

Análise Morfológica do Panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso

*Morphological Analysis of Draping in Veiga Valle:
a case study*

*Analyse Morphologique des draperies de Veiga Valle:
une étude de cas*

Leliane Macedo de Souza¹

Lia Sipaúba P. Brusadin²

Marco Antônio Vieira³

DOI: 10.5965/25944630912025e6348

Resumo

Uma das questões centrais da arte barroca reside na complexidade morfológica das suas esculturas devocionais (Lefftz, 2002; 2006). Historicamente, a representatividade artístico-cultural sobre o Barroco no Brasil privilegia artistas oriundos dos centros hegemônicos da produção do patrimônio cultural, notadamente do eixo de pesquisa nordeste-sudeste. Da Cidade de Goiás, projetaram-se as esculturas sacras de José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874), cuja singularidade morfológica reside na sua heterogeneidade estilística, com marcante codificação barroca não só nos drapeados, mas também, nos gestos escultóricos e no movimento das vestes (Salgueiro, 1983). Nossa pesquisa investiga as configurações morfológicas no panejamento da imagem de Nossa Senhora da Conceição, abrigada na Capela da Fazenda Babilônia, situada na zona rural de Pirenópolis (GO). A metodologia aplicada para este estudo se orientou pelas tipologias propostas por Lefftz. Recorreu-se à pesquisa bibliográfica, à investigação *in loco* do Inventário de Bens Móveis e Integrados da 14ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional de Goiás (IBMI/IPHAN/GO) e à realização de registros fotográficos. Consideramos relevante esta análise para a complementação de descrições formais e estilísticas, uma vez que ela pode contribuir para o campo epistemológico das investigações em torno da imaginária sacra. Portanto, o estudo das configurações teorizadas por Lefftz oferece rastros valiosos sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos do conjunto de obras de Veiga Valle, que se articula como um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural de Goiás.

Palavras-chave: Escultura Devocional. Panejamento. Análise Formal e Estilística. Veiga Valle. Barroco Goiano.

Abstract

One of the central issues of baroque artistic lies in the morphological complexity of its devotional sculptures (Lefftz, 2002; 2006). Historically, both the artistic and cultural representativity of the Baroque in Brazil has been monopolized by artists based on the hegemonic axis of northeast-southeastern research. From the Cidade de Goiás, the sacred imagery of José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874) stands out. His singularity is revealing of his stylistic heterogeneity, boasting marked baroque codification in the manner in which not only draping is fashioned but also in the sculptural gestures and the movement of the clothing (Salgueiro, 1983). This article explores the morphological configurations

¹ Mestre em Ciências da Saúde pelo PPG da Faculdade de Medicina da Universidade de Brasília. Especialista em História da Arte M.A. pelo PPG da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: lelianesouza@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4736548116631054>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5624-9575>

² Pós-Doutora em História da Arte pelo College of the Arts e School of Arts and Art History da University of Florida. Doutora e Mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: liabusadin@gmail.com. LATTES: [HTTP://LATTES.CNPQ.BR/0560928191841172](http://LATTES.CNPQ.BR/0560928191841172). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-4992>.

³ Doutor em Teoria e História da Arte pelo PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Professor colaborador da Licenciatura em Artes Visuais da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Paraná. E-mail: marcoantoniorvieira@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3648387651965533>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3178-646X>.

of the image of Our Lady of Conception, in the Babilônia Farm Chapel, located in the rural zone of Pirenópolis (GO), drawing on the typologies proposed by Lefftz. Bibliographical research was used in addition to the *in loco* investigation of the Inventário de Bens Móveis e Integrados of the 14th Regional Superintendence of the Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional of Goiás (IBMI/IPHAN/GO), by taking photographs. We consider this analysis relevant to complement the formal and stylistic descriptions of religious images, because it can contribute to the epistemological field of investigations around sacred imagery. Therefore, the study of the configurations theorized by Lefftz offers valuable clues about the origin and evolution of the artistic styles of Veiga Valle's works, which is articulated as a symbol of the heritage, artistic and cultural relevance of Goiás.

Keywords: Devotional Sculpture. Draping. Formal and Stylistic Analysis., Veiga Valle. Baroque in Goiás.

Résumé

Une des questions centrales de l'art baroque s'installe dans la complexité morphologique des sculptures dévotionnelles (Lefftz, 2002; 2006). Historiquement, la représentativité artistique-culturelle autour du Baroque au Brésil met l'accent sur les artistes situés aux centres hegemoniques associés à la production du patrimoine culturel, notamment de l'axe de recherche nord-est et sud-est. Dans la ville brésilienne de Cidade de Goiás se font remarquer les sculptures sacres de José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874), dont la singularité est due à son hétérogénéité stylistique douée d'une marquante codification baroque à la fois chez le drapage, chez les gestes sculpturaux et chez le mouvement des vêtements (Salgueiro, 1983). Cette étude porte sur les configurations morphologiques chez le drapage de l'image de Notre Dame de la Conception, abritée dans la Chapelle de la Ferme Babilônia, située dans la zone rurale de Pirenópolis (GO). La méthodologie adoptée ici s'oriente par les typologies conçues par Lefftz. La recherche était de nature bibliographique, et s'utilise de la vérification *in loco* de l'Inventário de Bens Móveis e Integrados da 14^ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional de Goiás (IBMI/IPHAN/GO), et des registres photographiques. Cette analyse est pertinente pour la complémentarité des descriptions formelles et stylistiques, car elle peut contribuer au champ épistémologique des recherches autour des images sacres. Donc, l'étude des configurations théorisées par Lefftz nous accorde des indices valables sur l'origine et l'évolution des styles artistiques de l'ensemble de l'oeuvre de Veiga Valle, un symbole patrimonial, artistique et culturel de Goiás.

Mots-clés: Sculpture Dévotionnelles, Drapage, Analyse Formelle et Stylistique, Veiga Valle, Baroque de Goiás.

1 Introdução

A história da indumentária e da moda é amplamente dependente da iconografia que a representou ao longo da história. Assim sendo, a possibilidade de refletir sobre o lugar que o panejamento ocupa na imaginária religiosa justifica a presença deste artigo no Dossiê que ora se publica, de vez que a fragilidade da materialidade têxtil implica, para fins investigativos, o recurso à pintura e à escultura do passado como fonte de acesso visual à cultura das aparências de determinados períodos, em que pese a atenção devida à distância entre referente e sua representação, constituindo-se como desafio metodológico à historiografia da área.

É somente a partir do século XVIII que se desenvolveu uma preocupação com a preservação da indumentária, portanto a transposição iconográfica das vestes constitui um material histórico de mais alta relevância.

Em nosso entender, a teorização sobre as intersecções entre arte e indumentária merece constante aprofundamento, com vistas a iluminar questões sobre a retoricidade do panejamento na iconografia religiosa.

Com o Barroco², a dramaticidade das volumetrias têxteis adquire um incontestável relevo na composição e na sintaxe pictórica e escultórica.

Este movimento foi considerado um amplo e extremamente profícuo período na história da arte europeia e latino-americana. Na sua acepção estilístico-formal é caracterizado como um verdadeiro arrebatamento da forma, a saber, na anatomia das figuras, no dinamismo representacional gestual, no drapeado dos trajés do estatuário sacro, na alteração da linearidade em contornos e na presença de volutas e colunas espiraladas. Tudo no Barroco nos faz “demorar o olhar” (Pereira, 2013, p. 161).

² O Barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contrarreforma, sendo um fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais (Brusadin, 2014). Neste trabalho, ao citarmos o Barroco, estamos considerando todas estas abrangências do movimento.

Com o início da colonização das terras brasileiras em 1531, religiosos das ordens primeiras da Igreja Católica (frades franciscanos, carmelitas, beneditinos, dominicanos, e os representantes da Companhia de Jesus), foram enviados da metrópole com a missão de evangelizar os povos originários. Traziam consigo oratórios e imagens devocionais, inicialmente para as vilas costeiras da colônia, onde ficam os estados da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo (Coelho; Quites, 2014, p. 27).

A escultura devocional desempenhou uma importante função evangelizadora da Igreja Católica, visto que é uma representação visual dos textos bíblicos, constituindo uma estratégia retórica nos processos de transmissão dos ensinamentos bíblicos, integrando os mecanismos de estetização que caracterizam a liturgia da fé católica colonial.

A imaginária devocional³ brasileira, do final do século XVIII e início do século XIX, buscava um realismo visual que contribuiu para a formação da cultura e mentalidade barrocas. Essas imagens não se esgotam como representação religiosa, elas possuem um valor artístico e são fonte histórica relevante acerca de práticas e hábitos de vida cotidiana no Brasil colonial (Brusadin, 2014, p. 28).

Na historiografia da arte, o período de maior influência do movimento do Barroco foi o século XVIII, em que os artistas leigos predominavam na produção da imaginária sacra, destacando escolas regionais na Bahia, Pernambuco, Maranhão, no litoral brasileiro, e no interior da colônia, sobretudo, em Minas Gerais. Em contrapartida, as pesquisas ao redor da produção goiana deste período são escassas, em particular no que diz respeito à autoria da produção de arte sacra local.

Isto se deve à escassez de documentação dos registros e das manifestações artísticas em Goiás produzidas por artistas autóctones

³ Imaginária (do latim *imago* + *inis*) é considerada a designação mais correta para a representação imagética realizada através de diferentes técnicas de produção, como por exemplo: afresco, escultura, pintura, gravura, iluminura, mosaico, fotografia e virtualmente (cinematograficamente e por tecnologia digital) (Fragoso et al., 2022, p. 16).

desconhecidos, cujas manifestações artísticas foram esparsas e descontínuas. Restam poucos indícios de exemplares das últimas décadas do século XVIII, ainda presentes em igrejas, retábulos, e alguns conjuntos de patrimônios históricos, artísticos e culturais salvos por tombamentos pelo IPHAN (Salgueiro, 2013, p. 309).

Importante ressaltar que muitos artífices da Capitania de Goiás⁴ não obtiveram a mesma projeção que seus pares em Minas Gerais, como os de outros centros de produção artística deste período na colônia.

A execução dos cânones artísticos barrocos orientados pelas matrizes europeias da orla litorânea e nas Minas Gerais contou com expressiva mão de obra especializada – artistas, engenheiros-militares, arquitetos e artífices – vindos da metrópole (Campos, 2006, p.31; Oliveira, 2014, p.75).

Goiás teve gradativamente suas características culturais moldadas em circunstâncias muito peculiares, devido ao seu isolamento geográfico em relação aos demais centros culturais da colônia. Como consequência, não contou com a participação de mão de obra especializada em construir e ornamentar as edificações civis e religiosas locais, condições que contribuíram para a formação de um patrimônio artístico e cultural mais simples e enxuto, porém não menos relevante (Etzet, 1974, pp.186-187; Lima, 2017, p. 53).

Em território goiano do século XVIII, à medida que os arraiais iam prosperando e se organizando, a imaginária sacra era inicialmente importada de Portugal, incluindo as grandiosas imagens levadas para Meia Ponte, hoje conhecida como Pirenópolis, como para as igrejas da sede da Capitania de Goiás, Vila Boa, atual Cidade de Goiás, e para os arraiais mineradores de Pilar de Goiás, Natividade

⁴ Dentre os artistas que se tem registros e produção artística em Goiás e pouco conhecidos pela historiografia nacional destacaram-se: André Antônio da Conceição (atuante de 1876-1900) em suas pinturas em nove painéis do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula na Cidade de Goiás (antiga capital da Capitania de Goiás, Vila Boa de Goiás); Reginaldo Fragoso, pintor e escultor que atuou em Pirenópolis (Antiga Meia Ponte) por volta de 1766; o alferes Bento José de Sousa, que produziu retábulos na Cidade de Goiás; Cicinato da Mota Pedreira, que esculpiu em pedra-sabão os filósofos gregos que hoje se encontram no Museu das Bandeiras na cidade de Goiás; Antônio da Costa Nascimento - o Tônico do Padre (1837-1903), conhecido pintor e músico em Meia Ponte (atual Pirenópolis), e o pintor Inácio Pereira Leal (1827-1879) (Machado, 2016, p.59).

(em Tocantins), e Traíras (atual Niquelândia) (Passos, 1997, p. 9-10).

Quando nos referimos ao Barroco Goiano e à sua produção de imagens sacras, a historiografia privilegia o mais destacado escultor, pintor e encarnador de obras sacras de Goiás: José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874). De fato, a imaginária religiosa de Veiga Valle é singular na arte colonial brasileira em seus aspectos estilísticos, formais e históricos.

A singularidade de Veiga Valle reside na sua heterogeneidade estilística (transitava entre formas, por vezes anfíbias, do Barroco, Rococó, Neoclássico), e na “caligrafia formal” de seus esgrafiados para a decoração dos panejamentos de suas imagens, ricamente ornadas, configurando um estilo muito particular (Salgueiro, 2011, p.27).

O artista foi exitoso em reunir e harmonizar, na escultura e na policromia de suas obras,⁵ elementos do Barroco, presentes na movimentação dos panejamentos que esculpiu nas suas estatuárias sacras; do Rococó, evidenciados no uso de cores amenas e ornatos fitomórficos; do Neoclássico, refletido na disposição mais estática das figuras. Este último estilema foi o padrão escultórico que se comunica mais com o seu tempo. Tais características desafiaram a rigidez classificatória das tipologias estilísticas históricas de matrizes europeias.

Nos inventários das esculturas veigavallianas, reporta-se a aplicação de muitas camadas de folhas de ouro e prata, em que o santeiro folheava por completo a superfície das vestes da imaginária, cujos ornatos aplicados em esgrafito relevam douramentos bem brunidos e brilhantes: “é no esgrafiado que Veiga Valle se revela um excelente desenhista” (Salgueiro, 2011, p. 25-29).

Verificamos que muitas técnicas ornamentais aplicadas sobre o panejamento⁶ de suas esculturas sacras são descritas e analisadas na literatura

⁵ Os critérios da arte dos panejamentos estudados desde a Renascença seguem a ordem das dobras, a natureza dos tecidos, e a variedade das cores empregadas neste tecido, que no caso da escultura é representado pela policromia (De Piles, 1989, apud Lefftz, 2006, p.104).

⁶ Processo de policromia usado na ornamentação das imaginárias sacras com o propósito de simular as características têxteis das suas vestimentas. O panejamento inclui as etapas de carnação e estofamento (Moreira, 2017, p.426).

crítica e em estudos estilísticos e formais bastante criteriosos cientificamente.

No entanto, as investigações dedicadas às características morfológicas dos componentes do panejamento empregado, ou seja, às diversas formas escultóricas envolvendo as transposições têxteis para a imaginária, são raras.

O presente estudo busca lançar luz sobre os detalhes do estofamento, relativos à configuração dos drapeados nos panejamentos presentes na talha da imagem de Nossa Senhora da Conceição, albergada na capela da Fazenda Babilônia⁷, localizada no perímetro urbano de Pirenópolis em Goiás (Figura 1).

As análises morfológicas dos panejamentos e drapeamentos neste estudo de caso adotam as tipologias propostas pelo pesquisador francês Michel Lefftz (2002; 2006), constantes dos artigos “Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira: método e vocabulário”, e “Elementos de metodologia para a análise morfológica do drapeado. Caso de estudo: a escultura” (tradução nossa)⁸.

Michel Lefftz (2002) conduziu um estudo das características de dobras em panejamentos de aproximadamente mil esculturas religiosas medievais na Bélgica, entre os séculos XI até o final do Barroco, e elaborou uma metodologia de análise que ele denominou de “Gramática do Drapeado”, com seu léxico (as dobras) e sua sintaxe (a disposição destas dobras e seu caimento).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, tendo como objeto a análise da imagem de Nossa Senhora da Conceição, recorreremos *in loco* ao Inventário de Bens Móveis e Integrados na 14ª Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional em Pirenópolis, a fim de conferir os dados relativos ao tombamento e propriedade da obra (IBMI/IPHAN/GO). Ademais, realizamos novos registros fotográficos e gráficos com autorização das instituições locais e da

⁷ Inventário do Comendador Joaquim Alves de Oliveira, primeiro proprietário do latifúndio que na época se sua inauguração, em 1800, o registro como de Engenho São Joaquim. Maço n. 14, tomo, 374. Tombamento n. 480, inscrição no Livro de Belas Artes pelo IPHAN em 26 de abril de 1965 (Salgueiro, 1983, p.231).

⁸ *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture* (Michel Lefftz, 2002).

proprietária da imagem.

Figura 1: Capela de Nossa Senhora da Conceição. Fazenda Babilônia. Pirenópolis (GO)

Madeira Policromada e Dourada



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

Em nosso entender, tal abordagem analítica contribui para o campo epistemológico das investigações em torno da imaginária sacra, dada a acuidade e a especificidade com que os elementos morfológicos que integram a sintaxe escultórica são categorizados e descritos.

Assim, o estudo das configurações teorizadas por Michel Lefftz oferece pistas

valiosas sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos do conjunto de obras de Veiga Valle, que constitui um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural de Goiás.

Ademais, a habilidade do artista goiano em conferir à rigidez material da madeira, simulando escultoricamente a aparência maleável dos volumes e caimentos dos drapeados e plissados têxteis presentes no panejamento da imaginária sacra de sua lavra, é digna de nota.

2 O Ato de Drapear

O Barroco se distinguiu historicamente pelo arrebatamento de formas escultóricas: “o efeito de massa e movimento são os princípios do estilo Barroco”. Para Wölflin, “no Barroco, a arquitetura se torna pictórica, e esta é a verdadeira característica do estilo” (Wölflin, 2012, p. 39-73).

Tais preceitos fornecem uma genealogia do recurso pictórico tão amplamente utilizado nas igrejas coloniais brasileiras com a utilização da técnica ilusionista ou *trompe l'œil* para a simulação de uma realidade tridimensional em superfícies bidimensionais, a partir de projeções auxiliadas por conceitos matemático-geométricos arquiteturais, principalmente no uso da perspectiva para a pintura de forros de tetos dos templos religiosos (Panofsky (2017[1955], p. 360).

As pinturas de perspectiva⁹ ou ilusionistas, como nos lembra Panofsky, integraram o repertório representacional renascentista e barroco, sendo igualmente apropriadas pela sintaxe iconográfica, adotada nos templos e na ornamentação das imaginárias sacras, como explicaremos a seguir.

Na fatura da imaginária, os efeitos ilusionistas se fazem presentes quando um artista entalha e adorna os panejamentos para simular as características de um

⁹ Esta técnica foi empregada a partir do século XV pela primeira vez em 1472, por Donato Bramante (1444-1514), a fim de solucionar a decoração de um espaço muito pequeno destinado ao coro da Basílica de Santa Maria, em São Sático na Itália. Bramante elaborou uma falsa arquitetura utilizando as regras da perspectiva e pintou uma falsa abside por trás do coro para dar uma impressão de amplitude atrás do altar-mor (Monteiro, 2019, p. 57).

tecido com todas as suas propriedades têxteis concernentes ao volume, ao caimento e ao movimento, produzindo um realismo escultórico complexo e dinâmico.

Uma das questões centrais da representação barroca está na complexidade das análises morfológicas das suas esculturas.

A análise morfológica de uma escultura é estruturada a partir de três contribuições: composição, anatomia e panejamento. Uma correta avaliação do panejamento e seus drapeados é utilizada, inclusive, para a datação de obras e atribuição de autorias (Lefftz, 2006, p.106).

O panejamento é a representação artística, a partir do processo escultórico e da policromia, no vestuário das artes figurativas e na indumentária das imagens religiosas.

Ao se acomodarem no corpo, produzem dobras, drapeados e plissados, semelhantes às pregas e nervuras presentes nas esculturas clássicas, que aderem ao corpo humano, como uma segunda pele, sendo definidas como “roupa drapejada: pele ou tecido enrolado ao corpo (*shendjt* do egípcio; *himation* do grego, *pareô* do taitiano)” (Hoffman, 2023, p.87-88).

O drapejamento, sob a análise deleuziana, é “a função operatória do barroco, um traço que leva ao infinito”, que se apropria desta dinâmica estilística para remeter-nos à infinitude de Deus: “a alma canta a glória de Deus”, pois percorre e se dissolve na infinitude de possibilidades de dobras e redobramentos (Deleuze, 1991, p.13).

A estética barroca busca uma dobra infinita, sem limites, que transcende o convencional: “em regra geral, a maneira pela qual uma matéria se dobra é o que constitui sua textura” (Deleuze, 1991, p. 69).

Neste contexto, dobrar significa pensar possibilidades de extrapolar diferentes perspectivas ampliadas à maneira do imaginário do homem do Barroco, portanto, podemos inferir que “a dobra é barroca” (Hoffman, 2023, p. 85).

Um exemplo desta expansão estética dos artistas barrocos, ao subverterem os cânones clássicos de representação dos panejamentos e suas dobras, está na criação de tipologias próprias ao estofamento das esculturas religiosas, incorporando um novo elemento à estrutura morfológica em suas obras: o “vento”,¹⁰ a partir de seus efeitos nas vestes, frequentemente representadas em grande movimento, como se tivessem vida própria, mesmo que a imagem não sugerisse um deslocamento formal (Lefftz, 2006, p.105).

Portanto, a depender do contexto iconográfico, o emprego do drapeado, conjuntamente com a policromia nas esculturas, contribui significativamente para expressar o caráter e as paixões representadas pela imaginária sacra (Moreira, 2017, p. 426).

A seguir a “metodologia gramatical” das dobras propostas por Lefftz (2006), os drapeados podem ser avaliados em relação ao léxico (formas e secção) e à sintaxe (lateral, transversal e oblíqua).

Na classificação léxica, as dobras podem exibir uma secção transversal do cume da dobra para o eixo plano, caracterizando o perfil de seu volume, relacionado ao cume, gerando dobras salientes, abauladas, nervuradas ou com cume achatado (Lefftz, 2002).

Quando o padrão é mais geometrizado, sua tipologia se desdobra em diferentes formas, a saber, em cotovelo, labiada, em gancho, corneto, cone, polígono, meandro e em zigue-zague (Moreira, 2012, p.77-87; Lefftz, 2006, p.102).

Ainda para completar o alongamento estrutural das dobras, observando sua composição em relação ao eixo axial da escultura (a sintaxe visual), os drapeamentos podem ser classificados em: rede vermiculada, rede dendrítica ou reticulada, drapeado diagonal e drapeado em entrecruzamento. Michel Lefftz sugere mais aprimoramentos a fim de esgotar todas as tipologias possíveis nos drapeamentos.

¹⁰ As vestes em movimento, representado pelo caimento e disposição do drapeado, seria a participação do vento, “esse ator invisível que manifesta a presença de Deus” (Lefftz, 2006, p.105).

Apresentaremos uma análise das tipologias dos drapeados de Nossa Senhora da Conceição segundo as classificações propostas por Lefttz, a partir de suas secções, formas e disposição em relação ao eixo principal da escultura.

3 As Dobras em Veiga Valle: uma leitura inspirada na metodologia de Michel Lefttz

A imagem em nosso estudo de caso, de autoria de Veiga Valle, é do século XIX (cerca de 1850), alocada em oratório fechado, pertencente à descendência do Padre Simeão Estelita Lopes Zedes e atualmente sob a tutela da sua bisneta, Dona Telma Lopes Machado (Figuras 2 e 3).

A imaginária de Nossa Senhora da Conceição de nosso estudo, apresenta um estilo misto: o cromatismo e o gracioso conjunto estilístico dialogam com o Rococó, enquanto o alinhamento simétrico, verticalizado e estático da imagem, corresponde ao estilema do Neoclássico (Salgueiro, 1983, p.232).

Figura 2: Veiga Valle: Nossa Senhora da Conceição (vista frontal). Madeira policromada e dourada em ouro. 32,5 cm, c. 1850. Fazenda Babilônia. Pirenópolis (GO)



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

Constatamos que a disposição das massas do panejamento que o artista emprega é elaborada com muito movimento, ao estilo barroco, explorando a amplitude das dobras, dando-nos a sensação de que a Santa está suspensa no ar pelo vento. Este elemento é sugerido para reforçar a presença divina e celestial e confere à imagem da Virgem Maria um dinamismo relativo à sua Assunção.

Na imagem da figura 3, observa-se no dorso do manto da imagem o esmero e minúcia do cromatismo e decorações nos ornatos dispostos diagonalmente, com um esgrafiado florado, típico de Veiga Valle. O tecido termina em um caimento “ovalado”, harmonizado com a curvatura das pontas da lua crescente.

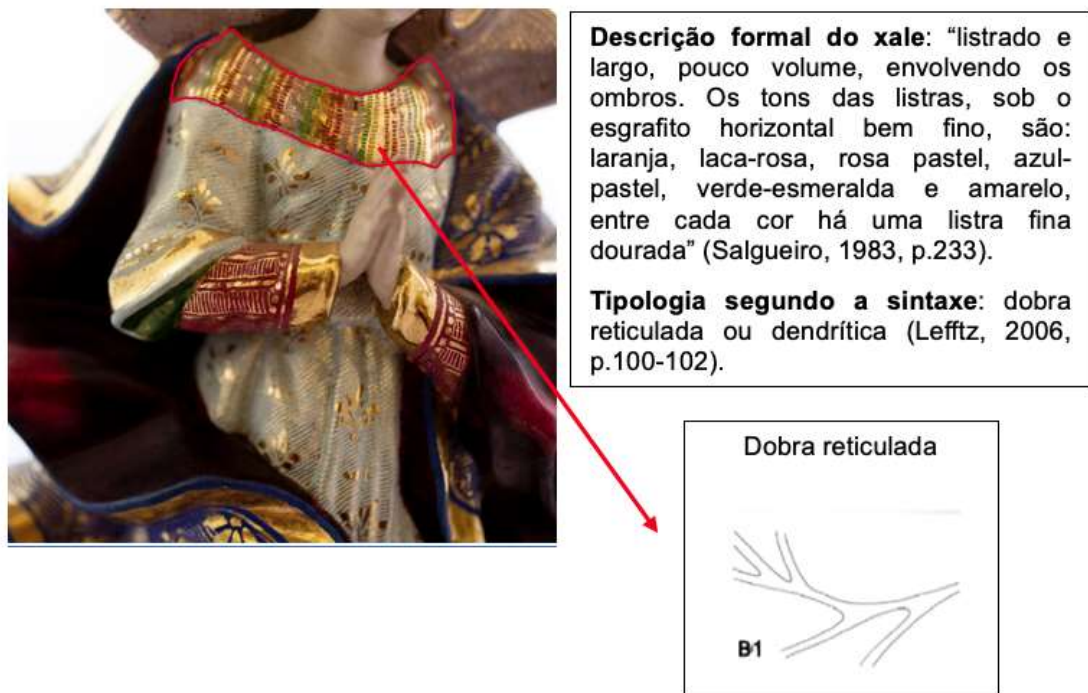
Figura 3: Veiga Valle: Nossa Senhora da Conceição (vista dorsal). Madeira policromada e dourada em ouro. 32,5 cm, c. 1850. Fazenda Babilônia. Pirenópolis, GO



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

No drapeado frontal da imagem, na região do colo relativo ao panejamento do xale, visualiza-se uma “sintaxe escultórica” em “rede dendrítica” (B1), consideração que se pode agregar à descrição do panejamento realizado por Salgueiro (1983, p. 23), ao relatar que as pregas do xale possuem suaves movimentos para a direita (Figura 4).

Figura 4 – Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras em sua sintaxe para o xale



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

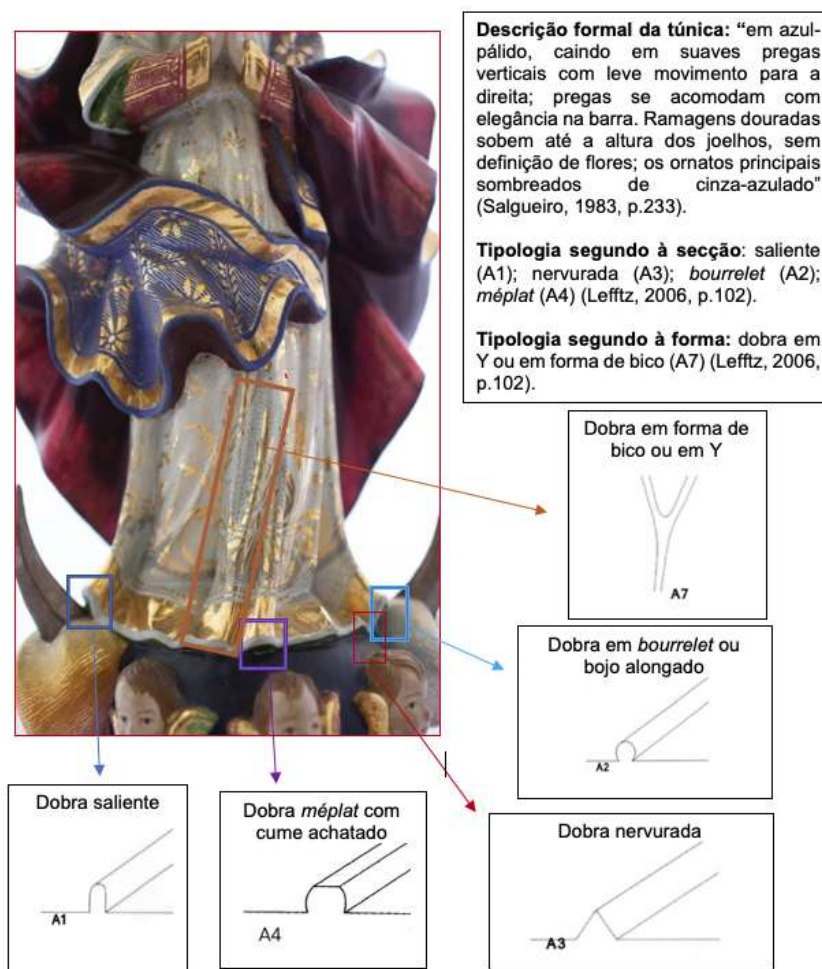
Na análise morfológica da vestimenta da imagem de nosso estudo, Veiga Valle destaca a túnica com caimento suave verticalmente, em que se revela o contorno da flexão da perna direita sobre o globo terrestre adornado com querubins envoltos em nuvens traspassado por uma lua crescente.

Os plissados da túnica acomodam-se com elegância até o barrado em ouro que a arremata. Ricamente adornada em esgrafado dourado, revela ramagens bem douradas pelo brunimento. No barrado deste panejamento, o caimento é finalizado por dobras em suaves “ondulações” (A1), cujas formas predominantes são as “salientes” (A4), intercaladas com as em “nervuras” (A3) (Figura 5).

Na análise morfológica da vestimenta da imagem de nosso estudo, Veiga Valle destaca a túnica com caimento suave verticalmente, revelando o contorno da flexão da perna direita sobre o globo terrestre adornado com querubins envoltos em nuvens traspassado por uma lua crescente.

Os plissados da túnica acomodam-se com elegância até o barrado em ouro que a arremata. Foi ricamente adornada em esgrafiado dourado, revelando ramagens bem douradas pelo caprichoso brunimento. No barrado deste panejamento, o caimento é finalizado por dobras em suaves “ondulações” (A1), cujas formas predominantes são as “salientes” (A4), intercaladas com as em “nervuras” (A3) (Figura 5).

Figura 5: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras em suas secções e formas para a túnica

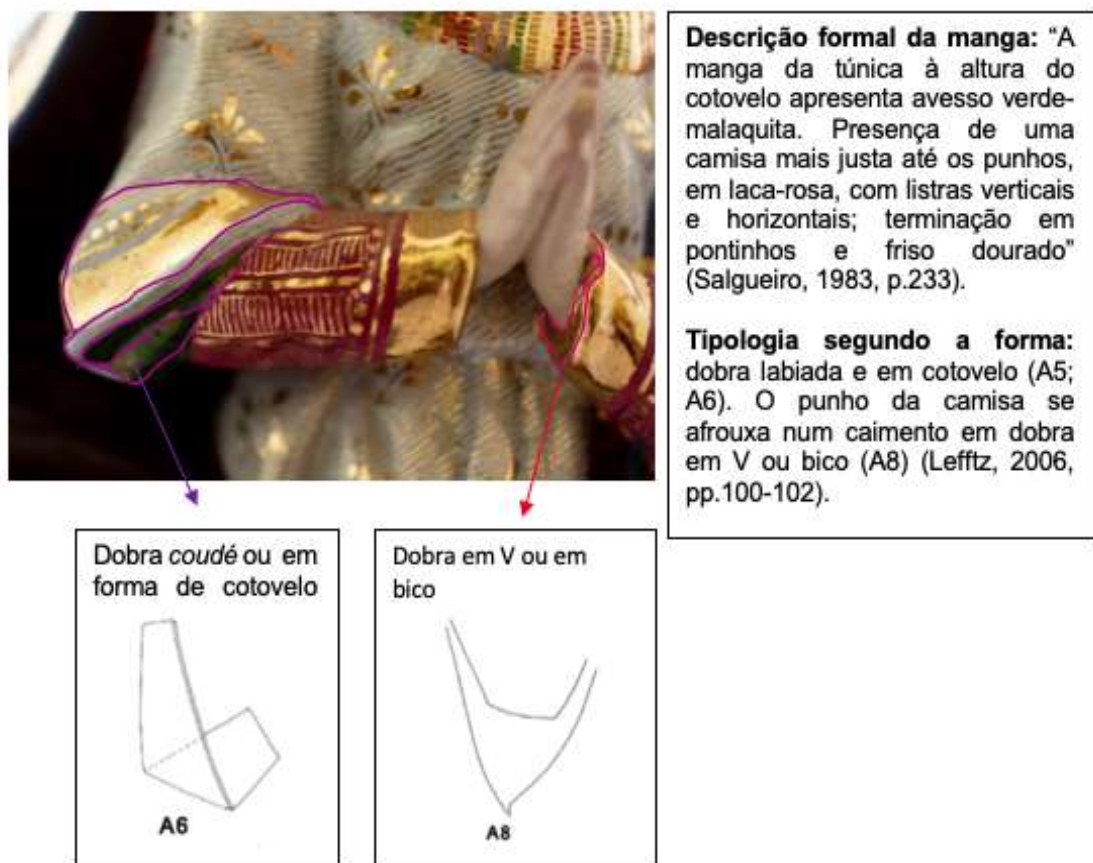


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

Ainda completando a descrição formal da complexidade do panejamento em relação à túnica realizada por Salgueiro (1983, pp. 232-234), as mangas revelam-se em avesso pela cor “verde-malaquita”. Acrescentaríamos que o caimento marcado escultoricamente pende como uma dobra “escavada em U ou labiada”, seguida de uma massa de tecido em forma de “cotovelo” (A6).

Os punhos das camisas, por baixo da túnica, apresentam um pequeno alargamento representado por uma dobra em um suave “bico ou V” (A8) (Figura 6).

Figura 6: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua forma para a manga e punho da camisa



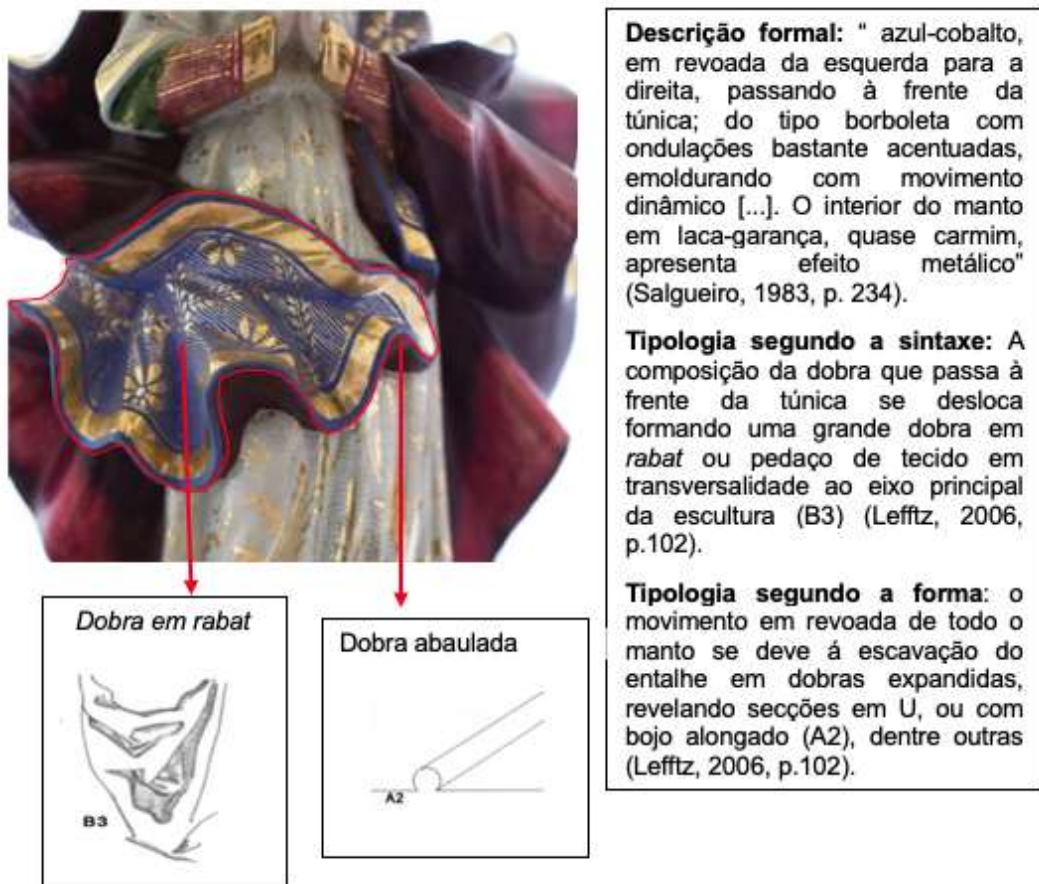
Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

As dobras do manto possuem uma variada tipologia percebida pela

“gramática” de suas ondulações com amplos “cumes e vales”,¹¹ dispostos tanto no eixo axial como transversal da escultura, que lhe conferem um movimento ao estilo do Barroco (Figura 7).

O manto em azul-cobalto apresenta um “revoada da esquerda para direita passando à frente da túnica, do tipo borboleta com ondulações bastante acentuadas, emoldurando dinamicamente toda a imagem” (Salgueiro, 1983, p. 234).

Figura 7: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua forma e sintaxe para o manto na disposição transversal frontal



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

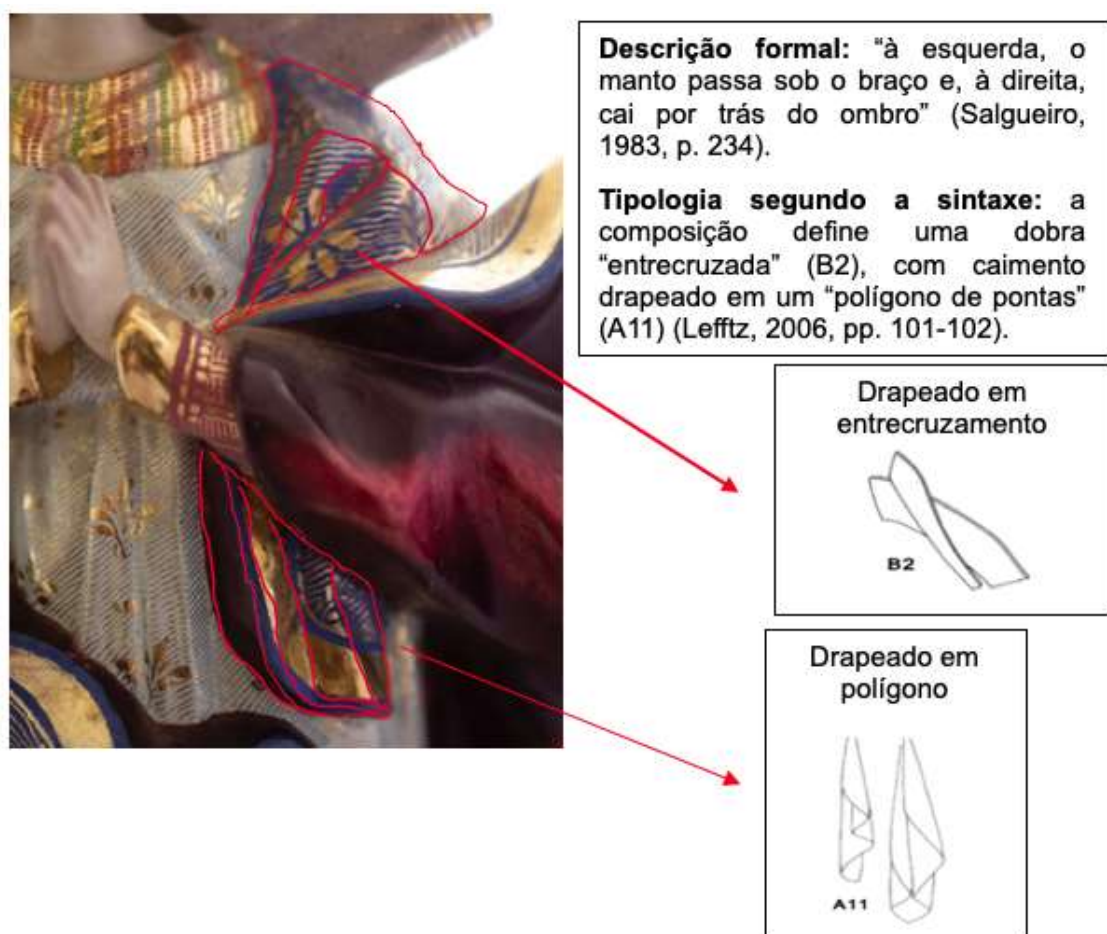
Com a avaliação decorrente da gramática lefftziana, entendemos que tal efeito se dá pelo alargamento e alguns achatamentos dos cumes das ondulações

¹¹ Michel Lefftz sugere que o historiador de arte deva analisar a configuração do drapeado como um geólogo, pois o arranjo do panejamento guarda semelhanças geomorfológicas com a superfície acidentada de um terreno, com seus cumes e vales. Segundo o pesquisador, essa postura auxilia intuitivamente o historiador a inferir a construção plástica da obra (Lefftz, 2006, p.100).

(A2 e A4), que se desdobram transversalmente ao eixo principal da obra.

Ao envolver a peça, o manto passa pelo braço esquerdo da imagem em uma dobra “entrecruzada” (B2), com caimento drapeado como um “polígono de pontas” (A11), possibilitando revelar seu forro em “laca-garança,” tão intenso que nos parece metalizado (Figura 8).

Figura 8: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua sintaxe para o manto na disposição transversal do braço esquerdo, frontal

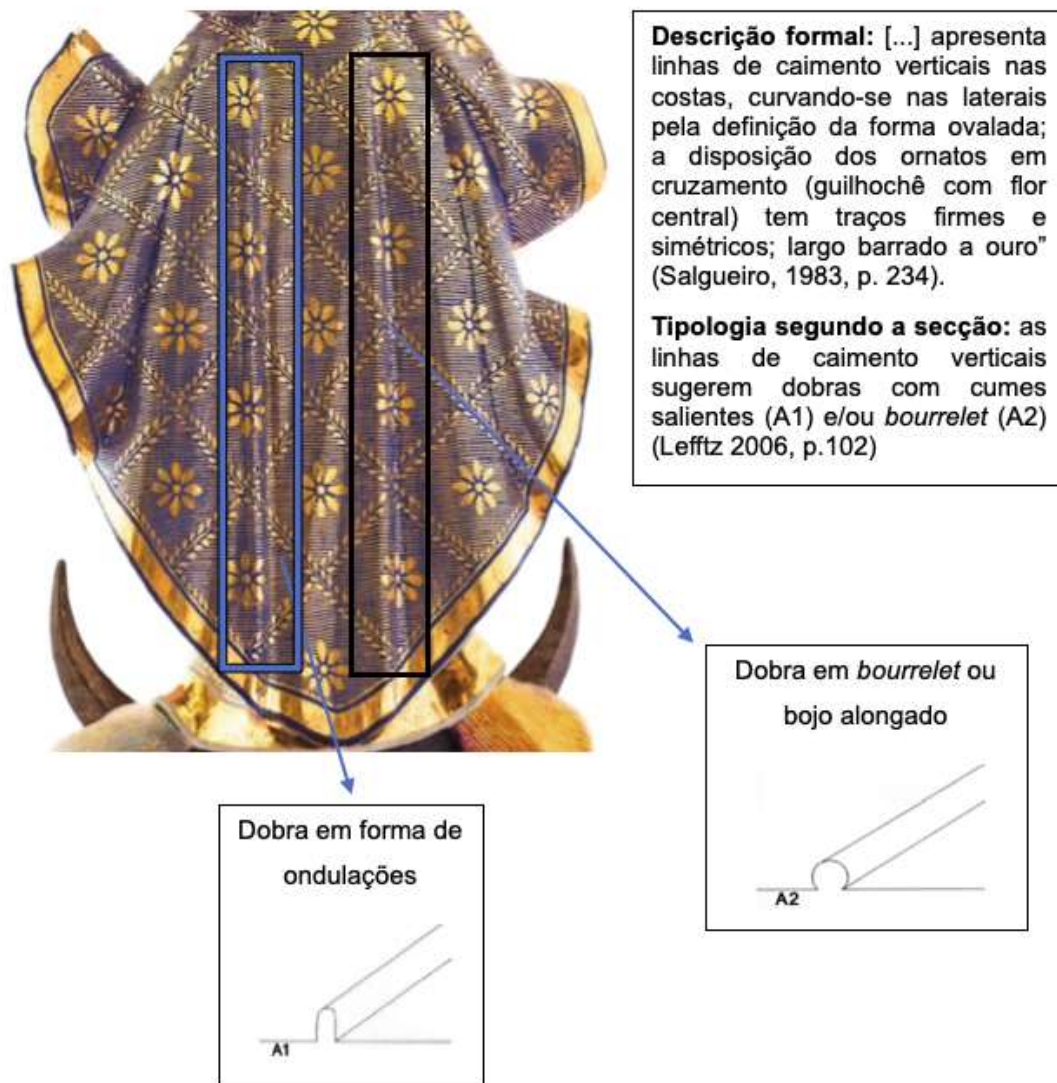


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

O manto apresenta drapeado dorsal menos elaborado, com caimento vertical, terminando em forma arredondada, acompanhando as concavidades terminais da meia lua que atravessa o globo terrestre, conferindo volume e movimento pelas dobras expandidas em suas ondulações terminais, que pende dos

ombros até o barrado da túnica (Figura 9).

Figura 9: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a secção do manto,

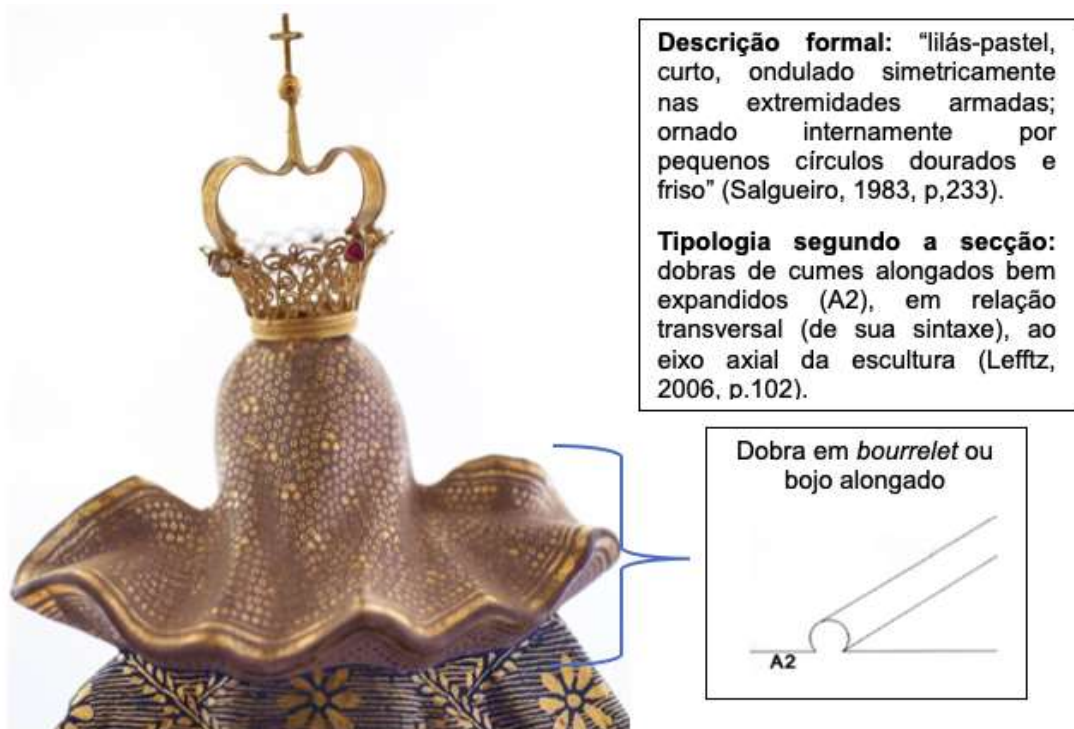


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

Com relação ao véu da imagem, este é bem característico das madonas veigavallianas¹², ou seja, mais curto e com largas ondulações, geralmente em lilás-pastel ou azul claro (Figura 10).

¹² Exemplo presente nas imagens catalogadas: Nossa Senhora do Parto com o Menino, peça 04; Nossa Senhora da Conceição, peça n. 07; Nossa Senhora do Parto, da peça no. 09; Nossa Senhora do Carmo, peça n. 44 (Salgueiro, 1983).

Figura 10: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras no véu segundo a secção



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

A escultura sacra de Veiga Valle, notável pela sua complexidade figurativa, pode ser entendida como um produto do seu domínio em fundir o entalhamento com as técnicas de carnação e aquelas utilizadas para emular os tecidos e seus respectivos efeitos visuais e escultóricos, compondo panejamentos ricamente decorados que produzem a significação iconográfica que se pretende atingir através de uma imagem devocional.

3 Considerações Finais

O mergulho analítico no passado artístico e colonial do interior goiano, tal qual se manifesta na imagem veigavalliana de Nossa Senhora da Conceição, conduziu essa pesquisa ao enfrentamento do legado do Barroco em localidades afastadas, não apenas dos centros europeus que consagraram seus modelos estéticos, mas igualmente dos centros em que novas visões deste estilo se destacavam no Brasil.

No topo da brasilidade do “nosso Barroco” tem sido historicamente evidenciado a representatividade do artista e arquiteto Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”.

O movimento do Barroco, fora dos consagrados cânones mineiros e da orla marítima, raramente consta dos capítulos dos especialistas no país sobre o gênero.

No entanto, outras representações barrocas compuseram a arte brasileira nos séculos XVIII e XIX, como é o caso de Goiás.

Neste espectro de invisibilidade histórica, um fenômeno artístico surge do sertão goiano: José Joaquim da Veiga Valle.

A atenção consagrada à ornamentação dos panejamentos das imagens veigavallianas constitui um dos estilemas mais característicos de sua sintaxe.

O papel desempenhado pelo panejamento de uma imaginária, naquilo que a define estilisticamente, não é de modo algum negligenciável e, em nosso entender, merece destacada atenção analítica, uma vez que inúmeros atributos iconográficos lhe são intrínsecos.

Entendemos que a metodologia sugerida por Lefftz requer constantes aprofundamento e adequações analíticas. Sua relevância, entretanto, parece-nos incontestável, dado o modo como ressalta aspectos retóricos dos panejamentos, o que buscamos destacar na análise aqui proposta da imagem de Veiga Valle.

A complementação tipológica, a nosso ver, pôde distinguir e reforçar as peculiaridades estilísticas observadas formalmente no acabamento que empregava em suas obras.

O cuidado com os detalhes e a expressão das vestes é um reflexo da busca por realismo e dinamismo dramáticos, características marcantes do Barroco e verificadas nas análises do estofamento no nosso objeto de estudo.

A centralidade do virtuosismo pictórico, poético ou escultórico na

reprodução dos efeitos do movimento (do vento, por exemplo) sobre as vestes ou os cabelos das figuras representadas nas artes figurativas e na poesia clássica e renascentista foi devidamente explorada por Aby Warburg em seus textos ao redor das sobrevivências morfológicas (*Pathosformel*) da Antiguidade Clássica na renascença europeia, constituindo uma espécie de conjunto de *leitmotifs* que integram mecanismos retóricos recorrentes na mimesis ocidental (Warburg, 2015), conferindo dramaticidade à representação.

O estudo das configurações teorizadas por Michel Lefftz mostrou-se instrumental para a compreensão das obras, oferecendo pistas valiosas sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos ao longo do tempo, constituindo-se, outrossim, como ferramenta de atribuição autoral das imaginárias sacras.

Em nosso entender, o conjunto de obras de Veiga Valle articula-se como um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural de uma região, como o sertão goiano, relegado à margem do reconhecimento da produção de arte colonial provenientes dos centros mais consagrados pela historiografia da arte colonial brasileira¹³.

¹³ A correção gramatical foi realizada por Marco Antônio Vieira com Graduação em Letras Licenciatura Plena em Inglês e Português pelo Centro Universitário de Brasília, UniCEUB, Brasil, no ano de 1989.

Referências:

- ÁVILA, Affonso. *et all.* **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- BRUSADIN, Lia Sipauba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q3NMG> . Acesso em 20 ago. 2024.
- CAMPOS, Adalgisa. **Introdução ao Barroco Mineiro**: cultura barroca e manifestações do Rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- FRAGOSO, Mauro Maia *et all.* **Arte e Devoção**. Organizado por Dom Mauro Maia Fragoso, OSB, Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2022.
- HOFFMAN, Ana Cleia Christovam; ZORDAN, Paola Basso Minna Barreto Gomes. Performance sulcos: poéticas para um pensar-drapear-performático. **Revista Prâxis**, [S. l.], v. 1, p. 83–98, 2023. DOI: 10.25112/rpr.v1.3161. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/3161> Acesso em: 20 ago. 2024.
- LEFFTZ, Michel. *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture*, de Michel Lefftz. In: Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. **Actas do Congresso Internacional**. Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Lisbonne, 2004, p. 59-62.
- LEFFTZ, Michel; RIBEIRO, Lúcia Lopes. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. **Revista imagem brasileira**, Belo Horizonte, n.3, p. 99-111, 2006.
- LIMA, Luana Nunes Martins de. **Lugar e memória**: o patrimônio goiano entre o “esquecimento” e a resistência. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- MACHADO, Raquel de Souza. **A imaginária religiosa de Goiás**: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940). 2016. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/8e90eb14-8381-4f33-a76d-d7a982bf2108>. Aesso em 25 jun. 2023.
- MONTEIRO, Cenise Maria de Oliveira. O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG. **Linguagens nas artes**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2019, p. 53–79. Disponível em: <https://revista.uemq.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/4279> Acesso em: 17 mar. 2023.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo. 2012. 202 f.** 2012. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Vestuário e Arte Sacra no Brasil: estudo dos estofamentos das esculturas policromadas do acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim em Vitória (ES). **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, v. 16, n. 2, p. 425-445, 2017.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Barroco e o Rococó no Brasil.** Belo Horizonte, 2014.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle: seu ciclo criativo.** Goiânia: Museu de Arte Sacra, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 4ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 2017 [1955].

PEREIRA, Paulo. O Imaginário Barroco Português. *In: ÁVILLA, Affonso. [org.]. Barroco teoria e análise.* São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013, p. 159-170.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle.** Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas. *In: UNES, W. Veiga Valle.* Goiânia: Casa Brasil, 2011, p. 22-34.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A singularidade da obra de Veiga Valle. *In: ÁVILLA, Affonso [org.]. Barroco: teoria e análise.* São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013, p. 305-314.

UNES, Wolney. [org.]. **Veiga Valle.** Goiânia: ICBC, 2011.

WARBURG, Aby. **História de fantasma para gente grande.** Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WÖLFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco:** estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Submetido em: 08 de outubro de 2024

Aprovado em: 20 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025