

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**D.J. OLIVEIRA E A PAISAGEM DE LUZIÂNIA NO PAINEL  
TRÊS BICAS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**José Álfio da Silva**

**Brasília, DF**  
**Outubro de 2007**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**D.J. OLIVEIRA E A PAISAGEM DE LUZIÂNIA NO PAINEL  
TRÊS BICAS**

**José Álfio da Silva**

Exame de qualificação apresentado no curso de Pós-graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Professor orientador: Mario Roberto Bonomo

**Brasília, DF**  
**Outubro de 2007**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a minha mãe, Terezinha de Jesus Silva, ao Naim e ao Elias e em especial aos mestres e construtores anônimos que, com a grandeza de sua arte, construíram a antiga cidade de Santa Luzia – Luziânia.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Dr<sup>o</sup> Mário Roberto Bonomo pelo apoio, dedicação e as palavras de encorajamento e incentivo durante o percurso de realização deste trabalho.

À Professora Dr<sup>a</sup> Grace Maria Machado de Freitas, pelo reconhecimento e valorização dos esforços aqui empreendidos, bem como pela oportunidade, a mim oferecida, de partilhar da elevada qualidade dos ensinamentos assimilados no transcurso das aulas ministradas pela competente e estimada professora.

À Professora Dr<sup>a</sup> Maria Elizia Borges pela amizade, pelo incentivo e contribuição as novas possibilidades de continuidade deste trabalho, bem como pela receptividade e persistência ao mostrar-me os amplos horizontes da teoria e da história da arte.

À professora Dr<sup>a</sup> Soraia Maria Silva, pelo apoio e incentivo as possibilidades e direcionamentos desta pesquisa, bem como pela honestidade e franqueza na condução de seus ensinamentos.

Ao corpo Administrativo e funcionários do Instituto de artes, pelo atendimento e colaboração no transcorrer do curso.

Aos professores do Instituto de Artes, dos quais tive o privilégio de participar como aluno especial e como aluno regular do curso de artes visuais.

A Terezinha de Jesus Silva, minha mãe, e ao meu pai Faustino Silva, por acreditarem em mim e por me incentivarem a voar sempre mais alto.

Aos confrades da Academia de Artes e Letras do Planalto, pelo exemplo e dedicação as pesquisas históricas sobre Santa Luzia, Luziânia

A Professora Eunice Dantas Carneiro, pela amizade e valiosa contribuição no trabalho de revisão dessa monografia.

Aos funcionários da Casa da Cultura de Luziânia, pela disponibilidade, e apoio em etapas da concretização deste trabalho.

Aos funcionários do Arquivo Público Municipal de Luziânia, pela contribuição e atendimento as solicitações ali dirigidas.

Ao Sr. José Alberto, da Divisão de Mapas da Prefeitura Municipal de Luziânia, pelo valioso apoio.

Ao fotógrafo Arley da Cruz, pelo apoio e colaboração na concretização deste trabalho.

A Sra. Mirna de Moraes Monturil, pelo incentivo e apoio, pelas portas abertas da casa, do coração e da alma.

Ao meu cunhado José Eustáquio, amigo de todas as horas, pelo apoio e incentivo de sempre.

A minha sobrinha Roberta Sátira Silva, pela consideração e apoio nas traduções.

A querida Kelly Perez por seus braços acolhedores, pelo carinho afeto e companheirismo.

A todos que de certa maneira contribuíram na concretização deste trabalho.

A meu Deus, razão do meu viver, de onde vim e para onde vou.

Não tem sentido livrarmo-nos do passado para pensar apenas no futuro. Até o fato de nisso se acreditar já é uma ilusão perigosa. A oposição entre futuro e passado é absurda. O futuro não traz nada, não nos dá nada: somos nós que, para construí-lo, temos de dar-lhe tudo, dar-lhe até a nossa vida. Mas para dar, é necessário possuir, e nós não possuímos outra vida, outro sangue, além dos tesouros herdados do passado, e dirigidos, assimilados, recriados por nós. Entre todas as exigências da alma humana, nenhuma é mais vital que a do passado.

Simone Weil  
*A primeira Raiz*

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>I</b>
<b>1. O PAINEL, A ARQUITETURA E A PRAÇA .....</b>	<b>01</b>
1.1 O Painel Três Bicas .....	01
<b>2. A HISTÓRIA CONTIDA NO PAINEL .....</b>	<b>08</b>
2.1 – Indígena .....	08
2.2 – Bandeirante .....	10
2.3 – Escravos .....	12
2.4 – Carro de Bois .....	14
2.5 – Arraial .....	15
2.6 – Vaqueiro .....	17
2.7 – Cadeia Velha .....	19
2.8 – Sobrado .....	20
2.9 – Fiandeira .....	22
2.10 – Tamboril .....	23
2.11 – Músicos .....	25
2.12 – Irmandades Religiosas .....	26
2.13 – Pensão do Sr. Juca da Ponte .....	28
2.14 – Igreja do Rosário .....	29
2.15 – Festa do Divino .....	31
2.16 – Carregadores de Água .....	32
2.17 – Escola .....	34
2.18 – Os Historiadores .....	35
2.19 – Dom Bosco .....	37
<b>3. O PAINEL E O AUTOR: ARTE E LINGUAGEM .....</b>	<b>40</b>
3.1 – Arte no painel I .....	40
3.2 – Arte no painel II .....	55
3.3 - D.J. Oliveira .....	62
<b>4. O PAINEL E O AUTOR: LIGAÇÃO COM A CIDADE .....</b>	<b>68</b>
4.1 - As fontes naturais da cidade .....	68

4.2 - A fonte das Três Bicas .....	71
4.3 - Alterações na Praça das Três Bicas .....	73
4.4 - O monumento na paisagem .....	76
<b>5. A PAISAGEM URBANA ATUAL DE LUZIÂNIA .....</b>	<b>85</b>
5.1 - A Praça Três Bicas e a preservação de monumentos modernos .....	85
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>101</b>
Anexo 1 - Entrevista com o pintor D. J. Oliveira .....	104
Anexo 2 – Imagens .....	115
Anexo 3 – Documentação financeira do painel Três Bicas .....	119



## ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

01. Conjunto de Painéis .....	02
02. Monumento das Três Raças .....	03
03. Estudo do Painel Três Bicas .....	04
04. Planta baixa Painel Três Bicas .....	05
05. Três Bicas, pequeno regato, peixes e viveiro de pássaros .....	07
06. Indígena .....	08
07. Bandeirante .....	10
08. Escravos .....	12
09. Carro de Bois .....	14
10. Arraial .....	15
11. Luziânia na década de 1940 .....	17
12. Vaqueiro .....	17
13. Cadeia velha .....	19
14. Sobrado .....	20
15. Fiandeira .....	22
16. Tamboril .....	23
17. Músicos .....	25
18. Irmandades religiosas .....	26
19. Pensão do Sr. Juca da Ponte .....	28
20. Igreja do Rosário .....	29
21. Festa do Divino .....	31
22. Carregadores de água .....	32
23. Escola .....	34
24. Historiadores .....	35
25. Dom Bosco .....	37
26. O índio, Cacique, observa o horizonte com grupos de guerreiros .....	43
27. O minerador e o lavrador .....	47
28. Sobrado da Matriz. Gravura, 1980 .....	52
29. O Sobrado. Pintura em azulejo. Ano 2005 .....	53

30. O Sobrado. Têmpera sobre tela. Ano 2004 .....	54
31. Braço vermelho com tesoura .....	58
32. Pombos sobre um céu dourado .....	60
33. Chave inglesa .....	61
34. Oliveira por Siron Franco .....	62
35. Início de obras nas Três Bicas. (cerca de 1950) .....	73
36. Construção de Caixa de água nas Três Bicas .....	74
37. Três Bicas com adaptação de plantas ornamentais, oratório e placa .....	76
38. Primeira residência de D.J. Oliveira, em Luziânia .....	81
39. Casarão do Pintor, na Rua do Rosário .....	81
40. Planta da residência do D.J. Oliveira na Rua do Rosário .....	82
41. A rua que circunda a praça .....	85
42. Construções modernas e suas vitrines .....	86
43. Residência do Sr. Rudú, na Praça das Três Bicas .....	87
44. Monumento das Três Raças .....	89
45. Pichação no Painel Três Bicas .....	91
46. Destruição do Painel .....	92
47. Cadeia Velha .....	93
48. Pensão do Sr. Juca da Ponte .....	94
49. Sobrado da Matriz .....	94
50. Construções modernas impedindo a visualização da Igreja do Rosário .....	95
51. Insígnia Cavaleiro da Ordem do Mérito Anhanguera .....	115
52. Sonata de Luziânia, década de 50 .....	115
53. Tiradentes, Têmpera s/tela, 1948 .....	116
54. Pablo Picasso. Guernica .....	116
55. Goya. Disparos no Príncipe Pio .....	117
56. Pedestal do Cristo Redentor .....	117
57. D.J.Oliveira. Mural do Ginásio de Esportes .....	118

## **RESUMO**

Este trabalho constitui-se em análise da origem e do destino da paisagem colonial da cidade de Luziânia na sua ligação com a obra do pintor e muralista D.J. de Oliveira, a partir de um estudo histórico e artístico do painel três bicas, edificado na praça central da cidade, confeccionado em azulejos vitrificados, em técnica desenvolvida pelo pintor que apresenta uma alusão a paisagem urbana do lugar em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, Paisagem, Paineis, Luziânia – GO.

## **ABSTRACT**

This project is an analysis of origin and destination of Luziânia (a city in the state of Goiás, Brazil) colonial landscape linked with the work of D.J de Oliveira, painter and muralist. It consists in a historic and artistic study of the “Três Bicas” (Three Spouts) a mural built in the central city square, designed by D.J de Oliveira, with vitrified tiles presenting an allusion to the urban landscape of Luziânia.

**Key Words:** Art, Landscape, Mural Built, Luziânia – GO.

## INTRODUÇÃO

A paisagem da cidade de Luziânia é objeto de análise em um Painel, considerando a recorrência dessa paisagem nesse suporte, bem como sua destinação no tempo, no espaço da obra e no espaço geográfico da cidade. O Painel, Três Bicas foi elaborado pelo pintor D.J. Oliveira, natural da cidade de Bragança Paulista, onde nasceu em 14 de Novembro de 1932. Filho do Sr. Honorato José de Oliveira e Dona Rosa Capózoli. A obra, edificada na Praça Raimundo de Araújo Melo, traz, pelas profusões de linhas e cores vitrificadas em azulejos cerâmicos, a paisagem da cidade de Santa Luzia, hoje Luziânia e constituir-se-á no ponto de partida para este estudo.

O Painel notabilizou-se pela contraposição de dois estilos de pintura, executados pelo mesmo pintor, que se valeu da vertente expressionista e do cubismo e reside ali, o germe de duas temporalidades, o velho e o novo, dois fenômenos que se digladiam no espaço urbano da cidade, qual seja o da preservação e o da destruição dos lugares. E esse combate, se liga a momentos da História da Arte, onde movimentos das vanguardas históricas pós-cubistas desenvolveram os conceitos da fragmentação, da desconstrução e da negação do objeto.

A mudança da paisagem no tempo e no espaço, não esgota a necessidade crescente do novo, aqui apregoada pela idéia de progresso, advinda com a construção de Brasília, que trouxe embutido em seus programas e métodos, a consequência imediata da perda da paisagem originária na sua substituição por outra, pelos processos da descaracterização, abandono e demolição de monumentos, com o crescente processo de negação da história pela metamorfose ou autofagia urbana.

Na compreensão desse processo de mudança da paisagem, que pode estar implícita na seqüência de imagens dos Painéis, foi esplanada, na primeira parte, a identificação dos proponentes, patrocinadores da obra, juntamente com uma sucinta descrição da estrutura de montagem do painel, apresentando a planta baixa, custo financeiro, localização, e mão de obra. Essa etapa foi desenvolvida pelas pesquisas empreendidas na Divisão de Mapas da Prefeitura Municipal, no setor do arquivo de mapas e plantas das obras realizadas na cidade, bem como das consultas aos documentos do acervo do Arquivo Público Municipal.

Na segunda parte foi apresentado um estudo dos elementos narrativos da história documentada e oral da cidade de Luziânia contidos nas imagens do Painel, pelos diversos personagens na sua ligação com a natureza, habitat, profissões, artesanato e arquitetura, que vão desde o elemento indígena aos Bandeirantes, colonizadores, instituições religiosas, políticas e culturais que marcaram a civilização desenvolvida no lugar em estudo. Essa etapa foi ilustrada com imagens do painel, fundamentada pelas consultas às publicações de historiadores locais, principalmente aos livros de Gelmires Reis, tais como *Almanach de Santa Luzia e 100 contos*, ao historiador Joseph de Melo Álvares, na sua obra, *História de Santa Luzia*, e as publicações de historiadores e escritores, tais como, José Dilermando Meireles, Antonio Pimentel, Paulo Bertran, Basileu Pires Leal, Adilson Vasconcelos e outros.

Em seguida, foi empreendida uma leitura do Painel I e do Painel II, considerando os elementos constitutivos de sua elaboração artística, para estabelecer no painel a relação das imagens com a história do lugar e a história da arte. No primeiro painel, foi possível demarcá-lo em quadrantes e quadros na tentativa de desenvolvimento de uma narrativa, dentro de certa linearidade histórica. Já no segundo painel, a leitura se desenvolveu a partir de certos elementos figurativos sinalizados pelo Pintor. Essa leitura foi possibilitada pela análise das obras de Meyer Schapiro, intitulada, *Momdrian – a dimensão humana da pintura abstrata*, que aborda questões ligadas ao posicionamento do espectador diante da obra; Nicos Stangos, *Conceitos da arte moderna*, que aborda questões ligadas ao cubismo; Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*, especialmente quando se refere à destruição de monumentos nas cidades; Georges Didi-Huberman, onde nos apresenta uma experiência da morte da arte.

Na próxima etapa foi apresentado um breve estudo sobre o Painel na sua ligação com a praça, o que possibilitou apresentar um panorama das mudanças e desenvolvimentos da própria praça, contextualizando o nome Três Bicas e sua ligação com as fontes naturais da cidade. Essa etapa foi acrescida da análise do monumento nos lugares da cidade, apresentando o D.J. Oliveira na sua ligação com esses monumentos, documentação fotográfica e a paisagem da cidade em questão. Essa etapa pautou-se numa entrevista gravada em fita cassete, realizada na residência do pintor nos meses que antecederam sua morte. Além de recorrer a publicações da imprensa regional na transcrição de depoimentos, bem como da visita ao acervo fotográfico da Casa da Cultura de Luziânia para obtenção de imagens históricas da fonte Três Bicas. Utilizei aqui, as reflexões sobre a questão da paisagem e da memória do autor Haroldo Rosenberg intitulada, *A tradição do Novo*, especialmente quando

me referi ao morador de determinada localidade evocando o nome de certos lugares com o intuito de perpetuar os marcos referencias da paisagem.

Finalizando, foi apresentada a situação atual do painel, e suas implicações com relação à paisagem urbana atual da cidade com o predomínio dos monumentos modernos contrapostos às ruínas e ao pouco da paisagem colonial, que ainda resta na cidade. Essa etapa foi estabelecida pela ligação com o pensamento de Marshall Berman, na sua obra, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, onde nos indica uma experiência da destruição de lugares e seus monumentos, colocando em cheque o posicionamento da modernidade. Ainda nessa etapa apresento uma reflexão do Paul Virílio, pela sua obra, *O espaço crítico*, onde aborda a questão do sedentário contemporâneo, na perda do deslocamento, proporcionado pelos serviços das novas tecnologias da nova paisagem.

A realização deste trabalho traz como objetivo fundamental, a sensibilização dos moradores da cidade com relação à preservação dos documentos históricos e artísticos da região e o ensejo em contribuir pelas ações educativas e estratégias de intervenção urbana na parceria com a comunidade artística, gestores públicos, agentes do patrimônio e aos estudantes de arte, nas reflexões e pesquisas sobre questões relacionadas aos processos artísticos e tecnológicos, intrínsecos na dinâmica das transformações dos objetos e lugares, empreendidos pelos diversos grupos sociais que compõem as cidades.

Soma-se a essas preocupações o fato de que inexitem, até o momento, estudos sobre o período de permanência do pintor D.J. Oliveira na cidade de Luziânia, constituindo assim, uma tentativa de propor caminhos e estratégias com vistas a valorização da sua obra artística e toda contribuição as pesquisas e movimentos artísticos advindas de sua obra. Essa pesquisa traz, no seu bojo, o esforço para criação de alternativas que suprem a escassez de publicações relacionadas ao espaço urbano das cidades históricas que antecederam a instalação da Capital Federal na região do Planalto Central.



Painel Três Bicas. Foto: Arley da Cruz. Ano, 2007



## **1. O PAINEL, A ARQUITETURA E A PRAÇA.**

### **1.1. O painel Três Bicas**

Painel Três Bicas, título da obra, executada pelo pintor, muralista e gravador, Dirso José de Oliveira, tratado por D.J. Oliveira, ou Oliveira. A obra apresenta-se com 35 metros de extensão, cada estrutura, sendo que, suas paredes de concreto, suporte das cerâmicas, elevam-se do piso à base, com aproximadamente 80 cm, e do piso ao topo, com 2,40 cm. Sustentada por 34 colunas inclinadas na forma de pilotis, cujas paredes que sustentam apresentam-se curvadas dentro de uma estrutura em forma de uma circunferência.

O painel foi executado na técnica da pintura em azulejos vitrificados, pintados com pigmentos minerais que, através de sucessivas queimas em forno elétrico, atinge a escala dos 1200 graus Celsius, para em seguida fixá-los na parede de concreto com argamassa. Esse serviço foi executado por pedreiros especializados, que obedeciam a certo distanciamento por entre os azulejos prevendo a dilatação do conjunto, evitando assim o desprendimento das peças coloridas dos painéis.

A obra foi edificada na Praça Raimundo de Araújo Melo, no centro da cidade de Luziânia, no ano de 1994, na gestão do prefeito Delfino Oclécio Machado, patrocinador da obra. Trata-se de uma prodigiosa obra da engenharia moderna, que se apropriou dos elementos arquiteturais, como o concreto, a água e os azulejos, para sua composição. Os pilotis e as duas plataformas em concreto armado na forma de dois semicírculos em oposição separados por um espelho de água, onde se vêem refletidas, as imagens e as cores do painel, remetem-nos às estruturas arquiteturais utilizadas na construção de Brasília.

Uma pequena faixa circular de verde foi utilizada para compor a estrutura do painel, onde prevalece um pequeno gramado com flores ornamentais, um coqueiro originário da paisagem do local, que entra na composição das estruturas verticais do painel, juntamente com uma luminária de metal, adaptada com três lâmpadas fluorescentes, além de várias árvores em volta da praça.



Fig. 01. Conjunto de Painéis. Foto: José Álfio, 2007

No centro do espelho d'água, eleva-se um monobloco de base triangular, sustentada por pilotis em forma de arcos, mais tarde ali inserido, como um projeto complementar, integrando o conjunto dos painéis. O monobloco de três faces apresenta, em cada face, figuras humanas que remetem as três raças formadoras da civilização local.

O piso, onde se instalaram os painéis, foi construído, com a utilização de pequenos blocos de concreto, como a estrutura de um mosaico, de forma a ressaltar as linhas do meio-fio, bem como as linhas que margeiam o espelho de água onde está edificado o monobloco.

Atrás dos semicírculos, aproximadamente a três metros de distância do painel está edificada, uma estrutura de concreto, que serve de assento aos visitantes e freqüentadores da praça. Esses bancos seguem a mesma curvatura dos painéis, e estão dispostos de forma que o observador, ao utilizá-lo, terá duas alternativas de visão, a paisagem do entorno da praça, ou um grande muro de concreto a sua frente.



Fig. 02. Monumento das Três Raças. Foto: José Álfio, 2007

O projeto de criação e arte do painel Três Bicas foi doado pelo pintor à população de Luziânia, com a intermediação da Academia de Artes e Letras do Planalto, cujo presidente na época era o Dr. José Dilermando Meireles, advogado, destacado político, fazendeiro, desembargador em Brasília, um mecenas, apreciador e protetor das artes, músico e escritor, um dos fundadores da academia anteriormente citada, além de ser considerado um dos maiores criadores de gado na região.

A Prefeitura Municipal de Luziânia arcou com as despesas de preparação do terreno para instalação da obra, com o fornecimento da planta baixa, bem como da construção da estrutura arquitetônica para instalação das cerâmicas pintadas pelo autor, aquisição de pigmentos para sua elaboração, além de custear os trabalhos de auxiliares para sua oficina de cerâmica por um período de mais de dois anos.

Importante ressaltar que a construção da estrutura de concreto foi realizada por uma empreiteira, contratada pela Prefeitura Municipal. O painel foi amplamente apoiado pelo Poder Público Municipal, principalmente na aquisição de esmalte para cerâmica, adquiridos da firma Triarte Comércio de Material Cerâmico Ltda, em termo homologado no valor de trinta e cinco milhões de cruzeiros, conforme documentação elaborada pela comissão permanente de licitação da Prefeitura Municipal, em 20 de abril de 1993.

A construção dos painéis de concreto seguiu a planta da arquiteta Ana Maria Borges, posteriormente redesenhado por engenheiros da Prefeitura Municipal. Importante notar a semelhança entre o Painel Três Bicas e o Monumento ao Trabalhador, obra do artista Clovis Graciniano, edificada na praça da antiga estação ferroviária em Goiânia, cuja estrutura apresenta semelhante formato, infelizmente, destruído durante o regime Militar.

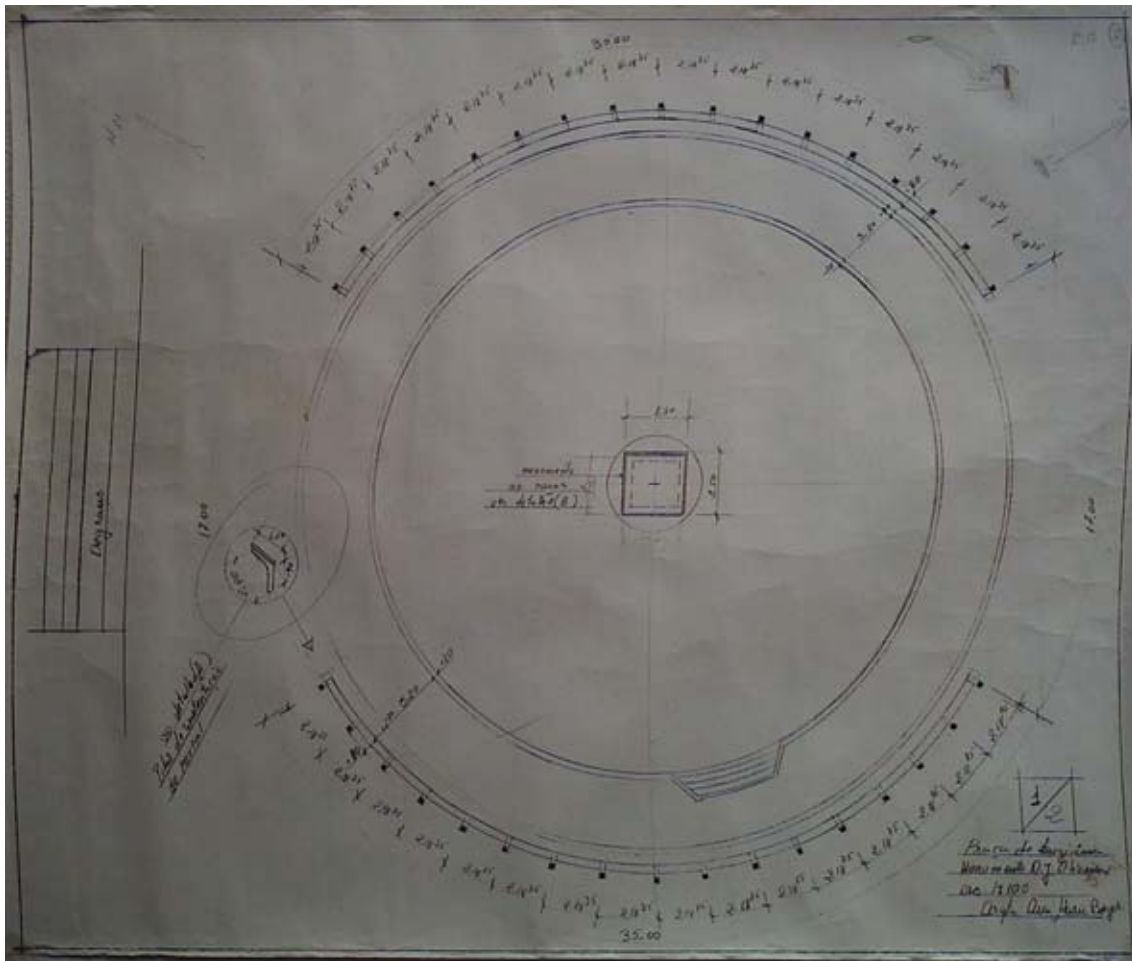


Fig. 03. Estudo do Painel Três Bicas. De autoria da arquiteta Ana Maria Borges. Fonte: Divisão de mapas da Prefeitura Municipal de Luziânia.

O Painel Três Bicas, foi construído na forma de empreitada global pela firma W.M Engenharia, Indústria e Comércio Ltda. A obra foi financiada pela Prefeitura Municipal conforme homologação do dia 26 de Maio de 1993, no valor de trezentos e sessenta e quatro milhões e cinqüenta e seis mil cruzeiros, com prazo para execução previsto para quarenta dias.

Em despacho do dia 1º de julho de 1993, ou seja, mais de um mês, em termo aditivo, acresce à cláusula terceira do contrato original o valor de (quarenta e cinco milhões e quinhentos mil cruzeiros) para execução dos painéis. Trata-se do maior investimento em obra de arte pública na cidade.<sup>1</sup> (documentação ver anexo 3)

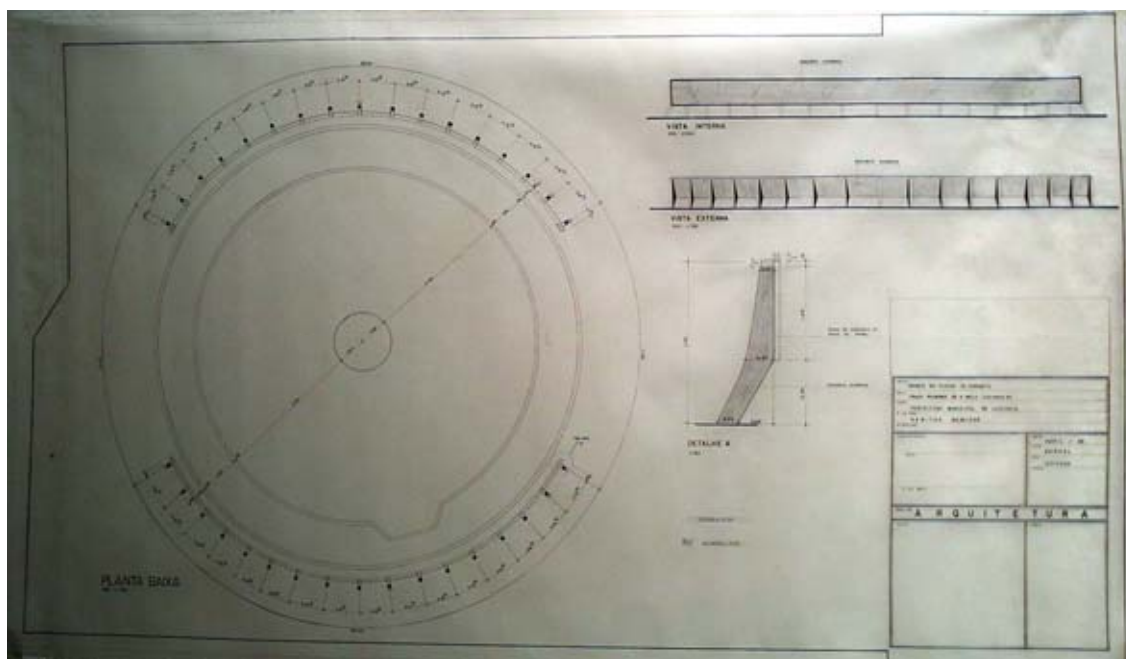


Fig. 04. Planta baixa do Painel Três Bicas. Planta redesenhada por engenheiros da Prefeitura Municipal de Luziânia. Fonte: Divisão de Mapas da Prefeitura Municipal de Luziânia. Foto: José Álfio, 2006

As características pictoriais do painel colocam em oposição duas linguagens, e acredito conter ali duas temporalidades, e alteridade espacial, no que se refere ao segundo plano do espaço pictorial, bem como dois modos de representação das figuras. Poderíamos identificar como um espaço expressionista, no primeiro painel e um espaço geometrizado, no segundo painel, apesar de ambos apresentarem a mesma dimensão, curvatura, altura e técnica de elaboração.

A relação da obra com o observador não se faz de uma maneira direta, como um quadro na parede. As imagens elaboradas pelo pintor foram apresentadas, na parte interna do painel, ou seja, exige-se do observador o seu posicionamento dentro do espaço compreendido

<sup>1</sup> Valor total da obra: Quatrocentos e quarenta e quatro milhões, quinhentos e cinqüenta e seis mil cruzeiros. O que corresponde hoje à Cinqüenta e dois mil, oitocentos e cinqüenta e sete reais e setenta e um centavos. Resultado da correção pelo IGP-M, considerando a data inicial de 05/ 1983 e a data final de 08/2007. (fonte: Banco Central do Brasil, [www.bcb.gov.br](http://www.bcb.gov.br), Serviço ao cidadão. Calculadora do cidadão).

pelos dois semicírculos do painel, constituindo assim um espaço fechado para observação, com recuos limitados pela margem do pequeno espelho de água que os separam. O observador, dentro dos painéis, é delimitado por um grande muro, uma parede cega que protege o interior do painel, impedindo a visualização de quem se encontra na parte externa dos semi-círculos. Assim a sua instalação, no centro da praça, provoca uma divisão entre o espaço de dentro e o espaço de fora, para observação das imagens ali esboçadas.

A função da obra na praça propõe um encontro do cidadão comum com a arte, pelas imagens ali articuladas. Uma arte que quer comunicar com o transeunte, aquele que, de certa forma, não frequenta as galerias de arte com seu seleto círculo de apreciadores, proporcionando-lhe o contato com a obra. A inserção da obra, na praça, sua forma de construção, posicionamento e presença na paisagem da cidade, indica-nos outra implicação, qual seja a do distanciamento do observador, ou seja, num primeiro contato com o painel, de quem o visualiza pelo acesso das vias laterais que interceptam o grande círculo da praça onde estão inseridos, a mais ou menos 20 metros de distância do painel, o que se vê é o imenso muro de concreto que expulsa o observador, distanciando-o das imagens e dos contextos ali evocados.

Ao visitar o painel, o espectador se utilizará de dois percursos do olhar. De carro, terá que: Parar, estacionar, e adentrar, situando em determinado ponto de orientação, para ver ou contemplar, as imagens ali inseridas. O percurso do movimento interno se fará no sentido dos ponteiros de um relógio, para proceder a leitura do painel.

Na análise da seqüência de leituras das imagens utilizadas pelo pintor, na composição do Painel Três Bicas, foi preciso estabelecer um ponto de orientação, a partir dos eixos radiais, onde estivesse o observador posicionado de costas ao poente, no local onde está a escada de acesso ao espaço interno do painel, e que tendo do seu lado esquerdo o início do painel, ao qual chamarei de painel I, e do seu lado direito, o final da seqüência de leituras, ao qual chamarei de painel II.

Para efeito de visualização, da distribuição de personagens e contextos poderemos considerar o início do painel I, com a pintura onde aparece a figura do indígena, da ave, da onça, da cobra, das árvores e do Bandeirante. E do lado direito no painel II, aparece a figura dos aviões, aparelhos das tecnologias da aviação, uma espécie de concorde, foguetes, ou aeronaves espaciais, seria a finalização do painel II.



É preciso considerar que, na função de monumento e interferência urbana, o painel encontra-se circundado por construções de caráter moderno, onde prevalecem estruturas de concreto armado com portas de vidro, que abrigam os serviços da atualidade como agência bancária, além de sofisticadas vitrines de lojas de roupas e alimentação, servidas por amplos espaços para estacionamento de automóveis, em suas imediações.

A Praça Três Bicas, título do painel, recebeu esse nome em função de uma nascente que serviu de fonte pública aos antigos moradores da região. Suas águas supriram aos propósitos da atividade mineradora, ali empreendida, e banham o solo da cidade, até os dias atuais. Distante, a poucos metros do Painel, ainda se ouve o som das águas da fonte caindo sobre um pequeno regato, onde se visualiza o movimento de uma quantidade considerável de peixes ornamentais e o leito daquelas águas permanece circundado por uma variedade de plantas cujo verde varia de matiz e intensidade luminosa.

Um grande viveiro de aves e de pequenos animais foi construído em suas margens pela Secretaria do Meio Ambiente e dos Recursos Hídricos - Semarh, para abrigar pássaros, confiscados em mãos de traficantes e predadores. As seqüelas e agressões, por eles sofridas ao longo da captura e cativeiro, requerem o seu restabelecimento nos espaços do grande viveiro, para que mais tarde possam ser devolvidos ao seu habitat natural.



Fig. 05. Três Bicas, pequeno regato, peixes e viveiro de pássaros silvestres.

Foto: José Álfio, 2007

## 2. A HISTÓRIA CONTIDA NO PAINEL

O Painel Três Bicas é rico em imagens que remetem a elementos da história e das tradições culturais da cidade de Luziânia. Visível, no painel, a quantidade de elementos e objetos que estiveram ligados ao cotidiano desse lugar, a começar pelo aspecto humano da civilização – presente na região antes mesmo da chegada dos primeiros colonizadores – aos equipamentos e instrumentos utilizados no trabalho e no lazer dos habitantes da cidade. Os elementos assinalados, meios de habitação, instituições sociais, políticas e religiosas, configuradores do contexto histórico e cultural, aparecem em temáticas históricas de Luziânia: Indígena, Bandeirante, Escravos, Carro de Bois, Arraial, Vaqueiro, Cadeia Velha, Sobrado, Fiandeira, Tamboril, Músicos, Irmandades Religiosas, Pensão do Sr. Juca da Ponte, Igreja do Rosário, Festa do Divino, Carregadores de Água, Escola, Historiadores e Dom Bosco.

### 2.1. Indígena.



Fig. 06. Indígena. Foto: José Álfio, 2007



No painel, o pintor apresenta as figuras dos indígenas, em um ambiente cercado de árvores e animais selvagens, indicando uma natureza ainda intocada pelos pés do colonizador. Envoltos em atividades diárias, o indígena, esboça um esforço na confecção de utensílios, concentração com arco e flecha sobre uma canoa que desliza lentamente nas águas de um rio, preparação à pesca diária, ou aparecem enfileirados como se celebrassem um ritual, uma dança festiva?

O Pintor, ao apresentar o índio ajoelhado, não se preocupou em deixar claro a natureza do objeto com o qual o indígena se defronta, o que pode ser a moldagem de um recipiente de barro, ou uma trama de feixes para tecelagem de uma cesta, ou mesmo um cone de uma estrutura de madeira, espécie de pilão. Além da possibilidade de o indígena estar ornamentando a peça, já que ao lado aparecem outros recipientes já ornamentados.

Vestígios encontrados na região, indicadores da presença de grupos indígenas, apresentam, na sua ornamentação, as formas geométricas ou coloridas nas quais o pintor utilizou nos desenhos dos recipientes que se apresentam no painel. O trabalho da remoção de camadas sedimentares da terra, da abertura de valas, para os serviços da moderna construção, propiciou o encontro de vários objetos confeccionados pelos filhos da mata, especialmente os cachimbos feitos de barro cozido, que apresentam figuras exóticas, com motivos geométricos.

O painel apresenta um grupo de indígenas ensaiando uma espécie de dança, ritual festivo, ou grito de guerra. Ali o pintor não dotou os índios com as armas costumeiras, plumagens ou pinturas corporais, reduzindo a ornamentação a poucos elementos num corpo quase nu.

Não temos ainda indicação do ritual indicado pelo pintor, nas imagens plasmadas no painel. Ao grito de guerra, entretanto, historiadores locais descrevem episódios ocorridos em regiões do planalto central precisamente numa fazenda denominada Pandeiro, em agosto do ano de 1750, alusivos ao tema.

Os índios Caiapós cercaram a fazenda, matando 21 pessoas, entre homens, mulheres e crianças. A vingança logo eclodiu e uma bandeira formada por índios bororós, liderados pelo coronel Antônio Pires de Campos - o Pai-Pirá, uma espécie de tropa de choque aldeada no

Triângulo Mineiro, revidaram o ataque vitimando, 18 índios e aprisionando mais 49.<sup>2</sup> O fato ocorreu próximo ao rio Corumbá, no município de Luziânia, e em memória da amplitude da tragédia o local passou a ser chamado de Deus-me-livre.

O pintor apresenta, no painel, um índio numa canoa, portando arco e flecha, numa cena que remete à questão da pesca e da caça para coleta de alimentos, até então abundantes na região. Essa cena faz uma alusão à informação de Melo Álvares, referindo-se aos índios Crixás, Xavantes e Pedras Brancas, que se encontravam escondidos nas matas do rio Maranhão, no ano de 1886, perambulando pacificamente pela região.

## 2.2. Bandeirante



Fig. 07. Bandeirante. Foto: José Álfio, 2007

Depois de mostrar um quadro aterrador, (Ver fig. 26) ilustrando a perseguição indígena, o assalto e saque de suas aldeias, frente à fragilidade de seus sistemas de defesa, constituído de “grande matilha de cães para o alarme e a estreitas entradas das ocas”.<sup>3</sup> O pintor nos apresenta a figura do Bandeirante, elevando suas mãos ao céu, numa atitude de louvação, como se esboçasse um grito de glória pela quantidade de ouro encontrado. Acima uma fileira de escravos acompanhada de uma espécie de cavalaria, compõe os principais elementos figurativos desse quadro.

<sup>2</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia*. Brasília. Gráfica e Editora Independência, 1978, p. 31.

<sup>3</sup> Bertran, Paulo. *História da terra e do homem no planalto central*. Brasília. Solo, 1994, p. 67- 68.

Esse momento se liga ao descobrimento das minas de ouro, e conclui a caminhada do bandeirante Antônio Bueno de Azevedo, que, partindo da cidade de Paracatu, no estado de Minas Gerais, em meados de agosto de 1746, com uma bandeira formada por amigos, patrícios, e um grande número de escravos, encontra grande quantidade do cobiçado metal amarelo. Como nos mostra o historiador Joseph de Mello Álvares, “partiu para o rumo sudoeste a 11 de dezembro e chegando a 13 à praia de um lindo riacho, mandou lavar uma pouca de areia corrida, cuja vista lhe agradou, e tamanha foi a quantidade de ouro que brilhou ante os seus olhos ávidos e ambiciosos que, por momentos, desvairou-se-lhe a razão inteligente e esclarecida.”<sup>4</sup>

O pintor ao esboçar a imagem do bandeirante, faz uma alusão à descrição do momento da descoberta muito parecida com os relatos dos historiadores locais, nos informando que “o ilustre paulista, grato e reconhecido, baixando os joelhos a terra e elevando as mãos ao céu, agradeceu, comovido, a graça que Deus houve por bem fazer a ele...”<sup>5</sup>

O Bandeirante invocou o nome de Santa Luzia, oferecendo-lhe o padroado da povoação que ele ia fundar “sob os auspícios de seu glorioso nome”, assim a cidade recebeu esse nome em homenagem à santa padroeira, do dia 13 de dezembro.

Sabe-se que o bandeirante Antônio Bueno de Azevedo, era natural de Atibaia, cidade situada a 80 quilômetros de São Paulo. Filho de Francisco Correia de Lima e de Joanna Batista Bueno. Foi casado com D. Maria da Rocha Bueno e não tinha filhos. No dia 12 de maio de 1771, em virtude de uma cirrose do fígado, proveniente das repetidas febres palustres advindas de seus percursos pelos sertões do Brasil, falece em situação de extrema pobreza, “a braços com a miséria e perseguido pelos sátrapas de um governo sedento e desagradecido, a quem ele tanto soubera honrar, servir e obedecer”. Seu corpo envolto no hábito de São Francisco, de que era irmão terceiro, foi sepultado na Igreja Matriz, em solenidades permitidas pelas circunstâncias do lugar.

Uma subscrição pública, providenciada por seus concidadãos foi oferecida à infeliz e desolada viúva, necessários a sua subsistência, evitando assim que “ela misturasse as lágrimas da viuvez com os gemidos da miséria”.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Álvares, Joseph de Mello. *Historia de Santa Luzia – Luziânia*. p. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 13.

<sup>6</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*. Uberaba. Typografia de obras São José, p. 20-22.

Antônio Bueno de Azevedo possuía um casarão situado no largo da Matriz, e pode ser vista por uma foto do acervo da Casa da Cultura, onde aparece a rua ocupada por uma pequena multidão seguindo o enterro de uma criança. Esse casarão apresentava uma seqüência de portas na sua fachada, com verga reta, pois tinha a função de comércio, na sua parte frontal e residência nos demais cômodos. Construída na técnica de pau a pique e algumas paredes apresentavam os adobes, com telhas térreas. Demolida na década de 60, e no seu lugar encontra-se o estabelecimento comercial denominado Moura Materiais de Construções.

### 2.3. Escravos.



Fig. 08. Escravos (detalhe). Foto: José Alfio, 2007

Com relação aos escravos, aparecem no painel, na forma de uma fileira, de negros, unidos por uma corrente ou corda que os aprisionam, imagens que suscitam outras implicações de natureza histórica.

Na análise da historiografia local, podemos encontrar registros alusivos à época da escravatura. Entretanto, muitos documentos históricos que testemunham esse período desapareceram, ou reduziram a poucas indicações. Mas, as marcas do trabalho escravo ainda podem ser visíveis em determinados pontos da paisagem da cidade, como as grandes valas, sulcos e entranhas abertas no solo, se assemelhando a verdadeiras feridas para extração do ouro e ainda podem ser observadas nas mediações do bairro do Rosário, precisamente atrás da velha Igreja do Rosário, entre o bairro da Felicidade, e o Estádio Serra do Lago. Ali, os

instrumentos cortantes sobre amplos paredões indicam uma forma rústica do trabalho braçal, executado por grande número de escravos com seus equipamentos e apetrechos da mineração.

O Córrego Saia Velha, escavação antiga estopim de uma acirrada disputa e intriga entre dois coronéis possuidores de grande numero de escravos, João Pereira Guimarães e Jose Pereira Lisboa<sup>7</sup>, é uma dessas marcas. Um extenso canal, utilizado para levar água da região onde hoje situa a cidade do Gama DF, às minas do Cruzeiro, em Santa Luzia, nas terras altas, onde hoje está localizada a Igreja do Rosário, constitui outro indicativo da presença do escravo na região.

Esse canal de mais de 42 quilômetros de extensão, foi construído por mais de 2000 escravos, e teve como início de suas obras, o mês de abril do ano de 1768, e a 11 de setembro de 1770, “quando menos se esperava, foi aberto o dique que tinha sido feito nas Terras Altas, e a água jorrou barulhenta pela Rua do Rosário...”.<sup>8</sup> O canal permanece visível, nos dias atuais, como uma espécie de cicatriz horizontal ao longo das montanhas, que circundam o morro do falcão.

Importante observar a quantidade de escravos utilizados nos trabalhos da mineração, vindos de diversas regiões do país, principalmente de Minas Gerais, Rio de Janeiro, e do Estado da Bahia, como nos mostra o historiador Mello Álvares, referindo-se à chegada do capitão José Pereira Lisboa à região das minas auríferas, “trazendo uma grande tropa carregada de fazendas e outras mercadorias estrangeiras, ferramentas de mineração e 148 escravos novos,”.<sup>9</sup> A maioria dos mineradores apresentam esse número, entretanto aparece outro capitão, o Português Manoel Ribeiro da Silva, com 161 escravos e necessária ferramenta para o serviço de mineração.

Outra indicação da quantidade de escravos na região pode ser comprovada com uma espécie de levantamento populacional ou senso demográfico, onde o historiador Gelmires Reis, nos informa que “Em 1763, Santa Luzia numerava uma população de 16.529 pessoas, sendo 12.984 escravos.”<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*, p. 93-97.

<sup>8</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*, p.17.

<sup>9</sup> Álvares, Joseph de Mello. *Historia de Santa Luzia – Luziânia*, p.41.

<sup>10</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*, p.168.

O arraial, Mesquita, por exemplo, situado a poucos quilômetros de Luziânia, apenas 55 quilômetros da Capital Federal, é considerado um quilombo que guarda, na sua arquitetura e nos seus costumes, um estilo de vida herdado dos seus ancestrais, os escravos.

#### 2.4. Carro de Bois

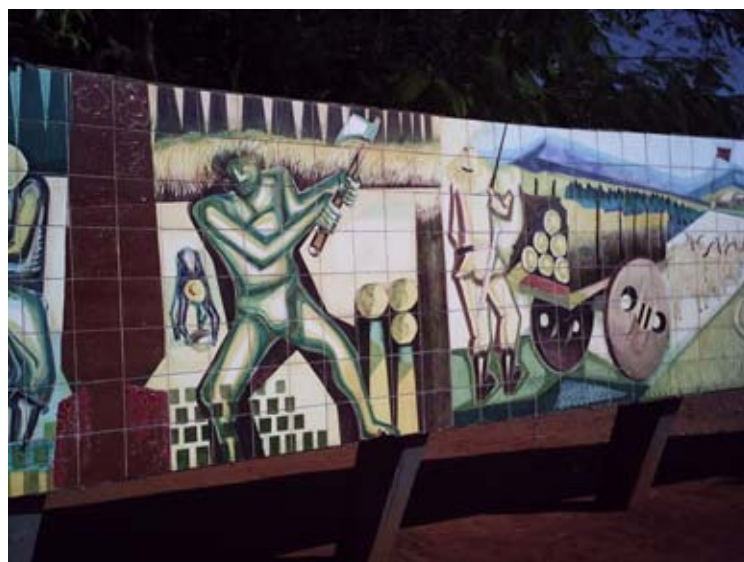


Fig. 09. Carro de Bois. Foto: José Álfio, 2007

O Pintor nos mostra a imagem do carro de bois, ao lado de duas figuras com o machado executando o corte de uma árvore, atividade que perdura até os dias atuais, onde extensa faixa de matas, composta de variadas espécies de árvores são consumidas continuamente para dar lugar à instalação de novos equipamentos da agroindústria, da atividade pastoril ou assentamentos humanos, denunciando uma natureza em constante exploração desde os tempos coloniais.

O carro de bois, um dos meios de transporte comumente utilizado na região, está aqui representado pelos traços do pintor, indicando-nos, por intermédio de algumas peças e acessórios, a maneira de sua construção. Abaixo da mesa ou plataforma, aparece o eixo cortado de forma octogonal, rebaixado nas extremidades que antecedem as grandes rodas, onde recebe ali o encaixe na forma de dois reforçados pinos por onde circulará o eixo. O carro, quando em movimento, coloca em atrito o eixo e uma peça denominada “chumaço” que, em fricção com os encaixes provoca um som estampido, ininterrupto, ouvido a longas distâncias.

As rodas, feitas com duas cambotas de madeira, dois semicírculos, com furos em cada um deles, denominados de óculo, serão unidos pelas talas de junção posteriormente fixadas no eixo, com o auxílio de tarugos. As rodas apresentam, em suas extremidades, uma espécie de anel, ou aro de ferro pontilhado por cravos de cabeça abaulada, de forma que por onde passam deixam dois rastros paralelos, pontilhado no terreno.

O Carro de bois aparece transportando uma carga de madeiras na direção de um arraial, sempre ligado às atividades e ao trabalho do homem do campo e das pequenas cidades, como mostram os historiadores locais ao se referirem ao episódio do transporte de um grande meteorito caído na região de Luziânia, próximo à divisa com o Distrito federal no ano de 1928, indicando a importância desse tipo de transporte na construção da história do lugar.

O meteorito foi encontrado na Fazenda Paiva, por um vaqueiro que campeava gado, cujo verdadeiro nome era Raymundo Florêncio de Barros. Na época o intendente municipal Gelmires Reis doou o meteorito ao Museu Nacional, ocasião em que o naturalista Ney Vital veio até Luziânia buscá-lo. Batizado com o nome de Santa Luzia, por Americano do Brasil e Escolástica Ribeiro, o meteorito foi locomovido por quase 120 quilômetros, num carro de bois até a cidade de Vianópolis, de onde seguiu em vagão de trens de carga com destino ao Rio de Janeiro, encontrando-se atualmente aos cuidados da Universidade Federal daquele Estado.

## 2.5. Arraial.



Fig. 10. Arraial (detalhe). Foto: José Álfio, 2007

No painel o pintor situou a formação de um pequeno arraial, logo acima da plataforma por onde se dirige o carro de bois. O arraial encontra-se encravado na proximidade das montanhas, como se isolado na imensidão do céu, como os pequenos arraiais e vilarejos que surgiram em detrimento do garimpo do ouro, de formação espontânea, em amplos espaços do cerrado no Brasil central. Diferente das cidades que surgiam dentro dos padrões e rigores do planejamento urbano, projetadas matematicamente na prancheta de arquitetos, ou em programas de computador.

Essa cena, delineada pelo pintor, pode nos remeter ao texto de Joaquim Gilberto, onde nos apresenta o relato de um viajante suíço, Saint-Hilaire que esteve em Luziânia por volta do ano de 1819 e todo seu percurso ao interior do estado foi feito no lombo de um cavalo, atravessando a amplidão do imenso cerrado até atingir a região das minas. Observando as características do lugar, nos fez a seguinte descrição: “Muito agradavelmente situada na vertente de um cômoro, sobre um valão assaz largo, Santa Luzia se estende paralelamente à margem direita de um regato chamado de córrego de Santa Luzia, que corre no fundo de um vale.”<sup>11</sup>

O viajante ao expressar o encantamento e esplendor das povoações de Minas Gerais e Goiás, originadas dos trabalhos do garimpo do ouro, refere-se à paisagem da cidade com a seguinte descrição: “suas ruas são bastante largas e regulares; as casas, em número de cerca de trezentas, são, na verdade, construídas de pau e barro, e menores e mais baixas que as das povoações que percorrera até então; mas são todas cobertas de telhas, rebocadas com essa terra branca que chamam tabatinga, no interior do Brasil, e algumas têm nas janelas caixilhos de talco tão transparentes como vidro”.<sup>12</sup>

O pequeno arraial concebido pelo pintor, reproduzido no painel, não tem a pretensão de ser a representação da cidade originária de Luziânia. Seu desenho e sua pintura pertencem ao campo de uma criação artística, com alusões ao contexto e história do lugar, principalmente quando coloca um mastro na entrada da cidade com uma bandeira semelhante à bandeira do Divino Espírito Santo, da tradição religiosa local.

---

<sup>11</sup> Meireles, Dilermando. *Apologia de Brasília*. Luziânia. (organização e produção independente, 1920, p. 52 - 55

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 52-55



Uma fotografia da década de 40 fornece-nos um testemunho visual da fisionomia urbana da época, e apresenta a cidade com suas residências e igreja, no limite com ampla área verde do cerrado. (ver fig.11).

Importante registrar dentro do ciclo evolutivo da cidade que “por portaria de 30 de outubro de 1749, Santa Luzia foi elevada a categoria de Julgado, e em 2 de agosto de 1750, é elevada a categoria de Arraial. Já em 2 de abril de 1833 é elevada a categoria de Vila, e a 5 de outubro de 1867, pela resolução provincial nº 393, a Vila de Santa Luzia foi elevada a Cidade.”<sup>13</sup>



Fig. 11. Luziânia na década de 40. Fonte: Casa da Cultura. Foto: De época

## 2.6. Vaqueiro



Fig. 12. Vaqueiro. Foto: José Álfio, 2007

O pintor nos apresenta a figura do peão de boiadeiro, vaqueiro, ou conforme a determinação da tarefa, “o tropeiro”. Esses qualificativos podem se adequar ao homem que

<sup>13</sup> Pimentel, Antônio. *Pela Vila de Santa Luzia*. Brasília. Gráfica e Editora Independente, 1994, p.65.

aparece montado no cavalo, portando um berrante, acompanhado por duas mulas que carregam sobre seus lombos um equipamento de transporte de mercadorias e objetos denominado de “bruaca”, uma espécie de mala confeccionada em couro cru.

A figura do vaqueiro, com seus instrumentos indicados pelos traços do pintor, nos leva ao esforço da descrição de sua utilidade, na tentativa de reconstruir o quadro da época em que remete essas imagens. O pintor dotou o vaqueiro com um chapéu, o berrante, o revólver, a bota com esporas, além de constar o arreio, o estribo, e a rédea.

Numa explanação geral, o chapéu se tornou uma marca característica do homem atuante na lida com o gado em função das altas temperaturas da região, geralmente confeccionado com palha ou feltro. O berrante, instrumento de sopro, utilizado para emissão sonora na comunicação entre os vaqueiros, tem sua feitura constituída do próprio chifre do boi. O revólver, que aparece na cintura do vaqueiro, tem a função de segurança frente às ameaças de animais ferozes, como onças, cobras, e saqueadores. A bota com esporas, além de prover o peão da proteção contra as plantas espinhosas e ramagens cortantes, recebe os aros da espora, geralmente feita de ferro ou bronze, servida por uma rosácea com serrilhas perfurantes. Sua função é a de agredir o animal, provocando o seu aceleração ou disparo. O estribo, um instrumento de montaria, confeccionado em ferro ou em bronze, serve, nesse caso, para apoiar as botas do vaqueiro. O arreio confeccionado em couro, liga-se ao estribo. As rédeas servem para a condução do animal, geralmente confeccionadas em couro ou com a própria calda do animal e recebe o nome de “cedenho”.

A figura do vaqueiro vincula-se à atividade agropecuária, bastante desenvolvida em Luziânia, desde os tempos longínquos, como nos informa o historiador Mello Álvares, referindo ao mestre de campo Manoel Bastos Nerva, que no ano de 1754, “importou de Minas Gerais trinta e quatro novilhas, nove vacas paridas e dois touros que introduziu na fazenda dos Monjolos,”<sup>14</sup> A Atividade da pecuária surgiu quando da escassez do ouro, como principal alternativa econômica de Luziânia, além da produção do doce do marmelo.

Saint-Hilaire, ao descrever a pecuária em Goiás, se refere à Santa Luzia nos indicando que ali, “existem várias pastagens naturais, os habitantes se queixavam de não se poderem

---

<sup>14</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia \_ Luziânia*. p.39.

desfazer das boiadas senão enviando-as a Bambuí ou a Formiga, afastadas de cerca de 130 a 146 léguas e, por conseguinte, de só retirarem lucros insignificantes.”<sup>15</sup>

## 2.7. Cadeia Velha



Fig. 13. Cadeia Velha. Foto: José Álfio, 2007

A edificação que aparece no painel, entre uma árvore desfolhada de cor escura e o homem de capa preta que monta um cavalo, pode guardar pela suas estruturas e posicionamento, uma estreita relação com o prédio de Câmara e Cadeia. Um prédio de dois pavimentos, apresentando na sua fachada três janelas na parte superior e duas janelas na parte inferior. O prédio existiu logo atrás do grande sobrado na Praça da Matriz de Luziânia, considerado o único prédio tombado pelo Patrimônio Federal, foi demolido na década de 60.

Entretanto, permanece na memória de antigos moradores, como uma lenda ou folclore, o fato de que o prefeito municipal na época o Sr. Juca da Ponte, realizador de grandes obras no município, resolve construir uma estrada para comunicação com Brasília, justamente no lugar da velha cadeia. Sabedor das preocupações com relação aos edifícios históricos da municipalidade, cautelosamente, o senhor prefeito solicita, ao governador do Estado, um parecer quanto à situação do edifício, momento no qual o governador, em resposta afirma que o prédio se trata de uma “obra tombada”, dessa maneira o prefeito mandou mais que depressa tomar o edifício, ou seja, demolindo-o literalmente.

---

<sup>15</sup> Pimentel, Antônio. *Pela vila de Santa Luzia*. p.37.

Essa interpretação do termo tombamento persiste até os dias atuais na consciência de alguns proprietários de imóveis históricos. Lenda ou folclore, o plenário da câmara municipal de Luziânia, recebeu o nome do prefeito, Sr José Rodrigues dos Reis que muito contribuiu ao desenvolvimento das artes na cidade de Luziânia.

Ao representar a cadeia velha no painel, o pintor optou pelo esvaziamento de ornamentos, principalmente quanto à supressão das grades nas janelas, juntamente com o desenho das telhas, como mostra uma reprodução desse edifício no livro *História de Santa Luzia*, (ver fig. 47). A sua entrada lateral, era servida por um grande sino que ao dobrar-se anunciava a entrada de mais um preso, dentre os ilustres, figura-se o capitão José Pereira Lisboa, envolvido no incidente do “córrego das cabaças”.

Historiadores locais nos informam que “a cadeia, que serve de paço municipal, e que foi construída por subscrição pública em 1774, no governo do conselheiro José de Almeida Vasconcellos Soveral de Carvalho, governador de Goyaz. É um sobrado de dois andares, tendo de comprimento 14 metros, de altura 7 e de fundo 6. Em cima funciona o Conselho Municipal, sendo o andar térreo dividido em duas prisões – enxovia e xadrez.”<sup>16</sup>

## 2.8. Sobrado



Fig. 14. Sobrado. Foto: José Álfio, 2007

<sup>16</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*. p.51.

O sobrado que aparece no Painel, logo atrás dos músicos, guarda uma estreita relação com o sobrado que existe em frente à Igreja Matriz de Luziânia, no centro da cidade. Ao reproduzi-lo no painel, o pintor colocou seis janelas na parte superior e cinco portas na parte inferior sendo a porta principal, que aparece semi-aberta do lado direito do edifício, apresenta-se mais larga do que as demais. O sobrado passou por amplas reformas e adaptações, principalmente no que diz respeito aos espaços internos, ali onde se situa o quintal, atualmente preenchido com modernas adaptações. As janelas frontais foram transformadas em portas que se abrem para uma sacada de balaústres recortados. As portas foram adaptadas com pequenos vãos emoldurados onde foram colocados os vidros coloridos. (ver fig. 49).

De uma das janelas dos cômodos desse sobrado, o naturalista francês Saint-Hilaire assistiu ao espetáculo das cavalhadas, em companhia do padre João Teixeira Álvares. (Mireles, Jose Dilermando. Apologia de Brasília. p. 52) Esse acontecimento se deu no ano de 1819, na festa de Pentecostes, realizada em frente à Igreja Matriz.

No sobrado, na década de setenta, funcionou a Casa da Cultura da Prefeitura Municipal de Luziânia, na administração do Dr. Walter Rodrigues. Nessa época, o sobrado foi palco de intensa atividade cultural com exposições de arte, artesanato, além da realização de saraus musicais e lançamento de livros.

Esse sobrado, juntamente com mais seis, formavam o conjunto das belezas da arte colonial que esteve presente na paisagem urbana da cidade, assim distribuídos: Sobrado do Sr. Josué da Costa Mireles, situava-se na Rua do Santíssimo Sacramento, demolido na década de 80, para dar lugar a um estacionamento; Sobrado do Sr. Delfino Machado, (trajaninho), situava-se na Rua Cel. Antônio Carneiro, demolido na década de setenta; no seu lugar encontra-se a mercearia Santo Antônio. (Antonio de Tuta); Sobrado da Rua José de Melo, antigo prédio da Academia de Letras e Artes do Planalto, denominado Casa Gelmires Reis, atualmente funciona ali a sede da Associação dos Artesãos de Luziânia; Sobrado das irmãs, situado também na rua José de Melo, antiga residência do pintor D. J. Oliveira, onde funciona hoje o Centro de Convivência dos Idosos; Sobrado da Cadeia, demolido na década de setenta, para dar lugar à construção de uma estrada, no local encontra-se edificado um Posto de Gasolina; Sobrado do incêndio, Construído por João Gualberto Teixeira, que o vendeu para o capitão Antônio Joaquim de Araújo Melo. O incêndio aconteceu na madrugada do dia 13 de

abril de 1940.<sup>17</sup> O sobrado, situava-se também na praça da matriz, no seu lugar encontram-se construções de caráter e espírito moderno.

## 2.9. Fiandeira



Fig. 15. Fiandeira. Foto: José Álfio, 2007

No painel, o pintor apresenta a figura da fiandeira localizada entre o grupo de músicos. A fiandeira, nos seus labores domésticos desenvolve o trabalho da confecção de linhas de algodão que serão utilizadas na feitura dos tecidos, para confecção de mantas cobertores e vestuários, em geral.

O pintor apresenta a fiandeira descalça, manipulando um instrumento da maquinaria antiga que se denomina roda de fiar, ou “roca”, confeccionada em madeira, com algumas peças em ferro, como o “fuso”, pequeno aparelho onde se coloca o algodão que se transformará em linhas, o pé da fiandeira, está sobre uma barra de madeira, que funciona como uma espécie de pedal que fará a roda girar.

No processo de fabricação dos tecidos, interpõem-se várias etapas de um complexo sistema artesanal que vai desde a colheita do algodão à tecedura, e “supõem-se as seguintes operações: limpar, descaroçar, bater, cardar, fiar, enovelar, dobrar, pesar, e medir, alvejar, tingir, canelar, urdir e tecer”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Reis, Gelmires. *100 contos reais*. Goiânia. Oriente, 1978, p.205.

<sup>18</sup> Sobre o detalhamento das etapas consultar a obra de, Mirandola, Norma Simão Adad. *As tecedeiras de Goiás*. Goiânia. Cegraf/UFG, 1993, p.115-313.



No painel, o pintor colocou sobre o chão, ao lado da fiandeira, uma pequena cesta, amplamente utilizada para a colocação dos novelos de linha de algodão, ou lã de carneiro, que mais tarde seriam utilizadas nos teares.

A Casa da Cultura de Luziânia guarda, no seu acervo, um tear e algumas rocas remanescentes desse período da história da cidade, equipamento da maquinaria antiga que será utilizado em projeto denominado *Tecedeiras do Rosário*, em fase de implantação no momento desta pesquisa, com vistas ao resgate da tecelagem tradicional.

Essa atividade caiu em extinção, depois da invenção da máquina de costura e do desenvolvimento da indústria têxtil, entretanto, em algumas regiões da cidade, encontra-se uma tecedeira, que domina a técnica antiga, confeccionando tecidos de alta qualidade e durabilidade, principalmente na elaboração de estampas com arranjos geométricos de grande beleza.

Historiadores locais nos informam que “O Marechal Cunha Mattos, em sua obra: *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão, pelas províncias de Minas Gerais e Goiás*, menciona que, de toda Província de Goiás, Santa Luzia era a mais importante na arte de tecelagem, possuindo, à época, cem maquinismos (teares), quando, em toda a província, registrava-se a existência de 1.347 teares, onde se faziam cem mil varas de panos de diferentes qualidades.”<sup>19</sup>

## 2.10. Tamboril



Fig. 16. Tamboril. Foto: José Álfio, 2007

<sup>19</sup> Pimentel, Antônio. *Pela Vila de Santa Luzia*. p.43.

A árvore escura que aparece no painel, entre a Fiandeira e logo atrás dos Músicos, pode ser uma referência ao Tamboril, frondosa árvore que existiu logo atrás da Igreja Matriz de Luziânia, representado aqui sem suas verdes folhagens.

O Tamboril, de caule escuro, folhas minúsculas, ficava próximo ao supermercado São José, um dos locais freqüentado pelo pintor, para a compra de cereais, frutas, verduras e fumo. Sua copa abrangia uma área de aproximadamente mais de 20 metros de diâmetro, foi plantada em 29 de Janeiro de 1903, pelo fazendeiro Deodato da Costa Meireles e seu vizinho Antônio de Araújo Roriz, na Praça Guimarães Natal.

No ano de 1915, nos informa Benedito Melo em seu texto *Tamboril um patrimônio pedindo socorro*, que: “chegou a Santa Luzia o primeiro aparelho cinematográfico para exibir seus filmes de cena muda, o circo de projeção foi armado à beira do Tamboril, sendo deixados dois bancos toscos, que serviram para os seresteiros da velha Santa Luzia...”<sup>20</sup>. O tamboril foi lugar de espetáculos artísticos, considerando a ampla sombra por ele proporcionada, pela sua posição, no espaço geográfico da cidade, pois foi plantado numa praça central, de fácil acesso e proximidade aos moradores. Certa época instalou-se ali um parque infantil, com diversos balanços e escorregadores que faziam a alegria da meninada, pois o chão era coberto por uma areia branca, e a maioria pisavam-na descalços, usufruindo das sombras e de cobijados brinquedos.

No ano de 1972, por iniciativa do empresário Sr. Neviton Carneiro Lobo, com o apoio da Prefeitura Municipal, montaram um espetáculo visual no frondoso tamboril, que consistia na instalação de centenas de lâmpadas coloridas sobre seus galhos, transformando-o numa imensa árvore de Natal, com luzes multicoloridas que poderiam ser vistas de partes distantes daquele local. Por entre seus galhos era possível visualizar o bairro do Rosário, avistando no alto da serra a Velha Igreja do Rosário, tendo ao lado os velhos casarões de adobe que compunham a paisagem. Para ali convergiam diversos pintores paisagistas que retratavam, sob diversos ângulos, o enquadramento de lugares tendo o Tamboril como tema central de suas obras.

Na década de oitenta, uma espessa camada de cascalho foi espalhada por sobre suas raízes que se apresentavam expostas na superfície do terreno, cobrindo extensa área em volta do frondoso tamboril. Em consequência dessa intervenção ou mesmo por causa desconhecida,

---

<sup>20</sup> Melo, Benedito de Araújo. *No Caminhar da História*. Brasília. Athalaia Gráfica Editora, 2000, p.99 – 100.



a velha árvore veio a perder seu esplendor e com o tempo, tornou-se um amontoado de galhos secos espalhados pelo chão. No ano de 1996, funcionários da Prefeitura local, utilizando-se de alavancas e motor-serra, cortaram o grosso caule, transportando-o para a serraria da Prefeitura local, transformando-o em partes de pranchas que chegavam a medir quase 2 metros, de largura.

### 2.11. Músicos.



Fig. 17. Músicos (detalhe). Foto: José Álfio, 2007

O painel apresenta um grupo de músicos na praça. O pintor situou-os em frente ao Tamboril e parte dos componentes permanecem sentados num banco tosco, como que se posassem para uma fotografia. O pintor representou os músicos usando uma espécie de terno e gravatas, e alguns coletes, talvez ensejando repassar ao observador uma postura solene, dado a importância que tinha o músico na época, especialmente por ocasião das apresentações públicas, como na “Procissão do Imperador, levantamento do mastro do Divino Espírito Santo, folia do Divino,”, e nos leilões de prendas que aconteciam no coreto que existiu, na Praça da Matriz.<sup>21</sup>

Instrumentos musicais que remetem ao tempo das apresentações públicas na cidade, são encontrados na Casa da Cultura de Luziânia, instituição que guarda objetos históricos, bem como fotografias de vários integrantes de grupos musicais.

---

<sup>21</sup> Leal, Basileu Pires. *A Sombra do Tamboril*. p.59.

Numa fotografia, provavelmente da década de 50, (Ver anexo 2, fig.52) podemos ver os integrantes da antiga Sonata de Luziânia, em pé: Da esquerda para a direita: Nego de Maria Rosa, Salustiano (Salú), Vicente, Zequinha Roriz, Temistocles, Zezito de Cristóvão, Ione de Lima, Joaquim Domingos Roriz, Milton Carneiro, José Calango, Jorge de Brecha, Sentados: Da esquerda para a direita: João Lopes, Luso Meireles, Antônio Março de Araújo, (seu Vô), José Carneiro e José Ratinho. Dentre eles, “merece referência especial o Maestro Antônio Março de Araújo, que carinhosamente era cognominado por todos de mestre ou Mestre seu Vô, pois além de autodidata, foi o grande responsável pela formação de nossos atuais músicos, como, ainda, professor de latim por longos anos. Além dos apresentados na foto é importante ressaltar os principais dirigentes musicais que tivemos como Delfino Meireles (Sonata Luziana); Domingos Sávio (Grupo Choro); José Brasil (União Recreativa).

No painel, o pintor representou os músicos portando alguns instrumentos, como o Bumbo, o Piston, o Bombardine, instrumentos de marcação e de sopro, entretanto historiadores locais nos informam que em 19 de abril de 1924, em Santa Luzia: “Chega o piano de Nhá-nhá do Couto - O primeiro a entrar na cidade”,<sup>22</sup>

## 2.12. Irmandades Religiosas



Fig. 18. Irmandades Religiosas. Foto: José Álfio, 2007

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 34.

O pintor representou no painel a cena de uma procissão, onde aparecem os fiéis carregando o andor com o Senhor Morto, tendo a frente a figura de um sacerdote, seguido por um número incontável de religiosos. Ao lado, a figura de uma mulher que segura um tecido onde está impresso a figura do Nazareno, numa alusão ao Santo Sudário.

Ao esboçar essas imagens, o pintor pretendia realizar um registro do lugar pelas formas relacionadas à expressão de religiosidade do povo de Luziânia, pois em diversas ocasiões a Rua do Rosário, onde residia o pintor, foi palco da tradicional passagem de procissões religiosas.

Desde os tempos remotos, esse sentimento coletivo de religiosidade esteve presente nos diversos grupos sociais que testemunharam a história do lugar, pelas vias de suas instituições religiosas e artísticas, como a chegada de um sacerdote às minas de Santa Luzia, “o padre Luiz da Gama Mendonça, o primeiro sacerdote que nela penetrou”<sup>23</sup>, a construção de templos religiosos, logo após a nomeação de Bartolomeu Bueno, Guarda-mor das minas de Santa Luzia, que “sem perda de tempo, lançou a pedra fundamental de um modesto templo que dedicou a Santa Luzia, o qual por muito tempo serviu de matriz.”<sup>24</sup> As imagens para ornamentação de altares, no ano de 1770. “Chegaram da Bahia as imagens de Senhora da Fortaleza, da Senhora do Rosário, de S. Francisco, de S. Benedito e de S. José conduzidas em redes por moleques novos”<sup>25</sup> juntamente com a criação das instituições religiosas como as irmandades.

As irmandades religiosas se constituíam de grupos de fiéis com objetivo de desenvolver atividades ligadas aos serviços da Igreja, na assistência aos pobres e desvalidos, “que se reúnem para praticar atos de piedade e caridade”, como foi a irmandade de Santa Ana e São Miguel.<sup>26</sup>, ou estenderiam suas funções a construção de templos religiosos como a irmandade do Santíssimo Sacramento e de São Benedito, sendo esta geralmente constituída por homens pardos.

---

<sup>23</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*. p. 16.

<sup>24</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*. p. 20.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 82.

O destaque maior se refere à Conferência de São Vicente de Paulo que existe até os dias atuais, com a criação do Asilo na assistência social. Fundada em 27 de Julho de 1917, por ocasião da segunda visita a Santa Luzia, pelo bispo Prudente Gomes da Silva.<sup>27</sup>

### 2.13. Pensão do Sr. Juca da Ponte.



Fig. 19. Pensão do Sr. Juca da Ponte. Foto: José Álfio, 2007

A imagem do casarão que aparece no painel, próximo à procissão, dotado de cinco janelas abauladas na sua fachada e três portas no mesmo formato, comumente denominadas de “canga de bois”, pode ter sido extraída das páginas do livro de história de Santa Luzia, de Joseph de Mello Álvares, onde aparece impresso. Livro que fez parte da biblioteca do pintor. Nessa foto nota-se no horizonte ao lado de coqueiros, a torre da Igreja Matriz, e parte de uma “vista parcial da antiga Rua do Santíssimo Sacramento, mostrando várias construções coloniais, muitas das quais hoje demolidas, da velha Santa Luzia.”<sup>28</sup>. Ao imprimir aquela foto no painel, o pintor suprimiu os coqueiros ao longe, bem como, não apresentou as grades das janelas e dos portões que aparecem na foto, além da supressão de inúmeros casarões que ali aparecem.

As estruturas do casarão serviram, na organização do espaço do segundo plano da cena da procissão, como elemento de composição. Entretanto, esse casarão existiu na rua

<sup>27</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*. p.186.

<sup>28</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*. p.84. (Ver figura 48, p.93

anteriormente citada, e nas suas dependências, na década de trinta, funcionou a Pensão Santa Terezinha, ou Pensão do Senhor Juca da Ponte. Ali pernoitavam os viajantes que visitavam a cidade, com destino a Formosa, chegavam a número de quarenta, em carroceria de caminhão do Sr. Daniel Matos. Descrever parte de seu funcionamento interno só foi possível pelos relatos de familiares que residiram naquela pensão. Segundo depoimento de Adelina dos Reis Meireles, a pensão recebeu esse nome em homenagem a sua irmã Terezinha. No tempo em que não havia água encanada, esta provinha de uma cisterna, e a água para beber provinha da fonte do Cubango, a pouca distância dali. O cômodo para banhos era servido por uma espécie de balde adaptada com o chuveiro. A casa sempre pertenceu à Paróquia de Santa Luzia, e foi alugada para instalação da Pensão, na época do Pe. Bernardo Stocker.

O casarão apresenta o alinhamento dos vãos, portas e janelas no limite da rua, com o intuito de aproveitarem a extensão dos espaços internos, ou seja, o quintal, agraciado com várias espécies de frutas e pequena horta. “As portas permaneciam abertas quase o dia todo fechando apenas a noite, sem as preocupações com a segurança”. O casarão depois de abandonado por muitos anos, foi demolido na década de setenta e no seu lugar foi edificado o Centro Pastoral padre José Bazom. Outras pensões e hotéis merecem destaque como o antigo Hotel Flores de Zé de Candu, a pensão da Sra. Nenzica, pensão do Senhor Adelino, e o hotel Dom Bosco.

#### 2.14. Igreja do Rosário



Fig. 20. Igreja do Rosário. Foto: José Álfio, 2007

A Igreja, que aparece logo atrás dos músicos, apresenta uma estreita ligação com a Igreja do Rosário de Luziânia, compreendida por duas torres laterais, óculo, e grande porta central que se abre para a parte interna da nave, em forma de duas laminas. Sua representação no painel Três Bicas, foi obtida pelos traços rígidos do pintor, que nos apresenta a Velha Igreja, numa visão frontal, como se estivesse reformada naqueles instantes.

Ali, no centro da parede, pouco abaixo do vértice de encontro dos telhados, da nave central, onde se posiciona a pequena cruz, visualiza-se o óculo, pequeno círculo cuja função é ornamentação e ventilação da parte interna da construção.

Construída no ano de 1763 pelo Mestre de Campo, Manoel de Bastos Nerva, e “mais de quatrocentas pessoas da raça negra, livres e escravos”.<sup>29</sup>

A Igreja do Rosário constitui-se no principal marco histórico da região, sendo o único edifício, na cidade, tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual, através da Lei nº 8.915, de 13 de outubro de 1980, uma iniciativa do Governo de Ary Ribeiro Valadão, que na época levou a efeito, por inscrição em livro próprio, vários imóveis de interesse público, pertencentes as cidades de Trindade, Natividade, Santa Cruz, Silvânia, Pilar de Goiás, Luziânia, Jaraguá e Monte do Carmo. Conforme o art. 8º da lei cabe a Fundação Cultural de Goiás, “Providências e medidas que visem à conservação, restauração e preservação dos bens culturais do Estado e da memória Goiana.”, inclui-se aí a secular Igreja do Rosário.

O pintor, não fez referência aos traços internos da igreja, entretanto é importante observar que as tábuas do piso apresentam uma numeração, que pode ser a indicação de túmulos, pois, até o ano de 1888, sepultavam os cadáveres no interior das igrejas.

Historiadores locais nos indicam que a sepultura nº 9 (nove), pertence a José Pereira de Souza única pessoa executada em Santa Luzia, no dia 30 de outubro de 1861.<sup>30</sup>

A igreja passou por várias reformas ao longo dos anos, e traduz-se num verdadeiro dilema a sua preservação, pois da falta de verbas para a sua restauração à tentativa de incendiá-la, já faz parte da crônica de sua resistência, frente a intempéries naturais e o descaso das autoridades, como mostra a matéria do *Jornal do Povo* do dia 15 a 31 de março de 1998.

---

<sup>29</sup> Álvares, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*, p. 81.

<sup>30</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*, p.179.



Importante observar que uma reforma radical foi feita no ano de 1934, empreendida pelo frei Dominicano Gabriel Maria de Menezes que amputou parte do templo, diminuindo a altura das torres e retirando três altares confeccionados em madeira e transportando-os para a Igreja Matriz.

#### 2.15. Festa do Divino.



Fig. 21. Festa do Divino (detalhe). Foto: José Álfio, 2007

No Painel, o pintor nos apresenta um grupo de músicos, com alguns seguidores, em frente à Igreja do Rosário dos Pretos, uma alusão aos festejos da Semana Santa em Luziânia. Um personagem, segura uma espécie de estandarte, ou mastro, onde aparece a pomba, que representa o Divino Espírito Santo. Ao lado surge a figura do Imperador e da Imperatriz, entidades religiosas escolhidas por vias de sorteio anuais e aparecem no painel cercados por um quadrilátero que se constitui num elemento utilizado na cerimônia. O quadrilátero, portado por quatro figurantes, é construído de varas de madeira, cujas medidas aproximam-se aos 2 m de comprimento, e tem a função de delimitar o espaço de apresentação e locomoção do Imperador, que percorrerá as ruas da cidade, acompanhado por grande número de devotos.

Apesar da diminuição da zona rural de Luziânia com a construção de Brasília, a população mantém viva a tradição de se festejar o Divino Espírito Santo, com a realização das folias e dos pousos, introduzidos na região há mais de dois séculos pelos bandeirantes e mineradores.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Jornal. *Voz de Luziânia*. Março de 1986.

Um grupo de cavaleiros portando lenços e bandeiras vermelhas pedem aos proprietários das fazendas o pouso, sendo recebidos com grande espetáculo de fogos de artifícios, rezas, cantorias, bebidas e jantares, seguidos de danças, como a “catira” e outras apresentações musicais, que prosseguem por toda a noite.

A cidade, em dia de Festa do Divino, além das novenas, e leilões de prendas, tem suas Praças, Matriz ou do Rosário, transformadas em palco de grande espetáculo de encontro, do povo, das bandeiras e dos foliões.

Com relação às datas de introdução dos festejos do Espírito Santo, o autor José de Mello, cita o ano de 1753, como data provável, com a escolha do imperador, “o menor Paulino, filho do furriel Albino Teixeira Pinto”.<sup>32</sup> O mesmo autor nos indica que no ano de 1772 “foram instituídas as festas da semana santa e as do Espírito Santo, sendo provedor daquelas Manoel Dias Roriz e o padre Barreto e sorteado imperador desta o ilustre Bento de Souza Menezes.”<sup>33</sup> Outra data, de 1773, o autor no informa que a Semana Santa “foi pela primeira vez, celebrada em Santa Luzia...graças ao dedicado zelo religioso dos provedores, da irmandade do Santíssimo”,<sup>34</sup> dela participaram o povo e mais 34 sacerdotes.

## 2.16. Carregadores de água



Fig. 22. Carregadores de água. Foto: José Álfio, 2007

<sup>32</sup> Álvares, Joseph de Mello. *Historia de Santa Luzia – Luziânia*, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 112.



O pintor nos apresenta um homem que puxa um veículo antigo, com quatro latas, próximo a uma fonte, tendo ao lado duas figuras negras, numa referência aos escravos que apresentam, por sobre suas cabeças, outro volume semelhante às antigas latas esvaziadas do querosene, comumente utilizadas no transporte de água das fontes naturais, aos domicílios urbanos.

O pintor nos oferece aqui, uma alusão à atividade do transporte da água, muito utilizada em períodos longínquos da história da cidade, onde determinados elementos, geralmente os negros, se dirigiam às fontes naturais para buscarem o precioso líquido transparente, que seria então utilizado nos serviços domésticos, bem como para saciar a sede dos moradores da comunidade.

O transporte até a residência do cidadão era possibilitado por grandes potes de cerâmica, geralmente equilibrados sobre a cabeça, o qual utilizava uma base de tecido retorcido denominada pelos antigos de “rudia” e que servia para atenuar o peso do recipiente. Um velho ditado, por estas paragens, já dizia “procure a rudia onde se quebrou o pote”.

Outras vezes construía pequenos carros, como mostra o Painel, na forma de um caixote com dois braços laterais unidos por uma haste onde o carreteiro apoiava, para puxar o veículo. Esse carro era constituído de duas rodas de madeira, revestida por um aro de ferro ou borracha, tipo mais recente, que unidos por um eixo, transportavam as pesadas latas transbordadas de água das fontes situadas em diversos pontos da cidade.

Moradores antigos fazem referência à figura do lendário Zé Viola, que fez dessa atividade um meio de sobrevivência, sempre visto com uma viola na mão, ou no trabalho de transporte da água em latas sobre os ombros ou puxando pequenos carros de madeira pelas ruas da cidade.

Outros pequenos carroções assemelhavam-se aos antigos carros de bois com a grande diferença em que esses eram menores e puxados por carneiros, eram possuídos por muitos. “Os filhos de Brecha, de Elias Bandeira e de outros os tinham. Eles eram bem construídos: bonitinhos, ferradinhos, choramingosos. Rodavam pelas ruas, recheados de lenha. Os carneiros, ou bodes, quando soltos, ficavam pastando, brigando e dando marradas, ou disparando aos bandos, à aproximação de um cão vadio”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Leal, Basileu Pires. *A Sombra do Tamboril*, p.50.

## 2.17. Escola.



Fig. 23. Escola (detalhe). Foto: José Álfio, 2007

No Painel, o pintor nos apresenta um grupo de crianças portando livros ou cadernos, posicionados ao lado de um casarão de janelas abauladas, onde aparece a figura de uma mulher que os observa. Uma referência à professora que os conduz ao pátio externo, no término das aulas, ou a figura da mãe em suas tarefas cotidianas preparando seus filhos para que possam ir à escola, e observa suas direções.

A preocupação com a formação escolar, sempre esteve ligada aos costumes, na cidade. Nos primeiros momentos da sua estruturação, muitos edifícios e construções residenciais mantinham salas destinadas ao ensino.

Assim foi o grande sobrado do senhor Josué da Costa Meireles, situado na Rua do Santíssimo Sacramento, e que, segundo relatos de sua filha “Neném de Alonso”, funcionou nos porões deste, uma escola para formação dos jovens de Luziânia e ali estudaram grandes personalidades que registraram fatos memoráveis da nossa história, como o historiador Gelmires Reis, Baltazar dos Reis, Evangelino Meireles, e tantos outros.

Historiadores locais se referem a grandes quantidades de livros preservados em bibliotecas particulares, bem como mencionam a capacidade intelectual de padres que estiveram ligados a momentos históricos da cidade, como na chegada do viajante Saint Hilaire, em 1818 a cidade, e que, ao ser recebido pelo pároco local nos deixa o seguinte testemunho. “O Sr. João Teixeira Álvares entendia latim, francês, italiano e espanhol;

conhecia a maioria de nossos bons autores do século de Luiz XIV e possuía uma biblioteca seleta de várias centenas de volumes, o que, neste país, era uma grande raridade.”<sup>36</sup>.

Importante destacar o prédio da Promoção Social, que funciona na Rua Coronel Antônio Carneiro, ali foi sede da Escola Normal, “fundada por Americano do Brasil em 1931, nasceu com o nome de Escola Normal Luziana, passando a chamar-se Escola Normal Americano do Brasil após o falecimento do seu fundador, em abril de 1932”<sup>37</sup>.

Gelmires Reis, com relação à instrução primária no ano de 1920, nos informa que, “no dia 7 de setembro último, foi fundado nesta cidade um colégio de instrução primária e secundária, que se acha sob a inteligente e circunspeta direção do distinto educador paracatuense, professor Alarico Torres Verano.”<sup>38</sup>

#### 2.18. Os Historiadores.



Fig. 24. Historiadores. Foto: José Álfio, 2007

<sup>36</sup> Meireles Dilermando. *Apologia de Brasília*, p.53.

<sup>37</sup> Pimentel, Antonio. *História do Planalto*. Luziânia. Atahalaia, 200, p.20.

<sup>38</sup> Reis, Gelmires. *Almanach de Santa Luzia*, p.49.

A última cena esboçada no painel I, o pintor presta uma homenagem a três figuras que portam manuscritos na forma de livros ou jornais, numa referência aos intelectuais, sacerdotes e políticos que testemunharam e registraram o dia-a-dia da cidade.

Assim o pintor, pode ter representado a figura do historiador Gelmires Reis, personalidade do convívio intelectual do pintor. Aparece aqui portando uma espécie de cruz de malta, comenda do governo do estado oferecida ao historiador no ano de 1974.<sup>39</sup> (Ver anexo 2, fig. 51).

O pintor homenageia o sacerdote, personalidade de grande influência na cidade e que teve as funções da guarda e proteção das documentações ligadas às cerimônias religiosas e acervos do patrimônio das igrejas. Com relação à preservação de documentos históricos, torna-se importante ressaltar que, as documentações históricas encontram-se dispersas, pois não temos, até os dias atuais, um Instituto de Preservação da Documentação Histórica da Cidade de Luziânia.

O historiador José Dilermando Meireles nos informa que, nas três primeiras décadas do século da formação cultural de Luziânia, o padre João Teixeira Álvares figurava dentre a principal personalidade.

Na segunda metade desse mesmo século, surge outro historiador no Planalto Central. Trata-se de Joseph de Melo Álvares, autor da *Memória Histórica, Política e Geográfica de Santa Luzia*.

No século 20, o historiador considera, como relevante, a fundação do jornal O Planalto, no ano de 1910, por Evangelino Meireles e Plácido de Paiva, o almanaque de Santa Luzia, e outras publicações de Gelmires Reis de 1920 a 1929, e a criação da Academia de Letras e Artes do Planalto. Criada em 13 de dezembro de 1976. A entidade existe até hoje, congregando expoentes das letras e das artes regionais e locais e intelectuais de Brasília, “não como dique de contenção do ciclo renovador que se interiorizava através de Brasília, mas como harmonizadora dessas variantes culturais, salvando, por assim dizer, a própria pré-história de Brasília, exposta aos riscos do vendaval iconoclasta da civilização mercantilista que entrava”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Pelo Decreto nº 1664 de 1979, o então Governador de Goiás, Irapuan Costa Junior, concede o Grau de Cavaleiro da ordem do Mérito Anhanguera a Gelmires Reis. (Fonte. Casa da Cultura. Luziânia Go.).

<sup>40</sup> Meireles, José Dilermando. *História do Planalto*, p. 42

## 2.19. Dom Bosco



Fig. 25. Dom Bosco. Foto: José Álfio, 2007

O pintor nos apresenta no início do outro painel, a figura de uma espécie de sacerdote, tendo ao lado uma construção de portais abaulados, com o telhado inclinado, numa estreita semelhança às construções do período colonial da cidade de Luziânia, com adaptações de frisos e molduras tendo a frente uma espécie de escada de azulejos e do lado direito do sacerdote, aparecem as formas geométricas apoiadas pelas mãos do sacerdote. Formas essas que se assemelham as colunas do Palácio da Alvorada.

O sacerdote concebido pelo pintor e esboçado no painel pode ser uma referência ao padre salesiano Dom Bosco, que nasceu em 16 de agosto de 1815, na Itália, na cidade de Castel Nuovo, e faleceu em 31 de janeiro de 1888, em Turim.

O sacerdote teve uma participação relevante no papel desempenhado por políticos e intelectuais da cidade de Luziânia, em cooperação para mudança da Capital Federal. Essa participação veio através de um sonho profético, escrito nas memórias biográficas, volume XVI, do padre salesiano, e que foram trazidas a lume pelos cidadãos de Luziânia, Germano Roriz e Sigismundo Melo, com ajuda do padre Cleto Caliman. “E por iniciativa de

Sigismundo Melo, o “Sonho – Visão de Don Bosco” foi divulgada na cidade de Goiânia e logo dele se ocupou toda a imprensa nacional.”<sup>41</sup>

No sonho, o santo padre católico vislumbrou e apontou o surgimento de uma nova civilização entre os paralelos 15 e 20, próxima a um lago, que pode ser interpretado como o Lago Paranoá.

Na descrição do sonho, carregado de citações oníricas, beirando o fantástico e o fantasioso, apresenta uma série de coincidências que sinalizam as confirmações de uma profecia.

Como a aparição de um jovem, aparentando 17 anos, com feições radiantes, acreditando ser um enviado de Deus, que convida o santo padre a uma longa viagem espiritual por lugares distantes providas de rica paisagem.

Em certo momento do sonho o padre salesiano se vê num salão, na América Latina, exatamente sobre a linha do equador, puxa uma corda marcada por linhas e números, como uma fita métrica, indicando os graus geográficos de latitude e longitude, ou seja, os paralelos descritos acima. No local, informa-lhe o jovem “estariam milhões de habitantes à espera das sagradas missões salesianas, a confortar-lhes os espíritos e salvar-lhes as almas.”

Depois de seguir viagem em um trem, passando pelas Cordilheiras dos Andes, onde o jovem lhe informa muito sobre a fauna e a flora do lugar.

Maravilhado com as extensas e belas paisagens, o Santo Padre expressa que, debaixo daqueles olhos, fabulosas riquezas um dia seriam descobertas, ocasião em que ouve uma voz repentina que dizia: “Quando se vierem cavar as minas escondidas em meio a esses montes, aparecerá aqui a terra prometida que jorrará leite e mel”<sup>42</sup>

Coincidência ou não, o ciclo do ouro já havia se encerrado nas regiões do planalto central, antes da instalação de Brasília, que se tornaria mais tarde a terra prometida, atraindo milhares de brasileiros em busca de novas perspectivas de vida.

---

<sup>41</sup> Vasconcelos, Adilson. *A mudança da capital*. Brasília. Centro Gráfico do Senado Federal, 1978, p.72.

<sup>42</sup> Vasconcelos, Adilson. *A mudança da capital*, p.75.

Uma comissão de cooperação do Governo Estadual sobre a presidência de Altamiro de Moura Pacheco foi criada no ano de 1947, com o intuito de auxiliar o governo federal na mudança da Capital Federal ao interior do Planalto Central, especialmente no processo de avaliação e desapropriação de grandes áreas de terras e fazendas, para instalação de Brasília. “Os proprietários de terrenos deste município, enquadrados no Novo Distrito Federal, demonstrando elevado espírito de compreensão pelo grande evento de Brasília, não criaram o menor obstáculo para entregar suas terras ao Governo.”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Meireles, Dilermando. *Apologia de Brasília*, p.46.

### 3. O PAINEL E O AUTOR: ARTE E LINGUAGEM

#### 3.1. Arte no painel I

Ao proceder, uma leitura dos Painéis, foi possível estabelecer áreas de visualização, que denominarei de quadrantes, e quadros, com o intuito de explanar certos elementos que julgo indispensáveis a fruição da obra que nos apresenta o painel. Sobretudo em função da grande extensão do painel, ao longo da praça, impossibilitando uma contemplação do todo de uma só tomada, como de uma visão mais ampla, pois o painel reivindica um observador próximo, tendo a margem do pequeno lago como limite de afastamento. Entretanto fica difícil estabelecer os limites para os quadrantes, pois a seqüência de imagens apresenta uma continuidade espacial, seqüência de cenas e temáticas que compõe a estrutura visual do painel, ao longo de todo o suporte.

Dentre os elementos explanáveis posso indicar a composição, equilíbrio, profundidade, e movimento. Esse procedimento se aplica ao painel denominado de número I, em função de visualizar, ali, quadros que se sucedem, na tentativa da construção de uma narrativa que ilustra momentos da seqüência de fatos e acontecimentos, que o pintor pôde ter planejado previamente, no sentido de tentar direcionar a leitura do observador.

Esse procedimento não se aplica ao painel número II em função da leitura se ater a elementos que não se cristalizam como temáticas, pois num espaço geometrizado onde o primeiro plano se funde com o segundo, impossibilita o desenvolvimento de uma narrativa, pois certos intervalos do painel tendem a formulações de um abstracionismo geométrico. Entretanto o painel deixa pistas figurativas, elementos que são reconhecíveis e familiares da maquinaria moderna, e dos aparelhos urbanos, como peças de impressoras jornalísticas, microfones, engrenagens, aviões, e aeronaves espaciais.

No primeiro quadrante, (ver fig. 06) apresenta-se como temática dominante, a figura do indígena, que abraça um recipiente, tendo os braços cobertos pela tarja negra ornada com motivos composto de pequenos círculos brancos. Do lado oposto a parece a figura da onça. Figuras que se colocam no primeiro plano. Em seguida deparamos, no lado direito, com a figura do índio menor, que segura uma espécie de bastão, ou lança, tendo a sua frente um grande recipiente que se assemelha a uma cerâmica ornada com motivos geométricos.



Na parte superior, dividida por extensa área de cor azul, ali compreendida pelo pequeno regato com suas margens facetadas, aparece a figura do indígena, com arco e flecha sobre uma canoa de coloração escura. Mais acima, do lado direito, um grupo de indígenas enfileirados, ensaiam uma dança, apresentando seus pés esquerdos ligeiramente inclinados. O centro desse quadrante foi colocado a figura de uma ave branca, que se assemelha a uma garça.

Nesse quadrante a composição se apresenta na relação entre as figuras e os objetos, tanto no que se refere às suas proporções como ao jogo de cores, na construção do espaço, e apresentação dos planos. Principalmente no recurso do preenchimento de áreas até então vazias, com figuras integrantes da montagem e arranjos visando à composição dos elementos no espaço. Assim a figura da garça não tem o propósito de ser um ponto de fuga, porém de relação e de preenchimento das áreas espaciais.

No que se refere à cor, no campo do equilíbrio, torna-se importante notar a relação proporcionada por suas variações e espaçamentos, ao longo da superfície do quadrante. Principalmente nas tonalidades obtidas com o uso das cores de terras aos carmins. Uma variação do vermelho, aplicados desde a árvore inclinada, logo acima da onça, passando pela coloração de pequena folhagem ao pé da árvore, que divide esse quadrante com sua verticalidade, até a figura do índio que abraça o recipiente.

As pontuações de vermelhos variam de natureza, pois não é o mesmo vermelho, distribuído nos elementos citados, sobretudo por apresentarem uma relação de familiaridade, proporcionando um equilíbrio no conjunto dos elementos e variação das cores ali utilizadas pelo pintor. O vermelho das folhagens não é o mesmo vermelho da pele do indígena, essa variação e espaçamento contribui na obtenção do equilíbrio cromático do conjunto, e do jogo do claro escuro proporcionado pelas cores frias e opostas às cores quentes dominantes, terras e carmins.

O jogo do claro e escuro, na trama das imagens, estabelece o contraste entre as cores frias e quentes, favorecendo o despertar da ilusão de luz e sombra nos espaços. Esse jogo de claro e escuro obtido na coloração das árvores, indica a variação de lugares e distâncias, ou seja, uma árvore se encontra totalmente na sombra, outra de coloração mais luminosa, recebe a luz.

O indígena com arco e flecha sobre a canoa, recebeu uma coloração, de um matiz mais acinzentado, em oposição ao grupo de indígenas que ensaia a dança, cujo cinza apresenta maior intensidade luminosa. Ali o pintor trabalhou com elementos na sombra e na luz, possibilitando a ilusão das distâncias entre um corpo e o outro e na espessura espacial.

Quanto ao movimento, dimensão problematizada no campo da pintura, pôde ser sinalizada a partir das tensões criadas pelo posicionamento e expressão das figuras ali apresentadas. A própria deformação dos corpos dos indígenas pertencentes ao grupo de dança apresenta um corpo que insinua movimento. O levantar do seu pé esquerdo em sincronia com os demais membros do grupo leva-nos a crer que possivelmente constitua os passos e movimentos de um ritual, sugerindo o desenvolvimento de um ritmo e de uma direção.

Esse conjunto pode sugerir seqüência e repetições, marcados pelos passos e movimentos dos indígenas. Compare esse conjunto com a figura do índio que segura um bastão e logo percebemos que o posicionamento deste se assemelha a uma escultura, algo estático, como se posasse para uma fotografia, em contraposição a fileira de índios esboçando diferentes movimentos com seus corpos nus, como se celebrassem um acontecimento, um ato festivo, ou quiçá uma dança para guerra, o que seria pouco provável, pois, os indígenas ali não expõem suas armas, entretanto é visível a insinuação do movimento.

Tensões e expressões podem ser sintomas do comportamento humano, e indicam iminências de perigo, desejo e o despertar dos sentidos. A direção do grupo de dança pode nos indicar um lugar, pois as figuras ali esboçadas se voltam para o lado esquerdo do painel, na direção da mata, seguindo a direção da canoa, a direção da nascente, a direção da fonte, da natureza.

Observe o olhar do índio que segura o bastão, seu olhar busca a direção da canoa. Mesmo o grande índio da tarja preta no braço se volta para a direção da canoa. Percebe-se a geração de uma tensão dos elementos principais desse quadrante buscando certa direção, qual seja a direção da mata.

O movimento pode ser lido na simulação apresentada pelo pintor, na grande quantidade de folhas que paira sobre o caule das árvores, elas permanecem como que estacionadas acima da linha do horizonte, entretanto quando o pintor deixa partes dessa folha em branco, apenas com seus contornos, esse espaço apresenta-se como pontos luminosos, de

extremidades semelhantes às setas de uma flecha e o conjunto reluzente dessas setas sugerem um movimento e uma direção qual seja a direção da mata.

O campo de tensão, gerado pelos elementos anteriormente sinalizados, ganha certa estabilidade com a contraposição da verticalidade das árvores que apresentam diferentes colorações e se colocam como faixas de espaçamentos, dividindo o quadrante, não apresentando as folhagens de sua copa. Posição reforçada com o posicionamento dos potes, com seus ornamentos geométricos.

Outro elemento de importância fundamental na estabilidade do campo de tensão se refere à figura da onça, e da ave, que se volta contra a direção da canoa. A colocação da figura da onça, indicando uma posição frontal, de modo que o animal se fixe no espectador, cria a ilusão de que caminha na direção do espectador, como se tendesse a saltar para fora do painel e adentrasse no espaço do observador. Dessa forma apresenta um contra movimento, desestabilizando as forças e direção do conjunto assinalado.

A seguir o painel apresenta-nos a figura do índio que se volta à direção direita do painel, como se observasse o horizonte, com a mão esquerda sobre a testa, numa posição de grande expectativa, antevendo uma situação de perigo e, de posse de sua lança, se prepara para uma luta tendo em vista uma suposta invasão a se deflagrar.



Fig. 26. O Índio, Cacique, observa o horizonte, com grupos de guerreiros em ataque ao invasor.

Foto: José Álfio, 2007

Importante notar, nesse quadro, a ausência de céu e terra, de chão, ou seja, os elementos que caracterizam uma paisagem, ou determinam um lugar. Se o matiz de azul se refere a um céu, é um céu sem nuvem, tenebroso e ameaçador. A sensação de apoio parece sustentar-se pela linha limite do painel, situada abaixo deste, onde está indicado pela planta do pé do índio.

O fundo monocromático realça a variação de cor do corpo do indígena, aqui reforçado por contornos em determinadas áreas do corpo, no intuito de realçar o volume da musculatura do índio. Em outras áreas do corpo não apresenta contornos, apenas a divisão de cor, pelo próprio contraste das cores, como por exemplo, o cabo de uma espécie de lança portada pelo indígena. Em algumas áreas, é possível notar o efeito de uma névoa branca substituindo o contorno, como na região dos ombros, sendo que essa névoa assume o efeito de um recorte de área branca delimitando alguns membros do indígena, como por exemplo, na área abaixo do seu braço esquerdo. Em alguns momentos, o pintor utilizou a linha branca como contorno, evitando assim a confusão da massa muscular, e dos membros, como por exemplo, no músculo do braço direito, e na lateral da vestimenta do indígena.

Ainda com relação ao fundo desse quadro, este apresenta como elemento de cena, apenas o pé de outro índio que já se encontra em outro quadrante da seqüência de imagens que nos coloca à leitura do painel.

Nesse quadro, o vazio do segundo plano em que trabalhou o pintor, tende a colocar o índio em suspensão, fora do espaço e do tempo, Indicando aqui a recorrência da especialidade matissiana, os elementos flutuam, sem as forças aprisionadoras da perspectiva, ali onde a distância entre os objetos seriam obtidas com a variação da intensidade luminosa da própria cor. Essa possibilidade nos leva a uma reflexão mais profunda, com relação à própria materialidade da paisagem, sinalizando a uma hipótese em que se coloca a perda do espaço, da territorialidade, da aldeia, das roças, das plantações, que serão entregues aos recém chegados conquistadores, ou melhor, colonizadores, das terras virgens deste planalto.

A seguir, nesse mesmo quadro, o pintor nos apresenta uma cena, moldurada pela figura do cacique. Até a verticalidade do caule de uma espécie de palmeira, com folhagens vermelhas sobre sua base. Ali, o pintor plasmou as imagens de um grupo de guerreiros indígenas portando lanças e flechas, como se posicionados em situação de ataque ao invasor. Na linha de combate aparece a figura dos bandeirantes fortemente armados, com seus

estrondosos bacamartes. No canto superior do lado direito, aparecem às silhuetas dos bandeirantes sobre as embarcações. Nesse quadrante vale ressaltar a introdução de planos geométricos, na forma de grandes áreas de cor, que realçam os volume e conjuntos de figuras. As áreas de cor não têm a função da definição da sombra natural, como ocorre na natureza, pelo contrário, ela não interfere na estrutura e forma dos corpos, apenas mudam a questão das cores em determinadas áreas como se ocorresse uma sobreposição de planos numa estrutura gráfica.

Esse recurso foi bastante utilizado na técnica em têmpera sobre tela executado pelo pintor Cândido Portinari, na sua obra *Tiradentes* de 1948, (Ver anexo 2, fig. 53) um trabalho que se encontra no Memorial da América Latina. Observe a área de cor na tonalidade de um amarelo em recorte bem delimitado que serve de fundo para a figura do mártir da inconfidência mineira. Essa qualidade de espaço apresenta atrás dos pés do inconfidente e seve como suporte de figuras que estão ao lado, entretanto esse plano sofre uma espécie de inclinação, apresentando como um plano suspenso e não longitudinal como o que se apresenta atrás do inconfidente.

Essa qualidade de espaço é notória na obra de Pablo Picasso, o criador dessas estruturas geométricas, juntamente com as pesquisas de Braque, principalmente quando se introduzia a fragmentação do espaço do segundo plano do quadro, nos trabalhos da fase cubista. Observando o quadro *Guernica*, de 1937, (Ver anexo 2, fig. 54) trabalho em óleo sobre tela, que se encontra no Museu do Prado em Madri, uma grande área de cor, assemelhada a uma construção geométrica, indica a habilidade de Picasso em fazer a linha se mover, em tornar um corpo sólido uma espécie de muro ou plano inclinado no seu limite superior logo atrás do braço da figura que segura uma lâmpada, seu limite inferior não apresenta a forma de recorte, pois é coberto pelos volumes e recortes de outras figuras que o sobrepõem, demonstrando o gênio e a força criativa de Picasso.

Nesse quadrante do Painel torna-se importante observar que o pintor não definiu a expressão das figuras dos indígenas e reduziu-a a uma estrutura geométrica com a variação de poucas cores, e sem o uso dos contornos, as formas dos bandeirantes sobre a canoa. As figuras dos bandeirantes, do primeiro plano, que portam as armas foram dotadas de olhos e expressões em suas faces. Ali os olhos se assemelham aos radares trazendo em suas direções alvos a serem eliminados. Os seres sem face perpetuam o dogma que perdurou por muito tempo reforçando a idéia de os índios não possuírem alma.

Outro recurso utilizado pelo pintor do Painel Três Bicas, na análise deste quadrante, refere-se à repetição da figura, onde uma forma permite a seqüência e o aparecimento de outra forma, criando a ilusão de um grupo de pessoas. Ao observar a seqüência dos chapéus, por exemplo, tem-se a impressão de que esses se multiplicam em profundidade. Esse recurso como o tema da violência e do massacre, poderia ter uma ligação com a estética de Francisco Goya, uma alusão ao massacre dos espanhóis pelos soldados franceses, na obra “Três de maio de 1808 em Madri: Disparos no príncipe Pio Moutain”,<sup>44</sup> (Ver anexo 2, fig.55) observe a seqüência de corpos dos soldados, criando a ilusão de que estão lado a lado e não enfileirados. Importante notar a influência dessa obra na iconografia picassiana, especialmente para realização do quadro intitulado Massacre na Coréia, de 18 de janeiro de 1851, pintado em compensado na técnica da pintura a óleo.

Outro aspecto a comentar nesse quadrante se refere à maneira do pintor D. J. Oliveira, em criar a ilusão de uma superfície representativa do volume de água. Abaixo das canoas o pintor criou a ilusão de movimento da água, utilizando pequenos traços sinuosos, espaçados, onde o conjunto dos traços simula o movimento de pequenas ondas de água.

O próximo quadro (ver fig. 07) delimitado pela verticalidade de duas palmeiras, onde a primeira se apresenta com folhagens vermelhas (citadas anteriormente), e a posterior de cor avermelhada, com dois cortes triangulares na parte inferior do seu caule, instalada no limite extremo deste quadro. O espaço se organiza em uma estrutura mais simplificada do ponto de vista da composição, sendo uma figura central, cuja coloração a destaca do conjunto das cores de fundo, com a introdução de uma figura de maior volume no seu lado esquerdo, e duas figuras menores do seu lado direito, uma delas portando um machado, a outra uma bateia.

A ilusão de profundidade foi obtida pela relação de volume entre as figuras, tamanho dos corpos, além de linhas inclinadas que tendem a cruzarem num ponto de fuga posterior à figura central do quadro.

O quadro apresenta grandes áreas esvaziadas dos elementos naturais, propiciando a simplificação da representação, reduzindo o segundo plano a um espaço de grandes áreas monocromáticas. Elementos de composição e ampliação de outras áreas de cor são habilmente colocados na parte superior do quadro, onde aparecem as figuras dos bandeirantes sobre os

---

<sup>44</sup> Schapiro, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo. Cosac & Naify, 2002, p 232.

cavalos e a representação de escravos acorrentados bem como de troncos de árvores que simulam uma floresta.

Importante observar nesse quadro que o limite superior do painel, funciona como uma linha que corta a mão direita do Bandeirante, impedindo a sua completude. Esse recurso pode estar ligado a um procedimento utilizado pelas linhas da grade de traços negros na obra de Mondrian, ali muitas linhas não chegam a atingir o limite superior da tela, outras sofrem um corte, efetuado pelo limite superior da tela, dando-nos a impressão de que continuariam para além do limite da moldura.

Curioso notar o efeito da textura obtida no caule da palmeira do lado direito, apresentando uma seiva escorrendo provocada pelo corte do machado do minerador. A superfície diferencia-se pelas características do seu relevo. Técnica obtida pelo emprego de partículas de vidro, variando, na qualidade da superfície, das demais camadas lisas e transparentes que se aplicará sobre a cerâmica.

Entretanto, esse quadro nos deixa a indicação de um estágio ou rito de passagem, pela indicação do pintor em elaborar duas figuras cortando o caule da palmeira, de um lado, o minerador, e do outro, o que poderemos chamar de lavrador, executando cortes que tendem a se encontrar num ponto comum entre os dois triângulos formados pela área do corte.



Fig. 27. O minerador e o lavrador. Foto: José Álfio, 2007

Chamo a atenção aqui para a técnica de feitura da segunda figura, de coloração esverdeada, sem o chapéu característico dos mineradores, onde seus cabelos se misturam com o movimento do capinzal do fundo na paisagem. Seu corpo descoberto, como se moldurado por uma sombra negra, apresentando uma variação de cor, sem aqueles recortes rígidos, das figuras anteriores, indicando uma fatura quase expressionista, sobre um fundo amplo e totalmente esvaziado de elementos figurativos, a não ser pela presença de um minerador no segundo plano da pintura. Pode estar aqui o rito de passagem, do minerador ao lavrador, quando o homem fixa na terra e começa o trabalho de edificação dos arraiais e vilarejos, que sucederam ao período aurífero da região. Um pequeno tronco de árvore decepada, de coloração escura pode indicar um limite de leitura, entretanto esse não atinge o limite superior do painel, favorecendo a continuidade do espaço de hospedagem das figuras e do fundo.

A seqüência de imagens do Painel prossegue com o aparecimento do carro de bois, (ver fig. 09) no espaço da paisagem, indicando um carregamento de madeiras rumo ao que poderia ser considerado como o início de uma cidade.

O quadro que nos apresenta nesta etapa da leitura prolonga-se em extensão, não indicando marcos delimitadores de alguma área específica, pois o quadrante se amplia numa sucessão de cenas sobre um espaço contínuo. A figura do carreiro em seguida o carro de bois, apresenta-se como se estivessem sobrepostos a uma grande plataforma do branco gelo. As formas da roda, do carro de bois, apresentam-se em um naturalismo incomum, dando-nos a impressão de que foram executadas com os olhos de um exímio carpinteiro, pois está construída de forma aproximada do original, a começar pelos furos, encaixes, e cunhas, utilizados na feitura de tal equipamento.

A posição dos animais segue uma perspectiva de profundidade, da mesma maneira que a seqüência de árvores colocadas acima do carro de bois tende a desaparecerem no horizonte, lá onde começam as montanhas. A diminuição do tamanho dos elementos cria a ilusão de distância, onde os elementos menores estão mais distantes e os maiores estão mais próximos do espectador.

A colocação de uma bandeira vermelha, quebra a monotonia do céu extremamente azul, onde o mastro se inclina para a esquerda, recebendo a contraposição do bastão transportado pela figura posta em frente aos bois, na tentativa de criar o equilíbrio, e compor as linhas de sustentação da plataforma do branco gelo.



Desperta a atenção a variação das tonalidades do azul das montanhas, bem como a forma de aplicação das várias faixas e degradação da cor, onde o Oliveira elaborou as formas facetadas e irregulares, como fossem lapidadas, deixando algumas faces assemelhadas, a um cristal azul.<sup>45</sup> Semelhante à técnica utilizada por Mondrian que em certa época, utilizou as formas oblongas, provavelmente quando teve contatos com a pintura, e pesquisas de Braque, provenientes de 1908, que mostrava “uma predileção por um entrelaçar de formas amendoadas entre os ramos de velhas árvores,”<sup>46</sup> obras que Braque teria mostrado em Munique.

Na parte superior da grande plataforma do branco gelo que se estende ao horizonte como grande área de cor do painel, depara-se com um aglomerado de construções residenciais, (ver fig.10) na forma de pequenos sólidos geométricos, numa estreita alusão as formas sólidas de Pablo Picasso, em sua obra, “casas na colina, horta de Ebro”, pintado no verão de 1909, óleo sobre tela, de 65 X 81 cm. Ressalta-se aqui a “angularidades e os contrastes fortes e abruptos” corroborando a “conexão entre as formas na figura e no fundo.”<sup>47</sup> Os efeitos, obtidos com a projeção linear de sombra nos telhados, bem como em áreas das paredes, estendendo por áreas localizadas de cor, na parte do gramado, contribuem para obtenção de efeito complementar, não pertencem à natureza e sim à arte, não se primava pela prática a representação, e sim a busca da autonomia da pintura. Dessa maneira, a mesma fragmentação no objeto, propaga-se como efeito, no seu entorno, nos espaços vazios que circundam o objeto, aqui no caso o conjunto das construções residenciais, o verde em volta dos casarios, as montanhas e o céu.

No painel, somos tomados por uma visão mais ampla, onde os elementos sinalizadores do limite de um campo visual seriam indicados pela figura do homem, peão, ou camponês que se reclina, para a direção esquerda do painel, (ver fig. 12) portando uma espécie de cutelo em sua mão esquerda e a mulher que segura uma criança. Essas duas figuras foram cortadas pela linha inferior da extremidade do painel. Esse recurso foi bastante utilizado pelos pintores no que se denomina no enquadramento em close-up e o corte dos objetos onde, esses pintores nos fazem conscientes da existência de um observador externo e próximo, como em recentes

---

<sup>45</sup> Esta variação da cor e do recorte remete-nos aos trabalhos de Mondrian, especialmente em “paisagem de Dunas” na sua fase pos romântica, onde vivendo em plena solidão na Holanda, a partir de 1909, quando passa o verão na costa do mar do norte daquele país, “executa vários quadros sobre dunas e sobre o mar”. (Taschen, Benedikt. *Mondrian*. p. 24.)

<sup>46</sup> *Ibidem*, pg. 31.

<sup>47</sup> Schapiro, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*, p. 34.

fotografias e filmes com base em perspectivas singulares, que evocam a presença determinante de um olho observador.

Um exemplo esclarecedor é o quadro de Degas de 1882, representando uma cena no interior de uma chapelaria. Ali o artista cortou a parte inferior da mulher que observa sua própria imagem no espelho. “O que vemos representado é um segmento de um espaço maior, como que vislumbrado por um observador muito próximo, localizado à direita.”<sup>48</sup>. Entretanto com relação às figuras de primeiro plano, do painel *Três Bicas*, têm-se a impressão que o espectador pode estar localizado no espaço de dentro da pintura, porém entre os dois personagens, tendendo a aproximar-se do homem montado no cavalo, que porta um berrante.

Esse campo visual apresenta uma composição carregada de elementos figurativos, situados em vários planos de observação, com tendências a sua elevação no sentido da profundidade do campo de observação. Dessa maneira estariam as figuras do primeiro plano, o tropeiro, a boiada, as montanhas e o céu, criando a ilusão de distância entre os elementos, naquilo que poderíamos denominar de espessura da imagem.

Vale ressaltar na apresentação desse espaço de visualização, a questão relacionada aos contornos, linhas demarcadoras das formas e dos volumes dos corpos no espaço. A linha que contorna as figuras apresenta uma variação na sua espessura, ou seja, nas figuras do primeiro plano elas apresentam mais espessas, fortemente demarcadoras, sem interrupção. Quando aplicadas em elementos do segundo plano, reduz-se sua espessura e continuidade, ou seja, são mais finas e não são contínuas. Em determinadas áreas do objeto ou da figura, a linha tende a desaparecer ou reduzir a um fio capilar, ou não apresenta contorno algum, apenas a divisão pelo contraste de uma cor de fundo. Observe a figura da mulher com a criança do primeiro plano, a linha é que realça o volume da figura reduzindo a forma a quase um grafismo. Já no contorno dos animais, dos bois, por exemplo, a linha do contorno é localizada em determinadas áreas e praticamente sem continuidade ou apresenta ausência de contornos.

Outro elemento a observar se refere ao espaço de fundo entre o homem portador do cutelo e a mulher com a criança. Esse espaço apresenta um ornamento sobre o plano de cor, ou seja, uma forma que se repete para preencher o espaço vazio da cor, e criar a contraposição de texturas entre os planos. (ver fig. 12) Vale ressaltar que esse recurso foi muito utilizado por

---

<sup>48</sup> Schapiro, Meyer. *Mondrian – a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001, p. 39-40.

pintores brasileiros, especialmente nos murais de Portinari, como os da Pampulha, em espaços amplos de cores com a distribuição regular de elementos ornamentais, ao longo da superfície dos murais. Nesse desenho ornamental como pequena estrutura na forma de uma curvatura sobre duas hastes também recurvadas, e que mais adiante aparecerá sobre os pés do santo padre Dom Bosco, vejo o esquema preliminar da forma de uma pomba, que por coincidência se liga à forma da pomba nos azulejos de Athos Bulcão, instalados no mural da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima em Brasília. Esse ornamento, que cobre a superfície colorida de um plano de cor, está próximo senão, ligado ao homem que segura o cutelo. O cutelo tem a forma da estrutura de apoio à escultura de Juscelino Kubitschek, no memorial JK. O ornamento se liga também, à forma da pomba utilizada nas bandeiras do divino Espírito Santo, dos rituais religiosos de Luziânia.

Prosseguindo na leitura, surge o homem da capa preta montado em um cavalo, voltado para direção esquerda do painel. O campo visual pode ser abrangido por esse elemento figurativo até a imagem da fiandeira, compondo a organização do espaço, pelos elementos de um grupo de músicos, em número de quatro, no primeiro plano, e o elemento arquitetural, do segundo plano, composto por dois sobrados coloniais e casarios, tendo ao fundo as montanhas e o azul do céu. (ver fig. 14)

Importante notar que o pintor D. J. Oliveira assimilou a maneira cubista de recortar certas áreas de cor principalmente nas montanhas, que apresentam as formas facetadas, que se prolongam a parte inferior do painel logo atrás dos músicos, estendendo-se à fachada dos casarios de forma que o conjunto prevaleça as formas oblongas e facetadas.

Em contraposição a esse conjunto de formas recortadas, o pintor executou a representação do céu de outra forma, ou seja, sem os recortes, num espaço plano e infinito que tende a ampliar para fora dos limites do painel uma referência ao procedimento de Mondrian, quando a linha de limite das telas cortava os retângulos, criando a ilusão de que continuariam expandindo, para os espaços da parede, como uma forma aberta.

Importante notar, aqui neste espaço de visualização do Painel, a introdução dos elementos arquiteturais, como as estruturas de um sobrado, onde o pintor primou pela regularidade do alinhamento dos vãos de portas e janelas, bem como do esvaziamento do telhado, ou seja, não representando as telhas, reticuladas e ordenadas em sua estrutura. A regularidade, referente às dimensões dos portais e distância entre as janelas, requer o uso de

instrumentos de cálculo e medidas na precisão dos traços, nos indicando que o pintor pode ter recorrido à utilização de uma régua para traçar as linhas.

Essa cena está reproduzida na técnica da gravura, num trabalho anterior a execução do painel, provavelmente na década de oitenta, onde o pintor D. J. Oliveira desenhou o sobrado de uma forma mais espontânea. Ou seja, as linhas tortuosas, realçando o madeiramento de suas estruturas, sem aquele rigor formal, de paredes frágeis sob um telhado que ameaça desabar-se.



Fig. 28. Sobrado da Matriz. D.J. Oliveira, gravura em metal, 1980. Foto: José Álfio, 2006

As linhas não apresentam o rigor formal utilizado no painel, como podemos observar na entrada da porta principal reproduzida na gravura, na qual o pintor utilizou a curva, reproduzindo o portal de verga abaulada. O telhado recebe os traços curvos e unitários das telhas, que se espalham como uma rede de retículos desordenados sobre sua estrutura. Os músicos, na gravura, aparecem em número de três, (no painel, foi acrescentado mais um) esboçando o mesmo arranjo formal, bem como os mesmos instrumentos musicais, inclusive com a estamparia em forma de listras negras na vestimenta do músico, ao invés da estamparia quadriculada na roupa de músico do painel.

A mesma cena pode ter servido de inspiração para execução de outra obra artística, como a pintura desse mesmo tema onde aparecem os músicos e o sobrado, em um quadro de cerâmica, onde o céu foi pintado na coloração onde predomina o esmaecimento do ocre.



Fig. 29. O Sobrado. Pintura em azulejo. Ano 2005. Acervo: Terezinha Roriz.

Foto: José Álfio, 2007

A figura dos três músicos é premente, sendo que nesse trabalho o pintor utilizou o quadriculado, uma estamperia em xadrez, juntamente com as listras para realçar os músicos. Nesse trabalho o pintor colocou a sacada do sobrado, representou o telhado, e desenhou o portal da porta principal no sentido da linha abaulada, com destaque para a árvore que se vê em frente ao sobrado, onde o pintor apresentou-a totalmente desfolhada. Em linhas gerais, essa obra apresenta certa regularidade na forma de tratamento dos elementos constitutivos dela com a ressalva de que o alinhamento da base do sobrado é quebrado pela contraposição do casarão logo abaixo, pois esse não segue a linha de inclinação da base do sobrado, mesmo tirando partido da declividade do terreno, os volumes apresentam-se assimétricos. O céu plano e limpo é contracenado com o chão em ondulações.

O mesmo tema foi executado em uma pintura na técnica da têmpera, onde aparecem os três músicos, com variação da coloração de suas roupas, com destaque para as listras em suas calças.



Fig. 30. O Sobrado. Têmpera sobre tela. 2004. Acervo: Terezinha Roriz. Foto: José Álfio, 2006

Nessa obra o telhado apresenta uma coloração uniforme, sem a indicação das telhas. Com relação à árvore, o pintor desenvolveu o volume de sua copa, onde predominou o uso intensivo da variação do verde. Aqui o céu é mais carregado, prenúncio de uma tempestade, de uma tonalidade do azul escuro, executado por pinceladas alongadas, aplicadas no sentido horizontal. Da mesma feitura se apresentam as áreas do chão, uma variação do verde para o ocre, pelo emprego de pinceladas longas e prolongadas, deixando suas marcas, ao longo da superfície da tela. Observe que o casarão, logo abaixo do sobrado, entra no alinhamento da base, encaixando no esquema da perspectiva na lateral do sobrado.

Os elementos que se sucedem nos espaço do Painel I, finalizando-se com as figuras dos historiadores (ver fig. 24) encaixam dentro do esquema geométrico, das formas facetadas da espacialidade cubista analisadas anteriormente, onde o pintor se utiliza de grandes áreas de cor, apresentando as figuras delimitadas por forte contorno. Entretanto, torna-se importante notar, como técnica de feitura da pintura no painel, a utilização do branco do próprio azulejo, como recurso de coloração. Tanto na cena onde aparecem os músicos (ver fig.17), como na cena da Festa do Divino (ver fig. 21), as figuras estão apresentadas sobre um fundo monocromático, ou em áreas totalmente desprovida de cor, ou seja, no próprio branco do azulejo, será delineada a figura, pelos contornos fortes e marcantes, feito um grafismo sobre o fundo branco.

Apenas na cena onde aparece a imagem da procissão, (ver fig.19), o artista distancia da forma cubista, principalmente ao retratar o cortejo da procissão, ou seja, o séqüito de fiéis que se perfilam numa perspectiva de profundidade, o qual o pintor se utiliza do recurso de diminuição das figuras para criar a ilusão de profundidade e quantidade de figurantes a seguir a procissão. Além de optar pela diluição dos contornos das figuras, numa clara alusão à utilização de outros recursos técnicos, como a introdução do algodão ou espuma como instrumento de trabalho. Ali o pintor retira o excesso de tinta, obtendo um efeito de transparência, ao invés das áreas delimitadas de cor. Esse procedimento exalta a maneira de execução apregoada por Paul Cézanne, quando diluía os contornos rígidos colocando em cheque toda a herança da pintura clássica, postura mais tarde reincorporada na pintura de Francis Bacon em premente relutância da fuga do contorno.

Outro aspecto a considerar na leitura do painel I, refere-se às formas esboçadas na trama de cor das vidraças da janela (ver fig. 23) e do plano de fundo das figuras das crianças na escola. Ali as formas recortadas dos planos de cor como a seqüência de cinco janelas em tonalidades esmaecidas do azul-turquesa, o pintor primou pela economia da cor e a simplificação da forma, apresentando um telhado com área de cor acinzentada de um extremo a outro do espaço delimitado pelos esteios dos casarões. Os planos de cor apresentam-se como fachadas, ao longo do espaço, numa estreita alusão à pintura de Alfredo Volpi, que, com certeza, o D.J. Oliveira sabia admirar e apreciar os meandros e mistérios de sua técnica, desde o tempo em que freqüentou o Grupo Santa Helena, na cidade de São Paulo.

Assim, no Painel I, o pintor assimilou a linguagem artística dos pintores modernos tanto dos brasileiros como Portinari, Di Cavalcante, Volpi, e também a linguagem dos movimentos modernos apregoado por Goya, Cézanne, Picasso e Mondrian, para que o seu fazer artístico buscasse a fusão do expressionismo com o cubismo, e as imagens do painel situassem ainda, no esquema da representação.

### 3.2 Arte no Painel II

Um espaço de aproximadamente cinco metros divide os painéis e destina-se à circulação dos pedestres, bem como possibilita a visualização do monumento das três raças, com fonte luminosa instalada no centro do espelho de água que separa os painéis. Esse intervalo, além da função da circulação e visualização, traz implícito um vazio, a quebra ou

interrupção de uma narrativa, com a introdução de outra temporalidade, outro estilo, outra paisagem.

Como foi dito anteriormente, no painel II, o espaço pictórico não favorece à seqüência de cenas com possibilidade da construção de uma narrativa, dentro de uma linearidade histórica, como apresentada no painel I. O painel II se compõe de elementos figurativos de certa forma reconhecíveis, como a tesoura, pombos, chave de boca, engrenagem e polias, microfones, bobinas, jornal, postes de energia e de outros que permanecem como incógnitas dentro de estruturas dispersas no espaço geométrico.

O pintor, ao esboçar a figura do sacerdote, no espaço geométrico do segundo painel, deixa-nos pistas para visualização de um rito de passagem entre dois espaços e duas temporalidades, o que pode ser lido como um espaço de história antiga e outro de história recente, sinalizando as rupturas provocadas pela diversidade cultural, apresentada nos dois painéis da praça três bicas.

A cena do sacerdote de mãos abertas como que tocando dois elementos arquiteturais (ver fig.25) pretende fazer a ligação, a síntese das artes ou integração entre dois estilos, duas linguagens, duas identidades, dois modos de vida, duas paisagens, duas cidades que se encontram ou se defrontam no centro do Planalto Central.

Do braço direito do padre Don Bosco, surge a estrutura de um casarão com três portas abauladas, com cobertura que lembra as linhas oblíquas dos telhados coloniais. Os esteios ocultados, substituídos por uma faixa de contorno que remetem às linhas do art déco, adaptando o casarão às novas estruturas arquiteturais. Ao casarão foi justaposto um plano de cor, com área delimitada pela figura de um cubo, que serve de fundo à inserção de uma seqüência de árvores negras e desfolhadas. Por sobre esse cubo, o pintor introduziu uma forma geométrica branca e limpa, desprovida de ornamentos, que lembra as colunas do Palácio Alvorada.

Do braço esquerdo, a forma da coluna branca é tocada pelo padre salesiano e, a partir dessa forma, surge um emaranhado de construções geométricas assemelhando-se aos edifícios modernos com intermináveis seqüências de janelas quadriculadas, que se misturam a um horizonte recortado e fragmentado, dando ao painel a forma, o tom, o modelo, o protótipo da continuidade geométrica.



A mudança de linguagem na feitura do painel II coincide com a mudança das pesquisas do artista no ambiente do atelier, pois nas obras do ano 2000 a 2004, ocorre um esvaziamento e simplificação das formas apresentando o segundo plano sem os recortes desordenados e sim planos que buscam maior amplitude com a eliminação de figuras e reduzida presença de objetos na superfície do quadro, talvez quisesse o pintor buscar o vazio propiciado pela amplidão do céu e das longas distâncias por entre os vagões da estrada de ferro da década de 68 a 70, retomados como temática na poética visual do artista. Distante da família, distante dos grandes centros, ainda revivendo a experiência do contato com a arte européia e a eclosão do postulado da vanguarda nacional ancorado na obra de Hélio Oiticica que apregoava a nova objetividade anunciando “o fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete.”<sup>49</sup> O pintor vê a arte perder a figura e a paisagem da cidade que escolheu para viver esfacelando-se sob um céu em frangalhos.

Os agentes impulsionadores do urbanismo moderno remodelavam a cidade inspirados no grito de guerra de Le Corbusier, que dizia “precisamos matar a rua”.<sup>50</sup> Os becos tortuosos e a rua estreita com todo o espetáculo visual de outrora, presentes na obra de D.J. de Oliveira deveriam ser readaptados, e os obstáculos, removidos para que entrasse em cena a grande via, o asfalto no centro da cidade. Assim o casarão que pertenceu ao Sr. Jorge Roriz, que o pintor D.J. Oliveira desenhou atrás do tamboril, foi demolido para dar lugar a Av. Delfino Machado, via de ligação à Rua do Comércio. Outras vias e avenidas se ampliam nos espaços da cidade.

No painel, em meio ao emaranhado de formas geométricas, surge a figura estilizada de um braço em vermelho que segura uma tesoura, ao lado o esquema geométrico, numa fatura construtivista de uma figura que observa o braço e se fixa na tesoura, instrumento do corte, uma figura sem personalidade, sem emoção, como as máquinas que rasgam o chão da cidade, abrindo novas ruas, e construindo uma nova paisagem, pela abstração do espaço.

---

<sup>49</sup> Ferreira, Glória. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006. p.154

<sup>50</sup> Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das letras, 1986. p. 300



Fig. 31. Braço vermelho com tesoura. Foto: José Álfio, 2007

As formas recortadas, com curvas e retas, remetem à técnica da colagem e montagem cubista, onde fragmentos de objetos de diferentes texturas entrariam na composição da realidade da pintura, realizando assim a obsessão dos cubistas em criar o quadro-objeto, autônomo e independente, “não refletindo ou imitando o mundo externo, mas recriando-o de modo distinto e independente”,<sup>51</sup> removendo as fronteiras entre o real e o simulado, criando um campo livre de construção e invenção. Assim fragmentos da natureza, pedaços de objetos extraídos de suas extensões e lugares, são recolocados em outro campo, qual seja o da pintura que irá competir com a realidade da natureza.

Picasso, em conversa com Françoise Gilot, ao apropriar-se de um pedaço de jornal e transformá-lo em uma garrafa, falou da estranheza provocada pelo deslocamento do objeto para uma realidade para qual não foi feita, “tínhamos perfeita consciência de que o nosso mundo estava ficando muito estranho e não exatamente tranquilizador.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Stangos, Nicos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2000, p.47

<sup>52</sup> Stangos, Nicos. *Conceitos da arte moderna*, p. 47.

O procedimento da colagem cubista trazia os recortes de realidades ou elementos com sua carga simbólica, e seu conteúdo histórico da natureza em fragmentação frente às adaptações e introduções de elementos novos tanto na feitura de objetos como na evolução das formas pelas técnicas industriais. Entretanto, esse procedimento ocultava o contexto real dos fragmentos, ou seja, as partes de que foram subtraídas, amputadas, daí a intranquilidade de Picasso e grande parte da geração que assistiu e assiste à supressão completa de elementos da realidade, especialmente da paisagem, com cortes no espaço, cortes no tempo, cortes da memória.

Refiro-me à supressão completa de Monumentos significativos de valor histórico e artístico dos lugares pelos procedimentos do urbanismo moderno, cortando da paisagem marcos referencial, pois “Lugares e objetos, enquanto sinais topográficos, tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções”<sup>53</sup>. Assim, os cortes na paisagem remetem ao pensamento de Argan que nos afirma que: “Dentre os casos de destruição voluntário do legado que a história nos deixou, o mais macroscópico é o da cidade”,<sup>54</sup> suporte e cenário onde a inovação requer a descaracterização, supressão, amputação e destruição, de objetos e lugares.

No painel, na parte superior, D. J. Oliveira desenhou uma seqüência de aves, (ver fig. 32) pombos que se deslocam na mesma direção sobre um céu dourado, numa superfície circular que respira certa quantidade de espaço, sugerindo a tentativa de reproduzir um movimento frente ao emaranhado de estruturas geométricas que circundam a área dourada. A distância entre uma ave e a outra que a antecede indica o congelamento da imagem e mostra a seqüência de um determinado percurso. Entretanto prevalece ao longo do Painel II uma estrutura prementemente estática.

---

<sup>53</sup> Freire, Cristina. *Além dos mapas*. São Paulo. Sesc: Annablume, 1997, p. 134.

<sup>54</sup> Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo. Martins fontes, 1998, p.88.



Fig. 32. Pombos sobre um céu dourado. Foto: José Álfio, 2007

A idéia de movimento, dentro de uma estrutura geométrica foi também uma preocupação que já havia ocorrido com Marcel Duchamp, nos anos de 1911 e 1912, para fugir da estrutura estática e congelada da forma cubista, principalmente quando o artista francês realiza a obra, *Nu descendo a escada*, com o intuito de inscrevê-la no Salão dos Independentes, realizado em Paris cuja função era legitimar a hegemonia da arte cubista. Os próprios irmãos de Duchamp recusaram a obra impedindo-o de participar do salão, pois julgaram-na impregnada de tendências futuristas. Essa obra remete ao *Jovem triste num comboio*, que se constitui num auto-retrato de Duchamp no corredor de um comboio durante uma viagem a Paris. O jovem anda para trás e para frente sugerindo movimentos que proporcionam a deformação da silhueta do jovem constituindo o paralelismo elementar.<sup>55</sup>

Esse paralelismo elementar não aparece nos painéis, entretanto as conseqüências do movimento na estrutura cubista e as contribuições dos futuristas serão de importância fundamental à compreensão da evolução das formas artísticas as quais se apropriaram os

<sup>55</sup> Segundo Janis Mink: “É uma espécie de decomposição formal, um corte em lamelas que se sucedem paralelamente e que deformam o objeto. Assim ele fica alongado como se fosse elástico. As linhas seguem paralelas umas às outras e apenas se desviam suavemente para sugerir a forma desejada. Este método foi usado em *Nu descendo a Escada*”. Estudos complementares foram desenvolvidos em fotografia no sentido de apresentar o movimento através de várias etapas da seqüência de cenas fotografadas do mesmo corpo. O fotografo Eadwerard Muybridge juntou uma série de imagens individuais, captadas separadamente, para tornar visíveis as fases do movimento. Muybridge permitiu que fosse possível a percepção do processo dinâmico dos seres humanos e dos animais, de uma forma que se aproxima da realidade, como também fez o fisiologista Etienne-Jules Marey. Influenciados por estas análises fotográficas da realidade, os futuristas italianos começaram a fazer “imagens animadas”. Mink, Janis. *Duchamp*. Ed. Paisagem, p.25

arquitetos modernos, para a construção de novos modelos e protótipos arquiteturais, principalmente com relação ao culto da velocidade, às grandes avenidas, ao papel das máquinas e do carro.

No painel, o pintor introduziu a figura de uma peça da mecânica moderna, assemelhada a uma chave inglesa, comumente denominada chave de boca, sobre um perfil que expele gotas do vermelho carmim. Uma superfície geométrica, assemelhada às partes de um cubo branco emerge desse perfil como um centro vazio, o qual Mondrian se referia “ao desaparecimento do sujeito nos novos tempos que então despontavam”<sup>56</sup>



Fig. 33. Chave inglesa. Foto: José Álfio, 2007

No Painel II, o pintor faz uma referência às vanguardas internacionais, pelo predomínio de grandes áreas do vazio, onde quisesse o pintor nos indicar a experiência da perda, perda da figura, do sujeito, das referências espaciais, “na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visual” rumo a uma abstração ou forma de arte que a própria morte o impediu de alcançar. A experiência da perda esteve presente na obra de Tony Smith, quando flanava por uma auto-estrada inacabada a qual lhe proporcionou uma reflexão sobre “o fim da arte”.<sup>57</sup> Arte que o pintor D. J de Oliveira viu na cidade e a levou à praça

<sup>56</sup> Taschen, Benedikt. *Mondrian*. Lisboa, Printed in Germany, 1994, p.64

<sup>57</sup> Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p.98,99

central de Luziânia, juntamente com sua certeza em que dizia “Não quero perder esse vínculo com a pintura, que me emocionou desde a infância.”<sup>58</sup>

### 3.3. D.J Oliveira



Fig. 34. Oliveira por Siron Franco. Foto: José Álfio, 2006

O autor do painel, Dirso José de Oliveira, teve uma irmã, chamada Linda Oliveira e um irmão, Leonardo José de Oliveira. Seu irmão esteve em Luziânia por uma curta temporada, lá pelos idos dos anos de 1975/76. Hospedou-se no velho sobrado da rua José de Melo, onde hoje funciona o Centro de Convivência dos Idosos e morou alguns meses no sítio que o D.J. Oliveira possuía nas proximidades da fazenda Catalão, no município de Luziânia.

Dona Rosa Capózoli, mãe do D.J. Oliveira faleceu em Luziânia e está sepultada no cemitério local. O pintor sempre nos confessou o desejo de ser sepultado em Luziânia ao lado de sua mãe, quando ali morresse.

D.J. Oliveira, desde a infância, foi afeiçoado ao campo das artes visuais. Com apenas dez anos de idade, já ajudava a desenhar cartazes para cinema, em sua cidade.

Recomendado por Luiz Galberto, um renomado artista de sua terra, muda-se para São Paulo, capital, em 1948 e, a partir de então, inicia-se um novo percurso no seu universo artístico. Visitava assiduamente o atelier de amigos e frequentou a Associação Paulista de

<sup>58</sup> Nonato de Oliveira, Margarida. *Goiás nossa arte*. Museu de arte de Goiânia, Catálogo, 1997, p.41

Belas Artes juntamente com a Fundação Álvares Penteado. Trabalhou como assistente de pinturas em parede, realizando frisos, bocas de cenas e murais.

Anos posteriores manteve contatos com o grupo Santa Helena (nome de um famoso edifício de São Paulo), do qual figuram os pintores: Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Manuel Martins, Humberto Rosa, Alfredo Rizzoti, Alfredo Volpi e Fúlvio Pennach, Assim sua formação de pintor caracterizou-se como autodidata, aprendiz de atelier de pinturas.

Em 1954, conhece Luciano Maurício que o introduz em um estúdio de TV, provavelmente a TV Tupi, canal 5, onde trabalhou alguns anos como cenógrafo. Nessa época, um dos seus colegas de trabalho chamado de “Souzinha” o apresenta a sua futura esposa Tereza de Jesus Cavalcante, descendente de famílias tradicionais de Planaltina (hoje Distrito Federal) e que se encontrava na casa de parentes, em São Paulo.

Em 1956, muda-se para Goiânia, quando a cidade dava os primeiros passos rumo ao progresso, talvez atraído pela perspectiva de uma nova fronteira que desse suporte a sua produção artística vislumbrada com a construção de Brasília.

É preciso reconhecer que o pintor D. J. Oliveira dominou vários campos da expressão artística, conhecia as diversas técnicas da pintura como do desenho e da gravura, e da pintura mural. Assim trabalhou com a técnica a óleo, a têmpera, aquarela, pastel, como vários suportes da gravura, a xilogravura, litografia, calcografia, pintura em azulejos, afrescos, vitrais etc.

O contato com o Grupo Santa Helena e mais tarde com uma viagem à Europa, possibilitou a troca de informações a respeito das diferentes técnicas, suportes e materiais, contribuindo para uma formação autodidata que marcaria todo o seu desenvolvimento profissional.

Importante notar, dentro da pintura mural, o domínio que exerceu sobre a técnica do afresco, quando aplicava na parede várias camadas de areia e cal, formando uma espécie de reboco com última camada ainda úmida, adicionava pigmentos que secavam juntamente com essa camada.

Outras vezes, com a parede previamente preparada, adicionava a essa, uma camada de impermeabilizante juntamente com pigmentos que possibilitavam a sua coloração, geralmente nas tonalidades escuras de um carmim ou mesmo os tons de um terra queimada, em seguida anexava outra fina camada de areia e cal, técnica que denominava de esgrafiado, pois antes mesmo da secagem imprimia-lhe grandes sulcos com um instrumento cortante e pontiagudo para abrir os traços de partes do contorno das figuras. Posteriormente, com outra camada de um fino reboco, base de cor, recebia a coloração, deixando os sulcos à vista. O resultado assemelhava-se quase a um baixo relevo, um trabalho que pode ter sua origem nos sulcos obtidos com o corte na madeira, que o pintor utilizou nos trabalhos da xilogravura. Foi com essa técnica que desenvolveu os afrescos da fachada da Universidade Católica de Goiás, bem como do pedestal do Cristo Redentor, erguido próximo à Feira do Produtor, na cidade de Luziânia.

Outra característica importante do seu trabalho, dentro do muralismo, se refere à técnica da pintura em azulejos, pois esse era obtido diretamente das fábricas, na coloração branca, geralmente seguindo a dimensão de 0,20 X 0,20 cm. Várias etapas de um projeto de desenho precisariam ser desenvolvidas, para obtenção de um resultado final.

A primeira parte trata-se de um trabalho mais livre, mais próximo da criação, um esboço em grafite sobre um papel assemelhado ao cochê liso de gramatura elevada, onde poderia aperfeiçoar seus traços, para chegar à forma desejada. Muitas vezes coloria seus desenhos com lápis de cor, outras vezes, essa etapa poderia ser transferida para um linho (tipo algodão cru), com pinturas executada a guache, objetivando a posterior apresentação ao futuro proponente do painel. Na próxima etapa, o desenho seria transferido para um papel vegetal, antigo papel manteiga, considerando a escala para transferência do desenho nas dimensões do suporte. O pintor se valia de uma pesquisa previa sobre a temática que se propunha a desenvolver, consultando as fontes bibliográficas relacionadas ao tema, ou a história dos lugares como fez, em Luziânia consultando o livro de história de José de Melo e outros para executar o painel Três Bicas.

Prosseguindo nas etapas de execução do painel, os azulejos eram numerados na sua parte anterior, ou seja, nas suas costas, e sobrepostos num grande tablado construído de madeira compensado, para transferência do desenho.



Na transferência do desenho o pintor se valia de uma técnica muito antiga, qual seja a da rede de traços negros, onde a própria borda do azulejo funcionava como linha demarcadora de espaço, coincidindo com a rede de traços que foi milimetricamente demarcada no papel vegetal.

O desenho era executado com lápis grafite, e suas correções eram obtidas através do uso do vinagre branco. Os pigmentos para a coloração eram de origem mineral, que adicionados a um meio oleoso, o óleo de copaíba, fixava no azulejo e suas cores variavam conforme a queima em forno de alta temperatura, ali os pigmentos fundiam no azulejo vitrificado.

Sobre o desenho do pintor é importante notar que: Em uma publicação do Museu de arte de Goiânia, no ano de 1977 a pesquisadora Margarida Nonato de Oliveira, transcreve um relato de D.J. Oliveira pertinente à concepção do seu desenho, e à maneira de ensinar de um dos seus professores.

Ali nos informa o D.J. Oliveira “... Aprendi outra forma de enquadrar o desenho que, ao invés de trabalhar com a perspectiva exata, ele ensinou a desenhar pelos espaços, que é muito da escola oriental. A essa idéia eu me encaixei terrivelmente, que até hoje sigo e desenvolvo inclusive uma forma muito própria de desenhar. Vejo a relação de um objeto ao lado do outro; eu trabalho o espaço; traço a linha baseada em uma referencia espacial; não pego uma linha inclinada, perpendicular, para resolver um problema de perspectiva. Em um casario, por exemplo, traço uma linha e ela é ponto de referência espacial e tudo gira em torno dela”.<sup>59</sup>

Fato curioso no contato com a obra de D. J. Oliveira foi a tentativa de desvendar a direção do seu olhar, do enquadramento, das cenas e movimentos que queria captar, quando o acompanhamos nas andanças pelas ruas da cidade retratando a paisagem,. o pintor nos surpreendia, redirecionando as expectativas, incluindo nas cenas e panoramas figuras que surgiam no espaço de visão do pintor, feito um Diego Velazquez quando pintou “As meninas” em 1956.

Num estudo para gravuras, o D. J. Oliveira retratou uma personagem das ruas esburacadas e tortuosas da cidade.

---

<sup>59</sup> Museu de Arte de Goiânia. *Goiás nossa arte*. Goiânia, 1997, p. 41.

Tratava-se da Mogiana, moradora do asilo local, (Asilo São Vicente de Paula), figura amedrontadora do universo imaginário infantil. Alguma traquinagem ou desobediência domiciliar, tão logo estavam os nossos instrutores nos ameaçando de entregar-nos aos cuidados da Mogiana.

Assim, além de não buscar somente o pitoresco, na sua forma fria e esvaziada ele gravou na chapa de aço, os pés pesados e anômalos da lendária Mogiana, esbravejando pelas ruas da cidade.

O que nos intrigou nas imagens que o D.J. Oliveira desenhou, foi essa questão da direção. Ele não pintou, ou melhor, não ilustrou a linha do progresso, as paredes de vidro e as máquinas possantes destruindo a paisagem, mostrou-nos a possibilidade de um olhar anacrônico, pintando as contradições do progresso. Assim ensinou-nos a prática de outro olhar, um deslocamento do olhar, o olhar pelas frestas, pelas entrelinhas, pelas diferenças.

Um arranha-céu de vidro com estruturas de alumínio não o comovia tanto como a seqüência de mãos grossas e calejadas, segurando um andor com a imagem de Nosso Senhor dos Passos subindo a estonteante ladeira do velho Rosário, como mostra a imagem reproduzida na cena do painel onde aparece a procissão do Cristo morto. (ver fig. 18)

Os casarões de adobe, cravados no chão batido, com esteios de aroeira, foi um dos temas preferidos pelo D.J. Dez matrizes, dez igrejas das cidades históricas de Goiás. Pirinópolis, Jaraguá, Pilar de Goiás e Luziânia, compuseram um valioso álbum de gravuras assinado pelo D.J. Oliveira, e estiveram também reproduzidos nos painéis das Três Bicas, pela forma da Igreja do Rosário.

Com relação aos painéis, é importante notar que o pintor foi um dos pioneiros na arte da pintura mural no Centro Oeste. Considerado o primeiro a realizar mural em Brasília. Novidade digna de registro foi à execução de um painel por D.J. Oliveira, instalado no Restaurante do Serviço de Alimentação da Previdência Social –SAP0S, localizado na Candangolândia DF, em dezembro de 1956.

O painel foi encomendado pelo folclorista, poeta e administrador Francisco Manoel Brandão, que contatou o D. J. Oliveira em Goiânia.

Essa obra mostra indícios de que o D.J. Oliveira foi o primeiro Artista Plástico a executar obras artísticas quando se iniciava a construção de Brasília.<sup>60</sup>

Os Painéis “bandeirantes de outrora” e o segundo painel de 1957, onde se vê no centro o projeto vencedor de Lúcio Costa, para edificação da capital federal, ladeado por operários e construtores e mais dois painéis intitulados “candangos heróicos” e “centauros de aço” confeccionados para homenagear os operários dos canteiros de obras de Brasília foram considerados como “O batismo cultural de Brasília”. Infelizmente essas obras criminosamente desapareceram no Governo de Jânio Quadros quando da desmontagem dos galpões da Novacap.

É preciso reconhecer que o pintor, realizou inúmeras obras ao longo da sua trajetória artística, dentre elas o mural da Telegoiás, um mural em Matrinchã, cidade do estado de Goiás, um mural no colégio Maria Auxiliadora, em Goiânia, um mural no estado do Tocantins, um mural no Clube Jaó, e outros.

Na cidade de Luziânia, foi um precursor da instalação de obras de arte em espaço público, sendo autor da obra que ilustra o pedestal do Cristo Redentor, (Ver anexo 2, fig.56) instalado próximo à Feira do Produtor. Um mural instalado no Ginásio de Esportes local, (Ver anexo 2, fig.57) situado ao lado da Galeria de Arte na sua entrada principal, e o Painel Três Bicas, em praça central da cidade, além de muitas obras, como desenhos e serigrafias espalhadas pelos edifícios públicos e residências da cidade.

---

<sup>60</sup> Marques, Jarbas. O batismo cultural de Brasília. *Jornal comunidade*. Brasília, 14 de outubro. 2005.

#### 4. O PAINEL E O AUTOR: LIGAÇÃO COM A CIDADE

Na elaboração das imagens, para feitura do painel, o pintor optou por representar o cotidiano da cidade, especialmente no que se refere às figuras do primeiro painel, pela transcrição de elementos da arquitetura urbana, especialmente da paisagem do lugar, possibilitando a visualização de um contexto histórico, que pode oferecer ao espectador elementos para a identificação de um determinado lugar com suas especificidades e singularidades próprias.

Torna-se importante ressaltar a importância dos marcos referenciais da paisagem natural da cidade, bem como indicar a presença das fontes naturais na contextualização do painel Três Bicas.

##### 4.1. As fontes naturais da cidade

Numa tentativa de aproximação com a estrutura urbana, ou seja, indicar os marcos referenciais compreendidos por elementos naturais que se integram ao solo urbano dando estrutura e forma à cidade, esse momento propiciará uma contextualização para situar a arte pública, inserida na praça das Três Bicas, pelas mãos do pintor, muralista, D.J. Oliveira.

O historiador Gelmires Reis, ao indicar os aspectos da topografia urbana de Santa Luzia, informa-nos que a cidade é servida por “4 fontes de excelente água potável, denominada Olhos d’água, com 3 vertentes; Cubango, com 5 vertentes; Maravilhas, com 2, e Três Bicas, com 6. Junto à fonte dos Olhos d’água, fica a nossa banheira pública, que consta de um bonito jorro de puríssima água que, como se fosse tocada pelo cajado de Moisés, mana de um barranco e é captada em uma bica de taboas, constituindo uma verdadeira preciosidade para os seus inumeráveis frequentadores.” O autor cita um outro local de banhos públicos denominado Cachoeira, situado no curso do Rio Vermelho, que foi bastante frequentado pelos moradores da cidade, especialmente na estação do verão.<sup>61</sup> O autor, ao citar os nomes das fontes, faz uma indicação de sua utilidade pública, notadamente pela sua função no fluxo de contingentes populacionais, que se dirigiam às fontes para o contato com a água, conseqüentemente com a paisagem, ressaltando o aspecto do belo, do precioso aos olhos do

---

<sup>61</sup> Reis, Gelmires. Almanach de Santa Luzia, p. 49-51.

homem, que buscava a fonte pública. Outro autor, Joseph de Mello Álvares,<sup>62</sup> historiador dos tempos antigos, cita, em seu manuscrito, além das fontes naturais referidas, a fonte Formiga, Moraes, Prata, Mãe Rosa e Mãe Ângela, como notícia geográfica e descritiva do município de Santa Luzia.

A fonte dos Olhos d'água ainda pode ser vista em Luziânia, mesmo com a diminuição de suas águas. Situa-se nas proximidades do bairro da Chapada, pouco freqüentada pelos moradores da localidade, pois suas águas se tornaram poluídas, e sua margem está coberta por um matagal que dificulta sua visualização e acesso. O transeunte que passa por ali dificilmente percebe que ali ainda jorra uma fonte de água, antes limpa e cristalina, uma importante fonte pública que fizera parte da história da cidade.

Com relação à fonte do Cubango, o autor Gelmires Reis faz uma indicação de sua localização e deixa explícito uma importante relação do homem com seu ambiente como nos mostra Haroldo Rosenberg ao informar-nos que, “As pessoas carregam consigo as suas paisagens”<sup>63</sup>, na tentativa de querer perpetuá-la, como se o ambiente fizesse parte de seu corpo, e as rupturas, e cisões, provocadas nessa relação, poderiam trazer um certo distanciamento, mas dificilmente o esquecimento. Depois de informar-nos que a fonte do Cubango situava-se próximo ao Canal ou Rio Vermelho. Mostra-nos a ligação do homem com sua paisagem vinda através da linguagem, da paisagem, da imagem, do nome ‘Cubango’, que segundo o autor, provavelmente foi dado por uma escrava, buscadeira de água, “um pobre coração cativo, por certo, no momento trouxe saudades recordação do rio, de igual nome, que nasce em Angola, perto de Leanda, possessão portuguesa, afluente do Zambaze, que corta a Rodesia e desemboca no canal de Moçambique, na África.”<sup>64</sup>. Assim os costumes de sua raça, de seu povo, de sua terra distante, eram avivados, quotidianamente, no seu pensamento, graças a esse nome evocativo. Dessa maneira a escrava, mesmo distante do seu lugar, privada de sua liberdade de ir e vir, brutalmente retirada do seu ambiente, queria perpetuar nas suas lembranças à imagem dos lugares onde viveu, principalmente a fonte que pode ter a sua importância na sobrevivência da africana. Assim Cubango não foi apenas uma fonte, em conformidade com o historiador Gelmires Reis, Cubango foi um trauma, a tradução de uma saudade, foi as marcas de uma ferida, que dificilmente cicatrizou-se a não ser com o esquecimento ou com a morte, se esquecer é uma forma de morrer, de assassinar a paisagem,

---

<sup>62</sup> Pimentel, Antonio. *O Autodidata Maior*. Brasília. Gráfica e Editora Independência, 1996, p. 75.

<sup>63</sup> Rosenberg, Harold. *A tradição do Novo*. São Paulo. Perspectiva, 1974, p. 03

<sup>64</sup> Reis, Gelmires. *Dez contos desordenados*. Luziânia. Gráfica luziânia, 1947, p.39.

pois matando a paisagem mata-se a si mesmo. Cubango foi a tentativa de apegar-se a um nome para salvar a paisagem, pois destruindo a paisagem ainda permanece a imagem na lembrança. A fonte não existe mais nos dias de hoje, poucas pessoas e seus grupos sociais sabem da existência da fonte, entretanto a experiência da escrava, com relação ao distanciamento, poderá ser experimentado, em outros campos do contato humano com os lugares.

A fonte Maravilha trata-se de uma fonte situada no bairro da Serrinha, limite com o bairro do Rosário. Suas águas caem em forma de uma pequena cachoeira, de um grande barranco de terra avermelhada, e forma, com o volume de suas águas, uma pequena bacia de água limpa e transparente que possibilita a visão da cor do chão. Fonte pouco freqüentada pois uma série de construções residenciais adentraram as suas margens, e o descuido público, com relação ao seu aproveitamento, permitiu que essas margens fossem ocupadas também por um matagal e entulhos, impossibilitando a sua ocupação no sentido da utilização pública, pois se tornou difícil o seu acesso, e o espaço está tomado por lixo e sujeiras. Hoje é um contra-senso, chamá-la de maravilha, sendo que esse nome foi dado em função da sua beleza em meio aos arvoredos e a grama verde que circundava o seu espaço, e de sua localização nas proximidades do bairro histórico de Luziânia.

Com relação a outras fontes citadas, Formiga vai aparecer como uma extensão da fonte Três Bicas sendo que a fonte Moraes, Prata, Mãe Rosa e Mãe Ângela, não sabemos ao certo a sua localização, mesmo considerando que, muitas fontes antigas foram desviadas, ou soterradas para construções modernas com a ampliação dos aparelhos urbanos, outras secaram com o passar dos anos. Um dos prováveis fatores na deterioração e abandono das fontes públicas se deve ao fato de que os serviços de rede de água encanada à residência dos moradores contribuíram na diminuição da freqüência dos mesmos às fontes públicas e mesmo os serviços de entrega de água mineral nas residências afastaram sobremaneira os freqüentadores das fontes públicas.

As novas formas de intervenção na paisagem, através da integração das artes, e com os conceitos de arte pública, poderiam redescobrir as fontes públicas, como elemento de interação entre o espectador e a natureza, no sentido de reaproximar o homem moderno a sua paisagem natural, para que nos momentos de descanso e pausa deste tempo acelerado, pudesse ter momentos de descontração e lazer, propiciando uma pausa para reflexão e contato com a natureza.

Essa tentativa pode ser analisada, com a fonte das Três Bicas, pois de todas as fontes a que recebeu maior interferência, ao longo das administrações públicas foi justamente nesse local. A sua situação favoreceu várias interferências, sendo a fonte mais conhecida e freqüentada na atualidade. Um velho ditado popular sempre é utilizado aqui na região, principalmente as pessoas que passam pequenas temporadas na cidade, que diz: “Quem bebe água das três bicas, aqui fica”.

#### 4.2. A fonte das Três Bicas

Uma fonte de água cristalina, que vem das entranhas da terra, escorre por um pequeno leito margeado por densa mata verde que abrigou incontável espécie de vegetais, com destaque a flor branca, que se assemelha a um lírio, de intenso e agradável perfume especialmente à noite. Essa fonte deságua por uma elevação de aproximadamente 3 metros de altura, na forma de três torrentes verticais separada umas das outras por uma distância não menos que 2 metros, onde formam, com o volume de suas águas, uma pequena bacia, onde se vê refletido o verde das folhagens e a cor do chão. As águas ainda escorrem na direção do córrego Viégas, que, depois de atravessar parte do bairro do Rosário, vai de encontro ao Rio Vermelho.

O local serviu de fonte pública. Suas águas abasteciam a comunidade de Luziânia, especialmente na utilização nos serviços domésticos, como preparo de alimentos, limpeza e higiene. No seu armazenamento, foram utilizados recipientes artesanalmente elaborados com barro cozido como potes e moringas.

No tempo em que não existia ainda o sistema de fornecimento de água tratada e encanada, o transporte até a residência dos cidadãos era feita por grandes potes, geralmente equilibrado sobre a cabeça do transeunte, o qual utilizava uma base de tecido torcido denominada pelos antigos de rudia e que servia para atenuar o peso do recipiente. Um velho ditado já dizia “procure a rudia onde se quebrou o pote”.

Muitas vezes fabricava-se uma espécie de réplica do carro-de-bois em menor dimensão e que era puxado por carneiros, para então transportar água em grandes potes, ou latas esvaziadas do querosene. Outras vezes construíam-se pequenos carros na forma de um caixote com dois braços laterais unidos por uma haste onde o transeunte apoiava. Esse carro era constituído de duas rodas de madeira revestidas por um aro de ferro, mais tarde revestidas

por borracha, que, unidas por um eixo, serviam para carregar as latas, então transbordadas de água da fonte das três bicas. Guarda ainda na memória de antigos moradores da localidade a figura do transportador e vendedor de água o lendário Zé viola que fazia desse trabalho um meio de sobrevivência, pois com recursos naturais em abundância, nunca iria faltar o seu pão de cada dia.

O local da fonte, pelo frescor de suas águas, a presença da passarada e o borbulhar da queda de suas águas, as sombras dos arvoredos, constitui-se num verdadeiro atrativo tanto para as aves fazerem dali a sua morada, tais como a saracura, o sabiá e o joão-de-barro, e um incontável número de espécies de borboletas como também se transformou num local de encontros. Convergiam para ali, grande número de familiares, especialmente a meninada, nas tardes dominicais que buscavam ali o repouso, a tranqüilidade e o silêncio, tão necessários à vida do homem e das cidades.

Bem próximo da fonte das três bicas existiu outra fonte, de menor porte, denominada “formiga” talvez pela coloração avermelhada do solo e que também foi lugar de labores domésticos como a lavagem de roupas pelas antigas lavadeiras que faziam dali um meio de trabalho, “quarando” as roupas sobre a grama verde que cobria as laterais da fonte como uma espécie de tapete verde. Espaço das lavadeiras, pouco visitado pela meninada que seria uma ameaça à brancura do tecido espalhados por sobre a grama. Nas mediações da formiga, onde escorrem suas águas juntamente com as águas de Três Bicas formou-se um pântano bastante largo, antigamente denominado de “baixada do sapo”. Ali, florescia uma espécie nativa de planta de brejo, a qual se constituía de folhas alongadas e afinadas na sua extremidade e por entre essas brotavam finos caules em forma de longas varetas tendo na sua extremidade uma espécie de pêndulo aveludado, na cor marrom, chamados de “taboa” e que foram utilizados como ornamentos e arranjos florais, em decoração de interiores nas residências antigas. Em algumas residências se poderiam visualizar sobre um aparador ou um tamborete no canto da sala os arranjos de flores do cerrado, juntamente com os pêndulos aveludados, retirados do antigo brejo das três bicas. Assim a fonte das Três Bicas continua jorrando suas águas límpidas e cristalinas, buscando a sua função na paisagem da cidade, tanto no sentido natural, como no seu sentido simbólico.



### 4.3. Alterações na Praça das Três Bicas

Temos notícias de que a fonte das Três Bicas foi aberta ao público no ano de 1756, ou seja, mais de dez anos após o descobrimento das minas de Santa Luzia, essa abertura pode estar relacionada ao período de expansão dos trabalhos da mineração, que provavelmente se estendeu ao local dessa fonte e que durante esse período foi utilizada pelos mineradores. Na suas mediações foi instalada uma cerâmica, para a fabricação de telhas de barro, cujas indicações não apresentam vestígios nos dias atuais.

Em uma reprodução fotográfica, provavelmente da década de 50, apresentam os trabalhadores, funcionários da Prefeitura Municipal, na construção de grande parede de concreto para melhor escoamento da água.



Fig. 35. Início de obras nas Três Bicas. (cerca 1950). Fonte: Acervo Casa da Cultura.

Os funcionários estão posicionados em cima de uma plataforma de concreto, uma espécie de laje, com paredes de cimento, que ocultavam um intrincado sistema de vazamento da água por três canos de ferro, por onde escorriam às águas. Na parte de traz nota-se uma parede de lajes, pedras empilhadas, com a função de evitar erosões e deslizamento de terras. Na mesma época foi construída uma Caixa d'água, para melhor aproveitamento e tratamento da água. Nota-se na foto (ver fig. 36) a presença dos andaimes de madeira, para escoramento das paredes e facilitação do trabalho do pedreiro que, naquela época, já havia abandonado a

técnica da taipa de pilão, ou do pau-a-pique, os esteios de madeira e janelas de aroeira, e já se fazia uso do concreto e do cimento. O vão da janela se apresenta esquadrejado para a colocação de uma estrutura metálica ou vidraça. A caixa de água apresentava uma forma cúbica, e suas dimensões eram similares, com a presença da marquise que além de proteger a janela dos raios solares, servia de plataforma para manutenção da caixa de água, cujo serviço era mantido por um zelador do grande reservatório público, da recém inaugurada fonte das Três Bicas



Fig. 36. Construção de Caixa de água, nas Três Bicas. (cerca 1950). Fonte: Acervo Casa da Cultura

Do lado direito, anos mais tarde, foram construídos alguns tanques de concreto, com a finalidade de facilitar o trabalho dos usuários nos serviços de lavagem de roupas e utilização das águas dessa fonte. Por essa foto percebe-se que o verde no entorno da fonte não foi totalmente eliminado, permanece visível grande quantidade de árvores, e uma grama verde que se estendia na parte lateral da foto.

Anos mais tarde, provavelmente na década de setenta, foi construído em área mais plana, na região de onde se edificaram os painéis três bicas, um campo de futebol, com traves de madeira, e de pouco gramado. O local foi ponto de encontro da juventude luzianiense. Ali aconteceram diversos campeonatos de futebol entre vários times da cidade, que nos momentos

de intervalo, buscavam, no frescor das fontes das Três Bicas, água pura e sombra para um pequeno descanso.

Na década de oitenta aconteceu uma intervenção pública, que previa a integração da fonte com uma grande praça, verdadeira obra do urbanismo moderno. Nessa época desapareceram os tanques e o campo de futebol, que foram substituídos por uma área circular onde foi colocado um grande tronco de árvore, na tentativa de fazerem uma alusão ao verde e a paisagem natural que circundava as regiões da fonte das três bicas. A tentativa de integração não obteve a assimilação dos transeuntes, do ponto de vista estético, pois o tronco foi colocado de forma horizontal, como se estivesse caído, sem as folhas verdes e com seus galhos decepados.

Assim a intenção de trazer uma mensagem do verde, do convívio com a natureza proporcionado pela fonte e pelas sombras dos seculares arvoredos que circundavam a fonte, tornou-se um símbolo de repulsa e rejeição, pois a árvore estendida no meio da praça remetia-nos a imagem de uma queda provocada pelo homem que se distancia da natureza numa declarada agressão a essa natureza. A árvore na praça, posicionada como uma escultura, um monumento natural, agregava o símbolo da sua morte. Esse tronco permaneceu ali por muito tempo. Mais tarde, em outra gestão da administração pública o local dessa árvore foi adaptado para funcionamento de uma pista de patins, pois na área circular ergueram uma espécie de cerca com grades de tubos de ferro. Essa interferência na praça foi planejada, projetada previamente em escala própria, conforme projeto preservado na divisão de mapas da Prefeitura Municipal. Divisão que, apesar do esforço de funcionários na preservação dos mapas urbanos, das obras desenvolvidas no solo urbano da cidade, carece de aprimoramentos, de mecanismos de preservação, no sentido de não se transformar em mero depósito de plantas e projetos, mas aparelhamentos visando a sua transformação em sala de pesquisa, disponibilizando o acervo mapoteca rico a todos os estudantes e pesquisadores.

As Três Bicas de hoje encontram-se totalmente remodeladas, nota-se ainda a presença da caixa de água, com uma cobertura de telhas e uma placa onde se lê: “Centro de evangelização luz do mundo”, juntamente com algumas construções adaptadas a sua estrutura, porém sem os velhos tanques de concreto. As adaptações novas, do urbanismo moderno e do paisagismo atual, possibilitaram a inserções de novas plantas e pedras ornamentais, apresentando uma nova paisagem ao local.



Fig. 37. Três Bicas com adaptações de plantas ornamentais, oratório e placa sobre a antiga caixa de água. Foto: José Álfio, 2007

#### 4.4. O monumento na Paisagem

Na década de oitenta, a cidade não possuía galeria de arte, ou centros culturais de apoio e difusão da atividade artística e o meio cultural em que implantavam as modificações e intervenções urbanas propunha, especialmente, a melhoria do espaço público, com a urbanização de áreas públicas, sem aquela preocupação de locação de um objeto estético, seja uma escultura ou monumento que despertasse no espectador uma reflexão, ou mesmo que provocasse uma reação do ponto de vista estético sugerindo-lhe uma interação com a obra.

Um dos elementos de destaque na paisagem da cidade refere-se à Cruz do descobridor, uma cruz de madeira retirada das matas da região e que foi colocada pelo bandeirante Antônio Bueno de Azevedo, descobridor das minas de Santa Luzia, na fazenda Riacho Frio. Sabe-se que o proprietário dessa fazenda doou a cruz para o historiador Gelmires Reis, que a guardou por muitas décadas, em seguida foi doada à Prefeitura Municipal e, numa cerimônia cívica, implantou-se a cruz em pequena vala com concreto na praça em frente à Casa da Cultura no bairro do Rosário. Sua remoção foi exigida para outra praça na parte alta, em frente à Igreja

do Rosário. A pressa na sua remoção, possibilitou ao marceneiro a ligeira fragmentação da madeira que serrando o pé da cruz, deixou um pedaço dessa fixado no concreto.

O monumento do Cristo Redentor, de braços abertos, feito de concreto, foi colocado na parte alta da cidade, próximo à feira do produtor, apresenta uma coloração acinzentada próximo à cor do cimento. Edificada sobre um pedestal de quatro lados, onde foram executados afrescos com figuras religiosas, atualmente carecendo de restaurações, obra do pintor D.J. Oliveira. O local é bastante freqüentado pois, possibilita uma visão panorâmica da cidade, com seus bairros adjacentes e vias de tráfego dos veículos. O monumento vincula a idéia de um grande Deus protetor guardando a cidade podendo ser visto a grandes distâncias dali.

Na rodovia Br 040, que liga Luziânia à capital federal, foi instalada uma escultura em homenagem ao desbravador do sertão, constituída de metal com pintura na cor azul adaptada em pedestal de concreto com formas abstratas e referências simbólicas, difíceis de leitura e compreensão do grande público, que geralmente não pára para apreciá-la, pois geralmente é vista sempre a pouca distância, por grande contingente de passageiros com destino a Brasília.

Na cidade, entretanto prevalece o costume de colocar placas de inauguração nas praças, pontes, construções civis, especialmente nas escolas, basta uma pequena reforma, acrescentar-lhe um canteiro de flores, o replantio de algumas árvores, a construção de uma caixa de água, o calçamento de determinadas áreas, tão logo providenciam as placas comemorativas do grande feito da administração municipal, com o intuito de perpetuar o nome das autoridades municipais e nas placas geralmente contém uma hierarquia de poderes. Dificilmente consta ali uma simples alusão aos operários e trabalhadores que edificaram a obra.

Ainda com relação às placas inaugurais instaladas em instituições do serviço público municipal, remontam sobre si a prática da perpetuação da memória do poder, como se o autor quisesse deixar impresso, no bronze, no mármore, no ferro fundido, ou no aço polido, o nome e a data da sua gestão e a divulgação da sua obra por uma propaganda pessoal aberta na intenção de fixar, na memória coletiva, o autor da obra ou o idealizador do benefício social. Assim as paredes dos edifícios públicos e setores de praças são transformados em suporte para colocação das placas inaugurais e comemorativas, que disputam com os murais, esculturas e os quadros de avisos a audiência, dos visitantes e transeuntes que circulam pelos

corredores e mediações de instituições e obras públicas da cidade. Como por exemplo, a placa instalada na Câmara Municipal de Vereadores, informando sobre as novas instalações ali implantadas, tais como, serviços de ar condicionado, sistema de som, iluminação e outros equipamentos.

A próxima gestão o político, agente público, que apresentar novos serviços de remodelação do espaço físico ou aparelhamento tecnológico o fará com grande chance de se colocar mais uma placa ou substituir a anterior, num arranjo que se constitui uma verdadeira dança das placas, cujo destino será o seu completo desaparecimento, como no caso das várias placas colocadas na praça das Três Bicas e não se sabe, até o momento, do destino de nenhuma delas.

A esse procedimento de destruição dos vestígios e possibilidades da rememoração, se remete à destruição da memória, ou seja, o apagamento dos vestígios que lembram os feitos dos antecessores, dos antepassados.<sup>65</sup>

Dessa maneira, continua visível a presença da escultura de bronze de figuras ligadas à autoridade municipal, especialmente em frente a instituições da administração pública, como o busto colocado em frente a prefeitura municipal, ou em algumas praças da cidade onde posiciona-se num monobloco de concreto, situado no centro da praça, eterna homenagem materializada no bronze. Prevalece a divulgação da imagem do poder, das famílias tradicionais que mantêm o controle político do espaço urbano e o destino da paisagem.

Importante notar também, a questão da colocação de imagens de santos da Igreja católica, como elemento de ornamentação e instalação nas praças, assim algumas praças da cidade prevalece o costume de orná-las com as estátuas de santos, como na praça, ou “queijinho” em frente a Igreja do Rosário, onde recentemente foi colocado a imagem de nossa Senhora do Rosário. Um bloco cilíndrico de concreto lhe serve de pedestal margeado por canteiro de flores. A colocação da imagem causou a indignação de grande número de protestantes da cidade, com o registro de depredações e roubo de partes da escultura, refiro-me ao terço da santa, retirado dali por vândalos que depredam as esculturas e monumentos públicos da cidade.

---

<sup>65</sup> Quanto a este procedimento nos esclarece Le Goff, se referindo a *damnatio memoriae*, “Ao poder pela memória responde a destruição da memória”. In Freire, Cristina. *Além dos Mapas*, p.95.

Outra escultura de bronze colocada em canteiro previamente elaborado por pedras rústicas na entrada da cidade, numa homenagem à padroeira da cidade. Trata-se da imagem de Santa Luzia, que recebeu uma camada de tinta a óleo que cobriu o bronze e lhe deu um aspecto de pintura em gesso, um presente de rico empresário, aos moradores da cidade.

A escultura cumpriu essa função e ainda continua exercendo forte domínio nos espaços públicos da cidade. Entretanto a arte pública no aspecto de intervenções urbanas merecera estudos mais aprofundados, em outro momento da pesquisa, quando tratarmos das intervenções públicas em Luziânia, com a instalação do painel Três Bicas de autoria do pintor D. J. Oliveira.

O pintor D.J. Oliveira, quando chegou à cidade de Goiânia na década de cinquenta, foi um dos precursores da pintura de paisagens, pois ele “inaugurou, em Goiás, uma forma inovadora de lidar com a pintura: pintar paisagem urbana da periferia ao ar livre”<sup>66</sup>. Esse método, que poderíamos classificar como um método de ensino, uma herança do grupo Santa Helena, pois esteve acompanhado por alguns de seus alunos, foi transplantado na sua forma de convívio e ensino para a cidade de Luziânia, na década de setenta. Ao ar livre, no contato direto com os lugares. Foi nos seus passeios pelas ruas e becos tortuosos da velha cidade, às vezes distante do seu atelier, que o pintor rascunhou os elementos e as vistas dos lugares da cidade, para em seguida executá-los nas diferentes técnicas que dominava, seja gravura, xilogravura, desenhos ou aquarelas. Em alguns momentos transportava seu próprio cavalete aos lugares pitorescos da cidade, e conhecia a maioria dos seus recônditos. Detentor de um cavalete dobrável, que posicionado defronte a determinado ângulo de visão do lugar, enquadrava o assunto a ser capturado pelo seu olhar, executando, ali mesmo, a representação do que via e o resultado foi as ruas, os becos, as fachadas dos sobrados e os velhos casarões.

Assim, a possibilidade da leitura das imagens, como referencia a paisagem do lugar, proporcionaram um novo sentido estético ao fenômeno artístico, apresentado pelo painel Três Bicas.

Com relação ao senso estético, ou seja, o despertar da consciência estética na cidade, começou a ganhar ares de um novo olhar, quando da instalação do atelier, de pinturas em telas de D.J. Oliveira, em casa de dois pavimentos situada na Rua José de Melo, no ano de 1972. A partir daí começaram a encarar a arte como uma atividade profissional. Pois foi comum a

---

<sup>66</sup> Museu de Arte de Goiânia. “Goiás nossa arte”. 1997, p.38.

confusão entre as categorias de pintor e artista plástico. Ali o artista instalou seu ateliê de gravuras e pinturas em tela, e esse empreendimento cultural passou a influenciar sobremaneira o ponto de vista da comunidade local, principalmente no que se diz à visão de mundo da coletividade da região.

A televisão, na época, TV Rio Vermelho, começou a mostrar o novo ambiente do pintor, que deixara para trás a quase 200 quilômetros de distância o ambiente da cidade de Goiânia.

O fato de o pintor escolher um casarão para morar e instalar ali o seu ateliê, não foi por mera contingência, ou porque não tivesse alternativa de moradia e preferisse um apartamento, na moderna capital, bem próximo da cidade, momento no qual chegou a nos dizer que morar na capital, “Não faz o meu espírito.”<sup>67</sup>

A marca primordial se liga à valorização da construção colonial na constituição do ambiente urbano, enfim a sua paisagem visual.

A ligação do pintor com a casa, especialmente a casa colonial, na sua forma de construção e distribuição dos espaços, com amplas janelas voltadas para a rua e para o quintal, onde floresciam as frondosas jabuticabeiras, despertavam no pintor as memórias do seu ambiente da antiga Bragança Paulista, sua terra natal. E essa ligação é que seria um elo forte na compreensão da função da paisagem na pintura e no espaço de tempo em que o pintor viveu na cidade de Luziânia.

Quando o Pintor chegou a Luziânia, no ano de 1972, foi morar primeiramente em um velho sobrado de dois pavimentos localizado na Rua José de Melo, como foi dito, na antiga rua da Cadeia. Ali pintou várias obras realizadas com o tema de Dom Quixote, além de produzir grande quantidade de gravuras, ligadas ao tema da Via Sacra, Antônio Conselheiro, e à paisagem de Luziânia.

---

<sup>67</sup> Depoimento gravado. Fita cassete, em 18 de janeiro de 2007. (transcrição, ver anexo 1).





Fig. 38. Primeira residência do D.J. Oliveira em Luziânia. Foto: José Álfio, 2007

Nessa época se ligou a um grupo de intelectuais da cidade para criação de um instituto de preservação do acervo patrimonial e artístico da cidade, a Academia de Artes e Letras do Planalto, que tinha como função zelar pela preservação do patrimônio histórico e artístico da região, ameaçado de extinção, frente à expansão dos serviços da modernidade advindos da instalação da moderna capital brasileira nas proximidades da região. Essa idéia teve grande adesão da comunidade política da cidade e o pintor ocupou a cadeira de nº 13 na academia até o dia de sua morte.

A mudança para outra casa no bairro do Rosário reforçou ainda mais sua ligação com a herança cultural local, pois comprou uma casa no estilo colonial, do mesmo período do velho sobrado onde residia. A sua ligação com essa casa é marcante, pois ali foi escolhido para ser seu ateliê preferido, considerando que tinha na época um ateliê em Goiânia, para contatos e ponte de encontro com marchand e intelectuais daquele lugar.



Fig. 39. Casarão do pintor, na Rua do Rosário. Foto: José Álfio, 2007

Sem apoio do poder público local, restaurou com recursos próprios, toda a estrutura da casa, retirando telha por telha e reparando ou substituindo parte do madeiramento da mesma com madeiras oriundas do seu sítio nas proximidades da fazenda Catalão no município de Luziânia. Nessa época possuía uma camionete C-10, na cor amarela que fazia o transporte de grande quantidade de madeiras utilizadas na reforma e restauração do velho casarão.

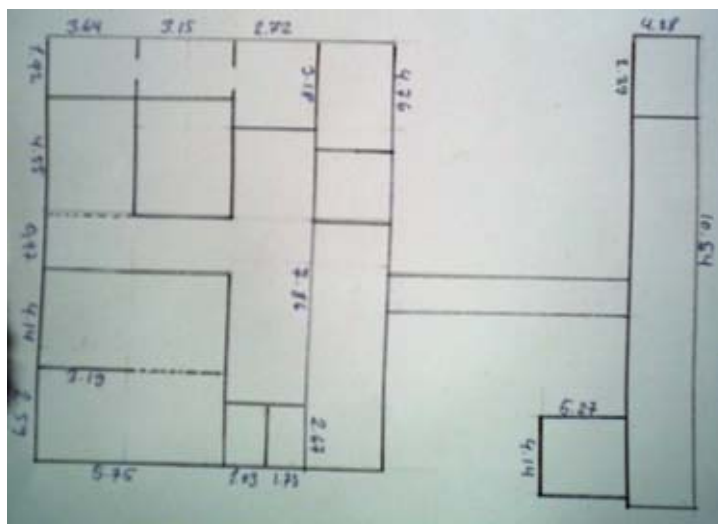


Fig. 40. Planta Residência D.J. Oliveira, na rua do Rosário. Foto: José Álfio, 2007

D.J. Oliveira foi um dos acadêmicos que, juntamente com Gelmires Reis e Benedito de Araújo Melo, tiveram a coragem de manifestar publicamente a preocupação com o destino do patrimônio histórico e cultural de Luziânia.

Em 15 de Dezembro de 1974, numa matéria publicada no jornal Cinco de Março, eles fizeram um apelo ao governo do estado no sentido de que fossem tomadas providências para impedir a depredação do que resta de colonial na cidade, e citaram, como peças ameaçadas, cinco sobrados e a Rua do Rosário. Infelizmente só restam três sobrados sendo que um deles em completo abandono e a Rua do Rosário permanece esquecida, fora dos projetos de restauração e revitalização, dos órgãos públicos responsáveis pela sua conservação histórica.

Assim nos informou o D.J. “Esta cidade tem muitos traços do colonial brasileiro que devem ser preservados, especialmente os sobrados e a Rua do Rosário. A sua proximidade com Brasília é um imperativo para que essas relíquias não sejam violentadas, para que as suas condições turísticas possam ser aproveitadas integralmente.”

D.J. Oliveira sempre gostou de Luziânia pelas suas características, pelo seu clima, pela maneira de ser do seu povo. Via a cidade como um verdadeiro recanto, e nos disse “Em Luziânia o artista encontra a paz, a tranquilidade e o recolhimento tão necessários à criatividade...” Ele escolheu Luziânia para viver, morar e trabalhar, e prossegue “É uma cidade repousante, uma fronteira entre o passado e o presente. Em menos de trinta minutos podemos viver o futuro, no arrojo de Brasília, e retornar duzentos anos atrás no bucólico colonial de Luziânia”.

O certo é que o D.J. Oliveira manteve uma certa paixão pela cidade e essa ligação foi percebida pelo ilustre professor da Universidade de Brasília Dr. Flávio Kothe, que, na apresentação de um catálogo em agosto de 1997, ali escreveu “após percorrer o mundo, vive em Luziânia, como se tivesse escolhido um exílio voluntário das grandes metrópoles brasileiras, como se preferisse estender no ar, solitário, um signo que proferisse um mudo protesto contra as condições de vida nelas existentes”.<sup>68</sup>

Depois de insistir no apoio municipal para reformar seu casarão, na rua do Rosário, e frente a negativa das autoridades locais, D.J. Oliveira “arregaçou as mangas” juntamente com seu auxiliar Remis Reis Souza e restaurou com recursos próprios e com a força de seu trabalho o casarão onde instalou o seu ateliê e ali viveu até o fim dos seus dias. Desse casarão ele retirou telha por telha e lavando-a com água fria que escorreu pela Rua do Rosário.

Não colocou forro na casa, pois gostava do clima, do arejamento e de observar as telhas quando a chuva caía por sobre elas. Sempre nos dizia que ali era o seu lugar, seu QG, seu verdadeiro ateliê. Sempre alimentava o costume de se sentar na calçada defronte ao velho casarão, para que ali, de posse do seu inseparável cigarro de palha, pudesse observar a rua, conversar com as pessoas que o visitavam principalmente amigos, personalidades comuns do dia-a-dia e os pintores da cidade. Sempre foi totalmente contra a colocação de asfalto na Rua do Rosário, pois afirmava que o trabalho de compactação realizado por pesadas máquinas provocaria uma trepidação muito forte no terreno e as paredes dos casarões não resistiriam, provocariam a trincagem das paredes e o deslizamento das telhas, danificando as construções. Certa vez nos disse. “Conheço esta rua muito antes, quando era de terra, e a maioria de suas casas”, e hoje “se tirarem os seus paralelepípedos será um desastre”<sup>69</sup>, alerta-nos o pintor

---

<sup>68</sup> D.J. Oliveira. Programa Cultural Casagrande. Fundação Jaime Câmara, 05 de novembro de 1997.

<sup>69</sup> Ibidem. Depoimento gravado.

considerando a possibilidade da retirada dos pequenos blocos hexagonais da rua para a colocação de asfalto.

## 5. A PAISAGEM URBANA ATUAL DE LUZIÂNIA

### 5.1. A Praça Três Bicas e a preservação de monumentos modernos

A Praça Três Bicas, constitui um espaço estratégico para concentração de serviços tanto na área de assistência à saúde, com a concentração de clínicas médicas, odontológicas e hospital, a Maternidade Santa Luzia, bem como abriga outros estabelecimentos, tais como: agência bancária, imobiliária, casa de shows, bares, escolas, confeitarias e lava jato.

O fluxo automobilístico cresce a cada dia pelas vias que circundam a praça possibilitando o acesso aos vários setores da cidade, além de possuir poucas áreas para estacionamento de veículos que para ali se dirigem, pois a maioria dos veículos estaciona na parte lateral da via.



Fig. 41. A rua que circunda a praça. Foto: José Álfio, 2007

Hoje, construções modernas se propagam pelos espaços no entorno da praça, tornando visível a presença dos materiais da moderna arquitetura, como por exemplo, as construções com emprego de estrutura de ferro e concreto, apresentando grandes áreas vazias, desprovidas de ornamentos. Portas de aço e modernos equipamentos de segurança, com câmeras e alarmes

são cuidadosamente afixados em pontos específicos das construções com o objetivo de proporcionar monitoramento e segurança ao estabelecimento.

Portas de vidro e grandes vitrines são instaladas ao longo dos imóveis com o objetivo de expor a mercadoria aos consumidores e transeuntes que passam em frente às lojas, principalmente de confecções, onde apresentam sofisticados manequins, exibindo grifes famosas, que estão estampadas tanto nos outdoor, espalhados pela cidade, como nos anúncios das telenovelas. Outras vezes as portas ou fachadas de vidro estabelecem a ligação entre o público e o privado, ou seja, quem passa pela rua tem a possibilidade de uma visão do interior dos estabelecimentos, da mesma maneira de quem está do lado de dentro pode visualizar o que esta do lado de fora, como a sofisticada fachada da confeitaria que aparece no segundo plano do campo de visualização situado entre o monumento central do Painei e seu complemento.



Fig. 42. Construção moderna e suas vitrines. Foto: José Álfio, 2007

Os imóveis residenciais ao longo da praça, que apresentam uma edificação na técnica de construção antiga, passaram por adaptações em sua estrutura, no sentido de buscar adequações a uma função comercial, Como aconteceu com a residência do Sr. Ruduval Roriz (Rudu). Uma casa com traços ligados ao art decó, construída em uma época em que já estava



em voga na cidade o uso das platibandas no sentido de esconder o telhado, (construído com telha francesa) utilizando-se de pequenos frisos em volta das platibandas. Essa residência, por ser edificada em um terreno elevado, possibilitou ao seu construtor a colocação de uma rampa de acesso à porta da entrada principal, deixando uma considerável distância do alinhamento da rua, como recuo frontal, e essa foi ornada com um pequeno jardim. A residência apresenta também uma pequena marquise de concreto armado sustentada por colunas de ferro, considerada uma das residências de caráter imponente para época.

A maioria das residências no entorno da praça, ao invés da utilização de muros frontais, adotaram a confecção de grades que apresentam, na sua extremidade, setas pontiagudas assemelhadas a lanças com o objetivo de evitar a sua transposição, ou seja, um dispositivo de segurança e proteção contra os vândalos, assaltantes e marginais que rondam aquelas residências. Muito comum, em algumas residências a instalação de cerca elétrica como meio de reforçar a segurança do imóvel.



Fig. 43. Residência do Sr. Rudu, na Praça das Três Bicas. Foto: José Álfio, 2007

A sofisticação e conforto das instalações modernas adquirem maior destaque no edifício bancário, dotado de um sistema de ar condicionado, cujo clima interno se difere sobremaneira do calor típico da região, com uma fachada toda em vidro blindado, sendo sua entrada constituída de uma porta de vidro giratória, adaptada com detectores de metais, evitando assim a entrada de pessoas armadas ao interior da agência.

Modernos equipamentos da informática promovem o serviço de atendimento aos clientes da rede bancária, que se propaga na cidade, em alguns setores o atendimento é feito por modernas máquinas que dispensam o trabalho de um grande numero de funcionários. Ali, o papel social do antigo gerente que atende pessoalmente o seu correntista, é substituído por uma máquina, que através de um cartão magnético, pode ser acionada para responder ou resolver os serviços solicitados.

A rede de informática que se conecta aos terminais dos computadores bancários e de outros estabelecimentos, possibilita ao usuário um modelo de serviço que elimina o deslocamento até a instituição requerida. A informação circula por redes e terminais, realizando operações, que favorecem a permanência do individuo na sua própria residência ou local de trabalho, reduzindo sobremaneira o tempo de espera, de deslocamento, e trabalho na consecução das tarefas diárias. Esse procedimento pode contribuir para a formação de novos hábitos, qual seja uma espécie de confinamento traduzido no que se refere Paul Virilio, ao “sedentário contemporâneo”<sup>70</sup>, que pode desembocar no isolamento, reforçado por um modelo de cidade, onde prevalece o atrofiamento do trajeto, reforçado pelos grandes muros, com cercas elétricas, e a sombra dos grandes edifícios.

Os espaços das fachadas, que margeiam as entradas de lojas, bares e outros empreendimentos são ocupados por anúncios luminosos, geralmente apresentando logomarcas dos estabelecimentos, ou mesmo junções de imagem de grandes empresas patrocinadoras, estampadas em night day, faixas, placas e cartazes, principalmente nos bares e similares.

Os espaços externos, entre um estabelecimento e outro, geralmente nas áreas sem edificação, ou mesmo em pontos estratégicos de observação, aparece a estrutura de um outdoor ao ar livre com propagandas e anúncios, que invadem o espaço de observação do transeunte, oferecendo-lhe produtos e ofertas das mais diversas natureza. Basta uma esquina

---

<sup>70</sup> Virilio, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1993, p.114



com pouca área livre, ou o cruzamento de ruas com a presença de um semáforo, tão logo o espaço visual da cidade é tomado pela estrutura de grandes placas e outdoor.

Outro elemento de destaque na paisagem que circunda o painel se refere à proliferação de antenas parabólicas e similares, sinalizando a concentração de equipamentos eletrônicos para transmissão de imagens, que pela sua dimensão sobre a cobertura dos imóveis, emprestam-lhes uma aparência tecnicista.

Posicionados em frente ao grande painel, a poucos metros que antecedem os degraus da escada de acesso, podemos visualizar, na parte superior desse, sobre o seu lado direito, na direção do horizonte a presença de edifícios modernos, com mais de cinco andares, juntamente com um emaranhado de construções modernas. Ao lado, visualiza-se a torre de transmissão da televisão local, juntamente com grande número de letreiros, e placas, criando uma sensação de desordem visual. Amplas frestas se apresentam descobertas por tais equipamentos, possibilitando a visualização de vãos que mostram o verde distante de uma paisagem em transformação.

A torre de Televisão se eleva ao céu, deixando sua estrutura exposta como um esqueleto de ferro, portando em suas extremidades um complexo sistema de aparelhos circulares na forma de bandejas luminosas e que certamente contribuem na transmissão e captação de ondas sonoras e geração de imagens, colocando a cidade em contato com o mundo, em questão de segundos.



Fig. 44. Monumento das Três Raças. Ao lado podem ser visto, prédios e Torre de Televisão na praça Três Bicas. Foto: José Álfio, 2007

Carros de som amplificados disputam a audiência do cidadão comum que anda pelas ruas, além de sua potência sonora invadir os lares a ponto de tremular as vidraças dos edifícios comerciais e residenciais, apresentando, na maioria desses, letreiros em forma de adesivos que cobrem toda a sua lataria, contribuindo à poluição visual que toma conta da cidade.

A grande circulação de carros pelas ruas aumenta a quantidade de fumaça no ambiente urbano, além de provocar o aquecimento do asfalto das ruas da cidade, elevando consideravelmente o calor e os ruídos sonoros oriundos da maquinaria urbana.

Circula na Câmara de Vereadores local um projeto para transformação do prédio existente nas três bicas para um Santuário de Adoração Eucarística, administrado pela igreja Católica com programas voltados para a recuperação de dependentes químicos, com criação de escola de adoração. A praça se tornou ponto de encontro de marginais, e de pessoas ligadas ao alcoolismo e outras categorias de vícios sociais que se propagam pela cidade.

Próximo à praça das três bicas, em prédio moderno de dois pavimentos, instalou-se uma clínica de psicanálise e terapia para tratamento de sintomas como depressão, estresse, síndrome do pânico, ansiedade, e outros males que perseguem o cidadão da era moderna. Soma-se a esses males, o sentimento de pesar, referido por Marshall Berman, como endêmico a era moderna. Testemunhando a destruição, não só de instituições e ambientes “tradicionais” e “pré-modernos”, mas de tudo que há de mais vital e belo no próprio mundo moderno, vendo ali uma verdadeira tragédia, e prossegue nos informando que: “Ser moderno revelava-se muito mais problemático, e mais arriscado, do que eu jamais pensara.”<sup>71</sup>.

A aproximação de uma clínica, bem como, de outras instituições, elementos e suportes, com o painel, sinalizam várias implicações, entretanto a experiência de Berman pode estar inteiramente ligada a momentos do pensamento e experiências vividas pelo autor do Painel Três Bicas.

Alguns meses que antecederam a sua morte 23 de setembro de 2005, o Oliveira andava bastante entristecido, pois leu com pesar, texto da imprensa local, em matéria que sugeria a demolição de seu painel nas Três Bicas. O motivo alegado se liga à questão do gosto, pois muitos acreditam que a obra apresenta um aspecto ligado ao grotesco, ao feio, e

---

<sup>71</sup> Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Companhia das letras, 2000, p.280.

prosseguem no texto da revista, “nunca entrei ali dentro”. Entretanto, posso supor que os motivos indutores à derrubada do painel se ligam a questões políticas e menos urbanas.

Em gestões anteriores, ali foi edificada uma fonte luminosa, para servir de espetáculo, deleite e apreciação de um dos ex-prefeitos da cidade que possui residência naquela mediação. A construção do Painel, por outra gestão, cercava a fonte luminosa impedindo a sua visualização. Entretanto, na época da construção do painel, a fonte luminosa encontrava-se desativada e o painel teria a função de embelezamento da praça, buscando a sua revitalização, na tentativa de trazer o contingente humano de volta à praça, para o contato com a arte.

Outra possibilidade para requererem a sua demolição se liga ao fato de a cidade carecer de áreas para estacionamentos, ou porque a cidade carece de lugares para o descanso, o repouso, o contato com comunidades, e grupos de familiares da cidade. O fato é que a notícia do descontentamento de parte dos moradores da cidade em relação ao painel, que sugeria a demolição ou mudança desse para outra localidade, e mesmo as pichações e agressões dirigidas e aplicadas ao painel. A reconstrução de uma fonte luminosa pela municipalidade, no ano de 2006, com jatos de água que saíam do monumento das três raças, alterando radicalmente a obra do pintor, e com o agravante de que a fonte que era para ser colorida, por falhas técnicas não obteve o resultado esperado. Suas águas são jorradas por sobre uma luz branca e pálida. Além desse jato de água incidir diretamente nos azulejos provocando o desprendimento das peças com o tempo. Esses fatos atingiram sobremaneira o estado emocional e psíquico do pintor.



Fig. 45. Pichações no Painel Três Bicas. Foto: José Álfio, 2007

A situação do pintor agravou-se com uma crise de saúde advinda de uma forte pneumonia, além do fato da apresentação de um projeto de execução de outro Painel para a cidade do Tocantins no estado de Goiás, onde o contratante do painel exigia do pintor alteração do seu projeto inicial, sugerindo a colocação da imagem pessoal do contratante, como figura central do painel. A indignação do pintor foi tamanha que quase o levou a rasgar o projeto e desistir da execução da obra. Entretanto o projeto original foi doado ao seu auxiliar Remis Reis, que o guarda em seu acervo.

O D.J. Oliveira aguardava o pronunciamento de uma comissão formada por acadêmicos de Luziânia para que elaborassem um manifesto em defesa do Painel. Ocasão em que foi preparado um texto como subsídios as formulações da citada comissão. O D.J. Oliveira teve conhecimento desse texto e foi prometido a ele que fariam a leitura do mesmo, por sugestão do acadêmico de Brasília, Dr. Lincoln Magalhães da Rocha, o que foi feito em reunião da academia no dia 6 de novembro de 2005, três meses depois da sua morte.

O painel no momento de desenvolvimento desse trabalho permanece isolado na praça, tomado pela escuridão, ocupado por vândalos e marginais, com fortes indícios de depredação e pichação as suas estruturas. No final do painel II, nota-se a retirada de alguns azulejos num raio de mais de um metro, que compromete sobremaneira a sua visualidade. Outros monumentos da cidade seguem o mesmo destino.



Fig. 46. Destruição do Painel, onde pode ser visto, na parte superior, 16 peças de azulejos que foram retiradas. Foto: José Álfio, 2007

O monumento do Cristo Redentor, uma grandiosa obra de autoria do D. J. de Oliveira e que fica próximo a Feira do produtor, permanece sem os cuidados com sua preservação deteriorando-se a cada dia. Numa das superfícies que se volta para a direção do setor Fumal, a matéria pictórica encontra-se totalmente desfigurada apresentando apenas as marcas e vestígios da antiga pintura, imagem de uma Santa que o pintor desenhou na técnica do afresco esgrafiado. Não poderia ser diferente o tratamento dado à paisagem colonial da cidade, aqui representada por casarões seculares que remetem ao tempo dos garimpos do ouro, desenvolvidos aqui na região.

Caminhar pela cidade se tornou um espetáculo da visualização de conflitos e do confronto do antigo com o novo. Modelos novos, equipamentos modernos que reaparecem de forma rápida e acelerada, através de construções que brotam em cada canto da cidade, em plena desarmonia com as ruínas do velho, depositárias das marcas de uma história secular, comunicadoras de alteridades e temporalidades adversas.

Visível o nascimento de uma nova paisagem, onde as ruínas da cidade velha continuam no seu silêncio e dos escombros da memória, a comunicarem sua época e seu tempo, pois como nos informa Haroldo Rosenberg, “o tempo de um lugar é algo mais do que ritmo. É parte da paisagem – tanto a visível como a oculta, pertence a memória e ao sentimento”<sup>72</sup>, mesmo em sua forma última de degradação e existência, frente à implantação do novo, das novas construções. No próprio painel o pintor retratou casarões da cidade que remetem ao tempo em que a cidade apresentava outra fisionomia, outro tempo, outro homem. Como o prédio da cadeia velha, demolido na década de sessenta para dar lugar a uma estrada de ligação à Brasília.



Fig. 47. Cadeia Velha (cerca de 1940). Fonte: acervo Casa da Cultura.

---

<sup>72</sup> Rosenberg, Harold. *A tradição do Novo*. São Paulo. Perspectiva, 1994, p.145

Outro edifício de grande importância para a história da arquitetura e da paisagem urbana da cidade se refere ao edifício da Pensão do Sr. Juca da Ponte, que situava na sua do Santíssimo Sacramento, demolido na década de setenta e que o pintor retratou no painel. Cujas imagens foram retiradas de um livro de história da cidade. Esse edifício aparece no painel logo atrás do cortejo da procissão.



Fig. 48. Pensão do Juca da Ponte em 1930. Fonte: Mello, Álvares. *História de Santa Luzia* P. 84.

Outro edifício de inestimável valor arquitetônico na paisagem da cidade, e que foi retratado pelo pintor no Painel Três Bicas, trata-se do edifício do sobrado, situado na praça da matriz, e que pode ser visto nos dias atuais, pois considerando a iniciativa de seus proprietários, preservam suas feições originárias, considerado um dos principais atrativos da cidade, pelo seu modelo de construção e localização no espaço da cidade.



Fig. 49. Sobrado da Matriz. Foto: José Álfio, 2007



No próprio bairro do Rosário, considerado o bairro detentor de maior número de casarões antigos e que ainda preserva alguns remanescentes da arquitetura colonial, tornou-se palco de ações agressoras relacionadas à onda de descaracterizações e demolições. Como pode ser observado, ali onde as portas abauladas de um grande casarão com múltiplas janelas em sua fachada foram repentinamente substituídas por portas de aço, com a finalidade de adaptar o velho casarão a atividade comercial. Anos mais tarde esse casarão foi impiedosamente demolido, e, no seu lugar, permanece um lote vago. Assim perdura o dilema da paisagem colonial da cidade, com a perda e deterioração dos seus principais monumentos.

Basta uma olhada na velha Igreja do Rosário, verdadeiro cartão postal da cidade, situada na parte alta da cidade no bairro histórico da cidade, ali onde os administradores locais costumam denominá-lo de Centro Histórico. O edifício apresenta suas paredes com grandes fissuras e trincamentos, com parte do reboco desprendendo de suas estruturas. Os serviços de urbanização e reformas ali empreendidos comprometeram demasiadamente as feições da antiga praça, pela introdução de elementos destoantes, fora do seu contexto histórico, como a edificação de uma construção moderna impedindo a visualização da velha igreja.



Fig. 50. Construção moderna impedindo a visualização da Igreja do Rosário. Foto: José Álfio, 2007

Uma parada de ônibus, em concreto armado e cimento, que se assemelha às paradas do eixo-monumental de Brasília, nas suas primeiras versões, impõe-se sobre o visual da fachada da igreja a forma e o estilo da construção moderna.

Um poste com luminária altamente moderna foi colocado no centro da praça, um elemento que contradiz o tempo e a época da igreja.

Placas informativas e de informações publicitárias interferem na visualização do monumento histórico, numa clara tentativa de sobrepor o nome da empresa ou até mesmo do cidadão, estampado como nome de avenida, sobre a imagem da velha igreja. Fotografar a velha igreja é quase o mesmo que colocar sobre a foto revelada, ou impressa a logomarca das empresas e o nome de figurões nos espaços da fotografia.

Importante observar o lento processo de demolição de um casarão na cidade, onde no primeiro momento os moradores o abandonam, em seguida destelham partes de sua cobertura, para que as águas da chuva tornem suas estruturas úmidas, enfraquecendo o reboco de suas paredes, tornando-as vulneráveis a qualquer impulso destruidor. Ali suas paredes serão demolidas do fundo para a parte da frente, de forma que sua fachada se assemelhe a uma estrutura cenográfica. Tão logo solicitam um laudo da Defesa Civil, para que sejam acionados os serviços de remoção de entulhos da maquinaria moderna de transporte e demolição para completar o serviço de destruição dos monumentos da cidade.

As justificativas para demolição do monumento, na maioria das vezes são as mais hilariantes, desde a acusação da condição em que se encontra o casarão, ou seja, no limite extremo do lote com sua fachada no limite da rua, impossibilitando a exigência do recuo frontal. Até a possibilidade de o casarão se transformar em abrigo de hospedeiros, transmissores de hantavirose, colocando em risco a população da cidade, até a possibilidade de desabamento de suas paredes, colocando em risco os automóveis e transeuntes que passam por suas mediações. E outros tantos pareceres que enriquecem o jargão jurídico dos motivos para derrubada dos casarões da cidade.

A nova paisagem surge na cidade com elementos da nova aparelhagem urbana moderna ocupando os espaços urbanos da cidade, principalmente com a proliferação de letreiros e placas de outdoors, bem como um grande número de antenas parabólicas, torres e grandes edifícios, compondo o novo visual da paisagem urbana.

Notória e alarmante a velocidade em que se encontra a perda do espaço interno dos lotes dos casarões, ou seja, o espaço reservado aos quintais, conseqüentemente do verde, das árvores que ali existiam, pois, atualmente, são transformados em expansão residencial, com a



construção de pequenas unidades habitacionais, ou mesmo na sua completa transformação em estacionamentos para os automóveis.

## CONCLUSÃO

A paisagem da cidade de Luziânia foi representada por linhas e cores em painel executado pelo pintor D. J. Oliveira dentro do panorama regional das grandes mudanças operantes nas cidades históricas, situadas no planalto central a partir da mudança da capital federal, na década de 60 e que nos trouxe, com sua edificação, uma nova arte e novo padrão de arquitetura conseqüentemente, outra paisagem.

A diversidade do lugar apresentado entrelaça na sua identidade e fisionomia, ou seja, a cidade de Luziânia guarda pelos seus monumentos e história, uma tradição, espaço e tempo singular, especialmente com relação a sua arquitetura e sua paisagem urbana. Essa identidade, arquitetura e paisagem forjada pelo pintor e de certa forma assimilada e plasmada no Painel Três Bicas, constitui um testemunho visível que mostra não só o estilo e a arte do pintor como a ligação estreita, quase visceral do pintor com a paisagem e a história do próprio lugar. O Pintor se colocando como um paladino, guardião e protetor da paisagem e, em certos momentos até defensor da causa da preservação de suas relíquias urbanas, relíquia da qual fez parte e ainda faz.

A perda da figura dentro dos novos conceitos da arte coincidiu com a fragmentação e a perda dos objetos, da sua função artesanal e da sua utilidade social, da negação da história e da perda da memória do lugar. Assim foi possível compreender as mudanças no tempo e no espaço que originaram os novos objetos e o monumento na paisagem, bem como a própria alteridade da paisagem, conseqüentemente do próprio homem. O tempo do pintor era o tempo da perpetuação das coisas, do estilo da autoria, da grande obra estampada nas placas de inauguração dos políticos locais, da grande fama que o consagrou como o grande mestre de Goiás.

A implantação da Capital Federal trouxe, sem sombras de dúvidas, o desenvolvimento, o emprego, a supervalorização do espaço urbano e todos os seus desdobramentos, da produção de artefatos à especulação imobiliária. Entretanto o espírito que originou a sua arte pode ter contagiado grupos de moradores do lugar que optaram pela modernização tão sonhada dos aparelhos urbanos e tecido social da civilização que aqui se desenvolveu,

atingindo sobremaneira a memória coletiva do lugar, seus monumentos históricos e documentos de civilização.

O novo, apregoado como progresso, requer uma visão para o futuro e total desprezo pelo passado. As instituições de preservação se mantêm, inoperantes, impotentes frente ao acelerado processo de transformação da paisagem urbana e o que se percebe é a perda contínua, planejada e programada dos documentos da civilização colonial. As tentativas da preservação com a construção de museus tornaram-se inviáveis, pois o que temos não são museus, são meros túmulos depositários de troféus, de uma civilização que nós mesmos assassinamos. No momento atual da nossa reflexão cultural e desenvolvimento deste trabalho torna-se importante notar que, a cidade recebeu do arquiteto Oscar Niemeyer um grandioso projeto para construção do Centro Cultural de Luziânia que previa espaço para um museu, escola de arte e galeria de arte, e para decepção da comunidade artística, foi totalmente amputado as áreas citadas e transformado o centro de cultura em centro de convenções.

O desenvolvimento deste trabalho sinaliza duas direções como propostas à sensibilização e a valorização da obra do D. J. Oliveira em Luziânia. A primeira seria sua utilização na implementação de projetos, com vistas a transformação da residência do pintor, em local de visitação pública. O casarão da rua do rosário cumpriria a função de um centro de ensino e pesquisa em arte que culminaria na criação do Museu D. J. Oliveira. A segunda seria a integração às ações sócio-educativas, com vistas ao tombamento do pedestal do monumento ao cristo redentor e dos murais do Pintor, edificados em Luziânia, bem como contribuir no empreendimento de programas de visitas monitoradas ao painel Três Bicas, em parceria com a rede municipal e estadual de ensino, extensivo às escolas particulares da cidade.

Com relação ao pintor, a tentativa de modernização da forma artística, pressentida pelo viés de suas pesquisas onde predominou o alto domínio das habilidades e dos segredos do artesanato e dos materiais de ateliê, somados ao espírito pioneiro e desbravador com elevado apego às estruturas coloniais e a paisagem da cidade leva-nos, sem sombra de dúvida, a situá-lo como o último bandeirante. “sou um homem moderno da idade média”.

Com relação à paisagem, a poética apregoada pelas cercas elétricas, às grandes barreiras de concreto e cimento com vidros blindados, aos indicadores do desemprego, fome e violência, sinalizam a cidade, na direção de uma paisagem como a abordada na última parte do painel II. Doravante feita de aeronaves que se assemelham a seringas penetrantes, numa

natureza esparsa e distante, cenário de um homem vazio, desmemoriado, sem carne, feito de contornos, onde a arte poderá evocar o medo e a solidão.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no planalto central*. Brasília: Solo, 1994 270p.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *A formação do Homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1993
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- COELHO, Gustavo Neiva. *O espaço urbano em vila boa – entre o erudito e o vernacular*. Goiânia: UCG, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 34ª ed. São Paulo.1998
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2001.
- FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas – os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc: Annablume, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1993
- GONÇALVES, Rebollo Lisbeth. *Aldo Bonadei o percurso de um pintor*. São Paulo, perspectiva, 1990.
- GOULART, N. *Quadro da arquitetura no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HALBACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Vértice editora, Revista dos Tribunais.2002
- HOSLTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhias das Letras, 1993.

HOSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974

KRAUSS, Rosalinde. *Caminhos da Escultura Moderna*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2001

LEAL, Basileu Pires. *A sombra do tamboril*. ( )

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras..

MEIRELES, José Dilermando. *Apologia de Brasília*. (Organização e produção independente). Luziania, 1960.

MELLO ÁLVARES, Joseph de. (1978). *História de Santa Luzia – Luziânia*. (organizado por José Dilermando Meireles), Brasília: Gráfica e Editora Independência, 1979.

MELO, Benedito de Araújo. *No caminhar da História*. Coletânea, (organizado por Antônio Pimentel), Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2000.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Ed. Paisagem

MIRANDOLA, Norma Simão Adad. *As tecedeiras de Goiás*. Goiânia, CEGRAF/UFG, 1993

PANOFSKY, Erwin. (1994). *Idéia: a evolução do conceito de belo*. São Paulo, Ed. Martins, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. Senac, 1996.

PIMENTEL, Antônio. *História do Planalto*. Luziânia, Athalaia, v. II, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pela vila de Santa Luzia*. Brasília, Gráfica e Editora Independente, 1994

\_\_\_\_\_. *O autodidata maior*. Brasília, Gráfica e Editora Independente, 1996

REIS FILHO, Nestor G. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

REIS, Gelmires. *100 Contos*. Goiânia: Oriente, 1978,

\_\_\_\_\_. *Dez contos desordenados*. Luziânia Go. Gráfica Luziânia. 1947

\_\_\_\_\_. *Almanach de Santa Luzia*. Uberaba: Typografia de Obras São José, 1925.

\_\_\_\_\_. *Lembranças do Passado*. Brasília: Gráfica e Editora Independência, 1979.

SAIA, Luiz. *Morada Paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian, a dimensão humana da pintura abstrata*. São paulo, Ed. Cosac & Naify, 2001

SCHAPIRO, Meyer. *A Unidade da Arte de Picasso*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2002.

SANTOS, Paulo Ferreira. (1904). *Formação de Cidades no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2001.

STANGOS, Nicos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2000.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. (n.c.). Editora Ática, (1ª edição 1889), (traduzido da 4ª edição Alemã), 1909.

TASCHEN, Benedikt. *Mondrian*. Canadá, 1994

VASCONCELOS, Adilson. *A mudança da capital*. Brasília, Centro Gráfico do Senado Federal, 1978

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro, ed. 34, 1993.

WOLFFIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000

## CATÁLOGO

Museu de Arte de Goiânia. *Goiás nossa arte*. Goiânia, 1997

Fundação Jaime Câmara. *D. J. Oliveira*. Programa Cultural Casagrande. Novembro de 1997

## JORNAIS

O batismo cultural de Brasília. *Jornal Comunidade*. Brasília, 14 de out. 2005

*Jornal Cinco de Março*. Goiânia, 15 de dezembro de 1974

*Jornal voz de Luziânia*. Luziânia, 18 de março de 1986

## ANEXO 1

### ENTREVISTA COM O PINTOR D.J. DE OLIVEIRA

**Alfio:** Hoje, 26 de maio de 2005 estamos aqui, no ateliê do D.J. de Oliveira vamos conversar com o DJ sobre a questão dos casarões, do patrimônio histórico e artístico de Luziânia.

Oliveira eu sempre achei curioso, um artista assim do seu tempo, da sua fama, do seu valor, do seu trabalho, do tempo que você tem de arte, ao invés de você estar morando numa capital como Rio de Janeiro, Europa, Você está em Goiânia, e sempre ta ligado à Luziânia, e todas as vezes que você morou aqui em Luziânia, você morou em um casarão antigo. Primeiro você veio aqui pra luziânia e ficou em um casarão na rua do asilo não foi? Foi em que ano isso Oliveira?

**DJ:** Foi no começo do ano de 1973.

**Alfio.** Era um sobrado antigo de dois pavimentos, parece que aquele sobrado era de um pessoal de São Paulo se eu não me engano.

**DJ:** Não. Era de um pessoal de Anápolis.

**Alfio:** Ai você ficou quanto tempo no sobrado.

**DJ:** Acho que eu fiquei quase oito anos.

**Alfio:** Nesta época você fez aquela série de pintura do Don-Quixote com o Sancho Pança, e depois você também fez umas gravuras, uma época de gravura. As gravuras eram quais?

**DJ:** Eu fiz várias alem da série Don-Quixote. Fiz também uma série de cidades de Goiás, das igrejas das cidades de Goiás. Fiz dez matrizes de dez igrejas, em lugares diferentes em Jaraguá, Pilar, Goiás Velho, Luziânia.

**Alfio:** Em Luziânia você desenhou muita coisa da rua. Em Luziânia não é?

**DJ:** Desenhei bastante, muita coisa.



**Alfio:** E a cidade naquela época pra hoje mudou muito Dirso? No seu ponto de vista, Você acha que mudou pra melhor ou pra pior?

**DJ:** Olha a cidade nem muda pra pior e nem muda pra melhor, ela evidentemente segue uma linha de progresso, visto por esse lado é evidentemente que ela mudou pra melhor.

Agora em termos de cidade, do que ela tinha de original, evidentemente que ela não tem mais, então neste sentido ela perdeu muito, ela perdeu suas características.

**Alfio:** Naquela época ainda se via que na paisagem de Luziânia tinha muitos casarões, muitas coisas principalmente na Rua José de Melo.

**DJ:** Tinha aqui mesmo na Rua do Rosário. Quando eu mudei pra cá. eu conheci essa rua, aqui ainda era terra, ela não era calçada de broquete, era uma rua de terra, e quase todas as casas dessa rua eu a conheci, quase todas.

**Alfio:** Ai você ficou um tempo naquele sobrado depois você retornou para Goiânia não é?

**DJ:** É porque, eu fui contratado para restaurar um mural lá em Goiânia, que foi até o mural da Universidade Federal, uma fachada do antigo restaurante, e como é um trabalho demorado, eu resolvi então voltar pra Goiânia e passar um tempo lá que era o tempo que eu iria gastar para recuperar esses murais que era a base de um ano ou dois por ai.

**Alfio:** E o sobrado ficou fechado naquela época ou devolveu aos donos?

**DJ:** Eu não sei que fim levou, parece que ele ficou fechado. Depois a Prefeitura alugou para alguma coisa no mandato do Orlando. Depois ele fechou de novo não sei como ele ficou quando eu o deixei.

**Alfio:** Depois você retornou pra luziânia novamente? Ai você comprou um casarão no rosário que é o casarão que atualmente você tem o seu atelier. Você mora aqui.

Este casarão você comprou de quem?

**DJ:** Este casarão eu comprei ele de um cidadão que era advogado do Banco do Brasil, ele era procurador do Banco do Brasil em Brasília, mas ele comprou o sobrado da pessoa que herdou o sobrado.

**Alfio:** Não, eu falo esta casa do rosário?

**DJ:** É essa casa do rosário eu comprei, mas não comprei do herdeiro, quem era o dono era uma pessoa chamada Manoel. Esse Manoel já tinha vendido o sobrado para um Advogado do Banco do Brasil.

**Alfio:** Você não lembra o nome dele?

**DJ:** Não. Eu sei que ele comprou, para restaurar o sobrado, o casarão, aliás, pra vir morar aqui, influenciado inclusive pelo dono do restaurante antigamente, pelo sr. Carlos. e esse cidadão comprou esta casa pra ele, e a filha dele que é arquiteta ela ia então restaurar a casa.

Na realidade eu comprei já dele a casa, eu comprei deste cidadão.

**Alfio:** Oliveira, então quando você retornou de Goiânia para luziânia, o que te trouxesse a Luziania? Você não poderia continuar aquela luta, aquelas brigas lá com as galerias? Você veio aqui pra luziânia pra ficar em um casarão velho antigo desses, que enigma é esse?

**DJ:** Não tem segredo não, eu me cansei de Goiânia, eu saí de lá no fim de 1972 para 1973, tinha vencido meu contrato com a escola de belas artes da Universidade Católica, e não queria mais ficar preso a capital, eu resolvi sair, mas eu não queria morar em cidade praticamente igual Brasília, eu procurei morar numa cidade menor, e tive a sorte de vir morar nesta cidade pelo fato de ter encontrado um cidadão em São Paulo, na Avenida São João esquina com a Ipiranga, que era o Neviton Lobo. Nós estivemos conversando e ele me perguntou há o que você esta fazendo aqui? Esta morando aqui? Não, eu vim aqui pra comprar material para gravura. Você esta aonde? Eu mudei de Goiânia, provisoriamente eu estou morando em uma cidade chamada Planaltina, “mas lá não é seu lugar” ele questionou comigo. “eu vou levar você pra luziânia, daí evidentemente eu vim morar aqui em luziânia e morei naquele sobrado na rua José de melo.

Mas o que fez eu vir aqui foi dois motivos: Primeiro que eu queria me livrar de Goiânia, eu já tava cansado, tinha cumprido minha missão como professor, e não tava afim de continuar, é porque meu atelier lá acabava sendo uma continuidade da escola, e eu não queria ter mas nenhuma ligação com alunos de Belas Artes, e vim morar aqui por esse motivo, e também porque, eu sou praticamente de interior, nasci no interior, eu nasci em Bragança Paulista na minha terra é também do ciclo do ouro, e evidentemente eu resolvi voltar as raízes, então já

que eu tive facilidade de vir morar nesta cidade convidado pelo Neviton, e fiquei por aqui eu resolvi dois problemas, eu continuava com o mercado de Goiânia e comecei abrir um novo mercado em Brasília, que alias eu já tinha esse mercado desde a década de 60, 70, mas não era assim contínuo era um mercado mais ou menos.

**Alfio:** Oliveira então o que te levou a comprar justamente esta casa? Foi porque você olhou outras, e essa aqui estava a venda?

**DJ:** Não, é porque quando eu vim pra cá eu propus ao Prefeito que na época era o Orlando Roriz, de voltar pra cá e queria uma ajuda para continuar morando aqui em Luziânia, pelo fato que eu já morei aqui algum tempo e a minha presença aqui seria bom para a cidade. E ele me prometeu então arranjar uma dessas casas antigas, ao que foi muito difícil. Provisoriamente eu morei em uma casa no setor Kenedy durante 3 ou 4 meses, e quando eu vi que a prefeitura não tinha condições ou não tinha enterese eu resolvi e comprei esta casa.

Eu voltei pra Goiânia fiz alguns negócios lá fiz uma serie de álbuns vendi e juntei tudo o que eu tinha, e resolvi e comprei essa casa que estava praticamente em ruína, e recuperei ela obedecendo as linhas gerais da casa, e evidentemente aumentei este lado que estamos conversando que é meu atelier sem fugir do geral da casa.

**Alfio:** E se na época não tivesse a possibilidade dessa casa aqui, e tivesse saído um apartamento em Brasília, com vista para a Esplanada, um lugar mais confortável cheio de elevador, aquelas comodidades da cidade moderna. Você toparia ir pra lá, para Brasília?

**DJ:** Não. Porque eu não tenho vínculo com esse tipo de vida nunca tive. A minha formação sempre foi morar em casa térrea, mesmo por que no interior onde eu nasci era assim, quando mudei pra capital de São Paulo morei em pequena casa térrea, sempre uma casa muito simples. E nunca iria me dar bem morar em apartamento, mesmo porque não faz o meu estilo de vida e nem tem nada ver com minha personalidade, inclusive tive oportunidade de morar em apartamento em Brasília, mas evidentemente não me interessou porque não é o meu espírito.

**Alfio:** E a reforma que você fez aqui na casa? Você modificou muito a casa?

**DJ:** Não, não modifiquei nada. Eu apenas aproveitei quase tudo que eu já tinha. As paredes que estavam derrubadas, uma parte do telhado caído. Eu reconstruí normalmente, seguindo a mesma linha. As paredes tudo eu tentei ligar as paredes antigas.

**Alfio:** E as madeiras veio de onde? Oliveira que você conseguiu, foi difícil de encontrar?

**DJ:** Eu aproveitei quase todas as madeiras, uma dúzia ou duas de caibros do mato eu consegui com um amigo aqui de Luziânia mesmo. Ele tinha uma mata e me cedeu um pouco de madeira pra isso. Mas o resto não foi precisado mexer por que tava ainda em boas condições.

**Alfio:** E as madeiras geralmente eram aquelas madeiras assim de 4 metros por 20, por 25 era uma árvore enorme.

**DJ:** Esse é o material que se fazia as casas coloniais, e essa casa ela tem todo esse aspecto, ela tem o pé direito alto. Do chão a comunheira tem 5 metros e 40 a parede tem 3 metros e 10 de altura, não tem forro que essas casas coloniais eram feitas realmente para o clima tropical, então eu aproveitei e não mudei nada.

**Alfio:** Teve dificuldade em encontrar telhas?

**DJ:** Eu tive, eu comprei em uma construção antiga que tinha aqui logo abaixo, que hoje é uma daquelas casas que mora a família daquela menina lá do cartório, tinha uma casa da Esmênia é ao lado da casa da Esmênia parece que do irmão dela ou da irmã se não me engano. Tinha uma casa colonial lá que estava completamente ruin, pois os donos moravam no Rio, é o telhado estava pra cair eu aproveitei, entrei em contato com a pessoa que tomava conta, e elas me cederam grande parte das telhas que eu precisava.

**Alfio:** E a ampliação na casa, você fez mais nesta parte do atelier?

**DJ:** Só aqui. Também porque era uma necessidade, não só pro meu trabalho, como eu tive que adaptar alguma coisa moderna que são coisas necessárias como banheiro, por exemplo. Não tinha como utilizar a forma antiga de banheiro que era utilizado com uma casinha lá fora como se costuma dizer né.

**Alfio:** É uma casa bem ampla né Oliveira, ela cabe assim seus quadros espalhados na parede!

**DJ:** É uma casa ideal pra mim, talvez não seja pra qualquer um. Eu acredito que não é qualquer pessoa que gosta de morar numa casa dessas principalmente nessa época em que não tem nada mais de construções dessa época, nada mais do colonial pouca coisa que ainda resta evidentemente que pouca gente interessa morar numa casa dessa por que na realidade ela me dá trabalho, você tem que tá cuidando da casa, você tem que tá reformando pintando. Tem sempre algo pra fazer durante o ano todo sem dizer que ela não traz aquele conforto que a vida moderna traz né, e pra mim pouca importância tem. E o espaço que eu ocupo da casa a casa toda é meu atelier.

**Alfio:** E aqui no atelier aqui, tem seus livros, seu retrato, tem alguns retratos na parede ali. “DJ: é um retrato da família da minha mãe.” Qual que é você ali Dj naquela foto ali?

**Dj:** Não, aí é o retrato da família da minha mãe. Minha mãe ela está aqui a esquerda daquela de branco é minha mãe quando ela ainda tinha 18 anos.

**DJ:** Rosa capozoli.

**Alfio:** E a casa é uma casa grande, é uma casa que tem dois cômodos na frente você entra na casa, do lado direito já tem um sofá pra agente sentar, tem uma mesa de desenho, você desce tem um degrau que você tem aqui seu cavalete, ao lado esquerdo tem uma sala ampla, depois tem um quarto um corredor que vai sair numa varanda, do lado esquerdo tem outro quarto, aqui você chega na cozinha lá no fundo.

Qual o melhor local desta casa que você gosta, que sente que é o melhor local que você gosta de ficar nele.

**DJ:** Eu não tenho um lugar que eu goste mais desta casa, eu gosto da casa inteira, evidentemente o lugar que mais estou presente na casa é meu atelier, aonde eu pinto, que esse espaço que eu construí que eu adaptei na casa sem fugir da linha da casa que é meu atelier, mas a casa inteira é prazerosa, tanto aqui como nessa sala maior, nos quartos na cozinha na sala.

**Alfio:** Inclusive na sala você tem televisão! Você gosta muito de assistir TV né Oliveira?

**DJ:** É a única coisa que resta pra agente fazer, agente tem que estar em dias né.

**Alfio:** E você acompanha as novelas também?

**DJ:** Não eu raramente vejo novela. Aliás, nem vejo.

**Alfio:** O programa do Gugu, Silvio Santos.

**DJ:** Não, não a televisão pra mim só me interessa os jornais mesmo, das informações ou as vezes um programa de esportes.

**Alfio:** Tem alguma diferença entre você pintar em um atelier em Goiânia, ou pintar em um atelier em Luziânia.

**DJ:** Ah! Tem por que são dois ambientes completamente diferentes. Em Goiânia eu tenho um atelier lá, é um atelier pequeno improvisado, não é um atelier no bom sentido de atelier, eu apenas tenho um lá, só para o período que eu estou lá em Goiânia, eu montei um atelier lá pra poder atender compradores, amigos e tal. Mas lá é um atelier improvisado, aqui não, aqui é um atelier realmente, é um atelier que eu considero definitivo.

**Alfio:** E o fogão a lenha? Você tem um fogão a lenha aqui na casa!!!

**DJ:** Eu já usei muitas vezes o fogão a lenha, inclusive nesta época, que a temperatura é mais fria, que cai mais, que é o inverno. Eu acostumo a acender este fogão, faço comida, e também para manter a casa mais aquecida.

**Alfio:** E com relação as aves no quintal? Eu já vi você assim, teve uma certa época que você criava galinha no quintal?

**DJ:** Eu ainda crio, eu mantenho galinha no quintal aqui é um terreno antigo, quer dizer uma residência antiga, tem muita casa mais ou menos antiga, é onde junta muito inseto, escorpião, rato, barata essas coisas todas, e as galinhas elas fazem esse papel, combatem esses bichos.

**Alfio:** Eu acho assim, eu penso não sei se você concorda comigo! A casa é assim um pouco distante do centro barulhento lá da cidade, aquele centro que esta se tornando bem movimentado, é uma casa assim um pouco isolada parece que o clima aqui no rosário é diferente. Essa questão de ficar mais afastado do centro, mais introspectivo, mais sossegado isso é positivo pra você na sua vida, você acha que o homem precisa desta questão?

**DJ:** Primeiro que a única rua, que ainda tem algo ainda de Luziânia, é a rua do Rosário, a rua São Benedito e a rua José de Melo, são três ruas que ainda há restos de uma cidade colonial, mas a rua do Rosário em si, idade que todo mundo é dono de suas casas, ninguém mora de aluguel, evidentemente a rua não tem digamos, caráter comercial, ela não serve para comércio né, ela tá numa posição, retirada do centro, é uma rua antiga, e ela é difícil ter uma função comercial, portanto ela é sossegada, do jeito que eu gosto, isso não quer dizer também por que eu moro em um lugar tranquilo e sossegado desses eu tô alienado do mundo, muito pelo contrario isso aqui é um lugar de trabalho, de visitação onde eu faço meus estudos, é onde eu recebo meus amigos quando eu estou aqui, mas isso não quer dizer que estou refugiado do mundo, muito pelo contrario, eu tô muito mais ligado ao mundo aqui, eu me ligo muito mais ao mundo externo aqui em Luziânia do que lá em Goiânia por mais incrível que pareça.

**Alfio:** Uma vez a Secretaria de Cultura aqui da cidade, com a Prefeitura, se entendeu de passar uma pintura assim nos casarões do Rosário, pintou até as ruínas os casarões esquecidos da rua, e não restaurou, não preocupou com a parte interna, com a estrutura da casa. Você achou que foi assim uma solução viável para a fachada dos casarões.

**DJ:** Não, não foi são fachada, na verdade ela não teve nenhuma utilidade, foi uma atitude pouco pensada, de quem tomou essa atitude na época, porque, não resolveu nada, não recuperou nada, não restaurou nada, foi até pelo contrario, essas fachadas foram pintadas erradas né, porque não se pinta fachada de casa colonial, com tinta acrílica, com essas tintas que se pinta casa moderna hoje, isso é um contra censo quer dizer, começo por ai o erro n , eles tinham que pintar com o cal, além de ser mais resistentes, evidentemente para estas paredes que são irregulares é o ideal, é a caiação que é a maneira que sempre usou n  nos velhos tempos quando criou a cidade, então essa iniciativa que se foi tomada aqui, até foi só mesmo de fachada.

**Alfio:** Quando você fica muito tempo sem vir aqui em Luziânia parece que a casa começa a sofrer alguma variação começa a decair começa a ficar assim abandonada. Fica caro manter um casarão desses Oliveira?

**DJ:** Pra mim não, porque a cada 5 anos eu faço, não é uma reforma, reforma é colocar ou tirar coisas n . Não, eu faço uma digamos assim, um reconhecimento do estrago do gasto que ela traz e tento recuperar como ela sempre foi isso é de 5 em 5 anos o que se pode chamar de uma reforma, pinto ela de novo. Recupero piso parede, mas eu só tenho um trabalho que é feito

todos os anos que é mexer no telhado, por que essa rua é uma rua que devia ser preservada, devia ter um trânsito mais leve, então nós temos um trânsito nesta rua, um trânsito muito pesado, e essas casas que são coloniais, as telhas elas correm com a oscilação do terreno e evidentemente antes da chuva chegar agente tem que fazer uma revisão pra evitar goteiras né, isso é uma coisa que tem que fazer todo ano, mas reformar a casa fazer uma reforma em geral eu faço de 5 em 5 anos.

**Alfio:** Se surgisse uma proposta de você trocar a sua casa por um apartamento lá em Brasília você toparia?

**DJ:** Não de jeito nenhum, mesmo por que eu não tenho vínculo, como eu te falei antes, eu não tenho vínculo com esse tipo de vida, apartamento pra mim não tem utilidade nenhuma. Mesmo que tivesse todas as vantagens de trocar ou vender o apartamento e ficar com o dinheiro mesmo assim não me interessa de jeito nenhum, por que morar nesta rua, morar nesta casa é um prazer que dinheiro nenhum compra.

**Alfio:** E você toparia vende-la também?

**DJ:** Não, não vendo enquanto eu estiver vivo, não pretendo vender tanto que essa casa, eu já deixei de Herança pro meu neto. Eu falei Fabio a casa é sua, quando eu morrer você faça dela o que quiser, mas enquanto eu tiver vivo a casa vai ficar do jeito que eu quiser.

**Alfio:** E a idéia dela ser demolida?

**DJ:** Não, não, ele não tem essa idéia de demoli-la, já falou para mim que é até pelo contrario ele pretende se um dia ele casar com uma mulher daqui ele prefere morar na casa.

**Alfio:** Uma vez nos conversamos uma época, assim por alto, nos conversamos na questão de transformar a casa em um museu, museu DJ DE OLIVEIRA, quê, que você acha dessa idéia dele, será que é possível?

**DJ:** Não, eu acho que isso ai, já é uma iniciativa que vai depender de quem vai herdar a casa ou da própria cidade é uma coisa que, eu pessoalmente não tenho nada contra, mas evidente que eu tenho que morrer primeiro, para que a casa se transforme se tiver que transformar em museu, isso vai depender da coletividade ou de quem herdou a casa não sei. Têm essa idéia normalmente alguns pintores quando morrem a suas casas viram museu, posso citar, por



exemplo, a casa Lasar Segal em São Paulo, a casa de Portinari em Brodósqui, a casa do Di Cavalcante no Rio e sem dizer de outras casas a mais que isso ai é uma coisa que se acontecer aqui evidentemente vai depender de como eu te falei, vai depender do futuro.

**Alfio:** Parece que o prefeito ta com um projeto ai, de tirar todos os broquetes de cidade e por asfalto inclusive aqui na rua do rosário. Você acha que essa idéia é uma idéia que vai favorecer a preservação dos casarões da paisagem arquitetônica da cidade, ou você acha que isso ai vai ser um golpe fulminante na questão do patrimônio histórico?

**DJ:** Claro vai ser um modulo vai descaracterizar toda a pouca coisa que tem, não só indisciplinal visual da cidade, uma visão de alguma coisa que ficou. No mais, ela vai ser prejudicada em dois sentidos primeiro que as poucas casas que tem aqui, se asfaltar praticante as maquinas que vão trabalhar na rua, pra assentar o terreno pra ser asfaltado, ela vai evidentemente trazer grandes conseqüências para essas casas podem até algumas não resistir é cair com atribulação do piso do solo, e sobre tudo a rua já tem um movimento perverso para poucas casas que tem, se tirar e colocar asfalto, ela vai acabar virando mesmo uma pista de corrida, uma pista de saída pra Brasília.

**Alfio:** E o que você acha assim no seu ponto vista, em ver as cidades de outros locais, inclusive na Europa, o que você acha que deve ser feito pra melhor a rua assim num todo, o que você acha que deve ser feito para que os casarões permaneçam e que a qualidade de vida permaneça.

**DJ:** Olha tinha que ser como era né, e evidente ja não é, foi como eu te falei, hoje só conheço três ruas que tem alguma coisa do passado, então evidentemente pelo menos para um fator histórico eu acho que eles deveriam, é importante que se mantenham pelo menos estas 3 ruas com uma característica antiga da cidade. Melhorar não vai melhorar nada, por que já não tem nada pra melhorar, a cidade agora é que tem que melhorar, no ponto de vista o seu aspecto econômico já que ela ta caminhando para um padrão mais moderno mais nova né, seguindo um processo da nova linha de arquitetura que ta se fazendo seguindo um progresso, ela tem agora é que melhorar neste sentido, melhor no sentido de que era uma cidade antiga não tem mais condições, é como eu te falei resta muito pouco. Eu acho um absurdo essa idéia de tirar os broquetes da rua, alem de descaracterizar a rua do Rosário que é uma rua muito famosa. Atualmente é o que resta da cidade a maior coisa ta nesta rua, é como eu te falei sempre se

lutou pra tirar o transito daqui, não pra favorecer quem mora, pra favorecer as poucas casas que tem aqui, agora se tirar o broquete e se asfaltar então vais ser um desastre né.

## ANEXO 2



Fig. 51. Insígnia do grau de Cavaleiro da Ordem do Mérito Anhanguera concedido a Gelmires Reis.

Acervo: Casa da Cultura. Memorial Gelmires Reis. Foto: José Álfio, 2007



Fig. 52. Sonata de Luziânia. Década de 50. Fonte: Acervo Casa da Cultura.



Fig. 53. Cândido Portinari. Detalhe. Tiradentes, 1948. Têmpera s/ tela. (309X1767cm ). Memorial da América Latina, São Paulo – SP.



Fig. 54. Pablo Picasso. Guernica, 1937. Óleo s/tela. (349X776 cm).



Fig. 55. Francisco Goya Y Lycientes. Três de maio de 1808 em Madri: Disparos no Príncipe Pio Moutain, 1814, óleo s/tela, 266X345 cm.



Fig. 56. D.J. Oliveira. Pedestal do Cristo Redentor. Afresco. Foto: José Álfio, 2007.



Fig. 57. D.J. Oliveira. Mural do Ginásio de Esportes de Luziânia. Cerâmica vitrificada.

Foto: José Álfio, 2007



## ANEXO 3

## DOCUMENTAÇÃO FINANCEIRA DO PAINEL TRÊS BICAS



Estado de Goiás  
**PREFEITURA MUNICIPAL DE LUZIÂNIA**  
 Praça Nirson Carneiro Lobo, 34 - CEP: 72800-000  
 CGC 01169416/0001-09 - Tel.: (061) 621-4000 - Fax: 621-2521 - Telex: 3386  
 Esc. - SDS - Ed. Miguel Badya Helou - sala 115 - Tel.: (061) 225-3631 - Brasília-DF

## D E S P A C H O

Com a finalidade de noticiar aos interessados deter-  
 mino à Divisão de Apoio Administrativo, que proceda a publicação do Extrato  
 de Termo Aditivo abaixo, no quadro de aviso da Prefeitura e Câmara Municipal,  
 pelo período de 05 (cinco) dias, a partir da presente data.

Luziânia, 01 de Julho de 1.993.

*VERA LÚCIA DE PAIVA REIS GONÇALVES*  
 VERA LÚCIA DE PAIVA REIS GONÇALVES  
 Secretária de Administração

## E X T R A T O D E T E R M O A D I T I V O

**CONTRATANTE:** Prefeitura Municipal de Luziânia - Goiás  
**CONTRATADA:** WM Engenharia, Indústria e Comércio Ltda.  
**OBJETIVO:** \* Cláusula Segunda do contrato original firmado em 31 de Maio  
 de 1.993, fica acrescida da obra complementar constante de  
 Orçamento Detalhado em anexo, que passa a fazer parte integran-  
 te do presente instrumento, como se nele estivesse transcrito.\*  
 \*A Cláusula Terceira do Contrato original firmado em 31 de Maio  
 de 1.993, fica acrescida com o valor de CR\$ 45.500.000,00 (Qua-  
 renta e Cinco Milhões e Quinhentos Mil Cruzeiros), preço base  
 de Maio de 1.993.\*  
**ASSINATURAS:** DELFINO OCLECIO MACHADO - Prefeito Municipal  
 WM - ENGENHARIA, INDUSTRIA E COMERCIO LTDA - Waldo de Araújo  
 Meireles.

Luziânia, 01 de Julho de 1.993.

*VERA LÚCIA DE PAIVA REIS GONÇALVES*  
 VERA LÚCIA DE PAIVA REIS GONÇALVES  
 Secretária de Administração

CONVITE Nº 195/93

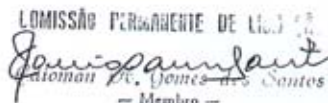
CONVITE Nº 185/93

**A D J U D I C A Ç Ã O**

Adjudicamos o presente processo de licitação pública de conformidade com o julgamento da Comissão Permanente de Licitação e encaminhamos ao Sr. Secretário de Administração, para de acordo assinar o Termo de Homologação.

Luziânia, 20 de Abril de 1.993.

COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÃO  
  
 José Rodrigues dos Santos  
 Secretário

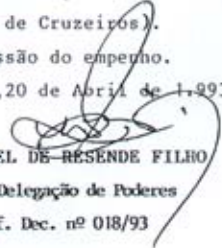
COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÃO  
  
 Joaquim de Almeida Santos  
 - Membro -

**H O M O L O G A Ç Ã O**

Homologo o Convite nº 185/93, em favor da firma: TRIARTE COMERCIO DE MATERIAL CERAMICO LTDA., no valor total de CR\$ 35.000.000,00 (Trinta e Cinco Milhões de Cruzeiros).

Providencie-se a emissão do empenho.

Luziânia, 20 de Abril de 1.993.

  
 MANOEL DE RESENDE FILHO  
 Por Delegação de Poderes  
 Conf. Dec. nº 018/93



PROCESSO Nº 195/93

CONVITE Nº 185/93

**A B E R T U R A**

A Comissão Permanente de Licitação da Prefeitura Municipal de Luziânia, Estado de Goiás, abre processo de licitação pública para aquisição de Esmaltes para Cerâmica a serem usados pela Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo.

Luziânia, 13 de Abril de 1.993.

COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÃO  
*José Rodrigues dos Santos*  
Secretário

**D E S P A C H O**

Abre-se a presente licitação pública, na modalidade de Convite, de conformidade com a Legislação em vigor.

Luziânia, 13 de Abril de 1.993.

COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÃO  
*Manoel de Feresende Filho*  
- Presidente -

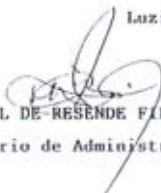


Estado de Goiás  
**PREFEITURA MUNICIPAL DE LUZIÂNIA**  
 Praça Nilson Carneiro Lobo, 34 - CEP 77.920  
 CGC 01169416/0001-09 - Tel.: (061) 691-1025 ou 621-1026 - Telex 3386  
 Esc. - SDS - Ed. Venâncio II - Sala 54 Tel.: (061) 925-3631 - Brasília - DF

**D E S P A C H O**

Com a finalidade de noticiar aos interessados determino à Divisão de Apoio Administrativo, que proceda a publicação do Extrato de Contrato abaixo, no quadro de aviso da Prefeitura e Câmara Municipal pelo período de 05 (cinco) dias a partir da presente data.


Luziânia, 31 de Maio de 1.993.

  
**MANOEL DE RESENDE FILHO**  
 Secretario de Administração

**E X T R A T O   D E   C O N T R A T O**

**CONTRATANTE:** Prefeitura Municipal de Luziânia - Goiás  
**CONTRATADA :** WM - Engenharia, Industria e Comercio Ltda  
**OBJETIVO :** Execução de obra em regime de empreitada global, para a construção de Painéis de Concreto na Praça Raimundo de Araújo Melo, nesta cidade, conforme projetos e especificações fornecidas pela Prefeitura Municipal.  
**VIGENCIA :** 40 (Quarenta) dias, com início à 31 de Maio de 1.993 e término à 10 de Julho de 1.993.  
**VALOR :** CR\$ 364.056.000,00 (Trezentos e Sessenta e Quatro Milhões e Cinquenta e Seis Mil Cruzeiros)  
**PAGAMENTO :** 50% ou seja, CR\$ 182.028.000,00 (Cento e Oitenta e Dois Milhões e Vinte e Oito Mil Cruzeiros), na assinatura do contrato e o restante 50% ou seja, CR\$ 182.028.000,00 (Cento e Oitenta e Dois Milhões e Vinte e Oito Mil Cruzeiros), na entrega da obra.  
**ASSINATURAS:** DELFINO OCLECIO MACHADO - Prefeito Municipal  
 WM - ENGENHARIA, INDUSTRIA E COMERCIO LTDA - Waldo de Araújo Neireles.

Luziânia, 31 de Maio de 1.993.

  
**MANOEL DE RESENDE FILHO**  
 Secretario de Administração