

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Ana Carolina de Souza Cruz

**MENINOS DE VEIGA VALLE:** um olhar aprofundado sobre as obras do artista

Belo Horizonte  
2021

Ana Carolina de Souza Cruz

**MENINOS DE VEIGA VALLE:** um olhar aprofundado sobre as obras do artista

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Regina Emery Quites

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

702.88  
C957m  
2021 Cruz, A. C. S., 1980-  
Meninos de Veiga Vale [manuscrito] : um olhar aprofundado sobre  
as obras do artista / Ana Carolina de Souza Cruz. – 2021.  
295 p. : il.

Orientadora: Mara Regina Emery Quites.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Valle, José Joaquim da Veiga, 1806-1874 – Teses. 2. Arte sacra –  
Séc. XIX – Teses. 3. Escultura brasileira – Séc. XIX – Teses. I. Quites,  
Maria Regina Emery, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ANA CAROLINA DE SOUZA CRUZ** - Número de Registro - **2019664890**.

Título: **“Meninos de Veiga Valle: um olhar aprofundado sobre as obras do artista”**.

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Claudia Vasconcellos Magalhães – Titular – IPHAN

Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 23 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Rosado, Membro**, em 13/09/2021, às 14:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Regina Emery Quites, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 13/09/2021, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cláudia Vasconcellos Magalhaes, Usuário Externo**, em 29/09/2021, às 18:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

informando o código verificador **0956620** e o código CRC **B7CC32B7**.

---

Referência: Processo nº 23072.237172/2021-21

SEI nº 0956620

À Solange Venancio, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES PROEX;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Regina Emery Quites, minha orientadora, pela confiança e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e sempre me instigar com reflexões e ensinamentos;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alessandra Rosado, pela disponibilidade para transmitir seus conhecimentos, antes mesmo do Mestrado e, principalmente, durante essa fase; por realizar os exames laboratoriais das amostras das peças e ter aceito o convite para ser membro da banca de defesa desta dissertação;

Ao Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, por viabilizar e realizar os exames laboratoriais das amostras das peças analisadas, pelos ensinamentos durante o Mestrado e por ter aceito o convite para ser membro da banca de defesa;

À Dr<sup>a</sup>. Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães, pelo apoio durante as fases de autorização para os estudos no acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (MASBM), por auxiliar com publicações e por ter aceito o convite para ser membro da banca de defesa;

Às Professoras Dr<sup>as</sup>. Magali Sehn, Márcia Almada, Yacy-Ara Froner, além dos já citados, pelos ensinamentos e pelas discussões durante as aulas do Mestrado;

Ao Instituto Brasileiro de Museus, por ter aprovado meu pedido de afastamento para que eu pudesse estar integralmente voltada para esta pesquisa;

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por ter autorizado a realização dos exames nas esculturas selecionadas do MASBM, que foram tombadas na esfera federal;

À Diocese de Goiás, proprietária do acervo do MASBM, especialmente a Dom Eugênio e Héber Jr., por terem autorizado a realização dos exames e os estudos nas esculturas selecionadas do museu;

À equipe dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em Goiás (das Bandeiras, Arte Sacra da Boa Morte, e Casa da Princesa), especialmente do Tony Boita (diretor), Etheila (chefe de serviço), Milena (historiadora), Tatielle (arquivista), Pedro (funcionário aposentado), Edimara, Adrielle, Rodrigo, Gisela, Ruan (estagiários), Saulo, Valdir, Cleimar, André e aos demais membros que, por lapso de memória, eu tenha esquecido de citar, pela autorização para realizar a pesquisa no museu, por terem permitido o acesso às obras, aos documentos e aos espaços,

inclusive durante o período de fechamento por causa da pandemia, pelos diálogos e pelas indicações de novos locais de pesquisa;

A Odisseia e Mariana, funcionárias do arquivo da Diocese de Goiás, por permitirem o acesso aos documentos da instituição e me auxiliarem durante essa fase;

A Dona Fátima Cançado, a Rodrigo “Passarinho” e a Elder Camargo de Passos, por permitirem o acesso aos documentos dos arquivos da Fundação Frei Simão Dorvi, pelos diálogos e pelas contribuições durante a pesquisa;

A Dona Antolinda Baia Borges, “Tia Tó” (*in memoriam*), pelas contribuições e pelas informações fornecidas antes mesmo do meu ingresso no Mestrado;

À equipe do Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, em Goiânia/GO, especialmente às historiadoras Regina e Vânia, Sabrina (estagiária), Antônio Caldas (historiador), seguranças e equipe da limpeza, por permitirem o acesso aos documentos do referido arquivo;

À equipe do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no Rio de Janeiro, especialmente a Ivan, Tatiana e Rafaela, por disponibilizarem os documentos e trocar conhecimentos;

À equipe do Arquivo Histórico Estadual de Goiás, em Goiânia/GO, especialmente às historiadoras Patrícia e Sueli, a Bruna (estagiária) e aos seguranças;

À equipe do Arquivo Central do Iphan, em Brasília/DF, especialmente a Fábio Kasahara, por disponibilizar o material audiovisual sobre Veiga Valle;

À equipe da Biblioteca Aloísio Magalhães, do Iphan, em Brasília/DF, especialmente a Carolina Nascimento de Medeiros (bibliotecária), Tayrine (estagiária) e demais membros da equipe, que disponibilizaram e digitalizaram partes de publicações sobre o tema;

À equipe da Superintendência do Iphan em Goiás - Goiânia/GO, principalmente a Denise (bibliotecária), Patrícia (arquivista), Matheus (estagiário da biblioteca) e Beatriz Santana (coordenadora técnica), pelas contribuições e pela disponibilização de documentos sobre o acervo e o tema;

À restauradora Cássia Reis, por me receber em seu ateliê, permitir o acesso à escultura que poderia ser atribuída a Veiga Valle e compartilhar informações;

Aos membros da Diocese de Anápolis, especialmente a Irmã Maria, Daniele e Roberta, por permitirem o acesso aos documentos sobre as igrejas sob sua propriedade que poderiam conter documentos de época;

A Dona Ana, do Museu de Arte Sacra da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis/GO;

Ao Padre Augusto, ao Sr. Eduardo e à Sr.<sup>a</sup> Jéssica, da Paróquia da Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis/GO, pelo acesso aos documentos manuscritos;

A Juliane Nascimento (bibliotecária) e aos demais técnicos da Superintendência do Iphan na Bahia;

A Isabela Souza, Cláudia Guanais e aos demais membros da equipe do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela pesquisa sobre o evento realizado em Salvador/BA, em 1968;

A Sérvio, pela indicação do médico veterinário que possibilitou a execução das imagens radiológicas, que foram tão importantes neste trabalho;

A José Antônio Mendes Ramos, médico veterinário e especialista em radiologia, que realizou os referidos exames e contribuiu com as análises das imagens;

Ao Prof. Dr. Fernando Vale e à bolsista Gabriela Bertollo, da Faculdade de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pelas análises das amostras de madeira;

A José Raimundo Soares, “Zezinho”, pelas análises e pela documentação fotográfica das amostras de policromia no Laboratório de Ciência da Conservação – do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da UFMG (LACICOR/Cecor/EBA/UFMG);

A Ana Cláudia Santos, pela paciência e contribuições durante a revisão do texto dessa dissertação;

A minha família, por sempre me incentivar a aprender e entender minhas ausências ocasionadas pela dedicação aos estudos;

A Rafaela Almeida, amiga de todas as horas, com seus ouvidos incansáveis e pacientes, e por me incentivar sempre;

A Alessandra Garcia, Ricardo Alberton, Yris Lira, Karla Uzeda, Ana Lourdes, Renata Passos, Patrícia Albernaz, Marielle, Pedro, Priscila Borges, Vívian Horta e Daisy, pela amizade e pelas contribuições durante o Mestrado;

Aos(às) novos(as) amigos(as) que conheci no Mestrado, Ana Cecília, Marcela, Lindsay, Bárbara, Patrícia, Alexsandra, Agesilau, Beatriz, João, Rita, João Paulo e Bruna, que contribuíram com minha pesquisa;

A todos os demais que, por um equívoco de memória, não foram citados aqui, mas colaboraram, direta ou indiretamente, para a concretização desta pesquisa de Mestrado.

## RESUMO

O estudo sobre as esculturas coloniais brasileiras vem sendo aprofundado com o passar dos anos, principalmente nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo. A interiorização das pesquisas sobre as imagens devocionais que não se encontram no litoral também tem aumentado gradativamente. Dessa forma, o objetivo deste trabalho foi de investigar as esculturas em madeira dourada e policromada atribuídas ao artista José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), localizadas no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na cidade de Goiás/GO. A revisão da literatura sobre o artista demonstrou recorrência na afirmação de que Veiga Valle era conhecedor das técnicas de escultura, pintura e douramento, baseado, principalmente, na tradição oral, com entrevistas realizadas por Rescala com seus descendentes vivos em 1940. Tal assertiva nos fez levantar algumas hipóteses, porque esses ofícios eram executados por profissionais distintos em séculos anteriores. Autores como Salgueiro (1983) e Passos (1997) reforçam as afirmações da tradição oral e ressaltam a qualidade técnica escultórica e pictórica do artista. A análise comparativa qualitativa foi realizada entre 17 imagens do Menino Deus e do Menino Jesus, como estudo de caso, por representarem a mesma iconografia e considerarmos suas obras mais expressivas. As imagens foram estudadas, principalmente, quanto à forma e à policromia. Além disso, a documentação fotográfica e os exames com lentes de aumento, luzes especiais, raios X, coleta de amostras para análises laboratoriais foram essenciais para complementar a pesquisa. Como resultados, verificaram-se semelhanças entre algumas esculturas e a confecção em blocos únicos e maciços (maioria); variedade na tipologia de olhos de vidro (quando existentes); confirmação da presença do pigmento branco de chumbo na policromia e o uso do angico-vermelho como madeira utilizada pelo escultor nas duas imagens analisadas. Os resultados ratificaram que os materiais e as técnicas utilizados estão de acordo com as esculturas confeccionadas no Século XIX, época em que Veiga Valle atuou. Esta pesquisa nos possibilitou levantar algumas hipóteses quanto à produção das obras agrupadas (talha e policromia) e indicar a existência de uma oficina de Veiga Valle, na qual o artista trabalhava com oficiais e aprendizes, além de seu filho. A investigação proporcionou um conhecimento mais profundo sobre as esculturas atribuídas a Veiga Valle, símbolo da imaginária devocional goiana do Século XIX. O trabalho interdisciplinar de várias áreas do conhecimento foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

**Palavras-chave:** Veiga Valle; escultura em madeira dourada e policromada; Menino Deus e Menino Jesus; Análise formal e científica; Goiás.

## RESUMEN

La investigación sobre las esculturas coloniales brasileñas se viene profundizando con el paso de los años especialmente en Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia y São Paulo. La interiorización de los estudios sobre las imágenes devocionales que no se encuentran en la costa del país también ha aumentado gradualmente. Así, el objetivo de este trabajo ha sido investigar las esculturas en madera dorada y policromada asignadas al artista José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), ubicadas en el Museu de Arte Sacra da Boa Morte, en la ciudad de Goiás/GO. La revisión de la literatura sobre el artista mostró recurrencia en la afirmación de que Veiga Valle conocía las técnicas de escultura, pintura y dorado, basadas principalmente en la tradición oral, con entrevistas realizadas por Rescala a sus descendientes vivos en 1940. Esta afirmación nos hizo plantear algunas hipótesis, pues estos oficios fueron realizados por diferentes profesionales en siglos anteriores. Autores como Salgueiro (1983) y Passos (1997) refuerzan las afirmaciones de la tradición oral y enfatizan la calidad técnica escultórica y pictórica del artista. El análisis comparativo cualitativo se hizo entre 17 imágenes del Niño Dios y del Niño Jesús, como estudio de caso, porque las consideramos sus obras más expresivas y por representar la misma iconografía. Las imágenes fueron analizadas principalmente en cuanto a la forma y a la policromía. Además, la documentación fotográfica y los exámenes con lupa, luces especiales, rayos X, recolección de muestras para análisis en laboratorio, han sido esenciales para complementar la investigación. Como resultados, se verifican similitudes entre algunas esculturas y la confección en bloques únicos y macizos (en su mayoría); variedad de tipos de ojos de vidrio (cuando los hay); confirmación de la presencia del pigmento blanco de plomo en la policromía y el empleo de la madera de cebil colorado por el escultor en las dos imágenes estudiadas. Los resultados confirmaron que los materiales y las técnicas usadas concuerdan con las esculturas hechas en el Siglo XIX, época en la que actuó Veiga Valle. Esta investigación nos ha permitido plantear algunas hipótesis sobre la producción de las obras agrupadas (talla y policromía) y señalar la existencia de un taller de Veiga Valle, en el que el artista trabajaba con oficiales y aprendices, además de su hijo. La labor interdisciplinaria de varias áreas del conocimiento fue imprescindible para la realización de este trabajo que ha profundizado el conocimiento sobre las esculturas asignadas a Veiga Valle, signo del imaginario devocional de Goiás/GO en el Siglo XIX.

**Palabras clave:** Veiga Valle; Escultura en madera dorada y policromada; Niño Dios y Niño Jesús; Análisis formal y científico; Goiás.

## ABSTRACT

The study of Brazilian colonial sculptures has been deepening over the years, especially in the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia and São Paulo. The research about devotional images that are not found on the coast has also gradually been done by the countryside. Thus, the aim of this work was to investigate the gilded and polychromy wood sculptures attributed to the artist José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), located in the Museum of Sacred Art of Boa Morte, in the city of Goiás/GO. The literature review about the artist showed recurrence in the assertion that Veiga Valle was knowledgeable in the techniques of sculpture, painting and gilding, based mainly on oral tradition, with interviews conducted by Rescala with his living descendants in 1940. This assertion made us raise some hypotheses, because these trades were executed by different professionals in previous centuries. Authors such as Salgueiro (1983) and Passos (1997) reinforced the claims of oral tradition and emphasized the artist's sculptural and pictorial technical quality. The qualitative comparative analysis was realized in 17 images of the Menino Deus (Infant God) and the Menino Jesus (Infant Jesus), as a study case, since they represent the same iconography and we consider his more expressive works. The images were studied especially in regard to their form and polychromy. In addition, photographic documentation and examinations with magnifying glasses, special lights, X-rays, and the collection of samples for laboratory analysis were essential to complement the research. As results, we verified similarities between some sculptures and the confection in single and massive blocks (the majority); variety in the type of glass eyes (when it is existent); confirmation of the presence of white lead pigment in the polychromy, and the use of angico-vermelho (red angico) as the wood used by the sculptor in the two analyzed images. The results ratified that the materials and techniques used are in accordance with the sculptures made in the 19th century, the period in which Veiga Valle worked. This research allowed us to raise some hypotheses about the production of group works (carving and polychromy) and to indicate the existence of a Veiga Valle workshop, in which the artist worked with officers and apprentices, besides his son. The investigation provided a deeper knowledge about the sculptures attributed to Veiga Valle, a symbol of the devotional imagery of 19th century Goiás. The interdisciplinary work of several fields of knowledge was essential for this research.

**Keywords:** Veiga Valle; Gold and polychrome wood carving; Infant God and Infant Jesus; Formal and scientific analysis; Goiás.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

2PbCO <sub>3</sub> .Pb(OH) <sub>2</sub>	Carbonato básico de chumbo
Cecor	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais
CEIB	Centro de Estudos da Imaginária Brasileira
COVID-19	Coronavírus
EBA	Escola de Belas Artes
EGBA	Escola Goiana de Belas Artes
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FTIR	<i>Fourier-transform infrared spectroscopy</i> (Espectrometria no infravermelho por transformada de Fourier)
HgS	Sulfeto de mercúrio
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
Iepha-MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPEHBC	Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
KI	Iodeto de potássio
LACICOR	Laboratório de Ciência da Conservação
MASBM	Museu de Arte Sacra da Boa Morte
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
OVAT	Organização Vilaboense de Artes e Tradições
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UCG	Universidade Católica de Goiás
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UV

Ultravioleta

ZnO

Óxido de zinco

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Retrato de José Joaquim da Veiga Valle .....	29
<b>Figura 2</b> - Mapa político do Brasil com destaque.....	58
<b>Figura 3</b> - Mapa com destaque para as cidades de Brasília, Goiânia e Goiás .....	58
<b>Figura 4</b> - Cidades em que constam esculturas atribuídas a Veiga Valle, de acordo com Salgueiro (1983) e Passos (1997).....	59
<b>Figura 5</b> - Cânone infantil .....	76
<b>Figura 6</b> - Cânone infantil de 05 rostos.....	77
<b>Figura 7</b> - Partes do olho humano .....	100
<b>Figura 8</b> - Morfologia do nariz.....	101
<b>Figura 9</b> - Identificação das covinhas - nº 340 .....	106
<b>Figura 10</b> - Morfologia da orelha.....	119
<b>Figura 11</b> - Realização dos exames radiológicos no MASBM .....	161
<b>Figura 12</b> - Realização dos exames radiológicos no MASBM .....	161
<b>Figura 13</b> - Imagens de raios X - Menino Deus e Menino Jesus (frente).....	162
<b>Figura 14</b> - Desnível de bloco na região da cabeça indicando a marca do corte facial - nº 107 .....	166
<b>Figura 15</b> - Composição dos blocos e direção das fibras - nº 022.....	168
<b>Figura 16</b> - Sentido horizontal das fibras - base inferior - nº 022.....	169
<b>Figura 17</b> - Desenho esquemático – formato secção arredondado .....	173
<b>Figura 18</b> - Desenho esquemático - formato secção com estreitamento na base ..	173
<b>Figura 19</b> - Mapa com registro de ocorrências da espécie <i>Parapiptadenia rigida</i> ..	176
<b>Figura 20</b> - Mapa de distribuição no Brasil da espécie <i>Parapiptadenia rigida</i> .....	177
<b>Figura 21</b> - Mapa da Mata Atlântica – 2006.....	177
<b>Figura 22</b> - Coleta de amostras de policromia .....	180
<b>Figura 23</b> - Coleta de amostras de policromia .....	180
<b>Figura 24</b> - Sobreposição de policromia do cabelo na carnação - nº 462 .....	188
<b>Figura 25</b> - Teto da igreja de São Francisco de Paula - Goiás/GO .....	192
<b>Figura 26</b> - Desenho esquemático das camadas de carnação originais .....	193
<b>Figura 27</b> - Pintura de andor - Veiga Valle (detalhe do documento).....	197
<b>Figura 28</b> - Conserto e encarne do Senhor dos Passos - Veiga Valle (detalhe do documento) .....	197

<b>Figura 29</b> - Encarne de N. S. Madre de Deos - Veiga Valle (detalhe do documento)	
.....	198
<b>Figura 30</b> - Anúncio no Almanak da Bahia, em 1855	.....200

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Síntese das esculturas executadas por Veiga Valle .....	38
<b>Quadro 2</b> – Atividades políticas, civis e religiosas exercidas por José Joaquim da Veiga Valle .....	46
<b>Quadro 3</b> – Comparação entre Salgueiro (1983) e Passos (1997) sobre o número de peças referentes a Veiga Valle.....	48
<b>Quadro 4</b> – Comparativo entre a quantidade de imagens e representação iconográfica entre as publicações de Salgueiro (1983) e de Passos (1997) .....	49
<b>Quadro 5</b> – Cópias de documentos anexos contidos nas publicações de Salgueiro (1983) e de Passos (1997).....	51
<b>Quadro 6</b> – Documentos que constam somente nos anexos da publicação de Salgueiro (1983).....	52
<b>Quadro 7</b> – Documentos que constam somente nos anexos da publicação de Passos (1997).....	52
<b>Quadro 8</b> – Localização e procedência das peças atribuídas a Veiga Valle por Salgueiro (1983) e Passos (1997).....	56
<b>Quadro 9</b> – Museu de Arte Sacra da Boa Morte - fachada e exposição.....	60
<b>Quadro 10</b> – Iconografias femininas e masculinas atribuídas a Veiga Valle no MASBM .....	62
<b>Quadro 11</b> – Meninos Deus no MASBM.....	67
<b>Quadro 12</b> – Meninos Deus (Frontalidade) .....	71
<b>Quadro 13</b> – Meninos Deus (frente - posição dos membros inferiores e superiores) .....	73
<b>Quadro 14</b> – Meninos Deus (frente - posição dos membros superiores em relação à cabeça) .....	74
<b>Quadro 15</b> – Cânones - Menino Deus .....	78
<b>Quadro 16</b> – Atributos e acessórios presentes em Menino Deus.....	79
<b>Quadro 17</b> – Formatos encontrados nos atributos e acessórios - Menino Deus .....	81
<b>Quadro 18</b> – Menino Jesus.....	82
<b>Quadro 19</b> – Altura das esculturas com atributos de Menino Jesus atribuídas a Veiga Valle .....	85

<b>Quadro 20</b> – Identificação das áreas que parecem ter sido esculpidas em um único bloco com as imagens principais.....	86
<b>Quadro 21</b> – Menino Jesus (frontalidade) .....	87
<b>Quadro 22</b> – Meninos Jesus (frente - posição dos membros superiores) .....	88
<b>Quadro 23</b> – Meninos Jesus (frente - posição dos membros superiores e inferiores) .....	90
<b>Quadro 24</b> – Cânones das imagens de Menino Jesus .....	91
<b>Quadro 25</b> – Cânones das imagens de Menino Deus e Menino Jesus .....	92
<b>Quadro 26</b> – Formato dos rostos - Menino Deus e Menino Jesus.....	94
<b>Quadro 27</b> – Região da testa.....	95
<b>Quadro 28</b> – Região das testas (perfil).....	97
<b>Quadro 29</b> – Sobrancelhas.....	98
<b>Quadro 30</b> – Olhos .....	99
<b>Quadro 31</b> – Canais lacrimais (detalhe) .....	100
<b>Quadro 32</b> – Narizes .....	101
<b>Quadro 33</b> – Relação entre sobrancelhas e narizes.....	102
<b>Quadro 34</b> – Alinhamento formado entre as sobrancelhas e os narizes .....	103
<b>Quadro 35</b> – Perfil dos narizes .....	104
<b>Quadro 36</b> – Bochechas .....	105
<b>Quadro 37</b> – Região nasolabial e boca .....	106
<b>Quadro 38</b> – Região dos queixos .....	107
<b>Quadro 39</b> – Região do submento (perfil) .....	108
<b>Quadro 40</b> – Cabelos.....	109
<b>Quadro 41</b> – Forma dos cabelos .....	113
<b>Quadro 42</b> – Detalhes na policromia dos cabelos .....	117
<b>Quadro 43</b> – Orelhas .....	119
<b>Quadro 44</b> – Orelhas mais elaboradas (detalhe).....	120
<b>Quadro 45</b> – Orelhas com formato simplificado .....	121
<b>Quadro 46</b> – Pescoços .....	121
<b>Quadro 47</b> – Ombros .....	123
<b>Quadro 48</b> – Membros superiores com identificação de demarcações na escultura .....	125
<b>Quadro 49</b> – Mãos com identificação de demarcação na escultura .....	127
<b>Quadro 50</b> – Unhas com identificação de demarcação na escultura.....	130

<b>Quadro 51</b> – Tórax e abdômen.....	131
<b>Quadro 52</b> – Genitálias.....	135
<b>Quadro 53</b> – Membros inferiores.....	136
<b>Quadro 54</b> – Pés .....	138
<b>Quadro 55</b> – Unhas dos pés.....	140
<b>Quadro 56</b> – Costas .....	141
<b>Quadro 57</b> – Glúteos .....	142
<b>Quadro 58</b> – Comparação entre os rostos das peças nº 470 e 475.....	144
<b>Quadro 59</b> – Agrupamento das peças a partir dos cabelos.....	147
<b>Quadro 60</b> – Similaridades quanto à talha .....	150
<b>Quadro 61</b> – Erudição nas esculturas (Menino Deus e Menino Jesus).....	152
<b>Quadro 62</b> – Similaridades quanto à policromia.....	153
<b>Quadro 63</b> – Coloração utilizada por Veiga Valle.....	158
<b>Quadro 64</b> – Documentação fotográfica e radiográfica – Menino Deus.....	163
<b>Quadro 65</b> – Documentação fotográfica e radiográfica – Menino Jesus.....	164
<b>Quadro 66</b> – Documentação fotográfica e radiográfica – Menino Jesus da N. S. do Parto.....	165
<b>Quadro 67</b> – Áreas de perda da policromia e indicação de pintura original subjacente.....	167
<b>Quadro 68</b> – Resultado das análises - nº 022.....	167
<b>Quadro 69</b> – Análise dos olhos de vidro.....	171
<b>Quadro 70</b> – Comparação entre olhos - nº 466 e 475 (luz visível e raios x).....	172
<b>Quadro 71</b> – Comparação entre carnações (opacidade x manchas e transparência).....	174
<b>Quadro 72</b> – Coleta de amostras da madeira.....	175
<b>Quadro 73</b> – Menino Deus (nº 475).....	179
<b>Quadro 74</b> – Análise dos fragmentos com microscopia (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta).....	181
<b>Quadro 75</b> – Local de coleta da amostra e fragmentos - nº 475, 107 e 462.....	182
<b>Quadro 76</b> – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Menino Deus - nº 475 .....	184
<b>Quadro 77</b> – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Menino Deus - nº 107 .....	185

<b>Quadro 78</b> – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Menino Deus - nº 462 .....	186
<b>Quadro 79</b> – Comparação entre as amostras.....	188
<b>Quadro 80</b> – Relação de artífices com mais de um ofício no Maranhão (século XIX) .....	195

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
2	<b>REVISÃO DA LITERATURA:</b> Veiga Valle e sua obra.....	29
3	<b>METODOLOGIA DE ANÁLISE FORMAL:</b> Menino Deus e Menino Jesus.....	55
3.1	Imagens dos Meninos Deus.....	67
3.1.1	Anatomia humana.....	71
3.1.2	Atributos e acessórios presentes nas imagens de Menino Deus.....	79
3.2	Imagens dos Meninos Jesus.....	82
3.2.1	Anatomia humana.....	86
3.3	Comparação entre as imagens do Menino Deus e do Menino Jesus .....	92
4	<b>TÉCNICA CONSTRUTIVA:</b> exames e análises .....	157
4.1	Análise das imagens radiológicas .....	159
4.2	Análise da madeira.....	174
4.3	Análise da carnação.....	178
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	202
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	207
	<b>ANEXO A</b> – Relatório de João José Rescala .....	216
	<b>ANEXO B</b> – Documento comprobatório de Veiga Valle como Major.....	218
	<b>ANEXO C</b> – Análise da madeira - Peça nº 107 .....	219
	<b>ANEXO D</b> – Análise da madeira - Peça nº 475 .....	220
	<b>ANEXO E</b> – Documento com indicação de pagamento a Veiga Valle (andor) .	221
	<b>ANEXO F</b> – Documento com indicação de pagamento a Veiga Valle (conserto e encarne - Senhor dos Passos).....	222
	<b>ANEXO G</b> – Documento com encomenda para encarnar imagem de Nossa Senhora Mãe de Deus .....	223
	<b>ANEXO H</b> – Documento com pagamento a Joaquim Gustavo da Veiga Jardim .....	224
	<b>ANEXO I</b> – Documento com pagamento a Joaquim Leite de Camargo .....	225
	<b>APÊNDICE A</b> – Destaques na cronologia de Veiga Valle .....	226
	<b>APÊNDICE B</b> – Correlação dos acontecimentos sobre Veiga Valle e publicações: jornais e/ou livros, catálogos e afins .....	227
	<b>APÊNDICE C</b> – Esculturas atribuídas a Veiga Valle – MASBM .....	244

<b>APÊNDICE D</b> – Peças atribuídas a Veiga Valle - registros de restauração nas fichas catalográficas .....	252
<b>APÊNDICE E</b> – Transcrições de trechos de documentos encontrados no Arquivo da Diocese de Goiás.....	255
<b>APÊNDICE F</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 340 .....	257
<b>APÊNDICE G</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 466 .....	259
<b>APÊNDICE H</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 468 .....	260
<b>APÊNDICE I</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 475 .....	261
<b>APÊNDICE J</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 476 .....	262
<b>APÊNDICE K</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 477 .....	263
<b>APÊNDICE L</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 013 .....	264
<b>APÊNDICE M</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 128 .....	265
<b>APÊNDICE N</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 184 .....	266
<b>APÊNDICE O</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 192 .....	267
<b>APÊNDICE P</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 194 .....	269
<b>APÊNDICE Q</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 204 .....	270
<b>APÊNDICE R</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 462 .....	271
<b>APÊNDICE S</b> – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 470 .....	272
<b>APÊNDICE T</b> – Análise construtiva – Menino Deus nº 340; nº 466 .....	273
<b>APÊNDICE U</b> – Análise construtiva – Menino Deus nº 468; nº 475 .....	274

<b>APÊNDICE V</b>	– Análise construtiva – Menino Deus nº 476; nº 477.....	275
<b>APÊNDICE W</b>	– Análise construtiva – Menino Jesus nº 013; nº 107.....	276
<b>APÊNDICE X</b>	– Análise construtiva – Menino Jesus nº 128; nº 184.....	277
<b>APÊNDICE Y</b>	– Análise construtiva – Menino Jesus nº 192; nº 194.....	278
<b>APÊNDICE Z</b>	– Análise construtiva – Menino Jesus nº 204; nº 462.....	279
<b>APÊNDICE AA</b>	– Análise construtiva – Menino Jesus nº 470.....	281
<b>APÊNDICE BB</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 340; nº 466 ...	282
<b>APÊNDICE CC</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 468; nº 475 ...	283
<b>APÊNDICE DD</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 476; nº 477 ...	284
<b>APÊNDICE EE</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 013; nº 107...	285
<b>APÊNDICE FF</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 128; nº 184 ...	286
<b>APÊNDICE GG</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 192; nº 194 ..	287
<b>APÊNDICE HH</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 204; nº 462 ..	288
<b>APÊNDICE II</b>	– Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 470; nº 912 .....	289
<b>APÊNDICE JJ</b>	– Estudos estratigráficos da policromia (carnação e cabelo)....	290

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre esculturas em madeira dourada e policromada tem sido realizada sistematicamente e, em grande número, sobretudo nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo. É indiscutível a relevância de muitas cidades contidas nesses estados no cenário da História do Brasil, especialmente da História da Arte Colonial, porém, quando voltamos o olhar para o interior do país, esse percentual encontra-se reduzido em comparação com os demais. Contudo, não podemos diminuir a importância das cidades mais afastadas do litoral nos aspectos históricos e artísticos para a formação da identidade cultural brasileira. Não ignoramos que o acesso físico a esses lugares, muitas vezes, dificulta a realização das pesquisas, em virtude da necessidade de retornar a eles mais de uma vez e dos custos e da logística envolvidos.

As universidades públicas que se encontram nesses estados acabam assumindo o papel de interiorizar e regionalizar a pesquisa, embora a maioria delas esteja nas capitais dos estados e passando por dificuldades há muito conhecidas. No entanto, alguns procedimentos, como a coleta e a análise adequadas das amostras de policromia, devem ser investigados em grandes centros do Sudeste ou do Nordeste ou por profissionais detentores da *expertise* que se encontram nessas regiões. Assim, ao eleger parte do acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte<sup>1</sup> (MASBM), situado na cidade de Goiás/GO, como objeto de estudo desta dissertação, nossa intenção foi de contribuir não só para preencher essas lacunas, como também para preservar o patrimônio cultural do estado de Goiás e, conseqüentemente, do Brasil.

Nesse estado brasileiro, ao observar sobre o aspecto da imaginária devocional do Século XIX, destacam-se as esculturas em madeira dourada e policromada atribuídas ao artista goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), vulgarmente conhecido pelo seu sobrenome.

Nascido em Meia Ponte (atual Pirenópolis/GO), Veiga Valle pertencia a uma família com prestígio social local. Provavelmente por isso, tenha exercido alguns cargos públicos e importantes na cidade, como de juiz de paz, vereador, deputado provincial, irmão de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento,

---

<sup>1</sup> Acervo tombado na esfera federal desde 1985, por pertencer ao conjunto da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, de acordo com Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85. A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, em 1950. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

comerciante, entre outros. Residiu em Meia Ponte até se casar com a filha do Governador da Província, Joaquina Porfíria Jardim, em 1841, quando se mudou para a antiga Vila Boa de Goyaz (atual Goiás/GO), onde fixou residência até o ano em que morreu.

Nessa cidade, consta, conforme documentação da época, que chegou ao cargo de major da Guarda Nacional, vereador, deputado provincial, durante vários mandatos, e irmão de compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Paralelamente, atuou no campo artístico, e a ele foram atribuídas, aproximadamente, 200 esculturas que se encontram nos dias de hoje em mãos de particulares e irmandades religiosas, principalmente no estado de Goiás, mas também no Mato Grosso e Tocantins, além do Museu de Arte Sacra da Boa Morte já citado.

Nosso objetivo, nesta dissertação, não foi de nos aprofundar no cidadão Veiga Valle e em sua atuação no bojo social local, estudos tão bem executados por Heliana Angotti Salgueiro (1983) e Elder Camargo de Passos (1997). Porém, é importante levantar resumidamente esses dados para que possamos discutir, nas seções seguintes, sobre algumas hipóteses a respeito de seu fazer artístico. No Apêndice A, constam, resumidamente, os destaques na cronologia de Veiga Valle quanto às atividades sociais, artísticas, religiosas e profissionais de que se tem notícias que tenha exercido.

A justificativa para a escolha de Veiga Valle, como objeto de estudo, está relacionada com o conhecimento inicial sobre a existência de suas obras que ocorreu ainda na época da faculdade, durante as aulas de História da Arte Brasileira, no curso de Museologia. Anos depois, em 2011, pudemos visitar a cidade de Goiás e ter contato pessoalmente com este acervo. Ao nos deparar com aquelas esculturas com tantos detalhes na talha e na policromia e, sabendo da importância que o artista tinha para a região, imaginamos que os estudos sobre sua obra já haviam sido exauridos e nos surpreendemos ao pesquisar mais sobre o assunto e constatar a ausência de investigações sistematizadas no campo da técnica construtiva, da análise científica sobre os materiais utilizados nas peças, entre outros.

Percebendo essa lacuna, pretendíamos tentar preenche-la, mesmo que parcialmente, tendo em vista o número de obras atribuídas a Veiga Valle, durante o curso de especialização em Preservação e Análise em Obras de Arte. No entanto, as necessidades de realização de uma obra no telhado do MASBM durante as pesquisas adiaram as intenções de estudar este acervo; o que foi permitido anos mais tarde,

durante o curso de mestrado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como veremos nas páginas seguintes.

Retomando as informações sobre Veiga Valle, no que se refere à sua produção artística, tradicionalmente, afirma-se que era o responsável não só por esculpir as peças em madeira, como também de pintá-las e dourá-las. Essa característica não é comum, uma vez que, no Século XIX e anteriores, as imagens sacras em madeira dourada e policromada eram produzidas separadamente conforme pesquisas realizadas em outros estados, como Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro, por exemplo. Tampouco há informações sobre ter tido aprendizes além de seu terceiro filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933). Sobre seu aprendizado, os autores que estudaram sobre o artista elencaram alguns nomes de possíveis mestres, como o padre Manoel Amâncio da Luz, sem, contudo, encontrar uma resposta definitiva, chegando, inclusive, a afirmar que ele seria um “autodidata” ou “um inspirado”.

As referências a Veiga Valle, majoritariamente, afirmam que ele seguia o padrão encontrado nas esculturas devocionais brasileiras, ou seja, a madeira esculpida era o cedro e, depois de receber uma camada de encolagem, eram aplicados sucessivos estratos com base de preparação e policromia. Quando havia douramento, existiam camadas de bolo armênio, para aplicar as folhas metálicas, e as demais de coloração as sobrepunham. Em seus trabalhos, Veiga Valle usou pinturas em relevo e a pincel, punção e esgrafiado (SALGUEIRO, 1983). O artista também é conhecido por seu trabalho feito na carnação, tão particular que a textura e a aparência se assemelham a um “biscuit” (PASSOS, 1997).

Apesar de alguns autores terem afirmado que Veiga Valle usou materiais locais para produzir suas obras, um estudo sistematizado a partir de exames científicos, a fim de confirmar ou elucidar quais técnicas construtivas e materiais Veiga Valle utilizou em suas obras, não foi localizado durante a pesquisa sobre o assunto.

Ressalta-se que, “os materiais e técnicas são representações da sociedade na qual o artista viveu. Eles refletem as influências do local e da época em que a obra foi produzida, sejam elas de origem econômica, estética, histórica ou cultural” (ROSADO, 2014, p. 1371). Esses dados são relevantes não só para documentar, registrar e conhecer esses bens culturais brasileiros que se encontram isolados geograficamente, mas também para desenvolver pesquisas científicas sobre o patrimônio cultural do país.

Para esse alcance, cada vez mais, os equipamentos utilizados em outras áreas do conhecimento têm sido aplicados na realização de exames científicos em obras de arte. Eles possibilitam respostas mais assertivas sobre os materiais e as técnicas utilizadas pelos artistas. Contudo, seu uso deve estar associado ao trabalho interdisciplinar de outros profissionais, como conservadores/restauradores, historiadores da arte, arqueólogos, arquitetos, museólogos, curadores, entre outros (ROSADO, 2014).

Muitos desses exames não são invasivos, ou seja, não necessitam que sejam retiradas amostras dos materiais para sua análise laboratorial. É o caso das técnicas utilizadas para registro fotográfico com luzes ultravioleta, infravermelho, rasante, reversa, além dos exames realizados com imagens de raios X e fluorescência de raios X (RESCALA, 1985; MENDES e BAPTISTA, 1998; COELHO e QUITES, 2014; ROSADO, 2014), por meio dos quais se podem obter informações sobre possíveis intervenções nas peças, sobre a utilização de pigmentos específicos, desenhos subjacentes, utilização de materiais metálicos, composição estrutural por meio de blocos, estado de conservação do objeto, entre tantas outras.

Esses dados, aliados ao estudo sobre a disposição desses materiais no espaço geográfico ocupado pelo artista, podem nos trazer inúmeros elementos para que possamos compreender os meios que ele utilizou para produzir sua arte. Todo esse conjunto de informações vai sendo agregado às fichas de catalogação das obras e representa um trabalho de pesquisa aprofundado sobre esses bens.

Além disso, a documentação consolidada das peças pertencentes aos acervos é essencial quando do seu desaparecimento por meio de furto, roubo ou extravio dos seus locais de guarda. Nesses casos, quanto mais informações se tem da peça, maior é a chance de recuperá-la, uma vez que são repassadas para os órgãos de segurança pública e de controle de circulação de mercadorias e para os comerciantes de bens culturais e instituições de preservação de acervos. Em pesquisa na base de dados do Iphan sobre Bens Culturais Procurados<sup>2</sup>, encontramos uma peça cadastrada de autoria de Veiga Valle e que ainda está desaparecida.

Durante a realização desta pesquisa, surgiram questionamentos sobre a peculiaridade de o artista goiano ter conhecimentos técnicos que lhe possibilitassem ser o único executor da escultura e da policromia das obras a ele atribuídas. Isto

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/219>. Acesso em: 20 jun. 2018.

porque, comparativamente com os artífices dos séculos anteriores ao XIX, essas funções eram executadas por profissionais distintos, ou seja, havia o ofício do escultor e um pintor/dourador, que se incumbia de fazer a ornamentação pictórica das esculturas. Então, a assertiva de que o artista goiano dominava a confecção de ambas as técnicas é posta em questão, o que nos faz indagar acerca da existência de comprovação documental de que ele executava as duas funções.

Podemos também questionar sobre se havia uma escola ou oficina de artífices que auxiliavam o artista, já que ele exercia concomitantemente outras atividades sociais.

A realização de análise formal nas esculturas é imprescindível nos estudos sobre atribuição em obras de arte em geral. Com ela, é possível verificar a possibilidades de respostas sobre as similitudes e os afastamentos nas características escultóricas de determinado artista, estilo, época, localidade, materiais, entre outros. Aspectos como frontalidade, cânones, formas, simetria e movimentação fazem parte deste estudo comparativo. Ademais, a investigação sobre possíveis estilemas de um artífice ou oficina corroboram para os resultados obtidos com a análise formal.

Além das dúvidas elencadas acima, ainda existem outras sobre quais teriam sido os pigmentos e os materiais locais utilizados pelo artista para confeccionar suas peças. São poucos os estudos publicados nesse aspecto, que indicariam a utilização de pigmentos e madeiras disponíveis na região<sup>3</sup>. E a importação de pigmentos e de outros materiais? Veiga Valle teria usado esses materiais na confecção de suas peças?

Assim, o objetivo desta dissertação foi de investigar as obras escultóricas em madeira dourada e policromada atribuídas ao artista goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), que se encontram no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em Goiás/GO, especificamente as imagens do Menino Deus e do Menino Jesus. Para tanto, realizamos análise formal da talha e da policromia dessas esculturas e averiguamos as técnicas construtivas, por meio da execução de exames científicos. Com base nisso, podemos aventar algumas hipóteses sobre o fazer artístico de Veiga Valle.

---

<sup>3</sup> Ver Heliana Angotti Salgueiro (1983) e Elder Camargo de Passos (1997; 2002; 2007).

Para concretizar este trabalho, precisamos fazer um levantamento bibliográfico e arquivístico sobre a imaginária sacra brasileira de Veiga Valle, exames científicos aplicados a obras de arte e análises *in loco* sobre as obras.

A pesquisa documental foi de suma importância para nortear o trabalho. Inicialmente prevista para ser realizada em arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (Arquivo Central), na cidade do Rio de Janeiro/RJ, e na Superintendência de Goiás, bem como no arquivo da Diocese de Goiás e do MASBM, a pesquisa teve de ser ampliada para os arquivos do Museu das Bandeiras, o Arquivo Histórico do Frei Simão Dorvi, localizados na cidade de Goiás; o Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – IPEHBC e o Arquivo Histórico do Estado de Goiás, situados em Goiânia/GO; a Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis/GO (cidade natal de Veiga Valle); a Diocese de Anápolis/GO (responsável pelas Paróquias de Pirenópolis/GO, Corumbá de Goiás/GO e Jaraguá/GO, entre outras); e a Casa da Cultura e Diocese de Santa Luzia, em Luziânia/GO.

Apesar de nosso objeto de estudo serem as obras atribuídas ao artista que se encontram no MASBM, consideramos importante acessar documentos de esculturas devocionais a ele atribuídas e que estão em outros locais, a fim de fazer estudos comparativos, principalmente quanto às dúvidas levantadas neste trabalho referentes à confecção escultórica e à policromia. Por isso, também visitamos a Igreja Matriz de Trindade/GO; a Igreja do Senhor do Bonfim, em Silvânia/GO; a Arquidiocese de Goiânia (responsável pelas Paróquias em Trindade/GO e Silvânia/GO); a Paróquia de Nossa Senhora da Penha de França, em Corumbá de Goiás/GO; a Paróquia de Nossa Senhora da Penha, em Jaraguá/GO; a Igreja Matriz de Santa Luzia, em Luziânia/GO e a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Arraias/TO.

Optamos por estudar o maior número de imagens com iconografia semelhante, para ter um escopo amplo sobre as obras atribuídas a Veiga Valle. Por isso, selecionamos sete imagens do Menino Deus e dez, do Menino Jesus, portanto, dezessete esculturas que se encontram no museu. Essas esculturas - pela forma como são representadas com o corpo exposto, grande área de policromia com carnção, acesso facilitado pelas suas dimensões, entre outros - nos permitiram estender o estudo para um número considerado de peças, principalmente se consideramos o tempo de uma pesquisa de mestrado. A observação acurada e comparativa nas peças desse conjunto foi primordial para a análise formal e para

conseguirmos levantar algumas hipóteses quanto à sua fatura. Na análise formal, em um primeiro momento, o olhar é voltado para as peças como um todo, e em seguida, são analisadas pelos detalhes como a forma de esculpir as orelhas, as unhas, os joelhos; se a talha é angulosa ou suave, se são proporcionais, hieráticas, entre outros aspectos que alguns autores que tratam sobre atribuições já citaram, como Giovanni Morelli, por exemplo. Por fim, foram realizados exames científicos – imagens radiológicas, análise da madeira e da policromia da carnação – nas esculturas sacras selecionadas e, conseqüentemente, a análise dos resultados obtidos em comparação ao estudo da forma, para que pudéssemos discorrer sobre as técnicas construtivas que o artista usou para produzir suas obras.

A primeira seção deste trabalho, consiste na introdução que, como observado acima, apresenta alguns aspectos sobre a imaginária sacra devocional em madeira, objetivo e escopo de estudo desta dissertação, metodologia de pesquisa, e abordagens que serão tratadas nas seções seguintes.

Na segunda seção, apresentamos a revisão da literatura sobre o Veiga Valle direcionada cronologicamente. Selecionamos autores que enfatizaram sua relevância no cenário da imaginária sacra brasileira e identificamos correlação entre algumas publicações com a realização de eventos/acontecimentos. O destaque das referências ao artista nas publicações ocorreu majoritariamente no Século XX, quando Veiga Valle foi redescoberto. Aspectos sobre seu aprendizado, domínio de técnicas, contextualização artística, entre outros, também foram abordados.

Na seção seguinte, por meio da comparação entre as publicações que delimitaram o *corpus* das esculturas atribuídas ao artista goiano, selecionamos as peças com iconografia de Menino Deus e Menino Jesus como objetos de estudo desta pesquisa. O conjunto das 17 esculturas foi fotografado em diversos ângulos e em detalhes, a fim de ser analisado quanto à forma e às características gerais da policromia, especialmente sobre a carnação e os cabelos. Constam, ainda, considerações sobre os cânones, formas e linhas da composição, proporção anatômica, simetria e exames detalhados de toda a anatomia. Por fim, fizemos comparações entre as esculturas e possíveis agrupamentos entre o total de obras selecionadas.

Na seção 4, tratamos sobre a técnica construtiva das obras analisadas, com a realização de exames científicos que foram importantes para complementar os resultados obtidos da seção anterior. Com eles, pudemos analisar, mais

profundamente, os aspectos materiais das esculturas e discutir sobre as observações feitas acerca das peças, usando imagens radiológicas, lentes de aumento, luzes especiais e análise de amostras da madeira e da policromia, com microscópico de luz polarizada.

Por último, trazemos as considerações finais, que sintetizam as questões abordadas nesta dissertação, e os documentos anexos, que complementam as informações.

## 2 REVISÃO DA LITERATURA: Veiga Valle e sua obra

Ao fazer um levantamento da literatura em que José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) foi citado, foi imprescindível considerar duas publicações de jornais da época que noticiaram seu falecimento aos 67 anos. O primeiro trouxe a informação de que, em 29 de janeiro de 1874, Veiga Valle havia falecido.

Fallecimento [...] do major José Joaquim da Veiga Valle, na manhã de 29 do presente. [...] Sem estudos, dedicou-se por mera curiosidade d'esde moço **as artes de estatuaria e pintor**, que exerceo com grande proveito **tornando seo nome muito conhecido na provincia inteira, e legando-nos obras que abonarão a qualquer profissional**. Fica d'elle também um discípulo aproveitável, na pessoa de seo filho o Sr. Henrique Ernesto da Veiga. Occupou por vezes lugares de distinção, sendo eleito por muitos annos successivos, membro da assembléa provincial. (NOTICIÁRIOS, 1874, p. 3-4, grifo nosso)

**Figura 1** - Retrato de José Joaquim da Veiga Valle



**Fonte:** Passos (1997, p. 13).

No segundo, um soneto escrito pelo pintor e amigo de Veiga Valle, Cândido de Cássia e Oliveira<sup>4</sup>, em sua homenagem.

No pranto da saudade um grito demos,  
Que demonstre pesares e aflições,  
Que faça compungir os corações,  
A lamentável perda que tivemos.  
O nosso **exímio artista** aqui perdemos,  
Por quem faremos preces e orações.  
A mais pungente dor, mil emoções  
E prantos com sufrágios minoremos.  
Extremosa família, o lastimoso,  
Pranto amargo, que atesta o sentimento,  
Permita Deus que o fala mais ditoso.  
Iremos visitar seu monumento,  
Plantar jasmims sobre o chão relvoso  
Carpindo tão funesto apartamento.  
(OLIVEIRA, 1874, p. 4, grifo nosso).

<sup>4</sup> Até o momento de conclusão desta pesquisa, não foi possível encontrar informações sobre a datas de nascimento e de morte do artista, porém seu nome é citado por Salgueiro (1983, p. 57-58) e Machado (2016, p. 70 e 97) como pintor, escultor e professor de Desenho.

Em ambas as citações, vimos que, já naquela época, Veiga Valle era reconhecido tanto como escultor e pintor, quanto como artista. Ao longo deste trabalho, além de mencionar os autores que evidenciaram o nome de Veiga Valle no transcorrer do tempo, pontuamos os adjetivos artísticos que identificaram esse goiano a partir de suas obras.

Depois de pesquisas feitas em diversos arquivos e, conforme ratificado por Fernando Martins dos Santos (2018), o nome do artista entrou no anonimato. Há menção ao nome de Veiga Valle na “Revista Informação Goyana”, de abril de 1921, comentando sobre o incêndio da Igreja da Boa Morte, onde algumas peças queimadas ‘foram esculpidas pelo **maior artista** que ainda Goyaz possuiu – **o velho e genial Veiga**’”. (SANTOS, 2018, p. 15, grifo nosso)

Só em 1940<sup>5</sup>, durante uma viagem do restaurador João José Rescala<sup>6</sup> (1910-1986), a pedido do SPHAN<sup>7</sup>, Veiga Valle foi destacado novamente por sua importância artística.

**Um grande artista**, [...] Em todas as igrejas de Goyaz havia esculturas religiosas de um **artista desconhecido**. Notei que o autor de taes obras tinha personalidade; [...] Consegui ainda reunir cerca de 40 obras e fiz uma exposição sobre o patrocínio da Prefeitura local. Todas as esculturas de Veiga Valle se encontram em Goyaz e algumas em Matto Grosso. Embora o artista não tenha saído de sua terra natal, há entretanto uma obra sua no Vaticano. (RESCALA, p. 11-12, grifo nosso).

O importante, em Goiás, foi a descoberta de um **grande escultor**, Veiga Vale. Aliás, descoberta propriamente não, ele estava lá, é que estava esquecido. [...] Vi nas imagens das igrejas um trabalho muito bem feito, **numa encarnação muito especial, parecia que tinham sido feitas por um só artista**. [...] Então, começamos a pensar numa exposição daqueles trabalhos<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Há uma única referência a Veiga Valle no periódico “A Tribuna Livre: Órgão do Club Liberal de Goiás”, de 1881, em que cita seu nome como major e não como artista: “Em condições semelhantes se-acha a chacara do Carreiro, pertencente aos herdeiros do finado major Veiga Valle, que consta de um extenso terreno cercado á muros de pedra sêca com agoa dentro \$”. (SOBRINHO, 1881, p. 3). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717592&pesq=%22veiga%20valle%22&pagfis=450>. Acesso em: 17 jul. 2020.

<sup>6</sup> João José Rescala (1910-1986): pintor, ilustrador, desenhista, restaurador e professor. Vencedor de prêmios de viagem ao Brasil e ao exterior em edições do Salão Nacional de Belas Artes (1937 e 1943). Atuou como técnico do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN em “trabalhos de conservação de obras de arte religiosas na Bahia, em Pernambuco e em Goiás” (ENCICLOPÉDIA, 2020, s.p).

<sup>7</sup> Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, órgão criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

<sup>8</sup> As 25 esculturas que participaram da exposição foram: Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora das Dores e São Joaquim (pertencentes à Igreja da Boa Morte); Senhor Morto, Nossa Senhora d’Abadia, Menino Jesus e Santa Bárbara (pertencentes à Igreja da Abadia); São Miguel (Cemitério da cidade); Santa Bárbara e São Jerônimo (Igreja de Santa Bárbara); Nossa Senhora da Conceição (05), São José, máscara de São Francisco, crucifixo, Santo Antônio (02), Menino Jesus, São João Batista, Nossa

– pra fazer um destaque! -, porque fotografá-los só nas igrejas, tomar apontamento, isto não ia adiantar quase nada. O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tinha que se interessar realmente pelo caso. Para pôr em maior evidência o **escultor**, [...] O fato é que Veiga Vale ficou sendo o **principal artista de Goiás** daquela época. Na realidade... foi um **grande santeiro!** Um **grande escultor**, sobretudo! (RESCALA, 1988, p. 2-3, grifo nosso).

As palavras de Rescala evidenciam que, no Século XX, o nome de Veiga Valle havia sido esquecido, ao afirmar que as esculturas religiosas pertenciam a um artista desconhecido. No entanto, em contato com pessoas locais, seu nome ressurgiu, por meio da tradição oral, como o artista autor das obras devocionais. Assim, Rescala o denomina de “grande santeiro”. Também salienta que era “um grande escultor, sobretudo”, e destaca aspectos da pintura de tais esculturas ao afirmar que tinham uma “encarnação<sup>9</sup> muito especial”. Em nenhum documento escrito por Rescala ou em entrevistas cedidas por ele, há estranhamento sobre Veiga Valle dominar ambas as técnicas: a de esculpir em madeira e a de pintar/dourar.

Devido à sua experiência profissional e artística, Rescala conhecia as técnicas utilizadas na imaginária sacra brasileira, herança portuguesa e espanhola, nas quais um artífice realizava o entalhe em madeira, e outro, a pintura e o douramento das esculturas. Continua a dúvida sobre se o pintor carioca só se baseou nas informações que o prefeito de Goiás, descendente de Veiga Valle, prestou, quando organizavam a exposição com as obras do artista goiano, em 1940, e nas palavras escritas no Correio Oficial que noticiou sua morte, em 1874, que afirmava ter se dedicado às “artes de estatuaria e pintor” ou se, realmente, Rescala presumia que Veiga Valle era o único responsável pela produção completa da imagem devocional: tanto a escultura, quanto a pintura e o douramento da peça.

Santos (2018), em seu artigo denominado “O descobridor<sup>10</sup> de artistas: João José Rescala e o (re)descobrimento de Veiga Valle”, destaca a relevância do pintor e restaurador carioca no resgate do artista goiano. Pode-se afirmar que a referência que o autor [Santos (2018)] faz ao (re)descobrimento, trata-se do período em que ele foi

---

Senhora das Mercês, Santana, São Joaquim (pertencentes a proprietários particulares distintos), conforme consta no Relatório de Rescala, no Anexo A.

<sup>9</sup> Encarnação ou carnação: é uma “pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor de pele”. (COELHO; QUITES, 2014, p. 75)

<sup>10</sup> Referência ao título do artigo de F. M. para a Revista da Semana: “João Rescala, descobridor de artistas”, no qual João José Rescala concede entrevista e trata da descoberta que fez das obras de Veiga Valle. (RESCALA, 1940, p. 11-12).

reconhecido por seus contemporâneos (“descoberta”), o que pode ser constatado por meio das encomendas e da quantidade de peças atribuídas a Veiga Valle nas igrejas e coleções particulares; e o período pós-quebra do silêncio relacionado ao seu nome depois de 66 anos de sua morte (“redescoberta”). No entanto, o próprio Rescala salienta que o artista não foi descoberto, apenas esquecido, conforme citação acima.

Santos (2018) apresenta, ainda, como retórica a mobilização da sociedade para o reconhecimento da cidade como Monumento Histórico, em virtude da mudança da capital do estado de Goiás para Goiânia.

Para muitos intelectuais vilaboenses<sup>11</sup>, a cidade, reconhecida como Monumento Histórico [Nacional], voltaria a ser valorizada na sociedade goiana. Segundo François Choay, “monumento, vem do latim monumentum: advertir, lembrar. Traz emoção, toca, evoca uma memória” (CHOAY, 2001). O monumento não é criado e já pensado nessa função, pois são as pessoas que lhe empregam tal função. Neste sentido, os argumentos para o reconhecimento do centro histórico da cidade de Goiás levavam em conta os seguintes aspectos: políticos, sendo a primeira capital; arquitetônicos, com as igrejas, algumas casas e órgãos do governo; culturais, com o berço da cultura goiana, devido sua literatura, teatro e música; e estéticos, resgatando as obras de Veiga Valle. (SANTOS, 2018, p. 14)

A visita de Rescala a Goiás/GO<sup>12</sup> colaborou não só para a redescoberta de Veiga Valle para o campo artístico sacro como também, posteriormente (década de 1950), para o reconhecimento de lugares da cidade como patrimônio cultural nacional, por meio da inscrição nos livros de tombamento (SANTOS, 2018). Documentos que se encontram atualmente no Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no Rio de Janeiro/RJ, comprovam que o relatório técnico, bem como as fotografias das esculturas sacras, igrejas, monumentos e imóveis na cidade de Goiás/GO elaborados por Rescala, depois de sua visita, despertaram o interesse do referido órgão para a possibilidade de tombar alguns bens da cidade. Tanto que visitas posteriores de técnicos foram realizadas e, conseqüentemente, derivaram na proteção legal de bens imóveis.

Ressalte-se, entretanto, que a redescoberta do artista goiano não ocorreu da forma como Rescala imaginava para os intelectuais locais.

---

<sup>11</sup> Antigo nome dado à pessoa que nascia na cidade de Goiás/GO. Nos dias de hoje, quem nasce no referido município é denominado de goiano, mesma nomenclatura dada a quem nasce no estado de Goiás.

<sup>12</sup> Goiás é conhecida como cidade de Goiás e Goiás Velho. Isso por conta da transferência da capital do Estado para Goiânia em 1942, apesar de o Decreto nº 1.816 ter sido assinado em 23 de março de 1937. A fim de não causar dúvidas ou confusões na nomenclatura, neste trabalho trataremos como Goiás/GO ou cidade de Goiás.

Retiramos as imagens das igrejas e realizamos a exposição. Na época pensei que os intelectuais goianos se interessariam pelo conhecimento e divulgação de um **artista** de destaque que foi Veiga Valle, mas isso não aconteceu. Eu, é que dei entrevistas em São Paulo e outra no Rio, falando sobre o **artista goiano**. Bem mais tarde é que fizeram uma exposição em Goiânia e aí foi que a sua divulgação começou a tomar vulto. (RESCALA apud SANTOS, 2018, p. 12, grifo nosso)

Apesar disso, a atuação de Rescala, com seu olhar de especialista, em virtude de sua formação artística, foi primordial para que as características estilísticas e técnicas de Veiga Valle ressurgissem do esquecimento. Depois que alguns bens da cidade de Goiás foram tombados, inclusive uma peça “atribuída” ao artista<sup>13</sup>, ocorreram exposições itinerantes importantes na década de 1970 com obras de Veiga Valle.

Depois do “resgate” do artista goiano por Rescala, o nome de Veiga Valle ressurgiu em meio a artigos em jornais e revistas, nas décadas seguintes, quando suas obras participavam de exposições de temática artística e/ou sacras (religiosa, histórica) (SALGUEIRO, 1983; SANTOS, 2018). Como exemplo, podemos citar a exibição de peças do artista na inauguração da Escola Goiana de Belas Artes, em 1953, e no I Congresso Nacional de Intelectuais, no ano seguinte, ambos realizados na capital do Estado, e os artigos de Alexandre Konder, para a Revista Miragem (1954), e de Jordão de Oliveira, Luiz Curado<sup>14</sup> e Frei Nazareno Confaloni<sup>15</sup>, para a Revista Renovação (1955).

Konder (1954), em seu relato sobre a cidade de Goiás, os monumentos e as personalidades, destaca suas impressões sobre as obras de Veiga Valle:

Há ali dentro [da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte] – embora muito mal colocada – uma autêntica obra-prima da arte santeira nacional – a belíssima Nossa Senhora do Parto, da autoria dêsse **mestre** incomparável que se

<sup>13</sup> De acordo com as informações disponibilizadas no sítio eletrônico do IPHAN, no “século XIX, a escultura de Nossa Senhora do Rosário, de origem portuguesa, datada do século XVIII] teve mão e menino Jesus refeitos pelo escultor Veiga Valle”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

<sup>14</sup> Luiz Augusto do Carmo Curado (1919-1996): foi “escultor, gravador, professor e diretor da EGBA”. (VIGÁRIO, 2014, p. 136). “Sua atuação é marcada pela ação pedagógica na área de ensino de Arte na EGBA, acrescida de seu papel de animador das artes e suas incursões como artista plástico, especialmente na gravura (xilogravura). Curado teria transitado por várias áreas das artes, entre elas, a música, o teatro, a cenografia, a escultura, o desenho, a terracota, a pintura, colagens e iluminação cênica” (GOYA, 1998, p. 108 apud BORELA, 2009, p.11).

<sup>15</sup> Giuseppe Confaloni (1917-1977): “Pintor, muralista, desenhista e professor. [...] É o idealizador, juntamente com Luiz Curado, da Escola Goiana de Belas Artes, EGBA, em Goiânia, onde leciona pintura e desenho. Professor fundador da Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás (UCG), leciona desenho e plástica”. (ENCICLOPÉDIA, 2020, s.p).

chamou Veiga Valle, nome tão grande quanto o de um Aleijadinho<sup>16</sup>, de um Manuel Inacio da Costa<sup>17</sup> ou de um ‘Cabra’<sup>18</sup>, mas acêrca do qual o Brasil tão pouco fala. Trata-se de uma peça de rara perfeição artística que tem provocado em tôda gente os mais entusiástico e justo selogios [...]. Outra peça magnífica de Veiga Valle pode ser admirada na igreja de Nossa Senhora da Boa Morte – a sua comovente Nossa Senhora das Dores. Trabalho embora ligeiramente inferior ao primeiro, essa imagem é bem uma amostra das aprimoradas qualidades artísticas dêsse ilustre mestre, de quem descendem tantos artistas de vulto. Para a gente da velha capital, porém, a imagem mais querida entre tôdas, é o Senhor dos Passos, que se encontra na igreja de São Francisco, e também de autoria de Veiga Valle. (KONDER, 1954, p. 19).

Konder (1954) ressalta, ainda, a importância de Rescala no reconhecimento de Veiga Valle como integrante da história da arte sacra no Brasil. Por essa razão, organizou uma exposição com suas obras em Goiás/GO e compilou fotografias e documentos sobre o artista que foram entregues ao SPHAN, com a intenção de que suas obras fossem protegidas, contudo sem muito êxito naquele momento<sup>19</sup> (KONDER, 1954, p. 19).

Esse autor equivocava-se ao afirmar que na exposição organizada por Rescala foram exibidas aproximadamente 100 peças do artista, pois, na realidade, o número correto corresponde a 25, de acordo com o relatório elaborado por Rescala que se encontra no Arquivo Central do Iphan, no Rio de Janeiro. Contudo, o próprio Rescala, ao conceder entrevista para a “Revista da Semana”, em 1940, também se confundiu ao afirmar que reuniu cerca de 40 obras para a referida exposição (SANTOS, 2018, p. 74).

---

<sup>16</sup> Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814): importante escultor, entalhador arquiteto e carpinteiro brasileiro. (ENCICLOPÉDIA, 2021)

<sup>17</sup> Manuel Inácio da Costa (1763-1857): escultor baiano que atuou na primeira metade do século XIX. FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A escultura no Bahia no século XVIII: autorias e atribuições**. In: Revista Imagem Brasileira. Nº 1, 2001. Belo Horizonte. 144p.

<sup>18</sup> Francisco Manoel das Chagas, o Cabra (17??-17??): escultor baiano que atuou em meados do século XVIII. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa28das-chagas>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>19</sup> Apesar de Alexandre Konder afirmar que o trabalho de Rescala para que o SPHAN protegesse as obras de Veiga Valle tenha sido “em pura perda”, em 1948, Edgar Jacintho da Silva, técnico do referido órgão, esteve em Goiás/GO para realizar levantamento de obras que poderiam ser tombadas; o que culminou com o primeiro tombamento de bens culturais na cidade, em 1950. Indiretamente, as peças de Veiga Valle poderiam estar contempladas na referida proteção, uma vez que faziam parte do acervo de monumentos religiosos tombados neste momento (Igrejas de Nossa Senhora: da Boa Morte, do Carmo, da Abadia, de Santa Bárbara e de São Francisco), além da imagem de Nossa Senhora do Rosário, pertencente ao Convento dos Dominicanos e que a restauração é atribuída ao artista. O Processo de Tombamento nº 345-T-42 encontra-se disponível nos arquivos do Iphan da cidade do Rio de Janeiro e na Superintendência do IPHAN na cidade de Goiás.

Oliveira (1955) corrobora com o pensamento de Konder (1954) ao ressaltar a importância do artista e também sobre o tombamento de suas obras.

Nêle, não só o **escultor**, mas também o **pintor** se integra na valorização dessas imagens magníficas, sem a menor descaída. Não sabemos como tanta distinção, tanta nobreza se permitem a um **artista** solitário, vivendo em um meio onde não lhe era possível convivência de maiores estímulos. O Patrimônio precisa, sem demora, tombar essas obras e o Estado de Goiás evitar sua fuga. (OLIVEIRA, 1955, p. 10, grifo nosso)

Frei Nazareno Confaloni (1955) e Luiz Augusto do Carmo Curado (1955) também ratificam o olhar que o SPHAN deveria dirigir para as informações produzidas por João José Rescala ao trabalho de Veiga Valle no que diz respeito ao tombamento<sup>20</sup>. Os autores enaltecem o artista goiano ao analisar suas obras.

Veiga Vale viveu no clima social e político quase patriarcal do 1.800 goiano. Então, a vida civil e a vida religiosa eram uma coisa só; as festas cívicas eram manifestações religiosas e as festas religiosas, caracterizam-se com manifestações cívicas. A vida tinha um rumo certo, único; família e religião. Neste clima prosperou a arte maravilhosa de Veiga Vale, de pujança barroca, revestida sempre com cores e desenhos que chamam à memória, a delicadeza de um quatrocentos florentino. Veiga Vale tem a técnica e a sabedoria compositiva dos grandes mestres das boas épocas da Europa. Temos o dever de ampará-lo. Sendo o **artista** de mais destaque da terra goiana, é um dos melhores no plano nacional. (CONFALONI, 1955, p. 29, grifo nosso)

Nas obras de Veiga Vale, algo de celestial se apresenta na suavidade e finura do colorido; algo de inatingível na espiritualidade do **acabamento escultórico**; muito de milagroso na multiplicidade de apresentação de um mesmo tema. Cada imagem, embora da mesma invocação, é uma obra nova que se contempla. (...) A precisão das atitudes anatômicas de seus santos surpreende, quando se pensa na falta de mestres. O **frescô de suas tintas** quase centenárias, desafia o entendimento, quando se cogita da técnica de sua obtenção. (CURADO, 1955, p. 16, grifo nosso)

Mesmo depois de Rescala, os autores não questionam que Veiga Valle dominava o ofício de escultor e pintor/dourador. A admiração que Confaloni e Curado (1955) têm pelo trabalho de Veiga Valle é notável pelos adjetivos utilizados em seus artigos. No caso de Curado (1955), chega a assumir proporções abstratas quando o autor trata do aprendizado do artista, afirmando que este seria um “gênio”, “um inspirado”, “um autodidata” (CURADO, 1955).

---

<sup>20</sup> “Chamo a atenção das autoridades competentes para tomarem medidas capazes de defender este grande valor de nossa cultura, se possível, com a própria fundação do Museu Veiga Vale, porque, se atrazarmos ainda mais, só ouviremos falar deste artista como um muito, pelo desaparecimento de toda a sua produção. Sei que já é um pouco tarde, para isto, mas providências imediatas poderão salvar ainda muita coisa valiosa”. (CONFALONI, 1955, p. 24). “Ainda o pintor Rescala, por iniciativa própria, encaminhou, na ocasião, à Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, importante relatório, fartamente documentado, sobre o escultor goiano. Infelizmente, por motivos que ignoramos, o Patrimônio Artístico nada pôde fazer ainda do que se impunha ante a revelação do citado relatório”. (CURADO, 1955, p. 28).

Nos anos 1960, o destaque para o artista foi dado por meio da participação de quatro obras no 1º Festival do Barroco Luso-brasileiro<sup>21</sup>, na cidade de Salvador (BA), no qual Regina Lacerda<sup>22</sup> (1968) não só foi responsável pelo transporte das peças selecionadas, como também pela publicação de artigo em jornal relatando as impressões do público do evento ao ter acesso às peças atribuídas a Veiga Valle.

E a impressão causada pelo nosso Veiga Vale perguntará agora os goianos. Posso dizer que foi de surpresa e encantamento. Pouca gente sabe da existência desse ilustre brasileiro na história da arte barroca do Brasil, por isso foi com o maior entusiasmo que estudaram as criações do **escultor** goiano. Analisaram seus planejamentos (*sic*), discutiram seus anjinhos, estudaram o estofamento primoroso feito pelo próprio **escultor**, coisa não muito comum entre os **artistas** da época, pois muitas vezes um era o escultor outro o pintor e dourador. Veiga Vale é considerado uma defasagem do barroco no Brasil, pelas próprias (*sic*) cores com que pintou as vestes daquele S. José de Botas [nº 13] ve-se a influência da ideia de Brasil independente. Ele usou nos mantos da imagem as cores verde e amarelo em nacionalismo exaltado. (LACERDA, 1968, p. 6, grifo nosso)

O questionamento sobre o fato de Veiga Valle deter o conhecimento técnico escultórico e de pintura e douramento, antes seccionado por artífices distintos, surgiu, pela primeira vez, durante a participação de suas obras no referido festival, como pode ser observado nas palavras da autora. A indagação, possivelmente, foi fruto da presença de especialistas em escultura sacra em madeira dourada e policromada de outras cidades e países no evento, ao comparar com as técnicas de imaginária devocional que lhe eram mais familiares. Contudo, não devemos ignorar que essa pauta sequer esteve presente nas discussões, tanto em Rescala, que era grande conhecedor da Arte Devocional, quanto com professores de arte e artistas (Confaloni e Curado, por exemplo), como se observou nas citações sobre Veiga Valle.

No final da década, Affonso Ávila<sup>23</sup> (1969) escreveu sobre as obras do artista no Suplemento Literário de Minas Gerais:

As peças que vimos de Veiga Vale – que para os goianos tem o mesmo significado que o Aleijadinho para nós mineiros – revelam às vezes uma

<sup>21</sup> Evento realizado entre os dias 16 a 25 de setembro de 1968, em Salvador/BA. As obras que participaram do festival foram: São José de Botas (pertencente ao Museu da Cúria Diocesana de Goiás), São João Batista, Nossa Senhora d'Abadia (02), Menino Deus (pertencentes a proprietários particulares distintos), conforme informação contida em texto de Regina Lacerda para o jornal Folha de Goyaz, 06 de outubro de 1968.

<sup>22</sup> Regina Lacerda (1921-1992): folclorista, atuou na criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, foi autora de vários livros, dentre eles “Vila Boa – História e Folclore”, publicado em 1977, em que escreveu sobre o artista Veiga Valle.

<sup>23</sup> Affonso Ávila (1928-2012): poeta, ensaísta e pesquisador, foi autor de diversos livros, principalmente sobre o Barroco mineiro, atuou na criação e dirigiu o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha-MG, dentre outros.

mimese de fundo barroquizante, porém o que nelas predomina é a elegância, a nitidez de linhas denunciadoras do melhor gosto rococó. Que foi um **artista** de talento não resta dúvida, e só para ver suas esculturas vale a pena vencer os cem quilômetros de estrada que separam Goiás Velha da cidade de Goiânia. É lamentável que não existam álbuns ou edições de reproduções fotográficas de seus trabalhos, pois com isso muito ganharia a revisão crítica de nossa arte do século passado, nem tôda ela – está provado – deformada pelo academicismo. (SUPLEMENTO LITÉRÁRIO, 1969 grifo nosso)

O autor foi o primeiro a ressaltar características do estilo Rococó presentes nas obras de Veiga Valle, sempre visto como representante de um Barroco tardio (LACERDA, 1968, 1977; ÁVILA, 1974). Salgueiro (1983) ratifica a assertiva de Ávila (1969) de que nas obras de Veiga Valle existe mais proximidade com o estilo Rococó do que com o Barroco (SALGUEIRO, 1983).

No início da década de 1970, Nice Monteiro Daher (1971), em seu artigo “Minhas Igrejas de Goiás”, ao destacar os monumentos religiosos da cidade, qualifica como “lindos santos de Veiga Valle” as peças do artista (DAHER, 1971, p. 150). Apesar de a autora só citar o nome do goiano e não aprofundar em questões que foram abordadas por outros estudiosos, ao adjetivar como “lindos santos” as peças de sua autoria, Daher (1971) reforça o reconhecimento artístico produto das esculturas devocionais atribuídas a ele.

No ano seguinte, foi publicado o trabalho “Veiga Valle: o genial santeiro de Goiás” (1972), que consiste na catalogação de 129<sup>24</sup> peças atribuídas ao artista, resultado de viagens percorridas por algumas cidades goianas, nos anos de 1965 e 1969, pelos professores de Plástica da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Bruno Corrêa Lima e Aristides Barreto do Nascimento<sup>25</sup>. No estudo, além da catalogação, os autores tratam sucintamente da biografia do artista, do estilo, das técnicas utilizadas em suas obras e da tentativa de separar algumas esculturas que seriam da fase inicial do artista, baseado em observações sobre os cânones baixo, desproporções e indecisões comuns ao aprendizado; e algumas esculturas que representariam seu estilo pessoal (LIMA; NASCIMENTO, 1972).

---

<sup>24</sup> Apesar de, na publicação, constar este quantitativo de peças, os autores elaboraram fichas individualizadas somente de 75 esculturas estudadas.

<sup>25</sup> Bruno Corrêa Lima: arquiteto e professor de Plástica da Faculdade de Arquitetura de Urbanismo - FAU da UFRJ e Aristides Barreto do Nascimento: arquiteto e ex-professor de Plástica da FAU da UFRJ e professor de Plástica da FAU (LIMA; NASCIMENTO, 1972).

O quadro 1, abaixo, traz uma síntese das peças que os autores acreditam que foram executadas por Veiga Valle, independentemente de sua fase.

**Quadro 1** – Síntese das esculturas executadas por Veiga Valle

<b>Peças que representam a fase inicial do artista [Veiga Valle]</b>		<b>Peças que representam a personalidade do mestre santeiro [Veiga Valle]</b>	
<b>Iconografia</b>	<b>Propriedade</b>	<b>Iconografia</b>	<b>Propriedade</b>
S. João Batista	Arraial do Ferreiro	N. S da Abadia	Igreja de Peixe
S. Francisco de Paula	Igreja de S. Francisco de Paula de Goiás	S. João Batista	D. Maria Caiado de Godoi
S. Francisco de Assis	D. Teresinha da Veiga Jardim	Menino Jesus	D. Francisca Craveiro de Sá
S. Miguel	Cemitério de Goiás	Menino Jesus	D. Virginia de Carvalho
N. S. da Saúde	D. Teresinha da Veiga Jardim	Menino Jesus	D. Teresinha da Veiga Jardim
N. S. do Carmo	Sr. José Bernardo Felix de Souza	<b>Peças atribuídas a Veiga Valle</b>	
N. S. da Natividade	Matriz de Natividade	Pomba do Divino	D. Maria Felix de Souza
S. Sebastião	Museu da Cúria	Pomba do Divino	Museu da Cúria
Menino Jesus	Museu da Cúria	Santa Ifigênia (colocação dos olhos de vidro)	Igreja do Carmo de Goiás
Menino Jesus	Dr. Júlio de Alencastro Veiga	Sant'Ana (pintura à maneira de VV)	D. Maria de Moraes e Silva
Menino Jesus da imagem de S. Antônio (e a imagem de S. Antônio)	Sr. Wilson Craveiro Sá	S. Pedro	Dr. Icarahy da Silveira
Santo Antônio	D. Teresinha da Veiga Jardim		
Menino Jesus	D. Regina Lacerda		
N. S. da Abadia	Igreja da Abadia de Goiás		
S. Miguel	Museu da Cúria		
N. S. do Parto	Sr. José Bernardo Felix de Souza		
S. Antônio	Museu da Cúria		
Crucifixo	Sr. Sebastião de Oliveira		
Sant'Ana	Museu da Cúria		
S. Joaquim	Museu da Cúria		
S. José de Botas	Museu da Cúria		
S. José de Botas	Sr. Juiz Cesar Ferreira		
Sant'Ana	Igreja de N. S. da Penha de Jaraguá		
N. S. do Carmo	Igreja do Carmo, de Goiás		
N. S. da Penha	Sr. Edilberto da Veiga Jardim		
N. S. da Conceição	Sr. Edilberto da Veiga Jardim		
Oratório de viagem	Magda Maria Jáccome - Goiás		
Crucifixo	Sr. Jarbas Jayme		
Crucifixo	Museu da Cúria		
N. S. da Conceição	D. Maria Caiado de Godoi		

N. S. da Guia	D. Quita Berquó	
Crucifixo	D. Ana Xavier	
Crucificado	D. Maria Felix de Souza	
N. S. das Dores	Museu da Cúria de Goiás	
N. S. da Abadia	D. Maria do Espírito Santo	
N. S. das Mercês	D. Teresinha da Veiga Jardim	
N. S. do Parto	Museu da Cúria	
N. S. da Conceição	Catedral de Cuiabá	
N.S. da Abadia	Itaberaí	
Santo Sudário	Pirenópolis	
S. Bom Jesus	Padre Firmo, Cuiabá	
Menino Jesus	D. Goiandira do Couto	
Menino Jesus	Pirenópolis	
<b>Total de peças</b>	<b>53</b>	

Fonte: Lima; Nascimento (1972, p. 152-166)<sup>26</sup>

Nota-se que, embora tenham referido que as obras acima têm “a mão” de Veiga Valle, os autores catalogaram as obras que apresentam características que eles acreditam ser do filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, e de outros artífices, como se pode observar nessa publicação. Isso causou certa imprecisão quando tentamos delimitar o *corpus* do artista aos olhos de Lima; Nascimento (1972), uma vez que são citadas 129 obras, de acordo com o “Índice de obras examinadas e fotografadas” (LIMA; NASCIMENTO, 1972, p. 166-175). Existem fichas catalográficas de 75 peças, observações específicas de obras atribuídas ao artista, e as análises de algumas esculturas são inconclusivas acerca da atribuição<sup>27</sup>. No quadro acima, apresentamos as peças em que os autores foram explícitos quanto à atuação de Veiga Valle, sem deixar margem para possíveis ambiguidades.

Eduardo Etzel publicou, em 1974, o livro “O Barroco no Brasil: Psicologia – Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul”, no qual trata, entre outros aspectos, de esculturas consideradas barrocas em Goiás. Por meio dos estudos de Elder Camargo de Passos<sup>28</sup>, Etzel inicia

<sup>26</sup> Elencamos as obras em que os autores afirmam terem sido trabalhadas de alguma forma por Veiga Valle, pois a publicação cita 129 obras catalogadas, as quais se incluem obras de filho e outras que diferem do estilo do pai.

<sup>27</sup> Os autores afirmam ainda que “as imagens citadas no índice geral, mas que não constam da relação das obras de Veiga Valle ou das que a ele são atribuídas, afastam-se flagrantemente do estilo do grande mestre santeiro; por esse motivo não foram reproduzidas neste estudo” (LIMA; NASCIMENTO, 1972, p. 166).

<sup>28</sup> Correspondências que hoje se encontram no Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi comprovam a existência de amizade entre Eduardo Etzel e Elder Camargo de Passos, possivelmente originada após depois da primeira viagem do paulista a Goiás/GO.

a apresentação de Veiga Valle ao relatar dados biográficos do artista e as fases em que produziu obras tanto com olhos esculpido e policromado quanto de vidros (ETZEL, 1974). Porém, extrapola a citação de Passos, ao analisar os estilos artísticos presentes nas peças de Veiga Valle.

Dada à erudição do mestre e a época em que trabalhou, seriam de se esperar imagens já do estilo neoclássico, sem arroubos barrocos. Mas, puro engano, pois Veiga Valle poderia assinar quaisquer das imagens brasileiras ou portuguesas do século XVIII, que não diferem de suas magníficas peças, todas de concepção claramente barroca. Acreditamos que deve haver grande dificuldade na localização de suas imagens, tal a maneira como se confundem com as outras, do século XVIII, pela semelhança de estilo. Para nosso estudo, vale o fato incontestável: um artista do século XIX, trabalhando em imaginária como um santeiro erudito do século XVIII: é o que se pode considerar um barroco retardatário. Este fato documental é de suma importância, pois aponta um característico barroco de Goiás do século XVIII: a mistura de estilos que se prolongaram, no caso de Veiga Valle, por quase todo o século XIX. A província de Goiás, isolada num sertão bruto e sem vias de acesso senão em lombo de burro, não teve condições para absorver as últimas tendências artísticas; por isso agiu de acordo com sua cultura estagnada e sob influência predominante das possibilidades econômicas que já foram descritas com as encontradas palavras 'decadência', 'miséria', 'desabamento'. O barroco de Goiás sobreviveu ao barroco mineiro na obra extraordinária de José Joaquim da Veiga Valle. (ETZEL, 1974, p. 224)

Diferentemente de Ávila (1968), que inferiu que as obras de Veiga Valle eram as mais representativas do Rococó, Etzel (1974) classifica as esculturas do artista goiano como sendo do Barroco do século anterior em que o artista viveu, tal a semelhança com as peças produzidas no Século XVIII.

Cinco anos depois, em sua publicação "Imagem sacra brasileira" (1979), Etzel (1979) retorna a citar Veiga Valle como relevante artista sacro brasileiro.

Em Goiás surgiu também um extraordinário escultor erudito que, nascido em 1806, fez belas imagens barrocas de madeira entre os anos de 1834 e 1874. Trata-se de José Joaquim da Veiga Valle que, nascido na cidade de Meia Ponte (Pirenópolis) viveu sempre em Goiás, GO, onde veio a falecer em 1874. Sua obra é extraordinária pelo estilo barroco de grande efeito que imprimiu a suas peças, geralmente grandes, de igreja, embora atendessem também à procura de seus contemporâneos que desejavam imagens para seus oratórios domésticos. (ETZEL, 1979, p. 93)

Cabe ressaltar que o período de produção das obras de Veiga Valle citado acima (1834-1874) por Etzel (1979) é uma estimativa provavelmente baseada na vida adulta do artista, uma vez que, até o momento, não foram encontrados documentos comprobatórios. Sobre esse aspecto, Salgueiro (1983) refere-se à dificuldade em estabelecer uma "datação ordenada e contínua e retrata como o período produtivo do artista: [...] grosso modo, de 1830 a 1870, antes de sua mudança para Goiás e de sua doença e morte, em 1874" (SALGUEIRO, 1983, p. 51). No entanto, de acordo com a tradição oral local, há indicação de que as obras da Santíssima Trindade, de

Trindade/GO, tenham sido elaboradas entre os anos de 1820 e 1830 (VEIGA, 1980, p. 25).

Lacerda (1977), em “Vila Boa: História e Folclore”, tece algumas considerações sobre Veiga Valle, especialmente quanto à dificuldade de atribuição de suas obras, aprendizado do artista, influências, técnicas, entre outros. Ao se referir a quem teria sido “o mestre do artista na confecção das esculturas devocionais, afirma que não parece válida a informação até hoje divulgada de que VV [Veiga Valle] teria sido iniciado em seus estudos artísticos através do padre “português” Manoel Amâncio da Luz” (LACERDA, 1977, p. 67). Para essa assertiva, a autora afirma que o referido religioso não detinha o conhecimento artístico da escultura e da pintura, uma vez que, nas citações do historiador Jarbas Jayme (1971) sobre Manoel Amâncio da Luz, essas qualidades não foram ressaltadas. Lacerda (1977) utiliza, ainda, como argumentação, o fato de o historiador ter destacado as aptidões de outro conterrâneo do padre a partir das atividades com que era conhecido, a saber: Francisco Inácio da Luz: “marceneiro, mecânico, pintor e musicista exímio” (LACERDA, 1977, p. 67).

Destaca-se que Lacerda (1977), ainda, discorda de Curado (1955) ao denominar Veiga Valle de “um autodidata”, “um inspirado”.

Na falta de melhores esclarecimentos sobre seu aprendizado – de VV –, e embora considerando ter-se orientado mais pela própria curiosidade, o certo é que VV conseguiu alcançar ‘uma técnica e sabedoria, compositora dos grandes mestres das boas épocas da Europa’, na observação do pintor Frei Confaloni. Teria ele recebido influências dos entalhadores portugueses que vieram para regiões ricas de ouro onde se levantavam monumentos religiosos, e ainda influências de gravuras vindas da Europa – ‘elementos de informação’ e ‘únicos modelos disponíveis’ [...]. Para Veiga Valle conta a vantagem de talvez ter conhecido modelos neoclássicos, cujas influências transparecem em suas obras. [...] Podem-se chamar inspiração as soluções plásticas que o artista soube dar às suas criações. Porém, merece maior investigação e reflexão a maneira como teria adquirido as técnicas: de revestimento, de polimento, pintura e douração; resumindo: a encarnação admiravelmente dominada pelo escultor. (LACERDA, 1977, p. 68)

Como vimos em citações anteriores, a classificação estilística das obras de Veiga Valle causa certa dificuldade e controvérsia. Aspectos que poderiam caracterizá-lo como pertencente ao Barroco, ao Rococó e/ou ao Neoclassicismo são observados nas peças. Pedro Manuel Gismondi<sup>29</sup>, ao se referir ao artista goiano, afirma que suas obras são barrocas, porém ressalta: “Não há dúvida, Veiga Valle não é trágico, mas o barroco não o é obrigatoriamente” (GISMONDI apud PASSOS, 1997,

<sup>29</sup> Pedro Manuel Gismondi (1925-1999): fotógrafo, pintor, escritor, crítico, professor. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa974/pedro-manuel-gismondi>. Acesso em: 14 mai. 2020.

p. 273). Isso porque alguns traços presentes no Barroco, tais como dramaticidade exacerbada nos rostos das esculturas, grande movimentação anatômica e nos panejamentos, realismo, entre outros, não são encontrados nas peças de Veiga Valle.

No decorrer desta década, três exposições foram realizadas com as obras do artista goiano. A primeira em Pirenópolis/GO, durante a Semana de Arte (1976), na qual Elder Camargo de Passos ministrou palestra sobre Veiga Valle<sup>30</sup>. Dois anos depois, as obras do artista foram exibidas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) nas comemorações do 250º aniversário da cidade de Goiás. Intitulada “A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle”, a exposição não só deu maior visibilidade às obras do artista como também reforçou sua importância como parte integrante da História da Arte Sacra Brasileira. A exposição ainda produziu catálogo com texto de Elder Camargo de Passos sobre o artista. A última exposição ocorreu em Goiânia/GO, ainda em 1978, no Palácio das Esmeraldas com a mesma denominação e esculturas da exibição do MASP.

Nos anos 1980, Salgueiro (1983) publicou o resultado de sua dissertação de Mestrado no livro “A singularidade da obra de Veiga Valle”. Para lançá-la, fez exposições com fotografias das imagens e das palestras. Os temas abordados pela autora serão relatados detalhadamente mais adiante<sup>31</sup>. No ano seguinte, José Claudino da Nóbrega, em seu livro “Memórias de um viajante antiquário”, refere-se ao artista goiano como “santeiro” e “escultor” e afirma que ele “era um ‘especialista’ em Menino Jesus. Nas peanhas das imagens que confeccionava, existiam sempre quatro ‘pompons<sup>32</sup>’ pendurados. As Madonas, de impecável face, são muito bem cuidadas” (NÓBREGA, 1984, p. 91). Apesar de o autor informar sobre a existência de “quatro pompons” nas peanhas das obras de Veiga Valle, nem todas apresentam este

---

<sup>30</sup> Elder Camargo de Passos é considerado um estudioso de Veiga Valle desde 1968, mas principalmente a partir da década de 1970, por ter escrito sobre o artista e proferido palestras até os dias de hoje. Destacam-se os trabalhos: “Vida e obra do escultor Veiga Valle (1978)”; “Veiga Valle: seu ciclo criativo (1997)”; “José Joaquim da Veiga Valle – um autodidata – um inspirado (1984)”; “Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte com maior Coleção de Veiga Valle (2001)”; “Veiga Valle: um escultor goiano do século XIX (2002)”; “Barroco em Goiás: Veiga Valle – Seu Ciclo Criativo (2009)”; “O caráter sacro da obra de Veiga Valle (2011)”. A publicação de 1997 destaca-se das demais por conter informações mais completas sobre o artista.

<sup>31</sup> Salgueiro (1983) e Passos (1997) foram pesquisadores que publicaram obras específicas sobre Veiga Valle; por esse motivo, fazemos uma comparação entre as publicações que se encontram na seção 3, a fim de verificar convergências e/ou divergências nas informações sobre o artista goiano.

<sup>32</sup> Ao observar as imagens que contêm os *pompons* citados pelo autor, deduzimos tratar-se de borlas, que, segundo o dicionário, são “enfeites feito com fita, franja, bordados cuja base possui franjas dependuradas”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/borlas/>. Acesso em: 15 mai. 2020.

elemento, que pode ter se dissociado. Nóbrega (1984) afirma, ainda, que o artista teria retornado à sua cidade natal depois que seu mandato de deputado provincial terminou. Esse fato não foi confirmado por nenhum dos autores que escreveram sobre Veiga Valle.

Lacerda (1977) também destacou as imagens do Menino Deus de Veiga Valle

Entre as criações pessoais de VV, merece destaque o Deus-Menino sobre uma esfera azul, representando o mundo. Sobre essa esfera, como apoio à figura, foi criado mais um elemento – uma almofada contornada por um torçal dourado tendo os cantos arrematados por bambolins também dourados. Essa concepção original se repete, com algumas variações, em outras imagens do Menino-Deus. (LACERDA, 1977, p. 69)

Outro trabalho de relevância sobre o artista foi publicado no livro de Elder Camargo de Passos, em 1997, intitulado “Veiga Valle: seu ciclo criativo”, e que será detalhado mais à frente nesta dissertação. No ano seguinte, Menezes (1998), inclui o nome do artista na publicação “Da caverna ao museu: dicionário das Artes Plásticas em Goiás”, no qual reforça a relevância de Veiga Valle no cenário artístico goiano.

Dentro desse cenário de decadência econômica e repleto de circunstâncias adversas, até mesmo de comunicação com o restante do País, merece uma referência especial o surgimento de um fenômeno isolado nas artes plásticas. Trata-se de José Joaquim da Veiga Valle, exímio escultor sacro erudito, embora autodidata, nascido em 9 de setembro de 1806, no arraial de Meia Ponte, onde exerceu diversos cargos públicos, transferindo residência para a cidade de Goiás em 1841. (MENEZES, 1998, p. 28). [...] Escultor de méritos indiscutíveis, é a maior referência da arte sacra goiana e o mais importante artista de Goiás até o século XIX. (Ibidem, p. 257)

Na década seguinte, 22 anos depois da exposição de obras de Veiga Valle no MASP, as peças do artista retornaram para São Paulo/SP, para participar das comemorações dos 500 anos de redescobrimto do Brasil<sup>33</sup>, o que ratifica seu nome na História da Arte Brasileira. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2000), no catálogo sobre a referida mostra, evidencia o nome do artista, ao relacioná-lo com o mineiro Joaquim Francisco de Assis Pereira<sup>34</sup>, que também produziu obras de imaginária devocional no século XIX nos moldes executados no centenário anterior (OLIVEIRA, 2000).

<sup>33</sup> As peças que foram expostas são: São Miguel Arcanjo (peça nº 126), Nossa Senhora das Mercês (peça nº 342), Nossa Senhora do Parto com Menino Jesus (peças nºs 106 e 107), São José de Botas com Menino Jesus (peça nº 013), São João Batista (peça nº 203), São Joaquim (peça nº 080), Menino Deus (peça nº 022), Menino Deus (peça nº 475), Menino Deus (peça nº 340), São Gonçalo (peça nº 023), São Pedro de Alcântara (peça nº 464), Santa Bárbara (peça nº 383) e Nossa Senhora do Rosário com Menino Jesus (peça nº 462).

<sup>34</sup> Joaquim Francisco de Assis Pereira (1813-1893): nasceu em São João del Rei/MG; foi escultor entalhador e ourives da prata atuou em algumas igrejas e irmandades da região (OLIVEIRA, 2000; MARTINS, 1974; COELHO, 2005).

Marshal Gaioso Pinto (2004), em “Da missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de S. J. do Tocantins - um episódio da música colonial em Goiás”, ao apresentar aspectos da música goiana do século XIX, refere-se que, além “[...] de José Joaquim [Pereira da Veiga] e seu pai Custódio [Pereira da Veiga], que foram compositores, dessa família sairia também um dos mais importantes artistas de Goiás, o pintor e escultor José Joaquim da Veiga Vale” (PINTO, 2004, p. 22).

No ano seguinte, Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (2005) ressalta que o trabalho de escultura e policromia era executado por oficinas diferentes e que Veiga Valle figura como um caso singular no Brasil.

No Brasil, uma exceção conhecida foi Joaquim da Veiga Vale, escultor de Goiás que, em pleno século XIX, trabalhava com as características do século XVIII. Entretanto, ele mesmo esculpia e policromava suas imagens, diferentemente dos costumes do século anterior. (COELHO, 2005, p. 233)

Contudo, Olinto Rodrigues dos Santos Filho (2005) ao discorrer sobre os trabalhos de Joaquim Francisco de Assis Pereira, que já tinham sido referenciados por Oliveira (2000), apresenta informações de que também teria dominado as técnicas escultórica e de pintura, comprovados com documentação (SANTOS FILHO, 2005).

Ainda nos anos 2000, Izabela Tamasso (2007) defendeu uma tese de Doutorado em que, dentre outros temas, o nome de Veiga Valle surgiu como um símbolo importante no reconhecimento do valor histórico e artístico como patrimônio cultural brasileiro (TAMASSO, 2007, p. 190). Cita algumas esculturas do artista que participam das procissões da Semana Santa (Nossa Senhora das Dores, Cristo Morto e Senhor dos Passos), na cidade, e que contribuíram quando foi pedido que Goiás/GO fosse incluído como Patrimônio Cultural Mundial pela UNESCO (TAMASSO, 2007). Destaca, ainda, que a imagem do Senhor dos Passos, muitas vezes, é referida como de autoria de Veiga Valle, apesar de a Irmandade do Senhor dos Passos (Goiás/GO)<sup>35</sup> e a Organização Vilaboense de Artes e Tradições – OVAT (Goiás/GO) afirmarem que a peça é de origem baiana e foi restaurada pelo artista goiano (TAMASSO, 2007, p. 679).

Na década seguinte, Veiga Valle foi citado em algumas publicações que tratam sobre Goiás/GO, sem, contudo, aprofundar-se no artista; ora cita seu nome, ora é

---

<sup>35</sup> “Segundo as narrativas tradicionais, a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos da cidade de Goiás teria sido trazida da Bahia ainda na primeira metade do século XVIII. O que se comprova é a presença da Irmandade em 1749, conforme atestam documentos avulsos da Capitania de Goiás: ‘Em 26 de abril de 1749, os irmãos da Irmandade dos Passos [...] solicitaram ao mesmo vigário paroquial de Santa Ana autorização para expor o Santíssimo Sacramento na festa de São Tomás de Aquino. [...] Na noite em que se realizou a Procissão dos Passos” (MORAES, 2006, p. 65, grifo nosso).

referenciado com breve biografia elaborada por outros autores citados anteriormente (LUZ, 2011; SIQUEIRA, 2011; CÂMARA, 2011).

Nos últimos anos, Veiga Valle foi o foco de duas dissertações: a de Raquel de Souza Machado (2016) e a de Fernando Martins dos Santos (2018). A primeira aborda as imagens do Menino Deus de Veiga Valle e as peças de mesma iconografia de artistas contemporâneos a ele. A pesquisadora analisa os motivos que resultaram no destaque de Veiga Valle como representante da escultura barroca goiana e, conseqüentemente, o silenciamento dos demais artistas que produziram suas obras no mesmo espaço-tempo. Santos (2018) retrata o período depois da morte do artista, no qual há um hiato de seu nome, até a década de 1980, quando sua reputação já estava consolidada como relevante artista barroco de Goiás. O autor evidencia os fatores sociais e históricos que contribuíram nesse sentido, como, por exemplo, a tentativa de impedir a transferência da capital para Goiânia/GO, em que foram destacados bens locais que tinham potencial para ser preservado, como o Monumento Histórico Nacional, dentre eles, as obras de Veiga Valle evidenciadas por Rescala em sua viagem a Goiás/GO, em 1940.

Ao levantar a documentação e a bibliografia sobre Veiga Valle, vimos que seu nome esteve presente nas páginas de jornais da época em momentos de destaque sobre o artista, quando retratou sua morte, na realização de exposições com suas peças, bem como no lançamento de livros. O quadro presente no Apêndice B exemplifica tal afirmativa.

Nas páginas acima, elencamos os autores que mencionaram o artista goiano como escultor e pintor de imaginária sacra cristã do estado de Goiás no Século XIX. A seguir, mostramos com mais detalhes as obras de Salgueiro (1983) e Passos (1997) específicas sobre Veiga Valle.

Em “A singularidade da obra de Veiga Valle”, a autora apresenta a metodologia em que explica seu aspecto singular pelo viés estilístico e histórico; questões voltadas para a peritagem e atribuições; levantamento da produção artística de Veiga Valle, incluindo fontes primárias, aprendizado, cronologia, contexto e formas de confeccionar as peças; catalogação e características das imagens e a biografia do artista.

No livro, “Veiga Valle: seu ciclo criativo”, Passos (1997) discorre sobre o contexto social e artístico do referido goiano, incluindo informações sobre o artista como cidadão, sua descendência, obras e seu modo de fazer artístico como escultor, policromador e temáticas de suas obras; elabora um levantamento da quantidade de

obras de sua autoria e das atribuídas a ele, incluindo sua propriedade atual (ou a quem pertence atualmente). Cabe ressaltar, ainda, que somente Passos (1997) disponibilizou parte de um depoimento que Dona Aurora Tocantins (parente da esposa de Veiga Valle) lhe prestou em 1971. Os demais autores só dizem que fizeram entrevistas com familiares do artista, sem ter apresentado sua transcrição.

As informações relacionadas à biografia de Veiga Valle e de sua carreira política e artística, no geral, convergem entre Salgueiro (1983) e Passos (1997), apesar de algumas informações estarem presentes apenas em uma das publicações. Ambos destacam sua atuação em cargos públicos e papéis de evidência social e religiosa, conforme pode ser observado no quadro 2, abaixo:

**Quadro 2** – Atividades políticas, civis e religiosas exercidas por José Joaquim da Veiga Valle

<b>Data</b>	<b>Localidade</b>	<b>Atividades (política, civil e religiosa)</b>
1832	Meia Ponte	Conselheiro da <i>Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional</i> <sup>36</sup>
1833		Juiz de paz <sup>37</sup>
		Suplente na 1ª Câmara Municipal <sup>38</sup>
		Integrante da Irmandade do Santíssimo Sacramento como mesário e suplente <sup>39</sup>
07/11/1837		Vereador <sup>40</sup>
1837		Irmão de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento <sup>41</sup>
1839		Juiz Municipal e alferes da Guarda Nacional <sup>42</sup>
1839-1843		Nomeado como Deputado Provincial <sup>43</sup>
1840(?)	Major da Guarda Nacional <sup>44</sup>	

<sup>36</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997). Contudo, a informação da data é discordante em Passos, cuja referência é 18/11/1832.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>41</sup> Passos (1997).

<sup>42</sup> Salgueiro (1983).

<sup>43</sup> Passos (1997). Esta informação não consta na publicação Salgueiro (1983).

<sup>44</sup> Percebe-se que não há uma afirmação em relação à data que Veiga Valle recebeu o título de major da Guarda Nacional. Como destaca, Salgueiro (1983, p. 295) “O título de Major deve ter sido obtido em Goiás, pois, em 1841, ‘o alferes Veiga Valle’ seguiu para aquela cidade, ‘a fim de, como deputado, tomar parte nos trabalhos da Assembléia Provincial’ deixando então o cargo de juiz municipal de Meia Ponte”. Elder Camargo de Passos também não afirma a data exata na qual Veiga Valle foi nomeado como Major da Guarda Nacional, porém, em pesquisas no Arquivo Histórico do Estado de Goiás encontramos a referida documentação com data de 08 de maio de 1841, de acordo com fotografia do documento constante no Anexo B.

1841	Arraial de Meia Ponte	Deputado da Assembleia Provincial <sup>45</sup>
1840-1846	Vila Boa de Goyaz	Comerciante <sup>46</sup>
1852		Vereador da Câmara Municipal <sup>47</sup>
1853		Deputado da Assembleia Legislativa Provincial <sup>48</sup>
1853		Eleitor e suplente como juiz de paz <sup>49</sup>
1858		Deputado provincial <sup>50</sup>
1859		Deputado e membro do Conselho do Júri da Capital da Província <sup>51</sup>
1860-1865		Deputado provincial <sup>52</sup>
1862		Posse como irmão de compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos <sup>53</sup>
1866-1867		Deputado provincial <sup>54</sup>
1868-1869		Deputado provincial <sup>55</sup>
1870-1871		Deputado provincial <sup>56</sup>
1871		Juiz de paz da Paróquia de Nossa Senhora do Rosário <sup>57</sup>

**Fonte:** Elaborado pela autora fundamentado em Salgueiro (1983) e Passos (1997).

Contudo, a forma como Salgueiro (1983) e Passos (1997) definem as autorias e as atribuições das obras de Veiga Valle são distintas. Salgueiro (1983) mostra como

---

<sup>45</sup> Salgueiro (1983).

<sup>46</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Passos (1997). A informação não consta na publicação de Salgueiro (1983).

<sup>49</sup> Salgueiro (1983).

<sup>50</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>53</sup> Passos (1997). A informação não consta na publicação Salgueiro (1983).

<sup>54</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Salgueiro (1983); Passos (1997).

<sup>57</sup> Salgueiro (1983).

três autores (Bernard Berenson<sup>58</sup>, Giovanni Morelli<sup>59</sup> e Max J. Friedländer<sup>60</sup>) justificam a forma para atribuir uma peça a um determinado artista. Assim, para a autoria:

indica-se a atribuição segundo os graus de certeza: A.C. – autoria confirmada (as evidências asseguram a atribuição). A.P. – autoria provável (obra tradicionalmente atribuída, mas que requer mais pesquisa). A.D. – autoria duvidosa (quando alguns caracteres fogem ao padrão). A.R. – autoria rejeitada (quando a peça contraditar evidentemente as características do escultor). (SALGUEIRO, 1983, p. 80)

Além disso, apesar de ter seguido parâmetros de outros autores acerca de atribuições, Salgueiro (1983) não descartou completamente as informações coletadas na tradição oral com descendentes de Veiga Valle, bem como as entrevistas realizadas por Rescala (1940).

Em contrapartida, Passos (1997) afirma que:

Por não se ter documentação comprobatória da autoria das obras de Veiga Valle, a não ser a oral e tradicional, partimos dos seguintes elementos: afirmação advindas das famílias possuidoras de peças, a tradição devocional e religiosa de várias gerações, como também as características comuns encontradas geralmente em seu trabalho, como: tipo de talhe, panejamento, peanha, carnação e policromia, para designar a autoria DE VEIGA VALLE. (PASSOS, 1997, p. 129)

Considerando as informações citadas acima acerca das metodologias utilizadas por ambos os autores, obtivemos os dados constantes no quadro 3, abaixo.

**Quadro 3** – Comparação entre Salgueiro (1983) e Passos (1997) sobre o número de peças referentes a Veiga Valle

<b>Salgueiro (1983)</b>		<b>Passos (1997)<sup>61</sup></b>	
Quantidade de peças de autoria confirmada	44	Quantidade de peças de autoria confirmada	92
Quantidade de peças de autoria provável	04	Quantidade de peças de autoria atribuída	130
Número de peças produzidas por Veiga Valle	48	Número de peças produzidas por Veiga Valle	222

<sup>58</sup> Bernard Berenson (1865-1959): pseudônimo de Bernhard Valvrojenski, foi historiador da arte e especialista em arte renascentista italiana, escreveu livros sobre o assunto e atuou como consultor na autenticação de obras de arte. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/american-art-biographies/bernard-berenson>. Acesso em: 12 mar. 2020.

<sup>59</sup> Giovanni Morelli (1816-1891): crítico e historiador da arte, italiano, que desenvolveu metodologia específica para identificar características de um estilo artístico no qual os detalhes devem ser minuciosamente analisados. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Morelli](https://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Morelli). Acesso em: 12 mar. 2020.

<sup>60</sup> Max J. Friedländer (1867-1958): historiador da arte e curador, autor do livro “De L’art et du Connoisseur” no qual “enumera alguns critérios de identificação” [para a atribuição de uma peça]. (SALGUEIRO, 1983, p. 30).

<sup>61</sup> O autor não inclui outras classificações referentes à autoria, tais como: autoria duvidosa ou rejeitada, nas imagens analisadas por ele, conforme apresentadas por Salgueiro (1983).

Total de peças analisadas na pesquisa	69	Total de peças analisadas na pesquisa <sup>62</sup>	Não foi possível verificar quantas peças o autor analisou
---------------------------------------	----	-----------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

Fonte: Salgueiro (1983); Passos (1997).

Cabe ressaltar que, apesar de ambos os autores afirmarem que a autoria de algumas peças de Veiga Valle é confirmada por eles, trata-se de atribuições, porque, até o momento, não foram localizados documentos que comprovem que a fatura da peça foi realizada pelo artista. No decorrer deste trabalho, manteremos a nomenclatura utilizada pelos autores, identificando em itálico, a fim de não gerar incertezas ao consultar suas publicações.

O número de peças de *autoria* do artista ou *atribuídas* a ele refletirá na quantidade de imagens e suas respectivas iconografias. Enquanto Passos (1997) afirma que Veiga Valle confeccionou 13 esculturas policromadas de “São José de Botas”, este quantitativo aparece reduzido (02) em Salgueiro (1983), por exemplo. O Quadro 4, abaixo, apresenta a quantidade de imagens e a iconografia correspondente das imagens de autoria confirmada e/ou atribuídas ao artista<sup>63</sup>.

**Quadro 4** – Comparativo entre a quantidade de imagens e representação iconográfica entre as publicações de Salgueiro (1983) e de Passos (1997)

Salgueiro <sup>64</sup>		Passos <sup>65</sup>	
Iconografia	Quantidade	Iconografia	Quantidade
Menino Deus	09	Menino Deus <sup>66</sup>	29
Nossa Senhora da Conceição	07	Nossa Senhora da Conceição	34

<sup>62</sup> A publicação não faz referência ao total de peças que foram analisadas pelo autor.

<sup>63</sup> O levantamento identificado no Quadro 4 corresponde somente às peças com a mesma iconografia em ambas as publicações dos autores acima citados. Passos (1997) apresentou outras iconografias que não constam em Salgueiro (1983), razão pela qual não foram elencadas neste texto.

<sup>64</sup> Considerando que as 13 peças analisadas pela autora constantes no Anexo XII da publicação são peças que não fazem parte do *corpus* de Veiga Valle, bem como a peça analisada em Salvador e que consta no final da publicação, as mesmas não foram contabilizadas. As imagens identificadas somente como *Nossa Senhora*, sem identificação da iconografia, também foram excluídas.

<sup>65</sup> O autor também realizou a quantificação de peças por iconografia em sua publicação; contudo, há divergência na contabilidade para algumas delas. Por exemplo: São José de Botas consta como 11 peças na página 110, porém no “Quadro I OBRAS PESQUISADAS” (PASSOS, 1997, p. 131-137), a quantidade corresponde a 13. Dessa forma, foram consideradas para esse trabalho somente as peças identificadas no referido quadro.

<sup>66</sup> Consta na referida publicação a nomenclatura “Menino Jesus”, porém para a contabilização das peças este foi considerado como peça secundária da imagem principal, ou seja, não consta na contagem individualizada.

São Miguel Arcanjo	05	São Miguel Arcanjo	07
São José de Botas	02	São José de Botas	13
Santo Antônio	02	Santo Antônio	18
Sant'Ana Mestra	02	Sant'Ana	13
Nossa Senhora do Parto	02	Nossa Senhora do Parto	04
São João Batista	02	São João Batista	03
Cristo em agonia	02	Cristo em agonia <sup>67</sup>	02
Cristo Morto	02	Cristo Morto	02
Nossa Senhora do Carmo	02	Nossa Senhora do Carmo	02
São Sebastião	01	São Sebastião	07
São Joaquim	01	São Joaquim	05
Nossa Senhora das Dores	01	Nossa Senhora das Dores	04
Santa Bárbara	01	Santa Bárbara	03
São Francisco de Assis	01	São Francisco	03
Cristo da Cana Verde	01	Bom Jesus da Cana Verde	02
Nossa senhora das Mercês	01	Nossa senhora das Mercês	01
Senhor dos Passos	01	Senhor dos Passos	01
Santa Tereza D'Ávila	01	Santa Tereza D'Ávila	00
Divino Espírito Santo	01	Pomba do Divino Espírito Santo	04

**Fonte:** Salgueiro (1983); Passos (1997).

Outro aspecto que os autores informam em ambas as publicações diz respeito à propriedade das peças. No escopo das obras identificadas (69) por Heliana A. Sagueiro, 28 pertencem a particulares, e o restante (41) a organizações religiosas, sendo que 15 estão localizadas em igrejas, e 26, no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que pertence à Diocese de Goiás e é gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) por meio de convênio<sup>68</sup> entre as instituições.

No levantamento realizado por Passos, das 222 peças pesquisadas, 138 pertencem a particulares, 84, a organizações religiosas, e duas não há informação sobre a propriedade. Das 84 peças identificadas acima, 44 estão localizadas no MASBM.

Sobre a divergência em termos de quantidade de obras, podemos supor que, em virtude do tempo decorrido, ou seja, 37 anos da publicação de Salgueiro (1983) e 23 anos da publicação de Passos (1997), a localização e a posse das referidas imagens podem ter sido alteradas. Contudo, os autores convergem na utilização do mesmo tipo de fonte em suas publicações como anexos, se observa no quadro 5.

<sup>67</sup> A nomenclatura "Jesus em agonia" também foi considerada para a contabilidade.

<sup>68</sup> Inciso IV, art. 8º, Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm). Acesso em: 16 jul. 2021.

**Quadro 5** – Cópias de documentos anexos contidos nas publicações de Salgueiro (1983) e de Passos (1997)

<b>Documento</b>	<b>Salgueiro (1983)</b>	<b>Passos (1997)</b>
Recorte informando a morte de Veiga Valle	p. 392	p. 188
Inventário com arrolamento dos bens de Veiga Valle	p. 332-343. O documento está mais completo na publicação do Elder.	p. 189-222
Breve histórico feito por Rescala sobre Veiga Valle e suas obras	p. 321-324	p. 224-225
Carta de Joaquim de Faria Albernaz para Veiga Valle (18/04/1862)	p. 346	p. 228
Carta de Francisco Xavier de Barros para Veiga Valle (07/03/1858)	p. 347	p. 229
Carta de Manoel João de Mird <sup>a</sup> para Veiga Valle (24/02/1859)	p. 348	p. 230
Carta de José Pires de Morais e Francisco Domingos Ferreira de Sousa para Veiga Valle (22/04/1865)	p. 352	p. 231
Carta de Joaquim de Faria Albernaz para Veiga Valle (23/04/1865)	p.351	p. 232
Carta de Antonio Roiz d'Ar <sup>o</sup> Joz para Manoel João de Mirda (24/01/1864)	p. 349	p. 233
Revista Ilustração, SP, dez. 1940	p. 319 e 320	p. 234
Revista da Semana (07/12/1940)	p. 317 e 318	p. 235-236

**Fonte:** Salgueiro (1983); Passos (1997).

As cartas citadas nos quadros acima contêm solicitações de encomendas de imagens ao destinatário (Veiga Valle). Como as descrições das peças são muito genéricas, não é possível identificar a quais se referem e onde estariam localizadas nos dias de hoje. Algumas vezes, o remetente chega a denominar a iconografia, porém, sem as dimensões. O conteúdo das correspondências também nos possibilita verificar que Veiga Valle não cumpriu os prazos de entrega das peças encomendadas e que não costumava cobrar valores elevados. Durante as pesquisas e no levantamento bibliográfico, não foram localizadas as cartas com as respostas de Veiga Valle a essas e outras possíveis correspondências.

A comparação entre Salgueiro (1983) e Passos (1997) permite constatar que cada um acrescentou outros documentos nos anexos, a fim de ratificar sua linha de argumentação/narrativa sobre Veiga Valle. No quadro 6, abaixo, elencamos os documentos que constam somente na publicação de Salgueiro (1983). Esse levantamento foi utilizado pela autora para embasar a catalogação e a análise estilística, técnica e iconográfica das obras investigadas e o ofício artístico de Veiga Valle.

**Quadro 6** – Documentos que constam somente nos anexos da publicação de Salgueiro (1983)

<b>Documentos</b>	<b>Localização</b>
Quadro de levantamento de peças (54)	p. 325
Quadro do estado de conservação das igrejas e capelas de Goiás em 1824 (fonte Raymundo José da Cunha Mattos)	p. 326-329
Quadro dos Ofícios mecânicos e liberais em Goiás - 1832 (fonte: Luis Antonio da Silva e Souza)	p. 330-331
Recibo de obra realizada por Henrique (?) Data de 1883 (anexo VIII)	p. 344
Carta de Joaquim de Faria Albernaz para Veiga Valle (30/06/1864)	p. 350
Registro de imagens em inventários particulares Goiás 1842 a 1874 (anexo X)	p. 353-357
Catálogo dos Productos naturaes, agricolas, industriaes e obras d'arte da exposição provincial de Goyas instalada a 26 de abril de 1875 (anexo XI)	p. 358-373
Carta ao "Coletor das Rendas Gerais da Vila de Meiaponte" escrita por Veiga Valle (anexo XIII)	p. 390

**Fonte:** Salgueiro (1983).

Por outro lado, Passos (1997) acrescenta documentos que corroboram sua narrativa, como demonstrado no quadro 7. A documentação enumerada por Passos (1997) ratifica as informações sobre Veiga Valle como cidadão e sua atuação profissional em cargos públicos e como artista.

**Quadro 7** – Documentos que constam somente nos anexos da publicação de Passos (1997)

<b>Documentos</b>	<b>Localização</b>
Cópia do batizado de Veiga Valle	p. 157 e 158
Cópia da certidão de casamento de Veiga Valle	p. 159 e 160
Cópia de Ofício de lançamento de imposto	p. 161 e 162
Cópia de sumário crime	p. 163 e 173
Cópia de documentos de que a família de Veiga Valle possuía escravos	p. 174-179
Cópia de documento sobre conserto de armas imperiais	p. 179 e 180
Cópia do termo de posse de Veiga Valle na irmandade de N. S. dos Passos	p. 181-184
Termo de posse e deliberação	p. 185 e 186
Cópia de recibo pago a Veiga Valle para consertar e encarnar imagem do Senhor Crucificado	p. 187
Convite da exposição de 1940 organizada principalmente por João José Rescala	p. 223
Carta de Rescala falando sobre as 25 obras que serão expostas	p. 226 e 227
Miragem – A velha Goiás – de Alexandre Konder	p. 237 e 238
Convite de abertura do salão de artes plásticas com obras de Veiga Valle	p. 239
Texto de Frei Nazareno Confaloni – Renovação – encontro de épocas artísticas	p. 240 e 241
Texto de Luiz A. Carmo Curado – Veiga Vale o Fra Angelico <sup>69</sup> brasileiro	p. 242 e 243
Texto de jornal – O barroco de Goiás na Bahia (06/10/68)	p. 244
Depoimento de Aurora Tocantins	p. 245-248
Esclarecimentos de prof <sup>o</sup> Bruno Corrêa Lima FAU/UFRJ – 22/10/1971	p. 249 e 250
Programa de exposição realizada sobre Veiga Valle na UFG (27 a 29/01/1974 – centenário de morte)	p. 252-254

<sup>69</sup> Giovanni da Fiesole, mais conhecido como Fra Angelico (1395-1455): pintor italiano que é reconhecido pelo uso de “cores suaves, claras, formas elegantes, composições muito contrabalançadas”. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Fra\\_Angelico](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico). Acesso em: 31 mar. 2021.

Autorização para traslado dos restos mortais de Veiga Valle para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte	p. 255
Ata da exumação dos restos mortais de Veiga Valle (26/01/74)	p. 256-260
Folder de exposição com obras de Veiga Valle (04 a 10/04/1976)	p. 261
Documentação de Elder Camargo dos Passos em encontro sobre museus no RS (1977)	p. 262-265
Documentos sobre Veiga Valle no MASP	p. 266-270
Texto de Pedro Manuel Gismondi sobre Veiga Valle	p. 271-273
Folder de exposição 15 anos do MASBM (24 a 31/10/1978)	p. 274 e 275

Fonte: Passos (1997).

A documentação enumerada por Passos (1997) ratifica as informações sobre Veiga Valle como cidadão, atuação profissional em cargos públicos e artista.

Ao comparar as publicações específicas sobre o artista goiano elaboradas por Salgueiro (1983) e Passos (1997), observamos que, no espaço temporal de 14 anos, a divergência principal entre os autores era relativa à delimitação do *corpus* das obras de Veiga Valle. Isso se deve, essencialmente, à utilização de metodologia distinta, como dito anteriormente. Contudo, em nenhuma das publicações, os autores questionam ou comprovam o domínio técnico simultâneo do artista como escultor e pintor/dourador.

A revisão da bibliografia e dos documentos demonstrou que, desde a morte de José Joaquim da Veiga Valle, há referência ao artista como escultor, pintor e dourador, ao executar suas obras. O questionamento só aparece em um texto de Regina Lacerda, quando da participação das peças do artista no 1º Festival do Barroco Luso-brasileiro, em 1968, possivelmente, a partir das análises dos participantes do evento, especialistas de outras partes do Brasil e do mundo. Os demais autores, no decorrer dos anos, vão reproduzindo a informação de que o goiano dispunha de domínio técnico escultórico e pictórico para confeccionar as imagens devocionais em madeira e o qualificam como uma exceção à regra, na qual os ofícios de escultor e pintor/dourador eram realizados por artífices distintos.

Mesmo que essa questão não tenha sido esclarecida, tampouco comprovada documentalmente, os referidos estudiosos reconhecem Veiga Valle, por meio dos adjetivos *mestre, grande santeiro, exímio artista, grande escultor, artista de talento, gênio*, entre outros, atribuídos ao goiano. O produto de seu trabalho artístico é citado na literatura como *obra-prima, peça, imagem, esculturas, santos, obras, encarnação muito especial, estofamento primoroso*, entre outros, o que demonstra que as peças devocionais eram de boa qualidade.

Outro aspecto que merece atenção é a tentativa de classificar estilisticamente as obras do artista. Muitos confirmam que Veiga Valle foi o único representante da arte barroca goiana no Século XIX, porém, alguns estudiosos destacam características dos estilos rococó e neoclássico nas esculturas atribuídas a ele. Sem dúvida, todas as particularidades e, principalmente, as perguntas sem respostas, encontradas nas obras de Veiga Valle e que foram citadas neste trabalho, expressam a importância do artista no cenário da História da Arte Sacra Brasileira. Tal assertiva pode ser confirmada com o aumento dos estudos sobre Veiga Valle a partir da década de 1940 e que permanece até os dias atuais, como, por exemplo, a elaboração de duas dissertações sobre o artista como a de Machado (2016) e a de Santos (2018) e a presente pesquisa objeto deste trabalho acadêmico.

### 3 METODOLOGIA DE ANÁLISE FORMAL: Menino Deus e Menino Jesus

Como visto na seção anterior, alguns autores reconheceram a importância de José Joaquim da Veiga Valle no campo da imaginária brasileira, mas somente Lima; Nascimento (1972), Salgueiro (1983) e Passos (1997) se propuseram a estabelecer um *corpus* de peças que seriam de autoria do artista goiano. No entanto, nenhum dos autores apresentou peças de autoria comprovada do artista quanto à talha e/ou à policromia. As assertivas são baseadas na tradição oral e em suas observações acerca de características similares entre elas (LIMA, NASCIMENTO, 1972; SALGUEIRO, 1983; PASSOS, 1997).

Por isso, neste trabalho, preferimos tratar todas as obras analisadas como “atribuídas a Veiga Valle”, e quando utilizarmos a nomenclatura adotada pelos autores, elas serão destacadas em itálico, para evidenciar a denominação referenciada. A partir do levantamento realizado pelos autores sobre a localização das peças atribuídas ao artista, é possível dimensionar espacialmente onde se encontram. A partir do levantamento realizado pelos autores sobre a localização das peças atribuídas ao artista é possível dimensionar espacialmente onde se encontram<sup>70</sup>, assim como sua procedência/propriedade e os quantitativos, conforme sintetizado no quadro, abaixo:

---

<sup>70</sup> Não foram incluídas as informações da publicação de Bruno C. Lima e Aristides B. Nascimento (1972), pois nem todas as peças contêm a localização do município do proprietário.

**Quadro 8** – Localização e procedência das peças atribuídas a Veiga Valle por Salgueiro (1983) e Passos (1997)

Salgueiro (1983)			Passos <sup>71</sup> (1997)		
Qtde. de peças	Município/UF com localização atual na data da(s) publicação(ões)	Local de procedência das peças	Qtde. de peças	Município/UF com localização atual na data da(s) publicação(ões)	Local de procedência / propriedade peças
25	Goiás <sup>72</sup> /GO	Cidade de Goiás <sup>73</sup> (14)	49	Goiás/GO	1) MASBM = 18 2) Sob custódia do MASBM = 10 3) Outras igrejas na Cidade de Goiás = 06
		Calcilândia <sup>74</sup> /GO (02)			Calcilândia/GO (03)
		Arraial do Ferreiro <sup>75</sup> (01)			Ferreiro/GO (01)
		Sem informação (08)			Jeroaquara <sup>76</sup> /GO (02)
16	Goiânia/GO	Cidade de Goiás			Buenolândia <sup>77</sup> /GO (09)
04	Pirenópolis/GO	Sem informação (01)	01	Buenolândia/GO	Buenolândia/GO
03	Cuiabá/MT	Cuiabá/MT	07	Pirenópolis/GO	Pirenópolis/GO
01	Luziânia/GO	Sem informação	03	Cuiabá/MT	Cuiabá/MT
<b>49<sup>78</sup></b>	<b>Total</b>		<b>01</b>	<b>Luziânia/GO</b>	<b>Luziânia/GO</b>

<sup>71</sup> Em virtude da forma como o autor disponibiliza as informações, não é possível aferir a localização de todas as peças analisadas, principalmente aquelas que pertencem a particulares, razão pela qual serão consideradas as procedências/propriedade nas quais são possíveis identificar o município. Dessa forma, do total de 222 peças analisadas pelo autor, serão consideradas 83, de acordo com Passos (1997, p. 129-144).

<sup>72</sup> O município de Goiás é também conhecido como Cidade de Goiás e Goiás Velho. Isso por conta da transferência da capital do Estado para Goiânia em 1942, apesar de o Decreto nº 1.816 ter sido assinado em 23 de março de 1937. A fim de não causar dúvidas ou confusões na nomenclatura, neste trabalho trataremos como Goiás/GO ou Cidade de Goiás.

<sup>73</sup> Inclui as peças de propriedade particular e igrejas da referida cidade.

<sup>74</sup> Antiga Ouro Fino/GO. Conforme informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE no sítio eletrônico da instituição. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

<sup>75</sup> Distrito de Goiás/GO.

<sup>76</sup> Antiga Santa Rita Dantas; atual distrito de Faina/GO. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/faina/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

<sup>77</sup> Antiga Barra; atual distrito da Cidade de Goiás. Conforme informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE no sítio eletrônico da instituição. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

<sup>78</sup> Para esta contabilidade de peças, foram consideradas somente aquelas de *autoria confirmada* ou *provável* [nomenclatura adotada por Salgueiro (1983)], bem como esculturas em madeira, uma vez que a autora também classifica outros suportes.

	01	Arraias <sup>79</sup> /TO	Arraias/TO
	02	Davidópolis <sup>80</sup> /GO	Davidópolis/GO
	01	Peixe <sup>81</sup> /TO	Peixe/TO
	01	Corumbá/GO	Corumbá/GO
	02	Santa Cruz de Goiás <sup>82</sup> /GO	Santa Cruz de Goiás/GO
	02	Silvânia/GO	Silvânia/GO
	01	Anicuns/GO	Anicuns/GO
	02	Itaberaí/GO	Itaberaí/GO
	06	Trindade/GO	Trindade/GO
	03	Crixás/GO	Crixás/GO
	01	Campinas/GO	Campinas/GO
	<b>83<sup>83</sup></b>		<b>Total</b>

Fonte: Salgueiro (1983); Passos (1997).

Para identificar as cidades citadas acima, inserimos os mapas do Brasil, com destaque para o estado de Goiás (Figura 2), abaixo:

---

<sup>79</sup> Com a criação do estado do Tocantins, em 1989, a cidade de Arraias, que antes pertencia a Goiás, passa a integrar o novo Estado. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/tocantins/arraias.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.

<sup>80</sup> Antiga Bacalhau; atual distrito da Cidade de Goiás. Conforme informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE no sítio eletrônico da instituição. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

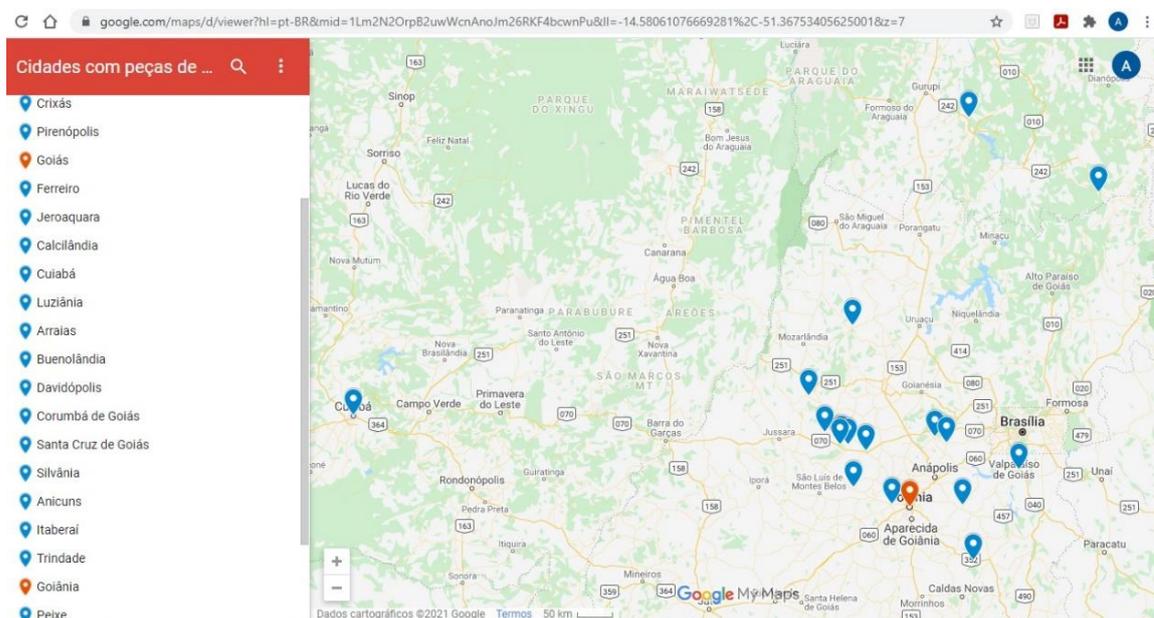
<sup>81</sup> O município de Peixe passou a integrar o estado do Tocantins após 1989, ano de criação do referido Estado. Antes pertencia ao estado de Goiás. Informações sobre a história do município podem ser obtidas no sítio eletrônico do IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/peixe/historico>. Acesso em: 29 abr. 2020.

<sup>82</sup> Antiga Santa Cruz. Conforme informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE no sítio eletrônico da instituição. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/santa-cruz-de-goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

<sup>83</sup> Para esta contabilidade de peças não foram consideradas aquelas de propriedade particular sem referência dos municípios, tampouco as que foram identificadas como oratórios, pomba do divino, livro e mitra, telas, máscaras e nu artístico.



**Figura 4** – Cidades em que constam esculturas atribuídas a Veiga Valle, de acordo com Salgueiro (1983) e Passos (1997).



**Fonte:** Mapa com geolocalização elaborado pela autora fundamentado nos dados de geolocalização extraídos do maps.google.com.

Ao observar os mapas acima e as cidades em que existem obras atribuídas a Veiga Valle, de acordo com os autores referenciados, é possível perceber certa proximidade na maioria delas, mesmo se considerarmos as dificuldades de locomoção entre as vilas no Século XIX. Exceção disso são as cidades de Cuiabá/MT, Arraias/TO e Peixe/TO. Além disso, Goiânia só foi criada na década de 1930, e as obras do artista que se encontram na cidade, provavelmente, são procedentes da antiga capital do Estado.

Selecionamos como recorte para nossa pesquisa algumas obras pertencentes ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte<sup>86</sup>, situado na cidade de Goiás/GO, por conter o maior número de peças agrupado atribuído ao artista. Convém ressaltar que as peças são originárias de outras igrejas da cidade e da região e foram adquiridas de proprietários particulares. O escopo das obras selecionadas será descrito nas subseções 3.1, 3.2 e 3.3.

No quadro abaixo, observamos algumas imagens pertencentes ao acervo da instituição museal, criada em 1969 e instalada na antiga igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, onde antes ocorriam rituais litúrgicos.

<sup>86</sup> O Museu de Arte Sacra da Boa Morte – MASBM é dedicado à temática religiosa e não possui somente obras atribuídas a Veiga Valle, mas também de outros artistas e com suportes materiais variados. No entanto, este trabalho se restringiu a algumas obras que são atribuídas ao artista goiano José Joaquim da Veiga Valle.

**Quadro 9** – Museu de Arte Sacra da Boa Morte – fachada e exposição



Fonte: <https://www.museus.gov.br/museus-ibram/museu-de-arte-sacra-da-boa-morte-ibram/>. Acesso em: 10 set. 2021.





Fotos: Ana Carolina Cruz.

A coleção inicial é originária do Museu da Cúria e foi ampliada no decorrer dos anos pelo trabalho árduo de algumas pessoas da região, ou que se encontravam em Goiás/GO no período, realizando incursões nas igrejas mais afastadas e também adquirindo peças de particulares. São eles: os Bispos Dom Candido Penso e Dom Tomás Balduino, Sr. Elder Camargo de Passos, Sra. Antolinda Baia Borges (a “Tia Tó”)<sup>87</sup>, Sra. Regina Lacerda, descendentes de Veiga Valle, entre outros. Tais ações foram imprescindíveis para a preservação deste acervo, evitando que fossem furtados, roubados, vendidos, perdidos e/ou deteriorados.

De acordo com a literatura específica sobre as obras (SALGUEIRO, 1983 e PASSOS, 1997), o número de esculturas do artista que estão localizadas no MASBM variam entre 16<sup>88</sup> (SALGUEIRO, 1983) e 43<sup>89</sup> (PASSOS, 1997). Em virtude da data

<sup>87</sup> Essa senhora contribuiu bastante em anos anteriores com esta pesquisa do mestrado, fornecendo informações relevantes sobre Veiga Valle, seu filho Henrique Ernesto da Veiga Jardim e o MASBM. Faleceu em 2021 e era uma personalidade muito atuante em preservar e divulgar o patrimônio cultural de Goiás/GO.

<sup>88</sup> Se considerarmos as imagens que se encontram no referido museu, porém tiveram sua atribuição refutada por Salgueiro (1983), o número corresponde a 24.

<sup>89</sup> Há divergência entre o número de peças que se encontram no MASBM e que são de sua propriedade no levantamento realizado por Passos (1997), nos Quadros I e II da referida publicação. No primeiro, a quantidade de esculturas do artista que pertencem ao museu corresponde a 27, considerando duas peças do Menino Deus que são atributos de outras imagens; e 16 peças que estão sob guarda ou custódia do museu, totalizando 43 peças localizadas na época no MASBM. No segundo quadro, há referência somente à propriedade das peças e o número corresponde a 21. Então, considerando que, neste trabalho, foram analisadas as peças que se encontram no museu, independentemente de sua propriedade, o número contabilizado é de 43.

dessas publicações, o número de peças<sup>90</sup> atualmente, estão no museu é maior (54), conforme pode ser observado no quadro constante no Apêndice C, o que demonstra a quantidade de peças por iconografia que se encontram no museu. O referido levantamento foi necessário para que pudéssemos selecionar o escopo de obras que seriam abordadas neste estudo.

A realização de pesquisas nos documentos pertencentes à referida instituição museológica tornou-se imprescindível, a fim de verificar qual o quantitativo de obras do artista no local. Ao acessá-los, notamos algumas divergências de informações nas fichas catalográficas das obras relacionadas à autoria, pois, enquanto algumas apontavam para Veiga Valle, outras traziam a informação como sendo de sua atribuição, ou até mesmo, de autoria não identificada ou desconhecida. A ficha de catalogação mais antiga das peças corresponde a 1983, e outra de 1994<sup>91</sup>.

Assim, fizemos um levantamento da quantidade de peças por iconografia atribuídas ao artista e separamos as representações femininas das masculinas em ordem decrescente no número de peças, como demonstrado no quadro 10, abaixo. A separação das peças por iconografias semelhantes é essencial porque possibilita análises formal e pictórica mais assertivas.

**Quadro 10** – Iconografias femininas e masculinas atribuídas a Veiga Valle no MASBM

<b>Figuras femininas</b>		<b>Figuras masculinas</b>	
<b>Iconografia</b>	<b>Quantidade de peças</b>	<b>Iconografia</b>	<b>Quantidade de peças</b>
Nossa Senhora da Conceição	05	Menino Deus	07
Sant'ana e Nossa Senhora (Sant'ana Mestra, Sant'ana com Nossa Senhora Menina, Santana) <sup>92</sup>	05	São Miguel	03
Nossa Senhora do Rosário	02	São Sebastião	03

<sup>90</sup> A tipologia de peças não corresponde somente a esculturas em madeira, mas também a outros tipos de suporte, tal como uma tela policromada e dourada.

<sup>91</sup> Em diálogo com a equipe do museu, foi informado que um trabalho de atualização das fichas estava sendo realizado durante os anos de 2013 e 2014, porém, este trabalho foi interrompido. Por este motivo, não consideramos a referida documentação, uma vez que não foi finalizada e tampouco revisada.

<sup>92</sup> A representação de Santana aqui está sempre relacionada à Santana Mestra, tendo em vista que as fotografias e descrição das peças presentes nas fichas catalográficas apresentam iconografia que a identificam. Foram consideradas todas as denominações e grafias referentes à iconografia de Sant'Ana Mestra que possuíam como autoria/atribuição o artista Veiga Valle.

Nossa Senhora do Rosário / Nossa Senhora da Abadia <sup>93</sup>	01	São João Batista	02
Nossa Senhora da Abadia / Nossa Senhora do Bom Parto <sup>94</sup>	01	Santo Antônio	02
Nossa Senhora do Bom Parto	01	São José de Botas com Menino Jesus	01
Nossa Senhora da Penha	01	São Joaquim	01
Nossa Senhora das Mercês	01	São Gonçalo	01
Santa Bárbara	01	São Benedito	01
Nossa Senhora das Dores	01	São Pedro	01
Nossa Senhora (inacabada)	01	Crucifixo – Cristo em agonia	01
Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus	01	São Jerônimo / São Bento <sup>95</sup>	01
		Cristo Morto	01
		São Pedro de Alcântara	01
		Menino Jesus (atributo do São Benedito)	01
		Menino Jesus da Nossa Senhora do Bom Parto	01

<sup>93</sup> As fichas catalográficas apresentam as duas iconografias no campo Título/Assunto/Denominação. De acordo com Nilza Botelho Megale (2001), a iconografia de Nossa Senhora da Abadia “Representa a Virgem Maria de pé, segurando com as duas mãos o Menino Deus nu, deitado sobre elas (como a Senhora do Parto). Está coberta por um longo manto que vai da cabeça até os pés, embaixo dos quais aparece uma nuvem com três cabeças de anjos. Usa uma coroa fechada e pontiaguda” (MEGALE, 2001, p. 25); na iconografia de Nossa Senhora do Rosário, “Maria se apresenta geralmente sentada, com o divino Filho sobre seu joelho esquerdo e segurando um rosário com a mão direita. Como a maioria das efígies da Senhora do Rosário obedecem ao estilo barroco, suas vestimentas possuem planejamentos (sic) ondulantes e com ornamentos dourados” (Idem, p. 434-435). Na peça em questão, há ausência do Menino Jesus e a peça encontra-se em pé, apesar de haver representação de Nossa Senhora do Rosário nesta posição. Considerando que o objetivo deste trabalho não visa à atribuição iconográfica das imagens, evidenciamos apenas o questionamento sobre este aspecto presente em algumas fichas catalográficas.

<sup>94</sup> As fichas catalográficas da peça apresentam as duas iconografias no campo Título/Assunto/Denominação. De acordo com Megale (2001, p. 363), as “imagens comuns da Nossa Senhora do Parto apresentam a Virgem Maria de pé sobre nuvens com cabeças de anjos, vestida de uma túnica e uma capa que lhe cai dos ombros até os pés. Segura com as duas mãos o Menino Jesus nu e recém-nascido deitado sobre elas. Tem na cabeça um véu curto e não usa coroa”. Na peça em questão, o Menino Jesus aparece sentado sobre parte do manto que cobre a mão esquerda da Nossa Senhora. Tendo em vista ser comum a troca de Meninos Jesus na imaginária devocional, bem como já ressaltado na nota de rodapé anterior, a aferição quanto à atribuição iconográfica das peças não foi objeto de estudo nesta pesquisa.

<sup>95</sup> As fichas catalográficas apresentam as duas iconografias no campo Título/Assunto/Denominação. Maria José de Assunção Cunha (1993) afirma que São Jerônimo é “[...] representado como penitente, seminu, golpeando-se no peito com uma pedra e contemplando um crucifixo. Às vezes, aparece como Cardeal. Seus atributos são o capelo, um leão, um livro, uma pena e a trombeta do juízo final. Representado como Doutor da Igreja, além desses atributos, aparece com a pomba inspiradora” (CUNHA, 1993, p. 113). Com relação a São Bento, a autora descreve que é “[...] representado vestindo cogula negra. Numa das mãos, traz o báculo abacial e, na outra, um livro. São seus atributos uma peneira quebrada e um corvo. Trazendo no bico um pão envenenado” (Idem, 1993, p. 65). A obra em questão não apresenta atributos que possam esclarecer dúvidas quanto à iconografia, porém, a indumentária presente na escultura possui similaridade com a representação de São Bento. Contudo, como já relatado anteriormente, este trabalho não visa à aferição das iconografias das imagens.

	São José (inacabado)	01
	São Francisco de Assis	01
	Senhor dos Passos	01
<b>Não se aplica à distinção acima</b>		
Pomba do Divino		02
<b>Total de figuras femininas</b>		<b>21</b>
<b>Total de figuras masculinas</b>		<b>31</b>
<b>Total geral</b>		<b>54</b>

**Fonte:** Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

Além desse levantamento, foram identificadas as peças atribuídas ao artista em que há registros de restauração nas peças. A coleta desse tipo de informação é relevante, uma vez que pode auxiliar na seleção das imagens a serem analisadas, razão pela qual identificamos as referidas peças no Apêndice D. Existem outras peças atribuídas a Veiga Valle, no acervo do museu, em que se observou, por meio de visualização a olho nu, que passaram por restauro, porém as documentações dos referidos processos de intervenção não foram localizadas<sup>96</sup>.

O conjunto das 54 obras que se encontram no MASBM demonstra a diversidade das esculturas, tanto no que se refere às dimensões e à talha, quanto à policromia. A variação na altura das peças pode indicar a confecção para usos domésticos ou retábulos eclesiásticos. Geralmente, as menores são para oratórios particulares, e as maiores, para as igrejas. A informação sobre a procedência das peças também contribui para tal afirmativa, principalmente as pertencentes aos monumentos religiosos.

Como exemplo da variedade de peças atribuídas ao artista, podemos destacar duas imagens de vestir de tamanhos diferentes que existem na coleção do museu (Nossa Senhora das Dores, nº 458, e Nossa Senhora do Carmo, nº 470). A primeira faz parte do acervo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e participa das procissões da Semana Santa na Cidade de Goiás. A segunda, provavelmente, pertenceu a um oratório doméstico, em virtude de sua estatura diminuta.

Neste trabalho, delimitamos as imagens do Menino Deus (07) e do Menino Jesus (10) atribuídas a Veiga Valle e que se encontram no MASBM, para fazer a análise comparativa quanto à forma e à policromia. A seleção das 17 esculturas se

<sup>96</sup> São elas: São José de Botas (nº 013), São Gonçalo (nº 023), Menino Jesus atributo de Santo Antônio (nº 192), São Sebastião (nº 193), Menino Jesus atributo de São Benedito (nº 194), São Pedro (nº 198), Pomba do Divino (nº 249), Santana Mestra (nº 832), Menino Jesus atributo de Santo Antônio (nº 912).

justifica por causa da proximidade da representação da figura humana e da iconografia contidas nas imagens.

As dez imagens principais que têm o Menino Jesus como atributo são: Santo Antônio (02), São José de Botas (01), São Benedito (01), Nossa Senhora do Parto (01), Nossa Senhora do Rosário (02), Nossa Senhora da Penha (01), Nossa Senhora do Carmo (01) e Nossa Senhora da Abadia/Nossa Senhora do Parto (01).

Antes de iniciar o estudo direcionado às imagens que simbolizam Cristo Infante, é necessário citar algumas informações sobre a referida representação. De acordo com Alcoforado e Amaro (2007), pouco se conhece sobre os primeiros doze anos de vida do Menino Jesus.

Na arte ocidental, as primeiras imagens isoladas do Menino Jesus surgem nos conventos femininos, durante o séc. XIV. A partir do séc. XV-XVI, destacam-se as figuras do Menino com cerca de 4 ou 5 anos, despido. A nudez de Jesus surge como marca da sua humanidade, assemelhando-o aos filhos dos homens, e assumindo a sua dupla natureza, ao mesmo tempo divina e humana, principal dogma da religião cristã. (ALCOFORADO; AMARO, 2007, p. 19).

Existem algumas iconografias distintas em que o Menino Jesus, é simbolizado tanto isoladamente, quanto como parte de conjuntos e atributos de santos (SILVA, 2010). A referida imagem faz parte de conjuntos escultóricos e pode ser vista nas cenas de “Natividade e Adoração, [...] Fuga para o Egito, Apresentação do Menino Jesus no Templo e Jesus com os Doutores da Lei” (SILVA, 2010, p. 35). Como figura isolada, tem-se: Menino Jesus com instrumentos da Paixão ou Menino Jesus dos Atribulados, Menino Jesus Triunfante, Menino Jesus Crucificado, Menino Jesus Peregrino, Menino Jesus Majestoso, Menino Jesus de Praga, Menino Jesus Bom Pastor, Menino Jesus do Monte, O Salvador do Mundo, entre outros. E, por fim, a representação de Jesus Infante como atributo iconográfico de santos nas imagens da Sagrada Família, Santa Parentela, Virgem do Leite, Santas Mães, São José, Santo Antônio, São Cristóvão, diversas invocações de Nossa Senhora, entre outros (SILVA, 2010).

Além desses, há referência ao Menino Jesus de Malines (SALGUEIRO, 1983; MACHADO, 2016), região da antiga Flandres, que se expandiu pela Europa e alguns países asiáticos no Século XVI e podem ter sido referência para as imagens do Menino Jesus, que passaram por Portugal e chegaram ao Brasil. Essas esculturas eram representadas nuas, com aspecto abonecados, cabelos encaracolados, rosto flamengo, coxas grossas e a mão direita em posição de abençoar (MACHADO, 2016).

Nas peças encontradas no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, existem imagens em que o Menino Jesus é representado sozinho e outras em que ele é o próprio atributo iconográfico de uma imagem principal. Em ambas, vê-se um globo que, ora se encontra na mão esquerda, ora, está sob seus pés. Nesses casos, a iconografia nos remete à representação de Cristo como “Salvador do Mundo”.

**O Menino, apresentando a Sua mão direita levantada**, em gesto de pregar, **comumente entendido como a abençoar, com o dedo médio e o indicador juntos**, segura na esquerda ora os Evangelhos, ora uma ave ou pomba, ora ainda um cacho de uvas, ou, mais frequentemente, **um globo ou esfera do mundo, símbolo da sua soberania no Universo**. Esta última representação tornou-se muito popular no séc. XVII, por influência das irmãs carmelitas, que criaram a ‘Associação do Menino Jesus’. (ALCOFORADO; AMARO, 2007, p. 22, grifo nosso)

Há, ainda, uma divergência de denominação para as referidas figuras infantis - Menino Jesus e Menino Deus - na documentação do museu. Essa variação se estende em várias publicações citadas neste trabalho e em consultas a peças de acervos em museus de arte sacra brasileiros. Não foi localizada, durante esta pesquisa, diferença na referida denominação. Machado (2016) distinguiu as imagens a partir da presença ou não de resplendor, como apresentado:

A nomenclatura Menino Jesus será utilizada quando se referir a Jesus em sua fase infantil, vestido ou não, como atributo de imagens de santos e santas, e **Menino Deus quando se referir a Jesus também em sua fase infantil, representado nu ou não, mas tendo na cabeça um resplendor — elemento que, utilizado na forma de coroa, simboliza a glória e a celebridade de Deus, indicando-o como rei**. (MACHADO, 2016, p. 164, nota de rodapé nº 107, grifo nosso)

Discordamos desse conceito, porque ambos poderiam ter resplendor. De modo que, o resplendor é um “atributo iconográfico comum a todos os santos que [...] simboliza o brilho ou esplendor da alma regenerada pelo batismo, através do qual recebeu a luz de Cristo simbolizado pelo círio pascal” (GOMES, 2010, p. 298). A coroa, por sua vez,

Remete, em primeira instância, ao status da realeza do santo retratado. Nesse sentido, apenas reis e rainhas são representados coroados; exceções feitas à Virgem Maria e a seu Filho Jesus Cristo, ambos descendentes da realeza davídica. Para os fiéis, Cristo é o Rei do Universo e Maria, Rainha dos Cristãos. (GOMES, 2010, p. 298)

Se considerarmos as definições acima, o uso adequado das imagens do Menino Deus e do Menino Jesus seria de coroa, e não, de resplendor. Nas esculturas com essa iconografia que se encontram no MASBM, observamos a presença de resplendores. Como esse atributo pode ser substituído facilmente, neste trabalho, para fins didáticos, adotamos a nomenclatura Menino Deus, quando a imagem de

Cristo Infante estiver representada sozinha, e Menino Jesus, quando for o atributo iconográfico de uma imagem principal.

Nas subseções a seguir, abordamos aspectos gerais observados inicialmente nas imagens do Menino Deus e, a posteriori, no Menino Jesus, em seguida, fazemos comparações mais detalhadas quanto à forma e à policromia entre as imagens. Identificamos algumas esculturas analisadas quanto à forma e à policromia, especialmente a carnação.

Para essa etapa, a documentação fotográfica foi imprescindível, uma vez que foi necessário captar as imagens das esculturas completas (com seus atributos e acessórios) em quatro perspectivas: frente, costas e os lados direito e esquerdo, além de documentar pormenores dessas imagens em cada um dos ângulos. O resultado pode ser visualizado nas páginas seguintes.

### 3.1 Imagens dos Meninos Deus

As sete peças ilustradas no quadro 11 que representam o Menino Deus são procedentes de igrejas da cidade de Goiás e região, bem como de propriedade particular, conforme informações contidas nas fichas catalográficas. De acordo com a documentação museológica das peças, há dúvidas quanto à autoria das esculturas nº 466 e 476, nas quais o nome de José Joaquim da Veiga Valle e de seu filho (Henrique Ernesto da Veiga Jardim) alternam-se à medida que as fichas são novamente confeccionadas. A partir dessa indicação, tentaremos verificar alguma similaridade e/ou diferença entre elas.

**Quadro 11** – Meninos Deus no MASBM





<sup>97</sup> Salgueiro (1983, p. 174-176). Peça procedente do Arraial de Santa Rita Jeroaquara.

<sup>98</sup> Salgueiro (1983, p. 165-167) e peça nº 30 Passos (1997, p. 132 e 139). Peça procedente de Maria da Veiga Jordão, adquirida pelo Ministério da Cultura por meio de compra em 1986.

<sup>99</sup> Salgueiro (1983, p. 180-182). Peça procedente da igreja de N. S. da Abadia, Goiás/GO.



<sup>100</sup> Peça nº 218 (PASSOS, 1997, p. 137); (Ibidem, p. 144). Peça pertencente a Antonieta Veiga Jardim.

<sup>101</sup> Peça procedente de D. Lavinia e D. Leda Guimarães Natal, conforme ficha catalográfica.



**Fonte:** Elaborado pela autora.

Pelas dimensões das sete esculturas, podemos observar que suas alturas são de, aproximadamente, 30 cm, com exceção das peças de números 466 e 476. Tal característica pode indicar que, possivelmente, foram confeccionadas para ornamentar oratórios domésticos, apesar de a peça de número 022, cuja altura é de 29 cm, ser proveniente de uma igreja.

Outra observação foi em relação à forma como o Menino Deus é representado. Em quatro delas, o braço direito está levantado, e os dedos das mãos na posição de abençoar<sup>103</sup>, conforme descrito anteriormente na página 66. Em todas elas, existe peanha (ou base); em quatro, há um globo, porém, em uma delas, esse elemento está posicionado na mão esquerda da imagem, e não, abaixo da figura do Menino Deus; em quatro, aparece uma almofada; em uma, aparecem nuvens e cabeças de anjos; em uma, a genitália do Menino Deus está coberta com um pano de pureza<sup>104</sup>; em uma, aparece sentado sobre o globo. Somente em uma não está com acessório (resplendor ou colar<sup>105</sup>).

<sup>102</sup> Peça procedente de D. Maria José Bragança Berquó e doada ao MASBM, conforme ficha catalográfica.

<sup>103</sup> Apesar da perda de parte dos dedos na imagem nº 022, os resquícios das falanges nos permitem afirmar que se encontravam em posição de benção, o que não ocorre na peça nº 475.

<sup>104</sup> Espécie de tecido ajustado ao corpo que cobre a região do quadril do Menino Deus.

<sup>105</sup> Não encontramos, durante esta pesquisa, a referência ao colar como um dos atributos das imagens do Menino Deus e do Menino Jesus, por isso só sinalizamos a presença desse acessório em duas esculturas, porque não acreditamos que sejam originais.

### 3.1.1 Anatomia humana

Das sete imagens em estudo, seis estão posicionadas em pé, e uma, sentada. A maioria delas tem o tronco levemente inclinado, ora para a direita, ora para a esquerda, tornando-se perceptível o posicionamento em contraposto<sup>106</sup>. As esculturas de números 022, 340, 468, 475 e 476 se enquadram nesse caso, com exceção das peças de números 466 e 477 (apesar de essa última estar sentada), nas quais se pode notar a frontalidade das imagens. Essas evidências podem ser observadas no quadro 12, abaixo.

**Quadro 9** – Meninos Deus (Frontalidade)



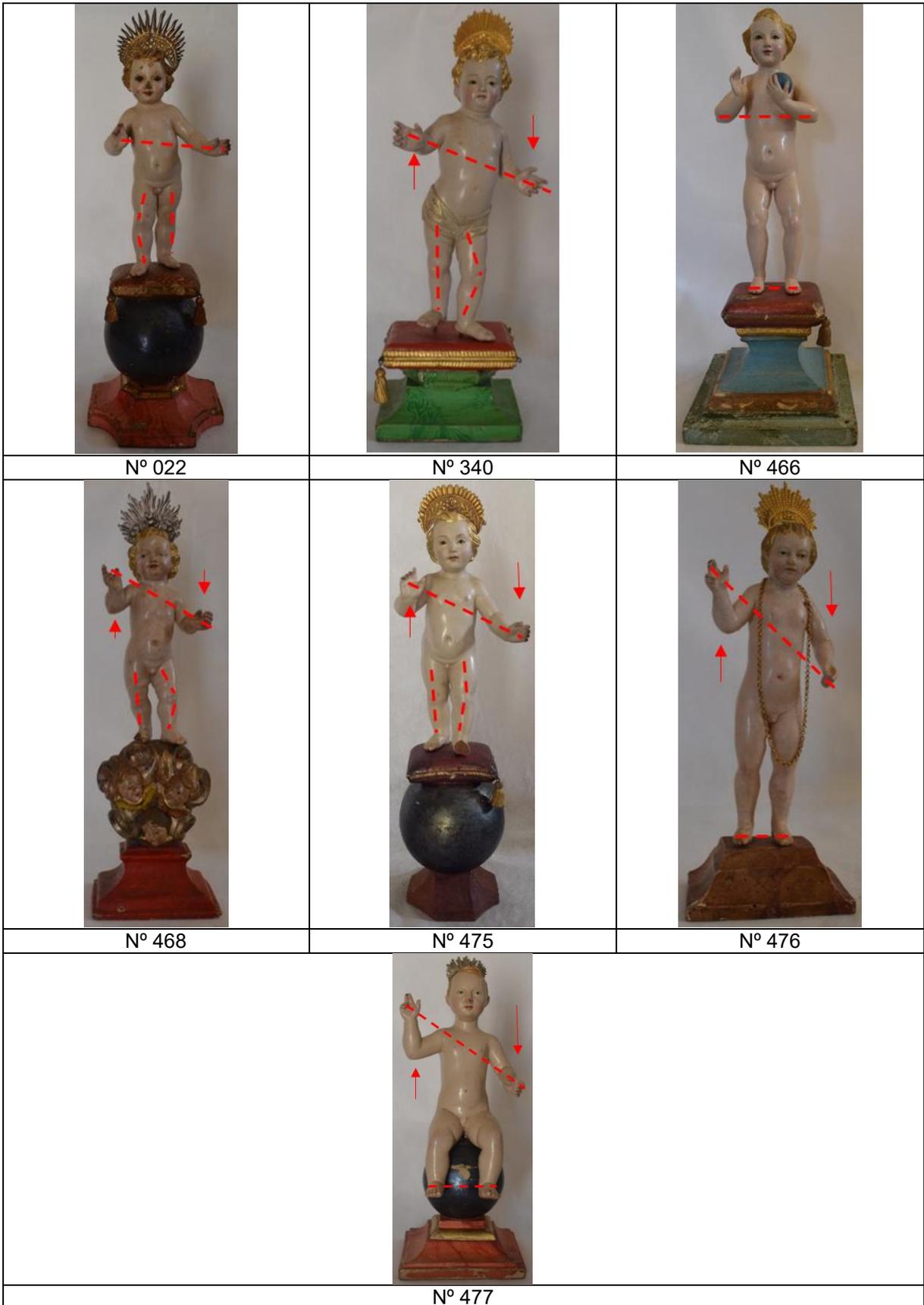
<sup>106</sup> Segundo Hill (2012. p. 2), “[...] o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo quem o outro suba”.



**Fonte:** Elaborado pela autora.

Destacamos que, “entre os artífices que atuaram no Brasil colonial, há os que sabiam e os que não sabiam representar o contraposto” (HILL, 2012, p. 2), o que é um indicativo de caráter erudito na confecção das esculturas devocionais. Não percebemos, nas esculturas em análise, grandes movimentações na anatomia, com torções significativas nos corpos, apesar de algumas apresentarem insinuação de mobilidade pela disposição das pernas e dos braços. Tampouco nota-se simetria total nas formas.

**Quadro 1310 – Meninos Deus (frente - posição dos membros inferiores e superiores)**

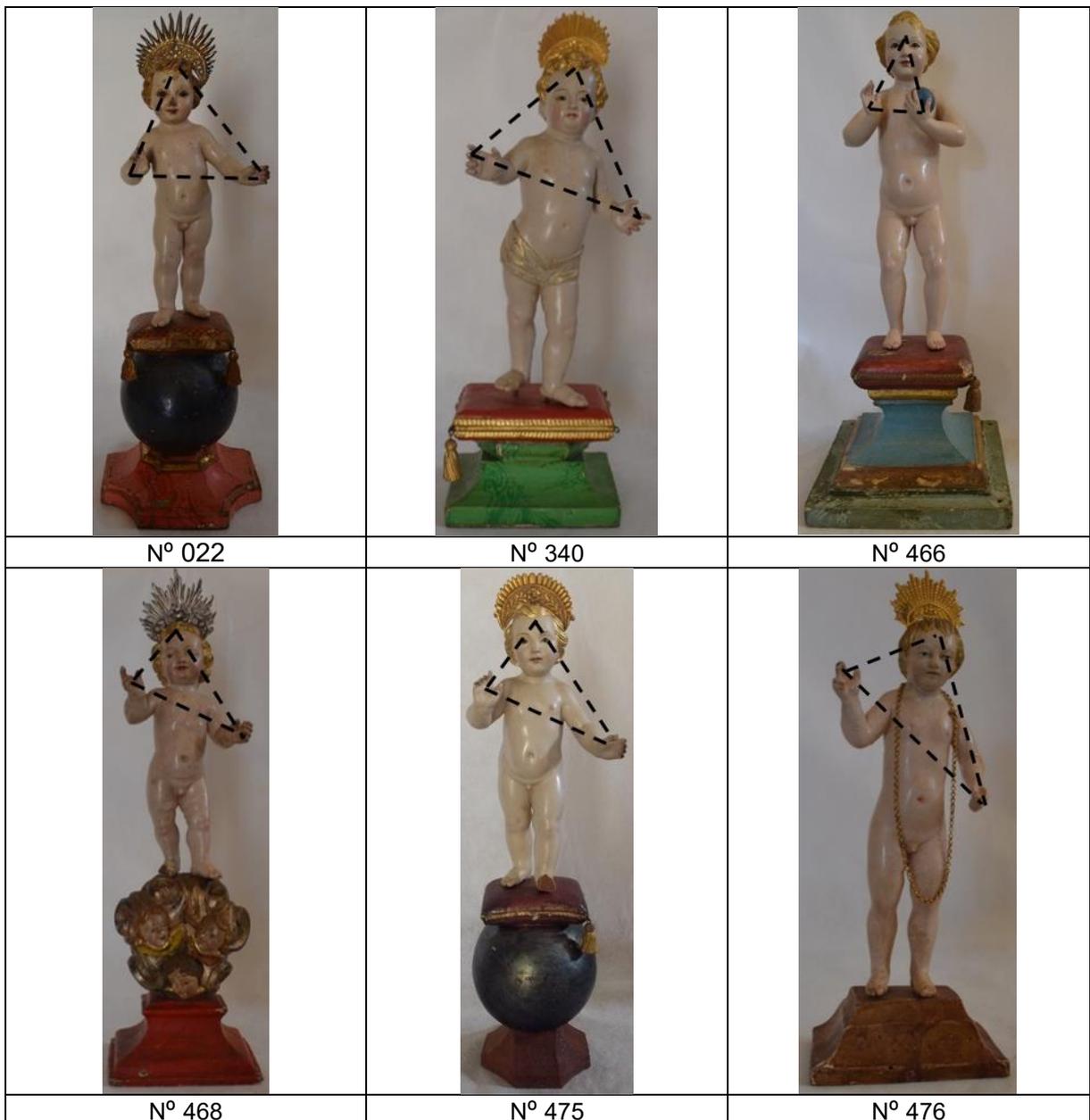


Fonte: Elaborado pela autora.

A inércia na “postura” das imagens pode ser interrompida com a insinuação de movimento sugerida pela disposição dos braços, em que é possível verificar linhas diagonais imaginárias, e na flexão de um dos joelhos. Contudo, algumas peças apresentam, ainda, alinhamento horizontal dos membros superiores e/ou inferiores, como apresentado, acima, no quadro 13.

O quadro abaixo demonstra que a posição dos braços e das mãos em relação à cabeça forma triângulos, e quando a peça é menos movimentada, o triângulo é equilátero. Em contraposição, as esculturas em que se percebe mais movimentação, os triângulos apresentam-se com todos os lados de tamanhos diferentes.

**Quadro 114** – Meninos Deus (frente - posição dos membros superiores em relação à cabeça)





**Fonte:** Elaborado pela autora.

Em se tratando de proporcionalidade, a observação acerca dos cânones<sup>107</sup> das imagens é pertinente. Segundo os preceitos clássicos<sup>108</sup>, as esculturas que representavam adultos variavam entre 7,5 a 8,5 vezes a altura da cabeça. No que se refere às imagens infantis, Etzel (1995, p. 55) afirma<sup>109</sup> que, “ao nascer esta relação é de quatro cabeças para a altura do corpo, passando na infância a quatro e meia”.

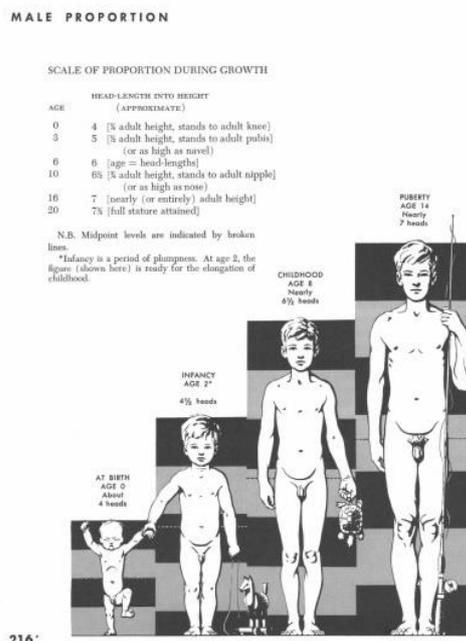
---

<sup>107</sup> “Regra padrão, princípio absoluto do qual são retiradas diversas regras específicas; [...] modelo”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/canone/>. Acesso em: 06 jul. 2020.

<sup>108</sup> Segundo Policleto (meados do século V a.C.), a altura do corpo era igual a 7,5 vezes a altura da cabeça; em contrapartida, Lisipo (século IV a. C.) afirmava ser oito vezes a altura da cabeça; e para Leocares (século IV a. C.), este cânone correspondia a 8,5 vezes. (KONELL; ODORIZZI; KREISCH, 2016, p. 60-61). Disponível em: <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=22502>. Acesso em 23: mar. 2020.

<sup>109</sup> Para essa afirmativa, Etzel (1995) se baseou em Peck (1951).

Figura 5 – Cânone infantil



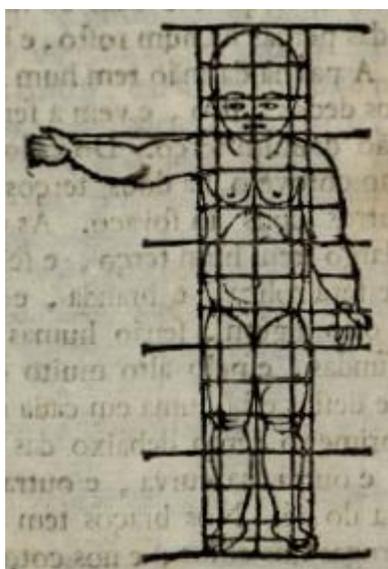
Fonte: Peck (1951, p. 216)<sup>110</sup>

Na figura acima, é exemplificado, por meio de imagens, a proporção corporal masculina no decorrer das fases de nascimento até a puberdade. Nos primeiros anos de vida, a medida do corpo corresponde a quatro vezes a altura da cabeça. Dois anos depois, essa relação passa a equivaler a quatro vezes e meia. Aos oito anos, o comprimento do corpo tem cerca de seis vezes e meia a medida da cabeça. Finalmente, na puberdade, essa proporção se aproxima de sete vezes a altura da cabeça. Ao comparar essas considerações com os cânones observados no quadro 15, nota-se que a maioria das peças tem a proporção da figura humana de quatro vezes e meia a medida da altura da cabeça relacionadas à infância, portanto, estão de acordo com os parâmetros utilizados pelo autor quanto à anatomia humana. (PECK, 1951).

<sup>110</sup> Transcrição da figura: "Male proportion. Scale of proportion during growth. Age: 0 – Head-length into height (approximate): 4 [1/4 adult height, stands to adult knee]; age: 3 - Head-length into height (approximate): 5 [1/2 adult height, stands to adult pubis] (or as high as navel); age: 6 - Head-length into height (approximate): 6 [age = head-lengths]; age: 10 - Head-length into height (approximate): 6½ [3/4 adult height, stands to adult nipple] (or as high as nose); age: 16 - Head-length into height (approximate): 7 [nearly (or entirely) adult height]; age: 20 - Head-length into height (approximate): 7½ [full stature attained]. N. B. Midpoint levels are indicated by broken lines. \*Infancy is a period of plumpness. At age 2, the figure (shown here) is ready for the elongation of childhood. At birth, age 0, about 4 heads; Infancy, age 2\*, 4½ heads; Childhood, age 8, nearly 6½ heads; puberty, age 14, nearly 7 heads".

Contudo, Nunes (1767), em seu livro “Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva”, ressalta que o cânone definido já no século XVI por João Darfe<sup>111</sup>, para representar um menino aos três anos de idade, corresponde à medida de cinco rostos<sup>112</sup> (Figura 6). O autor espanhol vai além dos cânones infantis, ao estabelecer que “a carne das crianças deve ser arredondada e com algumas rugas<sup>113</sup> e destas, duas devem ser colocadas nas coxas por baixo das nádegas, outras devem ser vistas nos pulsos e gargantas, e covinhas nos joelhos e cotovelos”<sup>114</sup> (ARPHE y VILLAFANE, 1585, p. 40, tradução nossa).

**Figura 6** - Cânone infantil de 05 rostos



**Fonte:** Nunes (1767, p. 40).

Antes de adentrar a análise do quadro 15, é importante frisar que, durante as pesquisas, todas as referências sobre cânones estavam atreladas a esculturas representadas em pé. O que observamos sobre esculturas na posição sentada refere-

<sup>111</sup> Filipe Nunes “aportuguesou” o nome do artista Joan de Arfe y Villafañe (1535-1603), que foi ourives, escritor e escultor. Escreveu sobre os modelos e teorias artísticas espanholas durante a segunda metade do século XVI, relacionadas à escultura, à arquitetura e à ourivesaria (tradução nossa). Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/7765/juan-de-arfe-y-villafane>. Acesso em: 27 mai. 2021.

<sup>112</sup> Ou autor não utiliza o termo cabeças, mas sim rosto que “se entende, do nascimento do cabelo da testa, até a ponta da barba, e não se conta mais hum terço, que vay por cima da testa” (NUNES, 1767, p. 35-36).

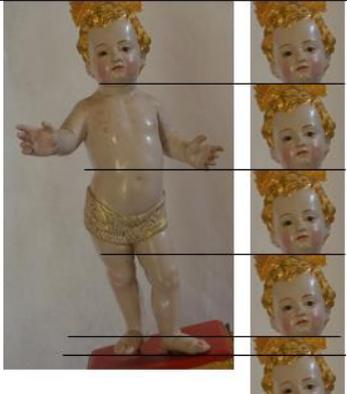
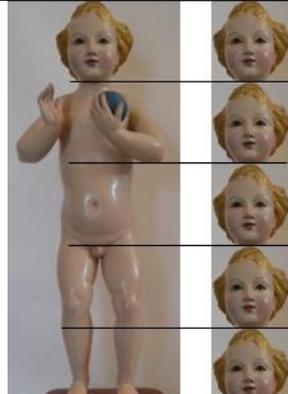
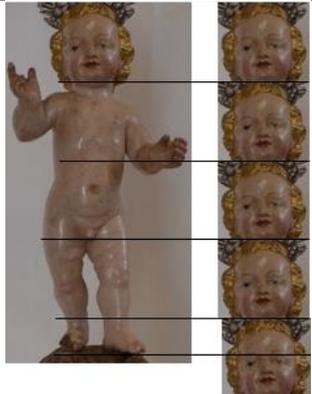
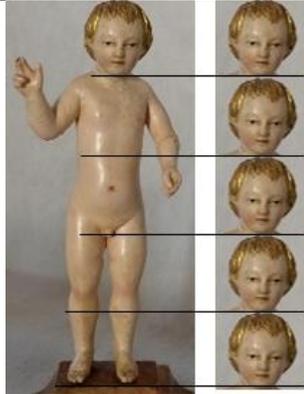
<sup>113</sup> As rugas a que o autor se refere, na verdade corresponde aos refegos.

<sup>114</sup> “La carne de los niños à de hazerse redonda y con alguna arruguillas y de estas an dos dellas de ponerse en los muslos debaxo las nalguillas otras en las muñecas an de verse y en la garganta, pies y pantorrillas en rodillas y cobdos van hoyuelos que no se muestran dentro huesezuelos” (ARPHE Y VILLAFANE, 1585, p. 40). Disponível em: [https://www.sedhc.es/bibliotecaD/1585\\_Juan\\_Arpe\\_varia\\_commensuracion.pdf](https://www.sedhc.es/bibliotecaD/1585_Juan_Arpe_varia_commensuracion.pdf). Acesso em: 28 mai. 2021.

se apenas à proporcionalidade e às medidas entre partes do corpo humano. Por esse motivo, as esculturas que se encontram sentadas não constam na comparação relacionada aos cânones.

No entanto, houve uma tentativa de medir as referidas imagens para se chegar a uma altura estimada, caso estivessem representadas em pé. Sendo assim, a altura total era dividida pela altura da cabeça. Porém, notamos que os valores dos cânones variavam para mais ou para menos em relação aos indicados quando estavam sentadas. Como essa metodologia podia gerar dados incorretos de análise, optamos por descartá-la e conferir, somente, se as imagens sentadas apresentavam proporção anatômica.

**Quadro 125** – Cânones - Menino Deus

		
Nº 022 ~ 04 cabeças	Nº 340 ~ 4,5 cabeças	Nº 466 05 cabeças
		
Nº 468 ~ 4,5 cabeças	Nº 475 ~ 4,5 cabeças	Nº 476 ~ 05 cabeças

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Ao comparar as imagens dos Meninos Deus, constatamos que, em média, a altura das peças representa cerca de 4,5 vezes a altura da cabeça, seguindo o estabelecido para o cânone infantil (PECK, 1951), conforme pode ser observado no quadro acima. As peças de números 022, 466 e 476 são exceções, porque a primeira

tem um cânone de quatro vezes a altura da cabeça, e as outras duas, cinco vezes. Essas últimas, por sua vez, se enquadram melhor nos parâmetros de cânone infantil estabelecidos por Arphe y Villafañe (1585), conforme a Figura 6.

Podemos deduzir, portanto, que, apesar de o cânone de quatro cabeças representar uma criança em seu nascimento até cerca de dois anos (Peck, 1951), na peça nº 022, não há desproporção na representação da figura humana infantil e, tampouco, evidência de faixa etária diversa das demais. Contudo, essa referida lógica não se aplica às peças em que o cânone corresponde a cinco vezes a altura da cabeça (peças nº 466 e 476). A desproporção no tronco transmite a impressão de que essa parte do corpo foi mais alongada em relação às demais da constituição anatômica. Nas outras peças, é perceptível a proporcionalidade na anatomia.

### 3.1.2 Atributos e acessórios presentes nas imagens do Menino Deus

Ao analisar os elementos figurativos complementares nas esculturas do Menino Deus, vimos que todas têm base; algumas, globo (022, 466, 475 e 477); outras, almofadas (022, 340, 466 e 475); e somente a peça nº 468 tem ornato em forma de nuvem e cabeças de anjos, conforme demonstrado no quadro abaixo.

**Quadro 136** – Atributos e acessórios presentes em Menino Deus

			
Nº 022	Nº 340	Nº 466	
			
Nº 468	Nº 475	Nº 476	

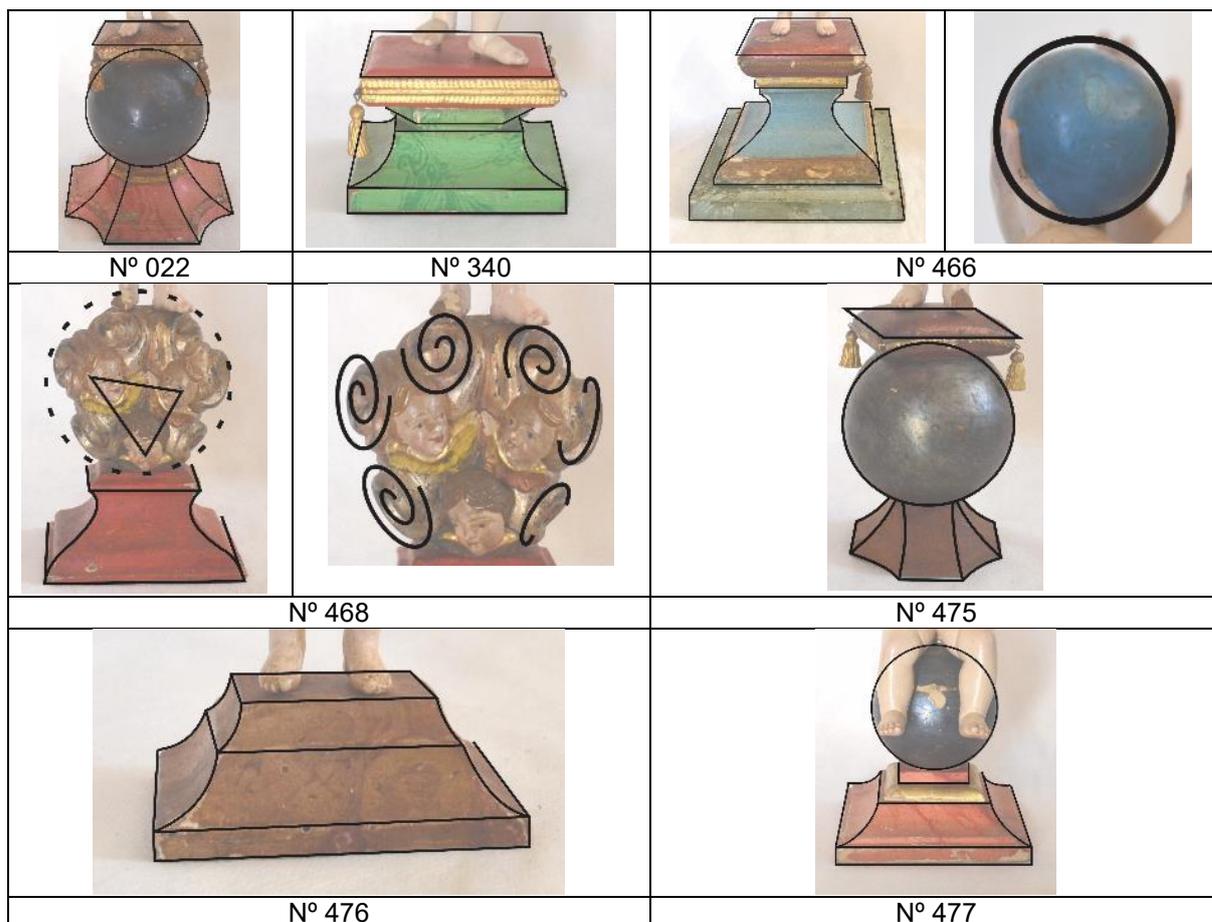


**Fonte:** Elaborado pela autora.

Do ponto de vista da técnica construtiva, em algumas peças, os referidos elementos são compostos de blocos desmembrados, ou seja, a base é um bloco esculpido separadamente do globo ou nuvem, que é uma peça independente da almofada e, conseqüentemente, da imagem do Menino Deus. Tal característica possibilita, principalmente, a troca de bases (ou outros elementos) entre imagens distintas, em que é muito comum a dissociação dos elementos originais na imaginária sacra brasileira.

A observação acurada a olho nu das peças em estudo nos possibilitam aferir que todas as imagens do Menino Deus se apresentam separadas dos elementos figurativos, com exceção da peça número 466, cujo globo foi esculpido junto com o bloco da escultura do Menino. Em relação aos demais elementos, observamos que as esculturas de número 022, 466, 468 e 477 apresentam os elementos figurativos esculpidos em um só bloco, em uma análise preliminar a olho nu. Nas com numeração 340 e 476, os complementos foram confeccionados separadamente. A imagem de número 475 apresenta a almofada e o globo aparentemente esculpidos em um só bloco, e a base parece ter sido substituída por outra de forma mais simplificada e sem policromia, demonstrando que passou por intervenção. A análise da técnica construtiva foi abordada na subseção 4.1, unindo as análises de observação a olho nu, lente de aumento e imagens radiológicas.

No que tange à análise da forma, os elementos figurativos utilizados nas imagens do Menino Deus representam figuras geométricas que se alternam entre formas retangulares, octogonais, hexagonais e/ou circulares. Há variação na quantidade de degraus escalonados e acabamento sinuoso nas bordas dos objetos representados. Destaca-se desse conjunto a peça de número 468, que tem um bloco circular de nuvens que se intercalam em formas helicoidais, com três cabeças de anjo na parte frontal, posicionadas como um triângulo invertido. O quadro abaixo sintetiza os formatos encontrados nas esculturas do Menino Deus.

**Quadro 147** – Formatos encontrados nos atributos e acessórios - Menino Deus

**Fonte:** Elaborado pela autora. **Diagramação:** Ricardo Alberton.

A comparação entre as sete imagens nos possibilita afirmar similaridade entre as peanhas das peças com numeração 466, 468 e 477, que têm base retangular, piramidal, com faces côncavas e alongadas e variação na quantidade de degraus. Apesar de a peanha da peça número 476 ser mais simplificada, é possível verificar certo padrão seguido pelas três peças citadas. Podemos afirmar, ainda, que a peanha de número 340 segue os mesmos padrões das anteriores, porém com o degrau superior em formato hexagonal. A imagem 022 apresenta base em forma octogonal, com faces côncavas, quatro lados levemente sinuosos e os demais retos. A peanha da peça número 475 também tem um formato semelhante a 022, porém, mais simplificado e, como já salientado, provavelmente não é original. Resumindo, há proximidade na representação entre cinco das sete peanhas, embora elas não sejam idênticas.

### 3.2 Imagens dos Meninos Jesus

As dez peças ilustradas no quadro 18, que representam o Menino Jesus, são atributos iconográficos de outras esculturas devocionais, conforme indicados no início desta seção 3. Todas são procedentes de igrejas da cidade de Goiás e região e/ou de propriedade particular, segundo informações contidas nas fichas catalográficas. Apenas as documentações museológicas da peça nº 462 (Nossa Senhora do Rosário) apresentam o campo de autoria como não identificado. A referida escultura é aquela em que há informação, no sítio eletrônico do Iphan e no arquivo da Diocese de Goiás, de que Veiga Valle teria restaurado a imagem.

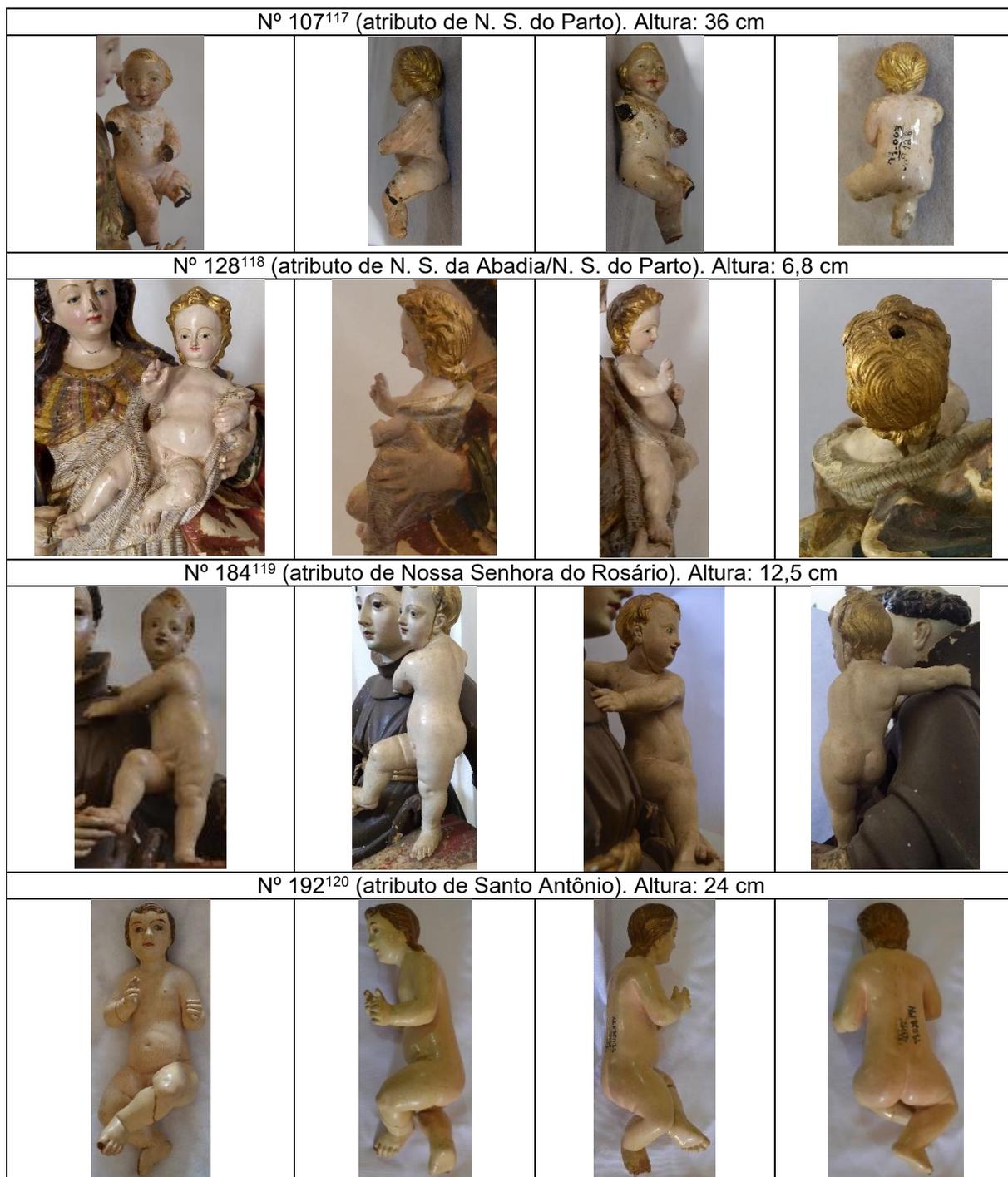
É importante ressaltar que algumas imagens do Menino Jesus são esculpidas individualmente da escultura principal de que são atributos, podem não ser originais de tais peças<sup>115</sup> e terem sido substituídas com o passar dos anos. A dissociação citada na subseção anterior referente às bases pode ter ocorrido com as imagens do Menino Jesus.

**Quadro 158** – Menino Jesus



<sup>115</sup> Nos Apêndices L, M, N, O, P, Q, R e S e nos quadros 63, 64 e 65 tentamos sinalizar quais peças podem não ser originais, por meio da comparação formal com as imagens principais.

<sup>116</sup> Salgueiro (1983, p. 85-88) e possivelmente peça nº 07 (Passos, 1997, p. 131 e 138). Procedente da Família Caiado, Goiás/GO.



<sup>117</sup> Salgueiro (1983, p. 97 – 101); Passos (1997, p. 131 e 138). Procedente da igreja de N. S. da Boa Morte, Goiás/GO.

<sup>118</sup> Possivelmente peça nº 47 (SALGUEIRO, 1983, p. 245). A ficha catalográfica indica que foi adquirida por meio de compra da Sra. Dalva Pereira de França, em Goiás/GO.

<sup>119</sup> Salgueiro (1983, p. 140) denomina a escultura como Nossa Senhora com o Menino. Procedente da igreja de N. S. do Rosário de Ouro Fino/GO.

<sup>120</sup> Salgueiro (1983, p. 242) e possivelmente peça nº 13 (Passos, 1997, p. 131 e 138). Procedente da igreja de N. S. do Pilar (demolida), de Ouro Fino/GO.

Nº 194 <sup>121</sup> (atributo de S. Benedito). Altura: 21,8 cm			
			
Nº 204 <sup>122</sup> (atributo de N. S. da Penha). Altura: 16 cm			
			
Nº 462 <sup>123</sup> (atributo de N. S. do Rosário). Altura: 32 cm			
			
Nº 470 <sup>124</sup> (atributo de N. S. do Carmo). Altura: 12,5 cm			
		Impossibilidade de fazer o lado direito da peça, em virtude do ângulo em que a imagem se encontra	
Nº 912 <sup>125</sup> (atributo de Santo Antônio). Altura: 10,3 cm			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

<sup>121</sup> As informações contidas na publicação indicam se tratar da peça nº 6-A que possui autoria rejeitada pela autora. (SALGUEIRO, 1983). Nas fichas de catalogação, não há informações sobre a procedência da imagem.

<sup>122</sup> Nas fichas de catalogação, não há informações sobre a procedência da imagem.

<sup>123</sup> Procedente da igreja de N. S. do Rosário, Goiás/GO.

<sup>124</sup> Na ficha de catalogação, não há informações sobre a procedência da imagem, apenas que foi doada ao MASBM pela Família Brandão, Ferreira e Azevedo.

<sup>125</sup> Nas fichas de catalogação, não há informações sobre a procedência da imagem.

Pelas dimensões das dez esculturas, podemos observar que, com exceção de quatro peças cujas alturas são acima de 20 cm, as demais apresentam alturas aproximadas de 12 cm, exceto as de números 013 e 128 por serem menores. Como as peças analisadas são atributos de outras esculturas, suas dimensões foram levadas em consideração e sintetizadas no quadro 19, abaixo.

**Quadro 169** – Altura das esculturas com atributos de Menino Jesus atribuídas a Veiga Valle

Número da peça	Iconografia da imagem principal	Altura total da imagem principal	Altura do Menino Jesus
013	São José de Botas	44 cm	9,5 cm
106 e 107	Nossa Senhora do Parto	143 cm	36 cm
128	Nossa Senhora da Abadia / Nossa Senhora do Parto	35,5 cm	6,8 cm
184	Nossa Senhora do Rosário	46,5 cm	12,5 cm
192	Santo Antônio	72,5 cm	24 cm
171 e 194	São Benedito	64 cm	21,8 cm
204	Nossa Senhora da Penha	64 cm	16 cm
462	Nossa Senhora do Rosário	126 cm	32 cm
470	Nossa Senhora do Carmo	56,5 cm	12,5 cm
912	Santo Antônio	~ 27 cm	10,3 cm

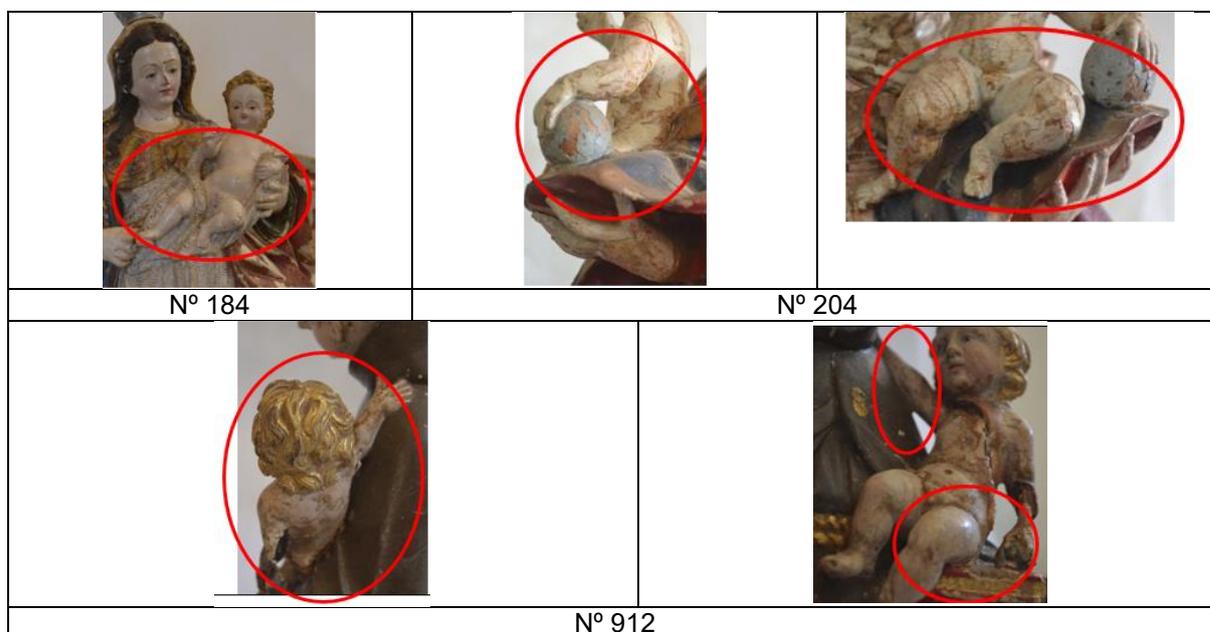
**Fonte:** Elaborado pela autora.

Podemos agrupar tais conjuntos em quatro categorias da seguinte maneira: I) até 27 cm, um conjunto; II) entre 35,5 cm a 56,5 cm, quatro conjuntos; III) entre 64 cm e 72 cm, três conjuntos, e, IV) entre 126 cm e 143 cm, dois conjuntos. Esse conjunto tem dimensões maiores do que as das imagens do Menino Deus analisadas anteriormente. As peças maiores, ou seja, acima de 64 cm, poderiam ter sido confeccionadas para ser abrigadas em nichos eclesiásticos, e as menores, em oratórios domésticos. Porém, ao observar a procedência de algumas esculturas, vimos que há peças menores pertencentes a igrejas, portanto, não é possível afirmar com segurança essa assertiva.

Outra observação foi em relação à forma como o Menino Jesus é representado. Das dez peças analisadas, somente duas (n<sup>os</sup> 192 e 462) estão em pé, e duas têm um globo na mão esquerda (n<sup>os</sup> 204 e 912). Além disso, a avaliação a olho nu indica que três imagens do Menino Jesus foram esculpidas no mesmo bloco da escultura principal (n<sup>os</sup> 184, 204 e 912), ou seja, não podem ser retiradas das peças que fazem parte do conjunto iconográfico. Os resquícios da policromia que extrapolam os elementos em análise (tais como globo, partes da indumentária, entre outros) nos

direcionam para essas afirmativas<sup>126</sup>. O quadro abaixo identifica nas esculturas citadas as partes do Menino Jesus que parecem ter sido esculpidas com outros elementos e o corpo das imagens principais.

**Quadro 20** – Identificação das áreas que parecem ter sido esculpidas em um único bloco com as imagens principais



Fonte: Elaborado pela autora.

### 3.2.1 Anatomia humana

Como já ressaltado anteriormente, das dez imagens do Menino Jesus atribuídas ao artista goiano que se encontram no acervo do museu, oito estão sentadas (peças nºs 013, 107, 128, 184, 194, 204, 470 e 912) e duas (02) em pé (peças nºs 192 e 462). Não foram identificadas diferenças iconográficas referentes à posição em que o Menino Jesus e o Menino Deus se encontram, ou seja, em ambas, as imagens aparecem em pé ou sentadas. A maioria das peças apresentam movimentação tanto do corpo quanto da cabeça e dos membros, o que difere, de certa forma, das demais imagens do Menino Deus descritas na subseção 3.1.1.

Das imagens que se encontram de pé, a que faz parte do conjunto da peça 462 tem certa semelhança com as demais do Menino Deus, pois é apresentada com o corpo na posição vertical, as pernas estendidas e somente a cabeça levemente

<sup>126</sup> A realização de exames de raios X foi imprescindível para a análise conclusiva quanto a essa possível particularidade escultórica das referidas peças atribuídas a Veiga Valle. No que diz respeito à peça nº 192, apesar de não ser possível retirá-la do Santo Antônio, não foi esculpida no mesmo bloco da imagem principal, conforme observado a olho nu e por meio de raios X, conforme apresentado no Apêndice O.

tombada para o lado direito. A peça do conjunto 192 encontra-se com o corpo totalmente torcido, movimentação dos membros e cabeça. No quadro abaixo, podemos observar a inclinação do posicionamento corporal em sentido vertical (identificado pelas linhas laranja).

**Quadro 171 – Menino Jesus (frontalidade)**

		
Atributo da peça nº 013	Peça nº 107	Atributo da peça nº 128
		
Atributo da peça nº 184	Atributo da peça nº 192	Peça nº 194
		
Atributo da peça nº 204	Atributo da peça nº 462	Atributo da peça nº 470

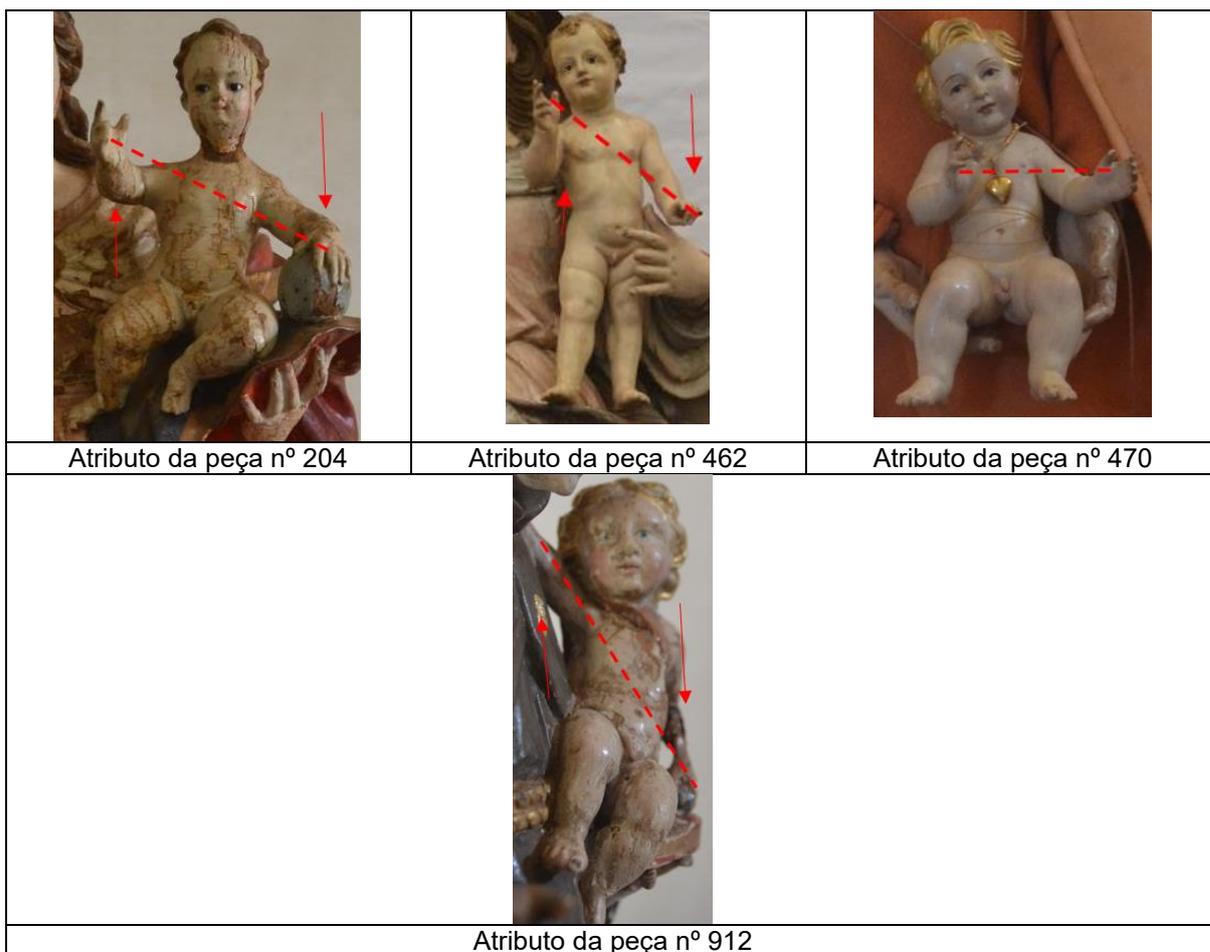


Fonte: Elaborado pela autora.

A insinuação de movimento observada nas imagens do Menino Deus também pode ser percebida nas esculturas do Menino Jesus, algumas menos movimentadas do que outras, como é as peças de nºs 013, 194, 204, 462 e 470. As demais transmitem sensação de movimentação, por meio dos braços, das pernas e, até, da torção do corpo.

**Quadro 182** – Meninos Jesus (frente - posição dos membros superiores)

Atributo da peça nº 013	Peça nº 107	Atributo da peça nº 128
Atributo da peça nº 184	Atributo da peça nº 192	Peça nº 194

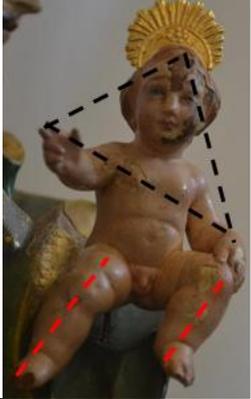
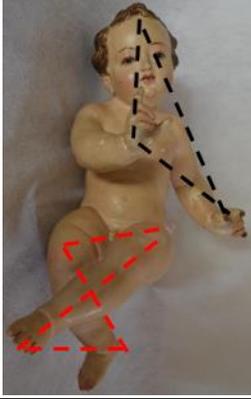
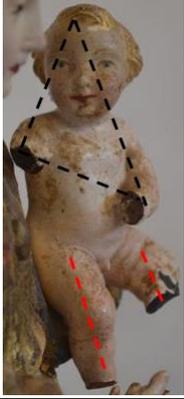
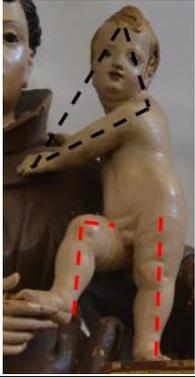
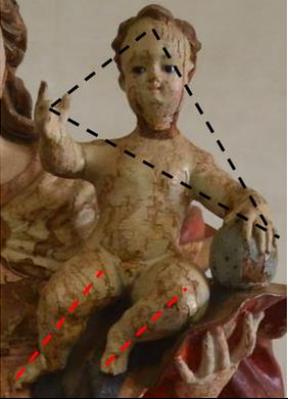
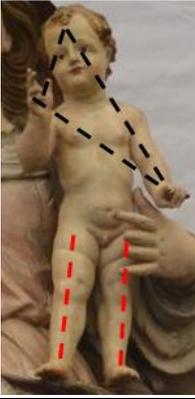
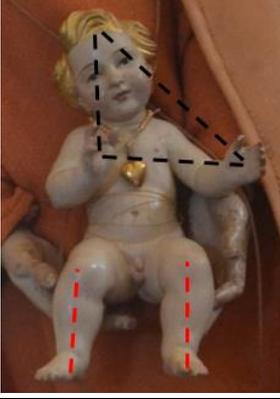
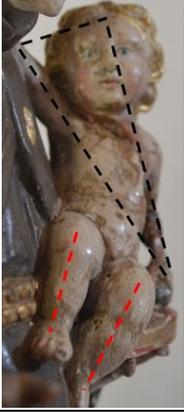


**Fonte:** Elaborado pela autora.

No que tange ao posicionamento dos membros superiores das imagens do Menino Jesus, observa-se que elas vão ao encontro das figuras que representam o Menino Deus e que foram descritas na subseção 3.1.1 deste trabalho, pois uma linha diagonal imaginária pode ser observada nos braços denotando movimento comparado com os do Menino Deus.

A disposição dos braços das esculturas de números 013, 107, 128, 184, 192, 204, 462 e 912 simula uma linha ilusória na diagonal, por meio dos braços localizados para cima e para baixo. Apenas as peças de nºs 194 e 470 apresentam os membros alinhados na horizontal.

**Quadro 193** – Meninos Jesus (frente - posição dos membros superiores e inferiores)

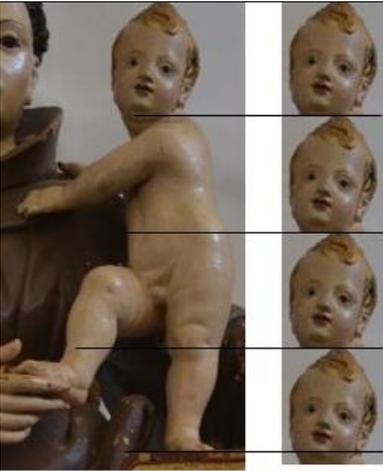
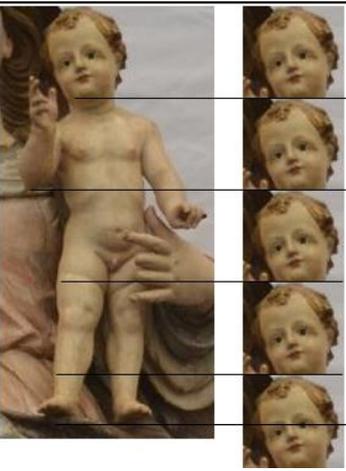
		
Atributo da peça nº 013	Peça nº 107	Atributo da peça nº 128
		
Atributo da peça nº 184	Atributo da peça nº 192	Peça nº 194
		
Atributo da peça nº 204	Atributo da peça nº 462	Atributo da peça nº 470
		
Atributo da peça nº 912		

Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto à insinuação de movimento ocasionada pela disposição dos braços e das pernas e de outras partes do corpo das esculturas, observamos uma formação de pequenos triângulos na maioria das imagens, assim como nas imagens do ‘Menino Deus’. E quanto mais movimentada a peça, os triângulos são escalenos<sup>127</sup> e quanto menos, equiláteros<sup>128</sup>. O cruzamento das pernas em forma de “x”, alinhado ao posicionamento dos braços e da cabeça, corrobora essa afirmativa, conforme se pode notar no quadro acima. A exceção é a peça que faz parte do conjunto nº 184, em que as pernas dispostas paralelamente e a inclinação do corpo remetem a linhas na diagonal, além da insinuação de curvatura acarretada pela posição da cabeça.

Também percebemos que, até nas peças que não se encontram com as pernas em posição cruzadas, há indicação de movimento na forma como estão dispostas, como as peças de números 013, 184, 192, 204 e 912. As únicas que não se enquadram nesse padrão são as de número 462 e 470.

**Quadro 204** – Cânones das imagens do Menino Jesus

	
<p>Nº 192 ~ 04 cabeças</p>	<p>Nº 462 4,5 cabeças</p>

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Os cânones presentes no quadro acima são similares aos encontrados majoritariamente no grupo do Menino Deus, ou seja, variam entre cerca de 04 a 4,5 vezes a altura da cabeça.

No que tange à proporcionalidade da figura humana, observa-se que as imagens do Menino Jesus não apresentam o alongamento no tronco constante em algumas esculturas de Menino Deus, como visto na subseção 3.1.1. Contudo, são proporcionais quanto à anatomia humana e representam faixa etária diferente.

<sup>127</sup> Todos os lados do triângulo têm tamanhos diferentes.

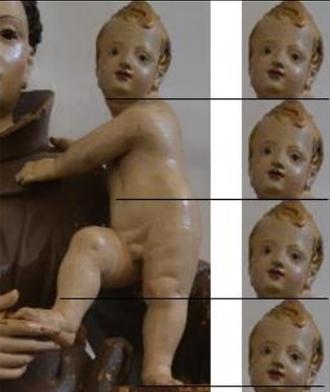
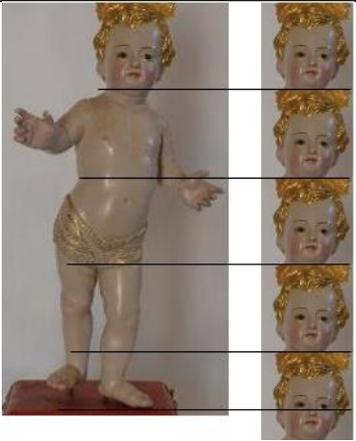
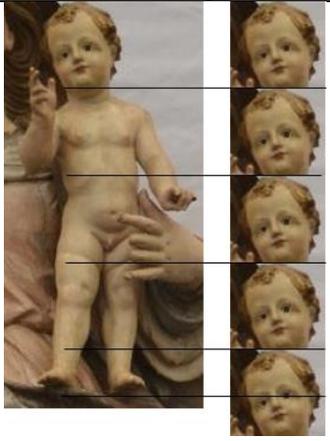
<sup>128</sup> Todos os lados do triângulo têm tamanhos iguais.

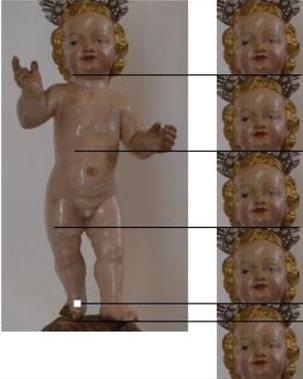
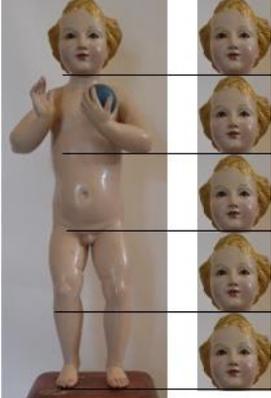
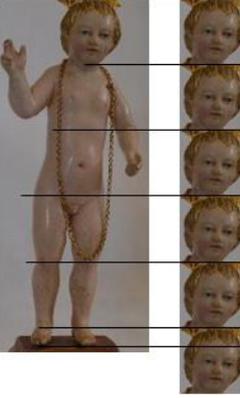
### 3.3 Comparação entre as imagens do Menino Deus e do Menino Jesus

Nesta subsecção abordaremos as peças que representam a infância de Cristo comparativamente, a fim de mostrar semelhanças e diferenças entre elas no que diz respeito à análise formal da talha e da policromia.

O primeiro aspecto a ser analisado é sobre os cânones das esculturas representadas em pé. Nas subsecções anteriores, verificamos que as imagens do Menino Deus e Menino Jesus apresentam parâmetros diferentes entre elas, apesar de os valores serem próximos. Nas primeiras, a variação corresponde a peças que vão de 04 até 05 vezes a altura da cabeça; nas esculturas de Menino Jesus, estes valores permeiam entre 04 e 4,5. O quadro 25 sintetiza, por ordem crescente do número de inventário e da medida das cabeças, os cânones encontrados nas imagens do Menino Deus e do Menino Jesus.

**Quadro 215** – Cânones das imagens do Menino Deus e do Menino Jesus

	
<p>Menino Deus - nº 022 ~ 04 cabeças</p>	<p>Menino Jesus - nº 192 ~ 04 cabeças</p>
	
<p>Menino Deus - nº 340 ~ 4,5 cabeças</p>	<p>Menino Jesus - nº 462 ~ 4,5 cabeças</p>

	
<p>Menino Deus - nº 468 ~ 4,5 cabeças</p>	<p>Menino Deus - nº 475 ~ 4,5 cabeças</p>
	
<p>Menino Deus - nº 466 05 cabeças</p>	<p>Menino Deus - nº 476 ~ 05 cabeças</p>

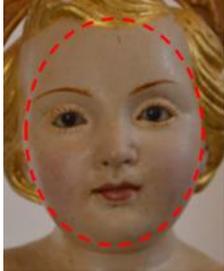
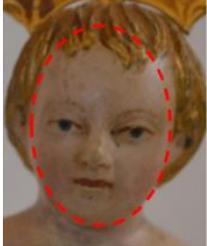
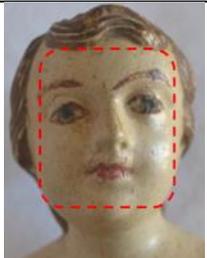
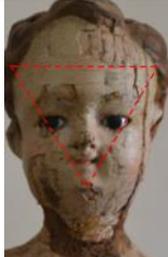
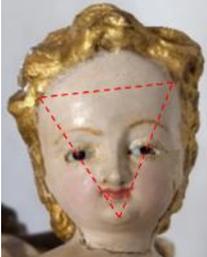
**Fonte:** Elaborado pela autora.

Podemos deduzir que o fato de as imagens do Menino Deus se apresentarem de maneira individualizada, ou seja, de não serem atributos iconográficos de outras imagens, como é o caso do Menino Jesus, não interfere nos cânones, porque os valores são aproximados.

Notamos também que as esculturas do Menino Deus são mais frontais comparadas com as do Menino Jesus. Uma justificativa para isso seria que, como as imagens do Menino Deus geralmente são representadas isoladas, a “comunicação” flui somente entre o devoto e o símbolo de Cristo. No caso das esculturas do Menino Jesus, elas são atributos iconográficos de outras imagens principais, podendo haver uma interação entre ambas, o que poderia explicar a menor frontalidade das imagens infantis. Mesmo nas esculturas que apresentam maior torção do corpo, o campo visual do Menino Jesus está voltado para o fiel/expectador.

Outro aspecto que pode ser comparado nas imagens infantis de Jesus consiste na observação do formato dos rostos, no qual é possível notar a presença de formas arredondadas, ovais, quadradas e de triângulo invertido, como consta representado no quadro 26.

**Quadro 226** – Formato dos rostos - Menino Deus e Menino Jesus

Arredondados			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Jesus - nº 912
Ovais			
			
Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477	
Quadrados			
			
Menino Deus - nº 468	Menino Jesus - nº 194	Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462
Triângulo invertido			
			
Menino Jesus - nº 204		Menino Jesus - nº 184	

Fonte: Elaborado pela autora.

Podemos deduzir, pelas fotografias, que oito imagens apresentam rosto arredondado; três, oval; quatro, em formato quadrado; e duas, em forma de triângulo invertido.

No que se refere à policromia do rosto, verificamos semelhança na coloração da carnação em todas as imagens, cujas cores variam de bege claro a levemente rosada, uma delas mais amarelada. Em algumas peças, a região das bochechas se destaca com tons mais rosa, simulando saúde. Na maioria das imagens, a textura da policromia da carnação é lisa e brilhante, mesmo aquelas em que o craquelê se encontra em estado avançado. Não se percebe, a olho nu, concentração de grãos oriundos de pigmentos utilizados nas tintas.

**Quadro 237** – Esculturas com repintura





Menino Jesus - nº 204

Fonte: Elaborado pela autora.

As esculturas 107, 194 e 204 apresentam repintura tanto na carnação, quanto nos cabelos e nas demais áreas de policromia, conforme demonstrado no quadro acima.

**Quadro 247** – Região da testa

Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Menino Jesus - nº 912			

Fonte: Elaborado pela autora.

No quadro acima, com exceção das imagens nº 107, 184 e 204, as demais apresentam semelhança na região da testa, pois são proporcionais e com formato retangular. A quantidade e a posição dos cabelos são variadas nessa região e interferem na percepção dos tamanhos das testas.

**Quadro 258** – Região das testas (perfil)

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Ao observar as imagens em perfil, notamos uma semelhança na região e as testas não são proeminentes, apresentando-se de forma quase reta, exceto na peça nº 477, em que se pode notar um volume levemente arredondado na região próxima aos olhos, porém de forma muito sutil.

**Quadro 269** – Sobrancelhas

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A observação, a olho nu, das sobrancelhas demonstra que elas foram produzidas somente na policromia, e não, no suporte em madeira. Tal afirmação também pode ser verificada no tópico anterior, que apresenta o perfil dessa região, no qual não se notam relevos. Na maioria das peças, as sobrancelhas são finas e levemente arqueadas/arredondadas, exceto as das imagens de números 013, 194 e 204.

Quanto à coloração, apresentam-se, geralmente, na cor marrom claro, com exceção das peças nºs 128, 184, 192 e 468, que são levemente loiras. Além disso, parecem ter sido realizadas com um único traço horizontal, não havendo o desenho que simulam fios. Porém, um olhar mais cuidadoso nos remete que as peças de nºs

192, 204, 340, 466, 468, 475 apresentam na camada pictórica a imitação de fios. Ressalta-se que a escultura de número 107 possui simulação dos fios na vertical e de forma diferente das demais peças, lembrando que a peça apresenta repintura, assim como as de números 194 e 204.

Em virtude do estado de conservação das peças de números 022, 476 e 477 e 912, que apresentam muitas perdas e/ou sujidades, não foi possível afirmar mais detalhes sobre sua confecção. A extensão da sobrancelha, nas imagens que estavam completas, extrapolam, de forma equilibrada, o tamanho do globo ocular.

**Quadro 3027 – Olhos**

Olhos esculpidos e policromados			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Jesus - nº 128	Menino Jesus - nº 194	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477	Menino Jesus - nº 912
Olhos de vidro			
			
Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192
			
Menino Jesus - nº 204	Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466
			
Menino Deus - nº 475			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Algumas esculturas apresentam olhos esculpidos e policromados (nº 013, 128, 194, 468, 470, 476, 477 e 912), e outras, de vidro (nº 022, 107, 184, 192, 204, 340, 462, 466 e 475). O tamanho dos olhos é proporcional e harmônico em todas as peças e somente em uma delas (nº 476) os olhos parecem ter uma abertura ocular menor do que as demais, com aspecto mais achatado. Com exceção das peças nºs 194, 462 e 468, todas apresentam o posicionamento dos olhos alinhados horizontalmente. As que se excluem desse caso apresentam as extremidades externas dos olhos levemente inclinadas para baixo (nº 468) ou um dos olhos levemente inclinado na

diagonal (n<sup>os</sup> 194 e 462). A escultura de número 184 apresenta o olho esquerdo em abertura diferente do olho direito.

Em todas há proporcionalidade no distanciamento das pálpebras inferiores e nos tamanhos das pálpebras superiores, que são mais ressaltadas e estreitas nas peças com olhos de vidro. Nas que apresentam olhos esculpidos e policromados, há a definição da pálpebra superior em relação à inferior, porém com menos destaque se comparadas com as de olhos de vidro.

**Quadro 281** – Canais lacrimais (detalhe)

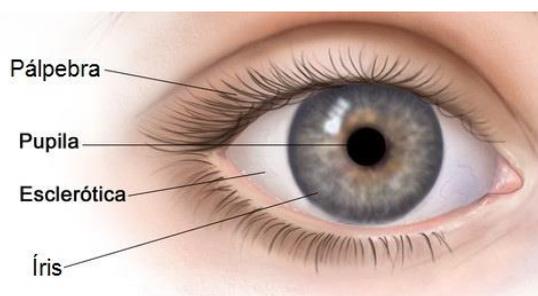
			
Menino Deus - nº 022	Menino Deus - nº 107	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 340
			
Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 477

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Algumas peças apresentam canais lacrimais definidos (022, 340, 466, 475, 477, 107, 192, 462), colorações levemente rosadas e rompimento do suporte (para baixo), formando um leve sulco em que esses canais aparecem tanto nas imagens com olhos esculpidos e policromados quanto nas de vidro. No primeiro caso, as peças apresentam um desnível no local onde representam o globo ocular, ou seja, a ilusão do olho é obtida com a policromia e no suporte de madeira.

Nessas peças, ora a linha superior, ora a inferior da pálpebra superior apresenta-se pintada de marrom e somente a peça de nº 468 tem cílios superiores e inferiores. Esses elementos também estão presentes nas peças com olhos de vidro. O espaço entre os olhos é regular e não apresenta linhas angulosas entre os olhos e que se estendem verticalmente para formar o nariz, ou seja, o trabalho de entalhe é levemente arredondado e sutil.

**Figura 7** – Partes do olho humano

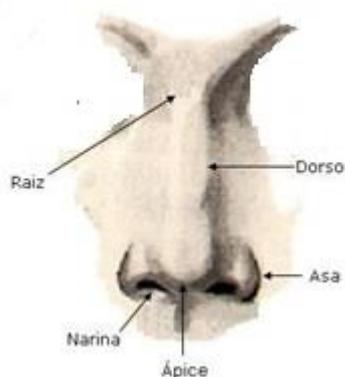


**Fonte:** <https://hob.med.br/como-funciona-o-olho-humano/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

No que se refere à cor dos olhos, em todas as peças que são compostas de vidro, a cor é castanho-escuro, semelhante ao preto, para representar a pupila e a íris; a cor branca representa a esclera (ou esclerótica). Nos olhos esculpidos e policromados, somente a peça de número 194 apresenta cor marrom escura; as demais são azuis, com um tom de azul mais escuro na representação da pupila. Destacamos que a peça 194 possui repintura e sua qualidade técnica nos faz questionar se não seria uma repolicromia<sup>129</sup>. Ademais, a simulação dos olhos policromados é simplificada, com a superposição de duas tonalidades da cor azul em formatos arredondados e centralizados, que representam a íris e a pupila. Somente a escultura de número 013 apresenta a pupila na cor preta e localizada na parte superior dos olhos, a cor azul mais clara que as demais com o contorno da íris em marrom, demonstrando um apuro técnico diferente das outras peças ao representar o olhar, expresso de forma mais realista e com maior profundidade. Em todas elas, a esclera (ou esclerótica) é representada na cor bege clara, se aproximando ao branco. Essa forma mais simplificada da policromia dos olhos é condizente, como veremos na seção 4, à maneira de produzir a carnação.

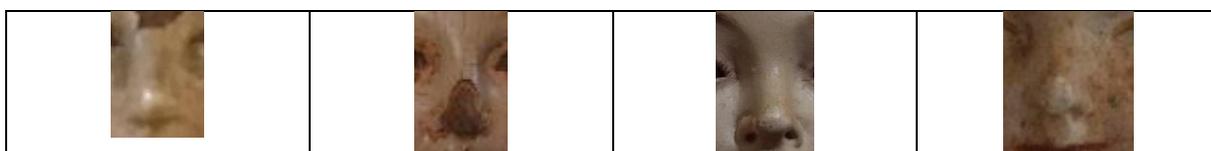
A fim de facilitar a comunicação na descrição e na comparação entre essa parte do rosto nas peças analisadas, inserimos uma imagem com a identificação das partes externas anatômicas do nariz, conforme mostra a figura abaixo:

**Figura 8** - Morfologia do nariz



Fonte: <http://ulbra-to.br/morfologia/2011/08/17/Sistema-Respiratorio>. Acesso em: 18 abr. 2019

**Quadro 32** – Narizes



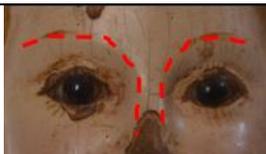
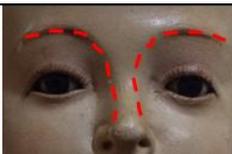
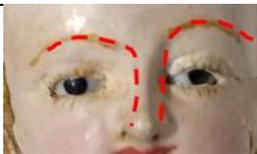
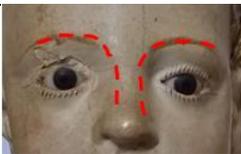
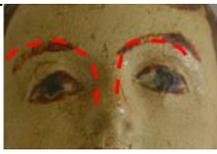
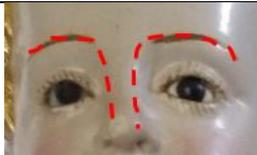
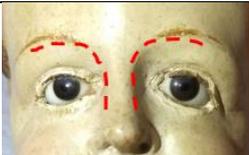
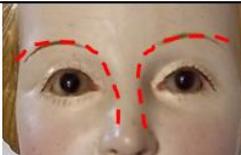
<sup>129</sup> Questões sobre repolicromia são tratadas na seção 4.

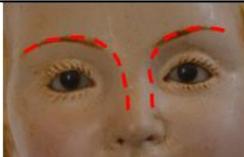
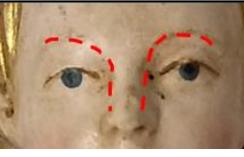
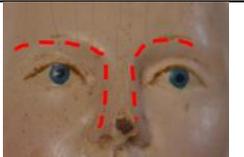
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Ao observar o formato dos narizes nas dezessete peças analisadas, notamos que eles são pequenos e harmônicos em relação ao rosto, aspecto fino na raiz e no dorso, com ponta (ápice) levemente arredondada e asas e narinas demarcadas. Algumas peças apresentam o dorso, o ápice e as narinas um pouco mais largos (imagens nº 013, 128, 184, 192, 194, 204, 468, 476, 477 e 912).

**Quadro 293** – Relação entre sobrancelhas e narizes

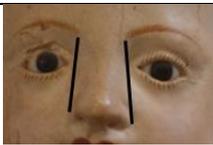
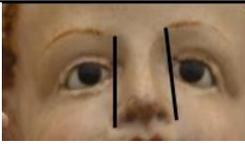
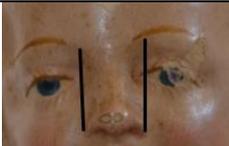
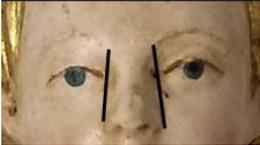
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468

			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Em algumas imagens, os espaços internos das narinas são mais profundos do que outros, como nas peças nº 022, 107, 204, 466 e 475. As linhas na raiz e no dorso são arredondadas e sem angulações nos traços. Contudo, há uma linha imaginária contínua entre essas áreas e a região das sobrancelhas, como mostra o quadro acima.

**Quadro 304** – Alinhamento formado entre as sobrancelhas e os narizes

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Ao traçar uma linha vertical imaginária, verificamos que o limite das narinas (asas) se encontra perfilado com a terminação interna dos olhos. As exceções a essa característica são observadas nas peças nº 013, 468 e 912, nas quais esse limite adentra a área dos olhos, conforme identificado no quadro 34.

**Quadro 315** – Perfil dos narizes

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Apesar da diferença no formato do nariz nas peças, como referido nos parágrafos anteriores, ao observar as peças de perfil, vemos que elas são muito similares: com uma leve inclinação regular, que parte da raiz e vai em direção ao ápice, que é finalizado em forma arredondada. A exceção para esse caso é a peça de nº 466, com terminação mais arrebitada do que as demais, e a de nº 476, cujo formato é mais retilíneo desde a raiz até o ápice. As imagens 194 e 204 apresentam grande angulação entre a raiz e o dorso do nariz, como consta no quadro 35.

**Quadro 326** – Bochechas

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

É possível observar, no quadro 36, a forma como o artista induz a noção de profundidade entre as bochechas e as narinas, formando sulcos arredondados em baixo relevos.

Ao comparar a região das bochechas das peças, vemos que todas são rechonchudas e arredondadas, desde a região das maçãs dos rostos até a região do queixo. A única peça com pequenas depressões, comumente denominadas de “cavinhas”, é a nº 340 e localiza-se na altura da boca.

**Figura 9** – Identificação das covinhas - nº 340

**Foto:** Ana Carolina Cruz.

No que diz respeito à policromia, algumas peças (466, 475 e 477) apresentam um leve tom rosado, tentando simular um aspecto saudável, mais realista às imagens. Em outras peças (340, 468, 476), essa camada rosa é mais evidente e tem uma coloração mais forte.

**Quadro 337** – Região nasolabial e boca

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Nas peças analisadas, na parte localizada entre o nariz e a boca (região nasolabial), todas têm uma fenda vertical em baixo relevo, alinhadas à região que separa as narinas (asas) e com formas arredondadas. Com exceção da peça nº 476, as demais têm essa parte (fenda) bem evidente.

No que se refere à região da boca, percebemos que, no geral, é proporcional, delicada, com formato pequeno e alinhada verticalmente com as limitações externas da região das asas do nariz. Os lábios são carnudos e bem desenhados, e os lábios

superiores apresentam desenho bem demarcado, ressaltando duas partes mais altas; os inferiores também são bem delimitados, porém mais carnudos e arredondados em relação aos superiores. As exceções para essas características são a peça de nº 476, que tem lábios finos e retos, com leve ondulação no lábio superior; e a nº 204, que apresenta os lábios pequenos e finos, levemente insinuados na policromia. Somente a peça nº 107 apresenta os lábios abertos e dentes à mostra.

A coloração dos lábios, de forma geral, é vermelha, com variações entre cores mais quentes e mais frias, entre a cor vinho e “vermelho sangue”. Na região inferior dos lábios, localizada antes do queixo, as peças apresentam uma depressão sutil e arredondada no suporte, porém evidentes.

**Quadro 38** – Região dos queixos

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A região dos queixos é arredondada e acompanha a finalização das bochechas. Em algumas peças, nota-se a proeminência dessa região comparada com as outras. A percepção dessa característica nas peças nºs 107, 184, 192 e 340 é notável, inclusive com a demarcação de semicírculos nas partes superior e inferior. A escultura nº 468 também tem essa particularidade, porém, menos destacada, como na peça anterior. Na peça nº 477, a proeminência do queixo é mais evidente na parte inferior da região. A imagem nº 462 é a única com depressão (“covinha”) na parte central do queixo.

**Quadro 39** – Região do submento (perfil)

Perpendicular em relação ao pescoço			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Jesus - nº 194	Menino Deus - nº 466	Menino Jesus - nº 470
			
Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476		
Diagonal em relação ao pescoço			
			
Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128	Menino Jesus - nº 184

			
Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 204	Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462
			
Menino Deus - nº 468	Menino Deus - nº 477	Menino Jesus - nº 912	

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A área inferior do rosto que corresponde ao submento, popularmente conhecida como “papada”, é perceptível em todas as peças; algumas apresentam mais ou menos volume, porém sempre arredondadas. Nas imagens de perfil, é possível notar a diversidade na forma de representar essa região. Algumas são perpendiculares ao pescoço, e outras formam um alinhamento na diagonal, com demarcação de até duas camadas de tecido adiposo.

#### **Quadro 40** – Cabelos

			
Menino Jesus - nº 013			
			
Menino Deus - nº 022			



Menino Jesus - n° 107



Menino Jesus - n° 128



Menino Jesus - n° 184



Menino Jesus - n° 192



Menino Jesus - n° 194



Menino Jesus - n° 204



Menino Deus - n° 340



Menino Jesus - n° 462



Menino Deus - n° 466



Menino Deus - n° 468



Menino Jesus - n° 470



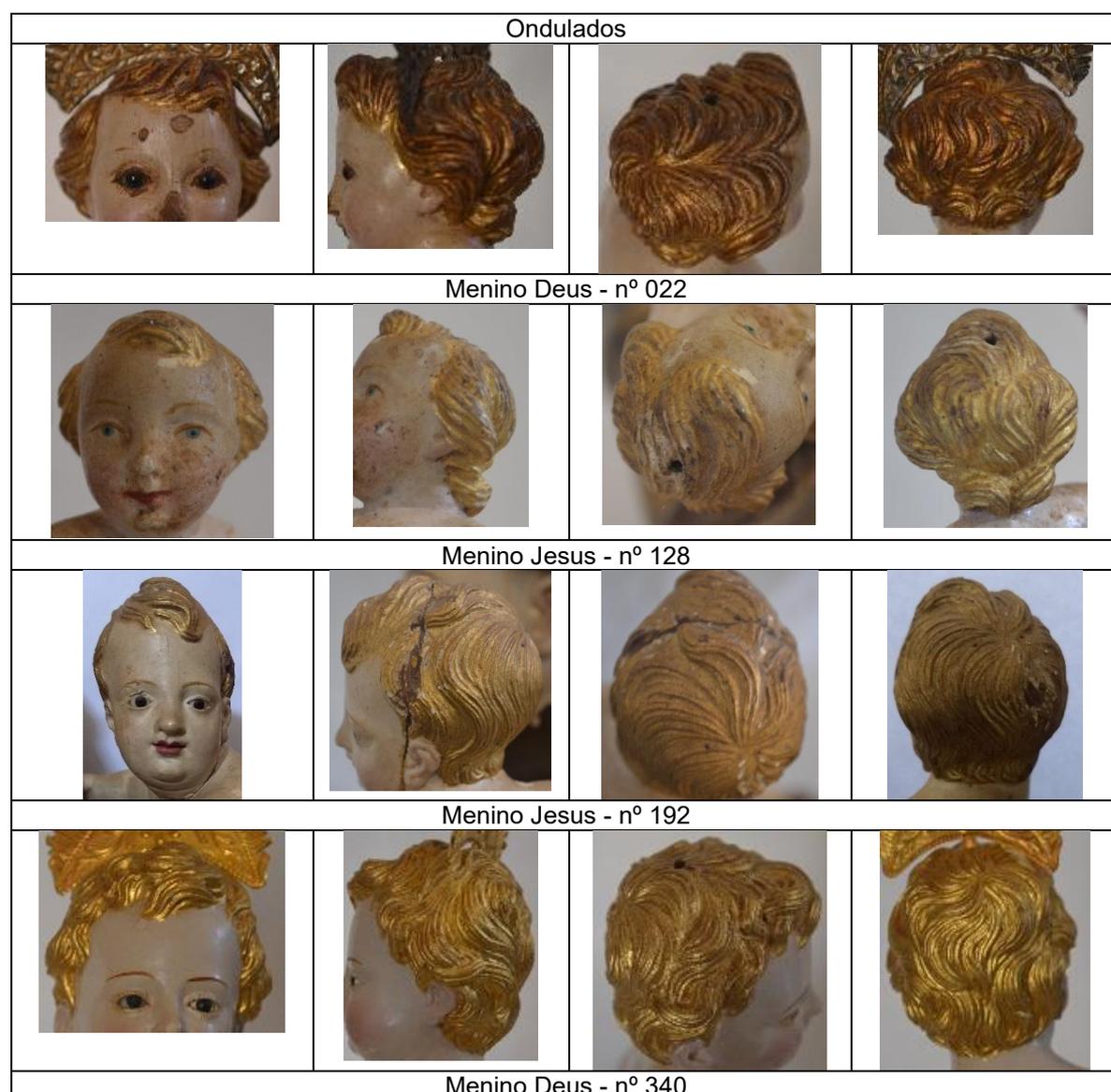
**Fonte:** Elaborado pela autora.

Por se tratar de área tridimensional, os cabelos foram organizados, a princípio (quadro acima), com base em quatro ângulos das esculturas individualmente; em seguida, foram agrupados conforme as características em comum e apresentados de forma estriada, ou seja, o artista produz sulcos no suporte, em que aparecem altos e baixos relevos, a fim de proporcionar uma ideia de fios de cabelo com movimento, causando mais sensação de realismo das peças. Eles são penteados de formas diferentes nas peças: ora encaracolados, ora ondulados, ora lisos. Na parte frontal, estão em forma de franjas, que se alternam para a frente, em topetes modelados, para a lateral (com finalização frontal ou lateral), em cachos bem

definidos e pequenas mechas. Apesar da diversidade dos penteados, podemos ver a demarcação de pelo menos uma das laterais da frente com os cabelos, quando não as duas; algumas são tão demarcadas que chegam a se assemelhar à letra “V” invertida, quase formando uma espécie de sinal de calvície (característica não comum a personagens representados na infância).

A forma dos cabelos, na parte frontal, também é alternada: algumas com mais quantidades de fios do que outras. As mechas, nas laterais próximas às orelhas e à nuca, são arredondadas e formam quase que uma tonsura (porém, com cabelos), na parte central da cabeça, que se estende até um pouco na parte posterior da cabeça. Na maioria das esculturas, há sinais indicativos de calvície, apesar de as representações corresponderem a Jesus na infância.

**Quadro 41** – Formas dos cabelos





Menino Deus - n° 466



Menino Jesus - n° 470



Menino Deus - n° 475



Menino Deus - n° 477

Encaracolados



Menino Jesus - n° 107



Menino Jesus - nº 184



Menino Jesus - nº 462



Menino Deus - nº 468

Liso



Menino Deus - nº 476

Casos específicos



Menino Jesus - nº 013



Fonte: Elaborado pela autora.

Ao comparar as referidas peças, observamos similaridade na confecção escultórica dos cabelos entre as de números 022, 340, 475, 128, 470, 466, 477 e 192, em que é perceptível a representação de mechas compostas do estriamento dos fios, ondulados (em forma de “S”), alinhados e com topetes. Dessas, somente a peça n° 466 apresenta finalização lateral e posterior em forma de rolo, similar a um penteado. Em todas elas, os cabelos se estendem até o pescoço.

Nas peças 468, 184, 107 e 464, os cabelos são encaracolados nas partes que emolduram o rosto e na nuca. A imagem de número 468 apresenta duas camadas de cachos, e na de número 462, esse elemento aparece na finalização das mechas. Os fios da escultura número 107 são menos estriados do que as demais.

Cinco esculturas apresentam os cabelos de forma distinta das demais: a número 476, cujos cabelos são lisos, sem arremates nas partes laterais e da nuca, deixando os fios caírem naturalmente pelo pescoço e colados na cabeça. As estrias dos fios são em menor quantidade e com menos profundidade do que as demais

peças; a número 194 tem cabelos bastante estriados, porém com poucas ondulações e caimento natural; a 912 apresenta mechas bem delimitadas, mas com pouco estriamento dos fios e direcionamento das mechas, formando ‘Cs’ e ‘Ss’, de maneira diversa das outras analisadas; a peça de número 013 tem mechas estilizadas (formando “gomos” paralelos), sem estriamento dos fios, e apresenta os cabelos de forma muito simplificada; por último, na escultura nº 204, não há definição dos fios e as mechas apresentam-se na parte frontal da imagem e estilizadas.

Com exceção das peças nºs 192, 194, 204, 462 e 912, todas apresentam orifício na parte central acima da cabeça para fixar o resplendor. Apesar da variedade nos formatos da representação dos cabelos, somente nas peças de nº 013, 107, 204, 462, 468, 476 e 912 são muito distintas das demais.

**Quadro 42** – Detalhes na policromia dos cabelos

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477



**Fonte:** Elaborado pela autora.

Quanto à policromia, somente as peças 013, 107, 194 e 204 são representadas na cor marrom; as demais representam o Menino Deus e o Menino Jesus com cabelos loiros e dourados. Nota-se que a cor ultrapassa os limites do cabelo e são observadas na parte de carnação em algumas delas. Há, inclusive, uma pincelada simulando fios (como por exemplo nas peças nºs 107 e 476). Isso poderia ser um indício de repintura nas imagens.

Devido à forma como se apresenta a cor dourada nas áreas dos cabelos próximas à carnação e à dificuldade de brunir as folhas de ouro nessa região, podemos deduzir que, nos cabelos, o douramento foi aplicado com pincel, também conhecido como “ouro de concha”<sup>130</sup>. No entanto, observa-se que os cabelos dourados se apresentam com bastante brilho, diferente daquele que consta quando a folha de ouro é brunida. Uma análise mais aprofundada do douramento poderia nos esclarecer essa questão, porém não pode ser realizada a tempo para a conclusão desta pesquisa, em virtude da pandemia de coronavírus.

Nas imagens cujos cabelos são castanhos, vemos tanto a aplicação da tinta com um único tom de marrom (nºs 107 e 204), possível sinal de repintura, quanto de duas tonalidades da referida cor, a fim de proporcionar ilusão de profundidade (nº 013). Cabe salientar que, na peça 194, há desprendimento pictórico na parte dos cabelos, mas não é possível afirmar se existe mais de uma cor em sua composição.

No que diz respeito às orelhas, em algumas peças, elas aparecem parcialmente cobertas pelos cabelos e, em outras, totalmente expostas. Os tamanhos são geralmente pequenos, e o detalhamento no entalhe é diverso nas peças. Para fins elucidativos, apresentaremos uma imagem, a Figura 10, com a

<sup>130</sup> Técnica aquosa por meio da qual a folha de ouro era macerada em um recipiente que aludia à concha e adicionava-se um aglutinante (clara de ovo, mel ou goma arábica). (COELHO; QUITES, 2014).

morfologia da orelha para identificar a forma como o artista a representou nas peças analisadas.

**Figura 10** – Morfologia da orelha



Fonte: <https://drauziovarella.uol.com.br/corpo-humano/orelha-externa/>. Acesso em: 19 set. 2019.

**Quadro 43** – Orelhas

Lado esquerdo			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Menino Jesus - nº 912			
Lado direito			

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Impossibilidade de fotografar, em virtude da posição da peça			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Podemos notar que, quanto mais a orelha estiver exposta, maior é o detalhamento de sua anatomia, que apresenta hélice, tubérculo de Darwin, antélice, lóbulo, ramo da hélice e trago bem demarcados. É o caso das imagens números 340, 477, 107, 192 e 462. A primeira delas apresenta formato diferente entre o lado direito e o esquerdo, conforme ilustrado no quadro abaixo.

**Quadro 44** – Orelhas mais elaboradas (detalhe)

		
Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 192	Menino Deus - nº 340 (lado esquerdo)
		
Menino Deus - nº 340 (lado direito)	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 477

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Algumas imagens apresentam as orelhas de forma mais simplificada, com a delimitação apenas do lóbulo e do trago, segundo o quadro abaixo.

**Quadro 45** – Orelhas com formato simplificado

Lado esquerdo			
			
Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 128	Menino Jesus - nº 194	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	

Fonte: Elaborado pela autora.

Na imagem do Menino Deus e na do Menino Jesus, a solução escultórica e a policromia para essa parte do corpo são semelhantes, isto é, o detalhamento ou a simplificação estão presentes não só nas esculturas isoladas, mas também nos atributos de outras iconografias.

**Quadro 46** – Pescoços

Frente			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477

			
Menino Jesus - nº 912			
Verso			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

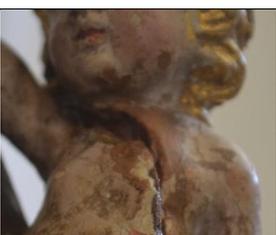
**Fonte:** Elaborado pela autora.

Notamos que a maioria dos pescoços, como representado no quadro 46, tem essa região curta, com exceção das peças nºs 192, 204 e 477. Todas elas apresentam formas arredondadas na junção dos ombros com a cabeça e há uma linha bem demarcada horizontalmente que separa o pescoço do tórax e do rosto

(mesmo aquelas em que se notam refegos<sup>131</sup> do submento). Apenas as peças nº 194, 204, 466 e 477 têm formato fino. As peças nº 204 e 912 apresentam bastante comprometimento no suporte original das esculturas, razão pela qual pode haver inexatidão nas análises referentes a essa região corporal. A maior parte das imagens tem cabelos que cobrem a parte de trás dos pescoços.

Nas páginas seguintes, foram comparadas as partes dos corpos (membros superiores e inferiores, troncos e quadris) das esculturas em estudo quanto à forma. Considerando que a policromia da carnação é bastante similar nessa região, ressaltamos, nas áreas específicas, observações que distinguem a coloração. No geral, a policromia segue as características relatadas neste trabalho, ou seja, cor que varia entre bege claro e rosada, com a existência de uma peça bastante amarelada; textura lisa e brilhante; ausência de grumos e/ou acúmulos de tinta.

**Quadro 47 – Ombros**

Frente			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

<sup>131</sup> Refego: “dobra na pele resultante do excesso de gordura”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/refego>. Acesso em: 22 jul. 2020.

Costas			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Quanto aos ombros, são curtos, com formas arredondadas, e cuja angulação em relação ao pescoço varia entre 90° e 120°, a depender do posicionamento dos braços. Destacam-se as peças 022, 340 e 477, que têm pequenas depressões arredondadas na parte posterior dos ombros, comumente denominadas de “cavinhas” (sinalizadas com setas no quadro acima).

Os membros superiores apresentam-se dobrados e/ou estirados, roliços, proporcionais ao corpo, com demarcação bem definida do braço, do cotovelo, do antebraço e do punho. A maioria das peças tem delimitação escultórica (dobra) entre as regiões do braço e do antebraço em, pelo menos, um dos membros, com exceção das imagens de nºs 204 e 912, como pode ser observado no quadro abaixo.

**Quadro 48** – Membros superiores com identificação de demarcações na escultura

Direito			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Esquerdo			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128

			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Em algumas peças, os cotovelos são esculpidos (n<sup>os</sup> 340, 466, 475, 107, 192, 194, 462 e 470) e há pequenas depressões, mais conhecidas como “cavinhas” entre eles (n<sup>os</sup> 340, 466, 475, 192 e 470), que foram sinalizadas com círculos no quadro acima.

As fotografias demonstram que os punhos são bem demarcados na fatura escultórica de todas as peças e algumas apresentam leve demarcação acima como se representasse uma segunda camada de tecido adiposo<sup>132</sup> (n<sup>os</sup> 022, 340, 466, 468, 475, 476, 107, 192, 194, 462 e 470). Ressalta-se que a imagem nº 128

<sup>132</sup> Refegos.

aparentemente possui a mesma característica, porém, em virtude da perda das mãos, tal afirmação necessita de cautela.

**Quadro 49** – Mãos com identificação de demarcação na escultura

Direita (dorso)			
			A imagem perdeu as duas mãos.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Direita (palma)			
			A imagem perdeu as duas mãos.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128

	Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento.		
Menino Jesus - n° 184	Menino Jesus - n° 192	Menino Jesus - n° 194	Menino Jesus - n° 204
			
Menino Deus - n° 340	Menino Jesus - n° 462	Menino Deus - n° 466	Menino Deus - n° 468
			
Menino Jesus - n° 470	Menino Deus - n° 475	Menino Deus - n° 476	Menino Deus - n° 477
Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento nos ombros da imagem principal.			
Menino Jesus - n° 912			
Esquerda (dorso)			
			A imagem perdeu as duas mãos.
Menino Jesus - n° 013	Menino Deus - n° 022	Menino Jesus - n° 107	Menino Jesus - n° 128
			
Menino Jesus - n° 184	Menino Jesus - n° 192	Menino Jesus - n° 194	Menino Jesus - n° 204
			
Menino Deus - n° 340	Menino Jesus - n° 462	Menino Deus - n° 466	Menino Deus - n° 468

			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Esquerda (palma)			
Em virtude do posicionamento da mão apoiada sobre o joelho, não há possibilidade de fotografar a palma da mão esquerda			A imagem perdeu as duas mãos.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento.	Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento.		Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento colado ao globo.
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462 (o posicionamento dos dedos prejudicou a fotografia adequada)	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Impossibilidade de fotografar a palma da mão direito, devido ao seu posicionamento colado ao globo.			
Menino Jesus - nº 912			

Fonte: Elaborado pela autora.

As mãos das peças analisadas são levemente quadradas, e os dedos são curtos, porém proporcionais; algumas com pequenas depressões (“covinhas”), representadas de forma estilizada, delimitação escultórica de linhas na palma das mãos, e as falanges não são destacadas nas esculturas, conforme pode ser observado no quadro acima.

Com exceção da peça nº 476, todas as representações do Meninos Deus têm “covinhas” próximas aos dedos no dorso das mãos; em contraposição, nas esculturas do Meninos Jesus, só as imagens de número 194, 462 (somente na mão esquerda) e 470 apresentam a referida característica. Em algumas peças, os dedos foram esculpidos individualmente, em outras, foram apenas sugeridos de forma simplificada.

**Quadro 50** – Unhas com identificação de demarcação na escultura

Direita (dorso)			
	Impossibilidade de fotografar, pois a escultura perdeu parte dos dedos		A imagem perdeu as duas mãos.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477

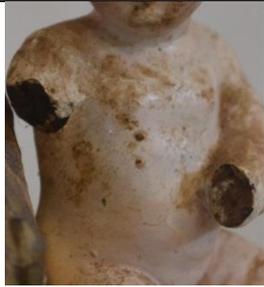
	
Menino Jesus - nº 912	

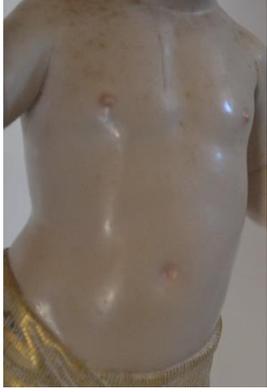
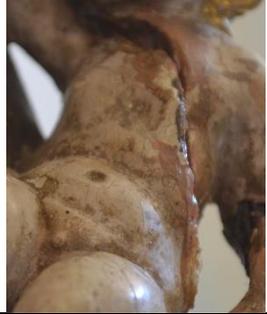
**Fonte:** Elaborado pela autora.

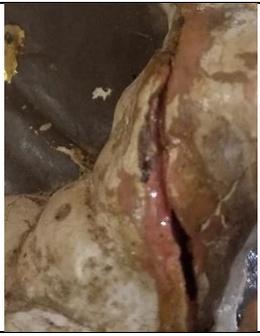
As unhas, quando existem, têm formatos que variam de arredondadas a levemente quadradas, porém prevalecem as primeiras. As peças de número 204 e 912 não apresentam as unhas delimitadas pela escultura, tampouco pela policromia, resultado, provavelmente, do tamanho diminuto das mãos.

No quesito coloração, algumas peças apresentam policromia nas unhas com a cor branca (nº 013, 192, 462 e 470); na peça nº 107, a região da cutícula é demarcada em coloração avermelhada, e nas demais, não há diferença entre a policromia da carnação e a das unhas (as quais são evidenciadas em pequenos desníveis no suporte).

**Quadro 51** – Tórax e abdômen

Frente			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204

			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Perfil			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128

			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A região que abrange o tórax e o abdômen das peças em análise demonstra algumas peculiaridades. De maneira geral, a estrutura do tórax é estreita; há marcas

na fatura escultórica que delimitam o peitoral, as costelas e o abdômen; a observação a olho nu nos induz a afirmar que os mamilos foram confeccionados apenas na policromia e não foram esculpidos; a região do entorno dos umbigos é destacada na maioria das peças, o que indica que foram esculpidas no momento da confecção das esculturas; algumas peças apresentam a região da cintura bem demarcada (022, 340, 466, 468, 475, 107, 204, 462 e 470), e o abdômen inferior é proeminente em todas as peças.

Em algumas imagens, o abdômen superior (correspondente à região das costelas) é mais alongado em comparação com as outras (números 466, 468, 476, 477), e na peça nº 194, essa desproporção aparece na parte do abdômen inferior. Destacamos a peça nº 462, que apresenta os ossos do tórax e das costelas proeminentes de forma diversa às demais imagens. É possível notar semelhança entre as peças de números 013, 107, 912, que apresentam marcação no abdômen em forma de arco invertido. Essa característica não é perceptível nas que estão sentadas.

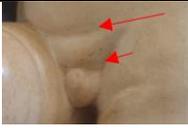
Quanto à policromia, podemos notar uma aplicação uniforme da carnação, com destaque para os mamilos, apresentados em alto relevo (empaste das camadas de base de preparação e de cor) e coloração rosa em quase todas as peças (exceto nas de números 107, 128, 184 e 912, que são da mesma cor da carnação). A região dos umbigos também tem diferença: algumas apresentam toda a circunferência destacada (todas as imagens dos Meninos Deus, 013, 107, 128, 192, 462, 470 e 912; outras somente a parte superior (194); e outras apenas a inferior (184). Por causa da considerável perda da policromia na peça nº 204, não foi possível aferir o formato dessa parte do corpo na referida imagem. Todos os umbigos parecer ter sido esculpidos na madeira.

Quanto às genitálias das esculturas em estudo, observamos que apenas a peça de número 340 apresenta essa região do corpo coberta com tecido<sup>133</sup>; nas demais, os órgãos sexuais masculinos são simplificados em sua anatomia (representando o pênis e o saco escrotal). A exceção é a imagem de nº 912, em que o saco escrotal não é evidente. Na maioria das peças, a região do púbis é delimitada por meio de duas linhas curvas paralelas, como demonstrado no quadro abaixo.

---

<sup>133</sup> Pano de pureza, conforme nota de rodapé nº 103.

**Quadro 52 – Genitálias**

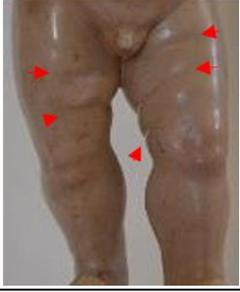
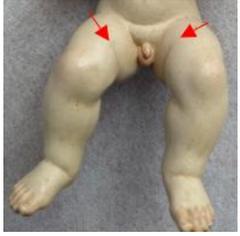
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A policromia dessa região, nas 17 peças analisadas, é uniforme e sem alteração de cores em sua representação. Apenas a peça nº 340 apresenta imitação de tecido nessa área recoberta com douramento, pigmento branco e utilização da técnica de esgrafito<sup>134</sup>, provavelmente uma exigência do encomendante no momento de produção da escultura.

<sup>134</sup> Esgrafito ou esgrafiado é uma técnica que “[...] depois de aplicada e brunida a folha de ouro, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e, quando está em fase de secagem, removem-se partes da camada colorida com ferramenta de ponta fina, deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados” (COELHO; QUITES, 2014, p. 87).

**Quadro 53 – Membros inferiores**

Frente			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Parte posterior			

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Impossibilidade de fotografar, uma vez que a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da imagem principal			Impossibilidade de fotografar, em virtude da fixação da imagem
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Impossibilidade de fotografar, em virtude da fixação da imagem			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

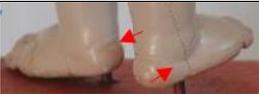
No que se refere aos membros inferiores das peças analisadas, grosso modo, têm formas arredondadas, roliças, proporcionais e delimitação das coxas, dos joelhos e das pernas (“canela” e panturrilha). Algumas têm uma leve depressão (“covinhas”) entre os joelhos (n<sup>os</sup> 022, 340, 475, 013, 192 e 462). O posicionamento das pernas

varia entre retas (paralelas ou não), dobradas (paralelas ou não), cruzadas e uma reta e a outra dobrada. Na talha, existem linhas bem demarcadas dos refegos, parte posterior dos joelhos e “cavinhas”, quando existente, conforme demonstrado no quadro 53 acima. Devido ao estado de conservação da policromia da peça nº 204, não foi possível afirmar se essa imagem tem as características explicitadas anteriormente.

Quanto à policromia dessa região, há uniformidade na aplicação das cores da carnação, com poucos exemplares cuja coloração é mais rosada nos joelhos.

**Quadro 54 – Pés**

Frente			
			A imagem não possui os dois pés.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Lateral			
			A imagem perdeu os dois pés.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128

			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			
Parte posterior			
			A imagem não possui os dois pés.
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Impossibilidade em fotografar, uma vez que a peça foi confeccionada no mesmo bloco que a imagem principal.			Impossibilidade de fotografar, em virtude da posição da peça
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada no			

mesmo bloco da imagem principal.	
Menino Jesus - nº 912	

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Os pés das imagens analisadas são bem demarcados por linha escultórica nos tornozelos e nos dedos. Em algumas peças, os calcanhares são delineados, e os pés são proporcionais e roliços. Apenas a imagem 476 apresenta os pés com menos detalhes do que as demais, porém os dedos são definidos. As outras peças têm os dedos roliços e não são representados de forma individualizada, ou seja, os dedos estão unidos, exceto o hálux<sup>135</sup> da imagem nº 192.

**Quadro 55** – Unhas dos pés

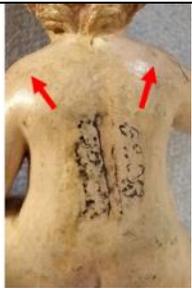
			A escultura perdeu os pés
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
			
Menino Jesus - nº 912			

**Fonte:** Elaborado pela autora.

<sup>135</sup> Popularmente conhecido como “dedão do pé”.

Diferentemente das mãos, as imagens têm unhas bem definidas, quadradas, com algumas exceções (nº 340 e 470). A policromia dessa região apresenta coloração similar à carnação, exceto as peças de nº 107 e 470 (a primeira com cutícula bem delimitada e cor avermelhada; a segunda, na cor branca).

**Quadro 56 – Costas**

			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da escultura principal			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477



Fonte: Elaborado pela autora.

As costas apresentam leve depressão vertical, com as bordas arredondadas em forma de “U”, no lugar da coluna vertebral (algumas mais profundas do que outras). Há, ainda, umas que apresentam as escápulas bem definidas (nº 022, 340, 466, 475, 107, 192). Em outras peças, a coluna vertebral é sugerida com uma depressão não tão significativa, como, por exemplo, nas esculturas de números 013, 128, 204 e 912. Na região da lombar, algumas peças têm “cavinhas” (nº 022, 466, 475, 476, 477, 194).

Quadro 57 – Glúteos

Frente			
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da escultura principal			Impossibilidade de fotografar, devido à posição da escultura
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477

<p>Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da escultura principal</p>			
Menino Jesus - nº 912	Lateral		
			
Menino Jesus - nº 013	Menino Deus - nº 022	Menino Jesus - nº 107	Menino Jesus - nº 128
<p>Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da escultura principal</p>			
Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus - nº 192	Menino Jesus - nº 194	Menino Jesus - nº 204
			
Menino Deus - nº 340	Menino Jesus - nº 462	Menino Deus - nº 466	Menino Deus - nº 468
			
Menino Jesus - nº 470	Menino Deus - nº 475	Menino Deus - nº 476	Menino Deus - nº 477
<p>Impossibilidade de fotografar, pois a peça foi confeccionada em bloco único com o abdômen da escultura principal</p>			

Menino Jesus - nº 912
-----------------------

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Por último, observamos a região dos glúteos das 17 imagens, cujas formas são arredondadas, a maioria com leve depressão na lateral e todas com o sulco infraglúteo<sup>136</sup> esculpido na madeira, com exceção da peça nº 340, coberta com o pano de pureza.

Nas imagens acima, as carnações apresentam coloração similar, homogênea, e as alterações percebidas são decorrentes, provavelmente, da oxidação do verniz e/ou de sujidades acumuladas nas peças. Comparando as esculturas que representam figuras infantis de Cristo, analisadas neste trabalho, encontramos semelhanças entre algumas delas. Assim, identificamos e agrupamos as peças com mais similaridades.

Quanto à análise da forma, ou seja, a maneira como o artista esculpiu as imagens, consideramos que a diversidade no formato do rosto era irrelevante para o referido agrupamento, considerando que algumas delas foram produzidas para ser vistas de cima ou de outras posições. Observamos que nenhuma das sobancelhas é esculpida, apesar de perceber um relevo muito sutil nas imagens que têm olhos de vidro.

A adoção de olhos esculpidos e policromados ou de vidro nas obras reflete a preferência por usar essas técnicas ou as dificuldades de obter materiais de outras localidades, o que não tem relação com possíveis estilemas. Diferentemente do século anterior, quando as obras iniciais não tinham olhos de vidro, as obras em estudo são atribuídas a um artista representante do Século XIX. A afirmação proveniente da tradição oral de que as obras de Veiga Valle que têm olhos “pintados” correspondem à fase inicial do artista é contestável, se compararmos, por exemplo, as peças nº 470 e 475.

**Quadro 58** – Comparação entre os rostos das peças nº 470 e 475



**Fonte:** Elaborado pela autora.

<sup>136</sup> Região popularmente conhecida como “polpa do bumbum”.

A semelhança entre as fisionomias e os traços presentes nas imagens nos impossibilita aferir qual delas foi executada primeiro. Além disso, ambas as peças exprimem as características de completude presentes nas obras atribuídas a Veiga Valle (proporcionalidade anatômica, harmonia, equilíbrio e delicadeza das formas, detalhamento). A assertiva de que as obras iniciais dos artistas apresentam menos precisão e rigor técnico, em virtude do processo de aprendizagem, nesse caso, não pode ser aplicado, se a peça com olhos esculpidos e policromados representasse a fase inicial de execução.

Ainda de acordo com a análise formal, em nenhuma das imagens, encontramos angulações na talha da região que abarquem as sobrancelhas e o nariz, ou seja, a transição entre as áreas ocorre de maneira sutil, delicada, levemente arredondada. Algumas peças têm canais lacrimais evidentes, observados tanto no entalhe (voltado para baixo) quanto na policromia levemente rosada.

No que diz respeito à representação do corpo, podemos afirmar que, entre as imagens representadas em pé (oito), há semelhança em quatro do Menino Deus e duas do Menino Jesus, mesmo naquelas cujo cânone corresponde a, aproximadamente, quatro vezes a medida da cabeça. São elas: o Menino Deus (n<sup>os</sup> 022, 340, 468, 475) e o Menino Jesus (n<sup>os</sup> 192 e 462). Nessas imagens, a medida do tronco até o início do quadril é 01 vez e  $\frac{1}{2}$  a altura da cabeça. Também existe proporção anatômica entre os membros superiores e os inferiores, o tronco e a cabeça, além de demarcação da cintura. As formas são arredondadas e há uma preocupação em representar o corpo humano de maneira natural, porém idealizada, buscando o cânone perfeito para a criança.

Em cinco dessas seis imagens [Menino Deus (n<sup>os</sup> 022, 340, 468, 475) e Menino Jesus (n<sup>o</sup> 192)], não são perceptíveis destaques ósseos proeminentes na anatomia, e quando aparecem, são sutis. Todas apresentam refegos, principalmente perto dos punhos das mãos e nas coxas, além de “cavinhas” nos joelhos, cotovelos e ombros (em algumas imagens: n<sup>os</sup> 022, 340, 475). Esses locais coincidem com as descrições feitas por Nunes (1767, p. 40) acerca da representação das “dobras”. Também existem semelhanças nas cinco peças quanto ao formato das mãos (quadradas), dos dedos (arredondados e sem marcação das falanges) e das unhas (arredondadas e quadradas); pés com tornozelo (parte anterior), calcanhares marcados e definidos na talha, dedos esculpidos e unhas com formas predominantemente quadradas. Não são perceptíveis angulações na maneira de esculpir as obras.

Quanto às outras duas imagens representadas em pé [nº 466 e 476], têm cânone de cinco cabeças, o tronco alongado em comparação com as outras e medem, do pescoço até o quadril, duas vezes a altura da cabeça. A posição das pernas é semelhante, porém a imagem nº 476 tem menos detalhamento anatômico do que a peça nº 466. Esta última escultura (nº 466) apresenta muitas semelhanças na forma de esculpir as partes do corpo com as cinco peças agrupadas acima. Só o tamanho do tronco e o abdômen é que se mostram alongados e se diferenciam das demais.

Nas imagens em que as personagens estão sentadas, todas apresentam proporção anatômica, porém algumas são mais simplificadas (nº 128) do que outras e apresentam menos detalhamento em algumas partes corporais que são apenas sugeridas. Desse conjunto, as peças com maior detalhamento são: Menino Deus (nº 477) e Menino Jesus (nº 107, 194 e 470).

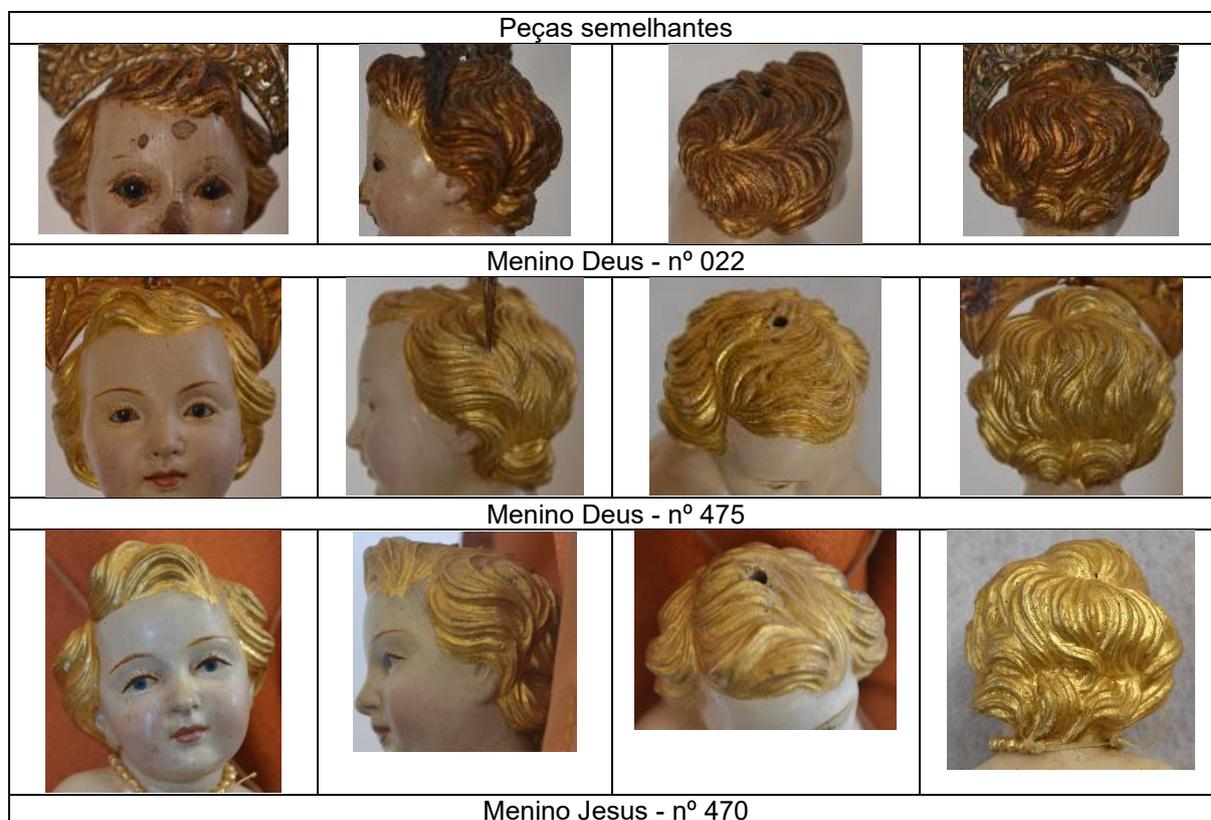
Se observarmos com mais atenção a cabeça da maioria das imagens do Menino Deus e do Menino Jesus (17), podemos notar que têm traços delicados, olhos, nariz e boca pequenos; sobrancelhas finas; bochechas arredondadas e rechonchudas; testa curta, com formato retangular; sulcos nasolabiais; lábios bem delineados e com volume muito sutil; alinhamento da boca com os limites das asas do nariz que, por sua vez, alinham-se com a parte mais interna dos olhos; queixos pequenos, porém proporcionais; cabelos estriados com sulcos semiprofundos, topetes e acabamento (lateral e posterior) como se fossem modelados; orelhas pequenas que variam entre total ou parcialmente expostas e pescoços curtos.

No que se refere à policromia, a cor e a aplicação da carnação são semelhantes na maior parte das imagens, são uniformes, com textura lisa, aspecto brilhante e coloração bege-clara. Os cabelos são dourados, brilhantes e não parecem ter sido aplicadas (ou utilizadas) com folhas de ouro, mas com pincel (ver nota de rodapé 130), porém, não foram realizados exames que pudessem confirmar com segurança essa afirmação, baseadas apenas nas observações a olho nu com lente de aumento. Percebemos uma ilusão de nuances de sombras que são obtidas com o caimento das mechas e a profundidade dos sulcos simulando os fios, ou seja, o efeito é alcançado por meio das formas utilizadas na talha, e não, por diferentes tons de dourado aplicados ou tintas escuras intercaladas com o ouro. O douramento extrapola os limites dos cabelos e avança, em pontos isolados, para a área de carnação. Existem imagens com cabelos castanho-escuros que apresentam uniformidade na aplicação da cor.

As sobrancelhas são finas e pintadas, com fios simulados, assim como os cílios e o contorno superior dos olhos. Seu comprimento acompanha o tamanho dos olhos. As peças que têm canal lacrimal apresentam tom rosa nessa região. Os lábios são bem desenhados e pintados; o superior é contornado e com policromia em toda a sua extensão, e o inferior, em algumas peças, somente na parte principal do lábio (e não, nas extremidades da boca). O rosado nas bochechas é suave e aplicado de maneira uniforme e sutil. Em algumas imagens, as regiões dos cotovelos, dos joelhos e dos genitais são levemente em tons de rosa. As unhas não apresentam coloração diferente da carnação, em sua maioria.

Tendo em vista as considerações acima, podemos sugerir a hipótese de agrupamentos de algumas imagens a partir das semelhanças físicas entre elas (talha e policromia). Inicialmente, as peças foram reunidas a partir dos cabelos. Observamos semelhanças entre as imagens no estriamento e na profundidade dos sulcos, movimentação e modelagem dos fios simulados, incluindo as peças menos detalhadas. Em algumas delas, a aproximação ocorre em partes isoladas, e não, no todo.

**Quadro 59** – Agrupamento das peças a partir dos cabelos





Menino Jesus - nº 128



Menino Deus - nº 466



Menino Deus - nº 340



Menino Jesus - nº 192

Peças diferentes



Menino Jesus - nº 013



Menino Jesus - nº 107



Menino Jesus - n° 184



Menino Jesus - n° 194



Menino Jesus - n° 204



Menino Jesus - n° 462

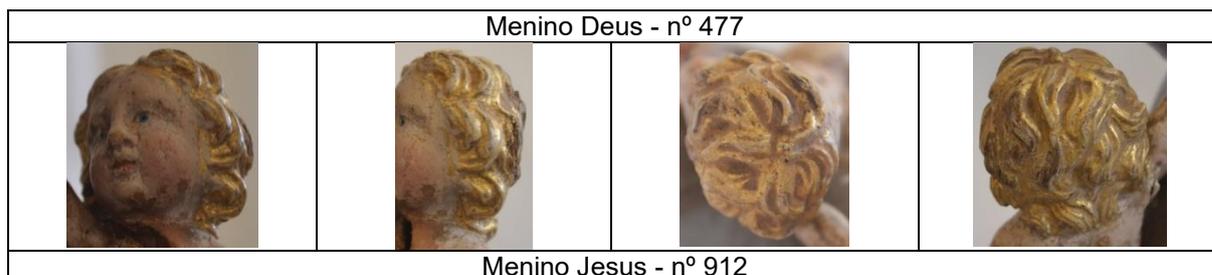


Menino Deus - n° 468



Menino Deus - n° 476



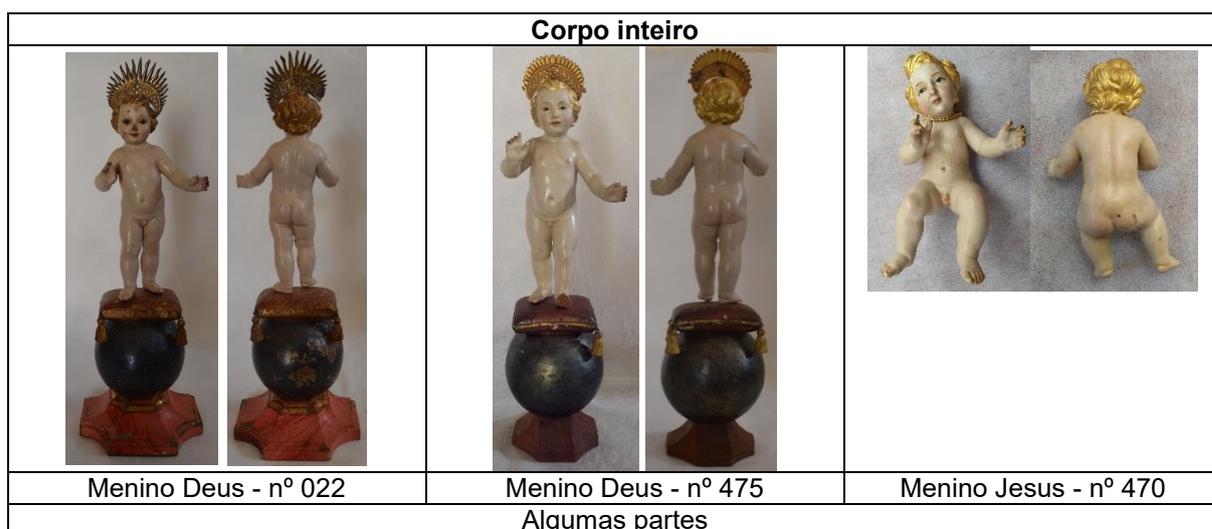


**Fonte:** Elaborado pela autora.

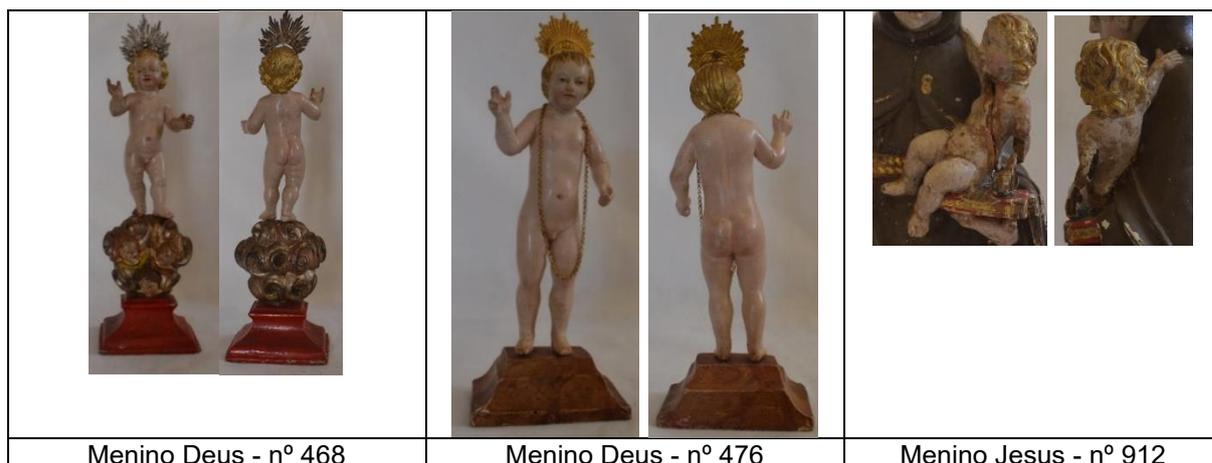
No quadro acima, fica evidente, nas peças que se assemelham, a formação de topetes e/ou franjas, ondulação dos cabelos, mechas generalizadas que aludem a movimento e têm formato em “S”, modelagem nas laterais e parte posterior (com duas mechas onduladas no sentido horizontal e bipartidas ao meio, uma do lado direito e outra do lado esquerdo). As outras imagens (que são a maioria) apresentam modelagens que, por vezes, até nos remetem às anteriores, porém são representadas de maneira diversa e podem ter sido inspiradas no primeiro grupo. A composição dos elementos no contorno da cabeça alternam-se entre cachos, rolos, ondulações de mechas e lisos com caimento natural dos fios.

Com base nessas informações, podemos afirmar que algumas esculturas apresentam similaridades quanto à talha (seja de corpo inteiro ou partes do corpo), e outras, quanto à policromia, principalmente da carnação. Sendo assim, agrupamos, no quadro 60, as peças mais semelhantes quanto à talha, seja de corpo inteiro, partes ou totalmente divergentes.

**Quadro 60** – Similaridades quanto à talha



		
<p>Menino Deus - nº 340</p>	<p>Menino Deus - nº 477</p>	<p>Menino Deus - nº 466</p>
		
<p>Menino Jesus - nº 128</p>	<p>Menino Jesus - nº 192</p>	
<p>Divergentes</p>		
		
<p>Menino Jesus - nº 013</p>	<p>Menino Jesus - nº 107</p>	<p>Menino Jesus - nº 184</p>
		
<p>Menino Jesus - nº 194</p>	<p>Menino Jesus - nº 204</p>	<p>Menino Jesus - nº 462</p>

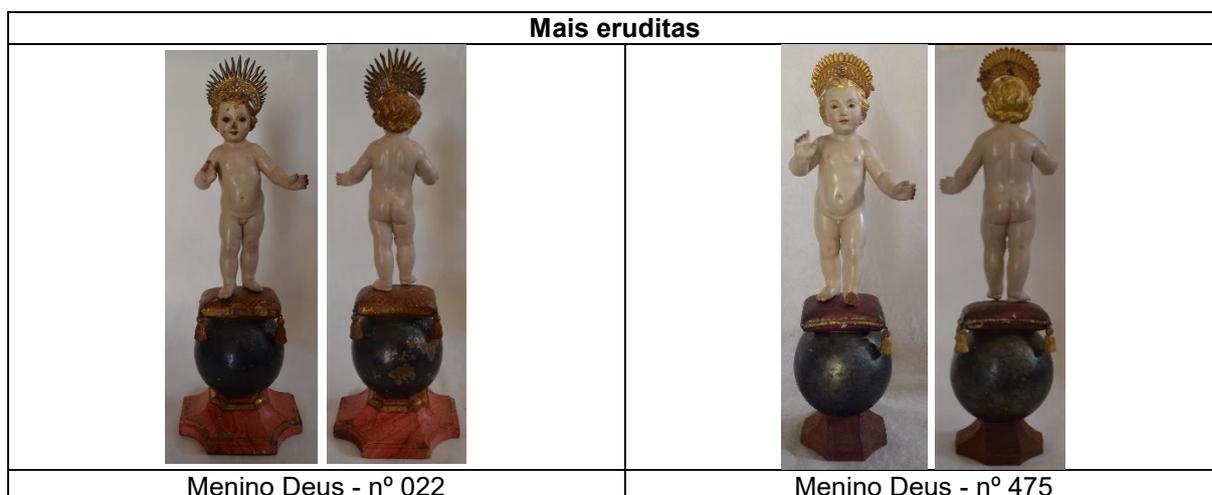


**Fonte:** Elaborado pela autora.

No primeiro grupo, vemos uma proporcionalidade anatômica, formas arredondadas, abdômen proeminente, formato do cabelo similar e boca, nariz e olhos pequenos. No segundo, há algumas partes do corpo que seguem o padrão acima, porém, apresentam partes diferentes, como cabelo, bochechas, desproporção na anatomia, entre outros. E por último, o grupo que, apesar de apresentar proporção anatômica, é diferente dos grupos anteriores nas feições do rosto, cabelo e em outras partes do corpo.

Dentro dessa seleção, observamos, também, que algumas peças apresentam características bastante eruditas, quando vistas sob o aspecto da proporção anatômica, volumetria, cânone infantil, posição de contraposto, entalhe da madeira mais próximo da representação de uma figura humana real e movimentação do corpo de modo mais natural, conforme exemplos no quadro abaixo.

**Quadro 61** – Erudição nas esculturas (Menino Deus e Menino Jesus)



Em transição ou de fronteira <sup>137</sup>			
			
Menino Jesus - n° 470			
			
		Menino Jesus - n° 192	
Menos eruditas			
			
Menino Deus - n° 466			
			
		Menino Deus - n° 476	

Fonte: Elaborado pela autora.

Vale ressaltar que as peças “classificadas” como menos eruditas ou as de transição ou “de fronteira”, têm uma ou mais características que as distanciam das mais eruditas, seja pela desproporção anatômica, pouca movimentação ou mesmo por partes do corpo simplificadas ou estilizadas.

Quanto à policromia, o quadro abaixo está dividido em dois grupos: o primeiro, com semelhanças entre as esculturas, e o segundo, com divergências.

**Quadro 62** – Similaridades quanto à policromia

Semelhantes					
					
Menino Deus - n° 022			Menino Deus - n° 475		
					
					
					Menino Jesus - n° 470

<sup>137</sup> Ressalte-se que, algumas esculturas brasileiras se encontram nos limites entre arte erudita e popular e as define pelo termo “de fronteira”: “[...] é a inspiração colonial popular que trabalhou, a seu modo, conteúdos de raiz remotamente europeia letrada” (BOSI, 1992, p. 48).

		
<p>Menino Deus - n° 340</p>	<p>Menino Deus - n° 468</p>	<p>Menino Deus - n° 477</p>
		
<p>Menino Deus - n° 466</p>	<p>Menino Jesus - n° 128</p>	<p>Menino Deus - n° 476</p>
		
<p>Menino Jesus - n° 184</p>		
<p>Divergentes</p>		
		
<p>Menino Jesus - n° 013</p>	<p>Menino Jesus - n° 107</p>	<p>Menino Jesus - n° 192</p>
		
<p>Menino Jesus - n° 194</p>	<p>Menino Jesus - n° 204</p>	<p>Menino Jesus - n° 462</p>



Menino Jesus - nº 912

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Fatores como semelhança na tonalidade da carnação, textura polida, cor dos cabelos, aplicação do douramento e afinidade das cores, na região das sobrancelhas, da boca, das bochechas, dos mamilos, cotovelos, joelhos e unhas nos fazem acreditar na possibilidade de terem sido realizadas pelo mesmo policromador ou oficina, razão pela qual as agrupamos no primeiro grupo. As peças que não convergiam com esses fatores foram reunidas no segundo conjunto, que podem ter sido feitas por outro pintor ou oficina.

Quando comparamos as imagens presentes nos quadros 60, 61 e 62, percebemos a não coincidência entre as esculturas que poderiam ter sido realizadas pela oficina de Veiga Valle e as consideradas mais eruditas. Isso porque, apesar de perceber a erudição em algumas peças, as soluções escultóricas realizadas em partes do corpo, do cabelo e/ou do rosto são bastante distintas das peças atribuídas ao artista goiano. Comparativamente, teríamos cinco peças mais eruditas em contraposição a três com características similares que podem ser de autoria do artista goiano. Se ampliarmos com as esculturas que apresentam algumas partes comuns ao primeiro grupo, sete poderiam ser atribuídas à oficina veigavalleana. Porém nem todas esculturas que foram agrupadas como atribuídas à oficina do artista goiano foram consideradas “plenamente” eruditas, ou seja, apesar de apresentarem aspectos de erudição, algum detalhe as caracterizava como menos eruditas, ou “de fronteira”, em comparação com as demais.

Retomamos aqui uma questão apresentada na seção anterior por Rescala (1940), Curado (1955), Etzel (1979), Passos (1978), Salgueiro (1983), Oliveira (2000), entre outros, sobre Veiga Valle ter domínio técnico de ambos os ofícios: esculpir na madeira e pintar e/ou dourar as esculturas. No Século XVIII e início do XIX, o comum era que as esculturas devocionais fossem confeccionadas por artífices diferentes: os escultores eram responsáveis por esculpir a madeira e colocar olhos de vidro, enquanto os pintores e douradores se encarregavam de cobrir o suporte com camadas de tintas e folhas metálicas de ouro ou prata.

Levantamos, assim, algumas hipóteses sobre essa questão: se Veiga Valle executava as duas técnicas, por que há tantas diferenças formais em algumas imagens do Menino Deus e do Menino Jesus e mais semelhanças na policromia? É possível que algumas obras atribuídas ao artista tenham sido produzidas por outrem e equivocadamente incluídas no *corpus* das obras de Veiga Valle? Ou será que o artista goiano apenas policromava/dourava as esculturas de um outro escultor de sua preferência? Durante as pesquisas, foram localizados dois documentos que comprovam que o artista era pintor (Figura 27 e Apêndice E), além daqueles já citados por Salgueiro (1983) e Passos (1997), porém, nenhum quanto ao entalhe da madeira.

Ao observarmos no inventário do artista (SALGUEIRO, 1983; PASSOS, 1997), há materiais compatíveis com o trabalho de pintor-dourador, como: almofariz (que poderia ser utilizado para triturar pigmentos na fabricação de tintas), pedras de brunir (muito usadas em douramentos) e cadernos de pão de ouro e de prata. No entanto, também constam na lista ferramentas utilizadas por escultores, como formões de tamanhos variados, grosa, lima, serras e serrotes. Portanto, continuam as indagações sobre a extensão da obra do mestre, mas essa informação que consta no inventário não é uma prova documental.

Também não encontramos referências sobre a existência de um ateliê ou oficina na qual Veiga Valle fosse o mestre, o que poderia elucidar o motivo de algumas partes da talha de esculturas apresentarem semelhanças com outras e seus aprendizes executarem o restante da obra.

#### 4 TÉCNICA CONSTRUTIVA: exames e análises

Nesta seção, apresentamos as análises das esculturas de Menino Deus e Menino Jesus atribuídas a Veiga Valle sob seu aspecto material, ou seja, as peças serão estudadas com a utilização de equipamentos comumente empregados nas Ciências da Natureza, tais como Química, Física e Biologia, a fim de aferir os materiais que as constituem.

Antes de nos debruçarmos sobre as análises propriamente ditas, faz-se necessário relembrar resumidamente como as esculturas em madeira dourada e policromada eram confeccionadas. Existe uma diversidade de tipos encontrados: maciças; ocas; imagens de vestir; compostas por blocos únicos ou várias partes; com olhos de vidro ou esculpidos e policromados, entre outros.

A madeira cedro foi bastante utilizada nas esculturas brasileiras dos séculos XVIII e XIX, além de outras espécies. Depois de selecionar a madeira, realizava-se seu entalhe e a aplicação de uma camada de cola animal (denominada encolagem) com o intuito de impermeabilizar a peça. Em seguida, eram aplicadas camadas de cola animal com carga, a fim de efetuar correções de possíveis imperfeições na talha (COELHO; QUITES, 2014).

As etapas seguintes dependem da existência ou não de douramento/prateamento na peça. Em caso afirmativo, aplicava-se o bolo armênio, que consiste de um composto de argila e cola proteica, para receber as folhas metálicas (ouro ou prata), as quais, por sua vez, podem ser brunidas ou não. Acima delas, aplicavam-se as camadas de policromia, que poderiam ter ornamentações, como esgrafiado, punção, relevo, pintura a pincel, por exemplo, e também as representações de pele e carne nas figuras com representação humana, denominada carnação (COELHO; QUITES, 2014).

O uso de materiais locais disponíveis na região onde atuam os artífices pode nos trazer respostas importantes sobre as particularidades dos artistas e/ou oficina. Por isso, o estudo sobre a técnica construtiva das obras, complementado ao estudo da análise formal, da documentação de época e da literatura, tornam-se imprescindíveis e contribuem de maneira considerável para as pesquisas referentes à História da Arte Brasileira.

Nas imagens de Veiga Valle, há informações de que ele esculpia, na maioria dos casos, em madeira cedro. Porém, também usou bálsamo e jatobá (SALGUEIRO,

1983). Há indicação de que tenha utilizado outras espécies de madeiras. O trabalho feito na carnação de suas peças é tão particular que a textura e a aparência se assemelham a um “biscuit” (PASSOS, 1997).

Segundo consta, para tal composição, o santeiro ia buscar na Serra Dourada, localizada nas mediações da Cidade de Goiás, umas pedras brancas, recobertas de uma camada amarela-avermelhada, e que depois de trituradas e acrescidas de tintas, óleo de linhaça e secante, formavam a composição acima mencionada. Segundo nossa pesquisa, a pedra branca trata-se de “caulim”, argila branca que tem como principal constituinte um mineral argiloso caulínico. (PASSOS, 2007, p. 111)

Veiga Valle, para o estofamento<sup>138</sup>, fazia uso de cores suaves e harmônicas, que eram obtidas com os recursos da região, como consta no quadro abaixo.

**Quadro 63** - Coloração utilizada por Veiga Valle

Nome popular	Coloração
1- Sangue de drago	Vermelho claro
2- Urucum	Vermelho forte
3- Açafrão	Amarelo
4- Anil	Azul
5- Casca de jabuticaba	Bonina
6- Amora	Roxa
7- Jenipapo	Preto
8- Caparrosa	Marrom claro
9- Carço de abacate	Marrom médio
10- Barbatimão	Marrom médio

**Fonte:** Elaborado pela autora fundamentado em Passos (2007, p. 111)

O que se observa da listagem acima é que não constam nomes populares referentes aos pigmentos (sejam eles orgânicos ou inorgânicos), mas sim de corantes vegetais e de resina (sangue de drago). A diferença entre pigmentos e corantes consiste na solubilidade em líquidos (neste caso para compor as tintas), sendo somente o segundo solúvel; enquanto os pigmentos, apenas estão finamente moídos, porém dispersos na mistura da tinta<sup>139</sup>. Já a resina consiste em “exsudações endurecidas de árvores [...] [são] insolúveis em água, mas se dissolverão completa ou parcialmente em líquidos tais como óleos, álcool, essência de terebintina, etc.” (MAYER, 2006, p. 237).

No entanto, como dito anteriormente, não localizamos a tempo da conclusão desta pesquisa, estudos referentes a exames e análises científicas que pudessem confirmar a utilização desses materiais na policromia do artista goiano. Entendemos, portanto, ser apenas um conhecimento, repassado pela tradição oral, sobre a

<sup>138</sup> “Imitação dos tecidos” (COELHO; QUITES, 2014, p. 76).

<sup>139</sup> MAYER, 2006, p. 33.

utilização de recursos naturais vegetais como tingimentos de coloração disponíveis na região.

Retomando os aspectos da policromia das obras atribuídas a Veiga Valle notam-se que também apresentam a delicadeza dos esgrafiados e padronagens utilizados na decoração de túnicas, véus e mantos. As informações citadas acima sobre os materiais que o artista usou para produzir suas obras consistem de dados obtidos na observação e em relatos na tradição oral. Porém, um estudo sistematizado a partir de exames científicos, a fim de confirmar ou saber quais técnicas construtivas e materiais Veiga Valle utilizou em suas obras, não foi localizado durante a pesquisa sobre o assunto.

No estudo da imaginária sacra, objeto desta dissertação, realizamos exames radiológicos, investigamos a madeira e analisamos microamostras da carnação e exames estratigráficos, por meio de observação com microscopia de luz polarizada. Além desses, inicialmente, fizemos uma documentação fotográfica com luz visível, luz rasante (ou tangencial), fluorescência de ultravioleta (UV), observação a olho nu e lente de aumento. Esses exames preliminares são fundamentais para determinar como, onde e por que aprofundar as análises mais específicas.

As análises com luz rasante contribuíram para identificar a junção de blocos, texturas na policromia e detalhes em áreas esculpidas. A fluorescência de UV, por sua vez, foi essencial para verificar se houve intervenções posteriores nas obras. Pormenores da talha e da policromia foram observadas a olho nu e com lente de aumento. Todas essas análises foram primordiais no estudo das obras selecionadas e para coletar as amostras (madeira e policromia).

A seguir, apresentamos as ponderações sobre a realização dos exames e os resultados obtidos<sup>140</sup>.

#### **4.1 Análise das imagens radiológicas**

O uso destes exames nas esculturas em madeira dourada e policromada nos auxiliam a obter algumas respostas que, a priori, não conseguimos perceber somente com luz visível. Como elucidam Coelho e Quites (2014),

---

<sup>140</sup> Cabe ressaltar que, em virtude da pandemia de COVID-19, não foi possível acompanhar presencialmente os trabalhos de exames radiológicos e coletar amostras da madeira e policromia pelos professores doutores Alessandra Rosado, Luiz A. C. Souza e Maria Regina E. Quites (orientadora), como previsto e autorizado pelas instituições responsáveis pelo acervo; foram realizados pela autora desta pesquisa sob a supervisão remota da Prof.<sup>a</sup> orientadora e do Prof. Luiz Souza.

o exame com raios X tem alto grau de eficiência na escultura, permitindo observar as estruturas internas das obras, conhecendo sua técnica construtiva, número de blocos, sistemas de encaixes, olhos de vidro e áreas ocas no interior da obra. Podem ser visualizadas, também, deteriorações como galerias de insetos ou intervenções posteriores, como pregos e parafusos e, até mesmo, pinturas originais subjacentes às pinturas. Nas radiografias de esculturas, são particularmente fáceis de identificar os elementos metálicos como cravos (na união de blocos) e pigmentos pesados, por exemplo, branco de chumbo. Na escultura é necessário sempre fazer no mínimo duas imagens, uma frontal e outra lateral para distinguir com mais precisão a localização dos elementos estudados. (COELHO e QUITES, 2014, p. 108)

Para esta pesquisa, consideramos que os referidos exames citados pelas autoras seriam essenciais para identificar a composição de blocos das peças do Menino Deus e do Menino Jesus; como se fixavam nos demais elementos (globo, almofada, peanha, santos e Nossa Senhora, por exemplo); se havia cravos ou pregos em seu interior; a tipologia dos olhos e outras informações que a técnica nos permite averiguar.

Assim, foi necessário contratar um médico veterinário, especialista em radiologia, para executar os exames de raios X no MASBM, local onde as obras estão expostas e acondicionadas. Todas as peças de Menino Deus e do Menino Jesus atribuídas a Veiga Valle (17) foram submetidas ao exame. Para isso, foram obtidas imagens de frente e de perfil, posicionadas em  $\frac{3}{4}$  e detalhes da cabeça (algumas delas), um total de 107 imagens radiológicas. O equipamento portátil utilizado é do fabricante JOB, modelo porta 120, digital, placa DRtech<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> De acordo com informações fornecidas pelo próprio especialista em Radiologia, Sr. José Antônio Mendes Ramos, da empresa “Solução raio x – apoio diagnóstico”, em Goiânia/GO.

**Figura 11** – Realização dos exames radiológicos no MASBM



**Foto:** Ana Carolina Cruz

**Figura 12** – Realização dos exames radiológicos no MASBM



**Foto:** Ana Carolina Cruz

As esculturas foram posicionadas a uma distância de um metro do equipamento, a uma voltagem de 65kV, corrente do tubo a 5mA e tempo de exposição de dois segundos. Destaca-se que, para analisar bens culturais, devem-se considerar a espessura dos materiais e sua composição com elementos de massa atômica diferentes para as imagens radiológicas. É necessário, ainda, ajustar a voltagem, a corrente, a distância e o tempo de exposição (COELHO, et al. 2019).

A figura abaixo ilustra as imagens radiológicas frontais realizadas nas 17 esculturas e nas páginas seguintes e apêndices são apresentadas as imagens em perfil e outros ângulos.

**Figura 13** – Imagens de raios X – Menino Deus e Menino Jesus (frente)



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Imagens radiológicas:** J. Antônio M. Ramos.

Durante a visualização das imagens, verificamos que, quando invertíamos as cores, ou seja, apresentavam aspecto de “negativo”, alguns elementos em madeira (pinos, por exemplo) ficavam mais evidentes. Por esse motivo, apresentamos a escultura nº 022, como consta no quadro 64, abaixo, dando ênfase às imagens radiológicas, a fim de demonstrar didaticamente alguns dos aspectos vistos durante as análises, em que foram comparadas as imagens sob luz visível e raios X. A escultura possui altura total de 29 cm - 16 cm somente da figura do Menino Deus<sup>142</sup>. Para apresentar o resultado das análises, optamos por distinguir, primeiro, a escultura do Menino Deus (em ordem crescente do número de inventário) e, na sequência, a do Menino Jesus (obedecendo à mesma continuidade da referida numeração).

<sup>142</sup> As demais imagens podem ser visualizadas nos Apêndices F; G; H; I; J; K; L; M; N; O; P; Q; R; S.

**Quadro 64** – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus



**Fonte:** Elaborado pela autora.

É importante destacar que algumas imagens apresentam olhos esculpidos e policromados, como por exemplo, a nº 912, o conjunto da escultura, composto de Santo Antônio e do Menino Jesus que tem uma altura estimada<sup>143</sup> de 27 cm, com 10,3

<sup>143</sup> Não foi possível aferir com exatidão a altura composta do Santo Antônio e da peanha, motivo pelo qual apresentamos a medição estimada. No entanto, a altura do Menino Jesus foi coletada corretamente.

cm somente da figura infantil. A proporção entre as figuras e as semelhanças na fatura escultórica e policromia, bem como o fato de terem sido confeccionadas em bloco único nos indicam que o Menino Jesus é original do conjunto, como pode ser visualizado no quadro 65.

**Quadro 65** – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Jesus



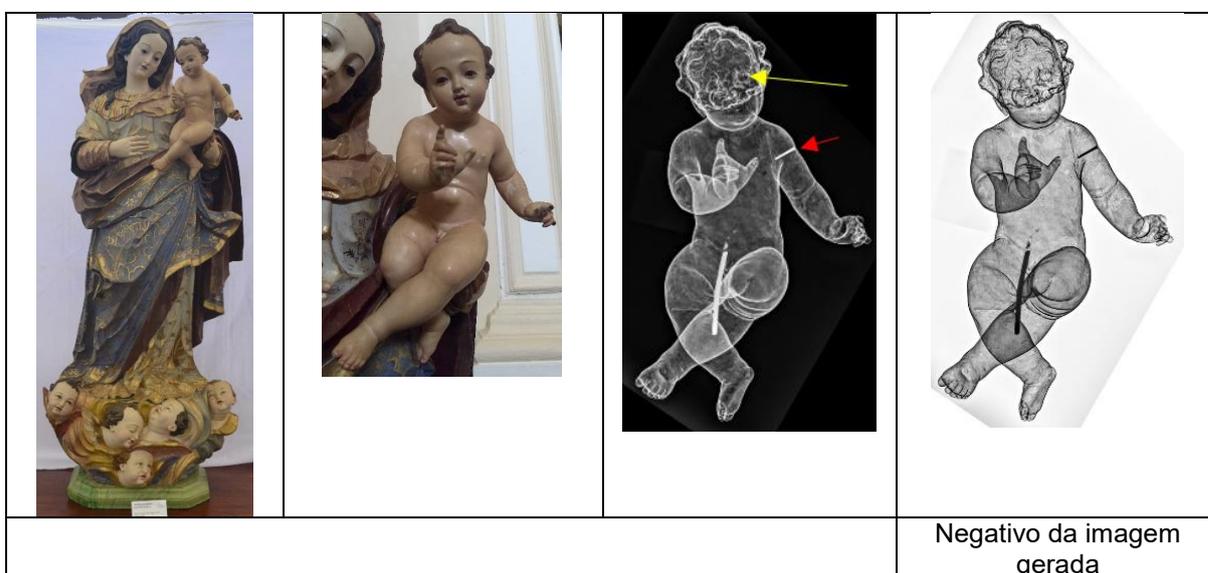


Nº 912

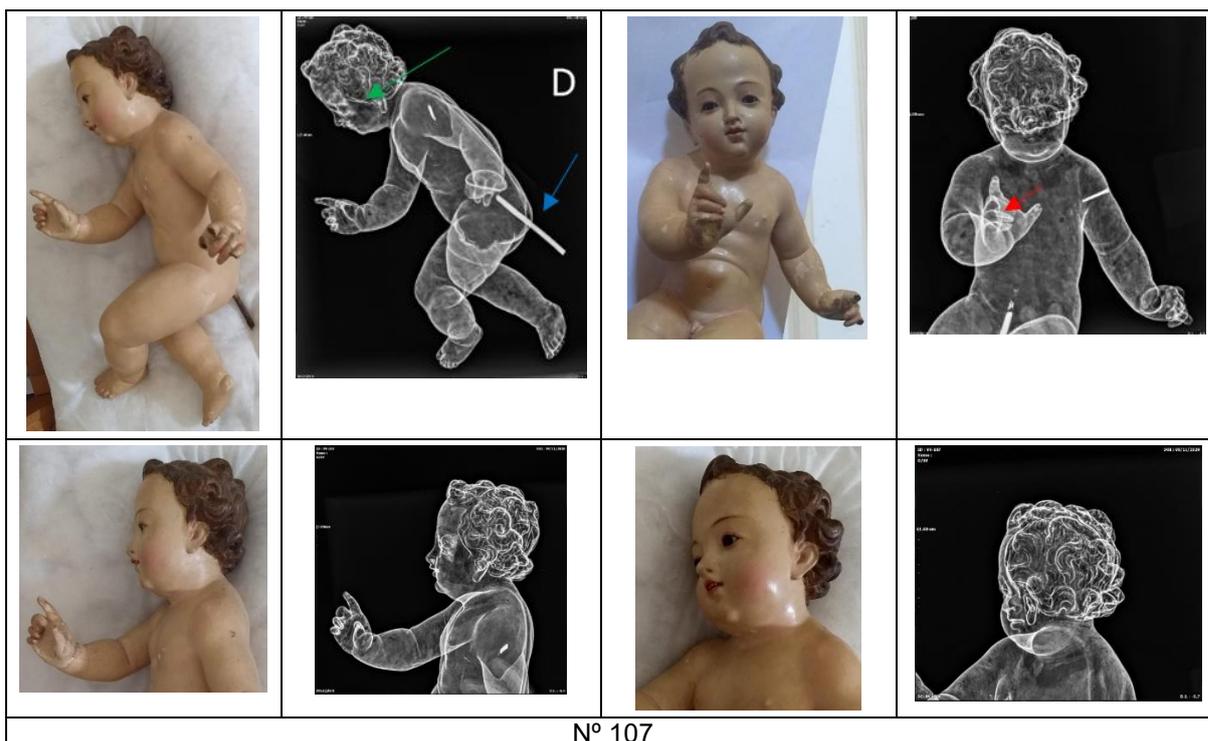
Fonte: Elaborado pela autora. Foto: Ana Carolina Cruz. Imagens radiológicas: José Antônio Ramos.

Em relação às análises do Menino Jesus, apresenta-se a peça de nº 107 que é um conjunto da escultura, composto da Nossa Senhora do Parto e o do Menino Jesus que tem altura total de 143 cm, 36 cm somente da figura infantil. As semelhanças nos traços escultóricos entre as duas imagens indicam que o Menino Jesus é original do conjunto.

**Quadro 66** – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Jesus da N. S. do Parto



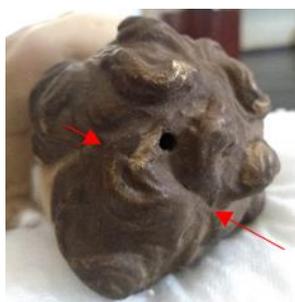
Negativo da imagem gerada



Fonte: Elaborado pela autora. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

A imagem abaixo (Figura 14) evidencia um pequeno desnível de bloco na parte superior da cabeça, que indica que a face foi seccionada para colocar os olhos de vidro, e a região coincide com a observada nas imagens radiológicas.

**Figura 134** – Desnível de bloco na região da cabeça indicando a marca do corte facial - nº 107



**Foto:** Ana Carolina Cruz.

As imagens radiológicas indicaram, também, uma quantidade maior de estriamento nos cabelos que não coincidem com a verificada a olho nu. Percebemos a perda de policromia marrom na região posterior do cabelo, em que o douramento está aparente. Portanto, a repintura marrom no cabelo apresenta aspecto mais grosseiro em sua aplicação, que fez com que os detalhes escultóricos ficassem menos evidentes para o observador. Ademais, na região da carnação, também há indícios de que houve repintura constatada tanto na região da sobrancelha direita quanto na perda da policromia nos braços e nas mãos, conforme demonstrado no quadro abaixo.

**Quadro 67** – Áreas de perda da policromia e indicação de pintura original subjacente

**Fotos:** Ana Carolina Cruz.

Nas esculturas principais, em que os Meninos Jesus não puderam ser removidos para que os exames fossem feitos separadamente, coletamos imagens radiológicas da escultura completa. Isso ocorreu com as peças 184 (Nossa Senhora do Rosário com o Menino Jesus); 192 (Santo Antônio com o Menino Jesus); 204 (Nossa Senhora da Penha com o Menino Jesus); e 912 (Santo Antônio com o Menino Jesus). No entanto, salientamos que, apesar de apresentarmos algumas informações sobre as imagens principais, a fim de registrarmos o que se observou nos exames, essas informações não foram o foco da pesquisa, que se delimitou apenas nas imagens de Jesus menino.

No que se refere à técnica construtiva, os aspectos analisados foram organizados na seguinte ordem: estrutura (oca ou maciça); blocos (quantidades e identificação); sistemas de fixação (como os blocos se unem uns com os outros – cravos, pregos, parafusos, ganchos industrializados, pinos de madeira), direcionamento das fibras (verticais ou horizontais); orifício na cabeça (para fixar o resplendor); orifício na base; técnica construtiva dos olhos (distinção entre de vidro ou esculpidos e policromados); aspecto visual da carnação e do cabelo (se uniforme ou heterogênea e demais particularidades verificadas); e observações (para algum aspecto específico presente na escultura), como consta no quadro, abaixo – os demais resultados encontram-se disponíveis nos Apêndices T; U; V; W; X; Y; Z; AA.

**Quadro 68** – Resultado das análises - nº 022

Estrutura da escultura	Maciça.
Composição de blocos	03 blocos principais (Menino Deus; globo com almofada; e peanha) e 04 blocos secundários: duas borlas direitas (anterior e posterior); e duas borlas esquerdas (anterior e posterior).
Fixação entre blocos	Menino na almofada através de pregos sem cabeça (seta azul); borlas na almofada com ganchos industrializados (seta laranja); globo na peanha com pino de madeira centralizado e vertical por encaixe (seta vermelha).

Direção das fibras	Vertical no Menino, almofada e globo; horizontal na peanha.
Orifício para resplendor	Perceptível a olho nu.
Orifício na base	Ao lado do pino de madeira.
Técnica construtiva dos olhos	De vidro, esféricos e maciços (seta amarela). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Ausência da linha de corte na face ao visualizar a olho nu, luz rasante e raios X.
Aspecto visual da carnação e cabelo	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas totais e parciais de estratos da carnação).
Observações	

**Fonte:** Elaborado pela autora.

O direcionamento das fibras também é coerente com a técnica escultórica tradicional executada na madeira, pois no sentido vertical, que é o mesmo das fibras, é muito mais fácil a trabalhabilidade do material (COELHO; QUITES, 2014) – que podem ser visualizadas nas Figuras 15 e 16 – as demais esculturas que apresentam esses aspectos encontram-se nos Apêndices BB; CC; DD; EE; FF; GG; HH; II.

**Figura 145** – Composição dos blocos e direção das fibras - nº 022



**Fonte:** Elaborado pela autora.

**Figura 156** – Sentido horizontal das fibras - base inferior - nº 022



**Foto:** Ana Carolina Cruz

Para definir entre cravos e pregos, levamos em consideração características visuais como irregularidades oriundas de fabricação artesanal [cravos] ou uniformidade e padronização das formas [pregos]. Os orifícios na base podem ter a função de unir blocos (para possibilitar a colocação de pregos, por exemplo), ou fixar a escultura em andor para participar de procissões, ou até mesmo outra função não identificada.

Depois de observar e analisar as 17 esculturas em estudo, verificamos algumas semelhanças entre elas, quanto às dimensões, à composição dos blocos, às estruturas do suporte, ao direcionamento das fibras da madeira; aos tipos de olhos; à camada pictórica, principalmente carnação; entre outros.

No que se refere à dimensão, observamos que as esculturas do Menino Deus são representadas geralmente de pé e têm, no conjunto, uma média de 31 cm de altura. Se considerarmos somente as imagens do Menino, esse número corresponde a 19 cm. Do grupo de imagens analisadas do Menino Deus, só uma é sentada. Quanto às imagens do Menino Jesus, todas são atributos de várias iconografias de Nossa Senhora ou santos e se encontram sempre nos braços da figura principal, por isso, podem estar em várias posições. A maioria das esculturas de Menino Jesus analisadas são representadas sentadas.

Quanto à estrutura, todas as esculturas são maciças, o que é compatível com a técnica de obras de pequena dimensão. Essas esculturas também têm menos blocos. Sobre as imagens do Menino Deus, praticamente todas são executadas em bloco único, exceto as bases e as peanhas que, em geral, são blocos separados, o que revela um padrão técnico de representação, e que a figura da criança fica sempre

em destaque elevada sobre os pedestais, bases ou peanhas. O direcionamento das fibras também é coerente com a técnica escultórica tradicional executada na madeira, pois, no sentido vertical, que é o mesmo das fibras, é muito mais fácil a trabalhabilidade do material (Coelho; Quites, 2014, p. 137).

As imagens do Menino Jesus, em geral, fazem parte do bloco da escultura principal, o que também é compatível com o tamanho das obras da representação principal que é pequena.

Observa-se a fixação das imagens com cravos e/ou pregos aos atributos e acessórios (peanha, nuvem, almofada, globo), em que predominam os pregos. Em quatro esculturas, cravos manufaturados apresentam essa função, e pregos sem cabeça, em seis. Os parafusos estão presentes nas chapas metálicas (na parte de baixo das peanhas) de duas esculturas; em outra, fixa a nuvem na peanha e, em uma última, une a cabeça ao tronco do Menino Jesus. Os ganchos industrializados só aparecem nas borlas das almofadas. Os pregos também são constantes na união de partes que se romperam, como braços e dedos. De uma forma geral, a presença dos cravos nos induz a afirmar serem originais das peças, porque sua fatura é condizente com o período (Século XIX), apesar de se ter notícias de que a utilização em larga escala de pregos já ocorria em 1795<sup>144</sup>. Nos anos seguintes, eles foram substituídos por pregos e parafusos confeccionados industrialmente em larga escala.

Quanto aos olhos, há esculturas em que eles são esculpidos e policromados ou de vidro. Observamos uma variedade de tipos de olhos de vidro presentes nas imagens atribuídas a Veiga Valle. Há esféricos, maciços, ocos<sup>145</sup> com pedúnculo e uma técnica não identificada com formato indefinido (materiais com densidades diferentes e estrutura interna diversa) visualizado nas imagens radiológicas. Vistos a olhos nu pela frente, são similares e não distinguimos essa variação acima exposta.

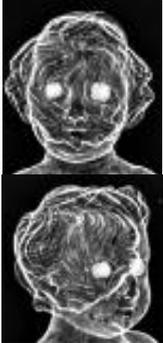
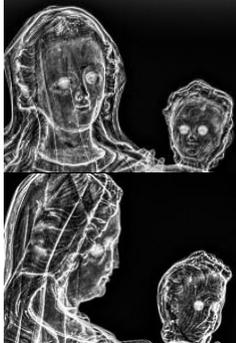
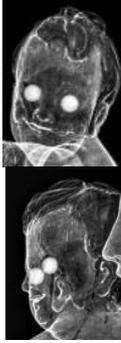
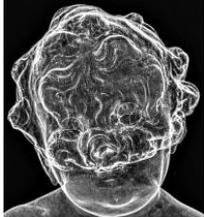
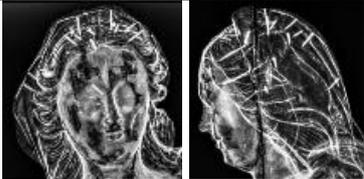
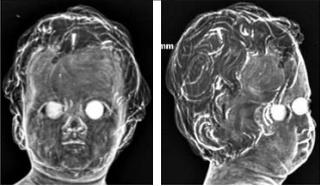
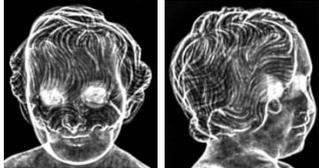
---

<sup>144</sup> “Coube principalmente ao engenheiro americano Jacob Perkins o mérito de ter “democratizado” a fabricação de pregos. Em 1795, ele criou uma máquina para cortar e pôr cabeças em pregos em uma única operação. Com essa nova forma de produção, era possível fabricar cerca de 140 mil pregos por semana “. Disponível em: <https://www.ronemak.ind.br/single-post/2017/04/17/t%C3%A3o-%C3%BAtil-como-a-roda>. Acesso em: 23 set. 2021.

<sup>145</sup> Esclarecemos que em virtude do modo de fabricação dos olhos de vidro ocos, é comum apresentarem pedúnculos, uma vez que o processo consiste em soprar um tubo de vidro transparente ou branco aquecido “[...] e depois são acrescentadas as cores da íris (castanho, preto, ou azul/verde) e em seguida a pupila, sempre preta, tudo isto fundido junto durante o sopro” (COELHO; QUITES, 2014, p. 142). Para concluir, o tubo de sopro é cortado para possibilitar a inserção dos olhos nas esculturas, restando apenas o pedúnculo.

As imagens em raios X exemplificam a tipologia encontrada, como consta no quadro 69.

**Quadro 69** – Análise dos olhos de vidro

Olhos esféricos e maciços			
			
Menino Deus - nº 022	Nossa Senhora do Rosário com Menino Jesus - nº 184	Menino Jesus (atributo da nº 192)	Menino Jesus (atributo da nº 204)
Olhos ocus com pedúnculo			
			
Menino Jesus - nº 107 (atributo da nº 106)		Santo Antônio - nº 192	
Olhos irregulares			
			
			
Nossa Senhora da Penha - nº 204	Menino Deus - nº 340	Menino Jesus (atributo da nº 462)	
			
Menino Deus - nº 475		Menino Deus - nº 466	

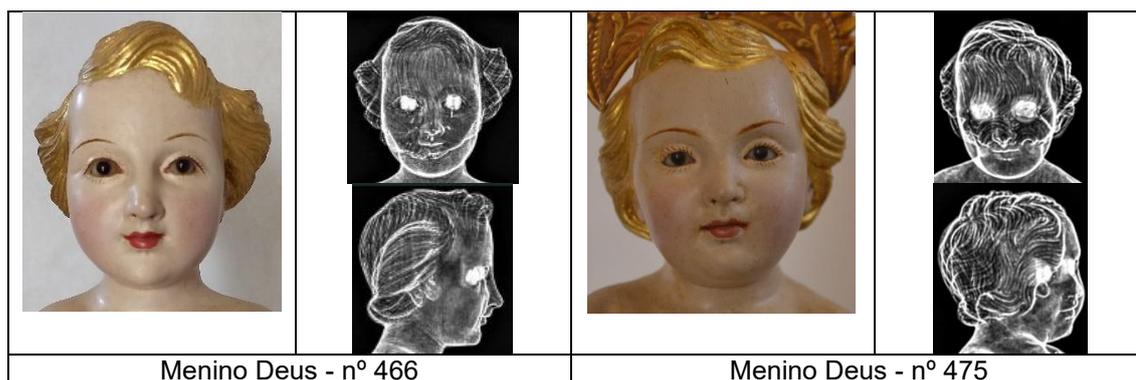
**Fonte:** Elaborado pela autora. **Imagens radiológicas:** José Antônio Mendes Ramos

A literatura, em geral, não fala da produção, no Brasil, de olhos de vidro no Século XVIII nem indicações de sua fatura no Século XIX. O mais provável é que o artista tenha encomendado os olhos de vidro de alguns comerciantes, o que poderia justificar a variedade encontrada nas peças em estudo.

Ao comparar imagens que formam conjuntos iconográficos, causa-nos estranheza o artista ter utilizado tipos de olhos diferentes entre elas, o que pode ser justificado pela dificuldade de importar esse material. Isso ocorreu nas imagens de número 192, em que o Santo Antônio tem olhos ocos, com pedúnculo, e o Menino Jesus, olhos maciços; e nas de número 204, em que os olhos de Nossa Senhora da Penha têm densidade e características diferentes dos olhos maciços e esféricos do Menino Jesus. Podemos levantar a hipótese de que, como ambas as iconografias (Santo Antônio e Nossa Senhora da Penha com os respectivos atributos) apresentam indícios de restauração, é possível que tenha ocorrido a substituição dos olhos nesse momento, o que explicaria a diversidade dessa parte anatômica.

Se compararmos os olhos de vidro com a técnica não identificada com formato indefinido, verificamos que apresentam similaridade entre si na imagem radiológica e a olho nu. As obras são dois Meninos Deus de números 466 e 475 e aventamos a hipótese de alguma solução criativa na falta do material, como apresentado no quadro, abaixo.

**Quadro 70** – Comparação entre olhos – nº 466 e 475 (luz visível e raios X)



**Fonte:** Elaborado pela autora: **Imagens radiológicas:** José Antônio Mendes Ramos

As imagens radiológicas e a observação a olho nu também nos possibilitaram identificar dois tipos de formato de secção na face para inserir os olhos de vidro. A maioria das esculturas apresenta o corte arredondado que se estende da parte de cima da cabeça até abaixo do queixo ou pescoço (ver Figura 17), enquanto em apenas duas (nº 184 e 204) nota-se um estreitamento que se prolonga até a base do pescoço, conforme demonstrado abaixo na Figura 18.

**Figura 167** - Desenho esquemático – formato secção arredondado



Esculturas nºs 466 e 192

**Fonte:** Desenhos produzidos pela autora em agosto de 2020 e maio de 2021. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagem radiológica:** José Antônio Ramos.

**Figura 178** – Desenho esquemático - formato secção com estreitamento na base



Esculturas nºs 184 e 204

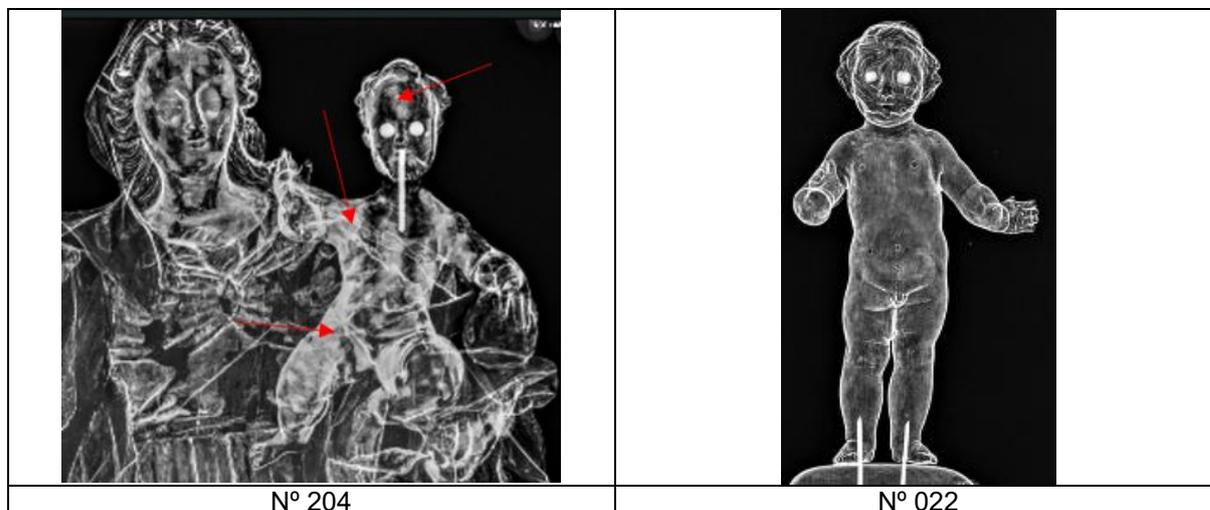
**Fonte:** Desenhos produzidos pela autora em agosto de 2020 e maio de 2021. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagem radiológica:** José Antônio Ramos.

Quanto à policromia, nas representações do Menino Deus e do Menino Jesus, existem basicamente três técnicas: a de carnação, a de cabelo e a de pano de pureza (ou perizônio). É preponderante a representação no Menino nu, portanto, a carnação é a protagonista na definição da policromia. Nos cabelos, predomina a técnica do douramento, e apenas um Menino Deus tem um perizônio, e um Menino Jesus, o pano de pureza, que não esconde a genitália apesar de passar pelo corpo da criança.

Sobre a carnação, podemos visualizar, a olho nu, um aspecto liso e polido, mas, na imagem radiológica, em todas as obras, existe característica bem semelhante. Todas têm áreas com um acúmulo de tinta, porém, de forma homogênea, com possibilidade de ser uma característica própria da técnica, que seria a de homogeneizar a superfície da madeira, para, aos poucos, ir conseguindo uma camada bem lisa e uniforme na superfície. Entretanto, por não apresentar aspecto opaco por toda a área de carnação, é possível que as camadas sejam mais finas, manchadas e mais translúcidas nas imagens em raios X, com exceção da 204, que apresenta a

opacidade supracitada decorrente da superposição de camadas de repintura da carnação (ver setas vermelhas abaixo).

**Quadro 71** – Comparação entre carnações (opacidade x manchas e transparência)



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Imagens radiológicas:** José Antônio Mendes Ramos.

Os cabelos dourados são uma forma de representar a iconografia do Menino Deus ou do Menino Jesus como Sua Majestade. Também há certo padrão técnico de usar o dourado nos cabelos dos Meninos, no Brasil, no Século XVIII.

## 4.2 Análise da madeira

No Brasil, a bibliografia consultada sobre confecção de esculturas devocionais em madeira afirma que majoritariamente foi utilizado o cedro (*Cedrela sp.*) como matéria-prima, porém, outras espécies de madeira, tanto brasileiras quanto europeias, podem ser encontradas.

A dureza da madeira é um fator primordial na definição da madeira a ser utilizada, uma vez que madeiras mais macias como o carvalho e o pinho permitem a execução de uma talha que exige menos esforço físico do escultor, enquanto madeiras mais duras como o jacarandá permitem o detalhamento de traços finos em esculturas de pequeno porte, como miniaturas, por exemplo. (SOUZA, 1996, p. 14)

O cedro pode ser encontrado em países das Américas Central e do Sul, assim como em vários estados do Brasil<sup>146</sup>. Tem características físico-químicas que facilitam a trabalhabilidade e menos ataques de insetos xilófagos<sup>147</sup>, razão pela qual seu uso pode ser justificado.

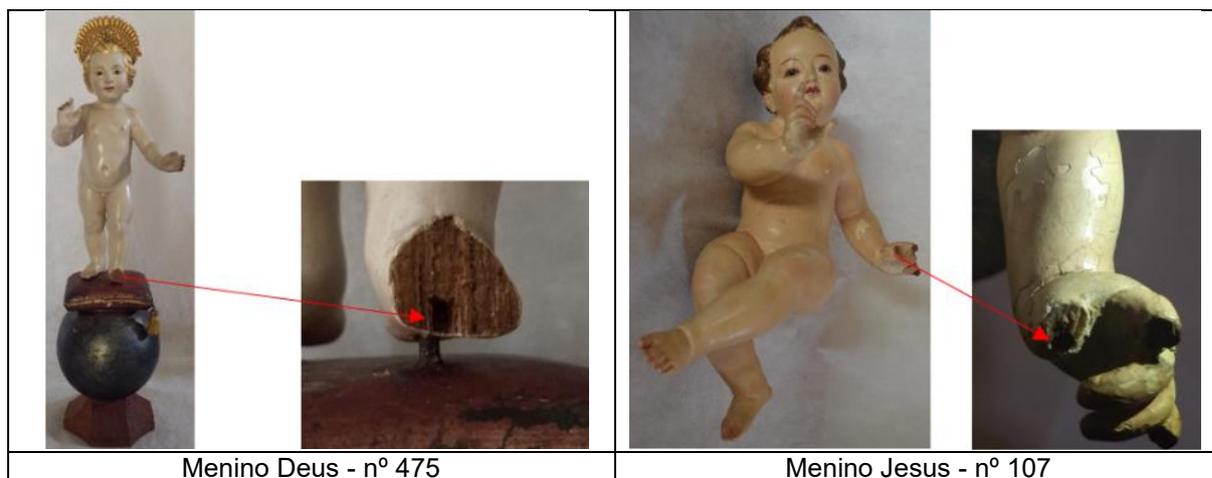
<sup>146</sup> Informações que constam no sítio eletrônico do Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT. Disponível em: [https://www.ipt.br/informacoes\\_madeiras/29-a-madeira-de-cedro-apresenta-durabilidade-moderada-ao-ataque-de-organismos-xilofagos-fungos-e-inset.htm](https://www.ipt.br/informacoes_madeiras/29-a-madeira-de-cedro-apresenta-durabilidade-moderada-ao-ataque-de-organismos-xilofagos-fungos-e-inset.htm). Acesso em: 07 abr. 2021.

<sup>147</sup> Idem, entre outras publicações que constam nas referências deste trabalho.

Seguindo o padrão do uso do cedro na técnica construtiva das imagens sacras brasileiras, atribuiu-se às obras de Veiga Valle a utilização da mesma madeira como suporte (RESCALA, 1940; SALGUEIRO, 1983, p. 60-61; PASSOS, 1997, p. 97). Os dois últimos autores afirmam, ainda, que o artista tenha utilizado pontualmente as madeiras bálsamo, jatobá, casca de cajazeiras (PASSOS, 1997) e “maminha de porca” (SALGUEIRO, 1983, p. 61).

Assim, a fim de trazer respostas mais assertivas sobre o tipo de madeira que Veiga Valle teria usado, coletamos uma amostra de duas esculturas, a saber: do Menino Jesus (nº 107) e do Menino Deus (nº 475). A escolha por essas imagens foi baseada tanto na possibilidade de a obra ser parte do *corpus* do artista (de acordo com a análise formal), quanto na área do suporte para coletar a amostra que ocasionasse menos interferência estética para o expectador. Portanto, foram recolhidas microamostras das regiões de ambas as esculturas identificadas no quadro abaixo.

**Quadro 72** – Coleta de amostras da madeira



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Ana Carolina Cruz.

A análise das microamostras de madeira foi realizada nos laboratórios do Departamento de Botânica, do Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pelo professor Dr. Fernando Henrique Aguiar Vale e pela bolsista do projeto<sup>148</sup> dessa instituição, Gabriella Bertollo. As amostras foram submetidas a análises macroscópica, com lupa de mão, “secção nos planos transversal, longitudinal radial e longitudinal tangencial do eixo axial da madeira,

<sup>148</sup> Projeto: Identificação das madeiras – SIEX nº 403855, conforme Anexos C e D.

montado em lâmina para análise ao microscópio estereomicroscópio” (BRASIL, 2021, s.p), (como constam nos Anexos C e D) e observação das características organolépticas e anatômicas que foram comparadas com coleções de referências de identificação da madeira<sup>149</sup>.

Como resultado, os cientistas concluíram que ambas as microamostras da madeira correspondem à espécie *Parapiptadenia rigida* (Benth.) Brenan, família leguminosae, mais conhecida como angico-vermelho<sup>150</sup>. De acordo com o IPT, essa madeira é bastante resistente, sua trabalhabilidade é de média a difícil<sup>151</sup>, pode ser encontrada, atualmente, na Região Sul do Brasil e nos estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo, como também na Argentina, no Paraguai e no Uruguai. Há referências de que essa espécie pode ser encontrada no estado do Mato Grosso, conforme mostram as figuras abaixo.

**Figura 189** – Mapa com registro de ocorrências da espécie *Parapiptadenia rigida*



Fonte: <https://ala-bie.sibbr.gov.br/ala-bie/species/346487>. Acesso em: 05 mai. 2021.

---

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Informações técnicas sobre o Angico vermelho, conforme o IPT. Disponível em: [https://www.ipt.br/informacoes\\_madeiras/52a\\_madeira\\_de\\_angico\\_vermelho\\_e\\_considerada\\_de\\_trabalhabilidade\\_media\\_a\\_dificil\\_em\\_todas\\_as\\_operacoes.htm](https://www.ipt.br/informacoes_madeiras/52a_madeira_de_angico_vermelho_e_considerada_de_trabalhabilidade_media_a_dificil_em_todas_as_operacoes.htm). Acesso em: 07 abr. 2021.



Ao equipararmos os dados contidos nas Figuras 19, 20 e 21, não podemos confirmar se o angico-vermelho existia na região de Goiás perto de onde Veiga Valle habitava. Porém, como esses mapas são recentes, é possível que, ao se estender até o estado do Mato Grosso, essa vegetação adentrasse o estado de Goiás. Essa é apenas uma hipótese, no entanto, mesmo que essa espécie de madeira não fosse encontrada em Goiás, poderia ser comercializada para essa região. Comprovação disso pode ser constatada no 'Catálogo dos Produtos Naturais, Agrícolas, Industriais e Obras d'Arte'<sup>152</sup>, no qual consta a madeira angico-vermelho como um dos materiais negociados e disponíveis em Goiás em 1875.

O angico-vermelho está presente nas construções arquitetônicas coloniais (GONZAGA, 2006) e nas construções civis do estado de Goiás, no Século XIX<sup>153</sup>, e seu uso foi estendido para a imaginária sacra, razão pela qual foi encontrada nas obras atribuídas a Veiga Valle. Sendo assim, observa-se que nas duas esculturas analisadas, o artista goiano não obedeceu à tradição do uso da madeira cedro ao produzir suas imagens.

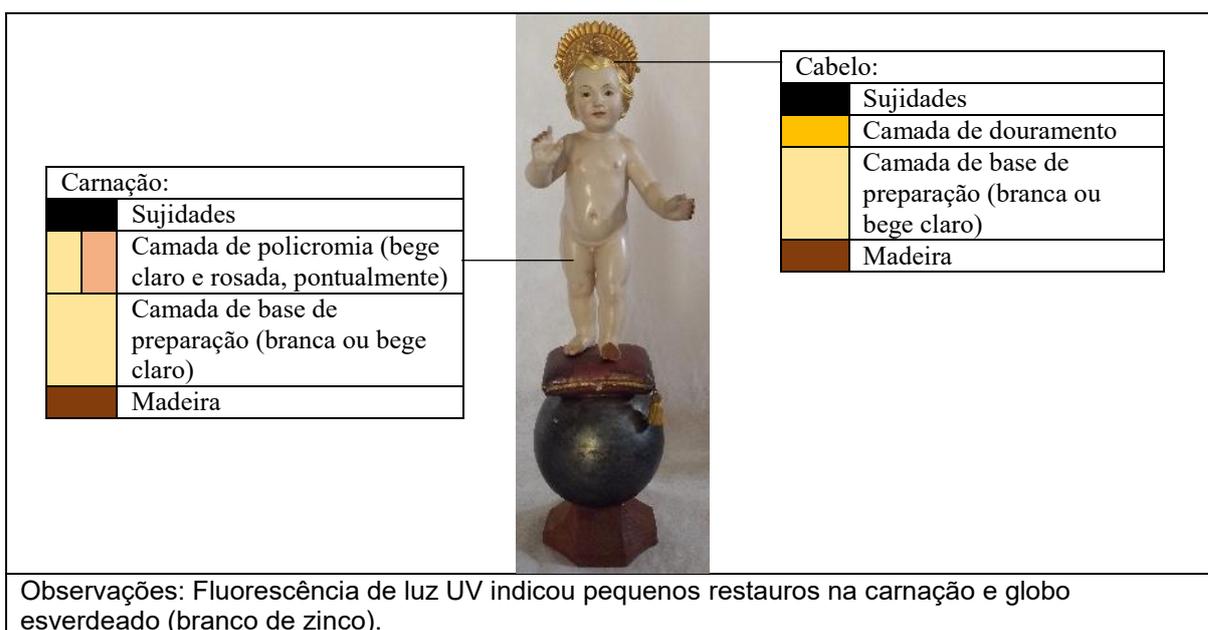
### 4.3 Análise da carnação

Previamente aos exames científicos, foram realizados estudos estratigráficos das regiões da carnação e do cabelo das 17 esculturas (Menino Deus e Menino Jesus), a partir da observação a olho nu, com o auxílio de lente de aumento, para aferir a quantidade de camadas de policromia presentes. O uso de fluorescência de luz ultravioleta também foi aplicado às peças, a fim de verificar ocorrências de intervenção, conforme observado no quadro abaixo.

---

<sup>152</sup> Salgueiro (1983, p. 358-373).

<sup>153</sup> Consta sua utilização em ponte de madeira na região, em 1869. Correio Oficial de Goyaz, nº 00268, fl. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=167487&pesq=angico&pagfis=691>. Acesso em: 06 mai. 2021.

**Quadro 73** – Menino Deus (nº 475)

Os demais resultados podem ser observados no Apêndice JJ, em que há base de preparação (bege claro ou branca) e cerca de dois estratos de carnação (bege claro e/ou rosa claro), além de indícios de restauro em algumas peças e também de repintura.

Além dos exames radiológicos, previa-se a realização de análises microscópicas e de espectrometria no infravermelho por transformada de Fourier – FTIR, para saber quais pigmentos e aglutinantes foram utilizados pelo artista, bem como a quantidade de camadas de policromia constituintes das obras. Para isso, foram coletadas amostras de carnação, policromia do cabelo e dos panos de pureza de algumas esculturas, com o uso de bisturi cirúrgico, lupa de aumento, tubos de ensaio (Figuras 22 e 23), sob a orientação da Professora Maria Regina Emery Quites e do professor Luiz Antônio Cruz Souza.

**Figura 202** – Coleta de amostras de policromia



**Foto:** Ana Carolina Cruz.

**Figura 213** – Coleta de amostras de policromia



**Foto:** Ana Carolina Cruz.

Contudo, como dito anteriormente, a pandemia do coronavírus (COVID-19) impossibilitou que todos os exames previstos inicialmente para esta pesquisa fossem realizados, e só foram feitas as análises microscópicas<sup>154</sup> de algumas das amostras coletadas da carnação.

---

<sup>154</sup> Os equipamentos utilizados foram: microscópio estereoscópico binocular, microscópio binocular de luz polarizada e microscópio binocular de fluorescência.

Através da observação microscópica de amostras de pinturas montadas sob a forma de cortes estratigráficos, podem ser observadas diversas características, tais como: espessura e sequência das camadas, sua cor e textura, além da distribuição dos pigmentos nas camadas (SOUZA, 1996, p. 27).

Depois de feitas as análises pela equipe do Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR)<sup>155</sup>, principalmente os Professores Alessandra Rosado e Luiz Souza e o servidor técnico administrativo, José Raimundo Soares – os fragmentos de três esculturas<sup>156</sup> foram selecionados, quadros 74 e 75, para efetuar a montagem do corte estratigráfico e observar o microscópio sob luz visível e de fluorescência de luz ultravioleta.

**Quadro 74** – Análise dos fragmentos com microscopia (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta)



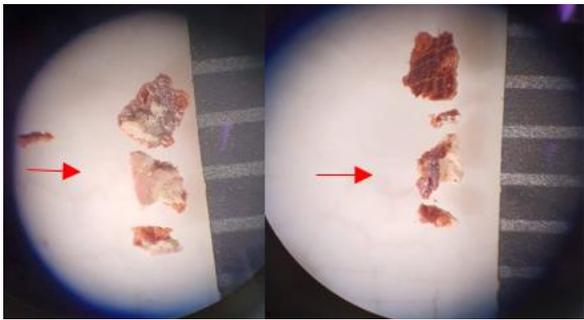
**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Ana Carolina Cruz.

A documentação fotográfica dos fragmentos (frente e verso) visa, como dito anteriormente, auxiliar a seleção para a montagem dos cortes estratigráficos e contribui para que se possa observar melhor a amostra. É possível, nesse momento, fazer testes de solubilidade e análise com fluorescência de luz ultravioleta para complementar os exames e, conseqüentemente, obter um resultado mais assertivo. No caso da amostra 3615T, por exemplo, depois de submeter os fragmentos à referida fluorescência, podemos deduzir que há branco de zinco a partir da coloração esverdeada da camada (ver quadro abaixo), típica desse pigmento, que tem cor branca à luz visível e altera sua cor sob a fluorescência de luz ultravioleta.

<sup>155</sup> Vinculado ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais – Cecor, órgão complementar da Escola de Belas Artes (EBA), pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, em Belo Horizonte/MG.

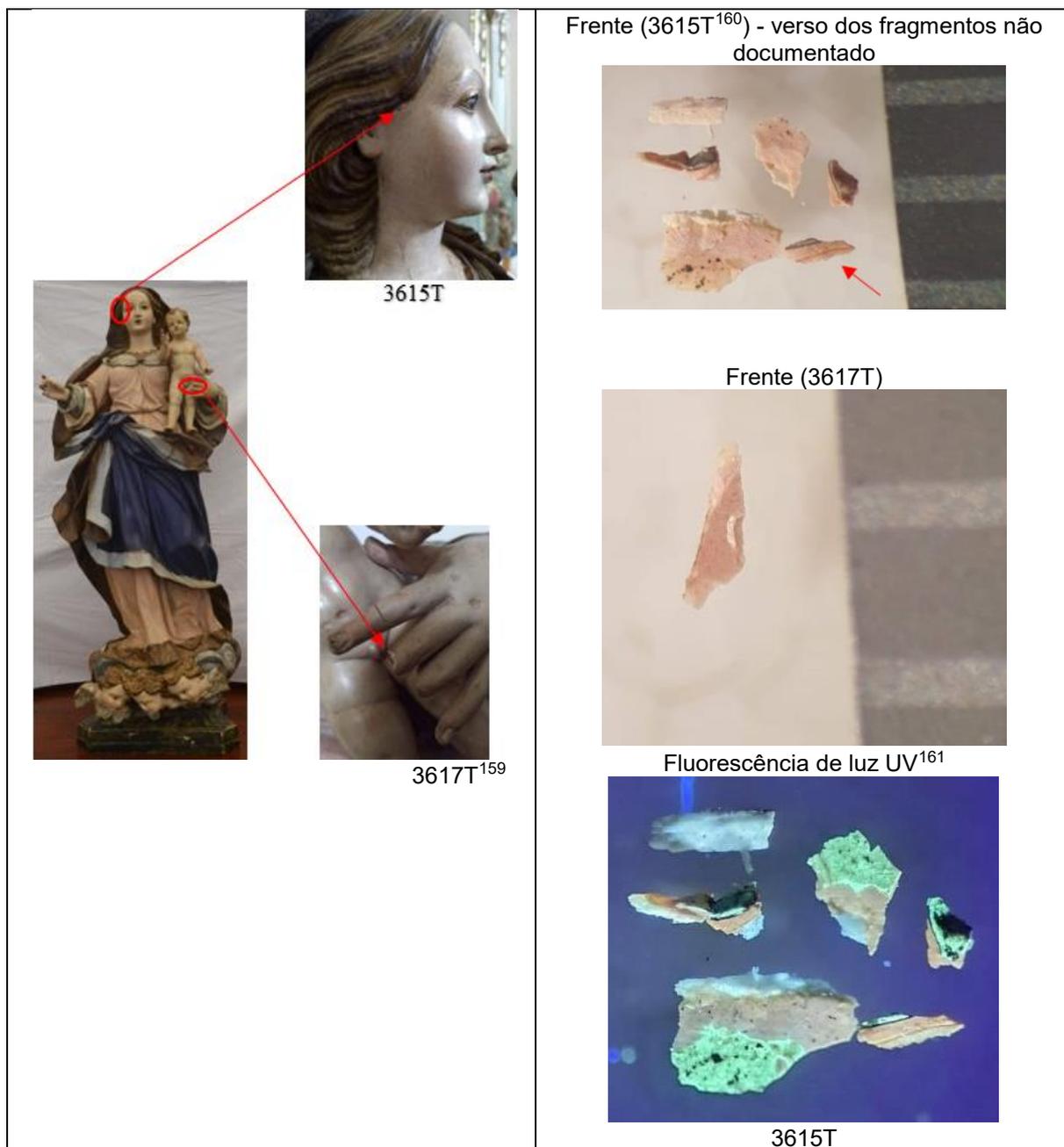
<sup>156</sup> Amostras de outras peças foram observadas ao microscópio, mas não foram documentadas por apresentar características semelhantes às da escultura nº 475.

**Quadro 75** – Local de coleta da amostra e fragmentos - nº 475, 107 e 462

Menino Deus - nº 475	Fragmentos
	<p data-bbox="959 309 1310 338">Frente                      Verso</p>  <p data-bbox="1082 651 1190 680">3606T<sup>157</sup></p>
Menino Jesus - nº 107	Fragmentos
	<p data-bbox="959 750 1366 779">Frente                      Verso</p>  <p data-bbox="1082 1016 1190 1046">3612T<sup>158</sup></p>
Nossa Senhora do Rosário - nº 462	Fragmentos

<sup>157</sup> Esta referência corresponde à numeração sequencial da amostra no banco de dados do LACICOR/Cecor/EBA/UFMG.

<sup>158</sup> Idem.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Ana Carolina Cruz e Alessandra Rosado.

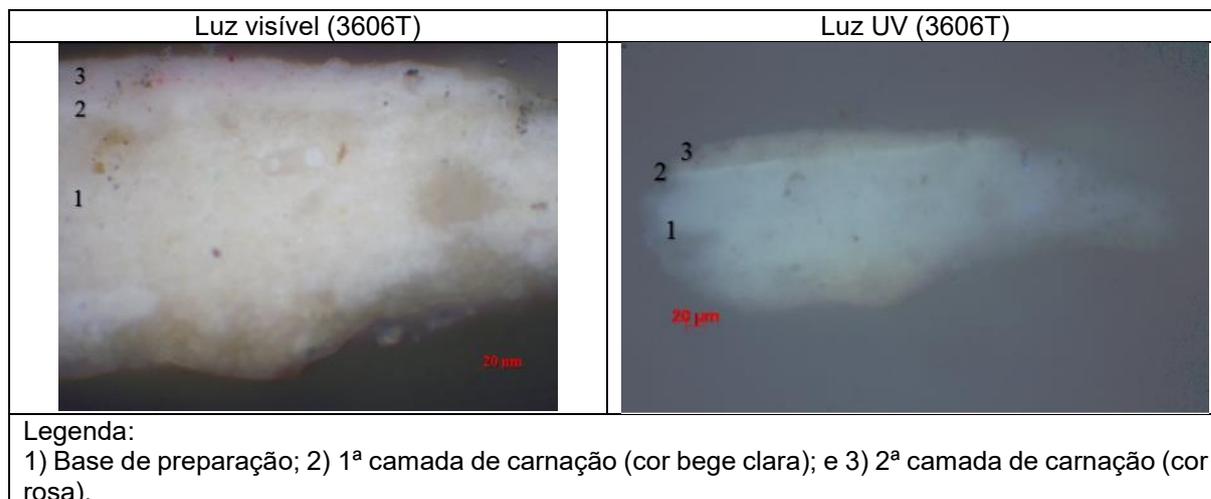
Para analisar a carnação, a imagem de Nossa Senhora do Rosário foi incluída no escopo das obras, em virtude da existência de documentação pertencente à Irmandade de mesma invocação que comprova que Veiga Valle teria sido contratado para encarnar a referida peça (ver transcrição dos documentos no Anexo G).

<sup>159</sup> Esta referência corresponde à numeração sequencial da amostra no banco de dados do LACICOR/Cecor/EBA/UFMG.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> A documentação fotográfica dos fragmentos com fluorescência de luz UV foi realizada somente na amostra 3615T.

**Quadro 76** – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Menino Deus - nº 475



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** J. Raimundo Soares.

No quadro acima, existem três camadas: uma mais espessa e amarelada, que representa a base de preparação<sup>162</sup> (presença de cristais maiores), e as demais (estreitas), a carnação. O último estrato de cor apresenta pigmentos sólidos<sup>163</sup> vermelhos, possivelmente vermelhão<sup>164</sup>. Sob a luz ultravioleta, constatamos a fluorescência similar ao branco de chumbo<sup>165</sup> (ROSADO, 2011, p. 104), tanto na base de preparação quanto na carnação. Somente nessa amostra, foi realizado teste de solubilidade com iodeto de potássio (KI), que, por reação química, precipitou o chumbo e adquiriu coloração amarela, confirmando a presença do referido pigmento.

<sup>162</sup> Para confirmar se o artista utilizou gesso grosso e gesso fino na base de preparação, seria necessário analisar a amostra com microscópio eletrônico de varredura, o que não foi possível, em virtude da pandemia de coronavírus.

<sup>163</sup> Exames com espectrometria no infravermelho por transformada de Fourier - FTIR ou micro Espectroscopia Raman seriam decisivos para identificar os pigmentos e aglutinantes utilizados na carnação e, por conta da pandemia não puderam ser realizados a tempo de concluir esta pesquisa.

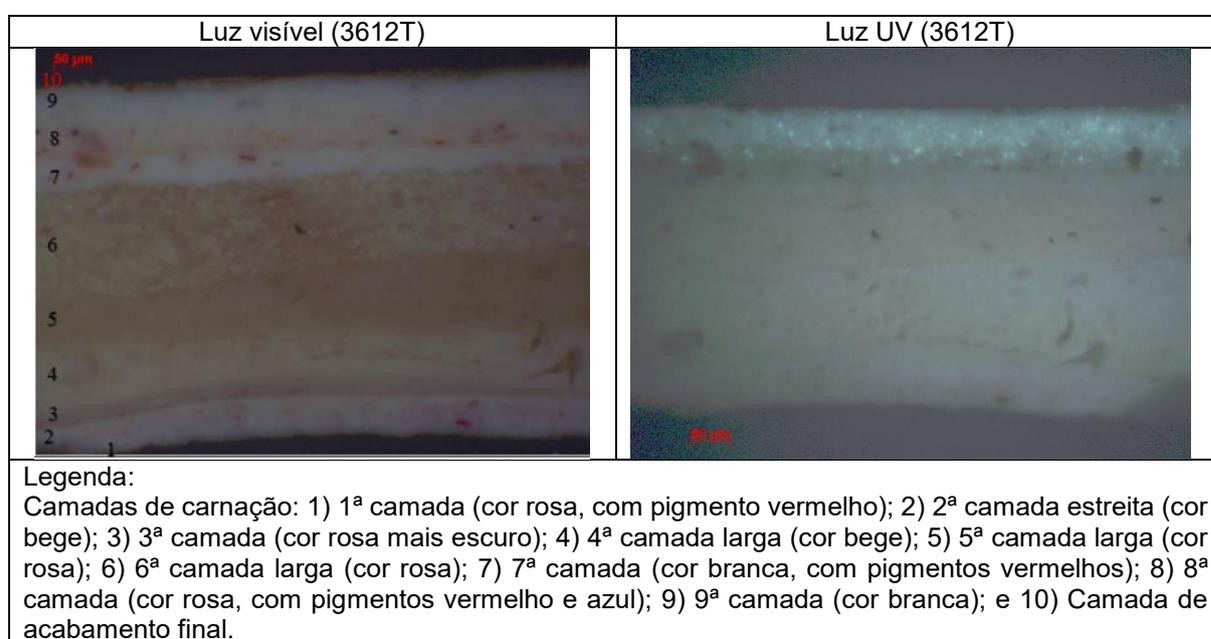
<sup>164</sup> Sulfeto de mercúrio (HgS): “Um vermelho-puro brilhante muito opaco, que funciona bem no óleo, sendo, porém, o pigmento mais pesado em uso. Permanente. Algumas variedades tendem a tornar-se negras; essa mudança é uma reversão a uma forma preta de sulfeto de mercúrio. As melhores variedades são feitas na Inglaterra, na França e na China. [...] O Vermelhão era usado na China em tempos longínquos. Seu uso mais antigo na Europa remonta ao século VIII da nossa era” (MAYER, 2006, p. 127).

<sup>165</sup> Carbonato básico de chumbo (2PbCO<sub>3</sub>.Pb(OH)<sub>2</sub>): “É um dos pigmentos fabricados artificialmente de registro mais antigo; era empregado na China há tanto tempo atrás quanto existe qualquer história de materiais de pintura chinesa e foi usado nos períodos mais antigos da civilização europeia. Era a única cor a óleo branca amplamente disponível para artistas até a metade do século dezenove. Seu uso não foi substancialmente diminuído pela substituição de novos brancos até cerca de 1910. [...] é notável por sua opacidade ou poder de ocultamento e suas características tonais agradáveis. [...] Seus defeitos são sua ação venenosa se ingerido e sua propriedade de tornar-se marrom quando exposto aos gases sulfúricos” (MAYER, 2006, p. 98).

A amostra indicou, portanto, características de que a carnação é original e compatível com os pigmentos utilizados no Século XIX.

O branco de chumbo foi muito utilizado nas policromias até meados do século XX, por possuir características<sup>166</sup> como alta luminosidade, secagem rápida e necessidade de poucas camadas de cor, em virtude de sua opacidade. No entanto, o conhecimento sobre sua toxicidade fez com que fosse substituído por outros pigmentos como o supracitado branco de zinco e o branco de titânio. Cândido Portinari (1903-1962) foi um dos artistas que se intoxicou ao usar deste pigmento em suas tintas.

**Quadro 77** – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Menino Jesus - nº 107



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Alessandra Rosado.

No quadro acima, falta a camada de base de preparação nas imagens, ocasionada durante a coleta da amostra, e existem dez camadas bem definidas - a de nº 10 é a do acabamento (não tem características de verniz), e as outras, da carnação. Pelo aspecto visual das camadas, há indícios de repolicromia<sup>167</sup> (mais antiga e representada pelos números de 3 a 6) e de repintura (mais recente e indicada pelos números de 7 a 10). Nesse caso, por representar áreas de carnação, o termo

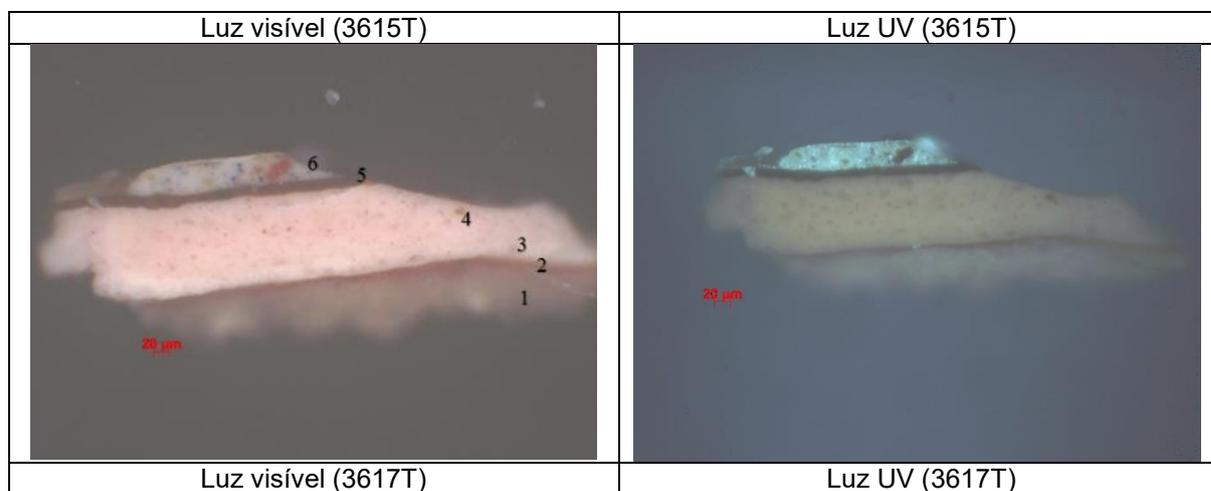
<sup>166</sup> Carlyle (2001, p. 512-515); Gettens; Stout, (1942, p. 174-176); (CRUZ, 2004, p. 25); entre outros autores.

<sup>167</sup> Quites (2019, p. 92) afirma que “repolicromia se distingue da repintura principalmente por sua intenção de renovação, de um novo uso, de mudança de gosto estético de uma época, e, ainda, pela qualidade da técnica e dos materiais que deve ser compatível com o momento em que foi realizada, seu tempo histórico”.

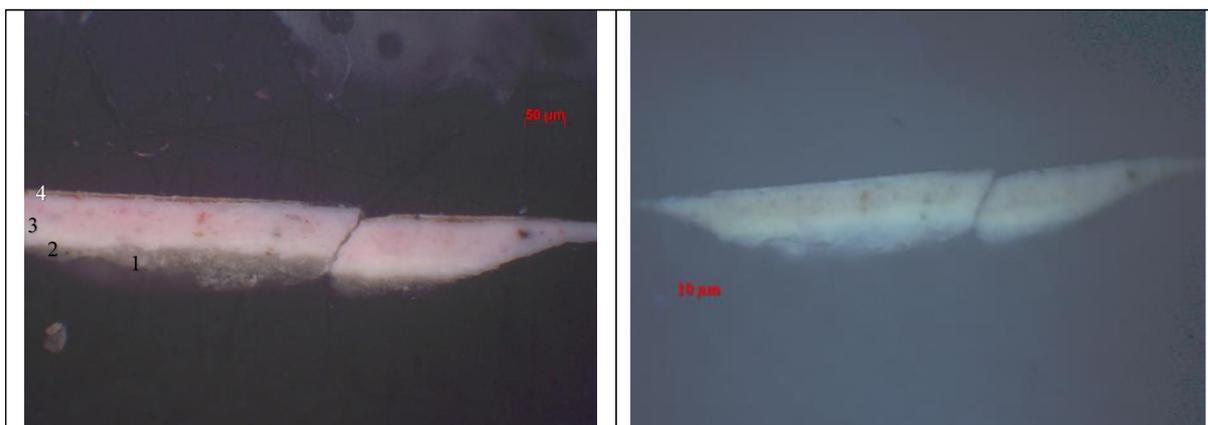
repolicromia justifica-se pela qualidade técnica encontrada nas camadas bem como a compatibilidade de pigmento (branco de chumbo) bastante utilizado no Século XIX. Na região com repintura, a fluorescência de luz UV da carnação sugere a presença de branco de zinco<sup>168</sup>, cor verde claro (ROSADO, 2011), indicado pelos “pontos brilhantes” da amostra. Sendo assim, esta escultura do Menino Jesus apresenta carnação mais elaborada, por ter uma quantidade maior de camadas de policromia além das originais.

É comum encontrarmos repinturas e/ou repolicromias nas esculturas devocionais mais antigas e, no Brasil, o branco de zinco sempre está presente nas repinturas. Nesse caso, a obra parece ter passado pelo processo de “renovação” da policromia em dois momentos distintos, se considerarmos os pigmentos utilizados. Como os registros dessa imagem indicam que sempre pertenceu à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em Goiás/GO, é possível que os responsáveis pela imaginária tenham solicitado sua repolicromia e repintura para policromadores/artistas, a fim de que a imagem do Menino Jesus pudesse estar sempre bem “decente” para os fiéis.

**Quadro 78** – Cortes estratigráficos (luz visível e fluorescência de luz ultravioleta) - Nossa Senhora do Rosário - nº 462



<sup>168</sup> Óxido de zinco (ZnO): “O branco-de-zinco como pigmento de tinta está livre das duas desvantagens do branco-de-chumbo. Não é venenoso e, em virtude de o sulfeto de zinco ser branco, qualquer efeito que os gases sulfúricos possam ter no óxido de zinco em uma pintura não irá alterar sua cor. [...] é muito menos opaco que o branco-de-chumbo. [...] Primeiramente fabricado e vendido na França por volta do fim do século dezoito; introduzido comercialmente na América durante o primeiro trimestre do século dezanove; produzido de modo bem-sucedido em grande escala industrial em 1845; começou a ser aceito como pigmento industrial geral em cerca de 1860; porém não amplamente adotado por artistas como uma cor a óleo até o século vinte. Todavia, sob o nome de branco-da-china entrou quase que imediatamente em uso com cor artística de aquarela; uma firma inglesa o tem no mercado como cor preparada de aquarela desde 1834” (MAYER, 2006, p. 99).



Legenda:

Amostra 3615T: 1) Base de preparação; 2) Imprimadura (marrom); 3) Carnação - 1ª camada (cor rosa bem claro); 4) Carnação - 2ª camada (cor rosa mais forte); 5) Camada marrom, pode ser pertencente ao cabelo (original ou repintura); 6) Carnação - 1ª camada (repintura).

Amostra 3617T: 1) Camada de base de preparação; 2) Carnação - 1ª camada (cor rosa bem claro/bege); 3) Carnação - 2ª camada (cor rosa mais forte); 4) Camada de acabamento final.

**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Alessandra Rosado.

No quadro acima, existem duas amostras da mesma escultura que foram coletadas das áreas mais polidas da carnação<sup>169</sup>. Na amostra 3615T, há seis camadas visíveis: uma espessa, base de preparação, uma de imprimadura<sup>170</sup>, duas de carnação, uma de marrom e outra de carnação. A imprimadura, de coloração marrom e oriunda, provavelmente, de óxido de ferro, observada no corte estratigráfico apenas dessa peça, indica uma possível elaboração maior da policromia, não verificada nas esculturas anteriores. Nas duas camadas de carnação seguintes, a primeira é estreita e de cor mais clara, enquanto a segunda é mais espessa e apresenta coloração mais forte. A camada de cor marrom provavelmente corresponde à cor do cabelo, devido à proximidade com a área de coleta e à observação de que a cor está sobreposta à carnação (Figura 24). Por último, temos uma camada de carnação, composta de pigmentos azuis, vermelho e amarelo. A imagem de fluorescência de luz ultravioleta da referida amostra indica a presença de branco de zinco na camada mais externa do corte, correspondente à repintura; nas demais áreas, a fluorescência é compatível com o branco de chumbo.

<sup>169</sup> A imagem de Nossa Senhora apresenta nas áreas de carnação duas texturas: uma mais lisa e polida e outra texturizada, com marcas de pelos de trincha. Acreditamos que essa segunda seja a camada de repintura que não foi totalmente removida da peça. Para este estudo, foram analisadas somente as amostras das áreas polidas, por se acreditar serem originais e que poderiam ser comparadas com as demais áreas similares coletadas das outras esculturas.

<sup>170</sup> “Véu ou fina camada de tinta aplicada a um fundo como camada preliminar” (MAYER, 2006, p. 708), a fim de obter um efeito ótico diferente. Mais comum em pinturas sob tela, apesar de haver referências de seu uso em esculturas douradas e policromadas (BARATA, 2008).

**Figura 224** – Sobreposição de policromia do cabelo na carnação - nº 462

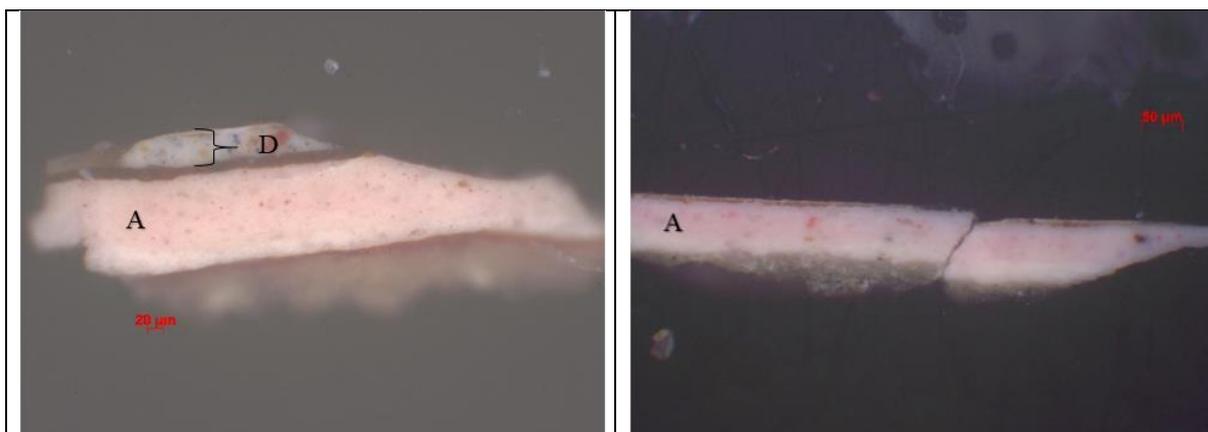


**Foto:** Ana Carolina Cruz.

Na amostra nº 3617T, estão visíveis quatro camadas, a saber: 1 – a de base de preparação; 2 – de carnação - 1ª camada (estreita) na cor rosa claro ou bege; 3 – carnação - 2ª camada (espessa), com coloração rosa mais escura e pigmentos vermelho, azul e amarelo; e 4 – camada de acabamento (estreito). Não há indícios de repintura na amostra, o que nos faz afirmar que houve remoção de repintura na peça, porém, alguns resquícios dessa camada ainda se encontram na subjacente que seria original. Quanto à fluorescência de luz UV na amostra, observa-se semelhança com as anteriores, que têm branco de chumbo.

**Quadro 79** – Comparação entre as amostras

Luz visível	
3606T	3612T
3615T	3617T



Legenda:

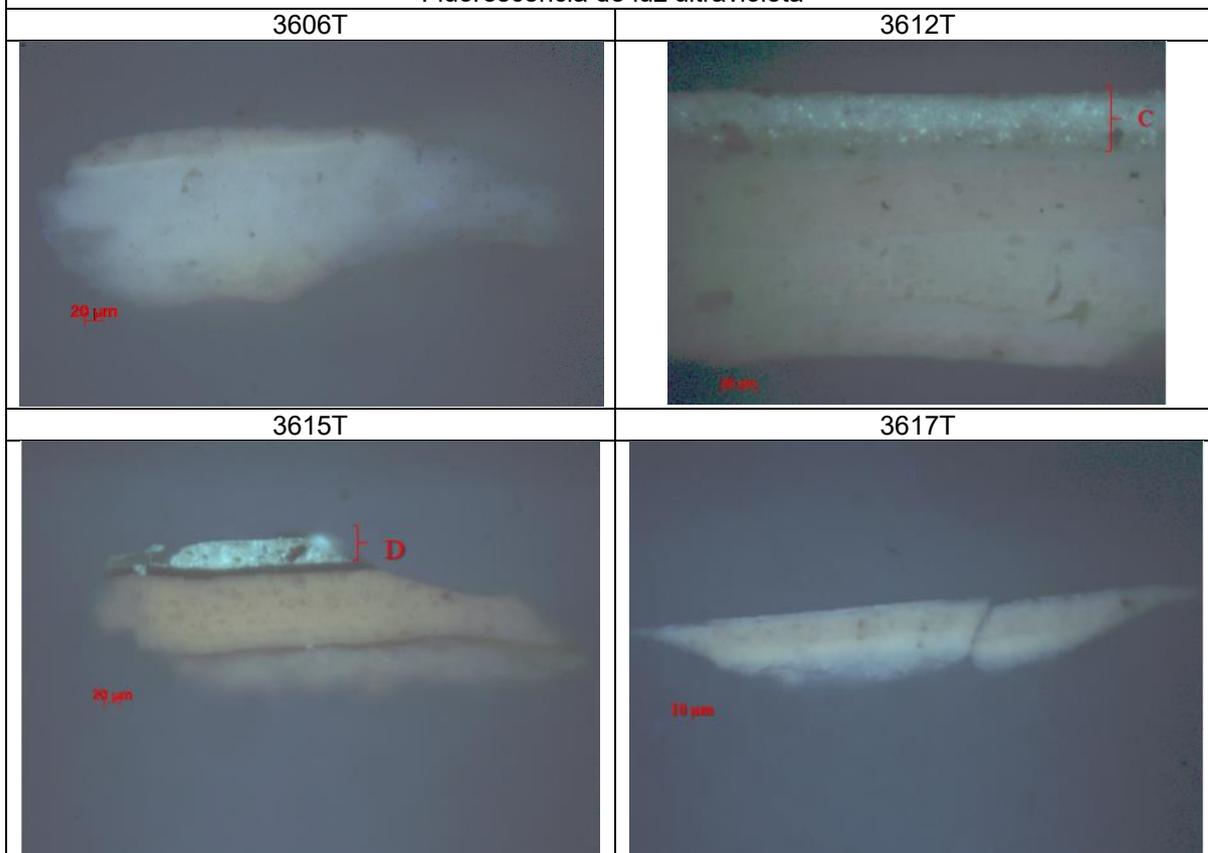
A – Carnação original

B – 1ª Repintura (carnação)

C – 2ª Repintura (carnação)

D – 1ª Repintura com outro aspecto (carnação)

Fluorescência de luz ultravioleta



Legenda:

C – 2ª Repintura (carnação)

D – 1ª Repintura (carnação)

**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Alessandra Rosado e J. Raimundo Soares.

Ao comparar todas as amostras, observamos semelhanças nas características entre as camadas identificadas pela letra A, uma vez que se apresentam simplificadas em dois estratos: o primeiro, de coloração mais clara e estreito, e o segundo, espesso e de cor rosa mais escuro. Além disso, têm pigmentos e fluorescência similares, o que

nos faz refletir sobre se seria possível terem sido produzidas pelo mesmo policromador ou oficina. Em virtude da proximidade da base de preparação com a madeira e, conseqüentemente, das camadas de cor citadas acima, podemos afirmar que são originais das esculturas.

O estrato identificado pela letra B corresponde à repolicromia, e os assinalados com as letras C e D, a repinturas; a primeira (B) é mais antiga do que as demais e há presença de branco de chumbo (fluorescência de UV). Se considerarmos que a amostra 3612T foi coletada próxima à falange do dedo, geralmente representada mais rosada, podemos supor que as camadas acima da original não seriam repolicromia (B), por isso, são em maior número. No entanto, elas contêm aspectos visuais diferentes da original (A), uma vez que são mais bem elaboradas, razão pela qual acreditamos que se trata de uma repolicromia. As camadas C e D têm branco de zinco em sua composição, e os pigmentos são perceptíveis (principalmente azul e vermelho). Acreditamos que esses estratos correspondem a repinturas mais recentes, em virtude da presença do branco de zinco.

A imprimadura só foi observada na imagem de Nossa Senhora do Rosário. Há informações de que a escultura é portuguesa (Século XVIII), o que poderia justificar a presença dessa camada diferente das demais peças, apesar de não ter sido observada nas imagens portuguesas barrocas estudadas por Barata (2008, p. 20). Há de se ressaltar, ainda, que as camadas seguintes (original) apresentam características similares às das outras esculturas analisadas e que não apresentam imprimadura. Existem documentos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário<sup>171</sup> que comprovam que Veiga Valle fora contratado para encarnar a imagem.

Aos vinte e dous dias do mês de Maio de mil oito centos e cinquenta e nove nesta cidade de Goyaz no [...] Deliberou a mesa que **contracte o encarne da Imagem de Nossa Senhora do Rosario em o rosto cólo e mãos de que à necessidade**, bem como amandar consertar a corôa de ouro da mesma Imagem que se achava quebrada por causa das quedas que havia levado por ocasião das Procissões comprando para esse fim o ouro indispensável e contractando e pagando a mão de obra. (GOIÁS, 1824, p. 121-122, grifo nosso).

Aos quatorze dias do mes de junho de mil oito centos e cessenta e um, reunida a mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario desta Cidade [...] deliberasse a mesa que ao mesmo se comunicasse esta nomeação, e assim mais resolveo **autorizar ao Snr Thesoureiro a contractar a encarnação da Imagem a N. Sr. Rosario e a proceder com o Capellão e**

---

<sup>171</sup> Em virtude de políticas internas de segurança do arquivo da Diocese de Goiás, não foi permitida a documentação fotográfica dos referidos documentos, apenas sua transcrição conforme consta no Apêndice E.

**o Processador uma subscrição (?) para ao adjectorio do pagamento do encarne (?). Eu**

João Caetano d. Azevedo escrivão desta irmandade o escrevi. (GOIÁS, 1832, p. 137, grifo nosso)

Aos vinte cinco dias do mes de Maio de mil oito centos e cessenta e dous no consistorio da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario desta Cidade de Goyaz, (...). **Comunicase outro sim o snr (?) Thesoureiro que o encarregado da encarnação da Imagem de Nossa Senhora do Rosario o Major José Joaquim da Veiga Valle havia contractado com o snr (?) Thesoureiro a dita encarnação pela quantia de ceis centos mil reis e que erigia (?) urgia (?) Adiantadamente trezentos ou quatrocentos mil reis, resolveo a Irmandade que se lhe adiantasse som.<sup>te</sup> trezentos mil reis, metade da quantia (?) contratou.** (GOIÁS, 1832, p. 137, grifo nosso).

Como a camada com imprimadura só foi observada em uma amostra de carnação, não é possível confirmar se Veiga Valle a teria utilizado em seus trabalhos ou se seria resquício de policromia realizada por outro pintor anterior. Por esse motivo, ponderamos sobre a necessidade de fazer uma análise comparativa com outras esculturas futuramente, a fim de obtermos resultados mais afirmativos quanto ao uso da imprimadura nas esculturas goianas atribuídas ao referido artista ou as confeccionadas na região por outros policromadores.

Com base nisso, podemos levantar algumas hipóteses:

1. Se a peça foi originada em Portugal, e o artista goiano a teria reencarnado em 1862, por que não foram observadas, nos cortes estratigráficos, as referidas camadas de ambos os pintores? Tampouco há resquícios de que houve tentativa de remover o primeiro estrato de carnação original.
2. Teria o artista pedido a outro pintor para fazer o trabalho contratado?

Se considerarmos a pesquisa de Machado (2016) sobre a existência de outros artistas contemporâneos a Veiga Valle, podemos ponderar esta última hipótese. No entanto, de acordo com o estudo, um deles seria seu próprio filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933), e os outros<sup>172</sup> não estavam vivos no ano em que o serviço de encarne da imagem foi encomendado. Se o filho aprendeu o ofício com Veiga Valle, era de se esperar que seguisse a mesma técnica utilizada pelo pai. Há, ainda, dois<sup>173</sup> artistas contemporâneos<sup>174</sup> a Veiga Valle: André Antônio da Conceição

---

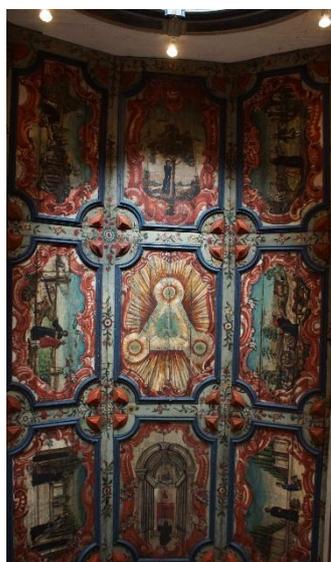
<sup>172</sup> Padre Francisco Ignácio da Luz (1789-1843), Sebastião da Silva de Jesus - Sebastião Epifânio (1869-1937) e Antônio José de Sá (1879-1905) (MACHADO, 2016).

<sup>173</sup> Salgueiro (1983, p. 57).

<sup>174</sup> Até o momento de conclusão deste trabalho, não foi possível identificar o ano de nascimento e morte de ambos os artistas.

autor do teto policromado da igreja de São Francisco de Paula, em Goiás/GO, em 1869) e Cândido de Cássia e Oliveira, que, no período, estava no Rio de Janeiro, estudando na “Academia Imperial de Belas Artes entre 1861 a 1866” (MACHADO, 2016, p. 97), por isso, foi descartada a possibilidade de sua participação. Considerando o teto da igreja citada acima, pode-se imaginar que sua confecção tenha perpassado vários anos, e que a referida data seja apenas uma referência ao seu término. Assim, André Antônio da Conceição poderia estar integralmente envolvido nos trabalhos de pintura do teto dessa igreja.

**Figura 235** – Teto da igreja de São Francisco de Paula - Goiás/GO



**Fonte:** [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/6/go\\_isfp\\_06.JPG](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/6/go_isfp_06.JPG). Acesso em: 27 abr. 2021.

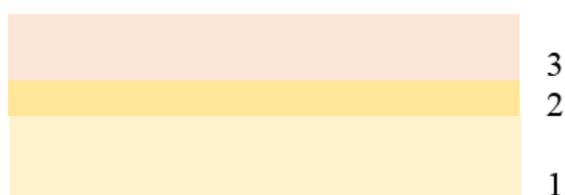
Passos (2011, p. 18) sinaliza, também, a existência de um pintor, Benvenuto Sardinha da Costa, que “apareceu trabalhando em Goiás em 1861, pintando novos painéis, conforme documentos no Museu das Bandeiras”. Poderia ser um nome a ser considerado caso Veiga Valle tivesse subcontratado o encarne da imagem de Nossa Senhora do Rosário, porém não pudemos, durante o tempo em que esta pesquisa estava sendo desenvolvida, confirmar essa informação, isso é apenas uma conjectura. Então, dos artistas que atuaram na mesma época de Veiga Valle, é difícil afirmar que ele tenha designado a terceiros o trabalho de encarne da Nossa Senhora do Rosário.

Quanto à primeira hipótese – de o estrato original ser de artista desconhecido português – como se justifica essa camada ter um aspecto similar às carnações originais das outras duas peças analisadas? Não consideramos a possibilidade de a escultura ter vindo da Europa apenas na madeira e sem policromia, porque as

imagens eram produzidas com a função de culto e deveria estar “decente” aos olhos dos fiéis.

No que diz respeito ao acabamento, só é notado nos estratos externos das esculturas que representam repinturas das esculturas do Menino Jesus e de Nossa Senhora, razão pela qual não acreditamos ser original. Grosso modo, podemos aferir que a carnação original apresenta camadas comumente encontradas na técnica tradicional de policromia dessa região, como demonstra o desenho esquemático abaixo, porém de forma mais simplificada, por só conter duas camadas correspondentes à carnação.

**Figura 246** – Desenho esquemático das camadas de carnação originais



Legenda:

3 - 2ª camada (rosa escuro)

2 - 1ª camada (bege/rosa claro)

1 - Base de preparação (com branco de chumbo)

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Além disso, o branco de chumbo apresenta-se em consonância com os pigmentos utilizados nas esculturas douradas e policromadas no Brasil no Século XIX. Com o resultado dos exames, constatamos que também foi usado nas imagens de Goiás. Os exames em raios X nos possibilitaram verificar que tanto o escultor quanto o pintor/dourador optaram por manter padrões ao confeccionar as esculturas do Menino Deus e do Menino Jesus.

Quanto ao trabalho escultórico do artista, apesar de duas peças serem desproporcionais ao tronco (números 466 e 476), todas foram esculpidas em blocos únicos, com seccionamento das faces, para as imagens com olhos de vidro; estrutura maciça; direção vertical das fibras da madeira, nas esculturas em que esse aspecto pode ser observado; aparentemente, foi utilizada a mesma espécie de madeira (exceto na peça nº 912); e fixação entre os elementos ou por cravos e pregos ou pinos de madeira.

No que se refere ao pintor/dourador, a forma como a camada de cor se apresenta nas imagens radiológicas denota uniformidade na aplicação e aspectos visuais elencados nas páginas anteriores, o que nos induz a supor que ou foram executadas por uma mesma mão ou por um mesmo mestre, para os casos de existir

oficina ou ateliê do artista. Até na peça nº 107, que apresenta indícios de repintura generalizada, podemos constatar os aspectos acima, tendo em vista que poderia ter características diferentes ocasionadas pela superposição de camadas de carnação.

O uso complementar dos exames científicos apresentados nesta seção e que foram realizados nas esculturas objeto deste estudo tornou-se primordial para que pudéssemos aprofundar as análises da técnica construtiva utilizada pelo artista em estudo, que vem sendo utilizada em obras de arte desde meados do Século XVIII (ROSADO, 2011, p. 35) e visa contribuir com as Ciências Humanas de forma integrada na “investigação sobre autenticidade, práticas de ateliê/oficinas, bem como suporte a trabalhos de restauro” (ROSADO, 2011, p. 35). Assim, o trabalho interdisciplinar das áreas do conhecimento corrobora para que as análises de aspectos formais e estilísticos representem o mesmo grau de importância dos resultados nas ciências exatas.

Retomando o assunto abordado nas seções anteriores, sobre fato de tradicionalmente se afirmar que Veiga Valle tinha habilidade para esculpir dourar/pintar esculturas em madeira, lembramos que, nesse período [Século XIX], a herança medieval da divisão de ofícios ainda estava presente na Colônia, e as imagens devocionais eram executadas por dois ou mais artífices, isto é, enquanto um era responsável por esculpir a madeira, por exemplo, o outro cuidava da policromia e/ou do douramento. Estudos sobre imaginária sacra brasileira vêm ratificando essas afirmações. No entanto, alguns casos parecem romper com essa regra. No Maranhão, Bogéa; Ribeiro; Brito (2002) citam artistas que teriam domínio técnico dos dois ofícios durante o Século XVIII atuando no Brasil, de acordo com documentação da época<sup>175</sup>:

---

<sup>175</sup> “A História do Maranhão nesse período é estudada principalmente com o auxílio das fontes oficiais, já que são raros os cronistas que escreveram naquela época e ainda não existia a imprensa no Estado” (BOGÉA; RIBEIRO; BRITO, 2002, p. 65). Ainda segundo as autoras, o primeiro jornal data de 1821.

irmão João Xavier Traer<sup>176</sup>, Agostinho Rodrigues<sup>177</sup> e índio Francisco<sup>178</sup>. As autoras identificam, na publicação, os artistas que executavam mais de um ofício, conforme mostrado no quadro abaixo. Destacamos os com as funções de santeiro<sup>179</sup>, escultor, entalhador, pintor e dourador durante a vida de Veiga Valle.

**Quadro 80** – Relação de artífices com mais de um ofício no Maranhão (século XIX)

<b>Data</b>	<b>Nome</b>	<b>Endereço</b>	<b>Qualificação</b>
1829	Mestre Quirino	Alcântara	Santeiro, Entalhador e dourador
1843	Rafael Francisco Luiz Marques	Rua do Sol, 38	Escultor, pintor, dourador
1845	Carlos Augusto Leidenroth	Rua de Santana, 14	Santeiro, pintor, dourador
1854	Claudio (escravo)	Alcântara	Santeiro, pintor
1858	Elias da Costa Nobre D'Almeida	Rua de São Pantaleão, 54	Santeiro
1858	João Vidal Marques	Rua da Inveja, 2	Santeiro
1858	João Felipe de Souza Santos	Rua de Santa Rita, 43	Santeiro
1860	João Baptista Pisani	Rua Grande, 61	Escultor, pintor, dourador
1862	Ricardo José de Pinho	Largo dos Três Corações	Santeiro
1862	José Antônio de Pinho	Largo dos Três Corações	Santeiro
1862	Anselmo José de Pinho	Largo dos Três Corações	Entalhador, dourador

<sup>176</sup> “Esta informação que trata da feitura de várias imagens dessa devoção coincide com a datação estilística da imagem de São João Nepomuceno (fig. 27), de acentuada qualidade artística. É possível que ela tenha sido executada pelo **mestre escultor e pintor, irmão João Xavier Traer**, chegado ao Maranhão em 1703 e natural da Áustria, da região próxima da Boêmia, onde vivera São João Nepomuceno”. (BOGÉA; RIBEIRO, BRITO, 2002, p. 51, grifo nosso)

<sup>177</sup> “As oficinas de escultura e entalhe se beneficiaram dessa prosperidade, o que provocou a chegada, em 1737, ano da morte de Traer, de três notáveis irmãos **escultores** vindos do Reino: Francisco Rebelo, Agostinho Rodrigues e Bernardo da Silva”. [...] O segundo **escultor** chegado na Vice-Província em 1737, Agostinho Rodrigues, trabalhou sempre no Pará. [...] Em 1740, **já trabalhava como pintor e dourador** no Colégio de Santo Alexandre, tendo deixado a Companhia em 1744, com apenas 23 anos. Sabemos que trabalhou também como **escultor**, já que temos notícia da compra, feita pelos jesuítas, de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição esculpida por ele em 1757, que custou 70 mil réis”. (BOGÉA; RIBEIRO, BRITO, 2002, p. 55-57, grifo nosso)

<sup>178</sup> “O **escultor índio Francisco** constitui apenas um exemplo que chegou ao nosso conhecimento, dos inúmeros oficiais formados na arte e técnica do **entalhe, escultura e pintura**, pela Companhia de Jesus, desde meados do século XVII até 1759. [...] Após a expulsão dos padres, os oficiais e discípulos se dispersaram e estabeleceram suas próprias oficinas. Então, desobrigados de seguir as rígidas regras jesuítas, que impunham o estilo, a técnica e a iconografia, os artesãos, com os conhecimentos adquiridos de seus antigos mestres, reinterpretem os cânones de maneira mais livre, produzindo peças com características próprias. Traços locais marcantes começaram, então, a ser mesclados às influências do padrão jesuíta”. (BOGÉA; RIBEIRO, BRITO, 2002, p. 64, grifo nosso)

<sup>179</sup> “Segundo o dicionário, para o ofício de santeiro, as atividades podem variar desde fatura de imagem, execução de retábulo e, ainda, um contrato de estofar imagem, atividade que geralmente é atribuída ao pintor”. (QUITES et al., 2017, p. 210).

1862	José Antônio de Figueiredo	Rua dos Cavalheiros, s/n	Santeiro
1863	Manoel dos Santos Viegas	Rua do Sol, 66	Santeiro, pintor, dourador
1866	João Severiano Marques	Rua de São Pantaleão, 114	Santeiro
1867	Francisco Lopes de Souza	São Luís	Santeiro
1871	Luiz Antônio Suather	Rua da Palma, 26	Santeiro
1871	Clementino José Lisboa	Rua Grande, s/n	Santeiro
1871	Joaquim Ferreira Barboza	Largo do Palácio, s/n	Santeiro, entalhador

**Fonte:** Elaborado pela autora fundamentado em Bogéa; Ribeiro, Brito (2002, p. 119).

Em outras localidades, também há referência de um único artífice esculpir a madeira e policromar a escultura no Século XIX: em Minas Gerais, o representante é Joaquim Francisco de Assis Pereira<sup>180</sup>; na Bahia, Veríssimo de Sousa Freitas<sup>181</sup>; em Pernambuco, Manoel da Silva Amorim<sup>182</sup>; e em Goiás, José Joaquim da Veiga Valle. Na revisão da literatura, verificamos que a maioria dos autores repetem essa informação. Lacerda (1968, p. 6), após a participação de congresso na Bahia, foi a primeira a apresentar questionamento levantado durante o evento sobre o artista ser detentor dos dois ofícios. No entanto, tal indagação parece ter caído em esquecimento e ter permanecido apenas àquela, quanto ao seu aprendizado e quem teria sido seu mestre.

Durante a pesquisa deste trabalho, além do levantamento bibliográfico sobre o artista e suas obras, foram realizadas investigações *in loco* em arquivos históricos de instituições que detém documentos sobre Veiga Valle. Em nenhum deles foram localizados documentos que comprovassem a confecção escultórica das imagens por José Joaquim da Veiga Valle. Há apenas documentos que se referem ao artista como responsável pela policromia em algumas peças: a) encarnação da imagem de Nossa Senhora do Rosário, conforme transcrições no Apêndice E; b) pagamento para pintar

<sup>180</sup> “No campo da imaginária sacra, Assis Pereira esculpiu uma imagem de São Felipe Neri (Fig. 196), que foi doada à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em 28 de junho de 1881. Na conta de pagamento da peça, constam os olhos de vidro, a pintura da imagem e o resplendor”. (SANTOS FILHO, 2005, p. 148).

<sup>181</sup> Veríssimo de Sousa Freitas (1758-1806): entalhador e pintor. Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/apresentacao/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>182</sup> “Além de escultor, o artista também exercia a função de policromador em algumas obras. [...] A informação de que Manoel da Silva Amorim era além de escultor encarnador é confirmada por Fernando Pio (1960)”. (FRANÇA; BARBOZA, 2009, p. 137).

andor para a imagem de Nossa Senhora da Abadia (ver Anexo E e Figura 27<sup>183</sup>); c) pagamento para consertar e encarnar a imagem do Senhor dos Passos (PASSOS, p. 187), como constam no Anexo F e na Figura 28<sup>184</sup>; e d) encarnação de imagem de “N. S. Madre de Deos<sup>185</sup>, apresentados no Anexo M e na Figura 29<sup>186</sup>).

**Figura 257** – Pintura de andor - Veiga Valle (detalhe do documento)

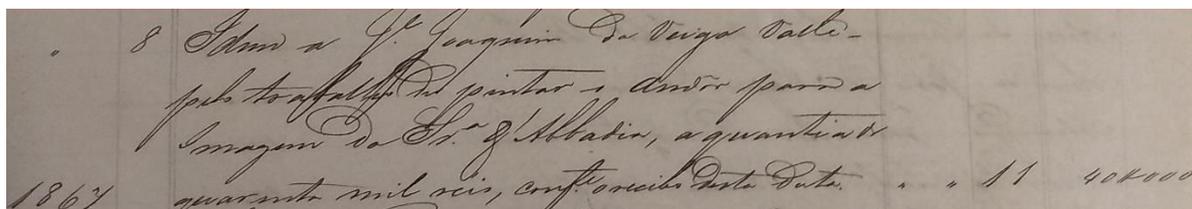


Foto: Ana Carolina Cruz.

**Figura 268** – Conserto e encarne do Senhor dos Passos - Veiga Valle (detalhe do documento)

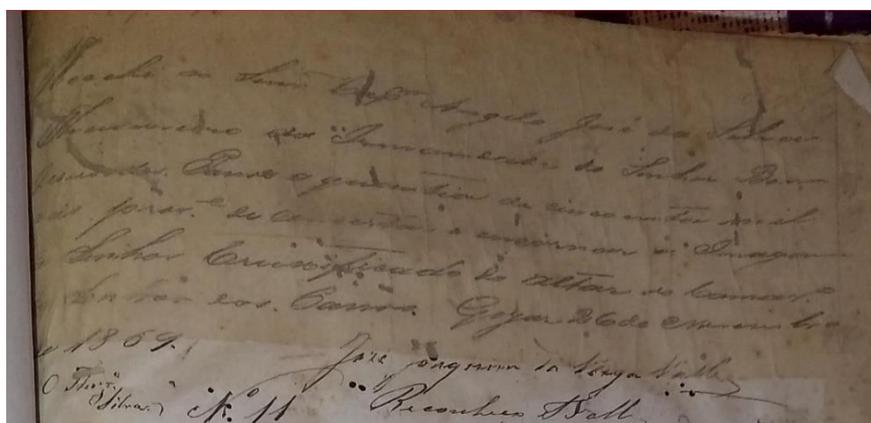


Foto: Ana Carolina Cruz.

<sup>183</sup> Transcrição do trecho constante na Figura 27: “Idem [Pelo que pagou] a J. Joaquim da Veiga Valle pelo trabalho de pintar o andor para a Imagem da S<sup>a</sup> d’Abadia, a quantia de quarenta mil reis, conf<sup>e</sup> o recibo desta data” (Anexo E).

<sup>184</sup> Transcrição do trecho constante na Figura 28: “Recebi do Snr. Cap.<sup>m</sup> Angelo José da Silva Tesoureiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos a quantia de cinquenta mil reis [ilegível] de consertar e encarnar a Imagem do Senhor Crucificado do altar do camarim do Senhor dos Passos. Goyas, 26 de novembro de 1869. José Joaquim da Veiga Valle” (Anexo F).

<sup>185</sup> Arquivo Central do IPHAN; Salgueiro (1983, p. 352); Passos (1997, p. 231).

<sup>186</sup> Transcrição de trecho da Figura 29: “Major José Joaq<sup>m</sup> da Veiga Valle [...] tem esta por fim rogar a V.S. para com brevidade se dignar comunica nos se em seo poder se acha a Imagem de N. S. Madre de Deos desta Freg<sup>a</sup> q foi conduzida pelo Cap<sup>am</sup> Rufino p<sup>a</sup> encarnar desejamos saber se está prompta custo p<sup>a</sup> mandar mos buscar a m<sup>ma</sup> [...]” (Anexo G).



Havia uma expectativa de encontrar algo semelhante referente a Veiga Valle, porém, em pesquisa em jornais goianos e mato-grossenses da época, não localizamos anúncios análogos atribuídos ao artista. Estaria essa ausência atrelada à visão de que tais ofícios eram executados por pessoas menos privilegiadas socialmente, e como o artista era de família com prestígio social, não poderia haver publicidade escrita sobre essa atuação? Na verdade, esse tipo de anúncio não foi identificado em nome de qualquer outro artífice até a morte de Veiga Valle<sup>188</sup>. O contato com esses artistas/artífices era feito de outra maneira? Talvez somente na oralidade? Certo é que alguns trabalhos artísticos foram executados em Goiás e em Pirenópolis, o que comprova a atuação desses profissionais na região.

Apesar de não termos encontrado documentos que demonstrassem que Veiga Valle teria uma oficina ou ateliê com outros artistas e aprendizes para produzir as obras, seria o caso de questionar se ele era apenas pintor e dourador e trabalhava em conjunto com algum escultor? Na Bahia, a pesquisadora Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto (2010, p. 56) localizou um anúncio do escultor Domingos Pereira Baião, que atuava em parceria com uma oficina de pintura cujo artífice executava o trabalho de forma satisfatória, Figura 30<sup>189</sup>. Ao encomendar uma escultura à oficina do escultor, é possível que, no recibo, só constasse o nome de Domingos Pereira Baião, apesar de o cliente receber a imagem policromada pelo pintor, ou seja, ao acessar o comprovante de pagamento isoladamente, sem a informação do anúncio, poderíamos deduzir, equivocadamente, que ele tanto era escultor quanto pintor. Se o mesmo caso ocorresse em Goiás, com Veiga Valle, isso explicaria a semelhança na talha de algumas imagens do 'Menino Deus' e do 'Menino Jesus', de que tratamos na subseção 3.3 e as agrupamos por semelhanças e divergências.

---

<sup>188</sup> O Correio Oficial de Goiás (1876), edição 00070, fls. 4 e edições posteriores publica lista com relação de pessoas habilitadas a votar em que se colocam os ofícios e constam alguns nomes como escultores e pintores. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 29 mar. 2021. No Almanak de Goiás (1887) consta lista com o nome de artífices. Idem.

<sup>189</sup> Transcrição: "Domingos Pereira Baião, com loja de escultura [...] está prompto a receber toda e qualquer encomenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, [...] Incumbe-se também de qualquer pintura de imagens por ser ligada á sua officina uma de pintura, cujo artista é bastante hábil" (FAUSTO, 2010, p. 56).

**Figura 30** – Anúncio no Almanak da Bahia, em 1855



**Fonte:** Fausto (2010, p. 56).

Muitas indagações continuam sendo um enigma quanto à confecção das esculturas por Veiga Valle. Durante a pesquisa arquivística, tivemos acesso a um documento em que constava que foi paga a quantia de 13#000, em 1898, por ter fornecido alvaiade, para pintar o nicho e “meia pelle de camurça para colocar sob os braços da Imagem do Senhor Crucificado, que foi novamente encarnada, afim de se poder dar movimento aos mesmos braços”<sup>190</sup>.

Tradicionalmente, há informação de que a imagem do Senhor dos Passos é do Século XVIII, de origem baiana, e de que a articulação nos braços e o encarne foram executados por Veiga Valle em 1869, conforme consta no documento da Figura 28 acima, sobre o conserto da imagem. Contudo, no mesmo ano de pagamento ao seu filho Joaquim Gustavo, existe um documento em que consta que foi paga a quantia de 72#000 a “Joaquim Leite de Camargo, proveniente do incarne (?) e composição da Imagem do Senhor Crucificado que se coloca no Calvário no dia da Procissão do Encontro”<sup>191</sup>. Apesar de essa imagem não estar no escopo de análises desta dissertação, consideramos importante ressaltar a existência desses documentos, a

<sup>190</sup> Documento intitulado Receita e Despesas: Irmandade dos Passos – 1840 a 1892, fls. 145, Anexo H.

<sup>191</sup> Documento intitulado Receita e Despesas: Irmandade dos Passos – 1840 a 1892, fls. 147, Anexo I.

fim de delimitar melhor a atuação de José Joaquim da Veiga Valle na estatuária devocional goiana, bem como dos artistas que o sucederam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas informações constantes nas seções anteriores, retomamos o objetivo previsto para finalizar este trabalho.

Com o intuito de investigar as obras atribuídas a José Joaquim da Veiga Valle, abordamos o reconhecimento do artista representante da imaginária sacra brasileira do Século XIX em Goiás. Para isso, fizemos um levantamento de publicações sobre Veiga Valle, de documentos da época e de documentação fotográfica. Como metodologia da pesquisa, utilizamos estudos comparativos entre as esculturas e exames e análises laboratoriais.

Suas obras começaram a ser destacadas na literatura 66 anos depois de sua morte, na exposição realizada por João José Rescala, em 1940, e que se estende até os dias de hoje, com a produção de livros, dissertações e teses acadêmicas. Adjetivos como *exímio artista, genial, grande santeiro e escultor, mestre, um inspirado, extraordinário escultor erudito*, que teria produzido peças com uma *encarnação muito especial*, entre tantos outros, estão presentes em várias referências de autores que ressaltam importância desse artista goiano.

Os autores citados na segunda seção discorreram muito mais sobre quem teria sido o mestre Veiga Valle do que propriamente sobre a singularidade de o artista deter domínio técnico em esculpir, pintar e dourar as esculturas de madeira. Eles se fundamentaram, sobretudo, na tradição oral com os descendentes do artista para replicar essa assertiva. Rescala (1940) foi o primeiro autor a levar em consideração as informações fornecidas pela geração seguinte de Veiga Valle, durante sua viagem a Goiás, e a organização da exposição de suas esculturas. Salgueiro (1983) e Passos (1997) também as reforçaram anos mais tarde.

Apesar de reconhecermos a importância dos relatos presentes na tradição oral para contextualizar melhor o artista, não trabalhamos sob esse viés nesta pesquisa, porque, passados mais de 146 anos de sua morte, acreditamos que os depoimentos de membros de sua família já se distanciam, e muito, dos dados que nos pudessem afirmar com segurança sobre o fazer artístico das obras de Veiga Valle. Regina Lacerda, em meados da década de 1970, numa exposição das obras do autor em Salvador/BA, levantou uma discussão sobre a tradição dos Séculos XVIII e XIX de existirem oficinas distintas para a escultura e sua pintura sacras e questiona se Veiga Valle realmente dominava essas duas artes.

Devido à quantidade de obras atribuídas a Veiga Valle, esta pesquisa de Mestrado se deteve às esculturas do 'Menino Deus' e do 'Menino Jesus', porque as consideramos como as obras mais expressivas do artista e por possibilitar, por meio da identidade iconográfica, mais acuidade nas análises formais e técnicas previstas. Assim, este trabalho tem o recorte necessário para o tempo de uma dissertação e das questões a serem aprofundadas. Foram estudadas 17 imagens do Menino Deus e do Menino Jesus associadas à documentação de época encontrada.

Fizemos uma análise formal detalhada das obras selecionadas, com o objetivo de identificar características comuns ou não, no que se refere à escultura em madeira e à policromia, com ênfase na carnação e nos cabelos, predominantes nas imagens de Jesus Menino. Para fazer uma análise formal sistematizada, abordamos, na metodologia de estudo, o cânone, anatomia, simetria/assimetria, linhas e formas predominantes, presença de atributos e acessórios na composição e, principalmente, uma análise detalhada da face das esculturas que têm muita harmonia e semelhança na fatura de olhos, boca, nariz e cabelos, como também na policromia. Com os dados da análise, reunimos as imagens em grupos, considerando as semelhanças encontradas na talha do ponto de vista formal.

No que se refere ao cânone, observamos que a maioria mede quatro vezes e  $\frac{1}{2}$  a altura da cabeça, de acordo com os parâmetros definidos para a figura infantil, como ressaltado na seção 3. As esculturas também têm volumetria e proporcionalidade entre as partes do corpo, demonstrando domínio técnico da fatura escultórica. Quanto a esse viés, notamos que, dentro do escopo analisado, havia peças bastante eruditas (além dos aspectos identificados acima, destacamos a posição em contraposto e detalhamento anatômico similar ao real, ou seja, não idealizado) e que, de alguma forma, diferenciaram-se do conjunto. Algumas delas poderiam ser enquadradas na fronteira entre as mais e as menos eruditas. Esses aspectos nos sugerem a existência de uma oficina em que vários oficiais poderiam atuar, o que explica a similaridade de detalhes na talha entre algumas delas.

Sob o olhar da policromia, principalmente da carnação, ao comparar as imagens, notamos que a maioria das esculturas tinha características diferentes. Ou seja, nesse grupo estudado, há mais semelhanças no conjunto da policromia do que da escultura, porque, nessas obras, percebem-se similaridades na coloração, textura lisa e polida, aplicação uniforme na carnação e douramento dos cabelos, sobancelhas pintadas, entre outros.

Pela primeira vez, as obras do Veiga Valle foram submetidas a um exame de imagens de raios X, o que demandou a contratação de um profissional especializado que esteve pessoalmente no museu para fazê-lo. Foram analisadas as esculturas do Menino Deus e do Menino Jesus, para esclarecer questões como a técnica construtiva das imagens, os tipos de olhos de vidro, a fixação entre as esculturas, a presença de elementos metálicos, entre outros. Como resposta, obtivemos informações de que as imagens foram esculpidas em blocos únicos, além dos atributos e dos acessórios. Constatamos, também, uma diversidade de olhos de vidro encontrados nas esculturas.

As análises científicas das esculturas, agregadas às observações a olho nu e com lente de aumento, contribuíram para que conhecêssemos a técnica construtiva das imagens atribuídas ao artista. Há informações sobre a utilização do cedro e outras espécies nas esculturas atribuídas a Veiga Valle, no entanto, a madeira utilizada nas duas obras analisadas foi o angico-vermelho.

Por causa das dificuldades relacionadas à pandemia, não foi possível fazer todas as análises no Laboratório de Ciências da Conservação/Cecor/EBA/UFMG, a qual foi limitada a alguns resultados sobre a composição de pigmentos. Uma descoberta importante é a presença de branco de chumbo, pigmento muito utilizado na imaginária brasileira. Isso sinaliza para a qualidade do material empregado por Veiga Valle, como aspecto visual uniforme nas tintas, quando vistas a olho nu, luminosidade, secagem rápida e poucas camadas de cor. Esses aspectos têm relação com o referido pigmento utilizado que, como apresenta boa cobertura, em virtude da opacidade inerente, não são necessárias várias camadas de coloração para alcançar o resultado esperado. Como observado nos cortes estratigráficos, há apenas duas camadas que compõem a carnação, o que possibilita que os detalhes da escultura sejam também realçados. Além disso, quanto mais fino o pigmento, obtém-se uma mistura mais fluida, e a luminosidade decorre tanto da característica do branco de chumbo quanto do alto índice de refração acarretado também pela moagem do grão e do aglutinante utilizado.

Os resultados demonstraram, ainda, que foi utilizada uma camada de base de preparação e as duas camadas de cor na carnação original com o branco de chumbo. A existência de repinturas foi comprovada com a identificação do branco de zinco, utilizado a partir do final do Século XIX e nos anos seguintes. Convém enfatizar que as obras datadas de meados do Século XIX são classificadas como resgate dos estilos

barroco, rococó e neoclássico, porém não tivemos a intenção de trabalhar com essa abordagem estilística atemporal nesta dissertação.

Comparando a análise formal com a técnica construtiva das obras atribuídas a Veiga Valle, podemos concluir que os grupos de obras que representam o 'Menino Deus' e o 'Menino Jesus' apresentados nesta pesquisa têm características peculiares de uma escola de obras do Século XIX, que prima pela boa qualidade da escultura e da policromia. Ressaltamos, finalmente, que há características de harmonia formal anatômica nos traços que representam todas as partes do corpo humano, principalmente nas feições delicadas das faces infantis. A policromia representada na carnação e nos cabelos acompanha a talha com refinamento de cor, brilho e sutileza na definição do conceito de unidade da escultura policromada.

Baseado nas indagações precedentes levantadas por Regina Lacerda, em meados dos anos 1970, sobre a atribuição de mestre escultor, pintor e dourador a Veiga Valle, não foi possível, durante o desenvolvimento desta pesquisa, localizar uma documentação que comprovasse a habilidade do mestre nas duas artes. Os poucos documentos encontrados sobre o artista referem-se a "reproduções" da tradição oral sobre Veiga Valle, como por exemplo, o jornal com a notícia de sua morte. No entanto, não descartamos, nesta pesquisa, que as próprias esculturas possam ser consideradas como um documento material tridimensional.

Convém lembrar que o personagem desta pesquisa era um homem que exercia diferentes funções, como as de juiz de paz, vereador, major da Guarda Nacional, deputado provincial, comerciante, irmão de compromisso nas irmandades do Santíssimo Sacramento e do Senhor Bom Jesus dos Passos, entre outras.

Há documentos em que ele só é citado como pintor, o que nos faz pensar na hipótese de Veiga Valle não ser escultor, mas sim, pintor e dourador. Essa suposição pode ser demonstrada na semelhança encontrada na policromia das imagens, inclusive na carnação e nos cabelos, como exemplificado acima. Mas, há algumas obras cuja fatura escultórica também é muito semelhante, motivo pelo qual sustentamos a hipótese de Veiga Valle trabalhar com uma oficina.

No momento, só podemos confirmar que esse acervo atribuído a Veiga Valle demonstra a excelência de uma oficina do artista goiano de meados do Século XIX, que perpetuou a obra produzida no Século XVIII. O conceito de oficina admite várias associações de mestres, oficiais e aprendizes, além de acertos entre contratantes, contratados e serviços prestados.

Este trabalho buscou novos caminhos de pesquisa e novos questionamentos a serem agregados aos estudos sobre Veiga Valle, tanto no contexto regional quanto no da História da Arte brasileira representativa do Século XIX e que poderão ser respondidos no futuro, à medida que novas pesquisas forem sendo realizadas.

Por fim, mas não menos importante, salientamos que a formação interdisciplinar dos envolvidos neste trabalho foi primordial e proporcionou aprofundar bem mais esta pesquisa nos campos da História, da História da Arte, da Museologia, da Conservação-Restauração e da História da Arte Técnica, uma condição essencial na pesquisa nessa área.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. **Mostra do redescobrimto 2000**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000. 263p.

ALCOFORADO, Ana; AMARO, Celeste. **O Menino dos Meninos**. Catálogo do Museu Nacional Machado de Castro, 2007. Disponível em: <http://www.museumachadocastro.gov.pt/Data/Documents/cat%C3%A1logo%C2%AE0%20Menino.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.

ANGELICO Fra. **Wikipédia**, c2021. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Fra\\_Angelico](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico). Acesso em: 31 mar. 2021.

ARRAIAS. **IBGE**, c2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/arraias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao Barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984. 84 p.

BANCO de dados de bens culturais procurados. **Iphan**, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BARATA, Carolina. **Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca**. Orientadores: António João Cruz e Maria Eduarda Araújo. 2008, 265f. Dissertação (Mestrado em Química Aplicada ao Património Cultural) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/1243>. Acesso em: 24 mar. 2021.

BARBOZA, Kleumanery de Melo; FRANÇA, Conceição Linda de. A imaginária sacra pernambucana do século XIX: História e Técnica da obra de Manuel da Silva Amorim. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte n. 5, 2009, 312p.

BERNARD Berenson. **Enciclopédia.com**, c2020. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/american-art-biographies/bernard-berenson>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. **Olhos da alma**: Escola Maranhense de Imaginária. São Luís: Kátia Santos Bogéa, 2002.

BORELA, Marcela Aguiar. A Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás: Fronteira, Identidade, História (1942-1975). In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, 2, 2009, Goiás. **Anais [...]**. Belo Horizonte, 2009, v. 2, p.1-26. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09\\_MarcelaAgu.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09_MarcelaAgu.pdf). Acesso em: 25 mai. 2020.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 419p.

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1930-1949/L0378.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/L0378.htm). Acesso em: 01 jul. 2019.

BRASIL. Universidade Federal de Minas Gerais. **Solicitação de análise de madeira**. Minas Gerais: Belo Horizonte, 07 abr. 2021.

BRITO, Clóvis Carvalho. Catolicismo popular e espaço público no culto ao Senhor Bom Jesus dos Passos na cidade de Goiás (séculos XVIII e XIX). In: BRITO, Clóvis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. **Nos Passos da Paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás**. (orgs.) Goiânia: Editora Kelps, 2011. p. 55-84.

CÂMARA, Emmanoel Fenelon Saraiva, **Veredas de Goyaz: viajantes e paisagens**. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 143p.

CÂNONE. **Dicio**, c2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/canone/>. Acesso em: 06 jul. 2020.

CARLYLE, Leslie. **The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 With Reference to Selected Eighteenth-century Sources**. London: Archetype Publications Ltd., 2001, p. 512-515.

CARVALHO, Mônica Lima de. **São Gonçalo do Amarante: exames tecnológicos e tratamentos**. Orientadora: Beatriz Coelho. 1990. 37 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005. 290p.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 188p.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; QUITES, Maria Regina Emery; ROSADO, A.; LEO, Alexandre Cruz; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Radiologia aplicada ao estudo e à preservação de Bens Culturais. In: MAMEDE, Marcelo (org.). **Tecnologia radiológica**. 1ed. Curitiba: Medbook, 2019, v. 1, p. 321-335.

CRUZ, António João. **As cores dos Artistas: história e Ciência dos Pigmentos Utilizados em Pintura**. Lisboa: Apenas Livros, 2004, p. 25. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/336074323\\_As\\_Cores\\_dos\\_Artistas\\_Historia\\_e\\_Ciencia\\_dos\\_Pigmentos\\_Utilizados\\_em\\_Pintura](https://www.researchgate.net/publication/336074323_As_Cores_dos_Artistas_Historia_e_Ciencia_dos_Pigmentos_Utilizados_em_Pintura). Acesso em: 07 mai. 2021.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia cristã**. Ouro Preto: UFOP/IPAC, 1993. 130p.

DAHER, Nice Monteiro. Minhas igrejas de Goiás. In: MOTA, Ático Vilas Boas da; GOMES, Modesto. (orgs.). **Aspectos da Cultura Goiana**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura. 1971, p. 150.

DANTAS, Heitor Abreu de Oliveira. Sistema respiratório. **Ulbra**, [s.d]. Disponível em: <http://ulbra-to.br/morfologia/2011/08/17/Sistema-Respiratorio>. Acesso em: 18 abr. 2019

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Aleijadinho**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa86>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Frei Nazareno Confaloni**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23212/frei-nazareno-confaloni>. Acesso em: 25 mai. 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Rescala**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9624/rescala>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

ETZEL, Eduardo. **Anjos barrocos no Brasil: angeologia**. São Paulo: Kosmos: Giordano, 1995. 96p.

ETZEL, Eduardo. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: c1979. 157p.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: psicologia - remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FAINA. **IBGE**, c2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/faina/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

FAUSTO, Claudia Maria Guanais Aguiar. **Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX**. Orientadora/or: Luiz Alberto Ribeiro Freire. 410 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9818>. Acesso em: 30 abr. 2019.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira. **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: Escola de Belas Artes da Bahia. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/apresentacao/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GETTENS; Rutherford John; STOUT, George Leslie. **Painting Materials: A Short Encyclopaedia**. New York: D. Van Nostrand, 1942, p. 174-176.

GIOVANNI Morelli. **Wikipédia**, c2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Morelli](https://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Morelli). Acesso em: 12 mar. 2020.

GOIÁS. **Arquivo da Diocese de Goiás**. - Termo de mesa e eleições da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Goiás 1832, fls. 134-134v, caixa 11

GOIÁS. **Arquivo da Diocese de Goiás**. - Termo de mesa e eleições da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Goiás 1832, fls. 137-137v, caixa 11.

GOIÁS. **Arquivo da Diocese de Goiás**. - Termo de Mesa e Posse na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos/Goiás, 1824, fls. 121-122v, caixa 11.

GÓIAS. **IBGE**, c2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle. **Inventário da arte sacra fluminense**. 1.ed. - Rio de Janeiro: INEPAC, 2010. 2v. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/acervo/detalhar/34/0>. Acesso em: 21 jul. 2020.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira: uso e conservação**. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 246p. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6\\_MadeiraUsoEConservacao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6_MadeiraUsoEConservacao.pdf). Acesso em: 07 abr. 2021.

HILL, Marcos César de Senna. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte v. 16, n. 52, jul. 2012. Disponível em: <http://ceib.org.br/pub/Boletim52.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

JARDIM, Henrique Ernesto da Veiga. Anuncios. **Jornal o Povo**, Cuiabá, 18 de fevereiro de 1879, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=716138&pasta=ano%20187&pesq=veiga%20jardim&pagfis=20>. Acesso em: 19 mai. 2019.

KONDER, Alexandre. Velha Goiás: um pouco sobre o passado e o presente da Cidade do Anhanguera. **Revista Miragem**, n. 1, Rio de Janeiro. 1954.

KONELL, Vania; ODORIZZI, Tatiane Jeruza; KREISCH, Cristiane. **Desenho da figura humana**. Salvador: Uniasselvi, 2016. 204p. Disponível em: <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=22502>. Acesso em: 23 mar. 2020. p. 60-61.

LACERDA, Regina. O Barroco de Goiás na Bahia: um festival, um drama e um sucesso, **Jornal Folha de Goyaz**, Arquivo Frei Simão: Goiás, 06 de outubro de 1968.

LACERDA, Regina. **Vila Boa: história e folclore**. Goiânia: Oriente, 1977.

LIMA, Bruno Corrêa; NASCIMENTO, Aristides Barreto do. **Veiga Valle: o genial santeiro de Goiás**. Conselho de Pesquisas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1972.

LUZ, Giovana Emos da. Na São Francisco, o Bom Jesus: Imagem e memória religiosa da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás. In: BRITO, Clóvis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. **Nos Passos da Paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás**. (orgs.) Goiânia: Editora Kelps, 2011. p. 85-101.

MACHADO, Raquel de Souza. **A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santinhos goianos (1820 – 1940)**. Orientador: Maria Elizia Borges. 2016, 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5751?mode=ful>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Iphan, 1974. 2v.

MAWAKDIVE, Alberto. Tão útil como a roda. **Revista Metal Mecânica IPESI**, São Paulo, ano XXXVIII, n.º 268, 2017, p. 16-18. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/002125707134c03f3c496>. Acesso em: 23 set. 2021.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**; tradução Christine Nazareth. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 838p.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. 6ª ed. 478p.

MENDES, Marylka; BATISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauração: ciência e arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1998. 408p.

MENEZES, Amaury Menezes. **Da caverna ao museu: dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998. 400p.

MORIM, Marli Pires. Parapiptadenia. **Lista de Espécies da Flora do Brasil**. Jardim Botânico do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://reflora.ibrij.gov.br/reflora/listaBrasil/FichaPublicaTaxonUC/FichaPublicaTaxonUC.do?id=FB31381>. Acesso em: 05 mai. 2021.

MUSEU de Arte Sacra da Boa Morte. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/museus-ibram/museu-de-arte-sacra-da-boa-morte-ibram/>. Acesso em: 10 set. 2021.

NEMER, José Alberto. **A mão devota: santinhos populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008. 363p.

NÓBREGA, José Claudino da. **Memórias de um viajante antiquário**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1984.

NOTICIÁRIOS, falecimentos. **Correio Oficial**, Goiás, 31 de janeiro de 1874, p. 3-4. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=167487&pasta=ano%20187&p esq=Veiga%20valle&pagfis=1468>. Acesso em: 19 jul. 2021.

NUNES, Filipe. **Arte da pintura, symmetria e perspectiva**. Lisboa: Officina de João Baptista Alvares, 1767, 116 p. Disponível em: <https://purl.pt/777/4/ba-1604-p PDF/ba-1604-p PDF 24-C-R0150/ba-1604-p 0000 capa-capac t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2021.

OLIVEIRA, Candido de Cassia. Publicações á pedido. **Correio Oficial**. Goyaz, 07 de fevereiro de 1874, p. 4. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=167487&pasta=ano%20187&p esq=Veiga%20valle&pagfis=1472>. Acesso em: 19 jul. 2021.

OLIVEIRA, Jordão de. Prof. Jordão de Oliveira. **Renovação**, Goiânia, ano 3, n.1, jan. 1955, p. 11.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005. 290p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: AGULIAR, Nelson. **Mostra do redescobrimento 2000**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000. 263p.

PANISSET, Ana Martins. **Santo Antônio Santo de Casa: identificação, análise e estudos para conservação de imaginária brasileira**. Orientador: Maria Izabel Branco Ribeiro. 2007, 80 f. Monografia (Graduação Interdisciplinar) – Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2007. Disponível em:

[https://www.academia.edu/27442250/SANTO\\_ANT%C3%94NIO\\_SANTO\\_DE\\_CASA\\_Identifica%C3%A7%C3%A3o\\_an%C3%A1lise\\_e\\_estudos\\_para\\_conserva%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_imagin%C3%A1ria\\_brasileira](https://www.academia.edu/27442250/SANTO_ANT%C3%94NIO_SANTO_DE_CASA_Identifica%C3%A7%C3%A3o_an%C3%A1lise_e_estudos_para_conserva%C3%A7%C3%A3o_de_imagin%C3%A1ria_brasileira). Acesso em: 02 jul. 2020.

PARAPIPTADENIA rígida (Benth.) Brenan. **Instituto de Pesquisas Tecnológicas**, 2021. Disponível em:

[https://www.ipt.br/informacoes\\_madeiras/52-a\\_madeira\\_de\\_angico\\_vermelho\\_e\\_considerada\\_de\\_trabalhabilidade\\_media\\_a\\_dificil\\_em\\_todas\\_as\\_operacoes.htm](https://www.ipt.br/informacoes_madeiras/52-a_madeira_de_angico_vermelho_e_considerada_de_trabalhabilidade_media_a_dificil_em_todas_as_operacoes.htm). Acesso em: 07 abr. 2021.

PARAPIPTADENIA rígida (Benth.) Brenan. **Sistema de informação sobre a biodiversidade brasileira**, 2021. Disponível em:

<https://ala-bie.sibbr.gov.br/ala-bie/species/346487>. Acesso em: 05 mai. 2021.

PASSOS, Elder Camargo de. O Barroco em Goiás: Veiga Valle e seu ciclo criativo. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.1, 2007.

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

PECK, Stephen Rogers. **Atlas of Human Anatomy for the Artist**. Oxford University Press: New York, 1951, p. 216. Disponível em: <https://pdfslide.net/documents/atlas-of-human-anatomy-for-the-artistpdf.html>. Acesso em: 04 ago. 2020.

PEIXE. **IBGE**, c2020. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/peixe/historico>. Acesso em: 29 abr. 2020.

PINTO, Marshal Gaioso. **Da missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de S. J. do Tocantins**: um episódio da música colonial em Goiás, Goiânia: AGEPEL, 2004.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas devocionais**: reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019. 151p.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Orientador: MIGLIACCIO, Luciano. 2006. 387f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280544>. Acesso em: 05 mai. 2018.

QUITES, Maria Regina Emery; ALMADA, Agesilau Neiva; HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo; SOUZA E SILVA, Maria Luiza Seixas de; CASTRO E SILVA, Martha Maria de. Dicionário de Judith Martins e sua relevância na análise do patrimônio escultórico em Minas Gerais, São Paulo, **PROA Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, p. 204-221, 2017.

REFEGO. **Priberam**, c2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/refego>. Acesso em: 22 jul. 2020.

RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte**: pintura, imaginária, obra de talha. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1985. 306p.

RESCALA, João José. João Rescala: depoimento [1988]. Entrevistadora: Teresinha Marinho. Local: Rio de Janeiro. 1988, Depoimento concedido ao Projeto Memória Oral SPHAN/Pró-Memória.

RESCALA, João. João Rescala, descobridor de artistas. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1940, p. 11-12. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909\\_04&pasta=ano%20194&pesq=Veiga%20valle&pagfis=2468](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=Veiga%20valle&pagfis=2468). Acesso em: 19 jul. 2021.

RESCALA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Rescala**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9624/rescala>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

ROSADO, Alessandra. Análise científica de obras de arte: um exercício transdisciplinar. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23, 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte, 2014. v. 23, p. 1371-1386.

ROSADO, Alessandra. **História da arte técnica**: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza. 2011. 289, f.: Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Minas Gerais, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8NXXE38>. Acesso em: 18 fev. 2019.

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

SANTA Cruz de Goiás. **IBGE**, c2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/santa-cruz-de-goias/historico>. Acesso em: 23 set. 2019.

SANTOS, Fernando Martins dos. O descobridor de artistas: João José Rescala e o (re)descobrimto de Veiga Valle. **Revista Nós**: Cultura, Estética e Linguagens, v. 3, n. 3, 2018, p. 27 – 45. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/issue/view/444>. Acesso em: 27 mai. 2019.

SANTOS, Fernando Martins dos. **Veiga Valle**: da morte do homem ao nascimento do artista. Orientador: Eliézer Cardoso Oliveira. 2018, 152 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades) – Universidade Estadual de Goiás, 2018.

SILVA, Edjane Cristina Rodrigues da. **Menino Jesus do Monte**: arte e religiosidade na cidade de Santo Amaro da Purificação no século XIX. Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire. 2010, 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9839>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SIQUEIRA, Guilherme Antônio. Alegorias em cena: uma leitura iconográfica dos elementos artísticos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e da Igreja de São Francisco de Paula. In: BRITO, Clóvis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. **Nos Passos da Paixão**: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás. (orgs.) Goiânia: Editora / Kelps, 2011. p. 129-161.

SOBRINHO, CASTRO. Abastecimento de carnes verdes. **A Tribuna Livre**, Goiás, 20 de março de 1881. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717592&pesq=%22veiga%20valle%22&pagfis=450>. Acesso em: 17 jul. 2020.

SOUZA, Luiz Antonio Cruz. **Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII**: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. Orientador: Marília Ottoni da Silva Pereira, 1996. 115 f. Tese (Doutorado em Química) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Química, Belo Horizonte, 1996.

TAMASO, Isabela. Em nome do Patrimônio – Representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TERRITORIO político. **IBGE**, c2020. Disponível:

[https://brasilemsintese.ibge.gov.br/images/brasil\\_em\\_sintese/territorio/politico.pdf](https://brasilemsintese.ibge.gov.br/images/brasil_em_sintese/territorio/politico.pdf).

Acesso em: 14 abr. 2020.

TETO igreja de São Francisco de Paula. **Unesp**, c2021. Disponível em:

[https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/6/go\\_isfp\\_06.JPG](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/6/go_isfp_06.JPG). Acesso

em: 27 abr. 2021.

VARELLA, Drauzio. Orelha externa. **Drauzio**, [s.d]. Disponível em:

<https://drauziovarella.uol.com.br/corpo-humano/orelha-externa/>. Acesso em: 19 set.

2019.

VEIGA Valle: A grande obra do Aleijadinho goiano. **Diário da Manhã**, Goiânia, 07 de julho de 1980, p. 25.

VIGÁRIO, Jaqueline Siqueira. **A recepção crítica na invenção das origens: a**

**iconografia de Nazareno Confaloni e a cultura goiana**. Aedos nº 14, v.6, Jan./Jul.

2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/42215/30740>. Acesso

em: 25 mar. 2020.

## ANEXO A – Relatório de João José Rescala

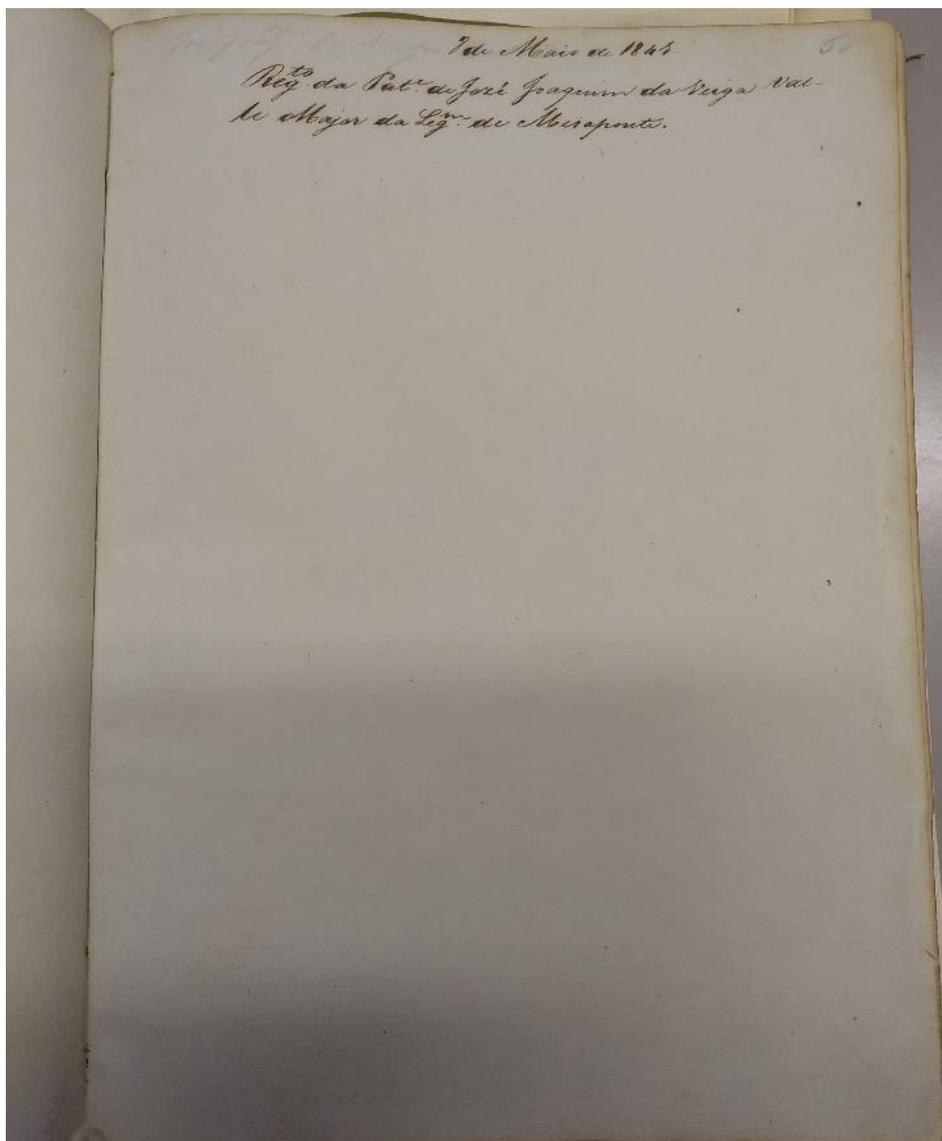
TRABALHOS DO ESCULTOR -VEIGA VALLE- EXISTENTES NA  
CIDADE DE GOIÁZ  
FORAM EXPOSTOS NA "EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA" REALIZADA EM 30  
DE MARÇO DE 1940

- 1- Nossa Senhora do Parto com 1, 50
- 2- Nossa Senhora das Dóres
- 3- S. Joaquim  
Propriedade da Igreja da Boa Morte.
- 
- 4- Senhor do Morto
- 5- Nossa Senhora d' Abadía
- 6- Menino Jesus
- 7- Santa Barbara ( em madeira)  
Propriedade da Igreja de Nossa Senhora d'Abadía
- 
- 8- Nossa Senhora da Conceição ( em madeira)  
Propriedade do dr. Pedro Pinheiro de Lemos
- 
- 9- S. Miguel  
( Cemiterio de S. Miguel)
- 
- 10- Santa Barbara
- 11- S. Jeronimo  
Propriedade da Igreja de Santa Barbara
- 
- 12- S. José
- 13- Nossa Senhora da Conceição
- 14- S. Francisco ( mascara )  
Todos ainda em madeira ; foram os ultimos trabalhos.  
Propriedade de Henrique Veiga
- 
- 15- Cruzifixo
- 16- Santo Antonio  
Propriedade do tenente Benjamim Serra Dourada
-

- 17- Menino Jesus  
Propriedade de Julio de Alencastro Veiga
- 
- 18- S. João Batista  
19- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de dona Maria Godoy
- 
- 20- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de dona Benedita de Inhóia
- 
- 21- Nossa Senhora das Mercês  
Propriedade de dona Terezina Veiga Jardim
- 
- 22- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de Veiga Jardim
- 
- 23- Nossa Senhora de Santana ( grupo)  
24- S. Joaquim  
Propriedade de dona Maria Péclat
- 
- 25- Santo Antonio  
Propriedade de dona Anathilde de Bastos Xavier
- 

*Todas estas imagens são esculpidas  
em madeira e depois encarnadas.*

*Goiás 11. de Abril de 1940*  
*João Rescáda*

**ANEXO B – Documento comprobatório de Veiga Valle como Major<sup>192</sup>**

**Fonte:** Arquivo Histórico do Estado de Goiás - Goiânia/GO

Transcrição do documento: “8 de maio de 1841. Reg<sup>to</sup>. da Pat<sup>e</sup>. de José Joaquim da Veiga Valle Major da Leg<sup>m</sup>. de Meiaponte”. (Transcrição realizada por Ana Carolina Cruz em 18 de julho de 2019, grifo nosso).

---

<sup>192</sup> Vale ressaltar que há no referido Arquivo documentos relacionados a nomeações de patentes de outras pessoas com mais detalhamentos sobre as datas e a autoridade que os “investe” aos cargos, porém, o documento encontrado referente a José Joaquim da Veiga Valle na patente de Major se apresenta simplificado como demonstrado no documento acima.



**Universidade Federal de Minas  
Gerais ICB - Departamento de  
Botânica**

**PROJETO: IDENTIFICAÇÃO DAS MADEIRAS  
SIEX Nº 403855**

**Solicitante/Financiador**

Ana Carolina de S. Cruz

**Material examinado:** Amostra de madeira recebida com identificação **A 107**.

**Laudos: 2021 1003 STGOA107** - Após análise macroscópica, sob lupa de mão o material foi seccionado nos planos transversal, longitudinal radial e longitudinal tangencial do eixo axial da madeira, montado em lâmina para análise a microscópio estereomicroscópio,

Algumas amostras, devido ao tamanho e a espécie botânica, especialmente de plantas nativas, podem ser muito variáveis em termos citológicos, devido suas características genéticas e as condições ambientais onde a planta se desenvolveu, não sendo possível precisar com 100% de garantia.

As amostras, lâminas histológicas e fotografias ficarão arquivadas no Laboratório de Anatomia Vegetal por cinco anos.

As características organolépticas e anatômicas foram observadas, analisadas e confrontadas com coleções de referências permitindo a seguinte conclusão:

A amostra **A 107** apresenta aspectos da madeira que indicam ser a espécie ***Parapiptadenia rigida*** (Benth.) Brenan, família Leguminosae, conhecida principalmente pelo nome popular de **Angico Vermelho**.

Belo Horizonte, 07 de abril de 2021.

Prof. Dr. Fernando Henrique Aguiar Vale  
Departamento de Botânica  
ICB/UFMG

## ANEXO D – Análise da madeira - Peça nº 475



Universidade Federal de Minas Gerais  
ICB - Departamento de Botânica

**PROJETO: IDENTIFICAÇÃO DAS MADEIRAS**  
**SIEX Nº 403855**

**Solicitante/Financiador**

Ana Carolina de S. Cruz

**Material examinado:** Amostra de madeira recebida com identificação **B 475**.

**Laudos: 2021 1002 STGOB475** - Após análise macroscópica, sob lupa de mão o material foi seccionado nos planos transversal, longitudinal radial e longitudinal tangencial do eixo axial da madeira, montado em lâmina para análise ao microscópio estereomicroscópio,

Algumas amostras, devido ao tamanho e a espécie botânica, especialmente de plantas nativas, podem ser muito variáveis em termos citológicos, devido suas características genéticas e as condições ambientais onde a planta se desenvolveu, não sendo possível precisar com 100% de garantia.

As amostras, lâminas histológicas e fotografias ficarão arquivados no Laboratório de Anatomia Vegetal por cinco anos.

As características organolépticas e anatômicas foram observadas, analisadas e confrontadas com coleções de referências permitindo a seguinte conclusão:

A amostra **B 475** apresenta aspectos da madeira que indicam ser a espécie ***Parapiptadenia rigida*** (Benth.) Brenan, família Leguminosae, conhecida principalmente pelo nome popular de **Angico Vermelho**.

Belo Horizonte, 07 de abril de 2021.

Prof. Dr. Fernando Henrique Aguiar Vale  
Departamento de Botânica  
ICB/UFMG

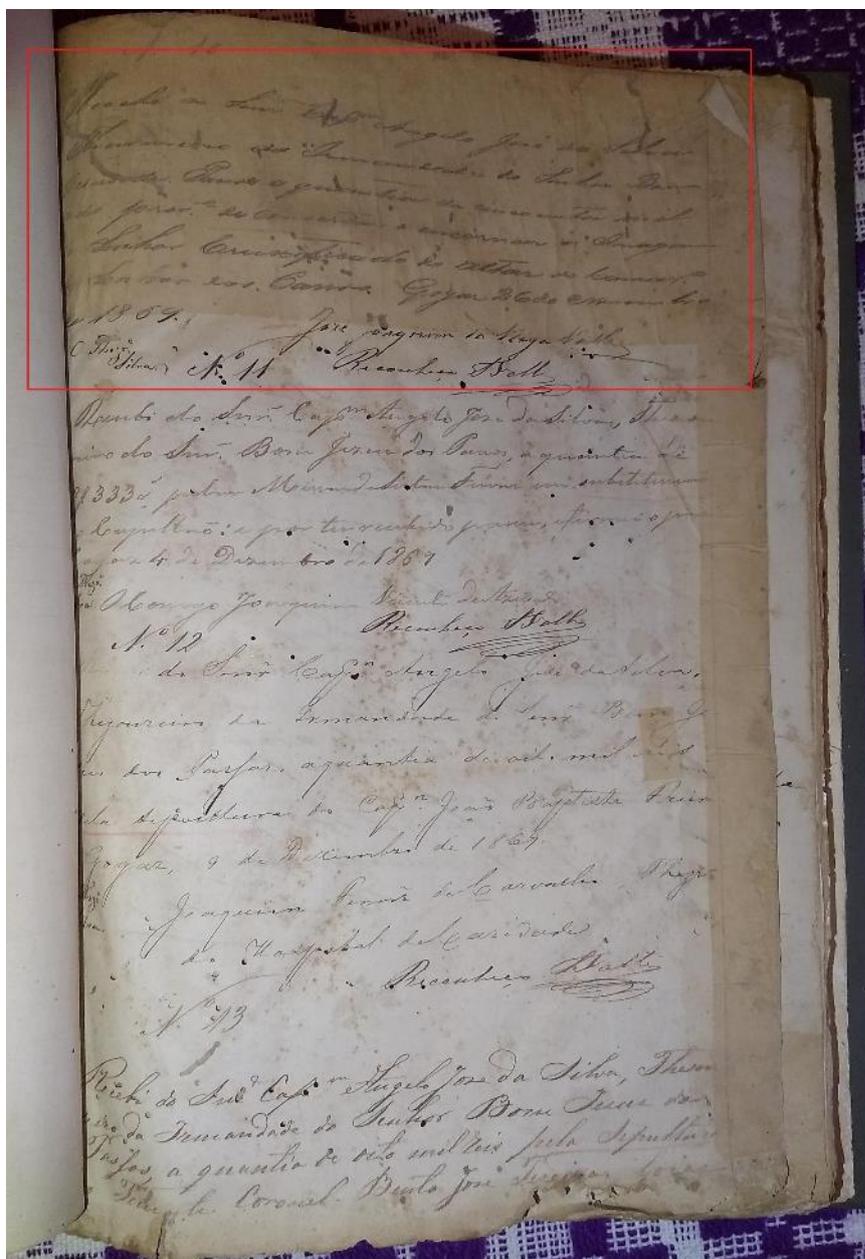
## ANEXO E - Documento com indicação de pagamento a Veiga Valle (andor)

1866	Transações	232270
Nov 14	Pelo que pagou a Joaquim Theodoro de Almeida por suas despesas de fogos e oit. de bombas - a quantia de três mil reis, conf. recibo desta data. Debit. 9 12000	
24	Idem a Sr. José Luiz de Sordani de Sordani de N. Congo J. Joaquim de Barros - importando de pi. p. altar no fest. de S. Thom. Sordani a quantia de trinta e sete mil e quatrocentos reis, conf. recibo desta data. " 8 37400-0	
"	Idem a Sr. José Luiz de Sordani pela compra que funcionou nas escolas nas freg. de Procelas - a quantia de setenta mil reis, conf. recibo por seis mil e setenta e sete mil e quatrocentos reis, conf. recibo desta data. Debit. 9 70000	
Dez 3	Idem a Sr. Manoel de Veiga Valle - das contas encerradas pela tomada de contas de Sordani - a quantia de vinte e seis mil quatrocentos e vinte e seis reis, conf. recibo desta data. " 10 26420	
8	Idem a Sr. Joaquim de Veiga Valle - pela compra de pintos e andor para a imagem de S. d'Abadia, a quantia de quarenta mil reis, conf. recibo desta data. " 11 40000	
1867	Março 4 Idem a Sr. Manoel de Veiga Valle - de seu salario em sacristia, a quantia de 157000, conf. recibo desta data. " 12 157000	

Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central – IPEHBC – Goiânia/GO

Transcrição - realizada por Ana Carolina Cruz em 09 de setembro de 2019 - da área demarcada no documento: "1866 [...] Pelo que pagou a [...] Dezbro 8 [...] Idem a **J. Joaquim da Veiga Valle pelo trabalho de pintar o andor para a imagem da Sr<sup>a</sup> d'Abadia**, a quantia de quarenta mil reis, conf<sup>o</sup> o recibo desta data. 11 40#000", grifo nosso.

**ANEXO F - Documento com indicação de pagamento a Veiga Valle (conserto e encarne - Senhor dos Passos)**



**Fonte:** Arquivos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos - Cidade de Goiás/GO

Transcrição - realizada por Ana Carolina Cruz em 25 de novembro de 2020 - da área demarcada do documento: Fls. s/n: "Nº 10, grifo nosso.

Recebi do Snr Cap<sup>m</sup> Angelo José da Silva Thesoureiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos a quantia de cinquenta mil reis pra (?) se **concertar e encarnar a Imagem do Senhor Crucificado do altar do camar<sup>m</sup> do Senhor dos Passos**. Goyaz 26 de Novembro de 1869.

**José Joaquim da Veiga Valle**"



## ANEXO H – Documento com pagamento a Joaquim Gustavo da Veiga Jardim

145	
<p>Senhor Bom Jesus dos Passos em C/Com a mesma no anno de 1898</p> <p>Importancia paga ao Affonso do Corpo Policial Juvenio Carmei- ra dos Passos, Com. Susceptor da Mazeca de unhas do Corpo por ter a funcção de na Praçaria de Pa- passos no corrente anno (Doc. n.º 1)</p> <p>Idem idem a Sr. Sr. D. Luis Santa Cruz Servador da prova neste do festio de doze archotes e linhas d'algo d'el' comprada pa- ra os mesmos, tudo para a festio do Sr. dos Passos no corrente anno (Doc. n.º 2)</p>	<p>16000</p> <p>10000</p> <p>22000</p>
<p>Idem idem a Joaquim Gustavo da Veiga Jardim, proveniente de 750 grammas de alvaiade para pintar a nixo onde se acha a Im- agem do Senhor dos Passos, e meia pelle de Camurça para collocar sob os braços da Imagem do Senhor Crucificado, que foi novamente en- carnada, afim de se poder dar um movimento aos mesmos braços (Doc. n.º 3)</p> <p>Idem idem a Sr. Sr. D. Luis Santa Cruz Servador da prova neste do festio de doze archotes e linhas d'algo d'el' comprada pa- ra os mesmos, tudo para a festio do Sr. dos Passos no corrente anno (Doc. n.º 2)</p>	<p>13000</p> <p>22000</p>

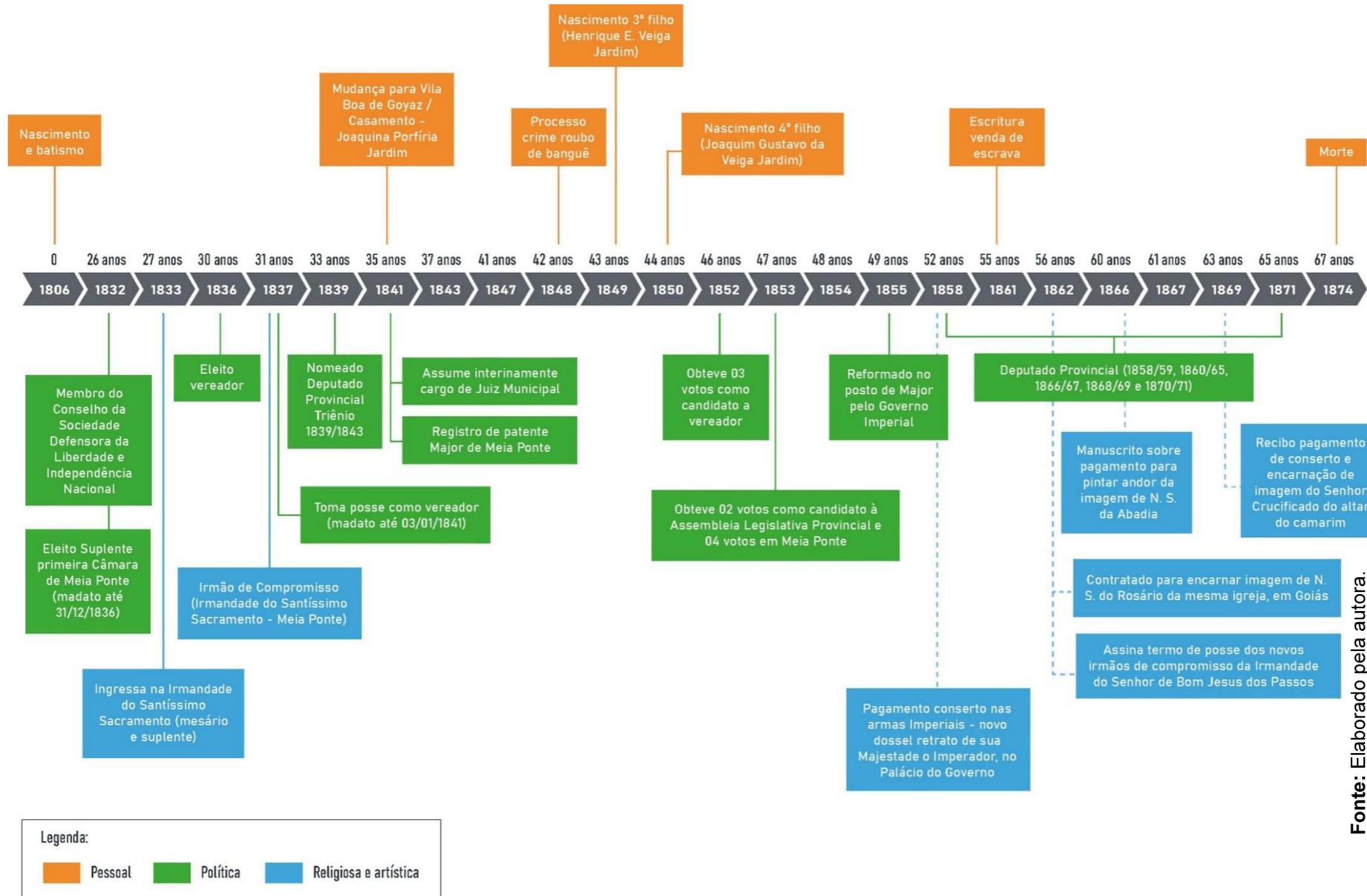
Fonte: Arquivos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos - Cidade de Goiás/GO

Transcrição - realizada por Ana Carolina Cruz em 25 de novembro de 2020 - de área destacada do documento: Fls. 145: "Senhor Bom Jesus dos Passos em C/Com a mesma no anno de 1898, grifo nosso.

[...]	
Idem idem [importancia paga] a <b>Joaquim Gustavo da Veiga Jardim</b> , proveniente de <b>750 grammas de alvaiade para pintar o nixo onde se acha a Imagem do Senhor dos Passos, e meia pelle de camurça para collocar sob os braços das Imagem do Senhor Crucificado, que foi novamente encarnada, afim de se poder dar movimento aos mesmos braços</b> (doc n.º 3) (grifo nosso)	13#000"



APÊNDICE A – Destaques na cronologia de Veiga Valle



Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE B – Correlação dos acontecimentos sobre Veiga Valle e publicações: jornais e/ou livros, catálogos e afins**

<b>Evento</b>	<b>Jornal/Publicação</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>Assunto</b>	<b>Localização</b>
<b>Eleição como juiz de paz</b>	Correio Oficial de Goiaz. Anno XVI, nº 3.	10/03/1853	Sem título	Nome de Veiga Valle aparece na eleição do distrito de Rio Claro (atual Iporá/GO).	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Membro da Assembleia legislativa provincial (1853)</b>	Correio Oficial de Goiaz. Anno XVI, nº 18.	14/12/1853	Sem título	Nome de Veiga Valle aparece com 01 voto na eleição na Cidade de Goiás.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Reforma de Veiga Valle no posto de major</b>	O Tocantins. Anno I, nº 67	22/05/1855	Sem título	Informação de que alguns militares foram reformados em seus cargos pelo Governo Imperial - nome de Veiga Valle aparece como major.	Arquivo Histórico Estadual de Goiás
<b>Indicação de Veiga Valle para deputado provincial - legislatura (1858- 1859)</b>	O Tocantins. Anno III, nº 136	22/10/1857	Sem título	Lista com nomes de cidadãos indicados para ocuparem o cargo de deputados provinciais - aparece nome de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Estadual de Goiás
<b>Eleição na assembleia provincial (1866)</b>	Correio Oficial. Nº 141	1866	Sem título	Resultado da eleição - Veiga Valle aparece em 15º lugar.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Eleição na assembleia provincial (1867)</b>	Correio Oficial. Nº 204.	30/11/1867	Sem título	Resultado da eleição (na capital) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
	Correio Oficial. Nº 205.	13/12/1867	Sem título	Resultado da eleição (em S. Luzia e Bonfim) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
	Correio Oficial. Nº 206.	21/12/1867	Sem título	Resultado da eleição (na capital, em Meia Ponte, S. Luzia, Bonfim e Catalão) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Eleição na assembleia provincial (1870)</b>	Semanário Oficial – Província de Goyaz. Anno II, nº 07	11/02/1870	Sem título	Resultado da eleição (Capital, Meia Ponte, Bonfim, Santa Luzia, Catalão, Pilar e S. José) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional

	Alto Araguaya. Anno V, nº 169	15/02/1870	Sem título	Resultado da eleição (em Santa Luzia e S. José) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Eleição na assembleia provincial (1871)</b>	Correio Oficial. Nº 206.	02/12/1871	Sem título	Resultado da eleição (em Bonfim) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
	Correio Oficial. Nº 400	30/12/1871	Sem título	Resultado da eleição (em Arraias) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Eleição na assembleia provincial (1872)</b>	Correio Oficial. Nº 410	09/03/1872	Sem título	Resultado da eleição (em Boa Vista) - nome de Veiga Valle aparece.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Falecimento de Veiga Valle (29/01/1874), em Goiás/GO</b>	Correio Oficial	31/01/1874	Sem título	Informa falecimento do artista e tece alguns comentários sobre sua vida.	Fundação Biblioteca Nacional
	Correio Oficial. Anno XXXVII, nº 5	07/02/1874	Sem título	Soneto escrito por Cândido de Cássia e Oliveira em homenagem ao artista	Fundação Biblioteca Nacional
<b>1º ano da morte de Veiga Valle</b>	Correio Oficial. Anno XXXVIII, nº 5	23/01/1875	Sem título	Convite de familiares de Veiga Valle para participação em missa de morte.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Incêndio na Igreja da Boa Morte, Goiás/GO</b>	Revista A Informação Goyana, Vol. IV – n. 9	Abril de 1921	Incêndio da Igreja [sic] da Boa Morte	Informa sobre incêndio e perda de imagens devocionais atribuídas a Veiga Valle.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Viagem de João José Rescala a Goiás/GO</b>	Jornal Cidade de Goiás	21/04/1940	José da Veiga Valle	Informando que ocorreu a exposição com peças do artista.	Fundação Biblioteca Nacional
	Folder/Convite para a exposição com obras de Veiga, em Goiás/GO	1940			Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Revista "Ilustração"	Dezembro de 1940	Um grande escultor brasileiro	Sobre viagem de Rescala a Goiás e de suas impressões ao entrar em contato com as obras de Veiga Valle.	Heliana Angotti Salgueiro (1983) e Elder Camargo de Passos (1997)
	Revista da Semana	07 de dezembro de 1940	João Rescalla [sic], descobridor de artistas	Entrevista concedida por Rescala na qual informa sobre as obras do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista Miragem (nº 1)	1954	A Velha Goiás: um pouco sobre o passado e o presente da cidade do Anhanguera	Texto de Alexandre Konder em que relata suas impressões sobre as obras de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Exposição de inauguração da E.G.B.A. (1953) e I Congresso Nacional de Intelectuais (1953)</b>	Revista Renovação	Janeiro de 1955	Das atividades da E.G.B.A. <sup>193</sup>	Texto de Jordão de Oliveira em que ressalta as obras do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
			Veiga Valle o Fra Angelico brasileiro	Artigo de Luiz A. Carmo Curado sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
			Encontro de épocas artísticas	Artigo de Frei Confaloni que, aborda característica das obras de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista "O Cruzeiro"	11/04/1964	Vila Boa de Goiás: capital artística do Brasil Central. Na bravura dos bandeirantes os alicerces de Vila Boa de Goiás	Trata sobre aspectos históricos da formação da Cidade de Goiás, cita obras de Veiga Valle e o compara a Aleijadinho, em virtude de sua importância, entre outros.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livreto	07/03/1968	Obras de arte da cidade de Goiás. Alguns de seus artistas no passado e no presente	Texto de Elder Camargo de Passos com informações sucintas de algumas obras de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi e MASBM
<b>1º Festival do Barroco Luso brasileiro</b>	Folha de Goyaz	06/10/1968	O Barroco de Goiás na Bahia – um festival, um drama e um sucesso	Texto de Regina Lacerda sobre impressões do público que participou do referido festival.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Suplemento Literário de MG	10/05/1969	Goiás Velho, Goiás Novo	Texto de Affonso Ávila sobre Veiga Valle	Arquivo Central do IPHAN e Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Jornal "O Popular"	09/02/1969	Coisas de baú velho	Sobre árvore genealógica das famílias de Goiás/GO, inclui família de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<sup>193</sup> Escola Goiana de Belas Artes, criada em 1953, na cidade de Goiânia/GO.

<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista "O Cruzeiro"	19/05/1970	Goiás Velho: a Vila Boa de Goiás	Texto de Benedito Coutinho que cita Veiga Valle e suas obras.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista "O Cruzeiro"	28,07/1970	Trindade, Goiás: 100.000 pessoas numa das maiores romarias religiosas do país	Trata sobre romaria do Divino Pai Eterno em Trindade e que existe a versão de que o conjunto escultórico teria sido confeccionado por Veiga Valle.	Fundação Biblioteca Nacional
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1971	Aspectos da Cultura Goiana	Artigos diversos: inclui Nice Monteiro Daher e Luiz Curado que citam e abordam questões sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Exposição de Veiga Valle no auditório da UFG, em Goiânia/GO.</b>		27 a 29/04/1972	Veiga Valle	Programa da exposição de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Cinco de Março	19 a 25/03/1973	Veiga Valle sofre novo descobrimento	Fala que o artista foi muito estudado no passado, mas que hoje basta uma ida ao MASBM. Cita outras cidades com obras do artista. Cita Rescala e o descobrimento que fez em 1940; faz breve biografia do artista; afirma que seu mestre foi seu tio (mas não cita o nome) e inclusive que este deveria importar os materiais para Veiga Valle e que este tio tinha muito contato com as congregações além-mar; afirma que o Frei Simão Dorvi dizia que Veiga Valle não seguia os modelos europeus e que na verdade as figuras são bem brasileiras; fala das cores, do cozimento das peças, da perfeição na carnação; que Frei Simão	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				afirmava que as obras de Veiga Valle possuem arco-íris em cima do douramento; afirma que era escultor e pintor.	
<b>Pesquisas realizadas pelos professores Bruno Correa Lima e Aristides Barreto Nascimento sobre as obras de Veiga Valle</b>	Texto datilografado	1972	Veiga Valle, o genial santeiro de Goiás	Texto de Bruno Correa Lima e Aristides Barreto que catalogaram 129 obras do artista.	Arquivo do MASBM
	O Jornal	07/02/1973	Pesquisa revela a obra genial de Veiga Valle	Sobre o trabalho de pesquisas realizadas pelos professores Bruno Correa Lima e Aristides Barreto Nascimento sobre as obras de Veiga Valle	Arquivo Central do IPHAN
	Jornal não identificado	Data não identificada no jornal	Pesquisador descobre novo Aleijadinho com obras no Centro-Oeste	Texto de Quirino Campofiorito: Trata do trabalho do profº Bruno Correia Lima e um arquiteto da UFRJ para compilar as 135 obras de Veiga Valle. Informações sobre biografia do artista, mas afirma que morreu em 1872.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Jornal de Letras	Junho / 1973	Velha Escultura Religiosa	Sobre trabalho de pesquisas realizadas pelos professores Bruno Correa Lima e Aristides Barreto Nascimento sobre as obras de Veiga Valle.	Arquivo Central do IPHAN
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Agora	Fev/1974	Veiga Valle - santeiro de todos os tempos	Trata sobre Veiga Valle, biografia, técnicas, entre outros.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Cinco de Março	11 a 17/02/1974	Veiga Valle - a arte de fazer santos numa terra sem milagres	Reportagem de Anatole Ramos sobre o MASBM e dos restos mortais de Veiga Valle; comemoração do centenário de morte do artista com descrição da programação; sobre a bisneta de de Veiga	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				Valle que também é artista (Maria Veiga Jordão); catalogação de 180 peças por Elder; sobre a técnica do artista; pequeno quadro com genealogia do artista feito por Ramos Jubé; e que um Menino Deus atribuído ao artista é na verdade de seu filho.	
<b>1º encontro das artes (de 17 a 20/10/1974), na Cidade de Goiás - Organização do 1º Encontro em homenagem ao centenário de morte de Veiga Valle e outro compositor (Basílio Martins Braga Serradourada)</b>	O Popular	09/10/1974	Encontro em Goiás será homenagem a 2 artistas	Divulgação do evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	13/10/1974	Homenagem a Braga e a Veiga Valle	Divulgação do evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Diário de Brasília	13/10/1974		Divulgação do evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Cinco de Março	14/10/1974		Divulgação do evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Diário de Brasília	18/10/1974	Orquestra Harmonial e Belkiss em Vila Boa	Divulgação do evento e incluiu breve biografia sobre os homenageados (Veiga Valle e Serradourada)	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
			O Barroco	Divulgação do evento e fotos de peças de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	10/11/1974	Reencontro de Vila Boa	Relato sobre o 1º Encontro das artes realizado em Goiás/GO.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
		20/10/1974		Breve informação sobre o evento realizado.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
		27/10/1974	1º Encontro de Artes em Vila Boa	Relato sobre o evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folder	1974		Folder de Caderneta de poupança do banco "Caixa Econômica do estado de Goiás" com breve biografia do artista e foto da imagem de Cristo Crucificado.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1974	O Barroco no Brasil: Psicologia – Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul	Textos de Eduardo Etzel que abordam, dentre outros, as peças de Veiga Valle.	
<b>Sobre lançamento do livro de Eduardo Etzel: “O Barroco no Brasil: Psicologia – Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul”</b>	Jornal (não foi possível identificar qual)	21/07/1974	O Barroco no Brasil	Trata sobre livro de Eduardo Etzel.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Diário de Notícias	12/01/1975	O Barroco em Goiás	Texto que compara brevemente Veiga Valle a Aleijadinho e informa sobre contexto e obras do artista goiano.	Arquivo Central do IPHAN
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1975	Fragmentos do Passado	Texto de Claro Augusto de Godoy - cita Veiga Valle como importante nome de artista goiano.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista Som & Imagem"	13/02/76	História da Arte na Casa Grande	Trata sobre curso de história da arte lecionado por Regina Lacerda, sobre a obra de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Semana de Arte (Pirenópolis/GO - 04 a 10/04/1976)</b>	Folder	04 a 10/04/1976		Folder com programação do evento. Há informação sobre a exposição de obras de Veiga Valle e palestra de Elder sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1977	Casos e Lendas de Vila Boa	Texto de Octo Marques - informação de que Veiga Valle restaurou a imagem de Senhor dos Passos da igreja de S. Francisco de Paula em	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				Goiás/GO. Possui também brevíssima biografia do artista.	
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1977	Vila Boa – História e Folclore	Texto de Regina Lacerda que aborda, entre outros, informações sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>II Encontro Sul Rio Grandense de Museus (1977), em Bagé/RS</b>		1977		Comunicação de Elder Camargo de Passos - Museu de Arte Sacra da Boa Morte.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Zero Hora	24/10/1977	Museus defendem patrimônio	Trata sobre o evento e comunicação de Elder C. de Passos no último dia.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	27/10/1977	Goiás participou do conclave sobre museus	Trata sobre o evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de Goyaz	09/11/1977	As primeiras	Trata sobre o evento.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Exposição com as obras de Veiga Valle no MASP</b>	Catálogo da exposição	1978	A Cidade de Goiás e o Escultor Goiano Veiga Valle	Texto de Elder Camargo de Passos sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Revista Opção	20 a 26/08/78	Veiga Valle em São Paulo	Sobre a exposição do artista no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	12/09/1978	A Cidade de Goiás e o escultor Veiga Valle	Texto de Arthur Rezende e outros dois jornais noticiando sobre a exposição sobre Veiga Valle no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de S. Paulo	14/09/1978	A escultura sacra do goiano Veiga Valle	Texto de Ivo Zanini sobre a exposição no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Estado de S. Paulo	14/09/1978	MASP traz o mestre da escultura de Goiás	Divulgação sobre a exposição.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de Goiás	14/09/78	Arte goiana para paulista ver	Sobre a exposição do artista no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	A gazeta esportiva	14/09/1978		Nota sobre a exposição no MASP sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	A Gazeta	14/09/78	O escultor goiano Veiga Valle	Texto de Maria Silva: inauguração da exposição no	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				MASP, breve biografia e características do artista.	
Última Hora	15/09/1978	Goiás apresenta seu maior escultor aos paulistas		Texto sobre a exposição no MASP, 15 obras do artista, breve biografia, descoberta por Rescala, exposição de 05 obras em Salvador (1968), entre outros.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
Folha de Goyaz	14 e 15/09/1978			Notas do jornal que tratam sobre a exposição no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
O Popular	16/09/1978	Comércio mostrará – Irapuan abre exposição do escultor Veiga Valle		Sobre participação do governador de Goiás, Irapuan Costa Júnior, e outros representantes de Goiás na exposição do MASP e fala um pouco sobre a exposição.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
O Popular	17/09/1978			Texto de Douroana(?):exposição no MASP sobre Veiga Valle e Goiás, cita as pesquisas de Elder e Regina, e que Etzel escreveu sobre Veiga Valle, porém sem se aprofundar muito e que o artista merece um trabalho que se detenha a falar sobre a vida e arte dele e solicita que o Conselho Estadual de Cultura (ou a SUPAC) tentem trazer esta exposição para Goiânia.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
Opção	17 a 23/09/1978	Uma viagem a São Paulo		Sobre exposição do artista no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
TopNews	17 a 23/09/78	Veiga Valle – São Paulo vê e aplaude sua obra		Sobre exposição do MASP, breve biografia, estilo artístico, entre outros.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
Folha da Tarde	18/09/78			Divulgação sobre a exposição no MASP	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

	Revista Opção	20 a 30/09/78	De Vila Boa para o Mundo	Texto de Modesto Gomes - sobre exposição do MASP e também do apoio de várias pessoas e da imprensa de S. Paulo sobre a exposição.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Estado de S. Paulo	22/09/1978	Goiás, sua história e sua estética	Texto de Jacob Klintowitz - exposição no MASP.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de S. Paulo - Ilustrada	02/10/78	Goiás Velho: cidade paulista por 21 anos	Trata mais detalhadamente sobre os conteúdos da exposição.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	08/10/1978	Veiga Valle - um gênio desconhecido	Sobre exposição no MASP, breve biografia do artista e cita Regina Lacerda, Jarbas Jaime, inspiração com outros artífices portugueses que trabalharam em Meia Ponte, sobre a organização da secretaria de cultura do estado (?).	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de S. Paulo	02/10/1978	Goiás Velho: cidade paulista por 21 anos	Divulgação sobre a exposição.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Roubo de imagens e outros objetos da Igreja do Bonfim de Pirenópolis/GO.</b>	O Popular	29/09/1978	Roubados os santos da igreja do Bonfim	Afirma que as imagens roubadas eram do século XVIII; algumas eram de Veiga Valle; cita roubo de Santa Bárbara (francesa, século XVIII), Santa Luzia (idem), São Sebastião, N. S. da Conceição, Sant'Ana e Divino Pai Eterno (todos de Veiga Valle), dentre outros objetos.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Exposição com as obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas, em Goiânia/GO (entre 24 e 31/10/1978)</b>	Folder	1978	A cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle	Texto de Elder Camargo de Passos sobre as 15 obras expostas e sobre o artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	26/10/1978	Em Palácio	Sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Revista Opção	30/10 a 06/11/1978	Semana de Civismo, Cultura e Arte	Sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

	Sport News	30/10 a 06/11/1978	A exposição de Veiga Valle	Exposição de Veiga Valle por comemoração dos 45 anos de lançamento da pedra fundamental da cidade de Goiânia. Foram expostas 15 obras do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Folha de Goyaz	14/10/1979	Veiga Valle	Sobre Palacín e Maria Augusta de Sant'Anna Moraes (História de Goiás) terem escrito sobre o artista, apenas cita isso. Trecho de entrevista com Elder - explica um pouco sobre a técnica e fases do artista, cita Regina Lacerda, dados biográficos.	Arquivo Histórico Estadual de Goiás e Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Fascículo nº 15	1979	Arte no Brasil	Trata sobre obras em Goiás com 14 ilustrações de peças de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi e MASBM
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Diário da Manhã = DM Revista	20/04/1980	Veiga Valle, o nosso Frá Angélico	Breve biografia do artista, sobre possíveis professores, cita Luiz Curado e Rescala.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	DM Revista	07/07/1980	Veiga Valle – a grande obra do Aleijadinho goiano	Breve biografia de Veiga Valle, sobre dificuldade em se encontrar documentos do artista e que o Arquivo de Frei Simão está começando a organizar e documentar tais documentos; que Veiga Valle pode ter se inspirado nas obras de arte religiosas de Meia Ponte; sobre Rescala e considerações que este fez ao artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Lançamento do livro de Eduardo Etzel: "Imagem Sacra Brasileira"</b>	Jornal "O Popular"	09/11/1980	Eduardo Etzel, o mestre do Barroco	Sobre Eduardo Etzel, o lançamento do livro "Imagem Sacra Brasileira" e cita algumas obras de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<b>107 anos da morte de Veiga Valle</b>	O Popular	29/01/1981	A arte goiana revivida na obra de Veiga Valle	Afirma que no MASBM há 35 esculturas do artista; sobre algumas exposições do artista; do trabalho de Elder; que o historiador Jarbas Jaime acredita que o tio de Veiga Valle foi o seu mestre.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>2º Encontro das Artes em Goiás/GO</b>		1981		Informação em relatório sucinto de que Regina Lacerda tenha realizado comunicação sobre Veiga Valle, mas não encontramos mais detalhes.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1981	A música em Goiás	Texto de Belkiss S. Carneiro de Mendonça em que trata rapidamente sobre Veiga Valle, restauração do Senhor dos Passos e outros familiares do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	O Popular	29/08/1982	Heliana Salgueiro, pesquisadora: "Veiga Valle foi a última manifestação erudita da criatividade brasileira"	Sobre trabalho de Heliana Angotti sobre o artista. Cita trechos do livro e de falas da autora.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>176 anos do nascimento de Veiga Valle</b>	DM Revista	09/09/1982	Veiga Valle – Há 176 anos, nascia o gênio da arte sacra em Goiás	Sobre Veiga Valle e sua técnica.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento/acontecimento específico</b>	Livro	1982	A modinha em Vila Boa de Goiás	Texto de Maria Augusta C. de S. Rodrigues - superficialmente sobre Veiga Valle, restauração do Senhor dos Passos e outros familiares do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>109º anos da morte de Veiga Valle</b>	O Popular	29/01/1983	Veiga Valle, 109 anos depois	Texto de Heliana Angotti - sobre o artista e o lançamento do livro.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<b>Lançamento do livro de Heliana Angotti Salgueiro: “A singularidade da obra de Veiga Valle” e exposição de pôsteres com fotografias das obras</b>	O Popular	30/10/1983	A obra sacra de Veiga Valle na Biblioteca da UCG	Sobre abertura da exposição e lançamento do livro.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	01/11/1983	Veiga Valle em exposição	Sobre abertura da exposição e lançamento do livro.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Folha de Goiás	11/11/1983	Documentada a arte de Veiga Valle	Exposição de 35 painéis coloridos e da noite de autógrafos que Heliana Angotti realizou em Goiânia.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	O Popular	09/05/1984	Veiga Valle em tela	Sobre exposição realizada no ano anterior e sua itinerância atual e o lançamento do livro da Heliana.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Livro de Heliana Angotti Salgueiro: “A singularidade da obra de Veiga Valle”</b>	O Popular	18/04/1984	O “estilo Veiga Valle”	Texto de Annateresa Fabris. Resenha crítica sobre o livro de Heliana Angotti Salgueiro.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista Goiana de Artes, UFG.	jan.jun/1984	Cinco santeiros goianos: uma apreciação	Texto de Amphilóphio de Alencar Filho sobre cinco artistas goianos, inclui Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Exposição de 35 painéis com fotografias das obras de Veiga Valle no Museu de Arte Sacra de SP e lançamento do livro da Heliana Angotti Salgueiro sobre o artista.</b>	Estado de S. Paulo	10/05/1984	Veiga Valle, escultor para conhecer	Exposição de 35 painéis com fotografias das obras de Veiga Valle no Museu de Arte Sacra de SP e lançamento do livro da Heliana Angotti Salgueiro sobre o artista.	Arquivo Central do IPHAN
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista Goiana de Artes, UFG.	jul.dez/1984	José Joaquim da Veiga Valle: um autodidata – um inspirado	Texto de Elder Camargo de Passos sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1984	Memórias de um viajante antiquário	Texto de José Claudino da Nóbrega - várias obras que adquiriu e cita Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livreto	1984	Museu de Arte Sacra da Boa Morte	Muitas fotografias de peças do acervo. Formação do museu. Sobre a restauração	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				do imóvel para abrigar o acervo. Que o museu possui obras de Veiga Valle. Faz cronologia da construção da edificação até chegar a ser museu. Que há registros de que Henrique Ernesto da Veiga Jardim tenha dourado os altares da igreja em 1888.	
<b>Doação de três peças de Veiga Valle ao MASBM (1986)</b>	Jornal O Globo	21/12/1986	Acervo	Sobre aquisição pelo Ministério da Cultura de 03 esculturas de Veiga Valle (N. S. da Conceição, N. S. das Mercês e Menino Jesus) que estavam em antiquário e que foram doadas para o MASBM.	Arquivo Central do IPHAN
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Boletim SPHAN – Pró-Memória n 45	Janeiro/ Fevereiro - 1989	Veiga Valle, o santeiro de Goiás	Sobre o artista e técnicas que utilizou e sobre o vídeo produzido acerca de sua vida e obra.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Doação de imagem de Menino Deus ao MASBM</b>	Jornal "O Popular"	25/05/1996	Menino-Deus de Veiga Valle volta a Goiás	Informação de que um Menino Deus do Veiga Valle retorna à Goiás em virtude do testamento de Leda Guimarães Natal (proprietária da peça e que faleceu). A peça estava em São Paulo. Faz um breve histórico da procedência da peça até a atual proprietária. Corresponde à peça nº 475 do acervo do MASBM.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Lançamento do livro de Elder Camargo de Passos, "Veiga Valle, seu ciclo criativo"</b>	O Popular	10/05/1997	Os traços celestiais de Veiga Valle	Sobre lançamento do livro do Elder. Sobre como o autor aferiu as peças, sobre o Menino Deus que estaria no Vaticano, apresenta os temas tratados em cada capítulo,	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				Elder o considera como pintor e escultor, sobre as técnicas utilizadas e dúvidas quanto à formação do artista.	
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	1998	Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás	Livro sobre artistas em Goiás em que o autor (Amaury Menezes) cita Veiga Valle entre os representantes das Artes no estado de Goiás.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi e MASBM
<b>Exposição sobre Veiga Valle, na Fundação Jaime Câmara (Goiânia/GO), de 12 de setembro a 13 de outubro de 2001</b>	Cartão postal	De 12/09 a 13/10/2001		Convite para exposição sobre Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
	Livro	2001	Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte com maior Coleção de Veiga Valle	Breve histórico sobre a formação do museu e sua coleção incluindo as peças de Veiga Valle (42). Texto de Elder Camargo de Passos.	MASBM
	Folha Z – Gazeta Popular	11/09/2001	Religiosidade esculpida	Divulgação da exposição.	MASBM
	O Popular	09/09/2001	O Barroco delicado de Veiga Valle	Divulgação sobre exposição e trata um pouco sobre o artista.	MASBM
<b>Doação de 03 peças de Veiga Valle ao MASBM</b>	Jornal “O Goyaz” – Ano I, número 5	Junho / 2002	Brasil Telecom doa três obras de Veiga Valle ao Museu da Boa Morte	O texto traz breve resumo da igreja e criação do museu e finaliza com a doação de duas imagens de Santana e um S. J. Batista ao museu.	MASBM
<b>Não foi localizado evento/acontecimento específico</b>	Revista do Conselho Estadual de Cultura, nº 06	2002	Veiga Valle: um escultor goiano do século XIX	Artigo de Elder Camargo de Passos em que trata sobre o fazer artístico nas peças de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2004	Da missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de S. J. do Tocantins - um episódio da música colonial em Goiás	Sobre o tio (materno) de Veiga Valle que foi padre: José Joaquim Pereira da Veiga. Nasceu em 13/05/1772 em Meia Ponte e faleceu na mesma cidade em 11/12/1840. Trata um pouco da biografia do padre e apenas cita Veiga Valle como	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

				um dos nomes importantes como artista (escultor e pintor).	
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Revista da AFLAG _ Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, nº 4	2007/2009	Barroco em Goiás: Veiga Valle - Seu Ciclo Criativo	Artigo de Elder Camargo de Passos - breve contextualização da formação da cidade e das dificuldades para a chegada de suprimentos e sobre o fazer artístico de Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2011	A vida passada a limpo - Memória de uma família	Texto de Zilah Mundim de Souza - construção da igreja de N. S. da Boa Morte e cita o nome de Veiga Valle como artista e reunião de suas obras no museu.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2011	Nos Passos da Paixão: a irmandade de Bom Jesus dos Passos em Goiás	Cita que Veiga Valle pode ter sido o restaurador da peça do Senhor dos Passos.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2011	Veredas de Goyaz - Viajantes e Paisagens	Texto de Emmanoel Fenelon Saraiva Câmara - informações sobre incêndio na igreja em 1921, transformação em museu a partir de 1969 e informações biográficas e artísticas sobre Veiga Valle e o filho (Henrique Ernesto da Veiga Jardim).	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Pasta Revista Raízes jornalismo cultural	Maio - 2015	A marcha dos Farricocos	Texto de Iuri Baiocchi - sobre procissão do fogaréu. Destaca que o estandarte que sai na procissão é de uma descendente de Veiga Valle, pois o original que seria dele não poderia se deteriorar. Cita o MASBM e as peças do artista.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2017	Música e Tradições Religiosas em Villa-Boa de Goyaz	Texto de Maria Ludovico de Almeida e Silva - referência de que Veiga Valle teria restaurado a imagem do Senhor dos Passos, localizado na igreja de S. Francisco de Paula.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Não foi localizado evento / acontecimento específico</b>	Livro	2019	A Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural Mundial: descompassos entre teorias, discursos e práticas de preservação	Texto de Carolina Fidalgo de Oliveira - cita o nome de Veiga Valle e suas esculturas representando o século XIX na cidade.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi
<b>Possível descoberta de um Menino Deus de Veiga Valle</b>	O Popular	12/05/2019	Tesouro goiano	Trata de uma peça de Menino Deus que se encontra em restauração pertencente ao colecionador Marcos Caiado. Acredita-se que a peça foi feita por Veiga Valle.	Arquivo Histórico Frei Simão Dorvi

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE C - Esculturas atribuídas a Veiga Valle – MASBM**

Figuras femininas		
Nossa Senhora da Conceição (05)		
		
<p>Peça nº: 006. Alt: 29 cm. Proc: Desconhecida.</p>	<p>Peça nº: 206. Alt: 14,5 cm. Proc: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 250. Alt: ~24 cm. Proc: Sem informações.</p>
		
<p>Peça nº: 341. Alt: 26 cm. Proc: Goiânia.</p>	<p>Peça nº: 472. Alt: ~33,5 cm. Proc: Sem informações.</p>	
Santana (05)		
		<p align="center">Imagem não localizada durante visita <i>in loco</i></p>
<p>Peça nº: 024. Alt: ~74 cm. Proc: Santa Rita Jeroaquara/GO</p>	<p>Peça nº: 208. Alt: ~45 cm. Proc: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 251. Alt: ~11 cm. Proc: Sem informações.</p>

		
<p>Peça nº: 832. Alt: ~ 27,5 cm. Proc: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 833. Alt: ~ 28,5 cm. Proc: Propriedade particular – Família Sadi</p>	
Nossa Senhora do Rosário (02)		Nossa Senhora da Penha (01)
		
<p>Peça nº: 184. Alt: ~ 48 cm. Proc: Igreja de N. S. do Rosário de Ouro Fino/GO.</p>	<p>Peça nº: 462. Alt: 126 cm. Proc: Igreja de N. S. do Rosário – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº 204. Alt: 65 cm. Proc: Sem informações.</p>
Nossa Senhora da Abadia (aparece também como N. S. do Rosário ou Nossa Senhora do Parto) - 02		Nossa Senhora das Dores (01)
		 <p>Não foi possível fotografar o verso</p>
<p>Peça nº: 005. Alt: ~35 cm. Proc: Goiânia.</p>	<p>Peça nº: 128. Alt: ~35,5 cm. Proc: Cemitério de S. Miguel – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 458. Alt: 152 cm. Proc: Igreja de N. S. da Boa Morte – Goiás/GO. Imagem de roca.</p>
Nossa Senhora das Mercês (01)	Nossa Senhora do Bom Parto (01)	Nossa Senhora do Carmo (01)

		
<p>Peça nº: 342. Alt.: ~ 30 cm. Proc: Goiânia.</p>	<p>Peça nº: 106. Alt.: ~143 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Boa Morte – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 470. Alt.: ~ 55 cm. Proc.: Sem informações. Imagem de roca.</p>
<p>Santa Bárbara (01)</p>	<p>Nossa Senhora (inacabada) - 01</p>	
		
<p>Peça nº: 383. Alt.: ~106 cm. Proc.: Igreja de Santa Bárbara – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 467. Alt.: 26 cm. Proc.: Sem informações.</p>	
<p>Figuras masculinas</p>		
<p>Menino Deus (07)</p>		
		
<p>Peça nº: 022. Alt.: 29 cm. Proc.: Capela de Santa Rita de Jeroaquara/GO.</p>	<p>Peça nº: 340. Alt.: 31 cm. Proc.: Informação divergente – Goiás ou Goiânia.</p>	<p>Peça nº: 466. Alt.: ~ 45,5 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Abadia, Goiás/GO.</p>

		
<p>Peça nº: 468. Alt.: 32 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 475. Alt.: ~33,5 cm. Proc.: São Paulo.</p>	<p>Peça nº: 476. Alt.: ~ 20,5 cm. Proc.: Sem informações.</p>
		
<p>Peça nº: 477. Alt.: ~28 cm. Proc.: Goiás/GO.</p>		
Menino Jesus (10)		
		
<p>Peça nº: 107. Atributo da N. S. do Bom Parto. Alt.: 33,5 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Boa Morte, Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 194. Atributo do S. Benedito. Alt.: ~ 29 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 192. Atributo do Santo Antônio. Alt.: 24 cm. Proc.: Igreja de N. S. do Pilar de Ouro Fino.</p>

		
<p>Peça nº: 013. Atributo do S. J. de Botas. Alt.: 9,5 cm. Proc.: Família Caiado, Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 184. Atributo da Nossa Senhora do Rosário. Alt.: 12,5 cm. Proc.: Divergência na informação – Goiás/GO ou Igreja de N. S. do Rosário de Ouro Fino.</p>	<p>Peça nº: 462. Atributo da N. S. do Rosário. Alt.: 32 cm. Proc.: Igreja do Rosário, Goiás/GO.</p>
		
<p>Peça nº: 128. Atributo da N. S. da Abadia/N. S. do Parto. Alt.: 6,8 cm. Proc.: Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 204. Atributo da N. S. da Penha. Alt.: 16 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 470. Atributo da N. S. do Carmo. Alt.: 12,5 cm. Proc.: Sem informações.</p>
 <p>Peça nº: 912. Atributo de Santo Antônio. Alt.: 10,3 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>São Miguel (03)</p>	
		

Peça nº: 025. Alt.: ~ 81 cm. Proc.: Capela de Santa Rita de Jeroaquara/GO.	Peça nº: 126. Alt.: ~ 81 cm. Proc.: Capela do Cemitério de S. Miguel - Goiás/GO.	Peça nº: 179. Alt.: ~ 97 cm. Proc.: Igreja de N. S. do Rosário - Goiás/GO.
São Sebastião (03)		
Peça nº: 190. Alt.: ~ 94 cm. Proc.: Igreja de N. S. do Pilar – Ouro Fino.	Peça nº: 193. Alt.: ~ 84 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Boa Morte – Goiás/GO.	Peça nº: 461. Alt.: ~ 75 cm. Proc.: Igreja de N. S. do Rosário – Goiás/GO.
São João Batista (02)		São Joaquim (01)
Peça nº: 203. Alt.: ~ 89 cm. Proc.: Igreja de S. J. Batista – Ferreiro/GO.	Peça nº: 831. Alt.: 54 cm. Proc.: Propriedade particular – Família Cardoso D'Ávila	Peça nº: 080. Alt.: ~ 81 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Boa Morte – Goiás/GO.
Santo Antônio (02)		São Francisco de Assis (01)
Peça nº: 192. Alt.: ~ 74 cm. Proc.: Igreja de N. S. do Pilar – Ouro Fino.	Peça nº: 912. Alt.: ~27 cm. Proc.: sem informações.	Peça nº : 913. Alt.: 30 cm. Proc.: Desconhecido
São Pedro de Alcântara (01)	Cristo Crucificado ou Cristo Morto (01)	Crucifixo – Cristo em Agonia (01)

	 <p>Não foi possível fotografar o verso por completo, apenas partes</p>	
<p>Peça nº: 464. Alt.: ~ 76 cm. Proc.: Hospital de S. Pedro de Alcântara – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 265. Alt.: 157 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 201. Alt.: 78 cm. Proc.: Igreja de N. S. da Boa Morte – Goiás/GO.</p>
<p>São Jerônimo (01) / São Bento (?)</p>	<p>São Pedro (01)</p>	<p>São José de Botas (01)</p>
		
<p>Peça nº: 254. Alt.: ~ 70 cm. Proc.: Igreja de Santa Bárbara – Goiás/GO.</p>	<p>Peça nº: 198. Alt.: 26 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 013. Alt.: ~ 45 cm. Proc.: Propriedade particular - Família Caiado – Goiás/GO.</p>
<p>São Benedito (01)</p>	<p>São Gonçalo (01)</p>	<p>Senhor dos Passos (01)</p>
 <p>Não foi possível fotografar o verso por completo, apenas partes</p>		
<p>Peça nº: 171. Alt.: ~ 65 cm. Proc.: Igreja de Santa Rita – Jeroaquara/GO.</p>	<p>Peça nº: 023. Alt.: ~ 42 cm. Proc.: Igreja de Santa Rita Jeroaquara/GO.</p>	<p>Peça nº: 914. Alt.: 46 cm. Proc.: Saneago (?)</p>
<p>São José (inacabado) - 01</p>	<p>Pombas do Divino (02)</p>	

		
<p>Peça nº: 469. Alt. Sem informações. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 249. Alt.: 27 cm. Proc.: Sem informações.</p>	<p>Peça nº: 917. Alt.: Sem informações. Proc.: Sem informações.</p>

**Fonte:** Elaborado pela autora. **Foto:** Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE D - Peças atribuídas a Veiga Valle - registros de restauração nas fichas catalográficas**

Foto	Identificação da peça <sup>194</sup>	Iconografia	Intervenção
	025	São Miguel	"Em 1978 foi dado banho com cera carnaúba por Sr. Geraldo de B. Horizonte", conforme informação presente na ficha catalográfica.
	126	São Miguel	"Professor João Henrique Peclat, Instituto de Arte da UFG mais de 25 anos", conforme informação presente na ficha catalográfica.
	022	Menino Deus	Limpeza da camada pictórica, fixação da policromia, reintegração cromática

<sup>194</sup> A numeração das peças não foi descrita integralmente, somente os números que as identificavam individualmente. Por exemplo, a peça nº GO.99.029.025 correspondente à imagem de São Miguel foi descrita apenas como 025.

	340	Menino Deus	"Limpeza e higienização feita por M <sup>a</sup> José Belém 1987".	
	208	Sant'Ana Mestra	Documento de Maria José Macedo Belém	Limpeza, fixação da policromia e do suporte.
			Grupo Oficina de Restauro (2016)	Consolidação do suporte, reintegração cromática e reintegração de partes faltantes.
	204	Nossa Senhora da Penha	Indica que houve fixação anterior da policromia com cera, mas não diz quando nem o responsável.	
	341	Nossa Senhora da Conceição	"Limpeza e higienização feita por Maria José Belém em 1987", conforme informação presente na ficha catalográfica.	
			Limpeza da camada pictórica e fixação nas áreas de lacunas, de acordo com informações da ficha de restauração elaborada pela restauradora acima referenciada.	
	342	Nossa Senhora das Mercês	"Limpeza e higienização feita por M <sup>a</sup> José Belém em 1987", conforme informação presente na ficha catalográfica.	

			Limpeza da camada pictórica e fixação nas áreas de lacunas, de acordo com informações da ficha de restauração elaborada pela restauradora acima referenciada.
	461	São Sebastião	"Maria Luiza Brandão fez uma limpeza em 1979 (não deixou relatório de material usado)", conforme informação presente na ficha catalográfica.
	464	São Pedro de Alcântara	"Foi restaurado em 1996". Não há informação de quem foi o responsável nem o que foi feito.
	254	São Jerônimo	"Fixação urgente das áreas em descolamento. (...) Limpeza da camada pictórica e reintegração das lacunas", de acordo com informações da ficha de restauração elaborada pela restauradora Maria José Belém.

Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE E** – Transcrições de trechos de documentos encontrados no Arquivo da Diocese de Goiás

1. Folder “Termo de Mesa e Posse na Irmandade de N. S. do Rosário dos Pretos/Goiás – 1824...”

- Folhas nº 121, 121v, 122 e 122v:

“Aos vinte e dous dias do mês de Maio de mil oito centos e cincoenta e nove nesta cidade de Goyaz no

(...)

“Deliberou a mesa que **contracte o encarne da Imagem de Nossa Senhora do Rosario em o rosto cólo e mãos de que à necessidade**, bem como amandar consertar a corôa de ouro da mesma Imagem que se achava quebrada por causa das quedas que havia levado por ocasião das Procissões comprando para esse fim o ouro indispensável e contractando e pagando a mão de obra”.

(...)

2. Folder denominado “Termo de mesa e eleições da Irmandade de N. S. do Rosário de Goiás 1832”:

- Folhas nº 134 e 134v:

“Termo de mesa a convite do Procurador

Ao quatorze dias do mes de junho de mil oito centos e cessenta e um, reunida a mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario desta Cidade sob a presidencia do Snr Capellão no consistório da Capella da mesma Senhora, composta dos officiaes e Irmãos a baixo assignados propor o Snr Procurador a necessidade de se nomear (?) um membro que substitua ao ? do Pio Joaq<sup>im</sup> Marques para a comissão que foi nomeada em mesa do dia 3 do mes passado p.<sup>a</sup> examinar as contas apresentadas pelo ex Thesoureiro José Teixeira de Carvalho e Silva por não ter aquelle Reverendo Marques aceitado esta incumbencia, e recahindo unanimamentente (?) esta nomeação no Cidadão Caetano Lino da Silva deliberasse a mesa que ao mesmo se comunicasse esta nomeação, e assim mais resolveo **autorizar ao Snr Thesoureiro a contractar a encarnação da Imagem a N. Sr. Rosario e a proceder com o**

**Capellão e o Processador uma subscrição (?) para ao adjutorio do pagamento do encarne (?)**. Eu João Caetano d. Azevedo escrivão desta irmandade o escrevi”. (grifo nosso)

- Folhas nº 137 e 137v:

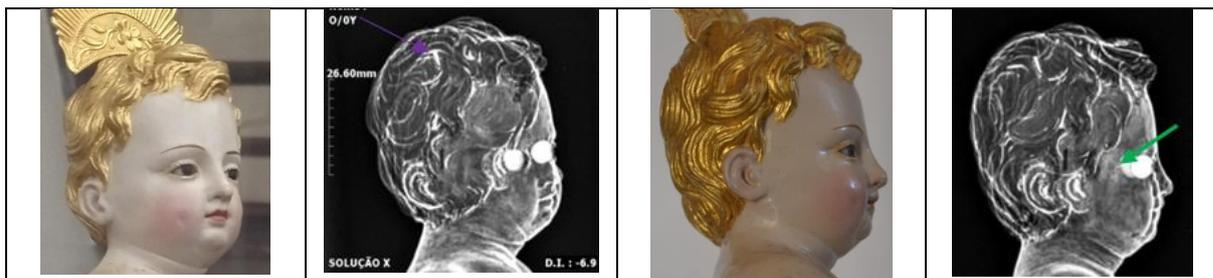
“Termo de Mesa para deliberação da festa

Aos vinte cinco dias do mes de Maio de mil oito centos e cessenta e dous no consistorio da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario desta Cidade de Goyaz, reunida a mesa composta do Capellão, Thesoureiro, e mais officiaes e Irmãos de mesa abaixo assignados, apresentando-se pelo Rei e a Rainha o Irmão Adão Moreira da Cruz, propor o Snr Thesoureiro ser necessario autorização da mesa para se fazer a festa de Nossa Senhora e São Benedito no presente ano, e declarando por parte do Rei e Rainha, que concorrião? com a quantia de sete mil reis decidida entre ambas, e não se achando presente o Juiz, deliberou a Irmandade que se fizera a festa de Nossa Senhora e novenas e também a de São Benedito da mesma maneira, e com a mesma economia como se fez no ano passado, salvo o caso de que aparecendo offerta q. sejam suficientes para então serem feitas à afesacimento? dos festeiros. **Comunicase outro sim o snr (?) Thesoureiro que o encarregado da encarnação da Imagem de Nossa Senhora do Rosario o Major José Joaquim da Veiga Valle havia contractado com o snr (?) Thesoureiro a dita encarnação pela quantia de ceis centos mil reis e que erigia ? urgia? Adiantadamente trezentos ou quatrocentos mil reis, resolveo a Irmandade que se lhe adiantasse som.<sup>te</sup> trezentos mil reis, metade da quantia ? contratou.** O Snr Thesoureiro expõe ter feito a despesa necessaria com a compra do (?) para retabolo da Capella-mor, e casca pra da cera? para iluminação dos altares na exposição do S. Sacramento pela festa da Semana Santa, e com acha q. de seo na quinta feira da da semana aos Irmãos. E para constar ? o presente termo. Eu João Caetano de Azevedo, escrivão desta Irmandade o escrevi”. (grifo nosso)

**APÊNDICE F** - Documentação fotográfica e radiológica – Menino Deus nº 340

**Observação:** Altura total da escultura 31 cm; 23,3 cm somente do Menino Deus. Neste quadro foram comparadas as imagens sob luz visível e raios X.

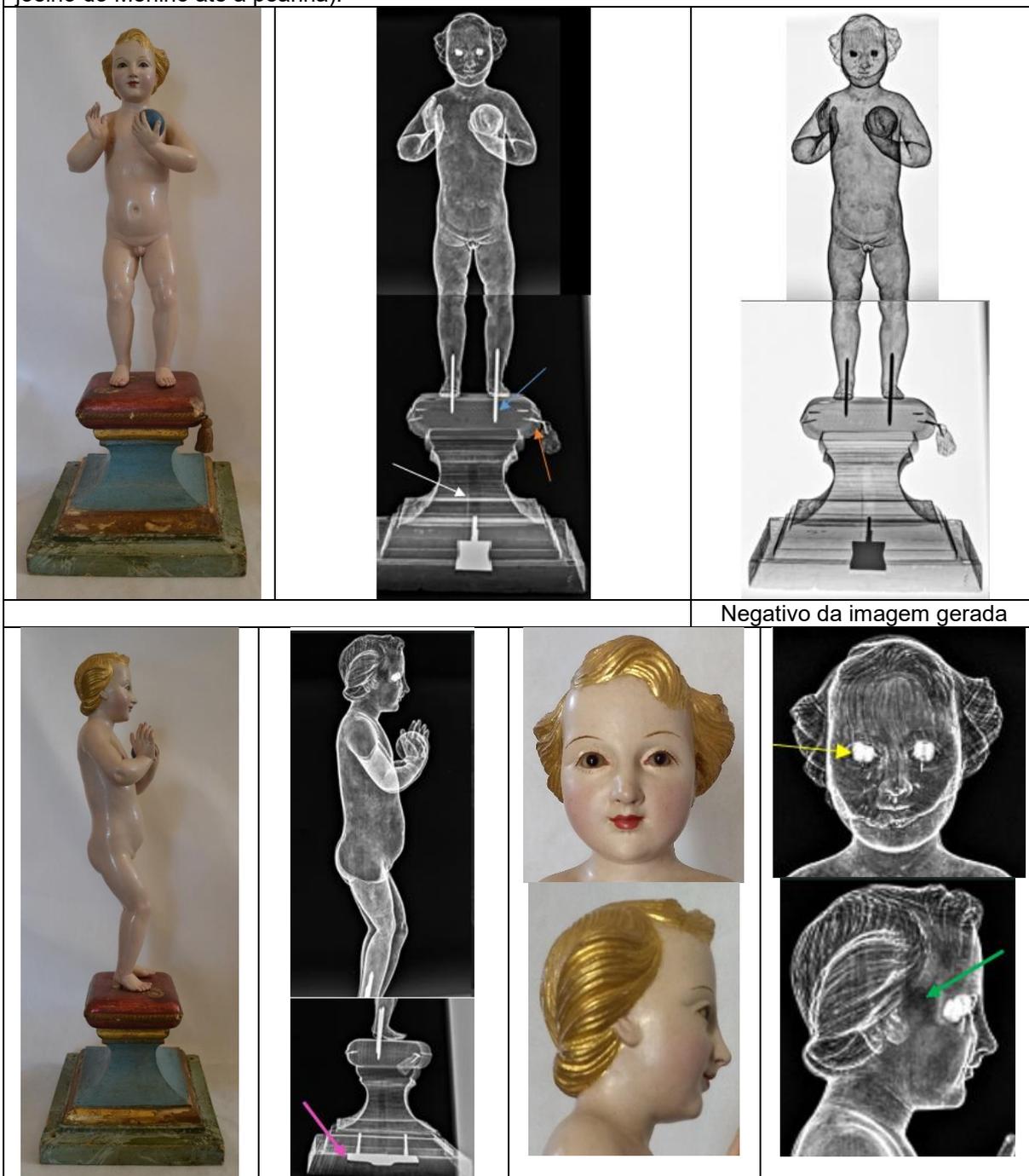




**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

### APÊNDICE G - Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus nº 466

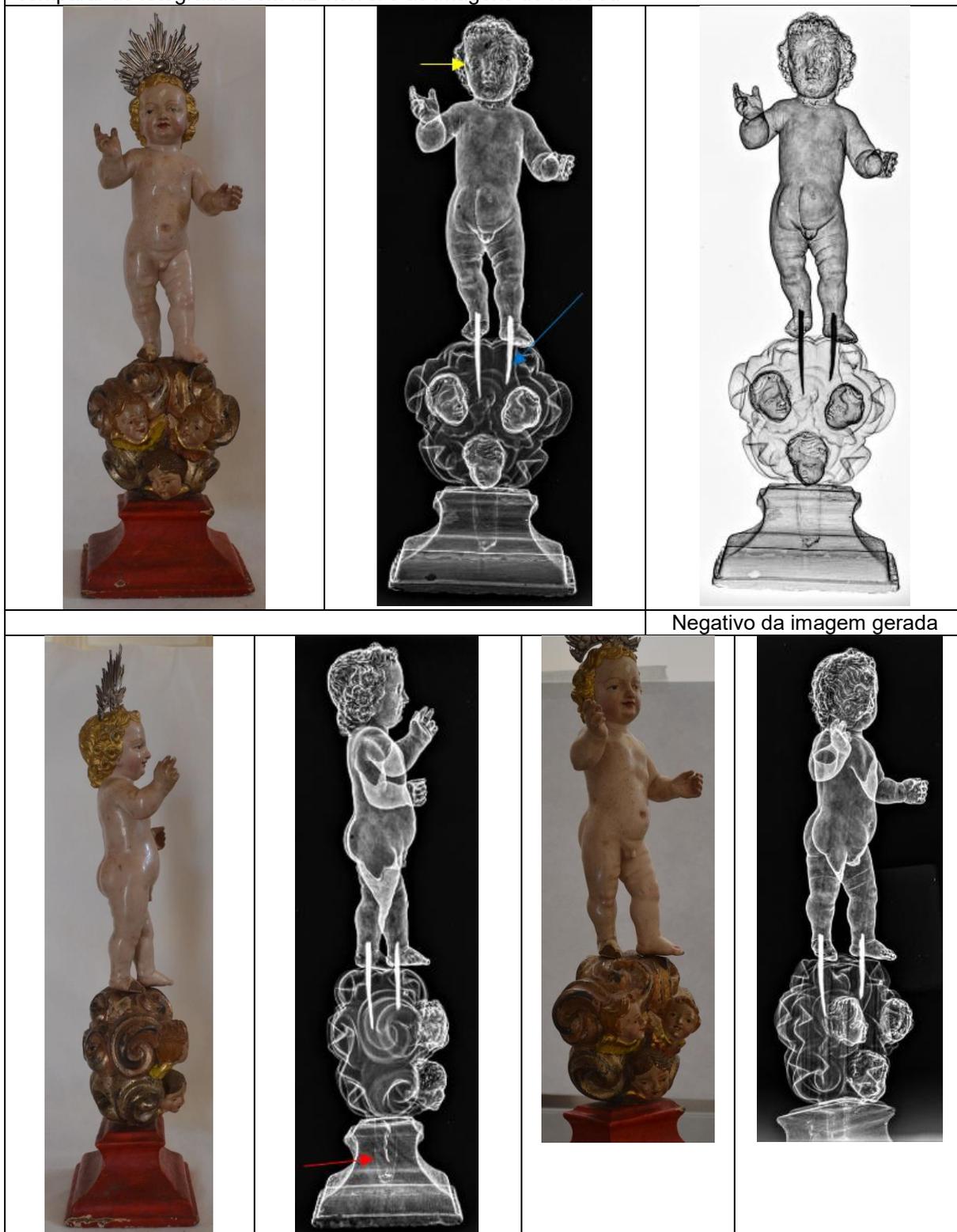
**Observação:** Altura total da escultura 45 cm; 30 cm do Menino Deus. Em virtude do tamanho do equipamento de raios X e da peça nº 466, foi necessário capturar a imagem em raios X compartimentando a peça em dois tamanhos (cabeça do Menino Deus até próximo ao joelho; e joelho do Menino até a peanha).



Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz. Imagens radiológicas: José Antônio Ramos.

**APÊNDICE H – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus nº 468**

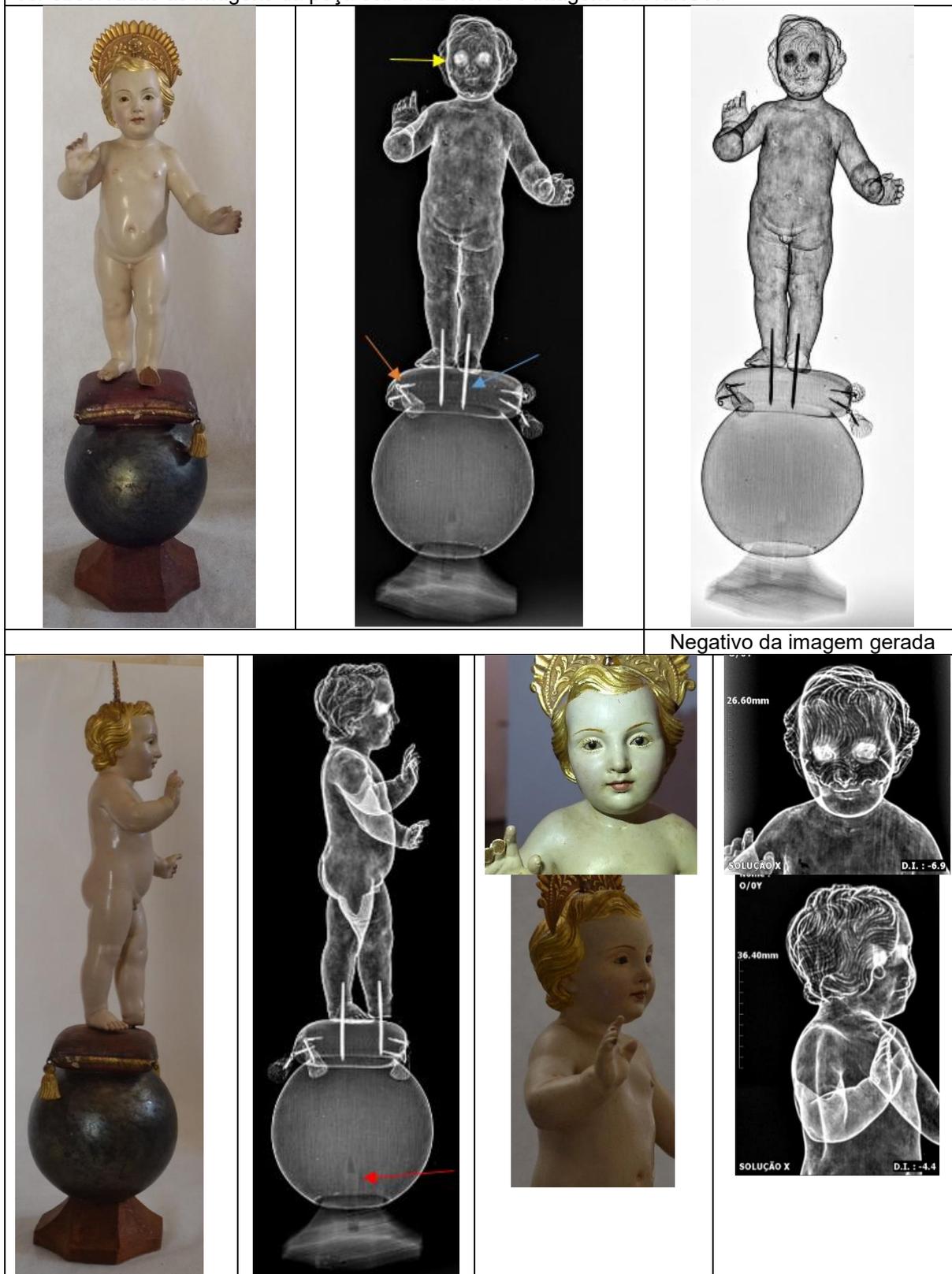
**Observação:** Altura total da escultura 32 cm; 16 cm do Menino Deus. No quadro abaixo é possível comparar as fotografias com luz visível e as imagens de raios X.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE I – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus nº 475**

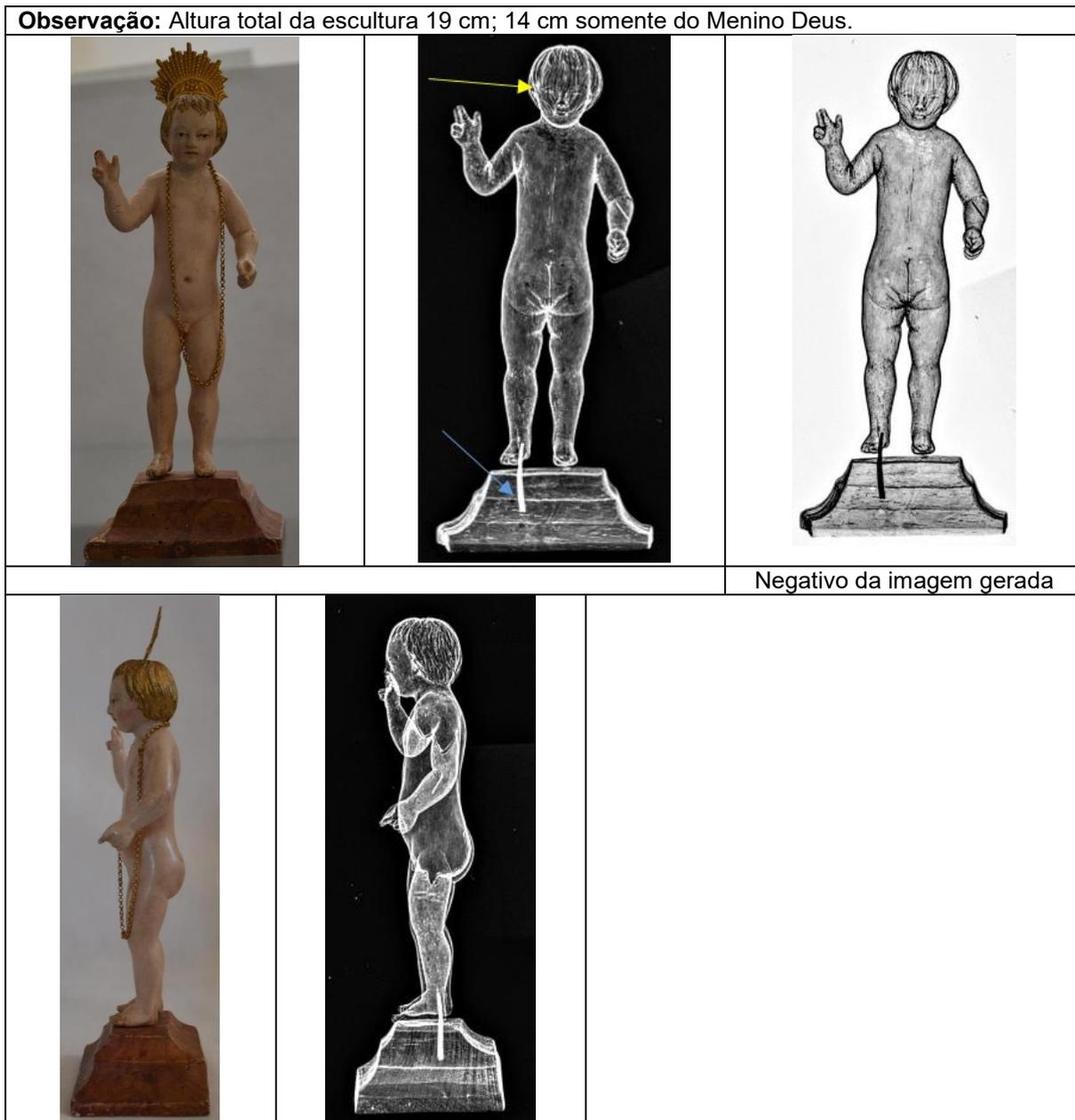
**Observação:** Altura total da escultura 33,5 cm; 18 cm do Menino Deus. No quadro abaixo, podem ser observadas as imagens da peça sob a luz visível e imagens em raios X.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE J – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus nº 476**

**Observação:** Altura total da escultura 19 cm; 14 cm somente do Menino Deus.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE K – Documentação fotográfica e radiológica - Menino Deus nº 477**

**Observação:** Altura total da escultura 28 cm; 19 cm do Menino Deus.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE L – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 013**

**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de São José de Botas com Menino Jesus 43 cm; 9,5 cm somente da figura infantil. O tamanho diminuto desta peça, bem como análise da forma e da policromia vistos [na seção 3](#), nos induzem a acreditar que o Menino Jesus não é original do conjunto.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE M – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 128**

**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Nossa Senhora da Abadia/Nossa Senhora do Parto com Menino Jesus 35,5 cm; 6,8 cm da figura infantil. Apesar das dimensões diminutas do Menino Jesus, a fatura escultórica bem como a policromia são semelhantes entre as imagens, razão pela qual acreditamos que o Menino é original do conjunto.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE N – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 184**

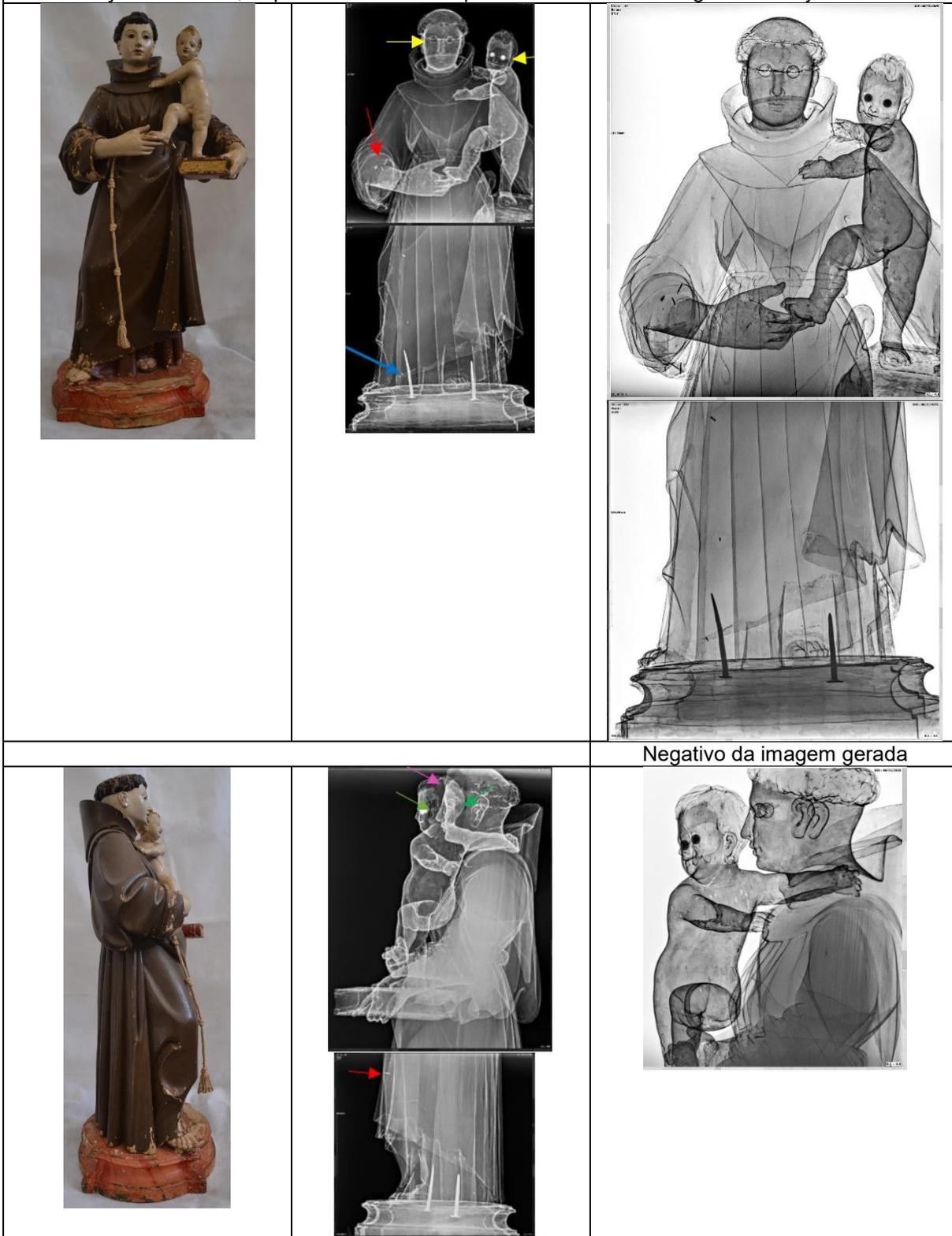
**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Nossa Senhora do Rosário com Menino Jesus 46,5 cm; 12,5 cm somente da figura infantil. O Menino Jesus desta imagem foi esculpido no mesmo bloco que a imagem principal.

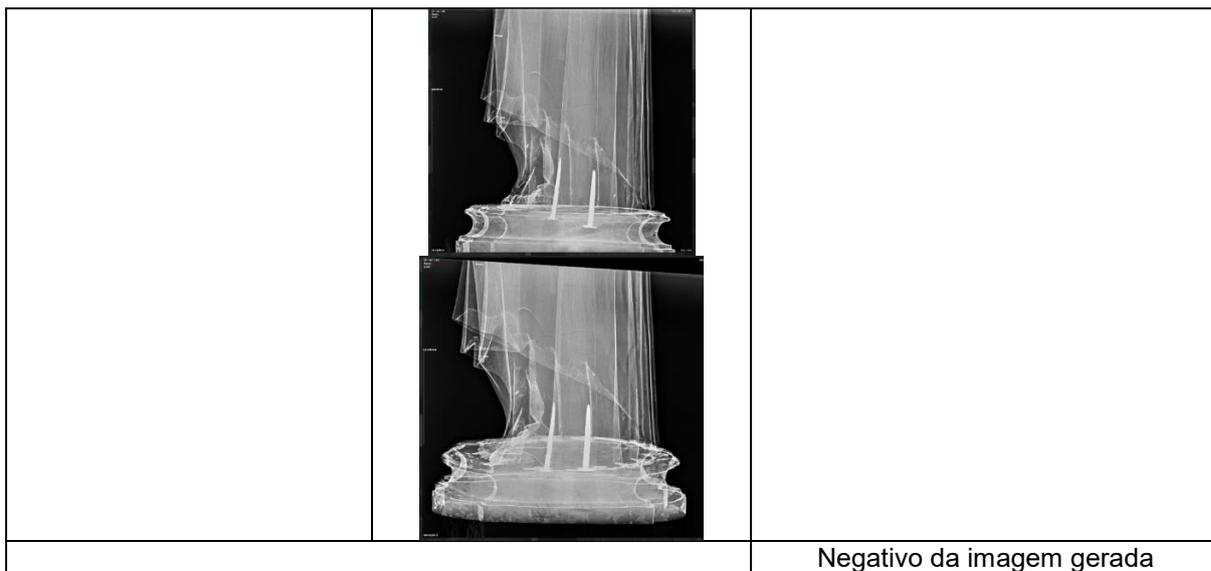


**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE O – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 192**

**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Santo Antônio com Menino Jesus 72,5 cm; 24 cm somente da figura infantil. Ao compararmos a talha e policromia destas imagens, notamos semelhanças entre elas, o que nos faz deduzir que o Menino Jesus é original do conjunto.

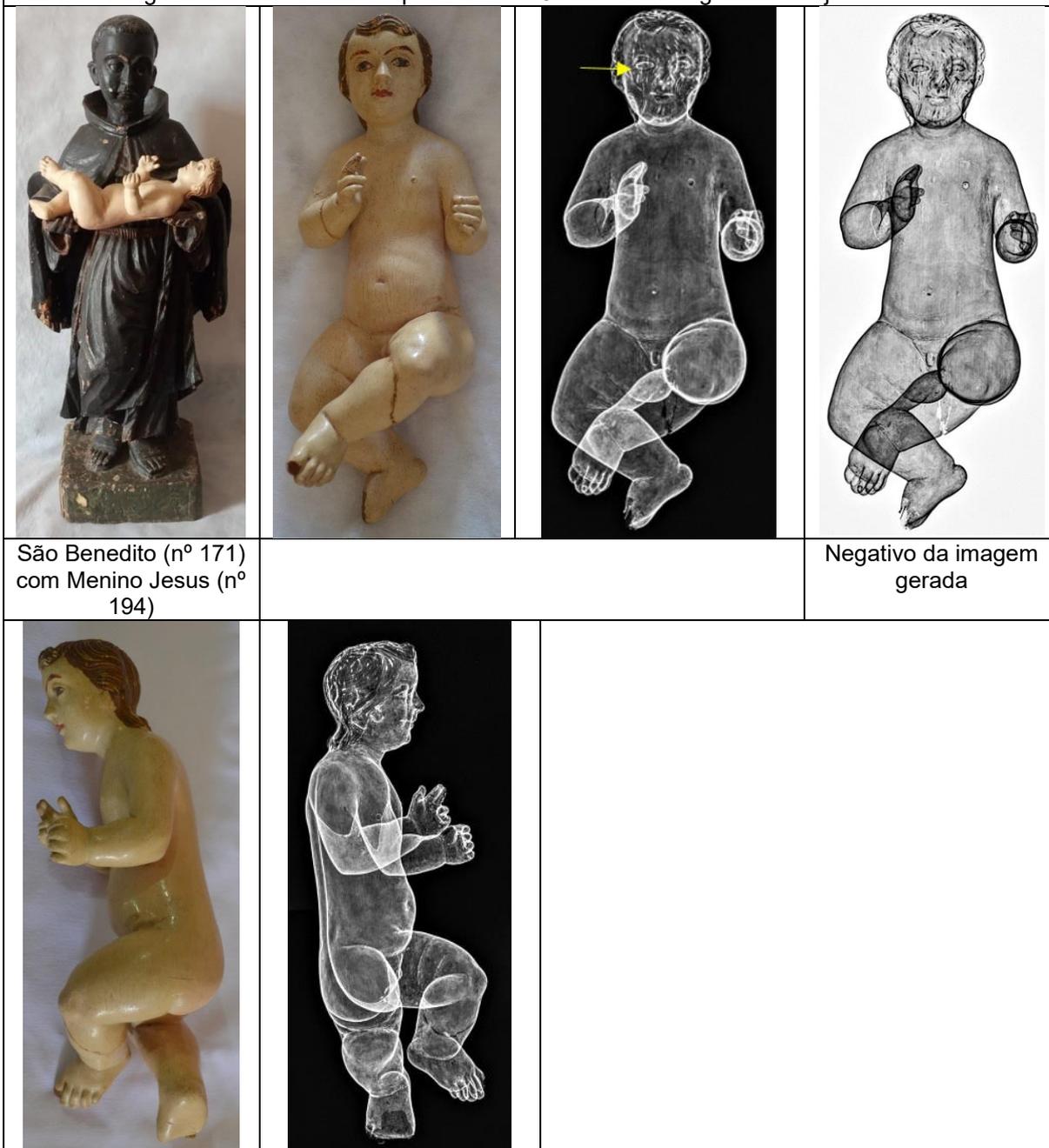




**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE P – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 194**

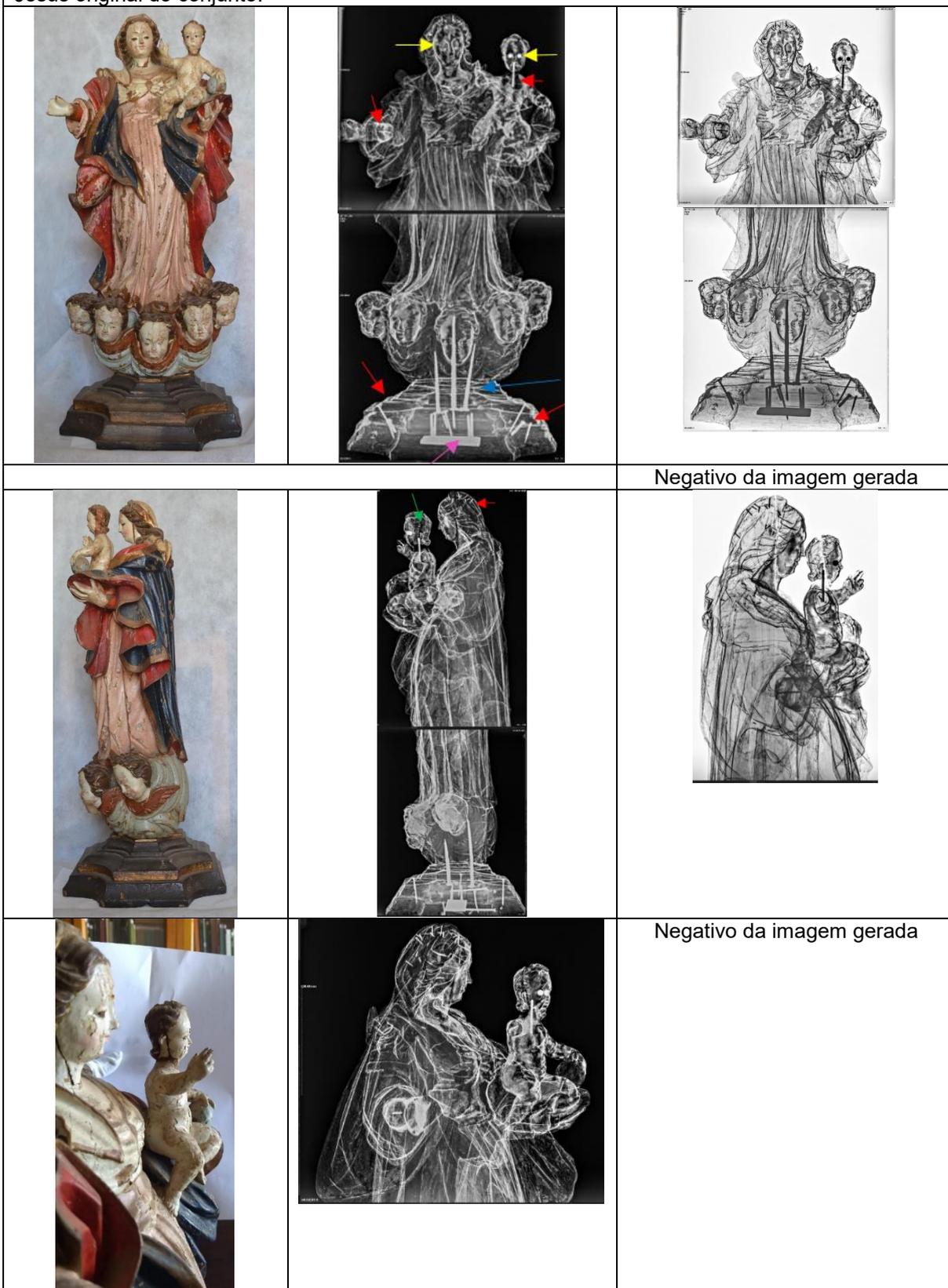
**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de São Benedito com Menino Jesus 64 cm; 21,8 cm somente da figura infantil. A comparação entre os traços escultóricos, dimensões e a policromia entre as imagens nos fazem afirmar que o Menino Jesus não é original do conjunto.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

**APÊNDICE Q – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 204**

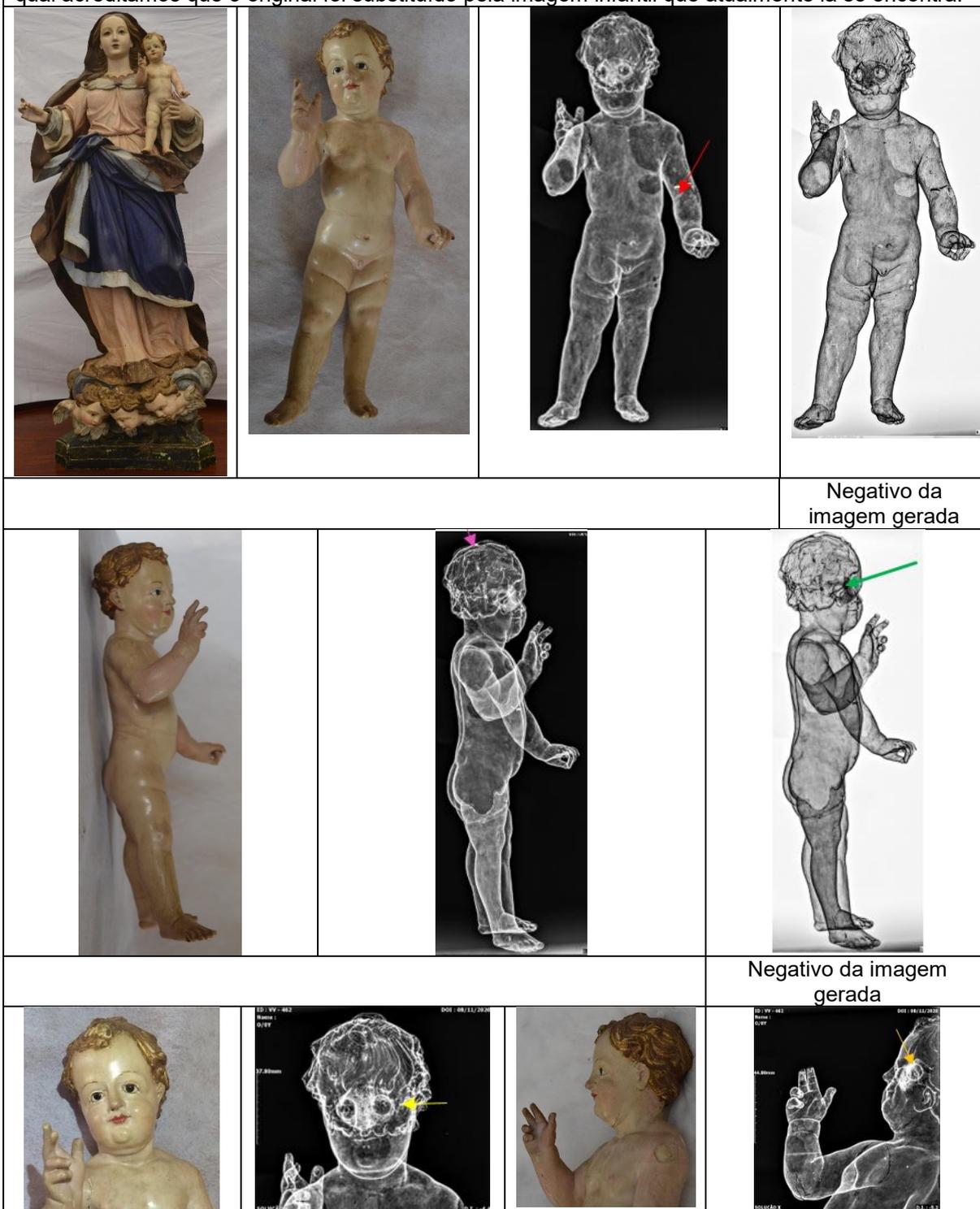
**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Nossa Senhora da Penha com Menino Jesus 64 cm; 16 cm somente da figura infantil. Há semelhanças nos traços entre as imagens quanto à escultura e à policromia (mesmo com a repintura aparente), o que nos faz deduzir ser o Menino Jesus original do conjunto.



Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz. Imagens radiológicas: José Antônio Ramos.

**APÊNDICE R – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 462**

**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Nossa Senhora do Rosário com Menino Jesus 126 cm; 32 cm somente da figura infantil. Ao compararmos ambas as esculturas, percebemos que o Menino Jesus apresenta traços escultóricos e de policromia diversos da imagem principal, razão pela qual acreditamos que o original foi substituído pela imagem infantil que atualmente lá se encontra.



Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz. Imagens radiológicas: José Antônio Ramos.

**APÊNDICE S – Documentação fotográfica e radiológica – Menino Jesus nº 470**

**Observação:** Altura total do conjunto das imagens de Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus 56,5 cm; 12,5 cm somente da figura infantil. Este, por sua vez, apresenta orifício de fixação que não condiz com a que seria adequada para a imagem de roca de Nossa Senhora do Carmo<sup>195</sup>, motivo pelo qual acreditamos não ser original do conjunto.



**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz. **Imagens radiológicas:** José Antônio Ramos.

<sup>195</sup> Ressaltamos que a representação iconográfica entre as esculturas se encontra equivocada, uma vez que, tradicionalmente, Nossa Senhora do Carmo segura o Menino no braço esquerdo, e no direito, o escapulário (MEGALE, 2001).

**APÊNDICE T – Análise construtiva – Menino Deus nº 340; nº 466**

<b>Análise construtiva – Menino Deus – nº 340</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	05 blocos principais (Menino Deus; mão direita; mão esquerda; almofada; parte hexagonal da peanha; e peanha) e 04 blocos secundários: duas borlas direitas (anterior e posterior); e borla esquerda (posterior).
<b>Fixação entre blocos</b>	Mãos do Menino fixadas com cola; Menino na almofada por dois pinos com características industriais (seta azul); borlas com ganchos industrializados na almofada (seta laranja); e esta colada na peanha. Fixação da peanha (parte superior hexagonal) com dois pinos de madeira centralizados e vertical por encaixe (seta branca).
<b>Direção das fibras</b>	Não visível no Menino, mas tecnicamente só pode ser vertical; sentido horizontal na almofada e peanha (observação a olho nu e raios X).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu. Possui fragmento de resplendor - parte interna da cabeça (seta roxa).
<b>Orifício na base</b>	Ausente.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	De vidro, esféricos e maciços, porém, com diferença de densidade entre eles (seta amarela). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Ausência da linha de corte na face ao visualizar a olho nu, luz rasante e raios X.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

<b>Análise construtiva – Menino Deus nº 466</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	04 blocos principais (Menino Deus; almofada; peanha; e base quadrangular verde) e um bloco secundário: borla esquerda (anterior).
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino na almofada com dois pregos sem cabeças (seta azul); borlas com ganchos industrializados na almofada (seta laranja); peanha na almofada com cola (ausência de pinos de madeira ou hastes metálicas); base quadrangular verde na peanha através de chapa metálica e dois parafusos (seta rosa). Presença de ganchos industriais para fixação de 03 borlas perdidas.
<b>Direção das fibras</b>	Vertical no Menino; sentido horizontal na almofada e peanha (observação a olho nu e raios X).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu e exames radiológicos.
<b>Orifício na base</b>	Em sentido vertical e se estende em quase toda a peanha (seta branca).
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	De vidro e formato irregular com áreas maciças. De frente - materiais mais densos verticais, ao lado direito e esquerdo - forma quase letra "H"; de perfil - áreas mais densas parecem estar na região da frente e área posterior dos olhos (seta amarela). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de corte na face visível nos raios X de perfil.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

### APÊNDICE U – Análise construtiva – Menino Deus nº 468; nº 475

Análise construtiva - Menino Deus nº 468	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	03 blocos: peanha; nuvem com cabeças de anjos; e Menino Deus.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino na nuvem através de cravos (seta azul); nuvem na peanha com pino grosso e centralizado em madeira, vertical por encaixe (seta vermelha). Não identificação nas imagens de raios X de como cabeças de anjo foram encaixadas ou esculpidas na nuvem (possivelmente por pino de madeira e cola).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical nas nuvens e horizontal na peanha. Raios X não indicaram direção no Menino; contudo, a olho nu dos pés (perda de suporte e policromia) indica sentido vertical (similar à nuvem).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Sentido vertical, estreito, se estende até pedaço de madeira centralizado citado.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

Análise construtiva – Menino Deus nº 475	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	04 blocos principais (Menino Deus; almofada; globo; e peanha e 03 blocos secundários: duas borlas esquerdas (anterior e posterior); e uma borla direita (anterior).
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino na almofada por pregos (seta azul); borlas na almofada com ganchos industrializados (seta laranja); peanha no globo com pedaço de madeira centralizado e vertical por encaixe (seta vermelha); presença de ganchos industriais para fixar uma borla perdida.
<b>Direção das fibras</b>	Vertical no Menino, almofada e globo; e horizontal na peanha (não é original).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Ausente.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	De vidro com formato diferente das anteriores, aspecto convexo, não esférico, com duas densidades distintas de materiais (a mais escura similar a fragmentos e ausência de pedúnculos) - seta amarela. Ausência de espaço ocado na direção dos olhos. Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravo). Linha de corte na face visível somente nos raios X de perfil.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

### APÊNDICE V – Análise construtiva – Menino Deus nº 476; nº 477

Análise construtiva – Menino Deus nº 476	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	02 blocos: Menino Deus; e peanha.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino com cravo na base (seta azul). Antebraço esquerdo - presença de prego para unir a região ao braço (ruptura no suporte - a olho nu).
<b>Direção das fibras</b>	Não visível no Menino, mas tecnicamente só pode ser vertical; horizontal na base (a olho nu e de perfil nos raios X).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Dois orifícios pontuais distintos da fixação do Menino.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

Análise construtiva – Menino Deus nº 477	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	03 blocos: peanha; globo; e Menino Deus.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino ao globo por prego sem cabeça (vertical na região dos glúteos) - seta azul. Peanha no globo com prego vertical (seta azul). Braço direito (altura do ombro) presença de dois pregos para fixar braço ao tronco (seta vermelha).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical no Menino e globo; horizontal na peanha.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Somente do prego que fixa o globo.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	No braço direito, não há marcas na policromia indicando restauração na peça, quando observamos com luz ultravioleta e lente de aumento. Na imagem radiológica é visível uma marca na região do tórax provavelmente acúmulo de material na preparação (impossível identificar).

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE W – Análise construtiva – Menino Jesus nº 013; nº 107**

Análise construtiva – Menino Jesus nº 013	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino Jesus em São José de Botas por orifício na perna direita (se encaixa em pino metálico localizado sob manto e mão esquerda da imagem principal).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	Imagens radiológicas - presença de fragmentos metálicos (setas vermelhas) entre dedos indicador e médio da mão direita (na vertical); ausência de sinais de restauração (lente de aumento e luz ultravioleta).

Fonte: Elaborado pela autora.

Análise construtiva – Menino Jesus nº 107	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino na Nossa Senhora por pino metálico na nádega direita (se encaixa no manto sob a mão esquerda da imagem maior - seta azul). Presença de: pino metálico fixando braço esquerdo no tronco do Menino Jesus (seta vermelha); e de haste metálica no dedo anelar da mão direita do Menino (seta vermelha).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	De vidro esféricos, ocos e presença de pedúnculo (seta amarela). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos - se estende até a boca (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de corte na face visível em perfil (imagens de raios X e desnível no topo da cabeça (figura 29).
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais e/ou totais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

### APÊNDICE X – Análise construtiva – Menino Jesus nº 128; nº 184

Análise construtiva – Menino Jesus nº 128	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino Jesus na Nossa Senhora por orifício na perna direita (se encaixa em pino metálico localizado sob manto e mão esquerda da Nossa Senhora).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical (observação a olho nu com lente de aumento).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

Análise construtiva – Menino Jesus nº 184	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	02 blocos: conjunto da Nossa Senhora do Rosário, Menino Jesus e nuvem com cabeças de anjos; e peanha.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino esculpido em bloco único com a Nossa Senhora e nuvem; peanha fixada à nuvem com parafuso vertical (seta azul). Presença de pregos nos vértices da peanha (seta vermelha).
<b>Direção das fibras</b>	Horizontal na peanha; vertical na indumentária da Nossa Senhora, cabeças de anjos e nuvem. Não visível no Menino (raios X e olho nu), porém, acreditamos ser vertical (bloco único com Nossa Senhora).
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	05, sendo o central maior e possivelmente para fixação em suporte maior.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Menino - olhos de vidro esféricos, maciços, semelhantes aos de Nossa Senhora (setas amarelas). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de corte na face visível (imagens de raios X e olho nu).
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais e/ou totais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE Y – Análise construtiva – Menino Jesus nº 192; nº 194**

<b>Análise construtiva – Menino Jesus nº 192</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	03 blocos: Menino Jesus; Santo Antônio com livro; e peanha.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino no Santo Antônio por cola e não esculpido junto ao bloco principal (resquício de cola - mão direita do Menino e costas da imagem principal - peça esculpida por completo); Santo Antônio à peanha com 02 cravos verticais (seta azul). Presença de fragmentos metálicos e pregos na indumentária do Santo Antônio (parte inferior, superior e mangas - 07) - setas vermelhas.
<b>Direção das fibras</b>	Vertical no Menino e Santo Antônio; sentido horizontal na peanha.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu e imagens de raios X (seta rosa).
<b>Orifício na base</b>	02 (se estende na vertical em quase toda a peanha); possui cravos em seu interior.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Menino - de vidro, esféricos e maciços; Santo Antônio - de vidro, esféricos, porém ocos e com presença de pedúnculo (setas amarelas). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de corte na face visível (raios X e olho nu).
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais e/ou totais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	Indefinição sobre mão direita do Santo Antônio (bloco separado do restante da imagem?) e direção das fibras da madeira.

Fonte: Elaborado pela autora.

<b>Análise construtiva – Menino Jesus nº 194</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino apoia-se deitado sobre mãos de São Benedito, sem fixar com orifícios e/ou hastes metálicas.
<b>Direção das fibras</b>	Vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Ausente.
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (ver seta amarela no quadro acima). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais e totais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	Presença de rupturas na madeira causadas, provavelmente, por acidentes na peça (ausência de documentação a respeito).

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE Z – Análise construtiva – Menino Jesus nº 204; nº 462**

<b>Tabela 14 – Resultado das análises - nº 204</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	03 blocos: Nossa Senhora da Penha, com Menino Jesus e globo; mão direita da imagem feminina; e peanha.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino esculpido com Nossa Senhora (ausência de elementos metálicos e resquícios de cola); nuvem à peanha através de 02 cravos verticais (seta azul). Presença de pregos na região da cabeça – ambas esculturas (não fixam rosto à cabeça - setas vermelhas). Menino com parafuso vertical para fixar cabeça ao tronco (provavelmente intervenção - setas vermelhas). Presença de diversos pregos, parafusos (setas vermelhas) e chapa metálica na peanha (seta rosa).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical na Nossa Senhora da Penha e nuvem; horizontal na peanha e mão direita da imagem feminina; não visível no Menino e globo, mas tecnicamente só pode ser vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Ausente.
<b>Orifício na base</b>	05, sendo um central e com placa metálica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Menino - de vidro, esféricos e maciços; Nossa Senhora - material aparente em formato de calota (imagens de raios X - perfil); olho nu - ruptura do suporte em madeira na região do globo ocular e presença de material marrom (esclerótica do olho) e representação da pupila (setas amarelas). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos do Menino (ausente na Nossa Senhora). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de corte na face visível a olho nu e evidenciado nos raios X.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Ausência de uniformidade na aplicação da carnação; indícios de repintura (generalizado na peça, não somente na carnação); apresenta manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais e/ou totais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	Mão e antebraço direitos da Nossa Senhora - blocos separados (se encontram encaixados e com haste metálica similar a prego em seu interior (seta vermelha).

Fonte: Elaborado pela autora.

<b>Análise construtiva – Menino Jesus nº 462</b>	
<b>Estrutura da escultura</b>	Maciça.
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Orifício no pé direito do Menino (se encaixa em pino metálico na mão esquerda da Nossa Senhora). Presença de fragmento metálico (pé direito) e de 02 fragmentos metálicos (semelhantes a cravos) na horizontal - região próxima ao cotovelo do braço esquerdo (seta vermelha).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu e imagens de raios X (seta rosa).
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	De vidro, esféricos,ocos, sem pedúnculo, porém, com abertura para este elemento (perfil - seta amarela). Espaço ocado visível em perfil na direção dos olhos (seta verde). Fixação da face à cabeça com cola (ausência de pregos e cravos). Linha de secção na cabeça não visível, apesar de haver fratura no pescoço.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).

<b>Observações</b>	Ruptura do braço direito (ombro - seta laranja) fixada com cola; e rachaduras no suporte no braço, perna e pescoço (decorrentes de quedas e intervenção posterior - documentação sobre essa hipótese não encontrada).
--------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Fonte:** Elaborado pela autora.

**APÊNDICE AA – Análise construtiva – Menino Jesus nº 470**

<b>Estrutura da escultura</b>	<b>Maciça.</b>
<b>Composição de blocos</b>	Bloco único.
<b>Fixação entre blocos</b>	Menino Jesus na Nossa Senhora apenas com a imagem infantil apoiada na posição sentada sob mãos da Nossa Senhora (auxílio de fios de nylon entre elas).
<b>Direção das fibras</b>	Vertical.
<b>Orifício para resplendor</b>	Perceptível a olho nu.
<b>Orifício na base</b>	Não se aplica.
<b>Técnica construtiva dos olhos</b>	Esculpidos e policromados (seta amarela). Não apresenta espaço ocado na direção dos olhos, fixação da face à cabeça e linha de corte na face - técnica construtiva distinta dos olhos de vidro.
<b>Aspecto visual da carnação e cabelo</b>	Aplicação uniforme da carnação, porém com manchas e acúmulo de pigmentos na distribuição da tinta em relação ao suporte (áreas de junções esculpidas na carnação e cabelos). Presença de pontos circulares generalizados (perdas parciais de estratos da carnação).
<b>Observações</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE BB – Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 340; nº 466**

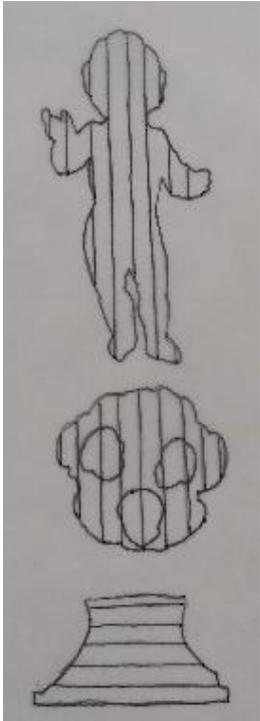


Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.



Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE CC – Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 468; nº 475**

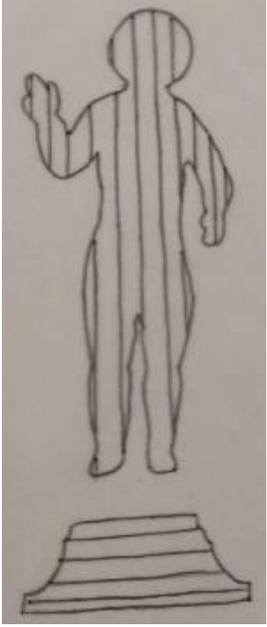
<b>Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 468</b>	
<p><b>Composição dos blocos e direção das fibras</b></p> 	<p>Sentido horizontal das fibras - base inferior</p> 

Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

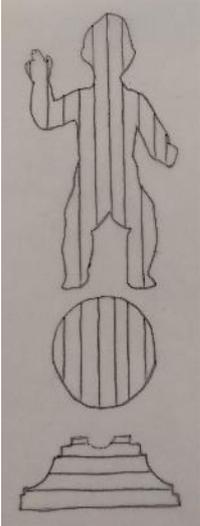
<b>Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 475</b>	
<p><b>Composição dos blocos e direção das fibras</b></p> 	<p>Sentido horizontal das fibras - base inferior</p> 

Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE DD – Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 476; nº 477**

<b>Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 476</b>	
<p><b>Composição dos blocos e direção das fibras</b></p>	<p>Sentido horizontal das fibras - base inferior</p>
 <p>The drawing shows a stylized human figure with vertical lines indicating the fiber direction. Below it is a trapezoidal base, also with vertical lines.</p>	 <p>A photograph of a rectangular wooden block. The wood grain is oriented horizontally. A handwritten number '60199-019-476' is visible on the right side.</p>

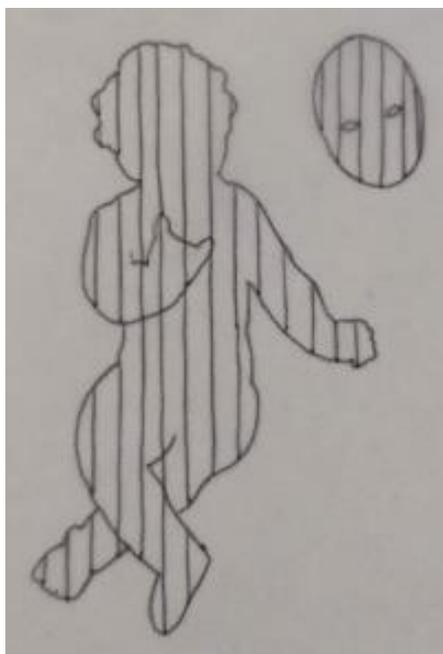
Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

<b>Direcionamento das fibras – Menino Deus nº 477</b>	
<p><b>Composição dos blocos e direção das fibras</b></p>	<p>Sentido horizontal das fibras - base inferior</p>
 <p>The drawing shows a stylized human figure with vertical lines indicating the fiber direction. Below it is a circle with vertical lines, and at the bottom is a trapezoidal base with vertical lines.</p>	 <p>A photograph of a rectangular wooden block. The wood grain is oriented horizontally. A white rectangular label is attached to the top surface.</p>

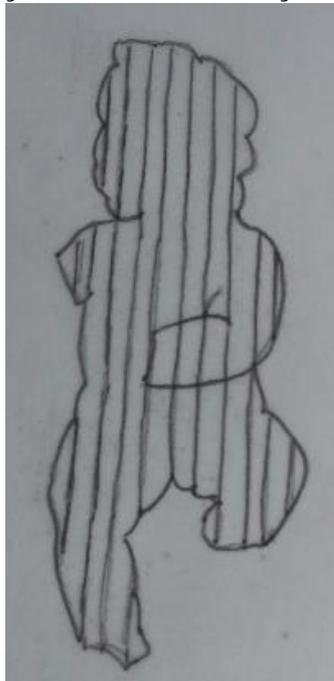
Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE EE – Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 013; nº 107****Direcionamento das fibras - Menino Jesus nº 013****Composição dos blocos e direção das fibras**

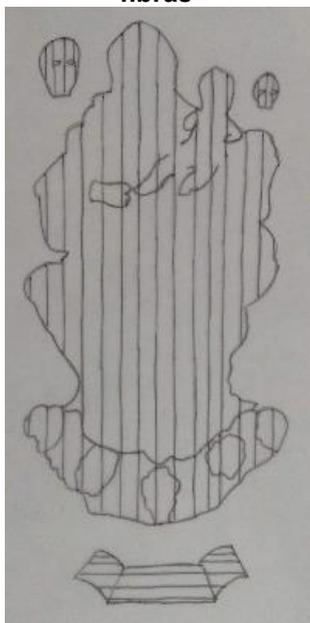
Fonte: Elaborado pela autora.

**Direcionamento das fibras - Menino Jesus nº 107****Composição dos blocos e direção das fibras**

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE FF – Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 128; nº 184****Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 128****Composição dos blocos e direção das fibras**

Fonte: Elaborado pela autora.

**Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 184****Composição dos blocos e direção das fibras****Sentido horizontal das fibras - base inferior**

Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**APÊNDICE GG – Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 192; nº 194****Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 192**

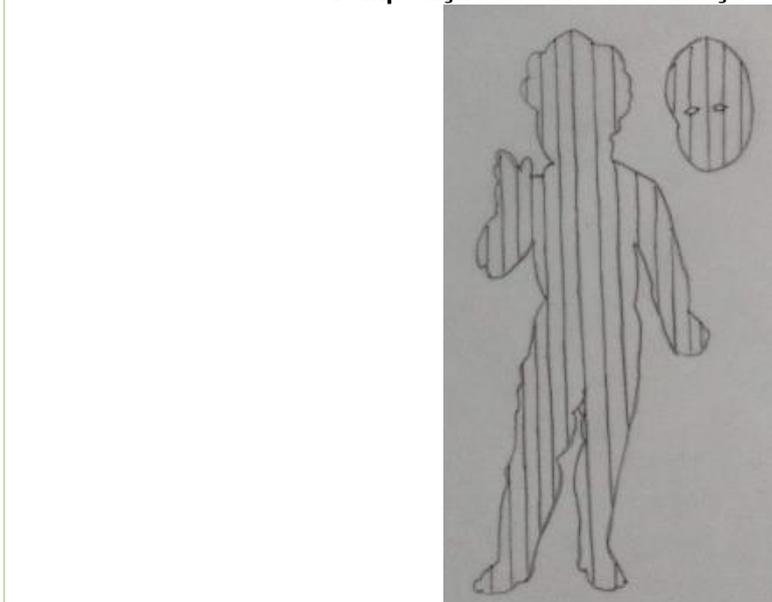
Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 194****Composição dos blocos e direção das fibras**

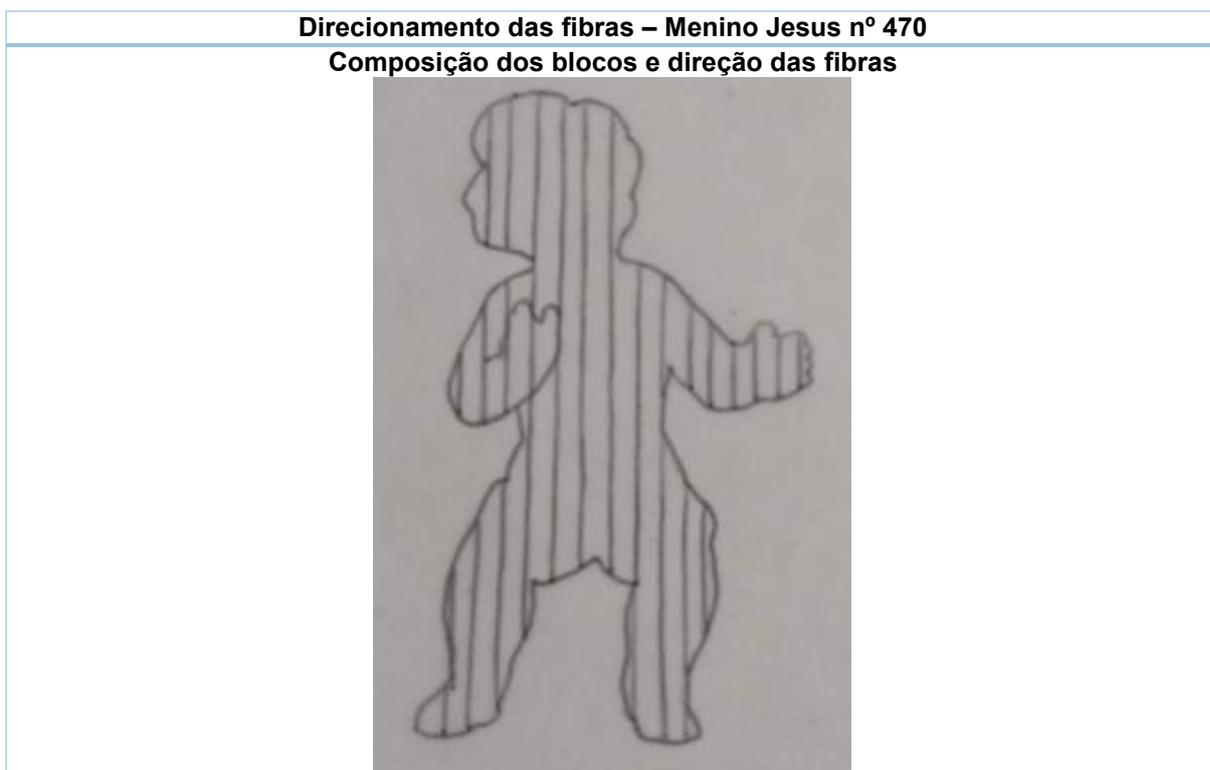
Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE HH – Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 204; nº 462****Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 204**

Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

**Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 462****Composição dos blocos e direção das fibras**

Fonte: Elaborado pela autora.

**APÊNDICE II – Direcionamento das fibras – Menino Jesus nº 470; nº 912**

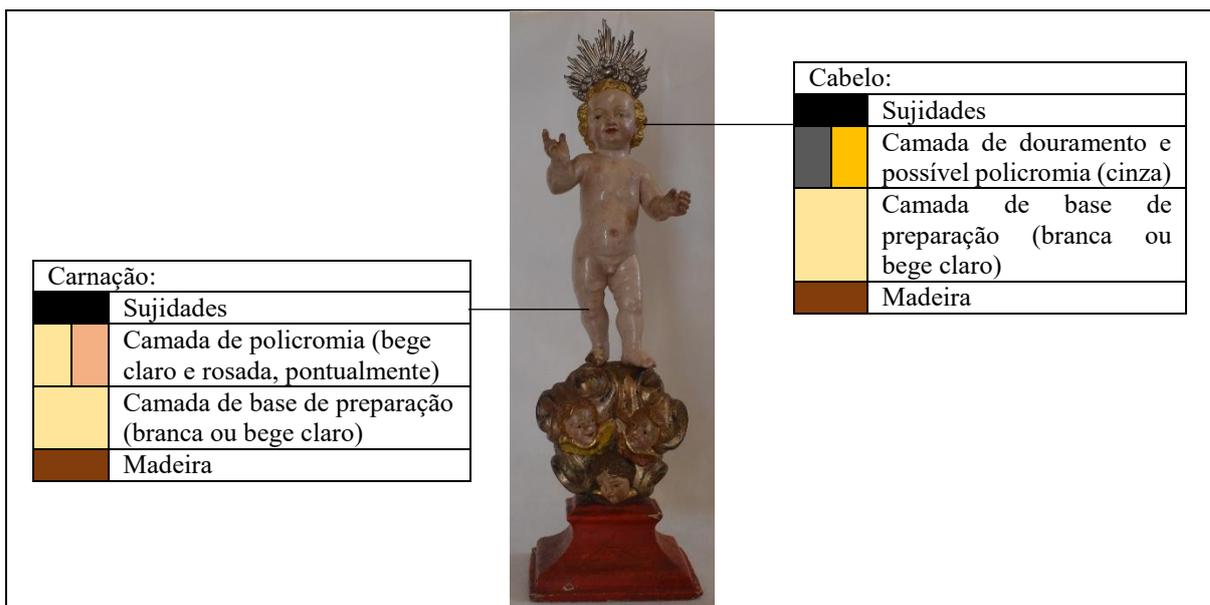
Fonte: Elaborado pela autora.



Fonte: Elaborado pela autora. Fotos: Ana Carolina Cruz.

## APÊNDICE JJ – Estudos estratigráficos da policromia (carnação e cabelo)

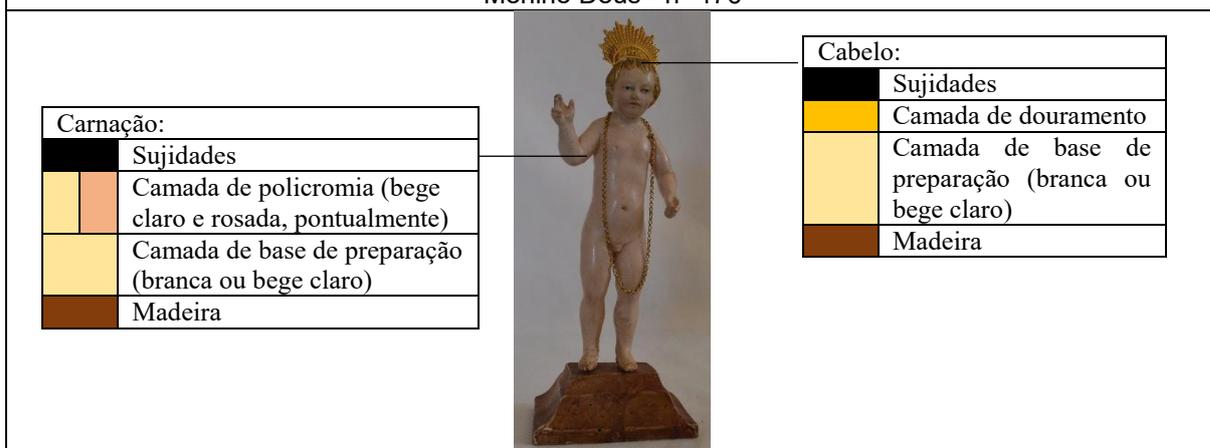
Menino Deus - nº 022																						
<table border="1"> <tr><td colspan="2">Carnação:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Carnação:		■	Sujidades	■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira		<table border="1"> <tr><td colspan="2">Cabelo:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de douramento</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Cabelo:		■	Sujidades	■	Camada de douramento	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira
Carnação:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
Cabelo:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de douramento																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
<p>Observações: Fluorescência de luz UV na carnação e cabelos não indicaram restauro; na base sim e no globo ficou esverdeado (possível branco de zinco).</p>																						
Menino Deus - nº 340																						
<table border="1"> <tr><td colspan="2">Carnação:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Carnação:		■	Sujidades	■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira		<table border="1"> <tr><td colspan="2">Cabelo:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de douramento</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Cabelo:		■	Sujidades	■	Camada de douramento	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira
Carnação:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
Cabelo:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de douramento																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
<p>Observações: Fluorescência de luz UV na carnação e cabelos não indicaram restauro; somente na almofada, mas há registro de restauro na peça (limpezas mecânica e química, fixação da policromia, remoção e refixação das mãos e reintegração cromática pontual).</p>																						
Menino Deus - nº 466																						
<table border="1"> <tr><td colspan="2">Carnação:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Carnação:		■	Sujidades	■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira		<table border="1"> <tr><td colspan="2">Cabelo:</td></tr> <tr><td>■</td><td>Sujidades</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de douramento</td></tr> <tr><td>■</td><td>Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td></tr> <tr><td>■</td><td>Madeira</td></tr> </table>	Cabelo:		■	Sujidades	■	Camada de douramento	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	■	Madeira
Carnação:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
Cabelo:																						
■	Sujidades																					
■	Camada de douramento																					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)																					
■	Madeira																					
<p>Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauro na policromia.</p>																						
Menino Deus - nº 468																						



Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauro na policromia, parece apenas ter colado o dedo.

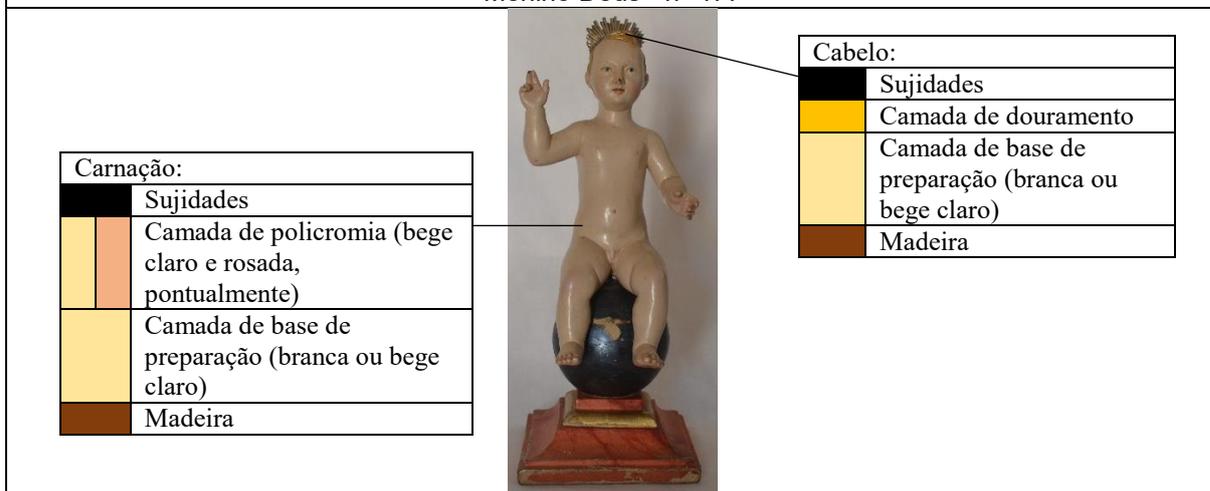
Observações: Fluorescência de luz UV indicou pequenos restauros na carnação e globo esverdeado (branco de zinco).

Menino Deus - nº 476



Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauro na policromia, porém o raio X indica uma possível fixação de parte do braço esquerdo e a olho nu vimos a colagem de parte do braço direito.

Menino Deus - nº 477



Observações: Fluorescência de luz UV indicou pequenos restauros na carnação e globo esverdeado (branco de zinco).

Menino Jesus - nº 013

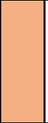
Carnação:	
	Sujidades
	1 camada de policromia espessa (rosa claro ou alaranjada)
	1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira



Cabelo:	
	Sujidades
	Camada de policromia (2 tons de marrom)
	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira

Observações: Fluorescência de luz de UV não indicou restauro na policromia.

Menino Jesus - nº 107

Carnação:	
	Sujidades
	Camada de policromia espessa (rosa claro e rosada, pontualmente) – possivelmente repintura
	Camada de policromia (bege claro – parece carnação original)
	1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira



Cabelo:	
	Sujidades
	Camada de policromia (marrom) – possivelmente repintura
	Camada de douramento
	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira

Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauração na policromia, porém, a fixação do braço esquerdo parece ter sido intervenção. Apesar disso, a suspeita sobre haver repintura nos cabelos pode ser observada a olho nu na parte posterior em que aparece uma parte de cabelo dourado.

Menino Jesus - nº 128

Carnação:	
	Sujidades
	1 camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente) – repintura?
	1 camada de policromia (bege claro) – ver joelho direito
	Camada de policromia (preta) na madeira aparente (perna direita, braço e braços?)
	1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira



Cabelo:	
	Sujidades
	Camada de douramento
	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira

Observações: Fluorescência de luz UV indicou sinais de restauro na policromia, principalmente no abdômen e pernas. Com a luz rasante foi possível identificar marcas do pincel.

Menino Jesus - nº 184

Carnação:			Cabelo:	
	Sujidades			Sujidades
	2 camadas de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)			Camada de douramento espessa
	1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)			Camada de policromia ou bolo armênio?
	Madeira			Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
			Madeira	

Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauro na policromia, apesar de a olho nu no verso (manto) parece ter sido repintado.

Menino Jesus - nº 192

Carnação:			Cabelo:	
	Sujidades			Sujidades
	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)			Camada de douramento
	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)			Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Madeira			Madeira

Observações: Fluorescência de luz UV indicou poucos sinais de restauro na carnação do Menino; reflexo semelhante à cola do rosto nos cabelos (atrás).

Menino Jesus - nº 194

Carnação:			Cabelo:	
	Sujidades			Sujidades
	Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente) – possivelmente repintura			Camada de policromia (02 tons de marrom e 01 de preto). Possui douramento?
	Camada de policromia (rosa claro e bege claro)			Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)			Madeira
	Madeira			

Observações: Fluorescência de luz UV indicou sinais de restauro na policromia, pincelada na carnação (luz rasante) e fixação de partes que se soltaram com adesivo.

Menino Jesus - nº 204

<b>Carnação:</b>		<b>Cabelo:</b>
 Sujidades		 Sujidades
 Camada de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)		 Camada de policromia (marrom)
 Camada de policromia (bege claro) possivelmente repintura		 Camada de policromia (marrom claro), bordas da testa
 Camada de policromia (amarelo ocre?)		 Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
 Camada de base de preparação (branca ou bege claro)		 Madeira
 Madeira		

Observações: Fluorescência de luz UV indicou sinais de restauro na policromia e na carnação. A observação a olho nu parece que a peça possui repintura, principalmente na indumentária da N. S. da Penha, e possivelmente na carnação do Menino Jesus.

Menino Jesus - nº 462

<b>Carnação:</b>		<b>Cabelo:</b>
 Sujidades		 Sujidades
 Camadas de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)		 Camada de douramento
 1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)		 Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
 Madeira		 Madeira

Observações: Fluorescência de luz UV e observação a olho nu indicam texturização na carnação na parte posterior esquerda da peça, possivelmente ocasionadas por intervenção.

Menino Jesus - nº 470

<b>Carnação:</b>		<b>Cabelo:</b>
 Sujidades		 Sujidades
 Camada de policromia (bege claro e rosada, pontualmente)		 Camada de douramento
 1 camada de base de preparação (branca ou bege claro)		 Camada de base de preparação (branca ou bege claro)
 Madeira		 Madeira

Observações: Fluorescência de luz UV não indicou restauro na policromia.

Menino Jesus - nº 912

Carnação:		Cabelo:				
<table border="1"> <tr> <td data-bbox="263 369 311 403">■</td> <td data-bbox="311 369 646 403">Sujidades</td> </tr> </table>		■	Sujidades	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1029 286 1077 320">■</td> <td data-bbox="1077 286 1401 320">Sujidades</td> </tr> </table>	■	Sujidades
■		Sujidades				
■		Sujidades				
<table border="1"> <tr> <td data-bbox="263 407 311 504">■</td> <td data-bbox="311 407 646 504">Camada de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)</td> </tr> </table>	■	Camada de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1029 320 1077 353">■</td> <td data-bbox="1077 320 1401 353">Camada de douramento</td> </tr> </table>	■	Camada de douramento	
■	Camada de policromia espessa (bege claro e rosada, pontualmente)					
■	Camada de douramento					
<table border="1"> <tr> <td data-bbox="263 508 311 593">■</td> <td data-bbox="311 508 646 593">Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td> </tr> </table>	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1029 353 1077 443">■</td> <td data-bbox="1077 353 1401 443">Camada de base de preparação (branca ou bege claro)</td> </tr> </table>	■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)	
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)					
■	Camada de base de preparação (branca ou bege claro)					
<table border="1"> <tr> <td data-bbox="263 598 311 631">■</td> <td data-bbox="311 598 646 631">Madeira</td> </tr> </table>	■	Madeira	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1029 443 1077 477">■</td> <td data-bbox="1077 443 1401 477">Madeira</td> </tr> </table>	■	Madeira	
■	Madeira					
■	Madeira					

Observações: Fluorescência de luz UV não indica restauro na policromia, apenas a colagem no suporte (tronco no Menino Jesus).

**Fonte:** Elaborado pela autora. **Fotos:** Ana Carolina Cruz.