



RETRATOS E MEMÓRIAS DA PRAÇA PÚBLICA

Túlio Henrique Pereira¹
Maria Helena Matue Ochi Flexor²

Resumo: *A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Nova História e da teoria Iconográfica entendemos as imagens como documentos nutridos de memórias passíveis de interpretações e diálogos sobre o sujeito e suas representações sociais ao longo de transformações e manutenção/permanência de ações tradicionais do cotidiano em diferentes espaços e regiões. Pautados por essa linha teórica, apresentamos um debate acerca da constituição identitária de sujeitos - na cidade de Itumbiara, no interior do Estado de Goiás, entre as décadas de 1940 e 1980 - retratados em telas pelo artista plástico vilaboense Onofre Ferreira dos Anjos (Guigui). As imagens do artista apresentam a praça pública compreendida como um lugar de memória e constituição de uma história a priori regional. Pretendemos ampliar a discussão sobre as relações tênues estabelecidas entre o estudo das imagens e o seu caráter hermenêutico em prol da identificação de glifos e ícones representados por uma série de imagens sócio-históricas, emergidas no seio da sociedade ao longo de suas convenções e devires.*

Palavras-chave: História Regional; Iconologia; Identidade; Memória; Praça Pública

1. A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA NO SUL DE GOIÁS

Eis que o município de Itumbiara completará 100 anos de sua emancipação política administrativa em 12 de outubro de 2009. Tal evento eleva a cidade ao seu centenário histórico e cultural, momento no qual sua contemplação não o é unicamente interessante, mas também, a vicissitude não unilateral dos segmentos político-administrativo em consonância com os espaços públicos e privados inerentes ao sujeito social, responsável direto pelas transformações das mentalidades locais, seja em seu caráter religioso, político, e/ou cultural.

A cidade muitas vezes pensada como uma obra arquitetônica se institui de forma coletiva e heterogênea, marcando classes, segmentos, crenças, costumes, hábitos e manifestações ideológicas ora comuns ora diferentes. A partir desta concepção pensamos o sujeito como o cidadão responsável pela construção e entrelaçamento das relações sócio-ambientais, costurando os diferentes espaços sociais e estabelecendo lugares de memória coletivas e individuais, tal como conceitua Halbwachs (2004), visto que *A memória é um fenômeno sempre atual, uma ligação do vivido com o eterno presente* (NORA apud DECCA, 1998, p.131).

Pensar, portanto, a memória da cidade de Itumbiara é resgatar suas centenas de histórias soltas, que formariam, unidas, um simulacro linear verossímil ou não sobre as histórias locais, auxiliada de documentos factuais, registros, fotografias, relatos orais e impressos, dando-nos subsídios para pensar como *O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de contar a experiência daqueles que os construíram, denota seu mundo* (ROLNIK, 1988, p.15).

¹ Graduado em história pela UEG (Universidade Estadual de Goiás) e mestrando bolsista FAPESB por meio do programa Memória: Linguagem e Sociedade pela UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), Campus de Vitória da Conquista, BA. Endereço eletrônico para correspondência: tulioh@pop.com.br.

² Orientadora – Professora Doutora do Mestrado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social da Universidade Católica do Salvador – UCSal.



Em resumo, é a partir dessa concepção que entendemos a importância de se preservar a memória em todos os tempos e linguagens, repensando novos significados e simbologias da cultura local que nos possibilita o diálogo entre as singularidades e as diferentes memórias e histórias de Itumbiara.

1.1 O estudo iconológico e as identidades

Este estudo parte dos resultados de uma pesquisa monográfica sobre a iconografia produzida por um artista plástico vilaboense, que se mudou ainda criança para Itumbiara - chamado Onofre Ferreira dos Anjos (Guigui) - responsável pela representação do espaço público da Praça da República, praça central e primeiro horto da cidade, e a relação de seus atores em muitas de suas telas confeccionadas em óleo sobre seriguiua.

Objetivamos aqui ampliar a discussão sobre as relações tênues estabelecidas entre o estudo das imagens e o seu caráter hermenêutico, em prol da identificação de glifos e ícones, conforme nos auxilia Panofsky (2001), representados por uma série de imagens visuais e sociais, criados não somente pela intenção de seu autor, mas também emergidos do seio da sociedade em questão, por meio de suas convenções e devires.

Conceituar a identidade coletiva e individual, discutidas por Hall (2000), sob a perspectiva iconográfica e o imaginário e/ou representação popular proposto por Chartier (1990) é um desafio bastante recente na historiografia brasileira. Tal estudo requer habilidades que perpassam linhas opostas e congruentes, tais como a história da arte, o campo das ideias políticas, os gêneros, as mentalidades e uma gama de saberes inerentes à fenomenologia e às subjetivações ascendidas pelos suportes antropológicos e a sociologia em voga.

Knauss (2003) nos alerta sobre a não valorização do uso de imagens como fonte de pesquisa, embora, elas condensem a visão comum que se tem do passado, permitindo-nos vestígios visuais capazes de tracejar uma boa e longa história, muitas vezes ignorada pelos documentos oficiais. Deste modo, nos apropriamos das concepções de Knauss evidenciando o uso legítimo das obras de arte produzidas por Guigui em busca da constituição e verossimilhança historiográfica das múltiplas histórias da cidade de Itumbiara a partir de uma análise imagética em constante diálogo com outros registros, entendemos suas representações não como simples adorno, mas como objeto documental para complementação de lacunas presentes nos documentos escritos, bem como emergência de traços e verdades históricas ignoradas.

Analisar a memória e suas representações sociais por meio das imagens nos ajuda a compreender nosso objeto de pesquisa como um todo e também como um lugar específico de memória, portanto, é importante atentarmos para o que nos fala Tuchman (1991), pois não basta que nos debruçemos sobre nossos documentos para a condição simples de explicar os questionamentos, é preciso buscar o entendimento do processo de criação desses, reunindo informações e, posteriormente, construindo sentidos.

Além de telas, fotografias, documentos e entrevistas nos servem de suporte para o entendimento e o levantamento de novas problemáticas sobre a identidade do itumbiareense e suas práticas de socialização e/ou exclusão representadas nos recortes iconográficos que selecionamos para esta análise. Para tanto o estudo oral nos oferece a possibilidade de, conforme nos fala Debert (1988), estabelecer um diálogo entre sujeitos e pesquisadores, alcançando de forma heterogênea o comportamento, a integração de fatos e saberes de diferentes identidades, através da história oral, insurgindo novas perspectivas, como as visões dos oprimidos e



desprivilegiados sobre os acontecimentos observados e/ou vivenciados por eles e suas concepções sobre fatos historicamente relevantes e outros opacizados.

Partindo desse pressuposto teórico-metodológico visando às novas perspectivas abarcadas pelo estudo da Nova História e de sua abrangência documental, compreendemos as imagens como documentos nutridos de memória especificamente para compreensão desse estudo. E nessa concepção nos aventuramos nos fios estabelecidos entre a história do cotidiano de uma cidade ao Sul do Estado de Goiás e suas representações iconográficas, trazendo-nos pistas e sinais que de forma crítica concentram múltiplos saberes em prol de uma centralidade conceitual dentro da história. Assim, percebemos também a modernidade como um fator preponderante para a mudança e diversificação identitária dos sujeitos e suas ações de socialização, enxergadas por meio de clivagens plásticas representantes de um micro espaço determinado pela praça pública, cenário de grandes concentrações populares desde a antiguidade.

São por meio da observação analítica do recorte de duas telas em consonância com uma fotografia, ambas as telas da autoria de Guigui – ainda anônimas do grande público - que retratam o cotidiano de uma sociedade interiorana, especificamente da cidade de Itumbiara, a partir da Praça da República, que evidenciamos neste trabalho, traçando e decodificando glifos e abstrações icônicas subjetivadas em sua arte para imprimirmos o devir desses homens, mulheres e crianças, seus modos, saberes, desejos e sentires, por muito ignorados pela história oficial constituída ao longo do centenário da cidade.

Justificamos essa análise partindo da realidade de uma ausência material de um diagnóstico histórico local. Contudo, nos empenhamos na produção da história regional para um preenchimento primário dessa lacuna nas ciências humanas da região Sul de Goiás, elevando seus valores artísticos culturais segregados por falta de pesquisa e análise neste campo que nos concentra. Segregação essa que estigmatiza a região como um lugar de pouco valor artístico/cultural em comparação ao restante do Estado e país, sem a valorização acadêmica e o entendimento básico de suas artes e fundamentação histórica.

2. ARTES PLÁSTICAS E A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DA CIDADE: O SUJEITO E SEU MEIO

Nascido em Goiás Velho, no dia 31 de outubro de 1926, filho do policial militar Jovino Ferreira dos Anjos e da dona de casa Ana Margarida Cursino, Guigui se muda com a família ainda na década de 1920 para Santa Rita do Paranaíba (futura Itumbiara). No município, Guigui estudou na escola Estadual Rui de Almeida, primeira escola da cidade e se profissionaliza técnico em eletrônica – através de um curso por correspondência -, dedicando-se a operação de máquinas industriais por cinquenta anos, usufruindo das artes plásticas em seu tempo livre, considerado por ele como “o ofício da imortalidade”.

Guigui descobre no pincel e na tinta a óleo o dom de paralisar as imagens de seu cotidiano que tanto o fascinaram. O cenário preferido do artista é a Praça da República. Como um *flâneur*, ele seguiu os passos dos transeuntes que passavam por aquele local nos anos de 1950 e décadas seguintes, na certeza de que sua pintura a óleo, sobre seriguia³, manteria para além de sua recordação toda a sua vivência. É a partir do depoimento do artista plástico Onofre Ferreira

³ Tecido espesso feito na máquina de tear, também usado no arreio de cavalos.



dos Anjos⁴ (Guigui) que pontuamos nosso tópico de análise dos recortes selecionados de duas de suas telas em contraposição com uma fotografia sobre a cidade:

“Eu sabia que aquelas imagens futuramente seriam apagadas da memória do povo. As pessoas não dão valor ao que é antigo, então meu único pensamento era pintar tudo, pra deixar como recordação para a família, porque eu sabia que tudo seria destruído logo, logo...” (Onofre F. dos Anjos)

Em seu depoimento, percebemos a preocupação de Guigui para com as transformações urbanísticas, que poderiam modificar o aspecto natural da Praça da República de sua época. E sua atenção corrobora aos acontecimentos que marcaram as décadas de 1973-75 pontuando à cidade o caráter de pólo desenvolvimentista, visando constantes oscilações nos índices demográficos, geográficos, históricos e econômicos no município.

Observamos que Guigui, sujeito deste tempo tem em sua memória a cidade pacata, do vazio do horto na praça e o descanso dos moços e senhoras sobre os bancos da praça em frente ao único hotel da cidade neste período. Essas pessoas constituintes de uma população quantificada em pouco mais de 25 mil habitantes são todas conhecedoras umas das outras, e fazem parte do cenário preferido de Guigui. Cenário este ornado por azaléias, margaridas, um coreto, e a posição arquitetônica que separa os bancos e a igreja. Estrutura essa responsável pela adequação no posicionamento dos frequentadores seja para o *footing*⁵ ou para as missas que o precediam, bem como a movimentação gerada pelo cinema. No entanto, ao notar que esse espaço, até então pacato, se mostra constantemente povoado, Guigui descobre que pode retratá-lo, impedindo seu possível apagamento. O artista cria uma relação saudosista com o espaço da praça onde estão: o padre, os amigos, a igreja, o cinema, o coreto, a banda e o horto de azaléias que o contempla magistralmente.

A construção de uma usina, jamais vista na região e, de uma nova vila destinada a operários (entenda-se Vila de Furnas), lhe desperta um sentimento de perda da identidade que lhe era habitual naquele espaço. Guigui deixa de contemplá-lo e passa a reproduzi-lo, por tão preocupado com o vir-à-ser da praça. Surgem, então, questionamentos como: o que seria daquele horto com a constante chegada de novos operários? O que representaria para si uma usina potente e recheada de tecnologia do novo tempo noticiado pelos jornais e pelo cinema em alta neste momento? Quais seriam os objetivos dessa gente senão o trabalho e o desenvolvimento industrial, em detrimento ao sossego e a lentidão tradicionais?

As possíveis respostas a essas indagações podem ser facilmente formuladas a partir das obras do artista, dentre as quais escolhemos algumas na tentativa de nos aproximarmos da

⁴ Em entrevista com o artista plástico antes de seu falecimento, ocorrido em 08 de maio de 2007 aos 81 anos de idade, foi possível ver além dos documentos deixados por ele, e entender o porquê de seu desejo em registrar pessoas e a Praça da República. Para mais cf. PEREIRA, Túlio Henrique. **Iconografia na História Regional: a constituição identitária de sujeitos itumbiarenses a partir do espaço público da Praça da República (1950-1980)**. 2007. 110 f. Monografia (Graduação em História), Universidade Estadual de Goiás, Itumbiara, 2007.

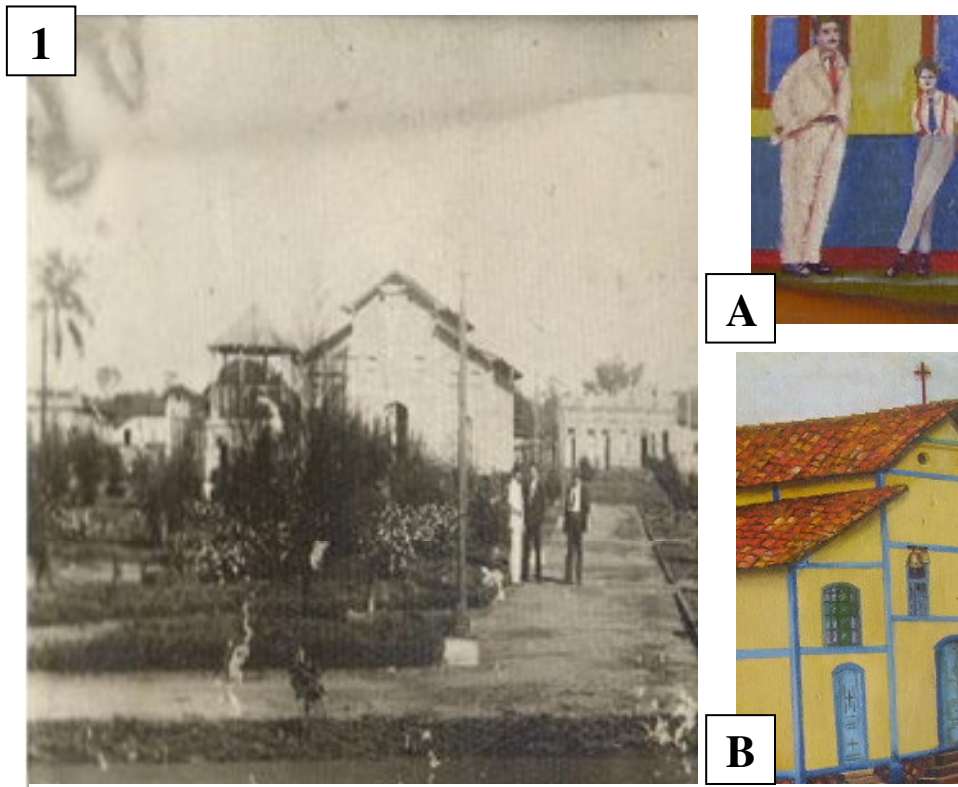
⁵ A tradução do termo inglês *footing*, é caminhando, que em nosso contexto trata-se do passeio rotineiro nos finais de semana ligando as praças São Sebastião (exemplo de nova praça, com decoração requintada e novidades tecnológicas) e Praça da República. O passeio iniciava na Praça São Sebastião e seguia à Rua Paranaíba, continuamente, até a Praça da República, que concentrava o maior movimento provocado pela missa na Paróquia Santa Rita de Cássia e o Cine Walter Barra. Os moços, em sua maioria, sozinhos admiravam as moças sempre em companhia umas das outras ou de familiares. O que chamavam de paquera, considerando que o contato entre os gêneros não era bem visto. Cf. PEREIRA, Túlio Henrique. Idem.



angústia que moviam o seu pincel, desenhando uma realidade que estava sendo esmagada pelo rolo compressor do “progresso”.

Os discursos produzidos sobre o desenvolvimento e aceleração da micro-região de Goiás poderiam tomar características similares ao da capital goiana, muito difundida na época. Conhecida como a cidade dos grandes bailes e de um *glamour* noturno inenarrável: o símbolo do desenvolvimento. Portanto, a difusão desta empreitada, poderia ser entendida pelo artista como sendo a transfiguração de toda a estrutura da cidade, inclusive da Praça da República.

Vejam os abaixo uma bricolagem formada de partes de duas principais obras de sua coleção de pinturas e uma fotografia retratando a cidade, da qual teria possivelmente se baseado para a confecção de suas telas:



F.3 PRAÇA Getulio Vargas em 1935, hoje Praça da Republica. 1935. 1 fotografia, p&b. (autor desconhecido). Cf.: http://www.itumbiara.go.gov.br/historia/praca_matriz.htm 29/10/2007 19h40.

F.A ANJOS, Onofre Ferreira dos. **Casa Adelino**. s/data. 1 pintura, óleo sobre seriguiã., 77,5 cm x 47,5 cm. Coleção Museu Major Militão Pereira de Almeida.

F.B Idem F.A. **Igreja Santa Rita**. s/data. 1 pintura, óleo sobre seriguiã, 80 cm x 50 cm.

Temos nesta bricolagem o retrato de uma época vivenciada por inúmeros sujeitos, incluindo o nosso artista plástico Guigui que desenvolve uma técnica⁶ e uma maneira de materializar sua visão daquele centro que tanto lhe despertou emoções. Acreditamos que é neste momento que o artista volta seu olhar ao passado de sua infância, copiando imagens fotográficas

⁶ Guigui utiliza da seriguiã para suas pinturas. O tecido é inferior aos convencionais utilizados para essa finalidade por ser irregular. Apesar de provocar protuberâncias leves, como se o pintor propusesse relevo à obra, o tecido precisou de um tratamento específico para receber a tinta, pois ao aplicá-la diretamente sobre o tecido *in natura* é imediatamente absorvida tornando mais difícil e complexo a concepção da obra. Em geral, o tecido tem secagem cinco vezes mais lenta em comparação aos específicos.



da praça e dando novos sentidos a elas, com sua atualidade e os referenciais de seu momento interpelando-as nesses dois tempos com o propósito à posteridade.

Cabe-nos, neste contexto traçar toda a trivialidade e genuinidade de Guigui e sua subjetiva visão da Praça da República de 1950-80 marcada por suas recordações de menino e conflito de um futuro vindouro. Percebemos na montagem o compromisso fidedigno de Guigui ao reproduzir, na tela B, os detalhes da fachada da igreja Santa Rita de Cássia, comparado ao retrato da figura nº 1, denominada *Praça Getúlio Vargas*, em 1935. Vários apontamentos emergem do mar do esquecimento, que são nossas mentes imberbes de historicismo, para se constituir numa análise um tanto difusa da relação do artista com esse ambiente. Guigui se mostra fiel a ele, à praça, aos detalhes da igreja, na figura B, em comparação a figura 1, que traz também, registros de verossimilhança, na figura A. Constitui-se aí uma simples réplica? Ou seria tão somente o desejo de preservá-la, a praça, tal como ela se via, perpassando oscilações demográficas e singelas adequações urbanísticas entre as décadas de 1950-60?

A igreja Santa Rita de Cássia atrás do horto, entre as palmeiras: espaço contemplado por três sujeitos vestidos com terno e gravata, representam, aqui, os códigos de um tradicionalismo lânguido, embora concentre a nostalgia de Guigui e outros sujeitos. Notamos que, ao tratarmos de reproduções, Guigui o faz de forma fragmentada e, nunca, recopiando a fotografia em seu todo, ou seja, cada tela concentra detalhes gerados em uma fotografia que lhe serve como espelho de seu passado e amor.

Guigui utiliza como referencial de suas telas, fotografias de 1930 e segue utilizando fragmentos de inúmeras outras produzidas até 1960 (auge das mudanças urbanísticas na cidade). É importante atentarmos à mudança nas telas do pintor no que diz respeito à transformação da cidade, ora sem asfalto, ora com asfalto... portanto, embora não tenhamos as datas de produção das telas apresentadas com exatidão, sabemos que, começam a ser pintadas em 1950 e são produzidas de acordo com as mudanças principais no aspecto urbanístico da cidade, ora admitindo essas mudanças, ora resistindo a elas.

3. CONCLUINDO

Considerando o seu interesse em “resgatar” uma memória anterior a sua contemporaneidade, percebemos em Guigui, uma distorção de sentidos, quando da representação imagética de uma praça que já não existia mais quando pintada. Ou seja, o fato de o artista plástico se basear em fotografias de décadas anteriores nos leva a compreender de que já em 1950, quando ele começa com suas pinturas, a fachada da Igreja Santa Rita de Cássia já não é mais a mesma, embora, ele insista em memorizá-la como tal.

Entretanto, nos torna fragmentada a idéia de determinar a finalidade do sujeito, quando este *per se* nos opõe a duas possibilidades conceituais que legitimariam suas intenções: a plasticidade e a monumentalização do saber histórico produzido em sua coleção, aproximando-nos das concepções de Nietzsche (2003).

Seria então, Guigui, um memorialista ou o sujeito plástico que admite a mudança, e, em concordância com ela produz formas ao conteúdo monumentalizado em sua subjetividade?

“...Comecei a pintar por minha vontade própria (...) Eu sabia que aquelas imagens futuramente seriam apagadas da memória do povo. Eles acham que essa coisa antiga não é coisa boa, mas não é... O antigo hoje é que é bonito (...) Eu pintei os quadros bem depois em 1950, aproximadamente (...) eu era muito querido entre as pessoas daquele tempo, sabe! Eles gostavam muito de mim e eu deles também, então eu queria mostrar para essas pessoas que eu também gostava



delas, e pensei que a forma que eu faria isso era prestando uma homenagem a elas nas telas (...) O padre, que vivia brincando comigo aquela brincadeira... Eu tinha um apreço muito grande por ele... O padre Florentino. Cada pessoa nas minhas telas eram amigas minhas, era um povo valoroso, amigos próximos...” (Onofre F. dos Anjos)

O sujeito inerente à estrutura dessa praça é sem dúvida aquele que desperta a sua tensão para com suas gradativas mudanças. Por isso, não podemos afirmar que ele, Guigui, não tenha oferecido formas e, desse modo, monumentalizado a praça pública do período de sua infância. Porém, nos resta questionar sem a intenção de dar por encerrada essa discussão, o que se esperar dessa sociedade e das gerações de 1950-80, que caminham por entre o primeiro jardim público da cidade, a Praça da República, criado por decreto do prefeito Sidney Pereira de Almeida, em 1934, cujo principal objetivo na época era o de [...] *instalação de um carneiro hidráulico* [...]. Este jardim, inaugurado no ano seguinte à criação do decreto, expande seu objetivo inicial de simples carneiro⁷ para abarcar voluntariamente uma sociedade festiva e vislumbrada pela possibilidade do encontro e do lazer, mesmo visto pelo comedimento e provincianismo que, em Guigui, representa o cerne, o antigo, o díspar, o sublimar de uma época distante daquela realidade ‘ameaçadora’ que o cercava em 1970-80, levando-o a registrar na mistura de pigmento, aglutinantes e carga que formam os óleos coloridos que são as tintas, a história da Praça da República de Itumbiara e parte de seus sujeitos.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1990.

DEBERT, G.G. Problemas relativos à utilização da história oral de vida e história oral. In: AMADO, J.; FERREIRA, M.M. **Usos & abusos da história oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

DECCA, Edgar ...[et al.]. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. In Congresso Internacional Patrimônio histórico e cidadania, 1992.

HALBWACCS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz da Silva, Guaracira Louro, 4^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**; tradução Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

⁷ Segundo o dicionário *on line* Aurélio Século XXI, o termo de conotação baiana, refere-se a terrenos elevados que ficam descobertos e, quando após uma enchente, possibilita o escoamento hídrico ao seu leito habitual.



XII SEMOC SEMANA DE
MOBILIZAÇÃO
CIENTÍFICA
SEGURANÇA: A PAZ É FRUTO DA JUSTIÇA



ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** São Paulo: Brasiliense, 1988.

TUCHAMN, Barbara W. **A Prática da História.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ANJOS, Onofre Ferreira dos. **Igreja Santa Rita.** s/data. 1 pintura, óleo sobre seriguiá, 80 cm x 50 cm. Coleção Museu Major Militão Pereira de Almeida.

ANJOS, Onofre Ferreira dos. **Casa Adelino.** s/data. 1 pintura, óleo sobre seriguiá., 77,5 cm x 47,5 cm. Coleção Museu Major Militão Pereira de Almeida.

PRAÇA Getulio Vargas em 1935, hoje Praça da Republica. 1935. 1 fotografia, p&b, (autor desconhecido). Fonte: http://www.itumbiara.go.gov.br/historia/praca_matriz.htm 29/10/2007 19h40

Onofre Ferreira dos Anjos, artista plástico, 81 anos (*in memoriam*), entrevistado em 12/03/2007. (1926 - 2007)