

Diálogos visuais com o “invisível” na Cidade de Goiás: releituras da paisagem colonial e das tradições vilaboenses pela obra pictórica de Goiandira do Couto

Visual dialogues with the "invisible" in the city "Cidade de Goiás": reinterpretations of colonial landscape and "vilaboense" traditions by the pictorial work of Goiandira do Couto

Raquel Miranda Barbosa

*Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás, Professora da Universidade Estadual de Goiás
rm-barbosa1976@bol.com.br*

Resumo: O casario e os ícones que compõem a imagem visível na tela *Largo do Rosário*, da artista plástica Goiandira do Couto, obra de 1976, desvelam uma vista urbana panorâmica da Cidade de Goiás, por meio de uma das ruas mais prestigiadas desde o século XVIII. Este artigo trata de uma remontagem histórica e visual, que privilegia a comparação entre imagens, as quais expõem o visível e o “invisível” nesse espaço de sociabilidades locais e, de igual modo, intitulam a pintura em estudo. A partir das obras em gênero paisagem, opção estética dessa artista, inicia-se sua segunda fase artística, sobressaindo-se pelo uso da técnica de colagem de areia colorida e cola à base d’água. Aventamos a hipótese de que seu pertencimento aos grupos constituintes da elite local é justificativa para as opções pictóricas de Goiandira do Couto, uma vez que suas subjetividades pelo “invisível” silenciam a presença das identidades urbanas desta urbe colonial.

Palavras-Chave: Paisagem Colonial, Remontagem, Tradição, Goiandira do Couto.

Abstract: The houses and icons that compose the visible image on *Largo do Rosário*, by the artist Goiandira do Couto, a 1976 artwork, unveil a panoramic urban view of the “Cidade de Goiás”, through one of its most prestigious streets since the eighteenth century. This article deals with a historical and visual reassembly, which focuses on the comparison between images which expose the visible and the "invisible" in this local sociability space and, likewise, entitle the painting under study. From the works of the landscape genre, which was the aesthetic option of this artist, begins a second artistic phase in which excels the use of colored sand collage technique and water-based glue. We suggest that her belonging to the local elite groups is the supposed justification for the pictorial options Goiandira do Couto, since her subjectivities by the 'invisible' silence about the presence of urban identities of this colonial metropolis.

Keywords: Colonial Landscape, Reassembly, Tradition, Goiandira do Couto.

Visualidades pela Rua Direita: contornos, remontagem e memória visual

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. (...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (HUBERMAN, 2010: 29-31).

As cidades são lugares polissêmicos, portanto, facultam-nos, neste estudo, aberturas visuais para além do visível. Com relação à Cidade de Goiás¹, tal prerrogativa torna-se um fascinante trajeto aos historiadores, pois a composição social, as razões da ocupação dessa localidade, os jogos de poder estabelecidos pela ordem cultural dos tempos coloniais fundamentam os pontos de solidez para estabelecermos discussões relativas às práticas culturais intrincadas à arte, à memória e à identidade a partir da obra pictórica da artista plástica goiana, Goiandira do Couto² (1915-2011). Sua estética artística dedicou-se à representação da paisagem urbana do centro histórico da antiga Vila Boa, atual Cidade de Goiás, inspiração pela qual a pintora inventou uma cidade ideal marcada por algumas ausências e silêncios cujas visualidades transmitem-nos sintomáticas supostamente impactadas por subjetividades culturais da artista. Desse modo, para o curso dessa análise, percebe-se que, a partir da tela *Largo do Rosário* (1976), uma fabricação pictórica distorcida e unilateral dos monumentos históricos, dos protagonistas e das intervenções urbanas – que constituíram, e ainda constituem, a paisagem colonial vilaboense – sobrevive em suas telas em meio às inconsistências históricas, porque a identificação da cultura branca, na maioria das vezes, predomina em

208

¹ “Antiga capital do Estado de Goiás, surgiu com a chamada corrida do ouro. Foi fundada em 1727 por Bartolomeu Bueno da Silva Filho, com o nome de Arraial de Santana. Tornou-se Vila Boa de Goiás, em 1739, em homenagem a Bartolomeu Bueno e, ao mesmo tempo, aos índios Goyazes, seus primeiros habitantes. À época, tomaram-se providências para a construção dos primeiros prédios públicos a fim de se criar condições de abrigar a administração local. Vila Boa de Goiás foi elevada à sede da capitania geral em 8 de novembro de 1749, quando se separou da capitania de São Paulo. A vila tornou-se cidade em 17 de setembro de 1818, por meio da Carta Régia de Dom João VI, com nome de Cidade de Goiás, mas a publicação oficial só aconteceu exatamente um século depois, em 17/09/1918. Foi capital do Estado até 1937, quando se efetivou a mudança da sede do governo para Goiânia” (FARIA 2006: 56).

² “Nascida no início do século XX, sob um berço cultural privilegiado, Goiandira do Couto chega à cidade de Goiás, ainda criança, em 1921. Sob a égide de um sobrenome importante que integraria o rol das elites vilaboenses, a filha de Luís Ramos de Oliveira Couto e Maria Ayres do Couto recebe uma educação permeada de valores femininos tradicionais, acrescida de informações culturais voltadas para a arte e literatura, certamente transferidos pelo pai jornalista, desembargador e escritor, e pela mãe que se dedicava, desde aquela época, à pintura. Segundo Coelho (2008), na continuidade dos valores artísticos familiares, destacou, ainda, o irmão de Goiandira, João do Couto, por ter sido aluno do crítico de arte Sérgio Millet na Faculdade de Belas Artes de São Paulo” (BARBOSA, 2011: 2).

suas representações em estilo paisagem. Atrevemo-nos a dizer que as alterações contemporâneas dentro do centro histórico – e, fora dele – expõem a fluidez na identidade dessa *urbe* inventada no passado, todavia sobrevivente no tempo presente pelas permanências e resistências dos grupos sociais que protagonizaram a corrida do ouro no século XVIII e que não esvaziaram a cidade depois do seu arrefecimento.

Sandra Jathay Pesavento (2007) orienta-nos a considerar a cidade, o que se estende às cidades coloniais, como um organismo dinâmico, passível das mais variadas formas culturais de expressões tangíveis e não tangíveis, salientes nas identidades nela vividas. Tais características são furtivas à obra pictórica de Goiandira do Couto que, utilizando-se da técnica com areia multicolorida e cola à base d'água, inquieta-nos pelas omissões e a “invisibilidade” de alguns dos monumentos arquitetônicos locais, os quais remetem à memória multicultural (africana e indígena), conforme contrastamos as imagens da cidade ideal de Goiandira do Couto com a *realidade* da paisagem urbana da Cidade de Goiás, atualmente.

Ainda nessa direção, Georges Didi-Huberman (2010) chama-nos a atenção para vermos a arte com o intuito de extrapolar os limites do visível, ou seja, para além das influências que impactaram o “homem da crença”, isto é, o que está engessado no tangível ou no legível da imagem. A dimensão tautológica coloca-nos frente ao subjetivo processo de criação, na maioria das vezes dialético, abstraído das concepções invisíveis, aspectos que problematizam as sobrevivências apreendidas nas ausências, nas rupturas potencialmente existentes nas obras de arte, de um modo geral. Ainda, segundo o autor, esses paradoxos tornam-se assinaturas (in)conscientes do artista, o que, semelhantemente, identificamos nas idealizações da paisagem urbana vilaboense, representadas por Goiandira do Couto, a partir da sua segunda fase artística, iniciada no ano de 1968. Subjetivamente, percebe-se nas obras desta artista plástica características que remetem a expressões de um minimalismo pictórico, artesanalmente construído com as nuances coloridas da areia da Serra Dourada³ – fixadas em fibra de madeira com cola à base d'água – recurso que, possivelmente, disfarça na oscilação do jogo de luz e sombras,

³ Esta serra é um anteparo para a cidade de Goiás, que acaba envolvida por seus contrafortes. Com suas escarpas, formações de arenito como a extinta Pedra Goiana e campos altos, representa especial valor ecológico, devido à fauna e à flora (lá estão árvores como o papiro e a arnica, por exemplo) e às veredas de onde nascem os rios. Ficou famosa pelas areias dos mais diversos tons, imortalizadas em obras de arte de Goiandira do Couto e outros. À tarde, reflete a luz do sol, provocando o efeito dourado que também lembra o ouro na origem da região. Cf. ECOTURISMO, s.d.

pretendendo-se versar por meio das imagens, as quais recriam a cidade que se quer mostrar e a que se quer esconder.

Ainda para o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2010), tais evidências podem ser apropriadas por meio do conceito de sintoma, o que, para o autor, trata-se dos resquícios inseparáveis da imagem, é transcendente ao visível⁴. Segundo ele, quando assumimos o papel de intérpretes dessas sensibilidades e subjetividades, as quais margeiam a imagem, possivelmente encontramos as respostas para muitos apelos dos discursos visuais que, além de nos fazerem ver, precipuamente, nos impactam nesses indícios, os quais se extrapolam quando também nos olham fixamente, desejando conosco dialogar, a partir das evidências extras à moldura. Para Capel (2015):

Historiadores são sismógrafos e lidam com sintomas. O sintoma na imagem interrompe o curso normal da representação e irrompe, soberano e ao mesmo tempo subterrâneo, desdobrando-se em memórias, sobrevivências e temporalidades impuras. Ao invés de uma imagem representação de tempos lineares, Didi-Huberman nos fala de “imagens sintoma” em tempos anacrônicos (CAPEL, 2015: 353).

210

O anacronismo visual é perceptível nas representações em estilo paisagem idealizadas por Goiandira do Couto sobre a Cidade de Goiás, fundada nos tempos coloniais, que permanece totalmente colonial em suas colagens/pinturas, concebidas no século XX. Ainda, segundo a autora, a imagem não parte de uma imitação das coisas, mas sim é intercalada entre o visível e o “invisível”, originário de cada forma de apresentar as versões históricas, ou seja, “oscila entre a presença e a representação, entre mutações e permanências” (CAPEL, 2015: 354). Sendo assim, para compreendermos esse jogo visual faz-se necessário trazer à baila a tela da artista que fomenta as problematizações argumentadas até aqui. Assim, intitulada como *Largo do Rosário* (1976), popularmente conhecida como *Vista da cidade*, a obra demonstra-nos algumas dicotomias entre a arte e o campo da experiência, do “real” vivido, uma vez que as divergências contidas na imagem se reapresentam nessa tendência hermenêutica do sintoma, intrínseco às mediações tangenciadas no ato das aberturas visuais.

⁴ Buscamos em Didi-Huberman a definição de sintoma para este estudo: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular” (2010: 31-34).

Por caminhos que nos levam à historicidade da imagem, pela via da decomposição dos elementos icônicos, reconstruímos a paisagem visual urbana da Cidade de Goiás, desvelando aquilo a que, pictoricamente, não fora dado o devido foco pela a artista, pois o ato de ver e deixar que a obra também nos olhe inquietou-nos pela compreensão de certo elitismo visual quando o olhar de Goiandira do Couto pairou sobre a vista branca desta cidade, conforme conferiremos na referida tela. Antes, vale dizer que:

(...) duas áreas divididas pelo Rio Vermelho, bem como, por aspectos sociais, econômicos e políticos, uma vez que uma delas abrigava, nos séculos passados, os prédios públicos e residências da elite. A área I foi selecionada por ser circunvizinha à Igreja do Rosário e a Área II, por localizar-se aos arredores da Igreja da Matriz. Na área I, a presença da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e fato de ter sido em sua antiga edificação o abrigo, nos séculos XVIII e XIX, da Irmandade de mesmo nome, composta por negros escravizados. A área II, próxima a Igreja Matriz, por estar diretamente relacionada à elite vilaboense dos séculos XVIII e XIX (TEDESCO, 2012: 90-92).

211

Esse excerto confere a fissura sociocultural demarcada pelo limite natural – rio Vermelho – existente na parte posterior ao sombreado das casas, no estreitamento da rua. Em certa medida, confirmamos que a narrativa visual dessa obra evoca a existência da versão/visão portuguesa da formação paisagística da Cidade de Goiás, pois subjetivamente supomos que a pintora se coloca como guardiã das tradições oficiais acomodadas na paisagem cultural urbana que ora vemos.

Imagem 1⁵

Largo do Rosário (Vista da cidade) (1976).



Fonte: FERREIRA, 2011: 179 [reprodução].

212

Temos, por essa vista, a antiga Rua Direita do Negócio, isto é, a rua comercial mais importante dos tempos da mineração. Ali aconteciam as transações comerciais de toda ordem, de forma intensa, por estar localizada próximo às primeiras minas de ouro descobertas na região da Carioca, cerca de dois quilômetros dessa vista.

O logradouro, atualmente, recebe o nome de Rua Dom Cândido. Após o cruzeiro, no centro da imagem, visualizamos uma extensão da mesma, embora receba o nome de Rua Moretti Foggia, localidade que ainda se volta para as práticas de negócios e constitui palco para outras notáveis manifestações de cunho religioso e cultural, de acordo com o calendário e as tradições festivas locais.

É possível, por esse ângulo do olhar da artista, termos uma visão panorâmica de boa parte do centro histórico da Cidade de Goiás. O início oficial desse traçado urbano, por meio de deliberações reais, conforme documento iconográfico, datado de 1751, cujo original encontra-se no arquivo da Casa da Ínsua, em Portugal, apresenta a forma urbana que teria essa cidade/sede planejada em virtude dos interesses portugueses de exploração e poder. Torna-se quase inegável que a reprodução da paisagem da urbe de Goiandira do Couto é uma reprodução contemporânea do passado colonial dessa vista panorâmica para a região “branca” da cidade.

⁵ A responsabilidade legal pelos usos das imagens é da autora do artigo.

Destarte, localizando formalmente ícones da obra, temos em tom pastel, à direita, após a árvore, a Igreja Matriz de Sant`Anna, ponto de referência para identificar a divisão socioeconômica da cidade naquela época, bem como os modos de viver e agir. Outros pesquisadores ratificam a divisão espacial das classes sociais de Vila Boa, aspecto que fertiliza proficuamente os debates historiográficos da arte, em Goiandira do Couto doravante.

Vila Boa dividia-se em dois bairros limitados pelo rio Vermelho: Rosário e Sant`Anna. O primeiro, sítio no qual os negros fundaram a igreja da sua confraria, preterido em relação ao segundo na escolha pelo local de assentamento dos monumentos do poder. Ordens reais foram enviadas à vila determinando que se edificasse no bairro de Sant`Anna, ao redor dos ícones do poder administrativo-religioso-judiciário-militar e impedissem de se fazer casas no Rosário (JUNIOR & BARBO, 2011: 4).

O fato é que o impedimento de se construírem casas na localidade do Rosário não se concretizou. Embora, por meio das fontes arqueológicas, escavadas durante as obras de esgoto e fiação subterrânea para adequações estéticas do centro histórico da cidade de Goiás em virtude do título de Patrimônio Histórico Mundial pela UNESCO, em 2001, seja possível identificar uma presença significativa da cerâmica africana em relação à louça, objeto oriundo das classes mais abastadas. Esse indício nos leva a afirmar que os negros, pardos e mestiços concentravam-se na região norte da cidade.

Desse modo, chamamos novamente a atenção para a tela exposta na figura 1, pois nesse discurso visual é possível confirmarmos os mitos de origem da cidade, por uma versão, exclusivamente, portuguesa. A arquitetura colonial e o cruzeiro em homenagem aos bandeirantes paulistas são os principais referenciais das prováveis afirmações que problematizamos neste artigo. Salientamos, ainda, que a artista plástica, ao conceber a imagem reproduzida em *Largo do Rosário*, permaneceu, literalmente, de costas para a divindade católica africana, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, bem como para as suas práticas culturais híbridas e os vínculos institucionais concebidos naquela localidade durante o passado colonial de Vila Boa.

Do outro lado do rio, também em local mais alto que aquele ocupado pela mineração, vai ser construída, ainda nesse período, a igreja de Nossa Senhora do Rosário, da irmandade dos pretos, inaugurando-se aí, da mesma forma

como já havia acontecido em Minas Gerais, a segregação social e racial, com a utilização da primeira dessas edificações pelos brancos e senhores que já se estabeleciam em seu entorno, e a segunda pelos negros e pardos, que compunham a grande maioria dos habitantes da rua da Cambaúba, atual Bartolomeu Bueno. Aqui é bom observar que essas duas construções religiosas, situadas uma de cada lado do rio, cada uma com sua praça (ou largo, como era o termo utilizado à época), de certa forma concentraram ou centralizaram a ocupação do espaço urbano (COELHO, 1997: 93).

Fazendo dialogar historiografia e imagens, trazemos ao debate o prospecto anônimo abaixo, datado de 1751. Ele consolida os interesses por um projeto arquitetônico com vistas a uma cidade ideal, em virtude da gestão administrativa portuguesa, a qual abrigaria autoridades políticas designadas como representantes do rei de Portugal, com um impacto urbanístico expressivo para a região de franco potencial econômico minerário. Logo, o aglomerado urbano agregou a propriedade de ser um lugar intercultural.

Vale destacar que essas terras não eram ermas. Antes da ocupação oficial portuguesa, por volta de 1727, com a chegada dos bandeirantes paulistas, fundou-se o diminuto Arraial de Sant'Anna, o qual passou a equilibrar, por meio da Estrada Real, a distância que separava a capitania de São Paulo da capitania do Mato Grosso e a atual cidade de Cuiabá, influenciando ainda outros desbravamentos pelo Brasil Central.

Imagem 2

Prospecto de Vila Boa, vista do Norte para o Sul (1751).



Fonte: PROSPECTO (1751), Museu das Bandeiras [reprodução].

Sobre a disposição arquitetônica idealizada pelos portugueses, que se reflete, em grande parte, no traçado urbanístico real do centro histórico da cidade de Goiás, constatamos que:

A inscrição acima da gravura media as coordenadas da imagem quanto à disposição geográfica da cidade. Nela diz: Prospecto de Vila Boa tomada da parte do norte para o sul ano de 1751. Vemos num primeiro plano a rua do comércio marcada pela característica da existência de um maior número de portas do que janelas. Ao centro temos os prédios eclesiásticos marcados à direita pela matriz e à sua lateral o consistório da Irmandade do Senhor dos Passos e Santíssimo Sacramento. Em último plano, no atual largo do Chafariz, aparecem a capela da Boa Morte e antiga Casa de Câmara e Cadeia, atual Museu das Bandeiras (BARBOSA, 2014: 136).

Indelevelmente, as intenções e ações para a construção de uma sede administrativa portuguesa no interior do Brasil, por meio da Carta Régia, de 1936, estabelecem a autoridade real nessas terras. Entre as vantagens dessa criação, as condições de apoio aos transeuntes da longa viagem entre São Paulo e Cuiabá podem ser mencionadas, embora esse não fosse o motivo crucial.

Retomamos as observações à imagem do mesmo prospecto. Nota-se uma estrutura urbana bastante arrojada, comparada àquelas de acordo com o padrão dos arraiais da época, que dá lugar a uma paisagem urbana e social, mesclando-se às complexas relações de poder, provenientes da estrutura colonial no Brasil. Assim, para as medidas administrativas, faz-se saber que:

D. João por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves, d'aquém e d'além mar em África Senhor de Guiné. Faço saber a vós Conde de Sarzedas Governador e Capitão General da Capitania de São Paulo, que eu sou servido por Resolução de 7 do presente mês e ano em consulta do meu Conselho Ultramarino passei as minas de Goiás e nelas determinei o sítio mais apropriado para uma vila [ilegível] mais saudável e com provimento de boa água e tenha perto de algum arraial que se ache já estabelecido para que os moradores dele possam com mais comodidade mudar a sua habitação para a vila, e logo determinei nelas o lugar da praça no meio e a qual se levante o pelourinho, este assinale a área para o edifício da igreja capaz de receber competente número de fregueses ainda que a povoação se aumente, e que

façais delinear por linhas retas a área para as casas com seus quintais, e se designe o lugar para se edificarem a Casa da Câmara, e das Audiências, e Cadeia, e mais oficinas públicas que todas devem ficar na área determinada para as casas dos moradores as quais pelo exterior sejam todas no mesmo perfil, ainda que no interior as faça cada um dos moradores a sua eleição, de sorte que em todo o tempos e conserve a mesma formatura da terra, e a mesma largura das ruas, e junto da vila fique bastante terreno para logradouro público (*PROVISÃO*, 1736).

A redação desse documento traz, em boa medida, as intenções de “comodidade” que o novo *status* do antigo e diminuto arraial de Sant`Anna “requeria” para abrigar os representantes do poder real português. Após o pedido de provisão, as ações da Coroa portuguesa foram contundentes. Além do documento escrito, as ações da racionalidade da ocupação e da transformação do espaço urbano materializam-se no provável primeiro documento iconográfico que esboça a disposição urbanística, consentida pelo rei de Portugal, para a efetiva instalação do poder, em virtude da riqueza encontrada durante o *boom* minerário no Brasil Central, no século XVIII.

216

Via de regra, o poder busca constantemente demarcar sua posição, e a descoberta das minas de ouro, pelo desbravador Bartolomeu Bueno da Silva, por volta de 1726, acelerou os “cuidados” e investimentos da Coroa portuguesa, objetivando “proteger” as riquezas encontradas na região dos “Guayazes” das ações contumazes de contrabando e sonegação fiscal, após a descoberta do metal precioso naquele tempo. A partir dessas deliberações “cuidadas”, dão-se início às demarcações urbanas do poder português, em 1751. Essas atividades extrapolaram as latitudes e longitudes geográficas de Vila Boa de Goiás e, com o passar do tempo, tais limiões se reinventam por meio do poder simbólico cada vez mais visível, especialmente quando nos dedicamos aos estudos sobre a cultura, a identidade e a arte vilaboense na contemporaneidade.

O *Dossiê de Goiás*, documento elaborado para a obtenção do mencionado título junto a UNESCO, em 2001, reúne uma série de retóricas – as quais testificam o que domina no campo do poder cultural na Cidade de Goiás – e baseia suas concepções unilaterais sobre a distinção entre patrimônio e bem cultural. Nota-se que tais eixos valorativos estão inseridos no inconsciente coletivo daqueles que controlam e dos que são controlados pelo poder simbólico legado do passado colonial.

Goiás testemunha a maneira como os exploradores de territórios e fundadores de cidades, portugueses e brasileiros isolados da mãe pátria e do litoral brasileiro, adaptaram a realidades difíceis de uma região tropical os modelos urbanos e arquitetônicos portugueses e tomaram de empréstimo aos índios diversas formas de utilização dos materiais locais. Goiás é o último exemplo de ocupação do interior do Brasil conforme praticado nos séculos XVIII e XIX. [...] Exemplo tanto mais admirável na medida em que a paisagem que a rodeia permaneceu praticamente inalterada (DOSSIÊ DE GOIÁS, 1999: 5-6).

Tais formas discursivas reaparecem em outros trechos do mesmo documento. Semelhantemente, conclui-se, então, que a oficialidade, ou seja, a demarcação temporal e a apropriação espacial do branco português, em terras dos índios Guayazes, são os indicativos norteadores da formação urbana local; isso ratifica a complexidade da paisagem cultural, quando, no excerto do dossiê, o que é paisagem trata-se apenas de monumentos e, muitos deles, localizados no centro histórico da Matriz de Sant`Anna, isto é, na parte predominantemente branca da cidade.

Vale ressaltar a obra pictórica *Largo do Rosário* como sendo um reforço discursivo visual, uma vez que subsistem sintomas manifestos, a nosso ver, pelo “esquecimento” da artista, pictoricamente declarado, entre os ângulos e os contornos visuais que vemos e outros que nos olham, mesmo a artista disfarçando o ver. É por essas instigantes fissuras que o historiador da arte é desafiado a (re)interpretá-la ainda mais.

217

Remontar para ver: tarefas do abrir

Escrever sobre cidades, como assegura Pesavento (2007) é, de fato, um ideal. Perceber a cidade abordando os conceitos de visível e de sensível, proposto por esta autora, é essencial aos pesquisadores que se dedicam a esta temática. Mesmo porque, consoante com a autora, “a cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço de reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado na superfície dada” (PESAVENTO, 2007: 15).

Conforme adentramos nesse espaço de sociabilidades, o *ethos* citadino paradoxalmente uníssono se diversifica quanto à criação e à concepção que passamos na relação que temos com a cidade, historicamente falando. A partir do que se pode ver em

relação ao sentir, é possível tangenciarmos esse visível ao imaginário, pois os sentidos múltiplos que damos ao mundo são uma criação conjunta do ver com o imaginar. Um ajuste complexo, embora indissociável das criações e invenções humanas, especialmente quando nos referimos à paisagem, ou seja, parte do mundo em torno de nós em recíproca relação de alteração, legado, resistência e concepção de continuidade e descontinuidade do que se vê ou se inventa.

Nessa direção, fazendo menção às iconografias analisadas neste artigo, tanto a tela *Largo do Rosário* (Imagem 1), quanto o prospecto português de 1751 (Imagem 2) são imagens produzidas a partir do imaginário, com inspirações e motivações inversas. Por isso, ver ambos os registros visuais aguça os sentidos do historiador da imagem, conforme nos esclarece a autora de *A Invenção da Paisagem*.

Uma constante revolução agita o par compreender-ver. Compreendo porque vejo, mas não só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo. A imagem, ao mesmo tempo, me desafia e me cumula, dá e retira uma realidade, aquela que conheço conhecer. Faz esse frágil jogo do saber vacilar. Visão, caminho do conhecimento, o olho é a janela pela qual compreendo as coisas (CAUQUELIN, 2007: 85).

218

A autora assinala que o ver vacila e, por isso, o olhar pode tornar-se obscuro. Nessa direção, atribuímos o repouso do olhar de Goiandira do Couto, pois mesmo entre suas parcialidades, “invisibilidades” e recortes não cerraram nossos olhos em direção ao que existe latente na dualidade utopia e realidade quando se trata de uma cidade com séculos de história responsável pela paisagem colonial e cultural que subsiste, material e imaterialmente falando.

Portanto, não há o que se discutir em relação à temática da história das cidades, como um campo de estudo já consolidado entre os historiadores da cultura. Embora, no nosso caso, a arte e a paisagem urbana constituam essencialmente o foco das ações investigativas e filosóficas a que nos propusemos especificar.

Alicerçados nessa convicção, identificamos, nas sensibilidades artísticas dicotômicas de Goiandira do Couto, que o visível da urbe vilaboense conduziu os caminhos para suas utopias traçadas sob a concepção de uma cidade imaginária. Em meio ao jogo de cor, luz, sombras que velam alguns ângulos e revelam a ausência por meio da omissão, escondem-se na aura de sua obra os *rastros* de outros protagonistas, por seus

lugares de memória, duplamente. Voltaremos a essas questões etnicossociais na Cidade de Goiás, visualmente.

Didi- Huberman (2010) responde a essa constatação, quando diz que o sintoma atinge o visível e, nesses rasgos sintomáticos, o ver reaparece bastante perturbador: identidade do homem tautológico. À luz dos pressupostos deste autor, afirmamos que o ato de ver desvela-se em camadas, pois:

Frente a tautologia, na outra extremidade da paisagem, aparece o segundo meio para suturar a angústia (...). Ele consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010: 40, grifos meus).

O intuito de abrir o ver para o outro lado da extremidade invisível na tela *Largo do Rosário*, concebida artisticamente em 1976, permite-nos tangenciar dimensões entre a obra e o autor, quando as revisões ideológicas justificam o fazer historiográfico da arte. Sobre este aspecto, parafraseando Didi-Huberman (2010), entendemos que o que está em jogo, na abertura de uma imagem, é o contato que temos com o histórico trazido por ela.

Nesse sentido, um laço une o artista, a obra e a história, de modo a instigar o historiador da arte a desatá-lo. Nessa amarração, as representações construídas sobre o artista afloram elementos que nos possibilitam redizer as sensibilidades das criações artísticas de Goiandira do Couto. Nisso, parafraseando Capel (2015), para pensar essas questões a partir do ponto de vista didi-hubermaniano, ao analisar as obras desta pintora, faz-se necessário operar incessantemente na dialética da montagem e desmontagem do que se encontra dentro, fora e em torno da imagem em estudo.

Segundo a pesquisadora Taís Helena Machado Ferreira, “falar de Goiandira do Couto sem localizá-la no tempo e espaço da cidade de Goiás não nos permite uma visão da dimensão de sua atuação” (2011: 49). De fato, concordamos com esta afirmação, pois quando a família Couto chega à Cidade de Goiás, entre os primeiros anos de 1920, Goiandira do Couto, certamente, vivencia experiências como protagonista e coadjuvante de muitos fatos culturais ocorridos na antiga capital do estado, até a perda desse título por disputas de poder, em 1933, após o recém-criado Estado Novo⁶.

⁶ “Consideramos que mudando a capital, Ludovico não estaria apenas coroando seu ideal político em prol do progresso do Estado, mas estaria, também, criando um novo centro de poder e decisões. Nesse sentido, o próprio Ludovico, em discurso feito no dia 24 de outubro de 1933, no dia do lançamento da pedra

Se a pintora retrata a cidade do passado, que fora alterada pouco a pouco no tempo, por que concebê-la parcialmente? Por que alguns discursos visuais ratificam a presença do colonizador? Que história se escamoteia no ângulo extremo inverso ao Largo do Rosário? As repostas lançam luzes sobre o todo da cultura que esculpiu a paisagem do centro histórico de uma cidade que, em dias atuais, encontra-se adiante disso, geográfica e culturalmente falando. Este, a nosso ver, é o seu principal legado do passado ao presente: a resistência: “A região de Vila Boa possuía um quantitativo de escravizados acima daquele apresentado por outras áreas, provavelmente motivado pelos resultados da produção aurífera e pelo crescimento do próprio núcleo urbano de Vila Boa de Goiás ao longo do século XVIII” (TEDESCO, 2012: 77).

Nas práticas, na diversidade cultural, nas manifestações híbridas, especialmente no legado da cultura africana na Cidade de Goiás, às vezes relegadas ao esquecimento e à omissão, seja pela arte ou fora dela, vemos a sublevação dessa condição, pelas aparições do “oculto” que resistem aos preconceitos, às inquisições culturais, aos silenciamentos provenientes da ação dos “guardiões” das tradições do núcleo urbano local⁷.

Voltando ao que está oculto na extremidade inversa da paisagem, que inspirou a pintura *Largo do Rosário*, apresentamos a seguinte aparição:

220

fundamental da construção de Goiânia expressa: (...) pus em jogo meu prestígio político (...), pois são sempre as capitais os cérebros que pensam e que dirigem (...) 250. A mudança da capital significava, também, ganhos políticos, uma vez que, mudando a capital, o governo criava espaço urbano necessário à nova etapa de acumulação que se abria em Goiás, além de criar espaços políticos necessários à sua afirmação no poder. A construção da nova capital resultou da ação política de Pedro Ludovico Teixeira. Porém, Interventor Federal estava no centro das decisões da transferência da administração estadual para Goiânia, devido ao projeto político expansionista e centralizador do Governo Vargas e ao novo padrão de acumulação que estava sendo implantado no país, baseado no desenvolvimento econômico interno” (FERNANDES, 2003: 90).

⁷ Em 1965 é fundada, na Cidade de Goiás, a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT): “São os fundadores da OVAT: Goiandira Aires do Couto (brasileira, solteira, professora), Joiza Pereira Oliveira (brasileira, casada, professora), Joice Pereira Oliveira (brasileira, solteira, professora), Elina Maria da Silva (brasileira, casada, professora), Elder Camargo de Passos (brasileiro, casado, advogado), Humberto do Nascimento Andrade (brasileiro, casado, comerciante), Antônio Carlos Bastos Costa Campos (brasileiro, casado, advogado), Neuza Velasco (brasileira, casada, professora), Erlande da Costa Campos (brasileiro, casado, bancário), Hecival Alves de Castro (brasileiro, casado, advogado)” (FARIA, 2006: 56).

Imagem 3

Antiga Rua Direita (1815), atual Rua Moretti Foggia.



Fonte: PRADO, 2012 [reprodução].

Essa imagem interroga-nos o ver, pois uma abertura lampeja diante da turva aparição. Por essa posição invertida em relação à tela, ou seja, do sul para o norte, sobre a Rua Moretti Foggia, o “invisível” emoldurado no colosso natural, o Morro Chapéu de Padre, o conjunto da paisagem histórica (re)aparece por inteiro.

O registro fotográfico é anterior à criação da obra pictórica, por conseguinte alguns ícones são bem anteriores a ambos os discursos visuais. Assim, justapor as imagens é respeitar o patrimônio edificado, é discordar das parcialidades, mas, sobretudo, é questionar a forma como são imaginadas algumas representações imagéticas.

Por trás de toda imagem há um discurso, uma instância dialética. Assim, por meio dos registros visuais reincidentes nesse espaço da cidade, compreendemos que a região dividida pelo Rio Vermelho possui certa notabilidade entre os produtores de imagens que passaram ou que permaneceram na Cidade de Goiás. Por isso, se lançarmos um olhar minunciosamente linear para a imagem fotográfica posta, teremos uma aparição arquitetônica peculiar diferenciada entre as demais. Há, nela, uma forma conífera edificada ao lado da fachada central, localizada precisamente à frente do relevo natural.

Aproximamo-nos da imagem, claramente, o legado material das práticas culturais diversificadas daqueles que se fixaram do lado direito da margem do Rio Vermelho, desde os tempos dourados setecentistas, explicita-se. Por séculos, pessoas juntaram-se em torno de um símbolo, que ainda hoje, nos faz enxergá-lo de modo diferente, ou melhor,

provocativo. Sobre o porquê desse predicativo, explicaremos visual e analiticamente nas páginas à seguir.

Já mencionamos, anteriormente, que a devoção coletiva em torno da matriz do Rosário foi responsável por uma rede de colaboração entre a população de negros e pardos, por meio das irmandades religiosas. Vale ressaltar que as irmandades não eram um privilégio dos grupos étnicos, embora esse seja mais um dado relacionado à proeminente segregação social, cultural e espacial dentro das vivissitudes da paisagem cotidiana de Vila Boa e dos compromissos para uma sobrevivência menos hostil, para alguns naquela época.

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário ereta na Vila Boa de Goiás vai numerado, e por mim rubricado na conformidade das Reais Ordens e tem as folhas que constam do seu encerramento. Rio de Janeiro 14 de novembro de 1811. Nesta Irmandade não haverá número certo de irmãos e irmãs, por que na mesma se aceitarão para mais pronto serviço, honra e louvor de Nossa Senhora do Rosário, todas as pessoas pretas, e de qualquer condição e qualidade, que nela se quiserem assentar por irmãos, tanto de um sexo como de outro assim casados, como solteiros todas as vezes que tiverem doze anos de idade, e daí para cima para o que o vos crie das Irmandade junto com o Tesoureiro e Procurador farão os assentos no Livro deles recebendo primeiro a esmola de duas oitavas de entrada, declarando-lhe que cada um apresentarão na primeira mesa para se fazer carga no Livro de entrada e saída do cofre. E da mesma forma o praticarão com as pessoas que quiserem se remidas, pagando dezesseis oitavas por uma só vez, sendo preto o que se remir não ficará isento dos cargos para que foi eleito (TERMO *apud* ALMEIDA, 2001: 2-6).

Destarte, no diálogo entre os registros escritos e imagéticos, mediamos pontes com os vazios do passado não manipulados pelo controle quase inseparável da oficialidade histórica. Além disso, pela imaginação do historiador, o que estava posto se reinterpreta, pois a dialética entre o que vela e revela, o que nos olha no que vemos, gradualmente reconfigura-se para a criação de uma imagem crítica acerca do passado; sintoma sensorial aguçado aos pesquisadores que têm na arte o seu fio condutor para redizer a história.

O “invisível” em Goiandira do Couto despertou-nos a (re)interpretação dessa trama, ora relida por intermédio da abertura de imagens como essa. O preto e o branco da fotografia remetem-nos à menção popular quando buscamos a “verdade”, pois essas cores justapostas creditam-nos uma visão nítida do inteiro que fora por nós aqui aberto.

Imagem 4

Festa em louvor à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
Ao fundo, a antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.



Fonte: TEDESCO, 2013: 161 [reprodução].

Metodologicamente, não há mais como nos opôr ao fato de que as obscuridades, os jogos visuais e as parcialidades brilham ao historiador visual como vagalumes na penumbra. No sintoma revelam-se as oscilações do intermitente, motivando-nos a interpretá-la por outros modos de ver, ou seja, nas brechas tencionadas pelos conflitos. Sobre essa ação de nos colocarmos diante da imagem, Didi-Huberman formula que:

É um dilema que põe face a face *dois tipos* de evidência – a evidência “ótica”, de um lado, a evidência da “presença”, de outro: evidências que, pelo próprio jogo de seu conflito, e por serem dadas, reivindicadas como evidências, farão perder a cada termo sua verdadeira consistência conceitual. (...) postas ou impostas – quando deveriam ser elaboradas, isto é, desconstruídas filosoficamente, isto é, tencionadas e abertas, dialetizadas não no sentido da síntese transcendental, mas da atenção dada às *cisões em obra* (2010: 75, grifos meus).

É do alto do pátio frontal da igreja de Nossa Senhora do Rosário que a artista plástica goiana tem a dimensão vista em direção à região da Matriz de Sant`Anna. Porém, vale destacar que uma metamorfose aconteceu com relação à imagem anterior. Esse acontecimento desdobra mais profundidade ao objeto que nos olha enquanto vemos a tela em estudo e os rastros da artista que a criou.

Sobre isso, precisamos previamente buscar alguns ditos que apontariam para outros não ditos, quanto à destruição da memória de “cal e pedra”, os quais remeteriam, na contemporaneidade, a um aspecto da originalidade da história cultural afrodescendente na Cidade de Goiás. Todavia, anunciamos que a “metamorfose” beira a deformação do conjunto paisagístico urbano construído em meio às culturas que se instalaram nos regimes de temporalidades do século XVIII, particularmente.

Os arrefecidos tempos do “El dourado” em Vila Boa, fato ocorrido aproximadamente durante a transição do século XVIII para o XIX, não esmoeceram os fluxos migratórios para essa localidade. Vale lembrar que não estamos falando da chegada de escravos pois o esgotamento do ouro de aluvião demonstrou, nos primeiros anos do século XIX, que a comercialização da mão-de-obra escrava não era mais conveniente ou lucrativa, conforme atestam os estudos de Tedesco (2012).

Sobre isso e, sobretudo, quanto à antiga igreja em devoção à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, deparamo-nos com o seguinte relato:

Quando os primeiros missionários chegaram a Goiás, em 1883, a Irmandade dos Negros ainda existia, mas em grande decadência. Havia muito que as minas da Califórnia, da Austrália, do sul da África, exploradas com todos os aperfeiçoamentos que a ciência, excitada pela cobiça, pudera inventar, causaram o abandono das do Brasil, sobretudo as de Goiás. Só se falava delas como de um fato histórico muito afastado no tempo. Por outro lado, em virtude de certas disposições legislativas proclamando a extinção progressiva da escravidão, o número de escravos havia diminuído muito. Efetivamente, a igreja do Rosário estava quase vacante e, esperando que o seu sucessor, D. Duarte Silva, suprimisse pura e simplesmente a Irmandade dos Negros, D. Gonsalves entendeu entregar sua igreja aos missionários. Tomaram estes posse dela, ao mesmo tempo que de uma casa que lhe ficava contígua (GALLAIS, 1942: 71-72).

A posse pelos dominicanos franceses sobre o espaço religioso que compõe o todo da paisagem oculta na tela *Largo do Rosário* não foi a única ação destrutiva sobre a memória visual do passado colonial da Cidade de Goiás.

Investigamos noutras fontes, objetivando, quiçá, responder a esse não dito, e nos inquietamos ainda mais. No documento que se segue, o sintoma da rejeição ao legado das africanidades locais tornou-se um incômodo a tantos que, inclusive, entre os participantes da execração das práticas culturais étnicas, tónus do interculturalismo, reconhecido ou não, quanto à identidade vilaboense, está o nome de Goiandira do Couto arrolado, distintamente.

A 5 de agosto de 1934 por Mons. Rdo. Pe. Abel Camelo, representado S. Excia. Dom Emanuel Gomes de Oliveira, Arcebispo de Goiás, foi lançada a pedra fundamental do novo Santuário, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, após a missa conventual das 8 hs... Achavam-se presentes o Rdo. Pe. Superior dos Dominicanos, o Rdo. Frei Germano Lhech, o Rdo. Frei Bernardo Gandim, Rdo. Frei Gonzalvo Carneiro Leão, irmão Álvaro Criado, autoridades civis, muitas pessoas gradas e boa massa popular. A contento de todos foram iniciados os trabalhos que a excelsa Virgem do Rosário esperamo-lo há de proteger para que em breve erga-se seu novo e majestoso santuário. Antes de iniciar-se a demolição do antigo Santuário de Nossa Senhora do Rosário nos dias 3, 4 e 5 de maio solenizou-se o segundo centenário da Igreja do Rosário. Revestiu-se do maior brilhantismo e respeito a festa do dia 05. Às autoridades religiosas, civis, forenses e militares uniu-se a população de Goiás em peso, enchendo o largo fronteiro à nova Igreja. Em frente à fachada engalanada do novo Templo os diversos Oradores Dr. Joaquim Ferreira dos Santos, sr. Antônio Jurema de Guimaraes, srt. Goiandira do Couto e Dr. Joaquim Jubé Junior enaltecerao o ideal das energias espirituais imorredouras que concretizam o culto da Virgem e o catolicismo, ideal do qual as igrejas multisseculares simbolizam a perenidade vencedora (LIVRO DE TOMBO, 1966: 40).

O ideal das “igrejas multisseculares”, de certa forma, venceu e ainda pousou sintomaticamente na expressão artística de Goiandira do Couto. As opções visuais e formais da pintora começam a fazer sentido quando se trata das influências que marcaram a concepção da tela em estudo. Entendemos então, que o lugar cultural do indivíduo, as

suas vivências e experiências são, na maiorida das vezes, indicativos de suas práxis culturais, dos discursos e, conseqüentemente, dos seus modos de ver o mundo.

Imagem 5

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em estilo neo-gótico, década de 1950.



Fonte: PRADO, 2012 [reprodução].

226

Discussões profícuas persistem, pois no lugar de uma arquitetura vernacular, legitimamente colonial, temos a visão da negação, da inventividade branca em uma paisagem dantes ocupada, significativamente, por negros e congêneres.

Eis, ao lado da gigantesca fachada neogótica, a aparição da casa contígua descrita por Galais (1942). Nisso, entre as tendências profícuas está esse lugar, testemunha da demolição e protagonista de algumas ações de “reparação” cultural do passado. Porém, deixaremos tais desdobramentos para um próximo estudo, diante da densidade que esta problematização citada nos apresentou.

Em se prosseguindo com análises em direção aos idealizadores da destruição patrimonial, ao remeterem ao estilo neogótico, originado no setecentismo inglês, como tendência no movimento revivalista, que, nem de longe revive a rústica igreja da Imagem 3, constatamos que o ideal de embranquecimento do lugar é um dado. A bipolaridade urbana característica da paisagem vilaboense, inclusive pensada pelos portugueses, no século XVIII, perdeu esse referencial, por vezes citado nos registros por nós manuseados, agora tornou-se o único vestígio desse termo de histórica existência.

Após terminada a construção da nova arquitetura, a denominação “Pretos” também é retirada do inconsciente coletivo e das inferências desse lugar sagrado,

dominicano doravante. O que ouvimos como resposta para tal questão, após por ela buscarmos, foi tão somente a voz do silêncio.

Sobrevivência mnemônica de Vila Boa: vestígios da tradição

Eis, em todo caso, o que permanece difícil de pensar: que um volume geométrico possa inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distancia que devemos tentar compreender (DIDI-HUBERMAN, 2010: 146).

Esta epígrafe escancara a ideia que nos impulsionou até aqui: nas sobreposições, as posições, os ângulos e as forma de ver abriam-se para uma dimensão arqueológica da arte/paisagem em Goiandira do Couto, sobreposta em ações do passado que visaram preservar as tradições na Cidade de Goiás.

Aby Warburg⁸, ao construir o *Atlas mnemosyne*, propôs, na narratividade imagética não-linear, a metodologia da montagem, baseada na junção de fragmentos iconográficos, possibilitou-nos lançar mão dessa ferramenta hermenêutica, como forma para repensar o discurso visual da tela *Largo do Rosário*. De acordo com Capel (2015), as proposições de Warburg, por uma “história cultural do social”, norteiam essas análises, à medida em que compreendemos a imagem como um conceito operatório que se propõe a criticar a representação e a incluir a noção de sintoma, entremeadado ao inconsciente do artista ao produzir seu discurso. Assim, o modo incomum como as memórias, as histórias e as práticas inerentes aos quadros revelam-se na imagem, quando revisitados pelo historiador da arte ao adotar esse princípio metodológico e investigativo. Por esse viés, certamente, ler o tempo, utilizando-nos da composição warburguiana, indubitavelmente inquietou o nosso modo de ver, imputando a mesma intensidade com que buscamos por

⁸ “A partir de Aby Warburg (1866–1929), o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953) afirma que a história das imagens é uma história de fantasmas para adultos. Aliás, é tomando o legado do pensamento de Warburg que Didi-Huberman produz um encontro heterogêneo de objetos, de saberes, de imagens produzindo reflexões que problematizam o viés de uma perspectiva estritamente historiográfica da arte. Para Georges Didi-Huberman, a contribuição do *Atlas Mnemosyne* para o campo das imagens rearticula a episteme da própria história da arte pelo que nela há de sensível. Na introdução de *Atlas Mnemosyne*, Warburg é imagético ao afirmar que ‘a ciência que abre caminho conserva e dá curso a uma estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se transformam em guias da vida que decidem o futuro’. A fantasia vibrante, portanto, ao entrar em movimento com a razão apaziguadora, cria um ritmo condutor de sobrevivências” (JORGE, 2012: 118-119).

ela narrar as descontinuidades temporais e identitárias sobreviventes na paisagem vilaboense de alguma forma.

Um paradigma visual instalou-se, diante da narrativa, como um instrumento complexo e problematizador da percepção da história que impulsionou estarmos entre os subterâneos da memória, da dessemelhança e entre vazios de identidades imponderadas no visível pictórico. Nas aberturas visuais irromperam-se camadas temporais que, provavelmente, estremeceriam o inconsciente coletivo, tanto quanto incomodou a consciência sintomática ao enxergar que o símbolo do sepultamento desse passado híbrido encontra-se tangível e visível na lápide que possui extensa volumetria gótica.

Compreendemos que o conceito de sintoma tornou-se, enfim, consistente, pois diante dos elos que fizemos entre o ato psicológico inconsciente da negação, representado a partir do ato consciente de demolir a antiga igreja em louvor à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, reencontramos, nesse disforme arquitetônico, a sobrevivência daquilo que foi dado como morto, a partir de 1933.

Para Didi-Huberman, nos dilemas do visível e nas contradições do aparente, encontramos caminho para entender a complexa retomada do passado como “o consentimento dado ao valor de experiência primeiro irá reintroduzir o jogo de equívocos e de significações que se quisera no entanto eliminar” (2010: 68), nesse caso, em virtude das tradições portuguesas e de outras que foram inventadas pelos “gestores” do patrimônio cultural anos mais tarde. A nosso ver, esse controle cultural teve ressonâncias no processo de patrimonização do centro histórico da Cidade de Goiás, em 2001.

Baseados nessas teorizações didi-hubermanianas, relacionadas ao jogo dialético da imagem benjaminiano, identificamos estranhamentos culturais contraditos entre a pintura *Largo do Rosário* e o seu sintoma - referimo-nos à igreja – no epicentro das problematizações críticas levantadas neste artigo. Uma vez que estabelecemos diálogo entre arte, paisagem e temporalidades históricas, escavamos, na verdade, a continuidade de uma sequência epistemológica encrustada a esses vetores de forma residual.

Fontes

LIVRO de tombo das igrejas (1966) [transcrição datilografada]. (Fundação Frei Simão Dorvi – FFSD, Cidade de Goiás, Goiás).

PROVISÃO do rei D. João V, ao governador e capitão-general de São Paulo, conde de Sarzedas [D. António Luís de Távora], ordenando-lhe que passe às Minas de Goiás

e nelas determine o lugar mais adequado para a criação de uma vila. CU_008, Cx. 1, D. 26 (Arquivo Histórico Ultramarino. – AHU, Lisboa). 11 fev. *PROSPECTO de Vila Boa tomada da parte norte para o sul no ano de 1751* (1751). Museu das Bandeiras (MUBAN), Cidade de Goiás.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Adriano Alcântara (2001). *A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás do século XIX*. Monografia (Especialização em História do Brasil e Região). Universidade Estadual de Goiás, Goiânia.
- BARBOSA, Raquel Miranda (2011). Muito Além das Telas Douradas. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300411617_ARQUIVO_Muitoalemdastelasdouradas.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- _____. (2014). A narratividade visual em diálogo com o tempo: Goiandira do Couto e as intersecções com o passado colonial na Cidade de Goiás. *Illuminuras*. Porto Alegre, vol. 15, n. 35, pp.126-144, jan./jul.
- CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (2015). Da figuração à fulguração do detalhe: apropriações da imagem na crítica de Gonzaga-Duque a Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). *Confluenze*, Bolonha, vol. 7, n. 1, pp. 351-362.
- COELHO, Gustavo Neiva (1997). A formação do espaço urbano nas vilas do ouro: o caso de Vila Boa. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- CAUQUELIN, Anne (2007). *A Invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34.
- DOSSIÊ DE GOIÁS (1999). Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na lista do Patrimônio da Humanidade. Goiânia: Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira; 1 CD-ROM.
- ECOTURISMO no Brasil. Guias ecológicos. Goiás. Serra Dourada (s.d.). <<http://www.eco.tur.br/ecoguias/goias/ecopontos/paisagens/serradourada.htm>>. Acesso em: 14 out. 2014.
- FARIA, Ronaldo de. *Turismo e tradição: olhares revelados pela Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás* (2006). Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- FERNANDES, Marilena Julimar. Percursos de Memória: A trajetória política de Pedro Ludovico Teixeira (2003). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.
- FERREIRA, Taís Helena Machado (2011). “*Faz uma casa com areia*”: a cidade de Goiás e as areias coloridas na trajetória de Goiandira Ayres do Couto. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- JORGE, Eduardo (2012). História de fantasmas para adultos: as imagens segundo Didi-Huberman. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 12, pp. 117-139, jul. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2014.

- GALLAIS, P. Estevão Maria (1942). *O apóstolo do Araguaia – Frei Gil Vilanova missionário dominicano*. Prelazia de Conceição do Araguaia.
- PRADO, Paulo Brito (2012). *Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos: identidades, raça e patrimônio cultural dos Sertões dos Guayazes nos anos 1930*. Monografia (Especialização em Educação para a Diversidade e Cidadania). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- PESAVENTO, Sandra Jathay (2007). Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias: Abertura do Dossiê Cidades. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol.27, n. 53, pp.11-23, jan./jun.
- TEDESCO, Gislaine Valério de Lima (2012). *A cerâmica que vela e revela: projetos identitários de negros ceramista em Vila Boa de Goiás - Séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- _____. (2013). Entre a permissão e a interdição do lugar: o passado idealizado na cerâmica em Goiás. *Vestígios: Revista - Latino Americana de Arqueologia Histórica*, vol.7, n.1. pp. 146-179, jan./jun.
- VIEIRA JÚNIOR, Wilson Vieira; BARBO, Leonora de Castro (2011). Casa de Câmara e Cadeia da Capitania de Goyaz: espaço e representação. *IV Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica*. Porto, 9 a 12 de novembro. Disponível em: <<http://eventos.letras.up.pt/ivslbch/comunicacoes/43.pdf>>. Acesso em: 10 ag. 2015.

230

Artigo recebido em 26 de agosto de 2015.

Aprovado em 21 de setembro de 2015.

DOI: 10.12957/intellectus.2015.20988