louvando a Deus,
aquela jaó.

Retorno ao altar.
Volta a âmbula ao sacrário.
O menino de branco
passa a cobertura para a esquerda.
Já a pátena sobre o cálice.
O *Sanguines* sobre essa.
A coberta do ritual
dá ao cálice a forma litúrgica,
piramidal.
O menino de branco
muda o missal
do lado Evangelho.
Curtas orações.
A bênção.

*“Dominus vobiscum .
Finis missa est...”*

“...eu sou jaó...”

“Ave Maria cheia de graça...”
“Salve rainha, mãe de misericórdia...”

A Deus cantando,
glorificando
até o final
—aquela jaó.

Cora Coralina (1991, p. 87 - 90, *grifos nossos*).

Nesse texto, a poetisa correlaciona os sinos da torre com o “**relógio** dos frades”, outro expressivo marco memorialístico vinculado ao lugar, ali presente há bem mais de um século. Assim como o faz Ofélia Monteiro na epígrafe acima e Regina Lacerda (1977, p. 39), através das lembranças da “vida pacata, marcada pelo velho relógio do Rosário, começa pela madrugada com a passagem do vendedor de bolo de arroz. Passa o leiteiro, o verdureiro, e ainda algumas carregadeiras d’água que vão à Carioca (...)”. É acompanhada também por A. G. Ramos Jubé (TELES, 1991, p. 98-99), que recorda sua infância nas ruas e nos largos vilaboenses de forma muito nostálgica em *Sonetos Vilaboenses*. Por meio deles, fala do

“Largo do Rosário [onde] as horas tombam / do alto da torre que me viu criança, / e a solidão estende as longas sombras”.



Figura 561 - Pintura a óleo da casa de Cora Coralina com a torre e o relógio do Santuário do Rosário ao fundo em 2020, por Laura Vieira.

Fonte: Acervo de Laura Vieira.



Figura 562 - Detalhe da torre do Santuário do Rosário com o relógio em 2019, por Dirnei Vogel.

Fonte: Acervo de Dirnei Vogel.

Sobre o tema, existem textos que remetem até mesmo ao fim do século XIX, a exemplo da seguinte passagem escrita por Marius para o jornal *Goyaz* (17.nov.1894): “o bronze do Rosario havia soado monótona, pausadamente, meia noite (...)”. Nota-se, portanto, que a importância do artefato para o cotidiano local é antiga, sendo também imprescindível para os dominicanos, que deixaram extensos registros escritos sobre ele e sua história, como os relatos de viagem dos freis Marie-Hilaire Tapie (1926, p. 71), sobre o “famoso relógio dos Padres, que regula o horário da ‘Capital de Goyaz’”, e do frei Estevão Gallais, visto no parágrafo seguinte.

Na fachada da igreja, há o mostrador de um relógio monumental que também tem sua história. Foi comprado na Europa pelo Bispo e destinado à sua catedral. Quando as caixas contendo todas as peças foram trazidas para Goyaz a preço de ouro, nenhum trabalhador da cidade conseguiu compreender aquelas engrenagens cujo mecanismo era desconhecido. Ninguém conseguiu montar o relógio. As caixas permaneceram por muito tempo perto da catedral, expostas ao sol e à chuva, e um belo dia, após muitas dificuldades, o Bispo disse aos Padres: “Livrem-me desse relógio; dou-lhes, não quero mais ouvir falar dele”.

Na época, havia um irmão converso no convento que, durante o primeiro exílio em Salamanca, havia sido cozinheiro, jardineiro, carpinteiro, pedreiro, sapateiro, um pouco de tudo, exceto relojoeiro. Ele teve a ideia de tentar montar o relógio; falhou inicialmente, mas não desistiu. Algumas peças estavam tortas, ele as endireitou; outras estavam faltando, ele as substituiu,

e em uma bela manhã, os habitantes de Goyaz acordaram dizendo, como os hebreus no deserto: “Manhu?” O que é isso? Do alto da pequena colina onde se encontram a igreja e o convento dos Dominicanos, soava um alegre carrilhão, ecoando harmoniosamente pelo ar as horas, meias-horas e quartos (TAPIE, 1926, p. 48).

Já Gallais (1893, p. 31) apresenta uma versão um pouco mais completa da história, apesar de ligeiramente diferente, para explicar a trajetória do que chama de “uma das maravilhas de Goyaz”, conforme segue:

Mesmo que modesta, a igreja de Rosário possui uma das maravilhas de Goyaz, que não posso deixar de mencionar. Em 1888, o Sr. Gonçalves viajou para a Europa e trouxe de lá, a um grande custo, um relógio monumental que ele queria instalar no campanário de sua catedral. Infelizmente, uma vez que as caixas chegaram em Goyaz, não havia alguém para unir as peças e instalá-las, e, em desespero, o prelado pediu a um carpinteiro que acreditou não ser mais difícil montar um mecanismo de relógio do que peças de madeira, e ele corajosamente começou a trabalhar. Levou tempo e esforço, mas finalmente a empreitada foi um sucesso. Hoje, os habitantes de Goyaz que querem saber as horas não precisam mais, como antes, sair de suas casas para medir o ângulo que o sol forma com o horizonte. Um carrilhão, composto por três sinos com notas harmoniosamente combinadas, anuncia as horas, meias horas e quartos com uma regularidade perfeita.

Por fim, Regina Lacerda (1977, p. 181) fala da ligação entre o relógio e os sinos nos casos fantasiosos envolvendo a lendária “missa das almas”⁴⁴². Ondina Albernaz (1992, p. 32) faz a mesma correlação em suas memórias sonoras sobre ambos, remetendo novamente à sua importância para os “eventos da cidade”, especialmente, aqueles relacionados às festas religiosas e aos falecimentos, como visto abaixo.

falo agora sobre o grande relógio da torre da igreja do Rosário, que badalava horas e quartos, cujos ponteiros marcavam o ritmo da vida dos habitantes. Os sinos e a banda de música marcavam os eventos da cidade. Ao meio dia os sinos bimbahavam alegremente; à hora do Ângelus seu badalar era um convite ao recolhimento e à meditação. Seu badalar compassado era chamamento ao povo para as festas religiosas. Nas despedidas da vida, os sinos, em tom plangente, de hora em hora faziam-se ouvir, assinalando tristemente a partida de um cristão. Se o morto fosse homem davam

⁴⁴² Há também textos ficcionais que aludem a esses dois objetos tão presentes no imaginário local, sempre relacionados a sua função como marcador temporal, a exemplo do seguinte trecho extraído da obra de Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, 29): “o relógio da torre da igreja do Rosário bateu compassadamente três horas da madrugada!...”. Joaquim Graciano Abreu (2004, p. 70) lembra também de uma madrugada sem dormir, ouvindo “o relógio do Rosário bater hora por hora, ou melhor, cada quarto de hora, pois assim funcionava (e ainda funciona) o velho marcador de tempo”. E, para finalizar, os seguintes excertos de dois contos de Juruena Di Guimarães. No melancólico “Presente de Natal do Ditinho”, ele escreve liricamente: “o relógio da torre do Rosário já havia soltado as dez andorinhas, que eram as badaladas das dez horas, quando Emília subia a rua do Cemitério enrolando-se com força no chale velho e roto, como se estivesse agasalhando a própria tristeza. (...)” (GUIMARÃES, 2000, p. 62). E em “Candinho”, fala que “o sino da igreja dos pretos não se envergonha em também saudar o acontecimento (...)” (GUIMARÃES, 2000, p. 94), que se referia à execução pública do personagem-título, um negro, no Campo da Força ainda em fins da década de 1880.

primeiramente as batidas em tom grave e logo após em agudos; em se tratando de mulher fazia-se o oposto. Quando falecia criancinha (anjo) ou moça virgem os sinos repicavam. (...)

Esses **sinos** aparecem, ainda, no poema já estudado de Aidenor Aires (1979, p. 27) “Sinós de Vila Boa”: “(...) Bate sino de São Francisco, / respondido em Santa Bárbara! / Bate sino do Rosário / despertado em Boa Morte. (...)”. E, igualmente, nos versos de “Madrugada”, escritos por Bernardo Élis (2021, p. 31-32), que é muito menor e mais antigo do que o texto de Cora Coralina apresentado acima, sendo publicado em 1955 originalmente. Ele fala do mesmo ambiente prosaico e rotineiro daquela Goiás do início do século passado, remetendo a nostálgicas lembranças de sua avó e da religiosidade feminina vilaboense, aos alimentos e à paisagem de sua infância. Começa recordando as célebres missas da madrugada, já aludidas por tantos outros escritores, que eram anunciadas pelas batidas do sino do Rosário, a partir das quais desenrola todo um fio memorialístico também sinestésico: o bolo de arroz, as carregadeiras de água, o vento e a água mornos, a natureza e a família, conforme segue:

M A D R U G A D A

Agora,
o sino do Rosário tocou para a missa das quatro.
Na madrugada claramente rosada
meninos gritam:
— bolo de arroz quente,
bem quente!

Mulheres passando com potes d’água à cabeça,
o cuitezinho boiando na água morna da madrugada.

O vento morno
sopra o penacho dos coqueiros da Bahia,
onde já cantam pássaros-pretos.
Tão alegre,
tão bonito.

Minha vó
vai pra igreja
rentinha da parede
por causa do vento que zumbe na rua.
Minha vó tem passinho miúdo,
a cabeça metida no seu xale preto.

Os sinos batem.
Uma corneta rabisca no dia que se ensaia
a curva bélica dum toque de alvorada.
Tão claro,
tão diáfano.

Os coqueiros da Bahia estão tremendo
Na transparência azul de um céu ardente.

Bernardo Élis (2021, p. 31-32).



Figura 563 - Sinos na torre do Santuário do Rosário em 2013, por Igor Felipe.

Fonte: Acervo de Igor Felipe.



Figura 564 - Sinos na torre do Santuário do Rosário em 2023, por frei Cristino Bhering.

Fonte: Acervo de José Augusto Valadão de Brito.

Retoma-se Cora Coralina com outra alusão ao convento, agora, homenageando um de seus mais conhecidos membros: *Frei Germano* (*Jornal Oiô*, jun.1957; CORALINA, 1991, p. 33-36). Ao contrário da poesia anterior, que se baseava em vivências do seu presente, este é um relato memorialístico de sua infância oitocentista, escrito 20 anos após a morte do dominicano. Nos versos, relembra a rua da ponte da Lapa e a presença constante nela dos austeros e inconfundíveis frades, com seus estrangeirismos de “terras cultas distantes” e língua diferente, e de sua luta pela salvação dos pecadores com suas pregações e sua dignidade, inclusive junto a crianças como ela na época, quando ainda era aluna de Mestra Silvina. Segue a transcrição completa do longo poema:

Frei Germano

Quando eu era menina
bem pequena
pela minha rua
pela minha ponte
pela minha porta
via passar
os frades Dominicanos.

Túnica branca.
Larga correia na cintura
prendendo um rosário
de contas grossas.
Uma cruz no peito.
Sapatões pesados.
Um chapéu grande
preto.

muito feio na cabeça.
A's vezes também

— conforme o tempo
— um guarda-chuva
anacrônico enorme.
Muito austeros.
Muito ascetas.
Muito graves.
Corria a lhes beijar as mãos
— ganhar santinho.

Frei Henrique.
Frei Constâncio.
Frei Gil.
Frei Germano.
E quantos outros...
já nem lembro o nome.

Vinham de terras cultas
distantes.
Falavam nossa língua
num sotaque estrangeirado
com muitos erreos.
Preocupavam-se demais
com os pecadores.
Queriam salvar todas as almas.
Exortavam muito sôbre o inferno.
Falavam do purgatório.
exaltando as maravilhas do céu.

Frei Germano...
— Quanto respeito — meu Deus.
Durezas de ascetismo.
Estatura invulgar de sacerdote.
Tão severo.
Tão alto.
Descarnado.

Era a austeridade retratada
fidelíssima
vestindo sua imensa caridade.
Diziam até que trazia
cilício
sôbre a carne espezinhada.
Riguroso nas regras de sua Ordem.
Renunciava até o consentido.
Desmaiava nos antigos
jejuns
— carregando sôbre si
a cruz pesada
dos pecados
da Cidade.

Envergadura
de Atleta
da Fé.
Embassamento [sic].
Sustentáculo
da Ordem de São Domingos.
Grande Confessor.

Grande Penitente.
Dignificou a pátria onde nasceu.
Dignificou a terra onde morreu.

Um dia...
— inda me lembro.
Apareceu sem avisar
na escolinha laica
da Mestra Silvina.
— Minha escolinha primária...
— Quanta saudade.
Muito manso.
Muito humilde.
Se fazendo pequenino
— propôs à Mestra
— em dia certo
da semana
— ensinar
A Doutrina
À Macacada.

50 anos decorridos.
Guardo na lembrança
sua figura austera
retratada
de velho santo.
e as lições ensinadas
do pequeno catecismo.
Como prêmio
de aplicação
conservo dêsse tempo
— recebidas de suas mãos
uma antiga História Sagrada
e uns santinhos
que me têm valido na aflição.
E sei até hoje
— se me perguntar
“Os Novíssimos do Homem”
que nenhum leitor
católico fervoroso
— dirá ao certo
sem rever de novo
Catecismo.

Cora Coralina (*Jornal Oió*, jun.1957).

A poetisa registra, então, suas impressões sobre a presença daquelas figuras tão diferentes pouco mais de 10 anos após sua chegada, reforçando a estranheza de sua rigidez e dos rigores romanizadores que pretendiam importar para a cidade: “Muito austeros. / Muito ascetas. / Muito graves. / Corria a lhes beijar as mãos — ganhar santinho”. Essa passagem revela que já haviam conquistado a aceitação local àquela altura, vencendo as resistências iniciais, que se fortalecia em uma crescente expansão de suas missões “pregatórias” e por meio do exemplo de moral e sacrifício. O respeito imposto pelo colonialismo (“Vinham de terras cultas / distantes”) fica ressaltado em sua fala, visando a impregnar o imaginário local

contra as antigas práticas religiosas populares a serem expurgadas, ao carregar “sôbre si / a cruz pesada / dos pecados / da Cidade” para “salvar todas as almas”. Descreve um frei Germano, que incorpora todas as características em sua própria imagem rigorosa, ao considerá-lo o “Embassamento [sic]. / Sustentáculo / da Ordem de São Domingos”. A vívida lembrança final das visitas catequéticas em sua escola primária, 50 anos antes, reforçam a compreensão de quão bem sucedida foi a atuação desses primeiros dominicanos na cidade de Goiás.

O personagem também é homenageado pela ficção histórica baseada em fatos reais *Nos tempos de Frei Germano*, escrita por Jaime Câmara em 1979, como já mencionado. Nela, o autor faz uma curiosa e detalhada descrição do cotidiano do frade, na qual se vê o reflexo da mesma personalidade presente nos versos de Coralina. No excerto abaixo, são reforçados os elementos constantes no imaginário vilaboense sobre o lugar naquele início do século passado, como o campanário e sua função de marcador temporal da rotina dos vizinhos, além de apresentar alguns hábitos e ambientes internos do convento:

Todas as tardes, quando o campanário da igreja, ao lado do convento, ressoava os primeiros toques da Ave-Maria, ele já havia terminado sua frugal refeição e se detinha por alguns momentos na espaçosa sala da biblioteca. Andando de um lado para o outro, lia, contrito, textos de seu breviário, antes de se dirigir à igreja, onde já o esperavam para a reza os fiéis costumeiros.

Nesta tarde de início de setembro, Frei Germano Llech op [Ordem dos Pregadores] cumpria com devotada disciplina o ritual de seus deveres. Francês, vindo para o Brasil no frescor de sua mocidade, magro, alto, os cabelos grisalhos, mais nas fontes, curvado pelos anos, frei Germano era contudo dono de uma resistência física invulgar. Porque era enérgico e generoso, os paroquianos a um tempo o temiam e o estimavam.

Quando ia ganhando a porta, frei Germano retorna até ao refeitório do convento para recomendar a frei Raimundo, leigo que cuidava da administração da Casa Paroquial, um chá para tomar à hora de se recolher aos seus aposentos modestos, onde havia apenas uma cama de tábua e sem colchão, pequena mesa carregada de livros de estudos e uma imagem de 30 centímetros de Nossa Senhora do Rosário. E finalmente caminhou rumo à igreja, mãos cruzadas à altura do tórax, velho hábito seu (...) (CÂMARA, 1979, p. 27).

Prossegue-se , ainda, com Cora Coralina em *Reflexões de Aninha (A cidade e seus turistas)*, extraído de *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* de 1983, que traz um olhar mais recente e levemente crítico, até mesmo, irônico sobre os resultados da patrimonialização institucional da cidade, como se vê na transcrição a seguir:

Reflexões de Aninha (A cidade e seus turistas)

A cidade de Goiás, sendo um conjunto social tradicionalista
E fechado, não entendeu nem justificou o turista.
Acostumada a receber visitas, dispensar atenções e cortesia

Aos que chegam, não o entende e se surpreende, com esse tipo novo
E suas atitudes desatentas, longe do padrão aceito e requerido.

Quem faz visitas tem praxe e um protocolo, mesmo modesto,
de apresentação, estatuído e conservado.
Traz um laço remoto com a terra, com a cidade e suas famílias.
Estranho que seja tem uma linha definida e aceita.
Já o turista foge a esse padrão.
É diferente e indiferente.
Descontraído, displicente, impessoal, chiclete.
Entra porque a casa está aberta, costume de Goiás. (...)
Portas abertas. O turista vai entrando como em terra de ninguém.
Indiferente a uns tantos princípios.
Abragou de normas sociais corriqueiras. (...)
É um passante, anônimo, genericamente turista,
De curiosidade despolida
Que agride a família tradicional, não muito flexível
E que qualifica esta atitude de displante [sic]. (...)

Tem mais: a liberdade que tomam de invadir.
Vão entrando, salas, quartos, cozinha, quintal.
Nem cumprimentaram a dona da casa presente.
Tudo com a liberdade indiferente de um passante
sem nome e sem retorno.
Não ligam ao juízo que possam fazer desta conduta inédita
nos reinados de minha Cidade.

Afinal que o turista vem e vai.
Nem abrem caminho ao turismo informativo e social,
que muitos procuram. E como a cidade ainda não tem seus guias
como em todas as partes, eles não se limitam
ao que Goiás oferece publicamente.
Igrejas e museus de portas fechadas e falta de guias.
Vale muito aqui o artesanato comercial,
bem amplo do pátio interno
do Convento Dominicano,
que mantém uma cooperativa em benefício de artesãos,
espalhados ao acaso da cidade. (...)

Nenhuma censura nesta análise. Tempos novos,
Gente nova, desligada de práticas remotas e de um passado
distante.

Cora Coralina (1987, p.158-159).

Muito diferente dos demais, esse texto se enquadra melhor na categoria de prosa poética, lançando o seu arguto e sensível olhar sobre o choque social e cultural observado na cidade, após o início de um maior estímulo ao turismo empreendido pelos governos estadual e federal em meados dos anos 1960. A autora expõe as dificuldades de adaptação encontradas por “um conjunto social tradicionalista / E fechado” de pessoas, cheio de antigas regras de conduta social, frente a um novo tipo de visita “diferente e indiferente” (sem “laços”

com a terra) e “desatenta”⁴⁴³. Utiliza de sua particular ironia e sutileza para criticar esse incômodo jeito de ser “descontraído, displicente, impessoal, chiclete”, com sua “curiosidade despolida / Que agride a família tradicional, não muito flexível / E que qualifica esta atitude de displante”. Fica claro, portanto, o caráter improvisado e impositivo desse aspecto da patrimonialização promovida pelo governo durante a ditadura militar, profundamente atrelado a um suposto turismo cultural com fins lucrativos. Porém, ele oferece pouquíssimo suporte à população local (“Nem abrem caminho ao turismo informativo e social” e “Igrejas e museus de portas fechadas e falta de guias”), nem mesmo dá voz e ouvidos a ela e suas demandas, complexificando ainda mais as relações estabelecidas nesse âmbito. Ressalta, entretanto, uma atitude positiva, que é a cooperativa de artesãos criada por frei Marcos Lacerda no pátio do convento na década de 1970. Por fim, mantém o tom irônico em uma *mea-culpa* nostálgica, fazendo um grande esforço para esboçar uma aceitação resiliente ao declarar: “Nenhuma censura nesta análise. Tempos novos, / Gente nova, desligada de práticas remotas e de um passado / distante”.

Os poemas analisados reforçam a significativa presença da nostalgia e das memórias sinestésicas, sobretudo, relacionadas aos sons dos sinos e experiências sensoriais vividas nos templos religiosos vilaboenses, como também observado nos capítulos anteriores. Esses elementos perpassam todas as rememorações líricas analisadas, sempre pautadas na vivência cotidiana e constante desses locais, contribuindo para sua fixação na memória coletiva e para a manutenção dos vínculos afetivos com tais lugares, tão preponderantes para sua preservação. As irônicas reservas feitas por Coralina sobre o turismo nascente na cidade, a partir dos anos de 1960, constituem o único à parte acerca dos aspectos até então avaliados, trazendo lúcidas considerações sobre os sentimentos negativos despertados pelo choque geracional, social e cultural resultante da presença desordenada e mal gerida dos novos visitantes à cidade.

6.3.2. Igreja dos pretos x santuário dos dominicanos: uma religiosidade festiva permeada por preconceito racial e exclusão

Minha religiosidade adolescente abrigava-se bem naquele silêncio da velha Igreja. Sentia-me tranquila em minhas buscas emocionais quando me isolava em sua quietude e meus olhos descansavam na visão da Virgem. Os padres franceses já eram, então, os habitantes do convento que emergia

⁴⁴³ No mesmo período, Edla Pacheco Saad, com maior severidade, também faz duras ressalvas à gestão do turismo local e ao mal comportamento dos visitantes na crônica jornalística *Pobre Vila Boa*, publicada na nova versão do periódico *Cidade de Goiás* (abr.1986).

do hermetismo da Ordem religiosa cheia de clausura, despertando a curiosidade dos fiéis.

Nice Monteiro Daher (1990, p. 1)

Esta página é da cidade Goiás de antanho: de Goiás do tempo de José Grande, um preto atlético, que dobrava o sino dos Passos; do presépio de sá Gertrudes, na Rua do Carmo; do Teatro S. Joaquim, onde brilharam Cincinato, J. Manoel Correia, Chico Viana e outros; de Goiás do sino da Cadeia que, às 9 horas da noite, dobrava a silêncio, novo Aragão que mereceu do nosso Luiz do Couto, páginas interessantes; de Goiás das Congadas, do Vilão, da Dança do Boi, das Taieiras, outras tantas tradições que, como a antiga festa de N. Senhora do Rosário e S. Benedito, desapareceram, sem deixar na memória dos tempos traço algum.

Sebastião Fleury Curado (1989 (1956), p. 132-133)

O universo literário em prosa referente às duas versões da Igreja dedicada a Nossa Senhora do Rosário é marcado, sobretudo, pelas lembranças das festividades vinculadas a ela e também por suas origens negras, presentes tanto nessas celebrações, quanto nas expressões de preconceito estrutural. Dos mais de 20 textos selecionados, em sua maioria crônicas, foram escolhidos oito para a análise dos aspectos de interesse desta pesquisa, sendo esses divididos em três grupos temáticos. Os dois primeiros se referem a festas religiosas tradicionais, iniciando-se pelas celebrações de Natal e, em seguida, pelas aguardadas festas do Rosário, concluindo-se com um romance histórico ficcional que trata da histórica discriminação racial relacionada ao local.

A primeira e mais antiga obra é a divertida e inusitada *A missa do Gallo*, assinada por Jubé Júnior e presente em *O Lar* de 15 de dezembro de 1928. Assim como, no primeiro poema de Cora Coralina apresentado acima, essa crônica transporta o leitor para a experiência de vivenciar o ritual de seu título na antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no fim da década de 1920. O autor começa mencionando as tradições típicas desse período nas famílias tradicionais vilaboenses, deixando claro o seu testemunho como representante dessa classe. Ele ambienta o ritual com as típicas chuvas daquela época do ano⁴⁴⁴, que causavam certo incômodo geral, sobretudo, quando ocorridas durante a grande aglomeração de pessoas aguardando a abertura das portas da igreja. Fala também da rivalidade⁴⁴⁵ entre a

⁴⁴⁴ Anna Joaquina Marques (25.dez.1920, V. III, p. 525) também registrava recorrentemente as chuvas e tempestades ocorridas na cidade durante os fins de ano, exemplificando com seu relato de 25 de dezembro de 1920: "Dia 25 As 8h.ª teve missa do P.º Luiz. um Saleziano q. veio com S.º Bispo. As 11 horas teve uma tempestade e trovoada q'. até cahiu raio na Igreja da Bõa M.ª (...)". O jornal *Estado de Goyaz* (31.dez.1892) também confirma o argumento por meio da matéria *Festa do Natal*, conforme segue: "Apezar das abundantes chuvas cahidas no dia 24, as Igrejas de N.S. da Boa-Morte e de N. S. do Rosario estiveram cheias às festividades do Natal. (...) No coro [da Boa Morte] dirigiam o canto os rvd. padre Pedro Ribeiro, organista, e padre Confunçio".

⁴⁴⁵ Eduardo Henrique de Souza Filho (1981, p. 62 - 65) escreve a crônica *Distritos de Goyaz Monumentos desaparecidos* sobre essa mesma disputa simbólica entre os dois distritos instalados

catedral provisória (Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte) e o templo em análise aqui, em que as famílias se dividiam para prestigiar ambas as cerimônias, como já mencionado acima, encontrando-se todas sempre muito cheias. Traz-se, então, uma passagem do início do texto:

São onze horas. Cae um chovisqueirinho imperunente,
Nas janelas abertas parlam as moçoilas que já foram promovidas a gente e
podem ir à Missa do Gallo.
— Chovendo hein, Maria?...
— E' sempre assim essa chuva enjoada. Tem o dia todo para cair mas espera
a noite para atrapalhar agente.
— Vae ao Rosario ou à Bôa Morte?
— Não sei. Mamãe nada resolveu ainda.
— Mas Você prefere ir ao ...
Nem fale, menina.
E as Donas: — Então D. Chiquinha, vae chegando hora.
— E' verdade, comadre, quem não fôr cedo, não entra.
— Ja tem passado muita gente.
— Eu vou ao Rosario. E' mais perto.
— Até logo. Está tocando já!
— Até amanhã.
Pelas ruas gemem violões serenateiros. Grupos compactos passam andando
às pressas. (...)
— Mamãe, Bôa Morte está repleta. (...)
O largo do Rosario está repleto.
Um sussurro de conversas domina toda a praça coberta por um mar de
guarda chuvas de todas as côres e formatos. (...)

Após o grande tumulto e esforço para entrada e abrigo dentro do templo, comprovadamente pequeno para cerimônias desse porte como se pode notar, o autor menciona “o vulto branco sympathico do Padre Dominicano, com um sorriso bondoso”, que busca apaziguar a multidão sem sucesso. A experiência narrada tão vividamente, apesar de ficcional, oferece fatos que podem ser considerados embasados pela realidade de então e permitem compreender melhor um dos principais argumentos utilizados para a demolição da igreja anos depois, em razão de suas pequenas dimensões, ainda que isso não justifique o ocorrido. Destaca-se também a presença constante das memórias auditivas, através dos

em cada um dos lados do Rio Vermelho, Santana e Carmo, mas em âmbito mais geral, descrevendo fisicamente cada um deles, com destaque para os seus monumentos, e lembrando das demolições e perdas ali verificadas ao longo do tempo. Em uma crítica direta ao IPHAN daquele período, afirma que: “Muitos prédios nos Distritos foram demolidos, inclusive o sobrado de Manoel dos Reis, para dar lugar a construções modernas, apesar de existir um órgão federal encarregado de zelar pela conservação do patrimônio histórico da Cidade, mas que, na realidade, pouca coisa defende, nada conserva, nada restaura. Só não permite renovar ou modificar o calçamento de pedra do Largo da Matriz (Praça Castelo Branco), das ruas Moretti Foggia. Couto Magalhães, Dr. Corumbá (Maximiano Mendes), rua d'Água (Professor Ferreira), da Fundação (Dr. Luiz do Couto), do beco de seu Sócrates, completamente destruído e sem operários capazes de recuperá-lo. A cada conserto que nele se faz, pior é resultado. E os veículos pesados continuam trafegando pelas ruas 'tombadas', destruindo o pouco que resta do calçamento...” (SOUZA FILHO, 1981, p. 63).

sinos, dos seresteiros e dos “cânticos saudosos do Natal”, os quais fizeram cessar toda a agitação na preparação para o começo da missa. Os comportamentos contraditórios dos fiéis em um ambiente religioso são ironicamente tratados, a exemplo do desrespeito às mulheres e aos idosos durante a aglomeração, das críticas conservadoras aos semelhantes (“Isto aqui não é teatro”), entre outros pontos. Conclui com os típicos rituais católicos vilaboenses com o ato de beijar os pés da imagem do menino Jesus, conforme se observa no excerto final transcrito abaixo:

Os sinos dão o ultimo repique, a onda humana enorme, polymorpha, ameaçadora, avança compacta e negra contra a porta que se vae abrir.
E’ a hora do aperto, do arrôcho, do entre quem puder: —
— Devagar, devagar...
— Que é isto gente! ... Calma!
E a porta se entreabre.
A massa gigantesca projecta se na fenda derrubando o irmão leigo que sorri fleugmatico e estoico certo de que tem no côro seu logarsinho garantido. E, para desencargo de consciencia, solta um longo psiu ... siu ... siu logo abafado pela turbamulta.
— Não aperta, gente ... (...)
— Meu Deus!... Olhe menino pequeno.
— Espera, perdi minha “chinela”.
— Vamos, gente, anda...
Do alto do presbyterio, o vulto branco sympathico do Padre Dominicano, com um sorriso bondoso a lhe pairar nos labios, procura manter a ordem:
— Silencio! ... Aqui é a casa de Deus! ...
Mas elle mesmo sabe que o menino Deus tambem sorri a seus intrataveis filhos...
Um velhote, que ja “cavou” seu cantinho commodo, olha indignado a turba entrante:
Cambada! ... Isto aqui não é teatro...
E a coisa continua: (...)
Sôam no côro os primeiros accordes do canto de Natal: (...)
Silencio. Vae começar a Missa.
Os cânticos saudosos do Natal enchem a nave da Igreja num “crescendo” mavioso, puro, cheio de sentimento.
Termina a missa.
O sacerdote toma nas mãos a imagem risonha de Deus Creança e o povo se comprime para beijar lhe os pesinhos brancos.
O côro continua e a multidão passa, beija e vae sahindo.
Passou a chuva. As ruas estão cheias. Gente que vem da Boa Morte, cruza com a que vem do Rosario: (...)
As casas entreabertas cantam (...).

Cora Coralina (2003, p. 55) retorna com um pequeno trecho de *Oração de Natal* e as memórias sonoras também trazidas pelos sinos do Santuário do Rosário, que a acordam. Eles são acompanhados por seu “rival”, o sino da Boa Morte, numa contínua disputa territorial e simbólica pelos fiéis vilaboenses, ressaltando a poetisa que ambos os templos sempre estão com “as portas abertas e os altares iluminados”. Sua narrativa também revela o quão

corriqueiros e tradicionais eram aquelas práticas dos rituais natalinos e exercícios diários da religiosidade local, como pode ser notado a seguir:

Acordo. Escuto o sino das igrejas. A do Rosário e a da Boa Morte têm as portas abertas e os altares iluminados. O Rio Vermelho rola confuso suas águas engrossadas e crespas. Vai uma chuva mansa e leve pela cidade tranquila. Os morros escuros vestiram alvas de névoas. Passa gente na ponte conversando coisas simples e retas, demandando as igrejas para a missa da meia-noite. (...)

Em outro texto, denominado *Doces...* (*A Informação Goyana*, 15.mar.1919), Coralina registra, inclusive, a predileção familiar pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, lembrando da presença constante ali de sua devota tia Nhorita, famosa pelo fabrico das guloseimas chamadas “verônicas” durante as festas do Divino. Segundo a escritora, “nada tão característico para definir o espírito religioso do povo goyano e ao mesmo tempo dar uma prova da sua arte paciente, aprimorada e inexcedível em confeitaria, como as veronicas”, que era um doce feito de açúcar no formato aproximado de uma hóstia, que levava estampada a imagem da pomba representando o Divino Espírito Santo. Rememorando a religiosidade rosariana de sua família, ela escreve sobre a tia: “o seu dia, havia mais de cinquenta anos, começava invariavelmente, chovesse, ventasse ou fizesse frio, às quatro horas da madrugada com a primeira missa na velha igreja do Rosario”. Essa marcação temporal remonta a um período anterior à chegada dos dominicanos, momento em que seus parentes eram muito prestigiados na cidade, reforçando a noção de que a igreja era frequentada por pessoas de diversas classes sociais, ao contrário do que algumas fontes demonstram.

A última crônica sobre o tema é de autoria do especialista em apresentar contrapostos aos discursos tradicionalistas sobre a cidade: Octo Marques (1977, p. 31), que revolve suas lembranças de infância para falar d’*Os presépios de outrora*. Ele revela o grande tradicionalismo vinculado a essa prática na religiosidade local, buscando suas origens em São Francisco de Assis e dando destaque ao exemplar montado pelos “frades do Convento” na “antiga Igreja do Rosário”, mas que ele só podia apreciar de longe. Essa passagem remete às análises de Gaston Bachelard (1978, p. 294-315) sobre as “miniaturas”, como maquetes, casas de boneca ou presépios, que geram um espaço de sonho e fantasia, permitindo um meio de fuga da realidade e exploração de novas possibilidades, como observado aqui, podendo explicar o fascínio de vários vilaboenses sobre a temática. No texto, Marques relembra, ainda, a figura de Sebastião Epifânio, o sineiro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte apresentado na capítulo anterior, que também era um exímio artesão, elaborando um rico e afamado **presépio** para si próprio (LACERDA, 1977, p. 94), cujas imagens podem ser

conferidas abaixo. D. Cândido Penso era outro admirador dessa prática, como relata Nice Monteiro Daher (1990, p. 2). Segue, então, o trecho selecionado da obra do escritor:

Os presépios faziam parte integrante da vida social e religiosa de Vila Boa. (...) quem irá desincumbir-se dessa tarefa, reconstituindo, ao vivo, essa genial criação de São Francisco de Assis, largamente difundida nos meus tempos de criança.

O único que eu então conhecia de verdade, levado sempre a contemplá-lo meio à distância, ora conduzido pela mão de meu tio Roque Severiano Marques, ora guiado pela beatice de minha defunta avó dona Antonia Xavier de Barros Marques, era aquele da antiga Igreja do Rosário, e armado pelos frades do Convento.

Nesse, as figuras principais eram as mesmas de agora: os Pastores, a Virgem Maria, São José e o Menino Jesus, medindo tais imagens uns oitenta centímetros de altura, mais ou menos. As folhagens e os demais ornamentos naturais ali colocados, quase nada significavam em originalidade. Era, invariavelmente, aquilo mesmo, todos os anos: papel pintado, imitando pedras de gruta, palmas de coqueirinhos, samambaias, etc. (...) (MARQUES, 1977, p. 31).



Figura 565 - Presépio de Sebastião Epifânio em 1915, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1996, p. 78.

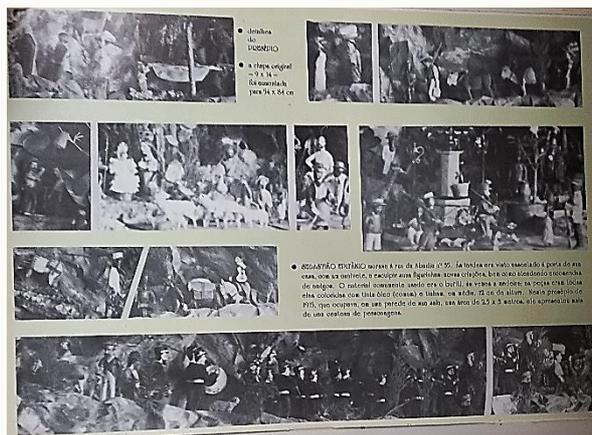


Figura 566 - Detalhes do presépio de Sebastião Epifânio em 1915, por Joaquim Craveiro de Sá.

Fonte: CURADO, 1996, p. 79.

Passa-se, agora, para a segunda temática, que são as festas religiosas, especialmente, a **Festa do Rosário**. Retoma-se o mesmo texto de Daher (1990, p. 1) mencionado acima, escrito em homenagem ao bispo suíço. Ela inicia a crônica afirmando de forma bastante acrítica e parcial, que a “Igreja de N. S. do Rosário” foi “incorporada ao seu patrimônio histórico como um renovado motivo de beleza. De ontem e de hoje”. Em seguida, relembra a Irmandade dos negros e os 200 anos do antigo templo demolido, assim como, a chegada da “Ordem Dominicana francesa, que a reformou, construindo ao lado o convento onde viviam os padres”, não vinculado à imagem dos frades ao ato destruidor e minimizando a ação através do verbo “reformatar”. Apresenta, então, outra rememoração sinestésica, como as oferecidas por Coralina e Jubé Júnior no seguinte relato, no qual se destacam duas características

importantes do templo, que são a escuridão de seu interior e a presença de um acesso que a ligava diretamente às dependências conventuais:

Sempre que tenho oportunidade, falo desta recordação: Os padres tinham um ritual comovente, o canto das Vésperas, em cada tarde. Saíam em fila do ámbulo conventual para a penumbra da nave, somente iluminada pela lâmpada votiva. Havia sempre restos de luz da tarde penetrando no ambiente. Vinham embuçados no manto negro do hábito e cantavam uma melodia grave e triste. Os ecos da Igreja ressoavam em misterioso carisma. Misturada aos poucos fiéis daquela hora, eu os escutava, tensa, quase sem me mexer. Cantando os padres movimentavam o turíbulo e espalhavam a fumaça perfumada de incenso. Depois, em fila, mergulhavam-se no vazio do convento. Tudo se aquietava e os sinos espalhavam na paisagem os sons da Ave Maria. No crepúsculo, a Cidade rezava um salmo adocicado de fé.



Figura 567 - D. Cândido Penso (de bata branca) e frei Simão Dorvi (à direita do bispo) com banda de música, após 1947, por D. Cândido Penso.

Fonte: ORLANDINI, 1996, p. 51.



Figura 568 - Funeral de D. Cândido Penso no Largo do Rosário em 1959, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Menciona, ainda, os recursos obtidos por D. Cândido com a venda de suas fotografias “para a realização de suas idéias nas terras de cá” (DAHER, 1991, p. 2), responsabilizando-se também pela vida de frei Confaloni “para pintar os afrescos representativos dos 15 mistérios do rosário, nas paredes da nova Igreja” (idem). Faz o mesmo com Procissão dos Andores, atribuindo-lhe o crédito pela criação, ainda que não haja outra fonte que confirme tal informação. Segundo ela, o bispo tinha o objetivo de tornar a “Festa do Rosário, celebrada em outubro, [em] uma demonstração de fé coletiva e um motivo de turismo que movimentasse a Cidade” (DAHER, 1991, p. 3). É importante ressaltar, aqui, a visão empreendedora do personagem, que renunciava aquela a ser promovida pela OVAT a partir de 1965, considerando-se seu falecimento em 1959. Na oportunidade, contradizendo as críticas de Cônego Trindade Silva analisadas anteriormente, ela afirma que “encantava-se ele com nossas tradições, com a beleza colonial de Vila Boa, achava lindas nossas igrejas, principalmente a Igrejinha de S. Francisco”.

Voltando-se ao tema da **Procissão dos andores**, a autora recorda que nela “cada família se encarregava da ornamentação de um andor com um diferente santo. Era um desfile de arte e beleza num momento de fé” (DAHER, 1991, p. 3). A respeito da cerimônia, Regina Lacerda (1957, p. 27) a define como o auge da Festa do Rosário em meados da década de 1950, caracterizando-se pela “procissão, constituída de um desfile de quinze andores conduzidos por escolares, elementos das classes trabalhadoras e das congregações religiosas. Cada andor, que é carregado por representantes dessas classes, conduz o seu padroeiro”. Após 20 anos, retifica sua fala da seguinte forma, ressaltando-se uma significativa mudança em seu discurso nesse ínterim: “em certa época, desfilavam nessa procissão quinze andores (os quinze mistérios do S. Rosário) conduzidos por escolares, militares, trabalhadores e congregações religiosas. Cada classe ou organização carregava o andor de seu santo padroeiro. Porfiavam os decoradores em apresentar mais bonito o andor a si confiado” (LACERDA, 1977, p. 93-94). Já Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 76) registra que se trata da “maior procissão do ano, com desfile de andores e grande e piedoso acompanhamento” realizada no domingo da festa. Jaime Câmara (1979, p. 30) reitera a fala e complementa com detalhes sobre o andor de Nossa Senhora do Rosário a seguir:

O ponto alto, entretanto, da festa, ocorre com a chegada da noite. É a procissão com quase duas dezenas de andores enfeitados e carregados pelas famílias promotoras. Colégios e organizações religiosas, dispostos disciplinadamente, em filas enormes, abrem o cortejo. O andor de Nossa Senhora do Rosário, caprichosamente ornamentado com flores naturais e lâmpadas alimentadas por uma bateria, fecha o cortejo, tendo atrás de si apenas a Banda do Batalhão de Polícia ou de Santa Cecília, esta caprichosamente ensaiada sob a batuta de João Ribeiro, que se esmera nos dobrados e nos hinos religiosos. O cortejo segue, lento e contrito, e, de espaço à espaço, as filhas de Maria puxam o canto (...).



Figura 569 - Procissão dos andores no Santuário do Rosário na década de 1930 em imagem do acervo do Programa Monumenta.

Fonte: TAMASO, 2007, p. 667.



Figura 570 - Procissão dos andores no Santuário do Rosário com o convento antigo ao fundo s/d, por autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Antônio Carlos Costa Campos.

Porém, o ritual foi sendo paulatinamente esvaziado, como demonstra Izabela Tamaso (2007, p. 616), ao afirmar que “pouco se lamenta o vilaboense tradicional da demolição da antiga Igreja do Rosário dos Pretos; mas, significativamente, todos se lamentam do desaparecimento da Procissão dos Andores, que era realizada durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário” (TAMASO, 2007, p. 666), atribuído ao bispo D. Tomás Balduino e a possíveis “dificuldades de ordem financeira e operacional”, acompanhadas pelas novas dinâmicas que se instituíam na cidade naquele momento de grandes mudanças internas. Ela comenta que “a cada ano foram aumentando o número de andores até que se atingiu o número de 23. O programa da festa de 1953 traz a ordem dos andores e as respectivas instituições, entidades e congregações responsáveis por conduzi-los durante as procissões” (TAMASO, 2007, p. 663). Conclui, então, com o decisivo e revelador depoimento memorialístico de Berenice do Carmo Brito sobre os apagamentos dos vestígios negros presentes na festa ao longo do tempo, remetendo de forma emocionada à Entrada da Rainha, lembrada a seguir:

Eram 23, passou pra 10, passou pra cinco, aí não tinha mais, não tinha mais. A primeira coisa que eles mudaram na procissão de Nossa Senhora do Rosário foi uma espécie de teatro porque ela é a padroeira dos escravos. Então, antes de sair a procissão eles faziam a representação da escrava... que teve um milagre muito bonito, ela chegava, eles tocando atabaque... eu até arrepio quando eu lembro dessa coisa linda... e aí ela chegava vestida mesmo como escrava, acorrentada e depositava a oferta dela nos pés da santa, lá naquela calçada, naquela escadaria que sobe pra dentro da Igreja e aquela representação era uma coisa muito linda. [Entrevista concedida à autora em julho de 2002.] (...) (TAMASO, 2007, p. 665).

O lírico texto seguinte é *As cigarras estão cantando*, de autoria de Juruena Di Guimarães (2000, p. 57-58) segue a mesma temática, ao relatar o recebimento de um convite para as referidas festividades, dos quais participa de forma imaginária, remetendo (e revivendo) a suas lembranças de infância. A primeira cena experienciada é justamente a dessa procissão, que “está saindo da Igreja do Rosário. Andores e mais andores se enfileiram, numa competição de colorido”. Ressalta a “impressionante beleza mística” da imagem de Senhora do Rosário, que oferece “com a sua presença divina, uma benção coletiva ao povo fiel”, demonstrando a força da religiosidade local materializada nessas cerimônias de grande caráter evocativo. As memórias dos sentidos, sinestésicas, também estão presentes no relato sobre o “tamborilar” nas pedras do calçamento e novamente os sons dos sinos locais, conforme segue:

E as ruas da cidade têm, a tamborilar nas pedras antiquíssima do seu calçamento, as pisadas dos devotos que vieram de longe, muitos deles para aquele instante.

A procissão se desenrola reta, pelas ruas irregulares, e eu a acompanho, de mais dadas com o meu pensamento. (...)

Lá na torre de uma igreja, os sinos espantam os sons que estavam nos ninhos dos bronzes numa algazarra de brincadeiras de meninos ricos (...)
(GUIMARÃES, 2000, p. 57-58).

No conto *Hóspedes e hospitalidade*, Cora Coralina (2003, p. 80) faz a seguinte e ligeira menção à **Festa do Rosário**: “(...) Bonita a festa do Rosário! Assim, sem calor. Delicadeza convencional, circunstanciada (...)”. A respeito de seu histórico, Célia Coutinho Seixo de Brito (1974, p. 75) informa que a festa “é outra devoção dos católicos de Goiás, iniciada pelos negros, que tinham na Virgem do Rosário a sua padroeira. Reorganizada por Mestra Inhola, constituiu-se, em nossos dias, uma verdadeira e bela romaria, hoje até como atração turística”, o que poderia justificar a mudança da designação da igreja para a condição de santuário. De fato, o Diário de Anna Joaquina Marques, meia-irmã de Inhola, registra a presença da família desde a década de 1880 nesses festejos, como demonstra o relato de 4 de outubro de 1885: “foi Domingo fomos a festa de N. S. do Rozario; Lulu Baptista foi com nosco. detarde hove uma linda prossição das meninas q’. os frades mandou-a convidar. Na entrada da prosição hove Sermão” (MARQUES, V. I, p. 75).

Suas atividades se iniciam, então, “no primeiro domingo de outubro, mês dedicado à N. S. do Rosário. Durante todo o mês, rezam-se, às tardes, na Igreja” (BRITO, 1974, p. 76), como tanto convinha ao esforço romanizador dos dominicanos para manter os fiéis mais presentes e participantes dentro dos templos religiosos, o que resultou no fortalecimento de seus vínculos com eles. Jaime Câmara ressalta também que a grande proporção alcançada pela festividade por volta da década de 1930⁴⁴⁶ e o grau de engajamento popular que despertava, ainda que não informe claramente se ele se restringia apenas às elites católicas locais, apresentando detalhes preciosos sobre o seus preparativos, como visto abaixo:

Verdadeiro marco no calendário da Cidade de Goiás, a festa do Rosário só tinha similar, em termos de movimentação de povo, na década de vinte, nas de aniversário do presidente do Estado ou do dr. Netto. Dizia-se que a população começava a pensar na festa do ano seguinte, quando terminava a Semana Santa. Sua tradição remontava ao século passado e envolvia, por inteiro, uma comunidade profundamente ligada às coisas religiosas. Desanexada do Curato de Santana, em 30 de outubro de 1870, a paróquia do Rosário, sob a direção do cônego Joaquim Vicente de Azevedo, iniciou o novenário que, com o passar dos anos, foi se transformando numa das

⁴⁴⁶ Acerca do tema, Tamaso (2007, p. 662) registra que “a festa de 1937 é a primeira a se realizar após a mudança da capital para Goiânia. Uma matéria de jornal da época informa sobre a grande e já tradicional festa que contou com a presença de mais de cinco mil almas [que] extendiam-se, num movimento moroso e pelas nossas principais ruas. Faz referência ao verdadeiro deslumbramento que foi a procissão com 18 andôres, cada qual mais lindo [‘A grande festa de N. S. do Rosário’, A Razão, Ano II, Nº 53, Goyaz, 10 de outubro de 1937, p 3.]”.

maiores festas religiosas do Estado. Posteriormente, frei Gabrielle Devoisin, O. P., padre Marques, padre Joaquim Teodoro Linhares, monsenhor Amorim, cônego Domingos Pinto de Figueiredo e os dominicanos mais recentes se encarregaram de continuar a tradição, integrando esses festejos tão marcadamente na devoção do povo vilaboense.

Nos dias que antecedem a festa, a Cidade vive em ebulição. Consertam-se as ruas pelas quais passará a procissão, adorna-se a igreja, encomendam-se flores, preparam-se fogos de artifício e se iniciam, com maior frequência e assiduidade, os ensaios finais da Banda de Música Santa Cecília. Os sons dos trombones, das clarinetas, o sopro dos pistões e dos baixos, o ressoar dos pratos e os batidos dos bumbos entusiasmavam a meninada e eram o prenúncio gostoso da chegada da festa. Casas são pintadas de novo, casamento marcados, toaletes se renovam⁴⁴⁷, convites são feitos a amigos e parentes distantes. E quando chega o dia? Algumas horas são sacrificadas pelo foguetório da alvorada. Às 9 horas, um momento solene. Todos estão vestidos com as melhores roupas para a missa oficial, que é assistida por autoridades e convidados especiais. O panegírico da Mãe de Deus compete a um grande orador sacro, adrede escolhido e que habitualmente recorda aos pecadores o castigo destinado àqueles que não cumprem os ensinamentos de Cristo. (...) Depois da missa é servido as autoridades e convidados especiais, na sala de recepção do convento, apetitoso lanche, a que não faltam o vinho de uva fabricado pelos frades do convento, os saborosos biscoitos de queijo, bolos de arroz, pão-de-ló, tudo oferecido pela família paroquial. E a hora da confraternização das autoridades, dos convidados e do pessoal do convento (CÂMARA, 1979, p. 29 - 30, *grifo nosso*).



Figura 571 - Festa do Rosário no Santuário do Rosário em 1936, por Alois Feichtemberger.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 572 - Festa do Rosário no Santuário do Rosário, sem data e autor desconhecido.

Fonte: Acervo de Gislene Maria da Silva.

Acerca das **origens negras da festa**, Euzébio Carvalho (2008, p. 220), a partir de Cristina Moraes (2005), recorda que “começou a ser realizada nas minas dos guayazes, antes mesmo delas terem se tornado uma capitania autônoma. Tal festa teria atravessado o século XVIII e XIX, culminando com a pomposa descrição da dita festa, feita por Sebastião Curado

⁴⁴⁷Carlos Rodrigues Brandão (1977, p. 163-164) confirma a abrangência dessa participação popular em sua pesquisa, declarando que “há menos de vinte anos as festas do Rosário eram um acontecimento capaz de mobilizar toda a cidade. Era então muito grande a frequência de fiéis nas missas e nas procissões. Constitui-se um costume quase impositivo, sobretudo, ‘para as moças da cidade’, o hábito de mandarem fazer e usarem roupas novas ‘especialmente para a festa’”.

(1956) relativa a década de 1870⁴⁴⁸ (CARVALHO, 2008, p. 220). Trata-se de um registro memorialístico de sua infância acerca de uma festa negra de grandes proporções⁴⁴⁹, que relata a chamada “Entrada da Rainha” (CURADO, 1989, p. 127-133), durante as festividades em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, conforme os trechos apresentados a seguir, fazendo-se sempre as ressalvas acerca de seu posicionamento elitista e acrítico sobre a escravização dos negros africanos e o processo de colonização:

Com antecedência de semanas, naqueles bons tempos, se preparava a “entrada da rainha”.

Assanharam-se todos os escravos e os seus senhores, com prazer, anuiam aos seus desejos.

As mucamas (puro africanismo, pois, no século XVI, a lingua portuguêsã se enriqueceu de palavras africanas devido ao trato comercial de Portugal com as suas possessões na África), as mucamas preparavam muito tempo antes a “entrada da rainha”. E era de ver os roupões de montar a cavalo, os adereços, as luvas e os complicados penteados das mucamas.

Os melhores cavalos e bêstas de sela eram exibidos então. Arreios com incrustações de prata faiscavam à luz do sol. Os cavaleiros traziam esporas de prata, botas reluzentes, chapéus de abas largas. E o imponente cortejo se formava no Areião.

Eram duzentos ou trezentos cavaleiros, cada qual com a sua dama (mucama) ao lado, que desfilavam, pomposamente, pelas ruas de Vila-Boa, com foguetaria à frente do préstito e a respectiva Banda de Música. Era certo haver algumas quedas, que divertiam o populacho.

Tão logo chegada o préstito à igreja do Rosário, era recebido pela autoridade eclesiástica, que vinha à porta, conduzindo, depois, o rei e a rainha às poltronas adrede preparadas. Enquanto isso, a Congada dava uma embaixada à porta da igreja (...) (CURADO, 1989, p. 129-130).

O rápido desaparecimento de tamanha mobilização busca ser explicado por diversos pesquisadores, sendo que Paulo Brito do Prado (2019, p. 350) se destaca por apresentar uma argumentação bem embasada e clara para o fato. Ele responsabiliza “o combate às manifestações culturais de matriz africana” empreendido por “diferentes personagens, apoiados pela igreja católica – romanizada –, [que] justificavam o apagamento de festejos

⁴⁴⁸ Essa passagem é comentada no final do capítulo 3 desta tese.

⁴⁴⁹ Outra particularidade do ritual sobre a preparação da escrava que interpretaria a rainha, carregada na memória coletiva local durante gerações, é a de que “a jovem negra era ornamentada com ouro em pó, próximo a Ponte da Lapa, de onde seguia em cortejo para a Igreja do Rosário. Lá a negra era banhada em água, para que o ouro se soltasse e fosse oferecido a Senhora do Rosário (...)” (ALCANTARA, 2001 *apud* TAMASO, 2007, p. 664). A partir de documentos do início do século XIX, Marshal Gaioso Pinto (2012, p. 327) afirma que as festividades eram, de fato, muito bem organizadas e ricas, sendo preparadas pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Complementa, dizendo que, em geral, homenageavam tanto à santa homônima, quanto a São Benedito, de modo que o dia da primeira “era marcado com maior pompa e solenidade” (PINTO, 2012, p. 327), chegando a contar com “missa cantada e muzicos” (PINTO, 2012, p. 328), o que era considerado muito caro e prestigioso na época.

profanos. Dentre essas comemorações se combatia a Entrada da Rainha e as tradicionais festas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de São Benedito e do Divino Espírito Santo”.

Outro aspecto da festividade é trazido, novamente, por Octo Marques (1985, p. 101) em *Um dançador de congada*, no qual ele correlaciona as badaladas do “velho carrilhão do mosteiro centenário” às 10 horas da noite com o início da **Congada**, além de apresentar um de seus cânticos, puramente imersos em suas memórias sonoras, conforme excerto a seguir:

O velho carrilhão do mosteiro centenário acabava de tocar as dez badaladas da noite, quando a turma da Congada, sob a cadencia do tarol, e ao som, também, das violas, reco-recos, maracas, pandeiros e chocalhos, rompia a quietude da cidade, cantando pelas ruas:

“Que sino e este,
que tá tocando?
Que sino é este
que tá tocando?
É a Virge do Rosário
que tá nos chamando,
é a Virge do Rosário
que tá nos chamando...”⁴⁵⁰

Em 1941, o próprio Marques (*apud* FARIA, 2018, p. 105) escreve para o jornal *Cidade de Goiás* uma espécie de defesa nostálgica das antigas tradições relacionadas aos festejos de Nossa Senhora do Rosário, em vias de extinção naquele período. Celebra, então, a realização das “saudosas Congadas, [d]a imponente Cavalhada e [d]a Dança dos Tapuios. São espetáculos que louvam os seus promoventes, o nosso Estado. Só com isso, mostraremos que não fomos devorados pelas bocarras da influência malsã”. Essa fala deixa transparecer as consequências prolongadas do ultramontanismo na cultura popular local, demandando do autor que saíssem em sua defesa, que finaliza o texto com as seguintes palavras: “tais cerimônias põe-nos em contato direto com o Brasil Brasileiro dos costumes sadios, ingênuos e cristãos” (*idem*). Nesse contexto, apresenta-se a seguinte definição da prática, elaborada por Eliene Macedo (2015, p. 21):

(...) A Dança dos Congos se realiza na cidade de Goiás (Brasil) desde a primeira metade do século XVIII. Constitui-se em uma performance dividida em marchas de rua e embaixadas, realizadas por homens afro-brasileiros possuidores de poucos recursos financeiros, sendo realizada, sobretudo, no

⁴⁵⁰ A pesquisa de mestrado de Eliene Macedo (2015, p. 29-30), *A dança dos congos da Cidade de Goiás - performances de um grupo afro-brasileiro*, apresenta alguns outros cantos utilizados nas marchas e cortejos de rua das Congadas, que mencionam Nossa Senhora do Rosário. Destaca-se o seguinte, que fala do sino, novamente, em alusão à força de memória sonora: “Que Congo é este, que está tocando? (guias) / É o sino do Rosário, que está me chamando (coro) / A lê lê a, A lê lê a, é o sino do Rosário, que está me chamando (guia) / A lê lê a, A lê lê a, é o sino do Rosário, que está me chamando (coro)” (MACEDO, 2015, p. 29 - 30, *grifo nosso*).

Centro Histórico da cidade (reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO), por ocasião da Festa do Divino Espírito Santo e da Festa de Nossa Senhora do Rosário. (...)

Segundo Carlos Brandão (1977, p. 158-159), a ausência de documentação e de registros escritos ou orais dificulta compreender as origens (nomes, datas e lugares) dos Congos vilaboenses. Entretanto, acrescenta que “para a maior parte das pessoas da cidade, ele veio da África trazido diretamente pelos primeiros escravos. Os mais velhos quase sempre afirmam terem ouvido de seus pais e de seus avós que, desde quando existe a cidade, já os congos saíam às ruas” durante as festas do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário. Anna Joaquina Marques faz diversas menções às danças durante a primeira metade da década de 1880, a exemplo das passagens a seguir: “foi dia de Corpo de Deos. fomos vêr procição de caza de Ant. M.º (...) denoite Os Congos e Vilões dançarão aqui (...)” (MARQUES, 8.jun.1882, V. I, p. 28) e “foi dia de S. Benedito. (...) denoite os Congos vierão dansar aqui” (MARQUES, 15.jun.1886, V. I, p. 84). Sabe-se, porém, que havia uma cooperação entre os reis do Congo e as autoridades eclesiásticas, sendo previamente acertadas “a apresentação das embaixadas em frente à Catedral de Goiás (na festa do Espírito Santo) ou da Igreja do Rosário (na festa de Nossa Senhora)” (BRANDÃO, 1977, p. 167). Lacerda (1977, p. 110) lembra também que eles não eram pagos pelas danças, mas recebiam “‘presentes’ mesmo em dinheiro. Cada um dá quanto lhe convém”, não sendo encontrados índicos diretos de sua vinculação com as irmandades negras existentes até o fim do século XIX, segundo Macedo (2015, p. 89).

Contemporaneamente, Brandão (1977, p. 163) afirma que tais danças se tornaram uma reprodução “empobrecia do ritual praticado pelos negros em anos passados. Diminuiu o número de integrantes, agora insuficientes para completar as duas alas de soldados invasores. São mais pobres as vestimentas, os instrumentos musicais, a figura e a qualidade dos dançantes”. Mais recentemente, Macedo (2015, p. 126) reforça que essa tradição ocupa “um lugar secundário” nos processos de “patrimonialização e reconhecimento oficial do valor patrimonial” geridos pela elite vilaboense e “determinados grupos envolvidos com órgãos oficiais do governo” sobretudo. Mesmo sendo parte importante do patrimônio imaterial da cidade desde seus primórdios, principalmente, no que concerne às festas de Nossa Senhora do Rosário e do Divino Espírito Santo, ele sempre é colocado em “um lugar secundário na construção da história oficial da cidade de Goiás”, constatando de maneira muito coerente que

(...) Refletindo sobre essas esferas e fazendo uma releitura do passado, elaborada no presente, fica evidente que em Goiás vários tipos de violência foram praticados contra o negro. Além das violências físicas sofridas por esse

povo escravizado e, posteriormente, pelos seus descendentes, observam-se várias violências simbólicas materializadas em diversos atos sociais, na qual se pode destacar: a desarticulação (extinção) da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; a demolição da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; a demolição do Pelourinho; a desvalorização e inferiorização das crenças e valores dos povos negros.

Vários fatores podem ter contribuído para a efetivação dessas violências simbólicas: a forma que foi realizada a libertação dos escravos; a reforma ultramontana e religiosa, que desencadeou o início da romanização em Goiás e a interferência da igreja na crença católica popular; a missionação dominicana e a reorganização social desencadeada pela busca incessante e histórica da sociedade vilaboense pela “modernização” e de se autoafirmar como um povo “civilizado” (OLIVEIRA 2014; PRADO 2014) (...) (MACEDO, 2015, p. 130).



Figura 573 - Rei do Congo na cidade de Goiás em 1980, por Cidinha Coutinho.

Fonte: Acervo de Cidinha Coutinho.



Figura 574 - Apresentação do Congo na cidade de Goiás em 2023, por Patrícia Mousinho.

Fonte: Acervo de Patrícia Mousinho.

Nesse cenário de invisibilização cultural da população negra vilaboense, encerram-se as análises literárias com os aspectos mais explícitos do preconceito racial velado observado em torno da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Santuário do Rosário. Trata-se de uma exceção às tipologias textuais utilizadas ao longo do trabalho, por ser um romance ficcional histórico, porém que apresenta traços bastantes coerentes com a realidade local, ainda que talvez um pouco exagerados, considerando-se a intenção didática por parte da autora ao trabalhar essa temática. O livro *Sombras em marcha: na vivência da fuga* foi publicado por Rosarita Fleury em 1983, sendo ambientado no período em que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos servia como catedral provisória ainda no século XVIII, em razão do desabamento da Matriz de Santana. Através de uma conservadora e preconceituosa personagem chamada providencialmente de Eugênia, que é membro de tradicional família vilaboense, a autora apresenta uma série de circunstâncias em que o

templo é utilizado para expressar toda a rejeição demonstrada por aquele grupo aos negros escravizados através de sua igreja, conforme segue:

(...) Pensara na Catedral que jamais chegara a ficar concluída. Entrara em ruína, antes de possuir o esplendor de uma catedral. Bem que muita gente dizia ser praga do padre Perestrelo. Não acreditava nisso e nem gostava de ouvir comentários das amigas a respeito. O Padre tinha sido muito estúpido com o povo da cidade e fora tocado preso, com mãos algemadas. Isso, em 1751. A catedral desabou algum tempo depois, fato que, em 1759, já o povo era obrigado a freqüentar a igreja dos pretos. Teria sido castigo pelo sucedido com o Padre? Era o que acreditava o povo da cidade. Em Meia Ponte, o Padre fora solto e tudo corria bem para a paróquia. São misteriosos os desígnios de Deus. É verdade que houve boa vontade do povo, as espórtulas foram graúdas e a Catedral voltou a receber seus fieis em 1762. Mas em 1774 houve desabamento total de sua frente, depois das paredes laterais, já fendidas, e o povo voltou à humilhante situação de precisar sempre freqüentar a Igreja de N. S. do Rosário dos pretos. E essa situação continuava até a presente data. Detestava ter que explicar esse fato às pessoas que chegavam de fora. [...] Enquanto isso, o povo a freqüentar a Igreja do Rosário dos pretos. Um desaforo. Se uma igreja tinha de cair, que caísse a dos negros. Afinal, pra que é que negro quer igreja? Era o que seu pai sempre dizia, e por isso mesmo ele nunca ia à igreja. [...] confissão só em casa mesmo. Não era possível que ele se ajoelhasse no confessionário e pusesse a boca na mesma janelinha onde os pretos botavam as bocas fedidas deles. Seu pai era homem de dignidade e não desceria a tanto (...) (FLEURY, 1983. p. 317-8 *apud* CARVALHO, 2008, p. 218).

(...) E a senhora, por orgulho, para não ir à Igreja dos Pretos, acha lindo chamar o vigário em casa e fazer a confissão aqui (...) (FLEURY, 1983. p. 361 *apud* CARVALHO, 2008, p. 219).

– Uma pena [...] que um casamento tão belo fosse realizado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos pretos! Foi o senão. Enfim, nada neste mundo é perfeito! E o capitão Ramiro merecia tudo perfeito no casamento dele! Casamento na Catedral. [...] – Que é isso, Prima? O fato de ter sido na Igreja dos pretos não é motivo de desdouro (...) (FLEURY, 1983. p. 469 *apud* CARVALHO, 2008, p. 219).

Todo esse contexto, resulta na constatação de Prado (2019, p. 350) de que, conforme observado nos grandes centros metropolitanos, “em Goiás a população negra persistiu sendo empurrada para novas periferias e, conforme a cidade crescia, aquilo tomado, no passado, por periférico acabava sendo ressignificado, até tornar-se parte de um renovado e imaginado centro”, mas ainda excluído das benesses desfrutadas pela elite cultural local. Euzébio de Carvalho (2008, p. 271 - 272) incrementa esse raciocínio com um rico panorama histórico das razões que podem ter levado a essa realidade atual, concluindo que

(...) Estes [missionários dominicanos] foram trazidos ao Brasil no âmbito do projeto ultramontano (reforma católica). Defendemos a constituição de uma estreita relação entre a missão dos frades franceses e as reformas católicas desencadeadas, no final do século XIX. Desencadeou-se, então, a substituição do catolicismo popular e sertanejo pelo catolicismo romano (reformado). Para além das violências físicas surgidas neste processo, ressaltamos a violência simbólica sofrida pelos devotos Pretos do Rosário

que tiveram sua Irmandade extinta pelo então bispo, dom Eduardo Duarte Silva. A igreja do Rosário dos Pretos, administrada pelos membros da Irmandade, foi transferida à responsabilidade dos dominicanos que destruíram o antigo templo, substituindo-a por uma nova “Igreja” do Rosário. Nossa narrativa trouxe, para a dimensão do conhecimento histórico, o processo de silenciamento efetivado na Cidade de Goiás, no que diz respeito aos sentidos e práticas religiosas católicas dos negros vilaboenses. (...)

Como visto, o preconceito racial estrutural na cidade esteve sempre presente em todos os âmbitos (social, político, econômico, cultural e religioso), mostrando-se bastante velado na maioria das circunstâncias. Porém, o imaginário social acerca da Igreja de Nossa Senhora do Rosário explicita várias das maneiras como ele se apresenta, sobretudo, nos silenciamentos e apagamentos das memórias negras e do passado escravista da cidade, com suas consequências e sequelas que perduram até a atualidade. Passando pelos extremos, como no caso da demolição da antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, pelo esvaziamento dos seus fazeres ancestrais (danças, procissões, religiosidade), até atingir a omissão intencional de sua história no bojo do que foi selecionado pela elite vilaboense como Patrimônio da Humanidade, em um constante enfrentamento contra o colonialismo persistente trazido pelos dominicanos, resultando nessa religiosidade festiva, mas permeada por preconceito e exclusão. As vozes que buscaram trazer tudo isso à tona encontraram forte resistência, como é o caso de Octo Marques, porém as diversas pesquisas mais recentes sobre a cidade, sobretudo, a partir do fim dos anos de 1990, começaram a engrossar esse coro em busca da mudança nessa realidade, de modo a torná-la mais diversa e inclusiva. Ressalva-se, por fim, que muitas igrejas, como a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, foram destruídas ou descaracterizadas em nome de outros patrimônios e interesses, resultando na seleção e enquadramentos de memórias e histórias conforme direcionamentos pensados e realizados pelas elites políticas, sociais, econômicas e culturais no poder em cada tempo histórico analisado.

6.4. LINHA DO TEMPO

Linha do Tempo: A Igreja N. Sra. do Rosário

1734

Construção da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.



1759
1762

Torna-se catedral provisória após o desabamento da Matriz de Santana.

1883

Chegada dos frades dominicanos franceses e fundação do convento de São Domingos.



1934

Demolição da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos e início da construção do Santuário do Rosário com projeto do engenheiro alemão F. Koehler.



1938

Chegada dos frades dominicanos italianos, substituindo os franceses e reabertura do novo templo

1942

Inauguração da torre do Santuário do Rosário.

Início —
anos 1950

Construção da nova ala do convento.



1951
1953

Pintura dos afrescos (“Quinze Mistérios do Rosário”) no interior da igreja por frei Nazareno Confaloni.



1956

Construção de uma cúpula e de um altar de mármore branco no altar-mor por frei Reginaldo Orlandini com recursos obtidos por D. Cândido Penso.

1960

Conclusão do 15º mistério do Rosário por frei Nazareno Confaloni.

2004
2005

Restauração do Santuário do Rosário.

2008

Restauração do convento dos Dominicanos.



*Linha do tempo elaborada pela autora e por A. Palhas. As imagens utilizadas já foram referenciadas ao longo do capítulo.

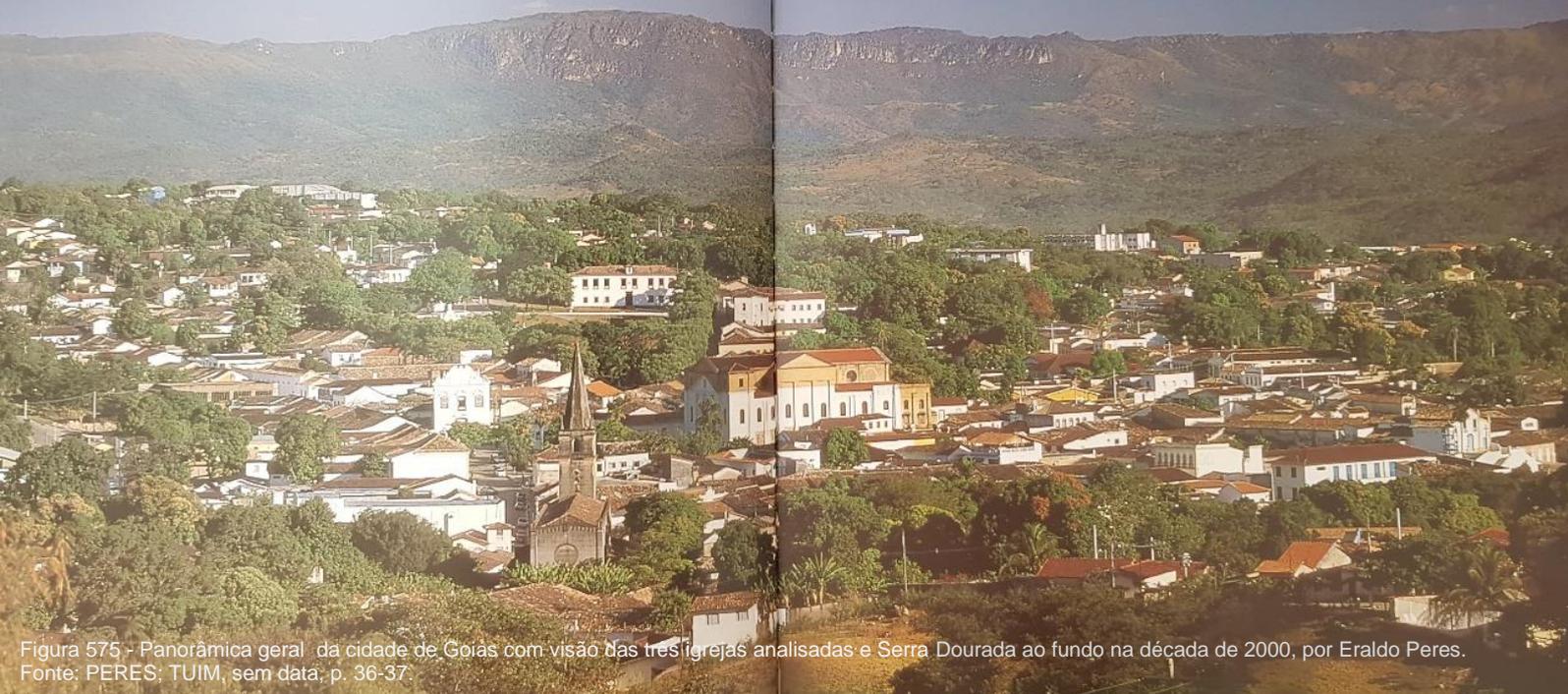


Figura 575 - Panorâmica geral da cidade de Goiás com visão das três igrejas analisadas e Serra Dourada ao fundo na década de 2000, por Eraldo Peres. Fonte: PERES; TUIM, sem data, p. 36-37.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cidade

*horizonte verde mineral
nácar reflete a si
nas paredes vegetais
as asas de ontem recolheram-se
mais profundas
não mais os vôos ao longe
dos morros
cercada por mil espelhos de jasper
não cresces
narcisas-te apenas
como uma concha
mergulhada dentro de si mesma
uma concha que contorna
o gesto de minha mão.*

Goiandira de Fátima O. Camargo (*Cidade de Goiás*, jun.1986).

*(...) Minha cidade
foi feita com carinho:
Inteirinha feita à mão
foi feita
com o coração.*

Regina Lacerda (1954, *apud* TAMASO, 2007, p. 277; *Correio Braziliense*, 30.jul.1966).

*Foram os negros, os negros escravos. A negrada, como diziam os brancos.
Essas pedras das ruas, as casas mais antigas, o palácio e as igrejas, que
hoje os turistas visitam, foram feitas (e me mostrou suas mãos com as
palmas para cima) com as mãos dos negros escravos.*

Cora Coralina (*IN*: BRITTO; SEDA, 2011, p. 12).

As muitas epígrafes buscam expressar a complexidade desses fazeres que foram grandes responsáveis pela construção e conservação da cidade de Goiás até a atualidade, apesar de certamente não serem os únicos. Observando-se a trajetória histórica da ocupação urbana e de suas três principais igrejas, fica muito clara a relevância dessas práticas preservacionistas e do poder mobilizador inerente ao se sentir integrado, ao fazer parte. Isso permite que o indivíduo se enxergue como integrante desse percurso e crie laços identitários, afetivos e memorialístico com o lugar, retroalimentando sua intenção cotidiana de cuidar dele como se fosse seu. Os esclarecimento e exemplificação desses elementos ao longo da trajetória preservacionista da cidade de Goiás podem ser considerados, portanto, como as principais contribuições trazidas pela presente pesquisa ao âmbito dos estudos sobre patrimônio cultural.

Isso posto, apresenta-se a seguir um panorama conciso dos seis capítulos da tese, destacando os principais aspectos de cada um e suas respectivas contribuições para abordar o problema de pesquisa proposto. Portanto, em resposta a ele, é possível identificar a existência de, pelo menos, duas diferentes manifestações da preservação não institucional do patrimônio cultural na cidade de Goiás. A primeira delas surge da cultura preservacionista que se desenvolveu ao longo de mais de um século, impulsionada por imposições legislativas que atribuíam à população local a responsabilidade pela manutenção de sua ambiência urbana desde período aurífero. A segunda deriva da “exposição prolongada” e da “familiaridade” resultantes do “fazer com as próprias mãos” historicamente observados nos templos religiosos da cidade, promovidos cotidianamente por seus fiéis desde os primórdios das edificações. Essas práticas são responsáveis por criar e consolidar fortes vínculos memorialísticos e afetivos com esses lugares, contribuindo em grande medida com sua conservação ao longo do tempo, ressalvadas as especificidades presentes na trajetória de cada uma das três igrejas estudadas.

Reitera-se que a primeira parte do trabalho se dedica a analisar a **cidade**, explorando seus aspectos descritivos, apresentando um rápido histórico de seu desenvolvimento urbano e patrimonial e encerrando com as reflexões sobre o imaginário urbano local e suas várias formas de apropriação coletiva. Na segunda parte, são aprofundadas as análises sobre as principais **igrejas** locais: Catedral de Santana, Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Cada capítulo também conta com descrições físicas dos edifícios, análises detalhadas de suas cronologias e das representações imagéticas e imaginários sociais relacionados a eles.

O propósito do **Capítulo 1** foi fornecer um histórico abrangente da cidade de Goiás, abordando suas origens e desenvolvimento urbano, desde a criação e consolidação do Arraial

de Santana, passando pelo longo período de isolamento geográfico da região, pelas consequências deixadas pela transferência da capital, até chegar a seus processos de patrimonialização, que culminaram com a inclusão na Lista de Patrimônio Mundial em 2001. Analisa-se, também, as influências portuguesas na gênese de sua morfologia urbana e a relevância da legislação urbanística colonial, já que ambas foram determinantes para o estabelecimento de sua atual ambiência e para a constituição de uma espécie de cultura preservacionista no lugar. Conclui-se com a problematização de símbolos controversos, como a Cruz do Anhanguera, e uma panorâmica das iniciativas de patrimonialização ocorridas na cidade e sua adaptação para o turismo desde meados do século XX. Nela, enfatizam-se os conflitos entre o IPHAN, as elites culturais locais e os moradores de fora do centro histórico, além dos desafios pós-título da Unesco, revelando a complexidade desse cenário ao longo da história da cidade.

O **Capítulo 2** trouxe uma análise do imaginário social da cidade de Goiás durante a primeira metade do século XX, concentrando-se nos arquétipos de casa, mãe e luar. Apoiando-se na metodologia da historiadora Sandra Pesavento, a pesquisa investigou a interrelação entre a paisagem natural e cultural, discutindo a vinculação entre história e ficção e reconhecendo a literatura como uma fonte significativa para compreender o passado, destacando-se principalmente o uso de poesias e crônicas. Nos estudos feitos sobre essa literatura, ressaltam-se temas como a natureza local, a mudança da capital para Goiânia e suas consequências, enfatizando-se diferentes perspectivas sobre sua patrimonialização. Além disso, são explorados o papel das representações sociais expressas através das artes visuais, especialmente, pinturas e ilustrações, na construção desse imaginário urbano, com ênfase em artistas como Octo Marques, Goiandira do Couto e Di Magalhães. A pesquisa também examina a produção artesanal em cerâmica como expressão do cotidiano vilaboense, ressaltando a importância de se preservar sua autenticidade cultural ao longo do tempo. A observação desses elementos reforçou a teoria do impacto significativo das vinculações afetivas da população com o lugar na manutenção de práticas preservacionistas seculares, mesmo após as transformações provocadas pela perda da sede administrativa estadual e pelos tombamentos, confirmando a importância desses laços para sua futura perpetuação.

No **Capítulo 3** foram investigadas diversas formas de apropriações coletivas dos espaços públicos históricos e culturais da cidade, reforçando a importância deles para a criação de vínculos afetivos e memorialísticos dos moradores com o lugar. O estudo começa examinando atividades cotidianas praticadas nesses locais, como passeios, lazer e até mesmo manifestações de protesto. Em seguida, a análise se volta para as toponímias dos logradouros da cidade e de seu próprio nome, destacando-as como formas relevantes de

apropriação coletiva, conforme demonstram as várias resistências às mudanças realizadas nessas nomenclaturas e a conexão sentimental da população com elas. O capítulo encerra-se com uma discussão sobre a força mobilizadora presente em suas antigas festas laicas e religiosas, enfatizando o carnaval, no primeiro caso, e as procissões religiosas, no segundo. O foco se volta para as raízes históricas dessas celebrações, sua evolução ao longo do tempo e os desafios atuais para sua manutenção, como as descaracterizações e o impacto das desigualdades na concentração de investimentos públicos apenas no centro histórico.

Já o **capítulo 4** abriu a segunda parte da tese, concentrada nas discussões sobre a preservação não institucional dos templos religiosos vilaboenses remanescentes do período colonial, abordando eventos cruciais em âmbito local e nacional como a Proclamação da República e a mudança da capital para Goiânia. O primeiro deles é a Catedral de Santana, que teve uma trajetória histórica complexa, desde a demolição da capela original para a construção de uma nova catedral de efêmera monumentalidade, que passou por uma série de desmoronamentos e reparos, sendo esses últimos fortemente apoiados pelos próprios fiéis até o final do século XIX. A fase seguinte é marcada por grandes transformações sociais, políticas e religiosas, que impactaram diretamente na perpetuação do estado de arruinamento da igreja. A partir de 1909, testemunha-se a primeira tentativa de reconstrução em décadas, liderada por Dom Prudêncio Gomes da Silva, marcando o início do personalismo político-religioso na cidade e da fundamental participação feminina nesse processo. A fase de 1922 a 1950, sob o bispado de Dom Emmanuel Gomes de Oliveira, apresenta uma nova tentativa de reerguimento da edificação, contando agora com o projeto de Gastão Bahiana, que foi bastante afetada pelas mudanças sociais, religiosas e culturais em curso naquele período. Após 1950, ganha destaque a resiliência feminina na busca para finalizar a reconstrução, personificada por Darcília Amorim, destacando-se que a catedral volta a funcionar na década de 1960 mesmo inacabada, já que foi concluída apenas em 1998. A seção final do capítulo explorou o imaginário social em torno da catedral, abordando poesias e crônicas que destacaram a dualidade entre seu prolongado estado de ruína e a esperança de sua reconstrução, além de apresentar aspectos místicos, históricos e sociais relativos a ela, revelando as complexas narrativas que envolvem o lugar.

O **capítulo 5** abordou a história da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em Goiás, destacando sua trajetória desde a capela primitiva, até sua transformação em museu. Organizado em três partes, o texto abrangeu a evolução arquitetônica da igreja, seu importante papel como catedral provisória, o incêndio de 1921 (e subsequente reconstrução) e a criação do Museu de Arte Sacra, em 1968, com suas marcantes consequências. Nesse contexto, ressaltou-se a resistência local aos tombamentos federais da década de 1950 e os

conflitos ocorridos durante o processo de restauração em 1959-1968, abordados sob o viés do conceito de “emoções patrimoniais” mencionado acima. Adicionalmente, discutiu-se os atuais desafios relativos à sua preservação não institucional e à sua representatividade cultural e afetiva. Essas questões resultam do esvaziamento simbólico provocado pela musicalização do templo, que levou à perda dos laços afetivos e memorialísticos estabelecidos com ele pelos moradores locais, principalmente quando funcionava como catedral provisória. Ressalvou-se a importância mobilizadora desses vínculos para a secular conservação da igreja, que era promovida, principalmente, por algumas mulheres oriundas da elite católica local. O capítulo finalizou-se com a observação do imaginário poético e cronístico do lugar, com destaque para uma figura popular, o sineiro Benedito de Efigênia, cuja importância para a paisagem sonora da cidade só pode ser evidenciada através das fontes literárias, entre outros temas.

O **sexto e último capítulo** foi dedicado à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída por mãos negras escravizadas, em 1734, e trabalhada como um contraponto aos templos anteriores, secularmente geridos pela elite vilaboense. Ressalvou-se que essa antiga capela representava uma mínima autonomia para que as comunidades negras preservassem suas identidades ancestrais africanas. Porém, após o fim do Padroado Régio e a libertação oficial dos escravos no país, ela foi ocupada pela Ordem Dominicana em 1873, que a transformou no atual Santuário do Rosário. Esse processo ocorreu no contexto da implantação do Ultramontanismo no Brasil, levando a profundas mudanças na relação dos fiéis com a Igreja, em razão do forte conservadorismo presente nas novas diretrizes impostas, especialmente pelos religiosos estrangeiros, o que resultou em um novo processo de colonização social e cultural. A principal consequência dessas medidas foi a demolição da igreja pelos frades dominicanos franceses para reconstrução, no mesmo local, de um templo com características neogóticas, em pleno processo de transferência da capital durante a década de 1930. Tal fato levou ao apagamento dos rastros materiais dos negros que a ergueram. Por fim, analisou-se o imaginário social do lugar, enfatizando a complexidade das representações visuais e literárias acerca de ambos os templos, entre as quais se destaca a presença significativa do relógio colocado em sua torre e as festividades religiosas ali realizadas. Por fim, evidencia-se, também, as mudanças culturais ocorridas ao longo do tempo, principalmente por meio das transformações na Festa do Rosário, viabilizando a elaboração de discussões fundamentais sobre o preconceito racial estrutural na história local, bem como dos processos de patrimonialização da cidade.

A partir dessa contextualização, é possível, então, distinguir claramente as duas vertentes da preservação não institucional observadas ao longo da história da cidade de

Goiás. A primeira delas foi abordada na Parte I da tese, referente à esfera urbana, que encontra respaldo, principalmente, no histórico da legislação urbana vigente desde o começo de sua ocupação. Esse conjunto de regras coercitivamente impostas, mesmo que não cumpridas integralmente, contribuiu para a consolidação de práticas de conservação dos espaços públicos e das fachadas residenciais ao longo dos séculos XVIII e XIX, que foram grandes responsáveis pela manutenção de sua paisagem construída. As fontes literárias analisadas evidenciam a influência significativa dessa paisagem, profundamente associada à natural e servindo de inspiração para escritores e artistas locais, reforçando a importância destes elementos como criadores de vínculos identitários e afetivos com o lugar. Adicionalmente, as diversas formas de apropriação coletiva dos espaços públicos da cidade, observadas ao longo da história, também revelam a importância desses lugares para a criação desses laços e memórias, que revelam seu grande potencial mobilizador para a preservação não institucional do patrimônio cultural urbano.

A segunda parte da pesquisa explora outro viés dessa mesma preservação não institucional, dessa vez, concentrando-se na arquitetura, especialmente nas principais igrejas setecentistas da cidade de Goiás. Destaca-se a relevância simbólica da Catedral de Santana, no contexto da construção do arraial homônimo, em meio ao processo de consolidação da exploração aurífera nas minas goianas. A compreensão desse cenário adverso permite avaliar a relevância dessa edificação para seus fiéis e a amplitude da mobilização popular em torno de suas reiteradas e sacrificadas reconstruções ao longo do tempo, revelando a força da religiosidade local desde os primórdios do século XVIII.

Tomando a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte como exemplo, ressalta-se como o conceito de “familiaridade”, previamente elucidado, emerge como uma chave explicativa fundamental para compreender os profundos laços memorialísticos e afetivos estabelecidos pela população durante sua história. Tal enfoque também possibilita uma interpretação mais abrangente da intensidade desses vínculos, que se originam, em grande medida, pelo secular cuidado do lugar “com as próprias mãos”, empreendido pelas elites locais, resultando em mobilizações de grande relevância, como as ocorridas durante o incêndio de 1921 e a restauração de 1959.

Já a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos desempenha um papel crucial ao demonstrar a participação ativa de um grupo não pertencente a essa elite – os negros escravizados –, na construção e manutenção de um templo com grande relevância física simbólica para a cidade. Além disso, ela representa os apagamentos memorialísticos e históricos associados a essa comunidade, cuja igreja original foi demolida em um intrincado contexto que envolvia as disputas de poder observadas durante a transferência da capital, na

esteira do processo de romanização e recolonização religiosa e cultural da região, por meio da atuação da Ordem Dominicana.

Segundo, David Harvey (2014, p. 146), “por meio de suas atividades e lutas cotidianas, os indivíduos e os grupos sociais criam o mundo social da cidade ao mesmo tempo em que criam algo de comum que sirva de estrutura em que todos possam abrigar-se”. A partir desse contexto, então, ressalva-se que uma das intenções indiretas e pragmáticas desta pesquisa, ao buscar compreender essas práticas preservacionistas não institucionais historicamente observadas em Goiás, foi de estimular a adoção de perspectivas mais inclusivas e diversificadas sobre o tema. Já que os atuais desafios impostos ao patrimônio cultural tornam cada vez mais necessária a extrapolação do âmbito tradicional de preservação institucional. E, como demonstrado pelo passado recente da cidade, é fundamental promover a **participação direta** dos moradores locais nos processos de conservação, de modo a estabelecer vínculos afetivos e memorialísticos consistentes e mobilizadores no futuro.

Reconhece-se a complexidade dessa tarefa, já que esses esforços muitas vezes se tornam apenas simbólicos e resultantes do “discurso e [d]a aceitação acrítica de uma abordagem dominante ou autorizada do patrimônio” (WATERTON; SMITH; CAMPBELL, 2006, p. 342). Ressalva-se também a importância de se evitar o que Paulo Peixoto (2016, p. 292 *apud* BAUER; BORGES, 2018, p. 34-35) chama de “tirania da participação”, que impõe um suposto consenso geral sobre o tema, reforçando o equivocado papel de colocar o patrimônio como um “apaziguador de memórias triunfantes”. Enfatiza-se, portanto, a necessidade de uma participação popular que incorpore tanto as negociações e disputas entre os agentes envolvidos, quanto os próprios significados e valores atribuídos pelos usuários/moradores ao longo do tempo, de modo a permitir uma ampliação e diversificação conceitual do tema.

A cidade de Goiás se mostra pródiga em exemplos de mobilização popular ao longo de sua história, porém as elites culturais dominantes sempre se impuseram em alguma medida na gestão dessas práticas, sobretudo após a criação da OVAT em 1965. Por essa razão, é necessário criar mecanismos mais inclusivos, que possam surgir a partir dos próprios grupos sociais excluídos dos processos decisórios, como tão bem exemplificam iniciativas como os resilientes promotores das Congadas locais e o bloco cultural e carnavalesco Pilão de Prata, que buscam resgatar a cultura afrodescendente e diversificar a participação da população nas festividades de rua vilaboenses, ainda que de forma tímida.

Encerra-se com o argumento de Norberg-Schulz (1975) acerca da origem do interesse humano pelo espaço, que tem raízes existenciais, surgindo de uma necessidade de estabelecer relações vitais no e com o ambiente que o rodeia e, assim, dar sentido e ordem

a um mundo de acontecimentos e ações. Por isso, reitera-se a fundamental relevância da positiva apropriação coletiva dos espaços públicos, que contribua com a criação de vínculos e valores únicos, conferidos pela própria população local a eles. Estimula-se, dessa forma, sua preservação a partir de uma participação mais plena e efetiva, como a observada no passado da cidade de Goiás, evitando-se o risco da criação de memórias e identidades coletivas forjadas e impostas por vias institucionais minoritárias, que excluem, por exemplo, os povos originários e os afrodescendentes.

Por fim, sugere-se possíveis alternativas para os problemas enfrentados na esfera cultural na cidade atualmente, como a ampliação das políticas de incentivo à educação patrimonial e à participação popular mais efetivas e inclusivas. Para isso, foi fundamental dirigir um olhar atento e crítico para o passado da cidade, buscando por possíveis soluções em experiência positivas anteriores, como os “fazeres com as próprias mãos” observados ao longo de sua história. Como visto, essas práticas podem constituir uma base sólida para a criação de fortes vínculos afetivos e memorialísticos pelos moradores com o lugar, contribuindo para uma consistente preservação futura dos bens culturais materiais e imateriais da cidade. Torna-se relevante considerar o desenvolvimento de novas políticas públicas fundamentadas nessas práticas preservacionistas não institucionais, destinadas aos residentes de cidades históricas, ponto que se revela como um interessante desdobramento prático para outras pesquisas nesse mesmo âmbito. Mais um aspecto crucial que pode ser revisto é a gestão do turismo cultural regional, que requer uma regulamentação mais eficaz, sustentável e colaborativa, oferecendo um melhor suporte à produção e comercialização de produtos locais, por exemplo, entre outras ações, sempre com objetivo de estimular negociações e mediações de poder para a ampliação da diversidade participativa.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. FONTES PRIMÁRIAS

Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel):

A Matutina Meiapontense, 13.nov.1830
A Matutina Meiapontense, 14.ago.1833
A Matutina Meiapontense, 17.ago.1833
A Matutina Meiapontense, 21.ago.1833
A Matutina Meiapontense, 28.dez.1833
A Matutina Meiapontense, 28.jul.1832
A Matutina Meiapontense, 4.set.1833
A Matutina Meiapontense, 9.out.1833
A Matutina Meiapontense, 12.mar.1831
A Matutina Meiapontense, 13.mar.1833
A Matutina Meiapontense, 5.ago.1830
A Matutina Meiapontense, 5.mar.1830
Oeste, dez.1944
Oeste, jul.1944
Oeste, set.1944
Oeste, dez.1943
Oeste, fev.1944
Oeste, mai.1943
Oeste, mar.1943
Oeste, mar.1944
Oeste, nov.1944

Arquivo Histórico Estadual de Goiás:

A Colligação, 29.jun.1935
A Imprensa, 4.fev.1912
Cidade de Goiás, 12.jun.1986
Cidade de Goiás, abr.1986
Cidade de Goiás, dez.1984
Cidade de Goiás, fev.1986
Cidade de Goiás, fev.1989
Cidade de Goiás, jan.1994
Cidade de Goiás, jul.1989
Cidade de Goiás, jun.1986
Cidade de Goiás, set.1989
Jornal de Goyaz, 31.mar.1921
Jornal Opção, 26.set.2021
Nova Era, 19.set.1918
Nova Era, 8.jun.1916
O Aspirante, 13.jun.1931
O Popular, 10.jul.1991
O Popular, 11.ago.2023
O Popular, 25.jul.1971
O Popular, 26.abr.1970
O Popular, 3.jan.2002

O Popular, 3.mai.1978
O Popular, 30.nov.1978
O Social, 12.jul.1934
O Social, 8.fev.1934
O Social, 25.mai.1931
O Social, mai.1950
O Vilaboense, fev.1995
O Vilaboense, jun-jul.2001
Provincia de Goyaz, 22.set.1870
Provincia de Goyaz, 9.set.1870
Provincia de Goyaz, 16.dez.1870
Provincia de Goyaz, 18.ago.1870
Provincia de Goyaz, 1.set.1870
Tribuna de Goiás, 5.jan.1969

Fundação Cultural Frei Simão Dorvi (ou Fundação Educacional da Cidade de Goiás

(FECIGO):

Bem-te-vi, 18.fev.1917
O Lar, 1.jul.1927
O Lar, 1.mai.1929
O Lar, 15.mai.1929
O Lar, 16.jun.1927
O Lar, 30.jun.1929
O Lar, 31.mai.1929
O Lar, 15.dez.1928
O Lar, 15.ago.1927
O Lar, 15.ago.1928
O Lar, 15.set.1926
O Lar, 30.abril.1927
O Lar, 30.ago.1926
O Lar, 30.nov.1926
O Lar, 31.mar.1927
O Lidador, 13.mar.1913
O Lidador, 16.out.1913
O Lidador, 32.jul.1915
O Lidador 31.jul.1913
O Lidador, 10.abr.1913
O Lidador, 17.abr.1913
O Lidador, 13.mai.1913
O Lidador, 3 de abril de 1913
O Lidador, ago.1921

Hemeroteca digital do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG):

Anhanguera Clube - Jornal de propaganda do CARNAVAL, 28.jan.1936
O Miosotis, 6.jan.1937
A Voz da mocidade, out.1940

Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da Pontifícia Universidade

Católica da Goiás (IPEHBC – PUC-GO):

Atas do livro da Comissão Central das Obras da Cathedral de Sant'Ana
Atas do livro da Comissão Feminina das Obras da Cathedral de Sant'Ana
Livro de receitas e despesas da Boa Morte
Livro de registros de diversos termos Nº. 1, 1870-1910
Livro nº 60, 1910, fl. 6
Vinte e cinco anos de benefícios ao estado de Goiaz, 1948

Gabinete Litterário Goyano:

Folha de Goiaz, mai.1951
Goyaz, 17.nov.1894

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁴⁵¹:

A Cruz – Orgão da Parochia de S. João Batista, 15.mai.1921
A Informação Goyana, abr.1921
A Informação Goyana, dez.1925
A Informação Goyana, set.1924
A Informação Goyana, 15.abr.1919
A Informação Goyana, 15.mar.1919
A Informação Goyana, 15.mar.1920
A Informação Goyana, 15.set.1918
A Informação Goyana, abr.1925
A Informação Goyana, fev.1927
A Informação Goyana, nov.1924
A Informação Goyana, out.1931
A União, 11.jul.1920
A União, 1.jan.1905
A União, 1.mai.1921
A União, 11 .ago.1921
A União, 15.mai.1921
A União, 17.abr.1921
A União, 5.mai.1921
A União, 12.jun.1921
A União, 16.jun.1921
A União, 28.ago.1921
A União, 17.jul.1921
A União, 2.jun.1921
A União, 2.out.1921
A União, 21.jul.1921
A União, 22.mai.1921
A União, 24.jul.1921
A União, 26.mai.1921
A União, 27.mar.1921
A União, 29.set.1921
A União, 3.mai.1921
A União, 30.jun.1921
A União, 6.ago.1921

⁴⁵¹ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

A União, 8.set.1921
Annaes do Parlamento Brasileiro, 2.ago.1828
Annaes do Parlamento Brasileiro, 28.jul.1859
Annaes do Parlamento Brasileiro, 10.mar.1840
Boletim do SPHAN/Pró-Memória de janeiro de 1980
Boletim SPHAN/Pró-Memória, mar.1981
Boletim SPHAN/Pró-Memória, mai.1984
Cidade de Goiás, 1.fev.1953
Cidade de Goiás, 12.fev.1939
Cidade de Goiás, 16.out.1950
Cidade de Goiás, 17.jan.1960
Cidade de Goiás, 19.fev.1950
Cidade de Goiás, 19.jul.1959
Cidade de Goiás, 20.ago.1939
Cidade de Goiás, 27.set.1941
Cidade de Goiás, 28.ago.1946
Cidade de Goiás, 3.abr.1948
Cidade de Goiás, 31.jul.1949
Cidade de Goiás, 8.abr.1956
Cidade de Goiás, 9.fev.1947
Cidade de Goiás, jun.1950
Cidade de Goiaz, 7.ago.1949
Cidade de Goiaz, 9.jun.1946
Cidade de Goiaz, 1.fev.1952
Cidade de Goiaz, 10.abr.1960
Cidade de Goiaz, 13.out.1940
Cidade de Goiaz, 14.ago.1938
Cidade de Goiaz, 16.dez.1956
Cidade de Goiaz, 16.nov.1947
Cidade de Goiaz, 17.jan.1960
Cidade de Goiaz, 19.mai.1957
Cidade de Goiaz, 20.ago.1939
Cidade de Goiaz, 20.fev.1949
Cidade de Goiaz, 21.ago.1938
Cidade de Goiaz, 21.nov.1938
Cidade de Goiaz, 28.set.1947
Cidade de Goiaz, 25.out.1939
Correio Braziliense, 10.jan.1990
Correio Braziliense, 11.ago.1973
Correio Braziliense, 12.jul.1969
Correio Braziliense, 13.jan.1970
Correio Braziliense, 25.fev.1973
Correio Braziliense, 25.jul.1973
Correio Braziliense, jan.1974
Correio Braziliense, 11.abr.1979
Correio Braziliense, 1.jul.2007
Correio Braziliense, 13.jan.1974
Correio Braziliense, 1º de julho de 2007
Correio Braziliense, 2.out.1969
Correio Braziliense, 24.out.1974
Correio Braziliense, 30.jul.1966
Correio Braziliense, 31.jul.1971
Correio Braziliense, 1.jul.2004

Correio da Manhã, out.1967
Correio Official, 20.jan.1877
Correio Official, 30.dez.1871
Correio Official, 20.fev.1875
Correio Official de Goyaz, 15.jun.1921
Correio Official de Goyaz, 2.abr.1870
Correio Official de Goyaz, 23.jan.1915
Correio Official de Goyaz, 17.set.1918
Correio Official de Goyaz, 22.abr.1921
Correio Official de Goyaz, 23.mar.1921
Correio Official de Goyaz, 24.mar.1921
Correio Official de Goyaz, 29.set.1921
Correio Official de Goyaz,18.out.1921
Correio Official, 18.mai.1918
Correio Official, 21.set.1918
Correio Official nº 115, 31.jan.1866
Correio Paulistano, 25.mar.1921
Correio Paulistano, 31.ago.1945
Correio Paulistano, 5.out.1921
Diário de Notícias, mar.1968
Diário de Notícias, 30.nov.1932
Diário de Notícias, dez.1957
Diário de Notícias, mai.1956
Diário de Pernambuco, mar.1855
Diário de S. Paulo, 17.ago.1876
Diário de S. Paulo, jan.1868
Diário do Paraná, 4.abr.1972
Diário do Paraná, out.1972
Diário do Rio de Janeiro, mar.1840
Diário do Rio de Janeiro, 20.fev.1866
Diário do Rio de Janeiro, mai.1864
Diário Nacional a Democracia em Marcha, 7.mai.1929
Estado de Goyaz: Orgam do Partido Republicano Federal, 31.dez.1892
Eu Sei Tudo - Magazine Mensal Ilustrado, fev.1927
Folha do Commercio, 24.nov.1931
Gazeta de Notícias, 22.set.1918
Gazeta de Notícias, 29.mai.1949
Gazeta de Notícias, 5.mai.1949
Gazeta de Notícias, out.1927
Ilustração Brasileira, mai.1949
Ilustração Brasileira, 15.nov.1920
Ilustração Brasileira, out.1938
Informação Goyana, ago.1934
Jornal de Notícias, 14.ago.1958
Jornal do Brasil, 16.set.1970
Jornal do Commercio, 8.jul.1987
Jornal Oió, mai-ago.1958
Jornal Oió Oió, fev.1957
Jornal Oió, jun.1957
Jornal Oió, mai-ago.1958
Lavoura e Commercio, jul.1952
Lavoura e Commercio, jul.1957
Leitura Para Todos, dez.1930

Manchete, abr.1979
Manchete, mai.1981
O Cruzeiro, mai.1970
O Cruzeiro, 10.out.1953
O Cruzeiro, 31.mai.1952
O Cruzeiro, 6.jan.1971
O Cruzeiro, abr.1964
O Cruzeiro, abr.1974
O Cruzeiro, mai.1970
O Estado de S. Paulo, 8.mai.1929
O Globo, 27.jan.1992
O Jornal, 1.mai.1935
O Jornal, 15.jul.1930
O Lar Catholico: revista social, religiosa, dedicada as familias, 21.mai.1921
O Malho, ago.1923
O Paiz, 15.jun.1910
O Século, 25.set.1908
Periódico religioso, moral e doutrinário, set.1774
Revista da Semana, 16.set.1900
Revista da Semana, 23.set.1900
Revista da Semana, nov.1947
Tribuna Livre, 15.jun.1880
Vamos Lêr!, 25.mar.1937
Vida Doméstica, dez.1945
Voz do Povo, 14.fev.1932
Voz do Povo, 16.ago.1929
Voz do Povo, 26.mai.1933
Voz do Povo, 29.ago.1930
Voz do Povo, 4.nov.1934
Voz do Povo, 5.abr.1929
Voz do Povo, 5.dez.1930
Voz do Povo, 12.jul.1929
Voz do Povo, 24.jul.1932
Voz do Povo, 25.set.1932
Voz do Povo, 30.jan.1931
Voz do Povo, 4.mar.1934
Voz do Povo, 5.jul.1929
Voz do Povo, 7.out.1927

Arquivo Digital do IPHAN (Acervo Noronha Santos):

Processo de Tombamento de Goiás 0345-T-42

Documento de fev. de 1943, encaminhado ao Chefe de Gabinete do IPHAN em resposta ao pedido de tombamento feito por Moysés Costa Gomes. Fonte:

Ofício 477/2012 GB/IBRAM, 4.jul.2012

Projeto básico nº 21/2012, 12.jul.2012, fls. 84-98

Ofício 60/11, 23.mar.2011 - Diagnóstico de conservação

Relatório fotográfico Escritório técnico regional I - IPHAN-GO, mar.2012, fls. 62-70

Relatório de inspeção n.03/2012 - 8ª Companhia Independente Bombeiro Militar, mar.2012, fls. 72-78

Portaria nº 230 de 30 de março de 1976

Relatório do Trabalho de Conservação da Imaginária do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Acervo digital do IPHAN, ago-nov.1986, fls. 04-16)

Legislação:

Código de Posturas de 1916 (Lei nº 39, de 14 de dezembro de 1916)

Decreto n.º 1-67 de 26 de março de 1967

Lei municipal n.º 75, de 24 de outubro de 1950

Lei municipal n.º 234, de 27 de outubro de 1957

Lei estadual n.º 1.341 de 25 de outubro de 1956

Decreto estadual n.º 639, de 31 dezembro 1956

Projeto de Lei estadual n.º 72 de 1960

Lei nº 2.985, de 23 de junho de 1918

Lei nº. 382, de 28 de janeiro de 1916

6.2. BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Joaquim Graciano de Barros. *Crônicas de Minha Terra*. Goiânia: Ed. Kelps, 2004.

ABREU, Joaquim Graciano de Barros. *Crônicas da nossa história*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2012.

ABREU, Joaquim Graciano de Barros. *Cheiro de Goiás - Histórias e estórias*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2015.

ACCIOLI, João. O tempo repetido. São Paulo: IBREX - Distribuidora de Livros e Material de Escritório, 1984. “*Vila Boa*”. Disponível em: www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis_goiias/joao_accioli.html. Acesso em: 10.set.2023, 18:50.

AGEPEL - AGÊNCIA GOIANA DE CULTURA. *Goiás: 1722 - 2002*. (Org.) CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Goiânia: Governo de Goiás, 2002.

AIRES, Aidenor. *Rio interior*. Goiânia: Líder, 1979.

ALBERNAZ, Ondina de Bastos. *Reminiscências*. Goiânia: Kelps, 1992.

ALMEIDA, Luiz Fernando. Desafios e estratégias para uma nova gestão do patrimônio cultural. *Conferência Magna do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão*, Ouro Preto-MG, 2009 / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; coordenação, Weber Sutti. – Brasília-DF: IPHAN, 2012. Vol. 1. (p. 13-23)

ALMEIDA, Maria Juliana de Freitas. *O sertão de Amaro Leite no século XIX*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado - TECCER, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2016.

ALVAREZ, Vânia; CARDOSO, Joel. As crônicas de Eneida sobre artes, nos anos dourados. *IN: Revista Falas Breves*, no. 12, Breves-PA, junho de 2023. Disponível em: <https://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/309> (Acesso: 22.set.2023).

ANANIAS, A. C. C. dos S.; ZAMARIANO, M. Interface dos estudos toponímicos com a literatura de Iracema de José de Alencar. *Revista do GELNE*, [S. l.], v. 16, n. 1/2, p. 319–344, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11639>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bortman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. “*Na minha vida, a vida mera das obscuras*”: as representações do eu e de outros espaços em Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais, de Cora Coralina. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2013.

ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. “*Na minha vida, a vida mera das obscuras*”: as representações do eu e de outros espaços em Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais, de Cora Coralina. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2013.

ARAÚJO, M. P.; SANTOS, M. S. *Memória Coletiva e Identidade Nacional*. São Paulo: Annablume, 2013.

ARAUJO, Renata Malcher de; BICALHO, Maria Fernanda. O Ouvidor como ladrilhador: o papel dos oficiais régios na urbanização do Brasil. *IN: ASSIS, Virgínia Maria Almoêdo de; MELLO, Isabele de Matos Pereira de (Orgs.). Justiça no Brasil colonial: agentes e práticas*. São Paulo: Alameda, 2017.

ARGENTA, Emília Perillo. *Fragmentos: poesia e prosa*. Goiânia: Edição do autor, 2003.

ASSIS, Wilson Rocha. *Estudos de história de Goiás*. Goiânia: Editora Vierira, 2005.

AZZI, Riolando A vinda dos Dominicanos ao Brasil durante a época imperial. *Revista Convergência* 10 (n.º 108), Rio de Janeiro, 1977. p. 620-637. Disponível em: https://crbnacional.org.br/wp-content/uploads/1977/12/CONVERGENCIA_-108.pdf. Acesso em: 22.ago.2023, 20:20.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BANN, Stephen. Clio in Part: On Antiquarianism and the Historical Fragment. *Perspecta*, Vol. 23, Boston: MIT Press, 1987. p. 24-37. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1567105>. Acesso em: 11.nov.2023, 18:30.

BARBO, Lenora de Castro. *Cartografia histórica: território, caminhos e povoados em Goiás: 1722- 1889*. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília (UnB), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2015.

BARBOSA, Raquel Miranda Com areia, também, se constrói patrimônio: o poder das imagens em Goiandira do Couto. *Escrita*. Palmas: Vol. 10, N. 1, 2018, p. 23-42.

BARBOSA, Raquel Miranda. Muito além das telas dourada: Cidade e tradição em Goiandira do Couto (1960 a 2001). 2017. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BARQUILLA, José Barrado. (Org.): *actas del IVo Congreso Internacional*, Santafé de Bogotá, 6-10 septiembre 1993. Salamanca: Editorial San Esteban, 1995.

BASSO, Keith. 1996. Wisdom sits in places: notes on a Western Apache Landscape. *IN: FELD, Steven e BASSO, Keith H (Ed.) Senses of Place*. Santa Fé, New México: School of american Research Press, pp. 53-90.

BAUER, L. e BORGES, V. (org.) *História Oral e Patrimônio Cultural: potencialidades e transformações*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENHAMOU, F. *Economia do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BERGEROT, Vera. *Colcha de Retalhos: Os Bastidores do Patrimônio*. 2006. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural - Antropologia) – Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.
- BERTHET, Michel Laurent. Uma viagem pelo interior do Brasil (Tradução: Professora Laura Chaer, 1890). IN: UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - Centro de Cultura Goiana. *Memórias goianas*. Goiânia: Centauro - Gráfica e Editora, 1982. (p. 109-170)
- BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal do indígena ao colonizador*. Brasília: edição online, 1995. Disponível em: <http://biblioteca.ci.df.gov.br/dspace/handle/123456789/1718>
- BERTRAN, Paulo. *Notícia Geral da Capitania de Goiás em 1783*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.
- BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade - Origens*. Brasília e São Paulo: Ed. Verano e Takano, 2002.
- BITTAR, Maria José Goulart. *As Três Faces de Eva na Cidade de Goiás*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Agrárias), Faculdade de História. Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 1997.
- BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues. *Urbanização em Goiás no século XVIII*. 2007. 280 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BOJ BRI, S. Historia de incendios en el patrimonio cultural inmueble como herramienta para la evaluación del riesgo. *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n. 31, p. 1-27, 2022. DOI: 10.30827/erph.vi31.25303. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/25303> . Acesso em: 21 jul. 2023.
- BORGES, Debora Garreto. *Vivências e sentido de lugar: reflexões sobre as apropriações no espaço livre público*. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017, 262 p.
- BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. IN: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os objetos do dia*. Goiânia: Oriente, 1976.
- BRASIL - MINISTÉRIO DA CULTURA. *Programa Monumenta Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais: norte, nordeste e centro-oeste*. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta, 2005.
- BRITO, Célia Coutinho S. *A mulher, a história e Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1974.

BRITTO, Clóvis Carvalho. As mulheres ou os silêncios da procissão do Fogaréu. *OPSSIS*, Universidade Federal de Goiás: Catalão, 2011.

BRITTO, Clovis Carvalho. Luzes e trevas: itinerários da Procissão do Fogaréu em Goiás. *IN: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro, 2008. *Anais da [...]*. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12588577/luzes-e-trevas-itinerarios-da-procissao-do-fogareu-em-goias-aba> . Acesso em: 25 julho 2020.

BRITTO, Clovis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. *Mestra e Guia: A Catedral de Sant'Ana e as devoções de Darcília Amorim*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.

BRITTO, Clovis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. Por que plangem os sinos? Ressonâncias biográficas e patrimoniais na paisagem sonora da cidade de Goiás. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 5, n. 14, p. 524 - 540, 2020. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p524-540. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/7617> . Acesso em: 2 ago. 2023.

BRITTO, Clóvis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.

BROM, Jorge. *Contos regionais*. Goiânia: Oriente, 1979.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: [S.n.].

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *A cidade como negócio: mercado imobiliário rentista, projetos e processo de produção do Centro Velho de São Paulo do século XIX à Lei do Inquilinato (1809-1942)*. 2018. Tese (Livre Docência em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CÂMARA, Jaime. *Nos Tempos de Frei Germano*. Goiânia: Editora O Popular, 1979.

CAMILOTTI, V.; NAXARA, M. R. C. História e literatura fontes literárias. *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora UFPR, n. 50, jan./jun. 2009, p. 15-49.

CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

CARNEIRO, Keley Cristina. *Cartografia de Goiás: Patrimônio, festa e memórias*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

CARVALHO, Euzebio Fernandes de. *O Rosário de Aninha: os sentidos da devoção rosarina na escritura de Anna Joaquina Marques (Cidade de Goiás, 1881 - 1930)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Civilização Brasileira, 2013.

CASEY, Edward S. *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

CASEY, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

CASTELNAU, Francis. *Expedição as regiões centrais da América do Sul - Tomos I e II*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009.

- CASTRO, Bernadete. Patrimônio cultural plural e singular: a dupla face da mesma moeda. In: COSTA, E. B. da; BRUSADIN, L. B.; PIRES, M. C. *Valor patrimonial e turismo: limiar entre história, território e poder*. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 37-45.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CERTEAU, Michel de. A história, ciência e ficção. IN: CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 45-71.
- CHALK, F. e JONASSOHN, K. *Historia y Sociología del genocidio*. Buenos Aires: Prometeo, 2010 (p. 21-86).
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 17-33.
- CHIEROTTI DOS SANTOS ANANIAS, A. C.; ZAMARIANO, M. INTERSECÇÃO ENTRE OS CAMPOS DO SABER: TOPONÍMIA, GEOGRAFIA E GEOGRAFIA LINGUÍSTICA. *Linguagem: Estudos e Pesquisas, Goiânia*, v. 18, n. 2, 2016. DOI: 10.5216/lep.v18i2.39580. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/39580>. Acesso em: 2 out. 2023.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CID, G. S. V. e CASTRO, M. B. Processos de patrimonialização e internacionalização: algumas reflexões iniciais sobre o caso da Capoeira entre o nacional e o internacional. IN: CASTRO, M. B. e SANTOS, M. S. *Relações raciais e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997.
- COELHO, Gustavo Neiva. *A formação do espaço urbano nas Vilas do Ouro: o caso de Vila Boa*. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, 1997.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos bens imóveis tombados em Goiás: Vila Boa, volume I*. Goiânia, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1999.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos Bens Imóveis Tombados em Goiás*. Cidade de Goiás: Trilhar Urbana, 2001.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Iconografia Vila-Boense*. Goiânia: Editora UFG, 2013.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Arquitetura religiosa setecentista em Vila Boa*. Goiânia: Editora Vieira, 2014.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Arquitetura religiosa setecentista em Vila Boa*. Goiânia: Editora Trilhas Urbanas, 2017.
- COOK, William Azel. *By Horse, canoe and float through the Wildernesses of Brazil*. Akron-OH: The Werner Company, 1909.
- CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. Goiânia: Ed. da UFG, 1985.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CORALINA, Cora. *Vila Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2003.

- CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global, 2014.
- COSTA, Haroldo. O Negro na MPB. Breve panorama. *IN: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.º 25*, Brasília: IPHAN, 1997. (p. 107-111)
- CUNHA FILHO, F. H. *Teoria dos Direitos Culturais: Fundamentos e Finalidades*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- CURADO, Bento Alves Araújo Jayme Fleury. *Inventário das cinzas: Brasas dormentes da produção literária sobre o cerrado em Goiás*. Tese (Doutorado em Geografia). IESA - Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, 2016.
- CURADO, Luiz A. do Carmo. *Goyaz e Serradourada (1911 a 1915) - J. Craveiro e Poetas, Cidade, Costumes, Serradourada*. Goiânia: Luiz A. do Carmo Curado, 1994.
- CURADO, Sebastião Fleury. *Memórias Históricas*. São Paulo: Gráfica da Revistas dos Tribunais, 1956.
- CURADO, Violeta Metran. *Sempre, setembro*. Goiânia: Oriente, 1981.
- CYMBALISTA, R. Lugares de memórias difícil: As medidas da lembrança e do esquecimento. *IN: CYMBALISTA, R; FELDMAN, S; KÜHL, B. (org.) Patrimônio Cultural: memória e intervenções urbanas*. São Paulo: Annablume, 2017.
- DAHER, Nice Monteiro. *Lembranças Em 4 Tempos*. Goiânia: Edição da autora, 1986.
- DAHER, Nice Monteiro. *Caminhos* (crônicas e poemas). Goiânia: Edição da autora?, 1990.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *Comum: Ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. Paginação irregular. (Kindle)
- DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- DELGADO, Andréa Ferreira. Goiás: A Invenção da Cidade "Patrimônio da Humanidade". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 23, 2005, p. 113-143.
- DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). São Paulo: Contexto, 2004.
- DENÓFRIO, Darcy França. *Lavra dos Goiasés III: Leodegária de Jesus*. Goiânia: Cânone Editorial, 2011.
- DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil-Colônia: Planejamento espacial e social no Século XVIII*. Brasília: Ed. Alva-CIORD, 1997.
- DERNTL, Maria Fernanda. *Método e arte: criação urbana e organização territorial na capitania de São Paulo (1765-1811)*. 2010. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- DERNTL, Maria Fernanda. *Método e arte: urbanização e formação territorial na capitania de São Paulo, 1765-1811*. São Paulo: Alameda, 2013.
- DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *A motivação toponímica: princípios teóricos e modelos taxonômicos*. 1980. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980. doi:10.11606/T.8.1980.tde-16122022-105612. Acesso em: 2023-10-02.
- DROGOMIRECKI, Stephanie Botovchenco Rivera. *De Arraial a Patrimônio Mundial: A Redescoberta da cidade de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de Teoria da História*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DUAILIBE, Nayala Nunes. *Etnografia das polifonias do centro histórico de São Luís*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- ÉLIS, Bernardo. *Primeira chuva*. Goiânia: Editora IFG; RF Editora, 2021.
- FABRE, Daniel (dir.). *Émotions patrimoniales*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. Disponível em: <http://books.openedition.org/editionsmsmh/3580> (Acesso em: 23.jul.2023).
- FARIA, Sílvia Zeferina de. *Registros de um cronista visual - Tradição e Preservacionismo na Obra de Octo Marques (1930-1988)*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado). Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2018.
- FERNANDES, José Manuel. A cultura das formas: Urbanismo, Arquitectura, Artes. IN: BETHENCOURT, Francisco, CHAUDHURI, Kirti (org.). *História da Expansão Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2000.
- FERREZ, Gilberto; BURCHELL, William J. *O Brasil do Primeiro Reinado Visto pelo Botânico William John Burchell: 1825/1829*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles; Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.
- FONSECA, Claudia Damasceno. *Urbs e civitas: a formação dos espaços e territórios urbanos nas minas setecentistas*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 20, n. 1, p. 77–108, jun. 2012.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC; IPHAN, 2005.
- FORALOSSO, Mariano O.P. Capítulo 13 - Presença dominicana no Brasil. IN: *La vida conventual y misionera, siglos xiii-xix*, mai.2020. (p. 377-405) Disponível em: <http://hdl.handle.net/11634/23418> (Acesso em: 22.ago.2023, 21:30)
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRANCO, Virgílio M. de Mello. *Viagens pelo Interior de Minas Geraes e Goyaz*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.
- FREITAS, Maria Luiza de. *Modernidade concreta: as grandes construtoras e o concreto armado no Brasil, 1920 a 1940*. 2011. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- FRIDMAN, Fania. Breve história do debate sobre a cidade colonial brasileira. IN: PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.). *A cidade como história: os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo*. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 43-72.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 1-22.
- GALLAIS, Étienne-Marie. *Un Missionnaire chez les sauvages de l'Araguaya, au Brésil: le P. Gil Vilanova, des Frères prêcheurs, par le R. P. Étienne-Marie Gallais,....* 1906.
- GALLI, Ubirajara. A Cruz do Anhanguera. IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás nº. 28*. Goiânia: Editora Kelps, 2017, p. 157-160.
- GALVÃO JUNIOR, José Leme. *Patrimônio cultural urbano: Preservação e desenvolvimento*. Goiânia: Editora Trilhas urbanas, 2019.

- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GODOY, Maria Paula Fleury de. *Velha casa*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1971.
- GOMES, Gabriela de Lima. *Protagonismo sociocultural do Zé Pereira do Club dos Lacaio em Ouro Preto/MG: Paisagem festiva e patrimônio intangível*. Tese em Geografia (Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia do Instituto de Geociências), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- GOMIDE, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio — a construção da imagem de cidade histórica (1930-1978)*. IN: CHAUL Nasr Fayad; SILVA, Luis Sérgio Duarte da (Org.). *As cidades dos sonhos*. Goiânia: Ed. da UFG, 2005.
- GOMIDE, Cristina Helou. *Antiga Vila Boa de Goiás - experiências e memórias da na cidade patrimônio*. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de História, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GUIMARÃES, Juruena Di. *De Binóculo*. Goiânia: Ed. Kelps, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, 8/*. Sobre um potencial oculto na literatura. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2014, p. 9-33.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Coleções Melhores Crônicas – Rachel de Queiroz*. Org. São Paulo: Global Editora, 2012 (primeira edição digital).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O semeador e o ladrilhador*. IN: *Raízes do Brasil, 1936-1971*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 61–83.
- HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2013.
- IPHAN. *Educação patrimonial: orientações ao professor*. João Pessoa: Superintendência do IPHAN na Paraíba, 2011.
- IPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 35*, Org. Andrey Rosenthal Schlee, Brasília: 2017.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* IN: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 2002. p. 957-985.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Pensar por Montagens*. IN: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA; Margareth da Silva (organizadoras). *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 208-234.
- KANTOR, Iris. *Cartografia e diplomacia: usos geopolíticos da informação toponímica (1750-1850)*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 39-61, 2009. DOI: 10.1590/S0101-47142009000200004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5513>. Acesso em: 2 out. 2023.

- KARASCH, Mary. Construindo comunidades: as irmandades dos pretos e pardos. *IN: ARRAIS, Cristiano Alencar. A história escrita: percursos da historiografia goiana.* Cristiano Alencar Arrais; Noé Freire Sandes (Org.). Goiânia: Gráfica UFG, 2018. (p. 187-206)
- KAXINAWA, J. B. F. et. al. Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kue. *IN: CUNHA, M. C. e CESARINO, P. (org.) Políticas culturais e povos indígenas.* São Paulo: Unesp, 2016. (pág. 219-240).
- KOHLSDORF, Maria Elaine. A preservação da identidade dos lugares. *ARQADIA: Revista eletrônica do curso de Arquitetura & Urbanismo.* Instituto de Ensino Superior Planalto - Faculdades Planalto. Departamento de Arquitetura & Urbanismo. Brasília, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://issuu.com/iesplan/docs/revista_-_arqadia_-_revisada/51>. Acesso: ago. 2014.
- LABEURBE, Laboratório de Estudos da Urbe UnB. Fazer por Atlas. *IN: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (organizadoras). Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo II – modos de pensar.* Salvador: EDUFBA, 2019, p. 152-223.
- LACERDA, Regina. *Vila Boa: folclore.* São Paulo: Gráfica da Revista dos Tribunais; Goiânia: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1957.
- LACERDA, Regina. *Vila Boa: história e folclore.* Goiânia: Oriente, 1977.
- LAGES, Vinicius; BRAGA, Cristiano. A origem geográfica como patrimônio: implicações para políticas públicas e desenvolvimento de negócios. *IN: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 32 - Patrimônio imaterial e biodiversidade.* (Org. Manuela Carneiro da Cunha). Brasília: IPHAN, 2005, p. 94-107.
- LANDOR, Arnold Henry Savage. *Across Unknown South America.* Boston: Little, Brown and Company, 1913.
- LARA, Fernando Luiz. Tesoros invisibles. Cómo la ocupación de América en el siglo XVI influenció el surgimiento de la arquitectura como disciplina. *ARQ (Santiago)*, n. 110, p. 28–35, abr. 2022.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LEFÈBVRE, Henri. *A produção do espaço.* Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Paris: Éditions Anthropos, 2000.
- LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade.* Trad. de Jeferson Camargo. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEFÈBVRE, Henri. *A produção do espaço.* Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Paris: Éditions, 2006.
- LEFÈBVRE, Henri. *Espaço e Política.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LELONG, Maurice. *Symphonie Bresilienne.* Paris: Frédéric Chambriand, 1951.
- LEMES, Fernando Lobo. Projeto político de Lisboa: a criação de Vila Boa e o Senado da Câmara de Goiás (1739-1744). *Politeia: História e Sociedade, Vitória da Conquista*, v. 13, n. 1, p. 89-114, 2013.
- LEONARDOS, Stella. *Feitio de Goiás.* Goiânia: Editora da UFG e Editora da UCG, e Editora da UCG, 1996.
- LEONEL, Maria Elisa de Moraes. *Conhecer para preservar, Preservar para conhecer, um projeto de educação patrimonial.* Brasília: IPHAN, 1995.

LEVIN, Orna Messer. *O cronista e a crise: trabalho Intelectual na vira da do século (XIX-XX)*. Pro-Posições, Vol. 1 NQ5 (32) julho 2000. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644044/11488>

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania Patrimonial. *IN: Revista Anthropológicas*. Vol. 26, n. 2 (p. 134 - 155), maio de 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23972> (Acesso: 15.set.2023, 14:30)

LIMA, Elder Rocha. *Octo Marques - Trajetória de um artista*. Goiânia: IPHAN-GO, 2009.

LIMA, Elder Rocha. *Guia afetivo da Cidade de Goiás*. Goiânia: IPHAN-GO, 2017.

LIMA, Gislaine Valério de. A pesquisa arqueológica nas intervenções urbanas: o caso das cidades tombadas de Goiás. *Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural*, Brasília: IPHAN, 2009, Vol. 2, p. 34-38.

LOWENTHAL, David. *The Death of the Future*. Londres: University College London, 1992.

LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, p. 63-201, nov. 1998.

LUZ, Giovana Emos da. *Goyaz, entre a forma e a função urbana: um estudo sobre a imagem da cidade no século XIX (1845-1880)*. Dissertação de Mestrado em História (Programa de Pós-Graduação em História), Universidade Federal de Goiás, 2012.

MAGALHÃES FILHO, Fernando Silva. *Paisagem cultural da cidade de Goiás: Representações espaciais de moradores e visitantes*. 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

MAIA, Carlos Eduardo S.. Cidade de Goiás: o cheiro das águas, as águas de cheiro e as aleluias (1880-1899). *Boletim Goiano de Geografia*. Goiânia - Goiás – Brasil, v. 29, n. 1 (jan./jun. 2009), p. 179-194.

MAIA, Tom; ÉLIS, Bernardo; MAIA, Thereza Regina de Camargo. *Vila Boa de Goiás*. São Paulo: Ed. Nacional; Rio de Janeiro: EMBRATUR, 1979.

MALHANO, Clara E. S. M. B. Memória social dos esportes - São Januário, arquitetura e história. Rio de Janeiro: MAUAD; FAPERJ, 2002.

MARCONI, M. A; PRESOTTO, Z. M. N. *Antropologia: Uma introdução*. São Paulo: Atlas, 2005.

MARQUES, Octo. *Casos e Lendas de Vila Boa*. Goiânia: O Popular, 1977.

MARQUES, Octo. *Cidade Mãe: casos e contos*. Goiânia: Gráfica de Goiás - CERNE; Fundação Legionárias do Bem-estar Social, 1985.

MARQUES, Octo. *Colcha de Retalhos - Casos e crônicas*. Goiânia: UFG, 1994.

MARTINELLI, Maria Cavalcante. *Baú de lembranças - Vida e obra de Antônio Soares de Camargo*. Goiânia: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado de Goiás - Gráfica de Goiás - CERNE, 1985.

MARTINÉZ, Sílvia. O patrimônio cultural imaterial como ativo para o turismo sustentável. *IN: IPHAN (Org. Marcelo Brito), Revista do Patrimônio nº 39 - Gestão turística em sítios patrimoniais: boas práticas internacionais*. IPHAN: Brasília, 2019 (p. 257-272).

MARTINS, Fátima de Macedo. *A Arquitetura Vernacular de Goiás: análise de um patrimônio cultural*. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

MARTINS, Fátima de Macedo. *Saint-Hilaire em Goiás: Ciência, Viagem e Missão Civilizatória*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2017

MATTOS, Raimundo José da Cunha. *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão, pelas províncias de Minas Geraes e Goyaz – Tomo primeiro*. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve E C, 1836.

MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

MEDEIROS, Valério Augusto Soares de; HOLANDA, Frederico Borges Rosa de; BARROS, Ana Paula Borba Gonçalves. *O Labirinto das Cidades Brasileiras: heranças urbanísticas e configuração espacial*. Brasília: IPEA -1601 – Texto para discussão, 2011.

MEDEIROS, Valério Augusto Soares de. *Urbis Brasiliae: o labirinto das cidades brasileiras*. Brasília: EdUnB, 2013.

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

MENDES, Fernanda Coelho. *A “Fiadora do Governo”*: As crônicas de Rachel de Queiroz na revista O Cruzeiro (1960-1975). 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, UNIRIO, Rio de Janeiro.

MENDONÇA, Belkiss Spencère Carneiro de. *A música em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 1981.

MENDONÇA, E. M. S. *Apropriações do espaço público: alguns conceitos*. Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2007. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/10926/8628> >. Acesso em: 06 out. 2018.

MENEGUELLO, C. Patrimônios sombrios, memórias difíceis. *IN: FLORES, M. B. e PETERLE, P. (org.) História e Arte: Herança, Memória e Patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras introdução ao estudo histórico da icnografia urbana. *Revista USP*, São Paulo (30): 144 - 155, junho/agosto, 1996.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do Patrimônio Cultural: Uma revisão de premissas. *Conferência Magna do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão*, Ouro Preto-MG, 2009 / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; coordenação, Weber Sutti. – Brasília-DF: IPHAN, 2012. Vol. 1. (p. 25-39)

MIGNOLO, Walter. Retos decoloniales, hoy. *IN: Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014. (p. 23-43)

MIRANDA, Cybelle Salvador. Ruínas, duração e patrimonialidade. *IN: RUA [online]. nº. 22. Volume 2, p. 407 - 424 – ISSN 1413-2109/2179-9911 - Novembro/2016. Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>>. Acesso em 06.jun.2023, 17:30.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências: Goiás D' Antanho (1907 a 1911)*. Goiânia: Oriente, 1974.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Goiás coração do Brasil*. Brasília: Sem editora, 1983.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *Do corpo místico de Cristo: Irmandades e Confrarias na Capitania de Goiás 1736-1808*. Tese (Doutorado em História). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005.

- MOREIRA, Rafael. A arte da ruação e a cidade luso-brasileira. *Cadernos de pesquisa do LAP - FAU-USP*, São Paulo, 37, 2003.
- MOURA, Nádia Mendes de. *Sertões de mar a mar: Goyazes em suas filigranas* (c. 1726 – 1830). 2018. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- NARCISO, Carla Alexandra Filipe. *Espaço público: desenho, organização e poder: o caso de Barcelona*. 2008. Dissertação (Faculdade de Letras) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.
- O LIVRO DA Psicologia. Tradução Clara M. Hermeto e Ana Luisa Martins. São Paulo: Globo, 2012.
- OLIVEIRA, Carolina Fidalgo. *A cidade de Goiás como patrimônio cultural mundial: descompassos entre teorias, discursos e práticas de preservação*. 2016. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. “Um dia a Igreja cai”: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. *IN: Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 10, n.1, p. 28-47, jan.-jun., 2014.
- OLIVEIRA, Irina Alencar de Oliveira. *Avenida Goiás: Lugar, monumento e memória*. 2017. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- OLIVEIRA, Irina Alencar de Oliveira. Crônicas de Rachel de Queiroz e a cidade de Goiás: um familiar olhar estrangeiro. *Labor e Engenho*, Campinas, SP, v. 15, n. 00, p. e021013, 2021. DOI: 10.20396/labore.v15i00.8665805. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/8665805>. Acesso em: 22 set. 2023.
- OLIVEIRA, Karine Camila. *Parâmetros urbanísticos e a preservação do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás*. 2014 Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.
- OMÁ, Emir. *Aquarelas goianas - Poesias*. Goiânia: ETEFG, 1970.
- OOSTHUIZEN, Susan. Beyond hierarchy: archaeology, common rights and social identity. *World Archaeology*, v. 48, n. 3, p. 381–394, 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00438243.2016.1180261>>. Acesso em: 17 set. 2020.
- ORLANDINI, Reginaldo. *Cândido Penso: Bispo e fotógrafo*. Goiânia: Gráfica e Editora Líder, 1996.
- PALACÍN, Luiz; MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. 7. ed. Goiânia: Ed. Universidade Católica de Goiás, 2008.
- PALAZZO, Pedro P. Vernacular patterns in Portugal and Brazil: evolution and adaptations. *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*, n. 2, p. 359–370, 10 nov. 2021.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PASSOS, Elder Camargo. *História de Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1970 (?).

PASSOS, Elder Camargo. *Goyaz: de arraial à patrimônio mundial*. Goiânia: Kelps, 2018.

PAULUS, Wilson Clério. *Adaptação estratégica voltada ao turismo cultural: o caso da Cidade de Goiás*. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente) - Programa de Pós-Graduação stricto sensu - Mestrado em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente, Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica, Anápolis, 2013.

PAVAN, Juliana Silva. *Cidades e Identidade Coletiva: As políticas Urbanas no Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro e de Lisboa*. Tese de Doutorado em Ciências em Arquitetura (Programa de Pós- Graduação em Arquitetura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

PEIXOTO, Paulo. A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Universidade de Coimbra. Dez. 2004.

PELLES, Eunice de Alencastro. *Falando com o coração: crônicas e versos*. Goiânia: Kelps, 2013.

PERES; Eraldo; TUIM, Lázaro. Villa Boa, Bela, Brilha - Cidade de Goiás. S/L: Takano, s/d.

PESAVENTO, Sandra. *Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.15, nº. 29, 1995, p.9-27.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PICCAROLO, Gaia. *Architecture as Civil Commitment: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2019.

PINHEIRO, Ana. *A dívida no ritual da procissão do fogaréu na cidade de Goiás*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Departamento de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2004.

PINHEIRO, T.; DEUS, C.; PINTO, D. O incêndio do Museu Nacional nas narrativas das “mulheres do resgate”: desdobramentos e perspectivas. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Florianópolis, v. 18, p. 01-20, jan./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/77350> . Acesso em: 20.nov.2023.

PINTO, Marshal Gaioso. A música nas irmandades de Goiás. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 321-333, Jul./Dez. 2012. (p. 321-333).

PINTO, Sandra M. G. “Portugal plantou a mais duradoira de suas conquistas”. Da antiga tradição jurídica para a atividade construtiva em Portugal e no Brasil: inovação e permanência em perspectiva comparada. *Anais de História de Além-Mar*, v. 16, p. 369–405, 2015.

POHL, Johann Emanuel. *Reise im Innern von Brasilien*, vol. 1. Wien, 1832.

POHL, Johann Emanuel (Tradução Milton Amado e Eugênio Amado). *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *IN: Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Paulo Brito do. Entre o perfume de angélicas e estrelas do norte as mulheres tornam perpétua a tradição do perdão: por uma história (fé) minina em terras goianas nos séculos XIX

e XX. *IN*: BRITTO, Clóvis Carvalho; SIQUEIRA, Guilherme Antonio de e PRADO, Paulo Brito do. *Por uma história da saudade: itinerários do Canto do Perdão na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014.

PRADO, Paulo Brito do. As muitas faces do Espírito Santo: gênero, devoção e silêncios na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX). *IN*: BRITTO, Clóvis Carvalho; PRADO, Paulo Brito do e ROSA, Rafael Lino. *Os sentidos da devoção: o Império do Divino na Cidade de Goiás (Séculos XIX e XX)*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2015.

PRADO, Paulo Brito do. A efêmera poética dos espaços: produzindo e desvanecendo gênero e sexualidade na Praça do Coreto (cidade de Goiás). *IN*: III Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero: Políticas e identidades no século XXI, 2018, Recife. *Caderno de resumos do III encontro nacional do GT estudos de gênero*. ANPUH: Políticas e identidades no século XXI. Recife: Edupe, 2018. v. 01. p. 35.

PRADO, Paulo Brito do. *Aventuras feministas nos sertões de Goiás: as mulheres e as suas lutas nos guardados de Consuelo Ramos Caiado (1899-1931)*. Tese (Doutorado em História). Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, 2019.

PRATS, L. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel, 2009.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira questões de historiografia*. Campinas: Pontes, 1998.

QUEIROZ, Bianca Martins de. *Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839): “a pena e a espada a serviço da pátria”*. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

RABELO, Danilo. *Os excessos do corpo: a normatização dos comportamentos na Cidade de Goiás, 1822-1889*. 1997. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1997.

RAMIRES, Tiago Leite. *A cidade além da vila: Uma análise sócio-urbana entre a periferia e o centro histórico da cidade de Goiás*. 2019. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Planejamento Territorial, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2019.

REIS, Danielli da Silva Borges. *Práticas de escrita e de arquivamento: o memorial de Anna Joaquina marques (Cidade de Goiás, 1881-1930)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500–1720)*. São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade, 1968.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Fapes, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte Autêntica, 2016.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto: Cronista do Rio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? *IN*: *Geometrias da memória: Configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento. 2016, p. 95 - 111. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.1_PUBLICATIONS/2016/ARTICLES/Ribeiro,%20Antonio%20Pinto_2016_Podemos%20descolonizar%20os%20museus.pdf. Acesso em 30.jun.2023.

RICŒUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. *IN*: *Tempo e narrativa* (Tomo III). Campinas: Papirus, 1994, p. 315-333.

- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Tradução: Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Ed. UCG, 2006.
- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Ed. da UFG, 1982.
- ROSA, Rafael Lino. *Irmandade dos Passos e a formação da identidade cultural da Cidade de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.
- ROSSA, Walter. *Construção da cidade portuguesa. Relatório de disciplina*. Concurso para provimento de duas vagas de professor associado. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2005. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13863>>. Acesso em: 1.mar. 2022.
- ROSSA, Walter. *Fomos condenados à cidade: uma década de estudos sobre património urbanístico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de Goiás*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- SANTANA, Andrea Vieira de. *Formação do urbanista para a participação comunitária*. Dissertação (Mestre em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- SANTOS, Fernando Martins dos. *Veiga Valle: recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001)*. Tese (Doutorado em História), Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2023.
- SANTOS, Jana Cândida Castro dos. *Cidade e Representação: A cidade de Goiás na obra de Cora Coralina*. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção. Uma reflexão (in) atual para a história? *IN: Projeto História*, n. 24, junho/2002.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos* (Tradução: Mariza Bertoli e Pérola Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SILVA, Elias Manoel da; VIEIRA JÚNIOR, Wilson. *Guia de Cartografia Histórica*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2018.
- SILVA, José Trindade da Fonseca e. *Lugares e pessoas - Subsídios eclesiásticos para a história de Goiás*. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1948.
- SILVA, M. M. *As festas populares e a “invenção” das tradições: uma reflexão sobre as Cavalhadas e a Procissão do Fogaréu em Goiás (1940-1980)*. Assis: UNESP – FCLAs – CEDAP, Vol. 7, N.1, 2011, p. 212-230.
- SILVA, Raquel Egídio Leal e. *A “hospitalidade” invertida: o papel das relações configuracionais para a compreensão do espaço urbano turístico*. 2017. 273 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília.

SILVA, Rodrigo dos Santos. “O futuro de Goiás é o passado”: A Organização Vilaboense de Artes e Tradições e os itinerários da salvaguarda das referências culturais na cidade de Goiás-GO (1965-2015). 2019. Trabalho de Conclusão do Curso (Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, Lato Sensu – a distância) – Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SILVA, Sidney de Souza; MELLO, Heloísa Augusta Brito de. “Memória: uma ponte entre o passado e o presente nas histórias de vida de um grupo de imigrantes alemães”. IN: Anais do I CIPLM - Congresso Internacional de Professores de Línguas Oficiais do MERCOSUL: Foz do Iguaçu, out. 2010, p. 1022 - 1040. (ISSN - 2236-3203). Disponível em: <http://www.apeesp.com.br/ciplom/Arquivos/artigos/pdf/sidney-silva-heloisa-mello.pdf> (Acesso em 30.ago.2023, 15:20).

SILVA, T. T. (org.) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SIMMEL, Jorge. Las Ruínas. IN: *Cultura Femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1984.

SMITH, Laurajane. Intangible Heritage: A challenge to the authorised heritage discourse? *Revista d’Etnologia de Catalunya*. Jun. 2015, N. 40 (p. 133-142).

SOUSA, Luiz Antonio da Silva e. Memória sobre o descobrimento, governo, população, e cousas mais notáveis da Capitania de Goyaz. *Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, tomo XII, 4º trimestre de 1849, p. 429-510. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva. (22. edição 1872).

SOUZA, Afonso Félix de. *Antologia poética*. Goiânia: Oriente, 1979.

SOUZA, A. Guiomar Rêgo. Paisagem sonora da paixão vilaboense (Século XIX). *Revista Música Hodie*. Goiânia, v. 8, n. 2, 2009. DOI: 10.5216/mh.v8i2.5999. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/5999> . Acesso em: 8.ago.2023.

SOUZA FILHO, Eduardo Henrique de. *Nos tempos de Goyaz - Crônicas e poemets*. Goiânia: Unigraf, 1981.

SOUZA FILHO, Eduardo Henrique de. *Canteiro de saudades: evocações e memórias*. Goiânia: Poligráfica, 1987.

TAMASO, Izabela. A Cruz do Ananguera: representações, experiências, memórias, patrimônio. IN: FRÚGOLI, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Org.). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: editora PUC Minas; São Paulo: EDUSP, 2006. p. 245-273.

TAMASO, Izabela. *Em nome do Patrimônio, representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TAMASO, Izabela. Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a cidade de Goiás. IN: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 219 - 244.

TAMASO, Izabela. Os Patrimônios como Sistemas Patrimoniais e Culturais: notas etnográficas sobre o caso da cidade de Goiás. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, v. 26 n. 2 (2015), p. 156-185. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23973/19476>. Acesso: 17.jan.2024.

- TAPIE, Marie-Hilaire (O.P., Le P.). *Chez les Peaux-Rouges*: feuilles de route d'un missionnaire dans le Brésil inconnu. Paris: Librairie Plon, 1926.
- TEIXEIRA, Manoel. *Imagens do arquivo virtual da cartografia urbana portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos de Urbanismo e Arquitectura, Instituto Superior de Ciência e Tecnologia, 2000. CD-ROM.
- TEIXEIRA, Manuel C. *A forma da cidade de origem portuguesa*. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2012.
- TELES, Gilberto M. *A Poesia em Goiás (Estudo/Antologia)*. Goiânia, Ed. UFG, 1964.
- TELES, José Mendonça. *Vida e obra de Silva e Souza*. Goiânia: Oriente, 1978.
- TELES, José Mendonça. *Setembro nos reúne*. Goiânia: Gráfica Oriente, 1982.
- TELES, José Mendonça. *No Santuário de Cora Coralina*. Goiânia: Kelps, 1991.
- TELES, José Mendonça. *Crônicas Vilaboenses*. Goiânia: Kelps, 2005.
- TRISTÃO, Roseli Martins. *Formas de vida familiar na cidade de Goiás nos séculos XVIII e XIX*. 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.
- UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS. Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Goiânia: UCG, 1984
- VAZ, Maria Diva A. C.; ZÁRATE, Maria Heloísa V. e. *A casa goiana documentação arquitetônica*. Goiânia: Ed. da UCG, 2003.
- VEIGA, José Alencastro. *Lembranças de Goyaz*. Goiânia: Imobiliary Alencastro Veiga, 1985.
- VEIGA NETTO. *Antologia Goiana*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1944.
- VIDAL, Laurent. Sob a máscara do colonial. Nascimento e "decadência" de uma vila no Brasil moderno: Vila Boa de Goiás no século XVIII. *História*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 243-288, 2009a.
- VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Trad. Florence Marie Dravet. Brasília: UnB, 2009b.
- VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. *Diante da sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977)*. Tese (Doutorado em História), Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2017.
- VILLASCHI, João Nazário Simões. *Hermenêutica do patrimônio e apropriação do território em Ouro Preto - MG*. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- WALLE, Paul. *Au Brésil, de l'Uruguay au rio São Francisco*. Paris: Librairie Orientale & Américaine, 1910.
- WATERTON, Emma; SMITH, Laurajane; CAMPBELL, Gary. The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion. *International Journal of Heritage Studies* Vol. 12, No. 4, July 2006, pp. 339–355.
- ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio Nº 24 - Cidadania* (Org. Antônio Augusto Arantes). IPHAN: Brasília, 1996.

6.3. FIGURAS

- FIGURA 1 - PRAÇA DO CORETO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 14
- FIGURA 2 - TRÊS DIFERENTES CAMADAS DE PROTEÇÃO DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DA CIDADE DE GOIÁS, INCORPORANDO O PERÍMETRO CHANCELADO PELA UNESCO, QUE CONTEMPLA TAMBÉM A ZONA TAMPÃO COM AS ARQUITETURAS VERNÁCULAS E ÁREAS NATURAIS DO ENTORNO. 21
- FIGURA 3 - VILA BOA EM 1751, ANÔNIMO, COLEÇÃO CASA DA ÍNSUA, PORTUGAL (BERTRAN; FAQUINI, 2002, P. 138). 47
- FIGURA 4 - LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DO ESTADO E DO MUNICÍPIO DE GOIÁS EM RELAÇÃO AO PAÍS. 62
- FIGURA 5 - LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DO MUNICÍPIO DE GOIÁS EM RELAÇÃO AO ESTADO. 62
- FIGURA 6 - *VILLA BOA DE GOYAS E TUDO QUE PERTENCE AO SEU TERMO*, AO LONGO DO RIO VERMELHO E ENTRE A SERRA DOURADA. (ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA, 1758). 62
- FIGURA 7 - CARTA (OU PLANO GEOGRÁFICO) DA CAPITANIA DE GOIÁS (*MAPA DOS JULGADOS*) (SARGENTOMOR THOMÁS DE SOUZA, ESTADO MAIOR DO EXÉRCITO (1920), 1778). 62
- FIGURA 8 - PRIMEIRAS AGLOMERAÇÕES E EDIFICAÇÕES DO ARRAIAL DE SANTANA (1730). 65
- FIGURA 9 - EIXOS NATURAL (RIO VERMELHO) E ARTIFICIAIS (RUAS E CAMINHOS). 65
- FIGURA 10 - PLANTA ESQUEMÁTICA DO ARRAIAL DE SANTANA ELABORADA POR GUSTAVO AMARAL. 66
- FIGURA 11 - PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS (C. 1772). 67
- FIGURA 12 - ESTRUTURA URBANA FUNCIONAL DOS ESPAÇOS DE PODER E OS NÚCLEOS DE VILA BOA. 69
- FIGURA 13 - DESENVOLVIMENTOS DOS EIXOS E VIAS SECUNDÁRIAS DE VILA BOA. 69
- FIGURA 14 - *PLANTA DE VILA BOA CAPITAL DA CAPITANIA GERAL DE GOYÁS* EM 1782, COM DESTAQUE PARA O DETALHE DA FACHADA DO PALÁCIO CONDE DOS ARCOS ABAIXO. 71
- FIGURA 15 - IMAGEM AÉREA LOCALIZANDO AS PERSPECTIVAS DE VILLA BOA DE GOIÁS EM 1751 E 1803, CONSTANTES ABAIXO, COM DESTAQUE PARA OS TRÊS LARGOS: DO ROSÁRIO, DA MATRIZ E DO CHAFARIZ. 77
- FIGURA 16 - PERSPECTIVAS OU PROSPECTOS DE VILA BOA EM 1751 DE NORTE PARA O SUL, SUL PARA O NORTE E NOROESTE PARA SUDESTE, RESPECTIVAMENTE, E SUAS VERSÕES NA ATUALIDADE. 77
- FIGURA 17 - COMPARATIVO ENTRE AS PERSPECTIVA DE 1803 DE *VILLA BOA DE GOYAS MANDADO TIRAR PELO ILUSTRÍSSIMO E EXCELLENTÍSSIMO SENHOR DON JOÃO MANOEL DE MENEZES* (PRODUZIDA POR JOAQUIM CARDOZO XAVIER) E A ATUAL. 77
- FIGURA 18 - DESENHOS PANORÂMICOS DE 1803 APRESENTANDO O LARGO DO CHAFARIZ (NO CENTRO DA IMAGEM) E O LARGO DA MATRIZ (À ESQUERDA), COM DESTAQUE PARA CASA DE CÂMARA (1), CHAFARIZ DE CAUDA DA BOA MORTE E PASSEIO PÚBLICO (2), IGREJA DA BOA MORTE (3), CATEDRAL DE SANTANA (4) E IGREJA SÃO FRANCISCO DE PAULA (5) EM PRIMEIRO PLANO. 78
- FIGURA 19 - ESQUEMA INDICANDO A EXPANSÃO URBANA OBSERVADA DA CIDADE DE GOIÁS ATRAVÉS DE UMA SÉRIE HISTÓRICA DE MAPAS DE 1730 A 2016. 80
- FIGURA 20 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS COM MORRO DO CANTAGALO AO FUNDO EM 1828, POR WILLIAM JOHN BURCHELL. OBSERVA-SE A ESFORÇO PARA A MANUTENÇÃO DAS LINHAS RETAS NA RUA DO HORTO. 86

FIGURA 21 - VISTA DA RUA POSTERIOR À IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS EM 1828, POR WILLIAM JOHN BURCHELL, COM DESTAQUE PARA A CONSERVAÇÃO DAS EDIFICAÇÕES A MANUTENÇÃO DOS PADRÕES ESTÉTICOS MENCIONADOS. 86

FIGURA 22 - VISTA DE UMA RUA NÃO IDENTIFICADA DA CIDADE DE GOIÁS EM 1828, POR WILLIAM JOHN BURCHELL, TAMBÉM EVIDENCIANDO A PRESENÇA DE SUAS RETILÍNEAS MESMO NOS PONTOS MAIS DISTANTES DO ATUAL CENTRO HISTÓRICO. 86

FIGURA 23 - EQUIPE DO ANHANGUERA BASQUETE CLUBE S/D, POR ROSARITA BUENO MEDEIROS, DEMONSTRANDO A FORÇA DO MITO FUNDADOR REACENDIDO NO INÍCIO DO SÉCULO XX. 93

FIGURA 24 - BANDEIRA MUNICIPAL VILABOENSE CONTENDO BRASÃO COM A CRUZ DO ANHANGUERA DE AUTORIA DE PEDRO VARGAS CRAVEIRO DA LUZ (EM 1975). 93

FIGURA 25 - GRANDE PRESENÇA POPULAR DURANTE A INAUGURAÇÃO DA CRUZ DO ANHANGUERA EM SETEMBRO DE 1918, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 94

FIGURA 26 - DESTROÇOS DO PEDESTAL DA CRUZ DO ANHANGUERA APÓS A ENCHENTE DE 2001 EM REGISTRO DO JORNAL *O POPULAR* (3.JAN.2002). 97

FIGURA 27 - CRUZ DO ANHANGUERA "ORIGINAL" EM EXPOSIÇÃO NO MUSEU DAS BANDEIRAS S/D, POR ANTÔNIO JOSÉ JUNIOR. 97

FIGURA 28 - ESTADO DEGRADAÇÃO DE CONSERVAÇÃO DA ENTÃO CASA DE CÂMARA E CADEIA EM MEADOS DO SÉCULO XX, POR AUTOR DESCONHECIDO. 101

FIGURA 29 - IGREJA DE N. S. APARECIDA DE AREIAS, LOCALIZADA NA GO-070 S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 101

FIGURA 30 - PRIMEIRO TELEGRAMA ENVIADO PELO GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS AO SPHAN, SOLICITANDO O TOMBAMENTO DA CIDADE EM 1942. 104

FIGURA 31 - REGISTRO DA VISITA A GOIÁS DO ENGENHEIRO-ARQUITETO EDGARD JACINTHO DA SILVA (À ESQUERDA) DO DPHAN, EM 1958. 105

FIGURA 32 - RESTAURO DA IGREJA DA ABADIA EM 1949 (*CIDADE DE GOIAZ*, 20.FEV.1949), OBRA A ENCARGO DE EDGARD JACINTHO DA SILVA. 105

FIGURA 33 - DIVULGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO DA LEI ESTADUAL N.º 3.635/1961, COLOCANDO A CIDADE DE GOIÁS SOB PROTEÇÃO ESPECIAL ("TOMBAMENTO"). 106

FIGURA 34 - MANIFESTO ANTI-TOMBAMENTO ENTREGUE AO GOVERNADOR MAURO BORGES POR ANTOLINDA BAÍA BORGES EM 1961. 106

FIGURA 35 - MAPA LOCALIZANDO OS BENS TOMBADOS NA DÉCADA DE 1950. 107

FIGURA 36 - *ROTEIRO HISTÓRICO DE GOIÁS VELHO* (CIRCUITO DE VIAS HACHURADO), NÚCLEO DO IPHAN/BSB, POR BELMIRA FINAGEIV (17.06.1975). 111

FIGURA 37 - CAPA DO DOCUMENTO ORIENTATIVO *CARTA A CIDADE DE GOIÁS* DE 1983 PRESENTE NO ESCRITÓRIO TÉCNICO DO IPHAN NA CIDADE DE GOIÁS. 113

FIGURA 38 - CORA CORALINA E A DIRETORA DO MUSEU DAS BANDEIRAS, MARIA LUIZA BRANDÃO (À ESQUERDA), CONVERSAM COM A ARQUITETA DO IPHAN BELMIRA FINAGEIV E SUA FILHA (À DIREITA) NA PONTE DA LAPA EM 1981. 113

FIGURA 39 - CAPA DO LIVRO REFERENTE AO PROJETO REGIONAL DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL *CONHECER PARA PRESERVAR, PRESERVAR PARA CONHECER*. 114

FIGURA 40 - PROMOÇÃO DO CHAFARIZ DE CAUDA ATRAVÉS DO VOLANTE LOTÉRICO, COM DESTAQUE PARA CONHECIDA FRASE DE ALOÍSIO MAGALHÃES. 114

FIGURA 41 - EXEMPLO DE VOLUNTARIADO E PARTICIPAÇÃO DOS MORADORES NA REALIZAÇÃO DA PROCISSÃO DO FOGARÉU NOS ANOS 1980. 114

FIGURA 42 - EXEMPLO RECENTE DE ATUAÇÃO DE VOLUNTÁRIOS DA COMUNIDADE NOS PREPARATIVOS PARA PROCISSÃO DO FOGARÉU. 114

FIGURA 43 - EXEMPLO DE CONSCIENTIZAÇÃO COMUNITÁRIA PELO IPHAN PARA IMPEDIR DESABAMENTO DO SOBRADO NA CIDADE DE GOIÁS E INCENTIVAR SUA RESTAURAÇÃO NA DÉCADA DE 1980. 116

FIGURA 44 - DEPREDÇÃO DO CHAFARIZ DA PRAÇA DO CORETO EM 2007. 116

FIGURA 45 - AS QUATRO ZONAS DE PROTEÇÃO DO CENTRO HISTÓRICO DA CIDADE DE GOIÁS EM MAPA CONSTANTE NO DOSSIÊ ENCAMINHADO À UNESCO PARA CANDIDATURA AO TÍTULO DE PATRIMÔNIO MUNDIAL: 119

FIGURA 46 - ILUSTRAÇÃO DA CASA DA PONTE COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E A SERRA DOURADA AO FUNDO SOB O LUAR, POR DI MAGALHÃES EM 2020. 123

FIGURA 47 - VISTA PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS A PARTIR DO IGREJA DE SANTA BÁRBARA EM C.1908, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 133

FIGURA 48 - VISTA DO LARGO DO CHAFARIZ COM MORRO DO CANTAGALO AO FUNDO EM C.1905, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 133

FIGURA 49 - VISTA DO LARGO DO CHAFARIZ E DO QUARTEL DO XX COM MORROS E VEGETAÇÃO AO FUNDO EM 1915, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 134

FIGURA 50 - FRADE DOMINICANO NO BOQUEIRÃO DO RIO VERMELHO EM MEIO À ABUNDANTE VEGETAÇÃO EM C.1909, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 134

FIGURA 51 - ANTÔNIO FÉLIX DE BULHÕES S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 137

FIGURA 52 - A JOVEM ESCRITORA LEODEGÁRIA DE JESUS NA DÉCADA DE 1910, POR AUTOR DESCONHECIDO. 137

FIGURA 53 - CAPA DO JORNAL MANUSCRITO *BEM-TE-VI* DE 1915, APRESENTANDO MOTIVOS MUSICAIS E NATURAIS QUE REFORÇAM SUA MARCANTE PRESENÇA NO IMAGINÁRIO SOCIAL DA ÉPOCA. 137

FIGURA 54 - SERESTEIROS VILABOENSES NO INÍCIO DO SÉCULO XX, POR AUTOR DESCONHECIDO. 137

FIGURA 55 - PRAÇA DO CORETO COM O JARDIM INAUGURADO EM 1923, POR AUTOR DESCONHECIDO. 139

FIGURA 56 - CHAFARIZ DA PRAÇA DO CORETO EM 1967, POR AUTOR DESCONHECIDO. 139

FIGURA 57 - AUSTERIDADE DAS MULHERES DA FAMÍLIA BULHÕES EM 1879, POR AUTOR DESCONHECIDO, NO PERÍODO RETRATADO POR CORA CORALINA. 142

FIGURA 58 - FORMALIDADE NOS PASSEIOS EM FAMÍLIA NA SERRA DOURADA EM 1913, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 142

FIGURA 59 - CAMPANHA PARA O GOVERNO DO ESTADO EM 1950 COM A IMAGEM DE PEDRO LUDOVICO AINDA ASSOCIADA A DO ANHANGUERA. 144

FIGURA 60 - REGISTRO DA POPULAÇÃO NA FRENTE DO PALÁCIO CONDE DOS ARCOS NO DIA TRANSFERÊNCIA DA CAPITAL, EM 23 DE MARÇO DE 1937, POR AUTOR DESCONHECIDO. 144

FIGURA 61 - CAMPO DO BAIRRO DO JOÃO FRANCISCO ONDE ACONTECIAM AS ANTIGAS CAVALHADAS VILABOENSES EM C.1926, POR AUTOR DESCONHECIDO. 147

FIGURA 62 - IGREJA DE NOSSA SENHORA APARECIDA EM AREIAS, CONSTRUÍDA EM 1910 S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 147

FIGURA 63 - ILUSTRAÇÃO DO BECO DA VILA RICA EM 1979, POR TOM MAIA. 151

FIGURA 64 - ILUSTRAÇÃO DO BECO DA VILA RICA EM 2017, POR ELDER ROCHA LIMA. 151

FIGURA 65 - BECO DO CAPIM EM 1936, POSSIVELMENTE POR VEIGA NETO. 152

FIGURA 66 - UMA DAS CAPAS DO LIVRO *POEMA DOS BECOS DE GOIÁS E ESTÓRIAS MAIS* DE CORA CORALINA DE 1981. 152

FIGURA 67 - LARGO DO CHAFARIZ COM A ESCOLA DE PHARMACIA E ODONTOLOGIA, O CHAFARIZ DE CAUDA E CASA DE CÂMARA NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 155

FIGURA 68 - CHAFARIZ DE CAUDA EM 1942, POR H. FOERDMANN DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO ÍNDIO. 155

FIGURA 69 - INTERIOR DO CHAFARIZ DE CAUDA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 155

FIGURA 70 - CHAFARIZ DE CAUDA PINTADO DE BRANCO NA DÉCADA DE 1960, POR AUTOR DESCONHECIDO. 155

FIGURA 71 - LARGO DO CHAFARIZ COM CASA DE CÂMARA E CADEIA AO FUNDO EM 1912, POR ARNOLD HENRY SAVAGE LANDOR. 157

FIGURA 72 - CASA DE CÂMARA E CADEIA TRANSFORMADA EM MUSEU DAS BANDEIRAS NA DÉCADA DE 1960 PELO IPHAN. 157

FIGURA 73 - MUROS DE CONTENÇÃO EM PEDRA NO RIO VERMELHO EM 1913, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 158

FIGURA 74 - CORA CORALINA COM MUROS DE PEDRA AO FUNDO NA DÉCADA DE 1980, POR CIDINHA COUTINHO. 158

FIGURA 75 - OUTEIRO DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA EM C.1911, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 160

FIGURA 76 - ILUSTRAÇÃO DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA EM 1980, POR OCTO MARQUES. 160

FIGURA 77 - PLANTA-BAIXA DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA. 161

FIGURA 78 - VISTA NOTURNA DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA EM 2002, POR RUI FAQUINI, DESTACANDO SUA TÃO ALUDIDA ALVURA. 162

FIGURA 79 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS FEITA EM 1894, POR HENRIQUE MORIZE DA COMISSÃO EXPLORADORA DO PLANALTO CENTRAL. 167

FIGURA 80 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS EM C.1908 POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 167

FIGURA 81 - PANORÂMICA A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO EM 1902, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 168

FIGURA 82 - RUA E IGREJA DA ÁBADA NA DÉCADA DE 1910, POR AUTOR DESCONHECIDO. 168

FIGURA 83 - PRIMEIRA PÁGINA DA REPORTAGEM *UMA CAPITAL QUE SAIU DO MAPPA – GOYAZ, A CIDADE-MUSEU* DE 1937. 174

FIGURA 84 - ÚLTIMA PÁGINA DA REPORTAGEM *UMA CAPITAL QUE SAIU DO MAPPA – GOYAZ, A CIDADE-MUSEU* DE 1937. 174

- FIGURA 85 - PRIMEIRA PÁGINA DA MATÉRIA *A CIDADE QUE BROTOU NO RASTRO DO ANHANGUERA* DE 1938. 176
- FIGURA 86 - ÚLTIMA PÁGINA DA MATÉRIA *A CIDADE QUE BROTOU NO RASTRO DO ANHANGUERA* DE 1938. 176
- FIGURA 87 - PONTE E RUA DO CARMO, HOSPITAL DE CARIDADE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA E IGREJA DO CARMO, COM SERRA DOURADA AO FUNDO, 1911-5. 180
- FIGURA 88 - SERRA DOURADA E PIQUENIQUE DA DELEGACIA FISCAL DO TESOURO NACIONAL. 180
- FIGURA 89 - RUA MORETTI FOGGIA E TROPA DE CARGUEIROS EM 1957, POR ALFREDO JOSÉ PORTO DOMINGUES E TOMAS SOMLO DO IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. 184
- FIGURA 90 - ILUSTRAÇÃO DOS CARGUEIROS NA RUA MORETTI FOGGIA S/D, POR OCTO MARQUES. 184
- FIGURA 91 - ARTESANATO EM PRATO CERÂMICO DE 2015 REPRODUZINDO CENA COTIDIANA DOS CARGUEIROS NA PONTE DA LAPA, POR MONSERATT VELLASCO. 184
- FIGURA 92 - ILUSTRAÇÃO DA CASA DE PÓLVORA EM 1926, DESENHADA POR OCTO MARQUES EM 1986 PARA ILUSTRAR A CRÔNICA *E A MORTE VENCE A HISTÓRIA?*. 187
- FIGURA 93 - GARIMPO NO RIO VERMELHO EM 1983, POR CIDINHA COUTINHO. 188
- FIGURA 94 - GARIMPO NO RIO VERMELHO EM 1983, POR CIDINHA COUTINHO. 188
- FIGURA 95 - VISTA INTERNA DO MERCADO MUNICIPAL NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 189
- FIGURA 96 - PORTA PRINCIPAL DO MERCADO MUNICIPAL JÁ REFORMADO EM 1930, POR ALENCASTRO VEIGA. 189
- FIGURA 97 - ORQUESTRA IDEAL SOB A TELA DE PROJEÇÃO DO CINE IDEAL NOS ANOS DE 1920, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 190
- FIGURA 98 - REGINA LACERDA E OCTO MARQUES NO SALÃO DE BAILE DO GOIÁS CLUBE EM 1945, POR AUTOR DESCONHECIDO. 190
- FIGURA 99 - PRAÇA DO CORETO E RADIOAMPLIFICADORA NO CORETO NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1960, POR SUZANA ALENCASTRO VEIGA 191
- FIGURA 100 - RUA DO GABINETE LITERÁRIO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 191
- FIGURA 101 - ARTISTA PLÁSTICA GOIANDIRA DO COUTO RETRATANDO A CIDADE A PARTIR DO RIO VERMELHO EM 1964. 195
- FIGURA 102 - ARTISTA PLÁSTICA E ARTESÃ MONSERRATT VELLASCO COM SUA PINTURA A ÓLEO DO CHAFARIZ DE CAUDA AO LUAR OBSERVADO POR UM FARRICOCO EM 2015. 195
- FIGURA 103 - RUA E PONTE DO CARMO COM HOSPITAL DE CARIDADE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA E IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO AO FUNDO S/D, POR OCTO MARQUES. 197
- FIGURA 104 - RUA DA CAMBAÚBA EM 1979, POR TOM MAIA. 197
- FIGURA 105 - RUA DO HORTO EM 2017, POR ELDER ROCHA LIMA. 198
- FIGURA 106 - RUA DA ABADIA E IGREJA NOSSA SENHORA DA ABADIA EM 2020, POR DI MAGALHÃES. 198
- FIGURA 107 - VISTA FRONTAL DO CHAFARIZ DE CAUDA DA BOA MORTE EM 2017, POR ELDER ROCHA LIMA. 200
- FIGURA 108 - CHAFARIZ DA PRAÇA DO CORETO COM IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO S/D, POR JOÃO DO COUTO. 200

FIGURA 109 - PLACA DO MEMORIAL OCTO MARQUES ILUSTRADA PELO LAGO DO CHAFARIZ EM 1982, POR OCTO MARQUES. 200

FIGURA 110 - CAPA DO LIVRO *CIDADE MÃE (CASOS E CONTOS)* DE 1985, COM PEDRAS E CASARIO EM RUA NÃO IDENTIFICADA, POR OCTO MARQUES. 203

FIGURA 111 - CAPA DO LIVRO *ITINERÁRIO CORA CORALINA* DE 2008, COM RIO VERMELHO EM PRIMEIRO PLANO, SEGUIDO PELO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E PELA CASA DE CORA CORALINA, POR ELDER ROCHA LIMA. 203

FIGURA 112 - PINTURA EM AREIA SOBRE MADEIRA DO RIO VERMELHO COM A PONTE DA LAPA E A CASA DE CORA CORALINA EM 1975, POR GOIANDIRA DO COUTO. 205

FIGURA 113 - PINTURA A ÓLEO DO RIO VERMELHO COM PONTE DA LAPA, CASA DE CORA CORALINA E MORRARIA AO FUNDO S/D, POR ELEUSA AMORIM. 205

FIGURA 114 - PINTURA ABSTRATA DO RIO VERMELHO COM PONTE DA LAPA E CASA DA CORA CORALINA S/D, POR ROOS. 206

FIGURA 115 - PINTURA A ÓLEO DO RIO VERMELHO COM PONTE DA LAPA E CASA DA CORA CORALINA DURANTE A PROCISSÃO DO FOGARÉU EM 2021, POR DI MAGALHÃES. 206

FIGURA 116 - PINTURA A ÓLEO DO LARGO DO MOREIRA S/D, POR OCTO MARQUES. 208

FIGURA 117 - PINTURA EM AREIA DO LARGO DO CHAFARIZ E COM MUSEU DA BANDEIRAS EM 1983, POR GOIANDIRA DO COUTO. 208

FIGURA 118 - PINTURA EM AREIA DA PRAÇA DO CORETO E DO CHAFARIZ EM 2005, POR AURIOVANE D'ÁVILA. 210

FIGURA 119 - PINTURA EM AREIA DO LARGO DO ROSÁRIO A PARTIR DA PONTE DA LAPA EM 2015, POR AURIOVANE D'ÁVILA. 210

FIGURA 120 - ARTESANATO EM CESTARIA DO TIPO CESTA DE CHIBATA NA DÉCADA DE 1970, POR REGINA LACERDA. 213

FIGURA 121 - PRODUÇÃO FEMININA DE ARTESANATO EM BARRO (PANELEIRAS) NA DÉCADA DE 1970, POR REGINA LACERDA. 213

FIGURA 122 - LOJA DE PRODUTOS CERÂMICOS ARTESANAIS EM 1987, DESTRUÍDA PELA ENCHENTE DE 2001, POR AUTOR DESCONHECIDO. 214

FIGURA 123 - PRODUÇÃO ARTESANAL EM CERÂMICA VILABOENSE EM 1987, POR AUTOR DESCONHECIDO. 214

FIGURA 124 - LOJA DE PRODUTOS ARTESANAIS EM CESTARIA NA CIDADE DE GOIÁS S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 215

FIGURA 125 - PERMANÊNCIA DA PRODUÇÃO ARTESANAL EM CERÂMICA NA CIDADE DE GOIÁS EM 2004. 215

FIGURA 126 - DIVERSOS ARTESANATOS CERÂMICOS E EM PEDRA REPRESENTANDO O CASARIO, RUAS E BECOS NÃO IDENTIFICADOS, A CASA DE CORA CORALINA E AS IGREJAS DE SÃO FRANCISCO E DE SANTA BÁRBARA EM 2016, POR MONSERRATT VELLASCO. 216

FIGURA 127 - ARTESANATO REPRESENTANDO CASA EM RUA NÃO IDENTIFICADA COM LAVADEIRA E IGREJA DE SANTA BÁRBARA AO FUNDO EM 2015, POR MONSERRATT VELLASCO. 217

FIGURA 128 - ARTESANATO EM PRATO CERÂMICO COM REPRESENTAÇÃO ABSTRATA E COLORIDA DA CASA DE CORA CORALINA EM 2017, POR LEANDRA MIRIAM. 217

- FIGURA 129 - AS BONECAS MARIA GRAMPINHO E MAPIA PAPUDA RELACIONADAS À IMAGEM DE CORA CORALINA EM 2007, POR ALINE ARRUDA. 219
- FIGURA 130 - VASO CERÂMICO REPRESENTANDO A RUA DA ABADIA DURANTE A PROCISSÃO DO FOGARÉU S/D, POR NORMA CAIADO. 220
- FIGURA 131 - ARTESANATO EM PENEIRA DE PALHA COM CASARIO EM RUA DESCONHECIDA EM 2020, POR JOSÉ AUGUSTO VALADÃO DE BRITO. 220
- FIGURA 132 - PANORÂMICA DO LARGO DO CHAFARIZ NA DÉCADA DE 1910, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 222
- FIGURA 133 - AGLOMERAÇÃO DE PESSOAS NA PRAÇA DO CORETO NA DÉCADA DE 1930. 229
- FIGURA 134 - APROPRIAÇÃO COLETIVA COTIDIANA NA PRAÇA DO CORETO EM 1947. 229
- FIGURA 135 - PASSEATA ORGANIZADA PELA PREFEITURA MUNICIPAL EM 2 DE AGOSTO DE 2002. 230
- FIGURA 136 - PASSEATA ESTUDANTIL NO LARGO DO CHAFARIZ EM 22 DE JUNHO DE 2013. 230
- FIGURA 137 - CELEBRAÇÃO DO DIA DO VIZINHO NO LARGO DO ROSÁRIO EM 1982. 231
- FIGURA 138 - CELEBRAÇÃO DO DIA DO VIZINHO NO LARGO DO ROSÁRIO EM 20 DE AGOSTO 2023. 231
- FIGURA 139 - POLÍTICOS E MEMBROS DA ELITE LOCAL EM PARTIDA DE FUTEBOL OCORRIDA NA CIDADE EM C.1925, POR AUTOR DESCONHECIDO. 233
- FIGURA 140 - CRIANÇAS JOGANDO FUTEBOL NO LARGO DO CHAFARIZ EM 1971, POR GLAUCO CARNEIRO. 233
- FIGURA 141 - MENINO ENTREGADOR DE LEITE NO LARGO DO ROSÁRIO NOS ANOS DE 1950, POR D. CÂNDIDO PENSO. 234
- FIGURA 142 - CRIANÇA VENDENDO LENHA NAS RUAS DA CIDADE DE GOIÁS EM 1974. 234
- FIGURA 143 - PALÁCIO DA INSTRUÇÃO, GRUPO ESCOLAR E JARDIM DE INFÂNCIA EM DIA DE ATIVIDADES ESCOLARES S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 236
- FIGURA 144 - PALÁCIO DA INSTRUÇÃO EM DIA DE ATIVIDADES ESCOLARES S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 236
- FIGURA 145 - VISTA DO PALÁCIO DA INSTRUÇÃO APÓS A POLÊMICA DEMOLIÇÃO DA QUADRA ESPORTIVA QUE COBRIA SUA VISÃO EM 2020. 236
- FIGURA 146 - VISTA ATUAL DO PALÁCIO DA INSTRUÇÃO COM GRADIL FECHANDO O ESPAÇO LIBERADO EM FRENTE À EDIFICAÇÃO APÓS SEU RESTAURO. 236
- FIGURA 147 - LISTA DE “EQUIVALÊNCIAS POSSÍVEIS” ENTRE OS NOMES DE RUAS E PRAÇAS VILABOENSES EM 1782, 1815 E 1986, ELABORADA PELO HISTORIADOR PAULO BERTRAN. 242
- FIGURA 148 - IDENTIFICAÇÃO DOS LOGRADOUROS VILABOENSES EM 1818, COM BASE NAS DÉCIMAS URBANAS. 244
- FIGURA 149 - ILUSTRAÇÃO DAS ANTIGAS RUAS DOS MERCADORES (À FRENTE) E DO “ROZARIO”, ATUAL D. CÂNDIDO PENSO (AO FUNDO) FEITA POR OCTO MARQUES EM 1975. 245
- FIGURA 150 - RUA DA PEDRA E CARREGADEIRAS DE ÁGUA NA DÉCADA 1950 EM REGISTRO DO IPHAN. 245
- FIGURA 151 - LARGO DE SÃO FRANCISCO DE PAULA (ATUAL PRAÇA DO MERCADO) EM 2022. 245
- FIGURA 152 - FONTE DA CARIOCA EM 2022. 245
- FIGURA 153 - POSTAGEM E COMENTÁRIO FEITOS NO GRUPO DO FACEBOOK *GOIÁS VELHO - TEMPOS ANTIGOS*. 253

FIGURA 154 - ILUSTRAÇÃO DO ENTRUDO NA CAPA DO JORNAL *BEM-TE-VI*, 18.FEV.1917. 258

FIGURA 155 - BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NA CIDADE DE GOIÁS EM 1930. 258

FIGURA 156 - CARNAVAL VILABOENSE COM “ZÉ PEREIRA” NA RUA MORETTI FOGGIA EM 1981. 259

FIGURA 157 - DIVULGAÇÃO DO “BLOCO DO ZÉ PEREIRA” PARA O CARNAVAL DE 2020 EM “GOYAZ PATRIMÔNIO MUNDIAL”. 259

FIGURA 158 - CARROS ENFEITADOS E PESSOAS FANTASIADAS NO CARNAVAL DE RUA VILABOENSE DE 1937, POR AUTOR DESCONHECIDO. 261

FIGURA 159 - BLOCO CARNAVALESKO DE RUA NA CIDADE DE GOIÁS S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO.. 261

FIGURA 160 - BLOCO CARNAVALESKO “AS BAIANAS” NOS ANOS DE 1920, POR AUTOR DESCONHECIDO. 262

FIGURA 161 - CRIANÇAS FANTASIADAS PARA O CARNAVAL EM FRENTE ÀS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA EM 1937, POR AUTOR DESCONHECIDO. 262

FIGURA 162 - CAPA DO *ANHANGUERA CLUBE - JORNAL DE PROPAGANDA DO CARNAVAL*, 28.JAN.1936. 263

FIGURA 163 - CAPA DE *O MIOSOTIS* DEDICADO ÀS “JOVENS GOIANAS” (6.JAN.1937). 263

FIGURA 164 - “BLOCO DA BANDA DE LÁ” NO CARNAVAL DE RUA DO LARGO DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1940 , POR AUTOR DESCONHECIDO. 263

FIGURA 165 - BLOCOS FEMININOS DE CARNAVAL NA PRAÇA DO CORETO NA DÉCADA DE 1940, POR AUTOR DESCONHECIDO. 263

FIGURA 166 - BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NA PRAÇA DO CORETO S/D , POR AUTOR DESCONHECIDO. 264

FIGURA 167 - BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NA PRAÇA DO CORETO S/D , POR AUTOR DESCONHECIDO. 264

FIGURA 168 - CARNAVAL DE RUA EM 1979 COM DESTAQUE PARA O ADEREÇO REPRESENTANDO A CRUZ DO ANHANGUERA. 265

FIGURA 169 - CARNAVAL DA RUA MORETTI FOGGIA EM 1986. 265

FIGURA 170 - CARNAVAL DE RUA NO LARGO DO ROSÁRIO COM O BLOCO *PILÃO DE PRATA* EM 2018. 266

FIGURA 171 - CARNAVAL DE RUA NA PONTE DA LAPA EM 2020. 266

FIGURA 172 - PROCISSÃO RELIGIOSA NO LARGO DA MATRIZ NO INÍCIO DO SÉCULO XX, POR AUTOR DESCONHECIDO. 273

FIGURA 173 - PROCISSÃO DE RAMOS NA PRAÇA DO CORETO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 273

FIGURA 174 - PROCISSÃO DO DEPÓSITO NA SEMANA DOS PASSOS EM 2022, POR FERNANDO SANTOS. 275

FIGURA 175 - CERIMÔNIA DO “DESCERRO” NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022, POR FERNANDO SANTOS. 275

FIGURA 176 - O BISPO D. EMMANUEL GOMES DE OLIVEIRA NA PROCISSÃO DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO EM 1947. 277

FIGURA 177 - PROCISSÃO DO CONGRESSO EUCARÍSTICO EM 1949, POR AUTOR DESCONHECIDO. 277

FIGURA 178 - PROCISSÃO NA RUA MORETTI FOGGIA S/D, REGISTRO FEITO PELA FAMÍLIA FERREIRA. 277

FIGURA 179 - ANTIGA PROCISSÃO DO ROSÁRIO NA PONTE DO CARMO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 277

FIGURA 180 - PROCISSÃO DO ENCONTRO NA PRAÇA DO CORETO EM 2018, POR HEBER DA ROCHA REZENDE JÚNIOR. 278

FIGURA 181 - “GIRO DE CIMA” DA PROCISSÃO DO ENCONTRO NO LARGO DO CHAFARIZ EM 2022, POR FERNANDO SANTOS. 279

- FIGURA 182 - MAPA ILUSTRANDO AS ROTAS DAS PROCISSÕES DURANTE A SEMANA SANTA NA CIDADE DE GOIÁS, QUE PERCORREM BOA PARTE DE SEU CENTRO HISTÓRICO. 280
- FIGURA 183 - PARNOÂMICA DO CENTRO HISTÓRICO DA CIDADE DE GOIÁS COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA À DIREITA NA DÉCADA DE 2000, POR ERALDO PERES. 287
- FIGURA 184 - DETALHE DA CATEDRAL DE SANTANA NA PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS (C. 1772). 291
- FIGURA 185 - DETALHE DA CATEDRAL DE SANTANA NA PLANTA DA CIDADE DE GOIÁS DE 1867. 291
- FIGURA 186 - PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS (C. 1772), COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA EM AZUL. AO LADO DIREITO, DETALHE DAS DIMENSÕES DA CATEDRAL NA MESMA PLANTA. 297
- FIGURA 187 - *PROSPECTO DE VILLA BOA TOMADA DA PARTE DO NORTE PARA O SUL NO ANNO DE 1751*, COM DESTAQUE PARA AS FACHADAS FRONTAL E LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA NO DETALHE ABAIXO. 300
- FIGURA 188 - *PROSPECTO DE VILLA BOA TOMADA DA PARTE DO ESNOROESTE PARA LES SUESTE NO ANNO DE 1751*, COM DESTAQUE PARA A FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA NO DETALHE ABAIXO. 302
- FIGURA 189 - *PLANTA DE VILA BOA CAPITAL DA CAPITANIA GERAL DE GOYÁS EM 1782*, COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA EM AZUL. AO LADO DIREITO, DETALHE DAS DIMENSÕES DA CATEDRAL NA MESMA PLANTA. 307
- FIGURA 190 - *PRESPECTIVA DE VILLA BOA DE GOYAS DE 1803*, COM DESTAQUE PARA OS LARGOS DO CHAFARIZ E DA MATRIZ, EMOLDURADOS PELA SERRA DOURADA. ABAIXO, DETALHES DA CATEDRAL DE SANTANA, COM DESTAQUE PARA A VERSÃO EM PRETO-E-BRANCO QUE SE APRESENTA MAIS CLARA E LEGÍVEL. 310
- FIGURA 191 - PRAÇA DA MATRIZ, IGREJA DA BOA MORTE E CATEDRAL DE SANTANA EM 1828. 320
- FIGURA 192 - CATEDRAL DE SANTANA (1828) EM DETALHE MAIS APROXIMADO. 320
- FIGURA 193 - IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO - MG EM 2015, PROJETADA POR MANUEL FRANCISCO LISBOA E CONSTRUÍDA A PARTIR DE 1751. OS ELEMENTOS DE REFERÊNCIA MENCIONADOS NO TEXTO ESTÃO EM VERMELHO. 321
- FIGURA 194 - IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE MARIANA - MG EM 2017, PROJETADA POR ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA (ALEIJADINHO) E CONSTRUÍDA A PARTIR DE 1763. OS ELEMENTOS DE REFERÊNCIA MENCIONADOS NO TEXTO ESTÃO EM VERMELHO. 321
- FIGURA 195 - ELEVÇÃO LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA COM LARGO DA MATRIZ E A MORRARIA AO FUNDO, EM DESTAQUE A TORRE SINEIRA EM MADEIRA JUNTO AO EDIFÍCIO EM 1828. 324
- FIGURA 196 - PANORÂMICA INDICANDO À DISTÂNCIA A FACHADA LATERAL ESQUERDA DA CATEDRAL DE SANTANA. 325
- FIGURA 197 - PROCISSÃO NA PRAÇA DO CORETO OU DA MATRIZ EM 1843. 327
- FIGURA 198 - *PLANTA DA CIDADE DE GOYAZ*, COPIADA EM 1867 DE UM EXEMPLAR DO ARQUIVO MILITAR DA CORTE PELO ENGENHEIRO MILITAR CAPITOLINO PEREGRINO SEVERIANO DA CUNHA, COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA EM AMARELO. À DIREITA, DETALHE DAS DIMENSÕES DA CATEDRAL NA MESMA PLANTA. 330

- FIGURA 199 - *PLANTA DA CIDADE DE GOYAZ*, COMISSÃO CRULS ELABORADA POR HENRI (OU HENRIQUE) CHARLES MORIZE E GAMA EM 1892, COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA EM AMARELO. ABAIXO, DETALHE AMPLIADO DAS DIMENSÕES DA CATEDRAL NA MESMA PLANTA. 339
- FIGURA 200 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS A PARTIR DO OUTEIRO DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA EM C.1905, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA, COM LOCALIZAÇÃO DAS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA DESTACADAS NO RETÂNGULO EM VERMELHO. 339
- FIGURA 201 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS A PARTIR DA RUA DA ROSA GOMES EM 1893, POR HENRI MORIZE DA COMISSÃO CRULS, COM DETALHE AMPLIADO DA LOCALIZAÇÃO DAS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA À DIREITA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE DESTACADA EM VERMELHO. 340
- FIGURA 202 - LARGO DA MATRIZ OU PRAÇA DO CORETO NA DÉCADA DE 1910, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ, MOSTRANDO UM TRECHO DAS RUÍNAS DO FRONTISPÍCIO DA CATEDRAL À DIREITA (DESTACADO EM VERMELHO). 342
- FIGURA 203 - OUTRO REGISTRO DO LARGO DA MATRIZ EM QUE APARECE UM PEQUENO TRECHO DAS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA DURANTE AS DÉCADAS DE 1900 OU 1910, SEM AUTORIA. 342
- FIGURA 204 - FACHADA FRONTAL DO COLÉGIO SANT'ANA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 344
- FIGURA 205 - IRMÃ DOMINICANA FRANCESA COM SUAS ALUNAS NO COLÉGIO SANT'ANA S/D, POR ALENCASTRO VEIGA. 344
- FIGURA 206 - DETALHE DA *CARTA DO ESTADO DE GOYAZ* DE 1902, ELABORADA POR FRANCISCO FERREIRA DOS SANTOS AZEVEDO, COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA NO DETALHE À DIREITA. 345
- FIGURA 207 - DETALHE DO *MAPPA DO ESTADO DE GOYAZ* DE 1918, COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL. 346
- FIGURA 208 - PROJETO DA FACHADA DA CATEDRAL DE SANTANA C.1910, POR AUTOR DESCONHECIDO. 347
- FIGURA 209 - CATEDRAL DE SANTANA EM RECONSTRUÇÃO NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1910, COM DESTAQUE PARA A SINEIRA EM MADEIRA AO LADO DA FACHADA DIREITA E PARA A PROCISSÃO DE *CORPUS CHRISTI* COM UM GRANDE GRUPO DE SEMINARISTAS EM PRIMEIRO PLANO, POR AUTOR DESCONHECIDO. 348
- FIGURA 210 - FACHADAS FRONTAL E LATERAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM RECONSTRUÇÃO E SINEIRA EM 1917, POR AUTOR DESCONHECIDO. 352
- FIGURA 211 - VISTA POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA EM RECONSTRUÇÃO, SEM DATA E AUTORIA. 352
- FIGURA 212 - FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO NA PRAÇA DO CORETO COM O PÚBLICO OCUPANDO AS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA EM 1926, POR AUTOR DESCONHECIDO. 356
- FIGURA 213 - GASTÃO BAHIANA EM 1900. 362
- FIGURA 214 - GASTÃO BAHIANA NA MATURIDADE S/D. 362
- FIGURA 215 - FACHADA FRONTAL DO PAVILHÃO DE ESTATÍSTICA PROJETADO PARA A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DE 1922, ELABORADA POR GASTÃO BAHIANA EM 1921. 363
- FIGURA 216 - FOTOGRAFIA DO PAVILHÃO DE ESTATÍSTICA CONSTRUÍDO PARA A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DE 1922 EM 1922, POR AUTOR DESCONHECIDO, QUE SEDIA O CENTRO CULTURAL DO MINISTÉRIO DA SAÚDE HOJE. 363
- FIGURA 217 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA MATRIZ DO SENHOR BOM JESUS DO MONTE DE 1899 EM PAQUETÁ-RJ, PROJETADA POR GASTÃO BAHIANA. 364
- FIGURA 218 - FOTOGRAFIA DA IGREJA MATRIZ DO SENHOR BOM JESUS DO MONTE NA ATUALIDADE. 364

FIGURA 221 - FACHADA LATERAL DA CATEDRAL BASÍLICA MENOR DO SANTÍSSIMO SALVADOR DE CAMPOS-RJ (1926 - 1930), ELABORADA POR GASTÃO BAHIANA. 366

FIGURA 219 - PERSPECTIVA DA CATEDRAL BASÍLICA MENOR DO SANTÍSSIMO SALVADOR DE CAMPOS-RJ (1926 - 1930), ELABORADA POR GASTÃO BAHIANA. 366

FIGURA 220 - CORTE DA CATEDRAL BASÍLICA MENOR DO SANTÍSSIMO SALVADOR DE CAMPOS-RJ (1926 - 1930), ELABORADO POR GASTÃO BAHIANA. 366

FIGURA 222 - FOTOGRAFIA DA INAUGURAÇÃO DA CATEDRAL BASÍLICA MENOR DO SANTÍSSIMO SALVADOR DE CAMPOS-RJ EM 1935. 367

FIGURA 223 - FOTOGRAFIA DA CATEDRAL BASÍLICA MENOR DO SANTÍSSIMO SALVADOR DE CAMPOS-RJ EM 2015, POR KHRISTIANO. 367

FIGURA 224 - PRAÇA DO CORETO CERCADA E CATEDRAL DE SANTANA INACABADA AO FUNDO APÓS 1929, POR AUTOR DESCONHECIDO. 370

FIGURA 225 - SUPOSTA PERSPECTIVA DO PROJETO DA CATEDRAL DE SANTANA ELABORADA POR GASTÃO BAHIANA EM JUNHO DE 1929. 371

FIGURA 226 - OUTRA VERSÃO DA SUPOSTA PERSPECTIVA DA CATEDRAL DE SANTANA ELABORADA POR GASTÃO BAHIANA EM JUNHO DE 1929. 371

FIGURA 227 - CARTÃO POSTAL DE DIVULGAÇÃO DAS OBRAS DA CATEDRAL PARA OBTENÇÃO DE DOAÇÕES EM 1929. 374

FIGURA 228 - CROQUI EXPLICATIVO DA PLANTA-BAIXA, EXTRAÍDO DA CARTA DE GASTÃO BAHIANA DE 2 DE JULHO 1929 (APRESENTADO NA MESMA ORIENTAÇÃO CONSTANTE NO DOCUMENTO ORIGINAL). 375

FIGURA 229 - CROQUI EXPLICATIVO DA PLANTA-BAIXA, EXTRAÍDO DA CARTA DE GASTÃO BAHIANA DE 2 DE JULHO 1929 (APRESENTADO NA MESMA ORIENTAÇÃO CONSTANTE NO DOCUMENTO ORIGINAL). 375

FIGURA 230 - CORTE DO PROJETO DE GASTÃO BAHIANA, INDICANDO A CAPELA-MOR DA CATEDRAL DE SANTANA, 1929 (ENTRETANTO, ELE NÃO SE REFERE À VERSÃO MENCIONADA NA CARTA ACIMA, TALVEZ, A UMA POSTERIOR). 376

FIGURA 231 - POSSÍVEL SEGUNDA VERSÃO DAS PLANTAS DA CATEDRAL DE SANTANA, ELABORADAS POR GASTÃO BAHIANA EM 1929. (LEGENDA: 1 - NAVE; 2 - CAPELA-MOR; 3 - CAPELA LATERAL; 4 - SACRISTIA). 380

FIGURA 232 - POSSÍVEL SEGUNDA VERSÃO DAS PLANTAS DA CATEDRAL DE SANTANA, ELABORADAS POR GASTÃO BAHIANA EM 1929. (LEGENDA: 1 - NAVE; 2 - CAPELA-MOR; 3 - CAPELA LATERAL; 4 - SACRISTIA). 380

FIGURA 233 - FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA EM GOIÁS, 1929. 381

FIGURA 234 - VISTA INTERNA DAS OBRAS DA CATEDRAL DE SANTANA (CAPELA-MOR) EM C.1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 383

FIGURA 235 - VISTA INTERNA DAS OBRAS DA CATEDRAL DE SANTANA (CAPELA-MOR) EM C.1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 383

FIGURA 236 - FOTOGRAFIA DA FACHADA POSTERIOR DAS CATEDRAL DE SANTANA EM OBRAS COM ANOTAÇÕES DE GASTÃO BAHIANA EM C.1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. DOCUMENTO INÉDITO. 385

FIGURA 237 - CATEDRAL DE SANTANA EM RECONSTRUÇÃO NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 388

FIGURAS 238 - CATEDRAL DE SANTANA EM RECONSTRUÇÃO NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 388

FIGURA 239 - FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA VISTA A PARTIR DOS MORROS VIZINHOS NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ O. W. KOEHLER. 390

FIGURA 240 - CATEDRAL DE SANTANA EM 1936, POR JOSÉ DA VEIGA JARDIM NETO. 392

FIGURA 241 - CATEDRAL DE SANTANA NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 392

FIGURA 242 - FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA INACABADA APÓS 1935, POR AUTOR DESCONHECIDO. 393

FIGURA 243 – VISTA PARCIAL DA FACHADA POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA INACABADA, A PARTIR DA RUA PROFESSOR FERREIRA) S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 393

FIGURA 244 - VISTA POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA EM PANORÂMICA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 393

FIGURA 245 - CATEDRAL DE SANTANA VISTA A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO POSSIVELMENTE EM 1937, POR ALOIS FEICHTENGERGER. 394

FIGURA 246 - CATEDRAL DE SANTANA VISTA A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 394

FIGURA 247 - VISTA LATERAL E POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA INACABADA, POSSIVELMENTE, NA DÉCADA DE 1940, POR D. CÂNDIDO PENSO. 394

FIGURA 248 - VISTA DA FACHADA LATERAL ESQUERDA DA CATEDRAL DE SANTANA INACABADA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 395

FIGURA 249 - VISTA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA INACABADA EM 1945, EM REGISTRO DO IPHAN. 395

FIGURA 250 - VISTA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA EM RUINAS A PARTIR DA PONTE DO CARMO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 397

FIGURA 251 - VISTA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM RUINAS A PARTIR DA PRAÇA DO CORETO S/D, POR FOTO ALENCASTRO VEIGA. 397

FIGURA 252 - DARCÍLIA AMORIM, À DIREITA, E SUAS IRMÃS COM OCTÁVIO AMORIM CONFÚCIO. 398

FIGURA 253 - VISTA POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA EM RUÍNAS S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 399

FIGURA 254 - VISTA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM RUÍNAS AINDA SEM A COBERTURA PROVISÓRIA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 399

FIGURA 255 - PANORÂMICA COM VISTA PARA AS FACHADAS FRONTAL E LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA (NO CANTO ESQUERDO DA IMAGEM) S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 402

FIGURA 256 - OBRAS NA FACHADA PRINCIPAL DA CATEDRAL DE SANTANA NOS ANOS DE 1960. 403

FIGURA 257 - VISTA AÉREA DAS OBRAS DA CATEDRAL DE SANTANA NOS ANOS DE 1960. 403

FIGURA 258 - PANORÂMICA DA FACHADA LATERAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM OBRAS NOS ANOS DE 1960, POR FOTO POSTAL COLOMBO. 403

FIGURA 259 - PROJETO DE DECORAÇÃO (INTERIORES) DA CATEDRAL DE SANTANA DATADO DE 1º DE ABRIL DE 1963, ELABORADO PELA EMPRESA HERNANDEZ E MORAES. 404

FIGURA 260 - CELEBRAÇÃO OCORRIDA NO INTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA AINDA INACABADA EM 1964. 405

FIGURA 261 - PANORÂMICA COM VISTA PARA A FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 406

FIGURA 262 - VISTA DA FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA EM JANEIRO DE 1970, SENDO CONSIDERADA NA LEGENDA COMO REPRESENTAÇÃO DA CIDADE: “BERÇO DAS TRADIÇÕES DO NOSSO POVO”. 406

FIGURA 263 - VISTA DA FACHADA PRINCIPAL DA CATEDRAL DE SANTANA AINDA INACABADA A PARTIR DA PRAÇA DO CORETO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 406

FIGURA 264 - FACHADA LATERAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM MAIO DE 1970, POR CARLOS PICCINO. 408

FIGURA 265 - FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA NA DÉCADA DE 1970, POR AUTOR DESCONHECIDO. 408

FIGURA 266 - FACHADA LATERAL DA CATEDRAL DE SANTANA VISTA DA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO S/D, EM REGISTRO DO IPHAN. 408

FIGURA 267 - PROJETO DE RESTAURO DA FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA ELABORADO POR FERNANDO MADEIRA NA DÉCADA DE 1990. 410

FIGURA 268 - ESBOÇO DA FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA ELABORADO POR FERNANDO MADEIRA NA DÉCADA DE 1990. 410

FIGURA 269 - PANORÂMICA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 1995 S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 411

FIGURA 270 - FACHADA FRONTAL DA CATEDRAL DE SANTANA S/D, POR WALTER VILHENA VALIO. 412

FIGURA 271 - FACHADA FRONTAL E PARTE DA LATERAL ESQUERDA S/D, POR WALTER VILHENA VALIO. 412

FIGURA 272 - VISTA PARCIAL DA FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 412

FIGURA 273 - MURAIIS INTERNOS DA CATEDRAL DE SANTANA FEITOS POR CEREZO BARREDO, POR ANDRÉ DE SÁ EM 2023. 412

FIGURA 274 - VISTA SUPERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA S/D, POR WALTER VILHENA VALIO. 413

FIGURA 275 - PERSPECTIVA FRONTAL E LATERAL ESQUERDA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 414

FIGURA 276 - PERSPECTIVA POSTERIOR - LATERAL ESQUERDA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 414

FIGURA 277 - PLANTA DE RESTAURO DO PAVIMENTO TÉRREO DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 415

FIGURA 278 - ESQUEMA DA ÁREA DE INTERVENÇÃO DA OBRA DE RESTAURO DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 415

FIGURA 279 - PLANTA DE COBERTURA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 415

FIGURA 280 - CORTE TRANSVERSAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 416

FIGURA 281 - CORTE LONGITUDINAL DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 416

FIGURA 282 - FACHADA POSTERIOR DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022 POR LEILA CRISTINA MARQUES. 417

FIGURA 283 - FACHADA LATERAL DIREITA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 417

FIGURA 284 - FACHADA LATERAL ESQUERDA DA CATEDRAL DE SANTANA EM 2022, POR LEILA CRISTINA MARQUES. 417

FIGURA 285 - PINTURA PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS COM DESTAQUE PARA A CATEDRAL DE SANTANA AO CENTRO E MAIS À DIREITA S/D, POR ROBIN. 418

FIGURA 286 - PINTURA EM AQUARELA A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO COM A CATEDRAL DE SANTANA RECONSTRUÍDA EM 1969 AO FUNDO, POR GOIANDIRA DO COUTO. 426

FIGURA 287 - PINTURA EM AREIA SOBRE MADEIRA A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO COM A CATEDRAL DE SANTANA AO FUNDO S/D, POR GOIANDIRA DO COUTO. 426

FIGURA 288 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DO LARGO DO ROSÁRIO COM VISTA PARA AS RUÍNAS DA CATEDRAL DE SANTANA AO FUNDO S/D, POR OCTO MARQUES. 429

FIGURA 289 - PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS A PARTIR DA SERRA DOURADA, COM DESTAQUE PARA A POSIÇÃO DA CATEDRAL DE SANTANA NO CONTEXTO URBANO EM 2017, POR ELDER ROCHA LIMA. 432

FIGURA 290 - “PROCISSÃO DAS ALMAS”, ILUSTRAÇÃO DE REGINA LACERDA PRESENTE EM SEU LIVRO *PAPA CEIA*. 433

FIGURA 291 - PINTURA PANORÂMICA DA CIDADE DE GOIÁS, COM DESTAQUE PARA SUAS IGREJAS E PARA A IMPONÊNCIA DA CATEDRAL DE SANTANA NO CONTEXTO URBANO S/D, POR OCTO MARQUES. 438

FIGURA 292 - PANORÂMICA COM MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE AO CENTRO EM SETEMBRO DE 2015. 440

FIGURA 293 - PANORÂMICA COM MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE AO CENTRO EM SETEMBRO DE 2015. 440

FIGURA 294 - *PROSPECTO DE VILLA BOA TOMADA DA PARTE DO NORTE PARA O SUL NO ANNO DE 1751*, COM O DETALHE DA PERSPECTIVA ESQUERDA DA PRIMEIRA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE ABAIXO. 445

FIGURA 295 - “*PROSPECTO DE VILLA BOA TOMADA DA PARTE DO ESNOROESTE PARA LES SUESTE NO ANNO DE 1751*”, COM O DETALHE DA PERSPECTIVA DIREITA DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE ABAIXO. 446

FIGURA 296 - PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS (c. 1772), COM DESTAQUE PARA A CAPELA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM AZUL. ABAIXO, SEGUEM DETALHES DAS DIMENSÕES DO TEMPLO NA MESMA PLANTA. 447

FIGURA 297 - *PLANTA DE VILA BOA CAPITAL DA CAPITANIA GERAL DE GOYÁS EM 1782*, COM DESTAQUE PARA A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM AZUL. À DIREITA, DETALHE DAS DIMENSÕES DO TEMPLO NA MESMA PLANTA E DO LOCAL EM QUE SE ENCONTRAVAM AS RUÍNAS DE SUA ANTIGA CAPELA NO LARGO DO CHAFARIZ. 450

FIGURA 298 - *PRESPECTIVA DE VILLA BOA DE GOYAS DE 1803*, COM DESTAQUE PARA OS LARGOS DO CHAFARIZ E DA MATRIZ, EMOLDURADOS PELA SERRA DOURADA. ABAIXO, DETALHES DO LOCAL EM QUE SE ENCONTRAM AS RUÍNAS DE SUA ANTIGA CAPELA NO LARGO DO CHAFARIZ (À ESQUERDA) E DA NOVA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE (À DIREITA), RESPECTIVAMENTE. 452

FIGURA 299 - SINEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1971, POR GLAUCO. 453

FIGURA 300 - POÇO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE DURANTE O RESTAURO PROMOVIDO PELO IPHAN EM 1960, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 453

FIGURA 301 - DETALHES LATERAL E FRONTAL DA SINEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE DURANTE O RESTAURO FEITO PELO IPHAN EM 1959, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 453

FIGURA 302 - SINEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1971, POR GLAUCO CARNEIRO. 453

FIGURA 303 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE NA DÉCADA DE 1910 , POR AUTOR DESCONHECIDO. 454

FIGURA 304 - FACHADA LATERAL ESQUERDA E CAPELA DE PASSO INCRUSTRADA NO MURO EM 1959, POR GERALDO SILVA. 454

FIGURA 305 - FACHADA LATERAL DIREITA COM A SINEIRA EM 1959 POR GERALDO SILVA. 454

FIGURA 306 - VISTA INTERNA DA NAVE PRINCIPAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE (ATUAL MUSEU DE ARTE SACRA) A PARTIR DO CORO NO INÍCIO DOS ANOS 2000, POR ERALDO PERES. 455

FIGURA 307 - ALTAR LATERAL EM TALHA COM FORRAÇÃO A OURO E IMAGEM DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS NA DÉCADA DE 1920 (ACERVO DE ELDER CAMARGO DE PASSOS), POR AUTOR DESCONHECIDO. 456

FIGURA 308 - ALTAR LATERAL EM TALHA COM FORRAÇÃO A OURO E A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DAS DORES ATRIBUÍDA A VEIGA VALLE, REGISTRADA POR ETZEL EM 1974. 456

FIGURA 309 - PLANTAS-BAIXAS DOS PAVIMENTOS TÉRREO E SUPERIOR IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE, RESPECTIVAMENTE. LEGENDA: 1 - NAVE; 2 - CAPELA-MOR; 3 - SALA; 4 - SACRISTIA; 5 - CONSISTÓRIO; 6 - CORO. 457

FIGURA 310 - VISTA DAS JANELAS DAS TRIBUNAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 458

FIGURA 311 - VISTA DO CORO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 458

FIGURA 312 - CONSISTÓRIO OU DEPÓSITO NO PAVIMENTO SUPERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 459

FIGURA 313 - VISTA DO ALTAR-MOR E DO ALTAR LATERAL DIREITO ENCIMADO PELA JANELA DA TRIBUNA NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 459

FIGURA 314 - DESENHOS ENCONTRADOS SOB O REBOCO NO INTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM INTERVENÇÃO REALIZADA PELO IPHAN EM 1977, QUE PODERIAM SER ANTIGOS AFRESCOS. 460

FIGURA 315 - DESENHOS ENCONTRADOS SOB O REBOCO NO INTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM INTERVENÇÃO REALIZADA PELO IPHAN EM 1977, QUE PODERIAM SER ANTIGOS AFRESCOS. 460

FIGURA 316 - LARGO DA MATRIZ E IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1828, POR WILLIAM BURCHELL. 461

FIGURA 317 - PANORÂMICA DO ACESSO SUL À CIDADE DE GOIÁS POR THOMAS ENDER EM 1819 OU 1830, COM DESTAQUE PARA A VISTA POSTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM VERMELHO. 463

FIGURA 318 - PROCISSÃO RELIGIOSA NO LARGO DA MATRIZ COM DESTAQUE PARA A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM 1843, POR FRANCIS CASTELNAU. 463

FIGURA 319 - INTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE ANTES DO INCÊNDIO DE 1921, POR AUTOR DESCONHECIDO. 466

FIGURA 320 - VISTA INTERNA DO ACESSO PRINCIPAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 467

FIGURA 321 - JANELA SUPERIOR E TRECHO DA ESCADA DE ACESSO AO CORO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 467

FIGURA 322 - VISTA DO TABUADO DE PISO E DE PARTE DO ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 468

FIGURA 323 - VISTA DE PARTE DO FORRO DE COBERTURA SIMULANDO UMA CÚPULA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO SILVA. 468

FIGURA 324 - LARGO DA MATRIZ E COM IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM C.1908, UM DE SEUS MAIS ANTIGOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA. 470

FIGURA 325 - INTERIOR DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE DURANTE A FESTA DE SANTANA EM 26 DE JULHO DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO (ACERVO DE LUCY SÓCRATES GOMES PINTO). 471

FIGURA 326 - PRAÇA DO CORETO E A IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO ANTES DE 1910, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 472

FIGURA 327 - PACÍFICA JOSEFINA DE CASTRO (MESTRA NHOLA) AO FUNDO EM C.1908, POR AUTOR DESCONHECIDO. 474

FIGURA 328 - ADELAIDE SÓCRATES S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 474

FIGURA 329 - REALIZAÇÃO DE MISSA CAMPAL DURANTE A FESTA DE IMACULADA CONCEIÇÃO OU NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO NA PORTA DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1926, POR AUTOR DESCONHECIDO. 476

FIGURA 330 - PRAÇA DO CORETO E PALÁCIO DOS GOVERNADORES COM IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM C.1910, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 477

FIGURA 331 - PALÁCIO DOS GOVERNADORES COM IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM 1911, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 477

FIGURA 332 - PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE INDICANDO EM VERMELHO OS PONTOS MAIS AFETADOS PELO INCÊNDIO, CAPELA-MOR E CONSISTÓRIO (DEPÓSITO), SEGUNDO RELATADO. 484

FIGURA 333 - RESTOS DE UMA IMAGEM ATRIBUÍDA A VEIGA VALLE E DE UM OBJETO SACRO INCINERADOS NO INCÊNDIO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE, POR FERNANDO SANTOS (2017 E 2022). 489

FIGURA 334 - PERSPECTIVA EXTERNA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE PAULA NA DÉCADA DE 1940, POR AUTOR DESCONHECIDO. 493

FIGURAS 335 - VISTA INTERNA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE PAULA S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 493

FIGURA 336- PLANTAS-BAIXAS DOS PAVIMENTOS TÉRREO E SUPERIOR DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE PAULA. LEGENDA: 1 - NAVE; 2 - CAPELA-MOR; 3 - CONSISTÓRIO; 4 - SACRISTIA; 5 - SALA; 6 - DEPÓSITO; 7 - SANITÁRIO; 8 - CORO. 494

FIGURA 337 - ILUSTRAÇÃO DO INCÊNDIO OCORRIDO NA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE, NA PRESENTE CRÔNICA *O PALHAÇO MOCOTÓ* DE OCTO MARQUES, DATADA DE 1977. 498

FIGURA 338 - INTERIOR DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM DIA DE COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA EM C. 1928, POR AUTOR DESCONHECIDO. 504

FIGURA 339 - ASPECTO DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ O. W. KOEHLER. 506

FIGURA 340 - ASPECTO DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE NA DÉCADA DE 1930, POR ALOIS FEICHTENBERGER. NOTA-SE A DIFERENÇA ENTRE AS PINTURAS, CONSIDERANDO-SE A CONTRATAÇÃO DO “ASSEIO EXTERNO” EM FEVEREIRO DE 1931 NA LISTA ACIMA E UMA VISITA DE FEICHTENBERGER A GOIÁS POR VOLTA DE 1935. 506

FIGURA 341 - FACHADA DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM DIA DE COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA EM C.1943-1945, POR H. FOERDMANN DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO DO ÍNDIO. 507

FIGURA 342 - TRECHO DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE NA DÉCADA DE 1940, POR AUTOR DESCONHECIDO. 508

FIGURA 343 - TRECHO DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1945 PELO IPHAN. 509

FIGURA 344 - TRECHO DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM C.1945, POR AUTOR DESCONHECIDO. 509

FIGURA 345 - FACHADA DANIFICADA DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1953, REGISTRADA PELO IPHAN ANTES DO RESTAURO DE 1959. 512

FIGURA 346 - ESTADO DE DEGRADAÇÃO DA FACHADA DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1957 EM REGISTRO DA *REVISTA SHELL*. 513

FIGURA 347 - ESTADO DE DEGRADAÇÃO DA FACHADA DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 513

FIGURA 348 - ALTAR-MOR E ALTARES LATERAIS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE COM DESTAQUE PARA AS ALFAIAS E OBJETOS DECORATIVOS EM C.1956, POR FOTO POSTAL COLOMBO. 516

FIGURA 349 - FACHADA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AINDA COM OS ANDAIMES EM 1960, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 519

FIGURA 350 - DETALHE DA FACHADA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AINDA COM OS ANDAIMES EM 1960, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 519

FIGURA 351 - REGISTRO DA FACHADA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE FOCALIZANDO OS VITRAIS EM 1960, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 519

FIGURA 352 - REGISTRO DA FACHADA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE FOCALIZANDO OS VITRAIS EM 1960, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 519

FIGURA 353 - RELATÓRIO FOTOGRÁFICO COM NOTAS EXPLICATIVAS FEITO PELO ARQUITETO DO DPHAN, EDGARD JACINTHO, SOBRE O CONFLITO COM A SUBSTITUIÇÃO DAS ESQUADRIAS DA IGREJA DA BOA MORTE EM 1960. 521

FIGURA 354 - ASPECTO DO FRONTISPÍCIO DA IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE ENTRE 1956 E 1960, EM REGISTRO FEITO POR POSTAL COLOMBO, POSSIVELMENTE, ANTES DO RESTAURO EM ANÁLISE. 524

FIGURA 355 - IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE ENTRE 1956 E 1960, EM REGISTRO FEITOS POR POSTAL COLOMBO, POSSIVELMENTE, ANTES DO RESTAURO EM ANÁLISE. 524

FIGURA 356 - PALÁCIO DOS GOVERNADORES COM A IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM 1963, POR AUTOR DESCONHECIDO, AINDA COM AS ANTIGAS JANELAS BASCULANTES EM VIDRO. 534

FIGURA 357 - PALÁCIO DOS GOVERNADORES COM A IGREJA NOSSA SENHORA DA BOA MORTE AO FUNDO EM 1964, EM REGISTRO OFICIAL DO EX-GOVERNADOR MAURO BORGES. 534

FIGURA 358 - PARTE DO ACERVO DO MUSEU DA CÚRIA COMPOSTO POR OBRAS DE VEIGA VALLE, POR AUTOR DESCONHECIDO. 536

FIGURA 359 - ARRANJO INICIAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE ANTES DA SEQUÊNCIA DE INTERVENÇÕES FEITAS PELO IPHAN A PARTIR DE 1977, COMO A INCLUSÃO DO ALTAR-MOR EM TALHA. 539

FIGURA 360 - INTERIORES DO RECÉM-CRIADO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE NA REPORTAGEM *RETRATO DO PASSADO DO CORREIO BRAZILIENSE* DE 1969. 540

FIGURA 361 - ALTAR LATERAL DO RECÉM-CRIADO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM MATÉRIA DE *O CRUZEIRO* DE 1970. 540

FIGURA 362 - FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1970. 541

FIGURA 363 – PRECÁRIO ESTADO CONSERVAÇÃO DA FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM MEADOS DA DÉCADA DE 1970. 541

FIGURA 364 - RESTAURAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1977 (REGISTRO DISPONÍVEL NO ACERVO DIGITAL DO IPHAN, FL.163). 542

FIGURA 365 - VISTA INTERNA DA RESTAURAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1977 (REGISTRO DISPONÍVEL NO ACERVO DIGITAL DO IPHAN, FL.166). 542

FIGURA 366 - FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1983, POR AUTOR DESCONHECIDO. 543

FIGURA 367 - FACHADA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM MAIO DE 1981, DURANTE A PROCISSÃO DO FOGARÉU. 544

FIGURA 368 - FACHADA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1986, DURANTE O CORTEJO DO IMPERADOR DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO, POR CIDINHA COUTINHO. 544

FIGURA 369 - PROPAGANDA ESTIMULANDO A VISITAÇÃO DOS MUSEUS VILABOENSES COM IMAGEM DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE AO FUNDO, ANTES DO RESTAURO, E DO PALÁCIO CONDE DOS ARCOS EM 1994. 546

FIGURA 370 - CARTÃO TELEFÔNICO DIVULGANDO O MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, APÓS O RESTAURO PATROCINADO PELA TELEGOIÁS EM 1996. 546

FIGURA 371 - FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, APÓS A RESTAURAÇÃO DE 1996, POR CRISTINA PORTUGAL. 548

FIGURA 372 - PLANTA DE LOCALIZAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE (N.º 1) EM 1996 (DISPONÍVEL NO ACERVO DIGITAL DO IPHAN, FLS. 7). 549

FIGURA 373 - CROQUI DE IMPLANTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 1996 (DISPONÍVEL NO ACERVO DIGITAL DO IPHAN, FLS. 8). 549

FIGURA 374 - PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE ELABORADA EM FEVEREIRO DE 2007 PELA EQUIPE TÉCNICA DO IPHAN. 551

FIGURA 375 - PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, ELABORADA PELA EQUIPE TÉCNICA DO IBRAM/CEMAE-BRASÍLIA (COORDENAÇÃO LÉA CARVALHO) EM 2012. 552

FIGURA 376 - CORTE TRANSVERSAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, ELABORADO PELA EQUIPE TÉCNICA DO IBRAM/CEMAE-BRASÍLIA (COORDENAÇÃO LÉA CARVALHO) EM 2012. 552

FIGURA 377 - FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, ELABORADA PELA EQUIPE TÉCNICA DO IBRAM/CEMAE-BRASÍLIA (COORDENAÇÃO LÉA CARVALHO) EM 2012. 553

FIGURA 378 - MEMORIAL VEIGA VALLE COM ORATÓRIO, LÁPIDE E SEUS RESTOS MORTAIS EM 2020, POR FERNANDO SANTOS. 554

FIGURA 379 - REGISTRO DA RESTAURAÇÃO DO MEMORIAL VEIGA VALLE FEITA EM 1974, POR SUA BISNETA MARIA VEIGA. 554

FIGURA 380 - CONVITE PARA A INAUGURAÇÃO DA PRIMEIRA ETAPA DA RESTAURAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 25 DE JULHO DE 2015, REALIZADA PELO IPHAN E PELO IBRAM. 555

FIGURA 381 - VISTA AÉREA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2016, POR AUTOR DESCONHECIDO. 556

FIGURA 382 - VISTA AÉREA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2018, POR DIRNEI VOGEL. 556

FIGURA 383 - PERSPECTIVA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 558

FIGURA 384 - VISTA AÉREA DA FACHADA FRONTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 558

FIGURA 385 - ILUSTRAÇÃO COM PERFIL MAIS FIGURATIVO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2017, POR ELDER ROCHA LIMA. 559

FIGURA 386 - ILUSTRAÇÃO COM PERFIL MAIS FIGURATIVO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2020, POR DI MAGALHÃES. 559

FIGURA 387 - REPRESENTAÇÃO ARTESANAL EM PRATO CERÂMICO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM 2016, POR MONSERRATT VELLASCO. 560

FIGURA 388 - PINTURA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE S/D, POR ANAHIL CASTRO. 560

FIGURA 389 - ILUSTRAÇÃO MAIS ABSTRATA (AREIA SOBRE FIBRA DE MADEIRA) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1967, POR GOIANDIRA DO COUTO. 561

FIGURA 390 - ILUSTRAÇÃO MAIS ABSTRATA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970, POR DJ OLIVEIRA. 561

FIGURA 391 - PINTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE S/D, POR OCTO MARQUES. 562

FIGURA 392 - CONCENTRAÇÃO NO INÍCIO DA PROCISSÃO DO FOGARÉU EM FRENTE AO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE NA REPORTAGEM *OS ENCAPUZADOS DA BOA MORTE*, PUBLICADA PELA REVISTA *MANCHETE* EM 1979, DURANTE O PERÍODO DE INTENSA DIVULGAÇÃO DO TURISMO LOCAL NA IMPRENSA NACIONAL. 563

FIGURA 393 - ILUSTRAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DE ARTE SACRA DA BOA MORTE REFLETINDO A FORTE RELIGIOSIDADE LOCAL EM 1971, POR OCTO MARQUES. 567

FIGURA 394 - ILUSTRAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE COM DESTAQUE PARA O DESGASTE DA FACHADA EM 1979, POR TOM MAIA. 567

FIGURA 395 - IMAGEM DE SÃO JOSÉ DE BOTAS DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, ATRIBUÍDA A VEIGA VALLE E MENCIONADA NA POESIA ACIMA. 570

FIGURA 396 - IMAGEM DO DIVINO PAI ETERNO OU SANTÍSSIMA TRINDADE, ATRIBUÍDA A VEIGA VALLE E MENCIONADA NA POESIA ACIMA. 570

FIGURA 397 - SINEIRA EM MADEIRA E OS DOIS SINOS (PEQUENO E GRANDE) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1959, POR GERALDO PEREIRA DA SILVA. 575

FIGURA 398 - DETALHE DO SINO MAIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 2019, POR RAFAEL LINO ROSA. 575

FIGURA 399 - ILUSTRAÇÃO DA SINEIRA DE MADEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1979, POR TOM MAIA (CONTRACAPA DO LIVRO *VILA BOA DE GOIÁS*). 576

FIGURA 400 - ILUSTRAÇÃO DA SINEIRA DE MADEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM DESTAQUE ENTRE OUTROS MONUMENTOS LOCAIS NA CAPA DO LIVRO *BAÚ DE LEMBRANÇAS* DE MARIA CAVALCANTE MARTINELLI EM 1985, REFORÇANDO A RELEVÂNCIA SIMBÓLICA DOS SINOS NO IMAGINÁRIO LOCAL. 576

FIGURA 401 - ILUSTRAÇÃO A BICO DE PENA E NANQUIM DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE COM DESTAQUE PARA A VEGETAÇÃO CIRCUNDANTE EM 1968, POR JOÃO DO COUTO, NÃO PODENDO SER LOCALIZADO CLARAMENTE O PÉ DE UMBURANA MENCIONADO NO POEMA. 581

FIGURA 402 - ILUSTRAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE EM MEIO À VEGETAÇÃO EM 2017, POR MONSERRATT VELLASCO. 581

FIGURA 403 - FESTA RELIGIOSA NÃO IDENTIFICADA ÀS PORTAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1911, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 583

FIGURA 404 - ILUSTRAÇÃO DE “MANÉ BOI” NA CRÔNICA HOMÔNIMA DE 1981, POR OCTO MARQUES. 585

FIGURA 405 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE S/D, POR OCTO MARQUES. 585

FIGURA 406 - ILUSTRAÇÃO DA SINEIRA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1979, POR TOM MAIA. 591

FIGURA 407 - FOTOGRAFIA DE BENEDITO DE EFIGÊNIA TOCANDO OS SINOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM MARÇO DE 1958, POR AUTOR DESCONHECIDO. 591

FIGURA 408 - FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO SAINDO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE EM 1983, POR CARMINHA RAMOS JUBÉ. 593

FIGURAS 409 - FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA PONTE DA LAPA EM 2017, POR MARLENE VELLASCO, 593

FIGURA 410 - QUEIMA DE JUDAS NA PRAÇA DO CORETO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 593

FIGURA 411 - QUEIMA DE JUDAS ÀS MARGENS DO RIO VERMELHO NOS ANOS DE 1970, POR L. TEIXEIRA. 593

FIGURA 412 - PANORÂMICA FRONTAL DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E CONVENTO DOS DOMINICANOS NA DÉCADA DE 2000, POR ERALDO PERES. 597

FIGURA 413 - PLANTAS DOS PAVIMENTOS INFERIOR E SUPERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO. 603

FIGURA 414 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM 1952 (ANTES DA GRANDE RESTAURAÇÃO DO DPHAN). 604

FIGURA 415 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM 2010, DURANTE NOVA RESTAURAÇÃO. 604

FIGURA 416 - CAPELA-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO 2015 POR PERCIVAL TIRAPELI. 605

FIGURA 417 - CAPELAS LATERAIS, NAVE OITAVADA E CORO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM 2015 POR PERCIVAL TIRAPELI. 605

FIGURA 418 - PLANTAS DOS PAVIMENTOS INFERIOR E SUPERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ABADIA. 606

FIGURA 419 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ABADIA EM RESTAURAÇÃO PELO IPHAN EM 1949. 607

FIGURA 420 - FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ABADIA EM 2022. 607

FIGURA 421 - ALTAR-MOR E PARTE DA PINTURA NO FORRO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ABADIA EM C.1984 PELO IPHAN. 607

FIGURA 422 - VISTA AÉREA ATUAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ABADIA S/D, POR DIRNEI VOGEL. 607

FIGURA 423 - *PROSPECTO DE VILLA BOA TOMADA DA PARTE DO SUL PARA O NORTE NO ANNO DE 1751*, COM DESTAQUE PARA A FACHADA FRONTAL DA CAPELA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM AZUL. 612

FIGURA 424 - "PERSPECTIVA DE VILLA BOA DE GOYAS DE 1803", COM DESTAQUE PARA OS FUNDOS DA CAPELA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM AMARELO. ABAIXO, AMPLIAÇÃO DA PARTE POSTERIOR DA CAPELA NO MESMO DESENHO. 614

FIGURA 425 - CAPELA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM 1828, COM DESTAQUE EM VERMELHO. ABAIXO, AMPLIAÇÃO DA FACHADA DA CAPELA NO MESMO DESENHO. 615

FIGURA 426 - VISTA DA ENTRADA DA CIDADE DE GOIÁS EM 1832 POR THOMAS ENDER, COM DESTAQUE PARA A CAPELA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS NO RETÂNGULO AZUL. ABAIXO, DETALHE AUMENTADO DA FACHADA FRONTAL DO TEMPLO. 617

FIGURA 427 - PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS DE C.1772, COM DESTAQUE PARA A CAPELA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM AZUL. À DIREITA, DETALHE DAS DIMENSÕES DA CAPELA NA MESMA PLANTA. 617

FIGURA 428 - PLANTA DE VILA BOA DE GOIÁS EM 1782, COM DESTAQUE PARA A IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM AZUL. AO LADO DIREITO, DETALHE DAS DIMENSÕES DA CAPELA NA MESMA PLANTA. 618

FIGURA 429 - "PLANTA DA CIDADE DE GOYAZ" (1867) COM DESTAQUE PARA A "8 - IGREJA DO ROSÁRIO" EM AMARELO. AO LADO DIREITO, DETALHE DAS DIMENSÕES DO EDIFÍCIO NA MESMA PLANTA. 619

FIGURA 430 - FREIS DOMINICANOS FRANCESES NAS DEPENDÊNCIAS DO CONVENTO POR D. CÂNDIDO PENSO NA DÉCADA DE 1930. 623

FIGURA 431 - "OS PRIMEIROS DOMINICANOS FRANCESES EM GOIÁS" (ORLANDINI, 1996, P. 81) NAS DEPENDÊNCIAS DO CONVENTO. 623

FIGURA 432 - ILUSTRAÇÃO DA SAGRAÇÃO DE DOM FRANCISCO FERREIRA DE AZEVEDO, O 'BISPO CEGO', DO PRIMEIRO BISPO DE GOIÁS (25/09/1833), VENDO-SE EM PRIMEIRO PLANO, À DIREITA, O BISPO DE CUIABÁ TRAZENDO ÀS MÃOS O BÁCULO OU PASTORAL, TENDO À SUA DIREITA O BISPO DE GOIÁS, COM O BRAÇO APOIADO NO OMBRO DE SEU COLEGA CUIABANO. ATRÁS DO BISPO DE GOIÁS, O SEU VIGÁRIO GERAL, CÔNEGO SILVA E SOUZA, COM A SUA VESTIMENTA PRÓPRIA. A PROCISSÃO SAINDO DA IGREJA DO ROSÁRIO (ANTIGA), TENDO À SUA ESQUERDA O CONVENTO DOS DOMINICANO". 624

FIGURA 433 - A ILUSTRAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS VISTOS A PARTIR DO LARGO DO ROSÁRIO NÃO ESTÁ DATADA E É ASSINADA NO CANTO INFERIOR DIREITO APENAS POR VENA OU NENA, ESTANDO ARQUIVADA JUNTAMENTE COM A ESCRITURA DE COMPRA E VENDA DO EDIFÍCIO ANALISADA ACIMA. 625

FIGURA 434 - PAISAGEM DESCRITA POR GALLAIS A PARTIR DO LARGO DO CHAFARIZ POR HENRIQUE MORIZE DA COMISSÃO EXPLORADORA DO PLANALTO CENTRAL EM 1894, COM DESTAQUE PARA A FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM VERMELHO E AMPLIAÇÃO ABAIXO. 628

FIGURA 435 - OUTRA PERSPECTIVA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS A PARTIR DO LARGO DO CHAFARIZ, POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA EM C.1908. 629

FIGURA 436 - OUTRA PERSPECTIVA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS A PARTIR DO LARGO DO CHAFARIZ, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ EM C.1912. 629

FIGURA 437 - *PLANTA DA CIDADE DE GOYAZ*, COMISSÃO CRULS, ELABORADA POR HENRI CHARLES MORIZE E GAMA, 1892. COM DESTAQUE PARA A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E PARA O CONVENTO DOS DOMINICANOS EM AZUL, AMPLIADO AO LADO. 630

FIGURA 438 - VISTA PARCIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS AO FUNDO DA RUA MORRETTI FOGGIA POR JOSÉ ALENCASTRO VEIGA EM C.1908. 632

FIGURA 439 - VISTA PARCIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, A PARTIR DA PONTE DA LAPA EM C.1912 DE AUTOR DESCONHECIDO (ACERVO DO MUSEU CASA DE CORA CORALINA). 632

FIGURA 440 - VISTA PARCIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS AO FUNDO DA RUA MORRETTI FOGGIA POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ EM C.1910. 632

FIGURA 441 - VISTA PARCIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO AO FUNDO DA RUA MORRETTI FOGGIA DE AUTOR DESCONHECIDO NA DÉCADA DE 1910 (ACERVO DE ELDER CAMARGO DE PASSOS). 632

FIGURA 442 - PRIMEIRO REGISTRO FOTOGRÁFICO ENCONTRADO DAS FACHADAS PRINCIPAIS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS POR PAUL WALLE EM 1908. 634

FIGURA 443 - VISTA PARCIAL E DETALHE DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO A PARTIR DA RUA MORRETTI FOGGIA DE AUTOR DESCONHECIDO NA DÉCADA DE 1920. 634

FIGURA 444 - SEGUNDO REGISTRO FOTOGRÁFICO ENCONTRADO DAS FACHADAS PRINCIPAIS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS POR AUTOR DESCONHECIDO NA DÉCADA DE 1920 (ACERVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO DO IPHAN - CIDADE DE GOIÁS). 635

FIGURA 445 - MISSÃO DOS DOMINICANOS FRANCESES POR FREI MARIE-HILAIRE TAPIE NA DÉCADA DE 1920. 637

FIGURA 446- MISSÃO DOS DOMINICANOS FRANCESES POR D. CÂNDIDO PENSO PÓS-DÉCADA DE 1930. 638

FIGURA 447- SAÍDA DOS DOMINICANOS ITALIANOS PARA DESOBRIGA NO ARAGUAIA POR D. CÂNDIDO PENSO PÓS-DÉCADA DE 1930. 638

FIGURA 448 - VISTA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS A PARTIR DA RUA MORETTI FOGGIA NA DÉCADA DE 1920 (AUTOR DESCONHECIDO). 639

FIGURA 449 - AGLOMERAÇÃO EM FRENTE À IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS, POR AUTOR DESCONHECIDO NA DÉCADA DE 1930 (ARQUIVO DA DIOCESE DE GOIÁS). 639

FIGURA 450 - PROCISSÃO NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS POR D. CÂNDIDO PENSO NA DÉCADA DE 1930. 639

FIGURA 451 - IRMÃS DOMINICANAS NO COLÉGIO SANT'ANA, SEM AUTOR E DATA. 643

FIGURA 452 - LARGO DO CHAFARIZ E FACHADA FRONTAL DA CASA DA COMUNIDADE DAS IRMÃS DOMINICANAS, SEM AUTOR, EM 1973. 643

FIGURA 453 - CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS EM PORTO NACIONAL - TO, CONSTRUÍDA PELOS DOMINICANOS, POR JOSÉ TEIXEIRA EM 1912. 659

FIGURA 454 - ATUAL CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS EM PORTO NACIONAL - TO, POR HEITOR REALI EM 2009. 659

FIGURA 455 - ANTIGA IGREJA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DE BONFIM (ATUAL SILVÂNIA-GO) DURANTE AS CAVALHADAS, TAMBÉM DEMOLIDA NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 661

FIGURA 456 - ATUAL IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE SILVÂNIA-GO, POR JOSUÉ MARINHO EM 2014. 661

FIGURA 457 - IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR NO ANTIGO ARRAIAL DE OURO FINO NA DÉCADA DE 1940, ANTES DO DESABAMENTO, POR AUTOR DESCONHECIDO. 663

FIGURA 458 - RUÍNAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR NO ANTIGO ARRAIAL DE OURO FINO EM 2022, ATUALMENTE EM PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO, POR DANILO CURADO. 663

FIGURA 459 - FRONTÃO ATRIBUÍDO AO ANTIGO FRONTISPÍCIO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DOADO AO MUBAN NA DÉCADA DE 1950. 664

FIGURA 460 - ORATÓRIO DE EMBUTIR DA ANTIGA IGREJA DO ROSÁRIO, DOADO PELOS PADRES DOMINICANOS EM 1952. 664

FIGURA 461 - INÍCIO DAS OBRAS DO NOVO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO PELO FRONTISPÍCIO, MANTENDO-SE AINDA ÍNTEGRA AO FUNDO A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS, POR VEIGA NETO EM 1935.

666

FIGURA 462 - FRONTISPÍCIO DO NOVO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM CONSTRUÇÃO AO FUNDO E OS ENTULHOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM PRIMEIRO PLANO EM 1935, POR FRITZ KOEHLER. 668

FIGURA 463 - SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM CONSTRUÇÃO COM OPERÁRIOS NO ALTO DO FRONTISPÍCIO EM C.1935, POR AUTOR DESCONHECIDO. 669

FIGURA 464 - SANTUÁRIO DO ROSÁRIO COM COBERTURA AINDA SEM TELHAS, MAS COM TEMPLO JÁ EM USO EM C.1936, POR ALOIS FEICHTEMBERGER POSSIVELMENTE. 669

FIGURA 465 - RETRATO DO JOVEM FRITZ KOEHLER, SEM AUTORIA E DATA IDENTIFICADAS. 670

FIGURA 466 - RETRATO DO IDOSO FRITZ KOEHLER NA COLÔNIA DE UVÁ, SEM AUTORIA E DATA IDENTIFICADAS. 670

FIGURA 467 - FOTOGRAFIA DO MERCADO MUNICIPAL FEITA POR FRITZ KOEHLER POR VOLTA DOS ANOS DE 1930. 671

FIGURA 468 - FOTOGRAFIA DO RIO VERMELHO FEITA POR FRITZ KOEHLER POR VOLTA DOS ANOS DE 1930. 671

FIGURA 469 - ESQUEMA GERAL DE IMPLANTAÇÃO DO CONJUNTO IGREJA–CONVENTO, DENOMINADO “PROJETO: RESIDENCIA BISPAL E CONVENTO EM GOIAZ” NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 672

FIGURA 470 - OUTRO EXEMPLO DO ESQUEMA GERAL DE IMPLANTAÇÃO DO CONJUNTO IGREJA–CONVENTO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 672

FIGURA 471 - PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, POR FRITZ KOEHLER NA DÉCADA DE 1930. 673

FIGURA 473 - CORTE LONGITUDINAL DA “EGREJA N. S. DO ROSARIO” DATADO DE 24 DE JULHO DE 1934”, POR FRITZ KOEHLER. 675

FIGURA 474 - CORTE LONGITUDINAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO LEVANTADO PELO IPHAN EM 1997, PARA PERMITIR A COMPARAÇÃO ENTRE AMBOS OS DESENHOS, INCLUINDO OS ACRÉSCIMOS E MODIFICAÇÕES INAUGURADOS EM 1956 NO ALTAR-MOR. 676

FIGURA 475 - ESTUDOS PARA INSTALAÇÃO DO FORRO DE COBERTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 677

FIGURA 476 - ESTUDOS PARA VENTILAÇÃO INTERNA GERAL ATRAVÉS DA COBERTURA DA NAVE PRINCIPAL E PARA O ARCO COMPLETO SOBRE O ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 677

FIGURA 477 - UM DOS PRIMEIROS REGISTROS DO FORRO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM DEZEMBRO DE 1938, POR AUTOR DESCONHECIDO. 678

FIGURA 478 - ESTADO DO FORRO DE COBERTURA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 678

FIGURA 479 - ESTUDO RELATIVO À PARTE POSTERIOR DA COBERTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. À ESQUERDA, DETALHE ATUAL DO LOCAL , POR ERALDO PERES. 678

FIGURA 480 - DETALHE DA “PLANTA PARA ALICERCE” DA TORRE DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, DATADO DE 27 DE JULHO DE 1934, POR FRITZ KOEHLER (“FK”). 679

FIGURA 481 - DETALHE DA PLANTA DE FUNDAÇÃO ESTENDIDO, DATADO DE 6 DE SETEMBRO DE 1934, POR FRITZ KOEHLER. 679

FIGURA 482 - ESTUDO REFERENTE ÀS ESCADAS HELICOIDAIS DE ACESSO À TORRE (“CARACOL NA TORRE”), DATADO DE 17 DE NOVEMBRO(?) DE 1934, POR FRITZ KOEHLER. 680

FIGURA 483 - ESTUDO REFERENTE ÀS ESCADAS HELICOIDAIS DE ACESSO À TORRE E AOS TRÊS DIFERENTES TIPOS DE DEGRAUS EM VERDADEIRA GRANDEZA NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 680

FIGURA 484 - ESTUDO PARA OS ORNAMENTOS DO CORO (PARTE INFERIOR) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 681

FIGURA 485 - CROQUIS REFERENTES AO CORO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO COM DESTAQUE PARA OS QUADRIFÓLIOS, NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 681

FIGURA 486 - VISTA DA ORNAMENTAÇÃO DO CORO DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 681

FIGURA 487 - ESTUDOS PARA O DETALHAMENTO DOS ORNAMENTOS DO CORO E SEUS QUADRIFÓLIOS CEGOS (TOPO À DIREITA) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 682

FIGURA 488 - ESTUDOS REFERENTES À ORNAMENTAÇÃO DAS PAREDES LATERAIS INTERNAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 683

FIGURA 489 - DETALHES DA ORNAMENTAÇÃO DAS PAREDES LATERAIS INTERNAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM 1936, POR FRITZ KOEHLER. 683

FIGURA 490 - ESTUDOS PARA OS DETALHAMENTOS DE JANELA “TIPO A” (BASCULANTE) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 684

FIGURA 491 - ESTUDOS PARA OS DETALHAMENTOS DE JANELA “TIPO B” (DE ABRIR) E “POS 1 E 2”(DUPLAS) DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 684

FIGURA 492 - CROQUI ESQUEMÁTICO DO VITRAL DOS FUNDOS DO ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 684

FIGURA 493 - ESTUDO PARA DESENHO DAS ROSÁCEAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM 24 DE JUNHO DE 1936, POR FRITZ KOEHLER. 684

FIGURA 494 - ESTUDO PARA DETALHAMENTO DE DOIS TIPOS DE ROSÁCEAS E DE UM VITAL COLORIDO (EM AQUARELA) PARA A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM 24 DE JUNHO DE 1936, POR FRITZ KOEHLER. 685

FIGURA 495 - DETALHE DAS ESQUADRIAS DUPLAS DO CORREDOR SUPERIOR DO CONVENTO EM 2023, POR FREI CRISTIANO BHERING. 685

FIGURA 496 - VISTA EXTERNA DAS ESQUADRIAS DA FACHADA DIREITA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2023, POR FREI CRISTIANO BHERING. 685

FIGURA 497 - MAIS ANTIGA IMAGEM INTERNA ENCONTRADA DO ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 686

FIGURA 498 - IMAGEM DO INTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO AINDA EM ACABAMENTO E COM ALTAR-MOR AO FUNDO EM 1948, POR AUTOR DESCONHECIDO. 686

FIGURA 499 - ESTUDOS REFERENTES À ORNAMENTAÇÃO DO ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 687

FIGURA 500 - ESTUDOS EM PLANTA E VISTA REFERENTES À ORNAMENTAÇÃO DO ALTAR-MOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, DATADO DE 22 DE FEVEREIRO 1938, POR FRITZ KOEHLER. 687

FIGURA 501 - ESTUDO EM PLANTA E VISTA PARA FACHADA POSTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 688

FIGURA 502 - ESTUDO PARA DETALHAMENTO DA FACHADA POSTERIOR DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 688

FIGURA 503 - ESTUDO RELATIVOS À PARTE INFERIOR DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM 27 DE SETEMBRO DE 1934, POR FRITZ KOEHLER. 689

FIGURA 504 - CROQUI ESQUEMÁTICO DA ESCADARIA E DA PARTE INFERIOR DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 690

FIGURA 505 - ESTUDO PARA A PARTE INFERIOR ESQUERDA DA FACHADA FRONTAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930, POR FRITZ KOEHLER. 690

FIGURA 506 - OBRAS PARALISADAS DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 1938, QUE PERMANECE EM USO, POR D. CÂNDIDO PENSO. 691

FIGURA 507 - SANTUÁRIO DO ROSÁRIO AINDA SEM A TORRE NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO. 691

FIGURA 508 - FACHADA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO AINDA SEM A TORRE NA DÉCADA DE 1930, POR AUTOR DESCONHECIDO (ACERVO DE ELDER CAMARGO DE PASSOS). 691

FIGURA 509 - FACHADA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO AINDA SEM A TORRE NA DÉCADA DE 1940, POR AUTOR DESCONHECIDO (ACERVO DE ELDER CAMARGO DE PASSOS). 691

FIGURA 510 - CONSTRUÇÃO DA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1940, POR D. CÂNDIDO PENSO. 693

FIGURA 511 - FRADES DOMINICANOS E FRITZ KOEHLER NO INTERIOR AINDA EM ACABAMENTO DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM DEZEMBRO DE 1938, POR AUTOR DESCONHECIDO. 693

FIGURA 512 - INTERIOR DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO ANTES DAS INTERVENÇÕES DE 1956 NO ALTAR-MOR, POR AUTOR DESCONHECIDO. 694

FIGURA 513 - INTERIOR DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO, DEPOIS DA CONSTRUÇÃO DA CÚPULA E REFORMA DO ALTAR-MOR EM 1956, POR AUTOR DESCONHECIDO. 694

FIGURA 514 - NAVE PRINCIPAL DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO VISTA A PARTIR DO CORO NA DÉCADA DE 1950, POR D. CÂNDIDO PENSO. 696

FIGURA 515 - ESCADARIA FRONTAL DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO DURANTE O ANIVERSÁRIO DO PROFESSOR ALCIDES JUBÉ NA DÉCADA DE 1940 , POR AUTOR DESCONHECIDO. 696

FIGURA 516 - VISTA FRONTAL DA NOVA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO S/D, A PARTIR DA RUA MORETTI FOGGIA, POR D. CÂNDIDO PENSO. 696

FIGURA 517 - VISTA LATERAL DA NOVA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1950, A PARTIR DA RUA SENADOR EUGÊNIO JARDIM, POR AUTOR DESCONHECIDO. 696

FIGURA 518 - SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 1950, ANTES DA REFORMA E DEMOLIÇÃO PARCIAL DO CONVENTO, POR AUTOR DESCONHECIDO (ACERVO DE ELDER CAMARGO DE PASSOS). 697

FIGURA 519 - SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E CONVENTO DOS DOMINICANOS S/D, APÓS A REFORMA DOS ANOS 1950, POR AUTOR DESCONHECIDO. 697

FIGURA 520 - CONVENTO DOS DOMINICANOS ITALIANOS, APÓS A DÉCADA DE 1930 E ANTES DAS DEMOLIÇÕES PARCIAIS E REFORMAS, POR AUTOR DESCONHECIDO. 698

FIGURA 521 - NOVO BLOCO DO CONVENTO DOS DOMINICANOS ITALIANOS JÁ CONCLUÍDO EM PRIMEIRO PLANO E SANTUÁRIO DO ROSÁRIO ATRÁS NA DÉCADA DE 1950, POR D. CÂNDIDO PENSO. 698

FIGURA 522 - CONVENTO DOS DOMINICANOS ITALIANOS REFORMADO (COM NOVA ALA DESTACADA EM VERMELHO) E SANTUÁRIO DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1950, POR FOTO POSTAL COLOMBO. 698

FIGURA 523 - ESTUDO DE IMPLANTAÇÃO DA NOVA ALA DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM RELAÇÃO À DISPOSIÇÃO DAS EDIFICAÇÕES ANTIGAS S/D, POR FRITZ KOEHLER. 699

FIGURA 524 - PLANTA CADASTRAL DA QUADRA EM QUE SE SITUA O CONJUNTO DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E DO CONVENTO DOS FRADES DOMINICANOS ITALIANOS S/D, PELO IPHAN. 699

FIGURA 525 - ISOMÉTRICA DA NOVA ALA DO CONVENTO DOS DOMINICANOS E DE SUA LIGAÇÃO COM A PARTE ANTIGA DO CONJUNTO EDÍLIO, INCLUINDO A ARCADEA DE ACESSO AO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO S/D, POR FRITZ KOEHLER. 700

FIGURA 526 - ESTUDO PARA PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DA NOVA ALA DO CONVENTO DOS DOMINICANOS S/D, POR FRITZ KOEHLER. 701

FIGURA 527 - ESTUDO PARA PLANTA-BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DA NOVA ALA DO CONVENTO DOS DOMINICANOS S/D, POR FRITZ KOEHLER. 701

FIGURA 528 - PLANTA-BAIXA (TÉRREO) DO PROJETO DE RESTAURAÇÃO DO CONVENTO DOS DOMINICANOS, ELABORADO PELO IPHAN EM 2007. 701

FIGURA 529 - PLANTA-BAIXA (PRIMEIRO PAVIMENTO) DO PROJETO DE RESTAURAÇÃO DO CONVENTO DOS DOMINICANOS, ELABORADO PELO IPHAN EM 2007. 701

FIGURA 530 - ALPENDRE DO PÁTIO INTERNO DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM JANEIRO DE 2008, ANTES DA RESTAURAÇÃO. 702

FIGURA 531 - ALPENDRE DO PÁTIO INTERNO DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM JUNHO DE 2009, APÓS A RESTAURAÇÃO. 702

FIGURA 532 - QUARTO OU CELA DA ALA DO CONVENTO CONSTRUÍDA PELOS FRANCESES EM 2023, POR FREI CRISTIANO BHERING. 703

FIGURA 533 - PARREIRAIS NO QUINTAL DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM 2023, POR FREI CRISTIANO BHERING. 703

FIGURA 534 - ALTAR-MOR DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO, ANTES DAS PINTURAS DE NAZARENO CONFALONI S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 704

FIGURA 535 - NAVE PRINCIPAL DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 1972, APÓS AS PINTURAS DE NAZARENO CONFALONI, POR AUTOR DESCONHECIDO. 704

FIGURA 536 - AFRESCOS DE FREI NAZARENO CONFALONI NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 705

FIGURA 537 - AFRESCO DA CÚPULA DA CAPELA-MOR DE FREI NAZARENO CONFALONI NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 705

FIGURA 538 - FOLHETO DE DIVULGAÇÃO DOS AFRESCOS DE FREI NAZARENO CONFALONI NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO FEITO PELO IPHAN EM 2005. 706

FIGURA 539 - VISTA AÉREA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 708

FIGURA 540 - VISTA AÉREA DO LARGO DO ROSÁRIO COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E O CONVENTO DOS DOMINICANOS AO FUNDO EM 2020, POR ALUÍSIO DE ALENCASTRO FILHO. 708

FIGURA 541 - FACHADA LATERAL DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 710

FIGURA 542 - VISTAS DIURNA E NOTURNA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2022. 710

FIGURA 543 - FACHADA FRONTAL DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM 2022. 710

FIGURA 544 - FACHADA LATERAL DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM 2022. 710

FIGURA 545 - ILUSTRAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS S/D, POR OCTO MARQUES (*A BANDA DE MÚSICA*). 713

FIGURA 546 - PINTURA DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E DO CONVENTO S/D, POR OCTO MARQUES (*LARGO DO ROSÁRIO*). 713

FIGURA 547 - ILUSTRAÇÃO A BICO DE PENA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO, A PARTIR DO LARGO DO CHAFARIZ EM C.1977, POR OCTO MARQUES. 713

FIGURA 548 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E PARTE DO CONVENTO DOS DOMINICANOS EM 1985, POR OCTO MARQUES. 713

FIGURA 549 - PINTURA DE AREIA SOBRE MADEIRA DA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO E PARTE DO CONVENTO EM 1989, POR GOIANDIRA DE COUTO. 714

FIGURA 550 - PINTURA DE AREIA SOBRE MADEIRA DO LARGO DO ROSÁRIO EM 1976, POR GOIANDIRA DE COUTO (*"LARGO DO ROSÁRIO-VISTA DA CIDADE"*). 714

FIGURA 551 - ILUSTRAÇÃO DE UMA PROCISSÃO EM FRENTE À IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS EM 1979, POR TÉRCIO DE LIMA RIMOLI. 715

FIGURA 552 - ILUSTRAÇÃO DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO A PARTIR DO RIO VERMELHO EM 1979, POR TOM MAIA. 715

FIGURA 552 - PINTURA A ÓLEO DO RIO VERMELHO COM A TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSARIO AO FUNDO EM 1966, POR EDGAR WALTER. 717

FIGURA 553 - PINTURA A ÓLEO DA IGREJA DA ABADIA EM PRIMEIRO PLANO, COM O SANTUÁRIO DO ROSARIO AO FUNDO EM 1973, POR DORYS. 717

FIGURA 554 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2019, POR DI MAGALHÃES. 717

FIGURA 555 - ILUSTRAÇÃO DA CASA DE CORA CORALINA COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO AO FUNDO, FEITA PARA AS COMEMORAÇÕES DOS 15 ANOS DO TÍTULO DE PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE EM 2016, POR DI MAGALHÃES. 718

FIGURA 556 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DA ENCHENTE DO RIO VERMELHO EM 2001, VENDO-SE O TOPO DA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO À ESQUERDA S/D, POR DI MAGALHÃES. 718

FIGURA 557 - PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO A PARTIR DA PONTE DA LAPA EM 2016, POR MONSERRATT VELLASCO. 718

FIGURA 558 - ARTESANATO EM PRATO CERÂMICO ILUSTRADO COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2019, POR LEANDRA MIRIAM. 718

FIGURA 560 - ARTESANATO EM CERÂMICA ILUSTRADO COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO S/D, POR ELEUZA AMORIM. 719

FIGURA 561 - ARTESANATO EM VASO CERÂMICO ILUSTRADO COM O SANTUÁRIO DO ROSÁRIO S/D, POR NORMA CAIADO. 719

FIGURA 562 - PINTURA A ÓLEO DA CASA DE CORA CORALINA COM A TORRE E O RELÓGIO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO AO FUNDO EM 2020, POR LAURA VIEIRA. 723

FIGURA 563 - DETALHE DA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO COM O RELÓGIO EM 2019, POR DIRNEI VOGEL. 723

FIGURA 564 - SINOS NA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2013, POR IGOR FELIPE. 726

FIGURA 565 - SINOS NA TORRE DO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 2023, POR FREI CRISTINO BHERING. 726

FIGURA 566 - PRESÉPIO DE SEBASTIÃO EPIFÂNIO EM 1915, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 736

FIGURA 567 - DETALHES DO PRESÉPIO DE SEBASTIÃO EPIFÂNIO EM 1915, POR JOAQUIM CRAVEIRO DE SÁ. 736

FIGURA 568 - D. CÂNDIDO PENSO (DE BATA BRANCA) E FREI SIMÃO DORVI (À DIREITA DO BISPO) COM BANDA DE MÚSICA, APÓS 1947, POR D. CÂNDIDO PENSO. 737

FIGURA 569 - FUNERAL DE D. CÂNDIDO PENSO NO LARGO DO ROSÁRIO EM 1959, POR AUTOR DESCONHECIDO. 737

FIGURA 570 - PROCISSÃO DOS ANDORES NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO NA DÉCADA DE 1930 EM IMAGEM DO ACERVO DO PROGRAMA MONUMENTA. 738

FIGURA 571 - PROCISSÃO DOS ANDORES NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO COM O CONVENTO ANTIGO AO FUNDO S/D, POR AUTOR DESCONHECIDO. 738

FIGURA 572 - FESTA DO ROSÁRIO NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO EM 1936, POR ALOIS FEICHTEMBERGER. 741

FIGURA 573 - FESTA DO ROSÁRIO NO SANTUÁRIO DO ROSÁRIO, SEM DATA E AUTOR DESCONHECIDO. 741

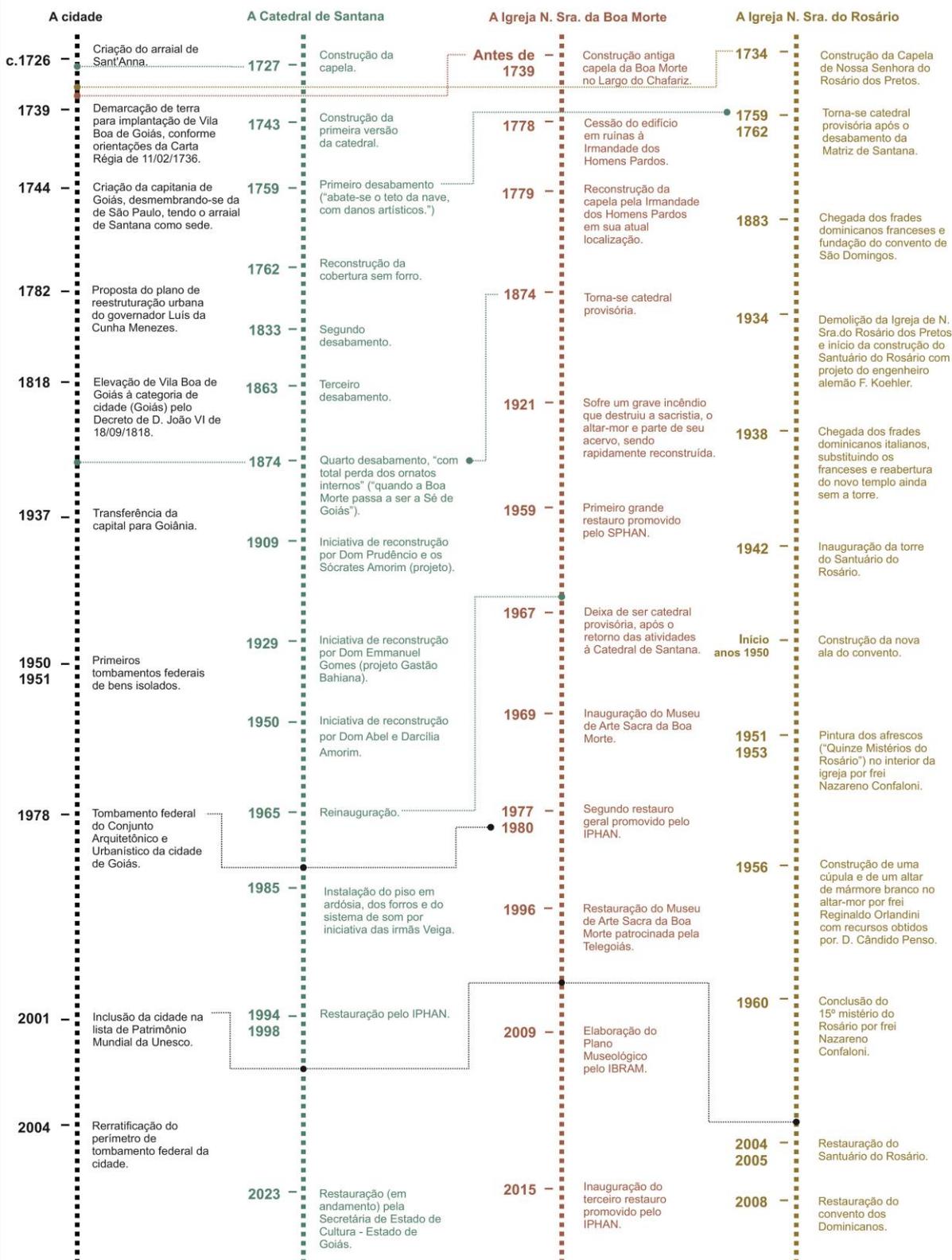
FIGURA 574 - REI DO CONGO NA CIDADE DE GOIÁS EM 1980, POR CIDINHA COUTINHO. 745

FIGURA 575 - APRESENTAÇÃO DO CONGO NA CIDADE DE GOIÁS EM 2023, POR PATRÍCIA MOUSINHO. 745

FIGURA 576 - PANORÂMICA GERAL DA CIDADE DE GOIÁS COM VISÃO DAS TRÊS IGREJAS ANALISADAS E SERRA DOURADA AO FUNDO NA DÉCADA DE 2000, POR ERALDO PERES. 749

6.4. APÊNDICE – LINHA DO TEMPO GERAL

Linhas do tempo: a cidade e suas igrejas



Linhas do tempo elaborada pela autora e desenvolvida por A. Palhas