



DO ALTAR AO MUSEU: A TRAJETÓRIA DAS IMAGENS SACRAS DE VEIGA VALLE NA CIDADE DE GOIÁS

Fernando Martins dos Santos*

Resumo

A trajetória das imagens sacras de José Joaquim da Veiga Valle na Cidade de Goiás, parte de sua inserção original nas sociabilidades religiosas — altares, oratórios e procissões — para explicar como essas peças, centrais em ritos como a Semana dos Passos e a Semana das Dores, articulavam pedagogia tridentina, devoção popular e hierarquias sociais. Após a transferência da capital (década de 1930), a patrimonialização reconfigura o sentido dessas imagens: tombamentos, criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (1969) e deslocamentos de peças dos templos para o acervo e instauram um novo regime de valor, no qual a mesma obra passa de objeto de culto a obra de arte e capital simbólico do território. À luz de autores como Nora, Choay e a ideia de “invenção das tradições”, o museu emerge como “lugar de memória” e produz uma sacralidade laica que preserva a matéria, educa o público e reforça a identidade vilaboense ancorada em Veiga Valle. Com isso, a sustentabilidade cultural não está em optar por culto ou patrimônio, mas em criar dispositivos de mediação que conciliem conservação e uso ritual — permitindo que as imagens continuem a operar, simultaneamente, como memória viva da fé e bens culturais a transmitir às futuras gerações.

Palavras – chave: Veiga Valle; Cidade de Goiás; patrimônio; museu; arte sacra.

A Cidade de Goiás sempre esteve muito ligada à religiosidade. No entanto, a principal forma de interação social eram as celebrações religiosas, que aconteciam nas igrejas da cidade. Desse modo, as imagens de Veiga Valle, ou atribuídas a ele, eram peças fundamentais para essas celebrações.

José Joaquim da Veiga Valle nasceu no arraial de Meia Ponte, atual Pirenópolis, em 27 de setembro de 1806. Era filho de Joaquim Pereira Valle e Ana Joaquina Pereira

* Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG, 2023), com a tese intitulada: Veiga Valle: recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001); e mestre em Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado pela Universidade Estadual de Goiás (UEG, 2018), com a dissertação intitulada: Veiga Valle: Da morte do homem ao nascimento do artista (1806-1983), graduou-se em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO, 2006). Atualmente, é professor de História na Universidade Estadual de Goiás (UEG), ministrando disciplinas relacionadas à História do Brasil e da América, com ênfase no período colonial, e atua na Secretaria Estadual de Educação e Cultura de Goiás, como professor de História. Suas pesquisas são dedicadas a temas como Veiga Valle, Cidade de Goiás, Arte Sacra, Tradição, Patrimônio e Identidade, explorando as interfaces entre arte, religião, memória e formação identitária. Além disso, investiga as expressões culturais do Cerrado, articulando história, território e memória para compreender as transformações socioculturais regionais. Email: fernandosantos@ueg.com



da Veiga, pertencentes a duas famílias de prestígio na província. O batismo ocorreu na matriz local, presidido por seu tio, o vigário José Joaquim Pereira da Veiga. Desde cedo, portanto, seu nome esteve associado não apenas ao peso da tradição familiar, mas também à relevância da vida religiosa que marcava a sociabilidade das vilas coloniais.

Uma diversidade tipológica revela um artista atento às múltiplas dimensões da vida religiosa: o culto comunitário nos altares, a devoção popular das procissões, a catequese narrativa das cenas bíblicas e a oração íntima dos oratórios. Veiga Valle soube responder a todas essas demandas, produzindo um conjunto de obras que, ao mesmo tempo em que mantinham unidade estilística, atendiam a públicos e funções variadas.

As imagens devocionais cristãs se difundiram a partir do século III, quando Constantino oficializou o cristianismo e as cenas bíblicas das catacumbas passaram às igrejas. Com Gregório Magno (ca. 540–604), a arte sacra assume função pedagógica, pois ele reconhece seu valor didático; e, no II Concílio de Niceia (24/09–23/10 de 787), definiram-se critérios iconográficos que estimularam a imitação das figuras representadas e sua veneração. Com isso, a Igreja se valeu da imagem para informar e formar, prevalecendo por longo tempo sua carga didática e ideológica sobre o valor estético (COELHO; QUITES, 2014, p. 28).

No Concílio de Trento (1545–1563), consolidou-se a instrução sobre a imaginária religiosa: a veneração era admitida quando as imagens funcionassem como modelos — a vida dos santos, a pureza de Maria, os milagres e o amor de Cristo — mantendo o papel de instruir o povo (COELHO; QUITES, 2014). Em sintonia com esse horizonte, Bazin interpreta que, do medievo ao barroco, a santidade passa a ser encenada de modo testemunhal e dramático: o santo “age” a fé e é figurado por um duplo movimento de ascese e inspiração divina, visível em gestos intensos, drapeados agitantes e expressões arrebatadas (BAZIN, 1975, p. 45 apud TREVISAN, 2003, p. 229–230).

No Brasil, as primeiras imagens chegaram com as ordens religiosas — jesuítas, beneditinos e franciscanos — dedicadas à catequese indígena, o que favoreceu a produção de retábulos e estatuária para as igrejas (NIEMEYER, 1982). Desde o século XVII, essas peças passaram a integrar procissões, altares, oratórios domésticos e outros rituais (COELHO; QUITES, 2014).

Em Goiás, muitas obras de Veiga Valle inseriam-se nesse circuito: permaneciam nas igrejas e saíam em procissões, sobretudo nas festas religiosas em honra a santos. Para



compreender seus usos, é útil precisar “festa religiosa” e “procissão” no contexto católico. Sob a ótica de Souza, o catolicismo tem feição festiva por celebrar o triunfo sobre o pecado e a renovação da vitória de Cristo (SOUZA, 2013). Caillois acentua que a festa combina transbordamentos, ritos solenes e restrições prévias, constituindo um tempo de exceção (CAILLOIS, 1988, p. 97). Eliade, por sua vez, entende a festa como reatualização de um acontecimento sagrado que retira os fiéis do tempo ordinário e os reinsere no “tempo mítico” (ELIADE, 2001, p. 64–65).

Esses eventos mobilizavam sociabilidades: novas vestimentas, casas e ruas enfeitadas, afluxo de famílias rurais à cidade e intensa circulação econômica e política, o que evidencia seu papel social amplo (SOUZA, 2013). Na Cidade de Goiás, as procissões — como as de São Sebastião, Nossa Senhora do Rosário e Sant’Ana — conjugavam catequese e festividade; exceção era a Semana Santa, cujo início privilegiava dor e silêncio, recuperando o tom festivo apenas no Sábado de Aleluia e na Páscoa. As motivações variavam entre penitência, pedido ou agradecimento por graças (SOUZA, 2013).

Além do aspecto devocional, as procissões expressavam hierarquias: escolhas de festeiros, responsáveis pelos enfeites e carregadores de andores refletiam posições sociais e eclesiais. A ordem dos participantes — fiéis, autoridades, irmandades e grupos — não era aleatória e a ocupação de lugares de destaque funcionava como reconhecimento público, tornando-se objeto de disputa (SOUZA, 2013). Nesse cenário, as imagens — inclusive as de Veiga Valle — desempenhavam papel ao mesmo tempo pedagógico, devocional e cívico, alinhando tradição iconográfica, normativas tridentinas e práticas festivas locais.

Para evidenciar a presença das obras de Veiga Valle nos ritos religiosos vilaboenses, considero não apenas peças de autoria comprovada, mas também as atribuídas ou restauradas por ele, pois, em conjunto, demonstram como essas imagens circularam e foram apropriadas no cotidiano devocional da cidade. Essa escolha metodológica permite observar a construção de uma memória religiosa que se ancora na figura do artista e em sua projeção simbólica na cultura local.

Entre as maiores celebrações está a Semana Santa, que, na Cidade de Goiás, começa duas semanas antes da Páscoa: inaugura-se com a Semana dos Passos, segue com a Semana das Dores e culmina na Semana Santa propriamente dita. Na Semana dos



Passos, a imagem em destaque é a do Senhor Bom Jesus dos Passos, cuja carnação já foi atribuída a Veiga Valle, embora essa autoria tenha sido posteriormente rejeitada (SANTOS, 2023). Ainda assim, entende-se que a vinculação do principal imaginário sacro local a uma das imagens mais queridas contribuiu para fortalecer a identidade vilaboense e a centralidade de Veiga Valle no imaginário público.

O ciclo ritual compreende o Encerro à tarde e, à noite, o Ritual do Depósito, quando a imagem do Senhor dos Passos, completamente encerrada, sai de sua igreja e é depositada na Igreja do Rosário. No percurso, os irmãos dos Passos carregam o andor, enquanto o Provedor, à frente com o bastão, orienta o cortejo; conforme observado por Rosa, exige-se dos irmãos obediência estrita às determinações do Provedor durante as procissões (ROSA, 2016, p. 81). Ao chegar ao Rosário, a imagem é colocada no altar e o coro entoa os sete Motetos dos Passos; no sétimo, realiza-se o Descerro e inicia-se o beijamento, momento em que se permite aos fiéis beijar os pés de Cristo e tocar a corda que lhe cinge o pescoço, prática que reforça a dimensão afetiva e penitencial do rito (ROSA, 2016).



Depósito, Descerro e cerimônia de “beijamento” na Igreja Nossa Senhora do Rosário, Cidade de Goiás-GO.
Foto: Fernando Santos, 2022.

No domingo ocorre a Procissão do Encontro, encerrando a Semana dos Passos. A imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos parte do Rosário e, ao longo do trajeto, realiza paradas para a execução dos motetos — pausas que configuram os chamados passos. O ápice dá-se quando o Senhor dos Passos encontra a imagem de Nossa Senhora das Dores — atribuída à autoria de Veiga Valle —, conduzida por mulheres, diante da Igreja da Boa Morte; então, procede-se à homilia com as duas imagens frente a frente, dramatizando o encontro de Maria com o Filho a caminho do Calvário. Em seguida, as imagens seguem à Praça do Chafariz para o giro, quando o rosto do Senhor dos Passos se volta para o norte; segundo Rosa, o gesto simboliza Cristo voltando-se para a cidade, enquanto o coro entoava o moteto *Filiae*, entendido como lamento sobre Jerusalém (ROSA, 2016, p. 94).

Após contornar a praça, ambas são levadas à Catedral, onde permanecem expostas à veneração; no dia seguinte, a Irmandade dos Passos, devidamente paramentada, reconduz o Senhor Bom Jesus dos Passos à sua igreja de origem.



Procissão do Encontro e Giro. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Concluída a Semana dos Passos, inicia-se a Semana das Dores. De terça a quinta celebram-se missas e, na sexta, ocorre o encerramento com procissão de Nossa Senhora das Dores, que refaz, pela perspectiva de Maria, os passos de Cristo. A Procissão das Dores é acompanhada por motetos executados em sete paradas, cada qual alusiva a uma dor de Maria. O trajeto é mais curto — sai da Catedral, passa pela Praça do Chafariz e retorna — e, diferentemente da Semana dos Passos (em que o Senhor Bom Jesus sai três vezes), a imagem de Nossa Senhora das Dores sai apenas uma vez.

A imagem de Nossa Senhora das Dores de Veiga Valle é de vestir (roca). Segundo a tradição oral, há duas versões para o rosto modelado: teria sido inspirado no de sua mãe ou no de sua esposa, Joaquina Porfíria. As sete dores de Maria aparecem simbolizadas na coroa e no resplendor com sete estrelas.



Procissão das Dores. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Assim, confirma-se a presença recorrente das obras de Veiga Valle nas procissões da Cidade de Goiás, mesmo quando a autoria direta de Veiga Valle é questionada em certos casos, a persistência de sua associação às imagens e aos ritos confirma sua centralidade na experiência religiosa vilaboense, articulando memória, devoção e identidade local (SANTOS, 2023; ROSA, 2016).

A imagem abaixo mostra os andores, na Igreja da Boa Morte, prontos para serem carregados. As imagens de Veiga Valle, estão postas ao lado de uma Sant'Anna (feita de gesso) sendo à esquerda São Sebastião e a direita São Joaquim. Ainda que não estivesse pronta para sair na procissão, no lado direito vemos a Nossa Senhora das Dores, em seu altar-lateral.



Andores preparados para procissão, 1930. Cidade de Goiás - GO. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.



Na sequência de imagens a seguir é possível perceber as imagens de Veiga Valle sendo usadas na procissão da Festa do Rosário, onde quinze andores, representando os quinze mistérios do rosário, saem de diferentes partes da cidade e se encontram em frente à Igreja do Rosário, onde saiam todas em um cortejo pela cidade, sendo a última das imagens a de Nossa Senhora do Rosário. Abaixo se pode identificar que o terceiro andor é com a imagem de São Sebastião, de Veiga Valle. Um destaque que se pode perceber é que as imagens passavam em frente à casa do artista, no Largo do Rosário, onde se tem uma pessoa na porta e outra na janela.



Procissão na Cidade de Goiás – GO, s.d. – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

Na imagem seguinte a procissão chega na lateral da igreja do Rosário, pela rua Nova Relação (atualmente rua Eugênio Jardim) é possível identificar as imagens de Veiga Valle no terceiro andor, a imagem de São Joaquim, no quarto, a imagem de São Sebastião e, no quinto, a imagem de Santa Bárbara. A frente da procissão se pode ver uma imagem de São Benedito² sendo carregada somente por homens pretos.

² Em seu livro *Veiga Valle – Seu ciclo criativo*, Elder Camargo de Passos atribui a imagem a Veiga Valle.



Procissão na Cidade de Goiás - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

A sequência de fotos a seguir mostra a procissão rosarina chegando na escadaria da Igreja do Rosário. Podendo identificar a imagem de São Miguel Arcanjo posta em frente à igreja



Procissão na Cidade de Goiás - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio Siqueira.

Além das procissões, a maioria das igrejas da cidade contavam com imagens de Veiga Valle em seus altares³, a exceção foi a Igreja de Nossa Senhora do Carmo; na Igreja Nossa Senhora da Abadia havia uma imagem de Nossa Senhora da Abadia e um Menino-Deus; na Igreja de Nossa Senhora do Rosário uma imagem de São Miguel Arcanjo e de um Menino-Deus; Na Igreja de Santa Bárbara havia uma imagem de Santa Bárbara e na Igreja de São Francisco de Paula uma imagem de São Francisco e um Cristo Crucificado, restaurado por Veiga Valle (SANTOS, 2023).

³ Devido à impossibilidade de ter acesso às fichas das obras que constam no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, esse levantamento de que obra ficava em cada igreja foi baseado nos estudos de Salgueiro (1983) e Passos (1997).



Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora das Dores*, 1947. Imagem em roca, 154 cm. Arquivo: Guilherme Antônio Siqueira.

Todavia, foi a Igreja da Boa Morte que mais abrigou essas imagens, sendo elas: Nossa Senhora do Parto, São Sebastião, São Joaquim e Nossa Senhora das Dores. A igreja abrigou mais imagens de Veiga Valle que as citadas acima, mas algumas devem ter sido queimadas no grande incêndio de 1921.

Como visto, por muito tempo as obras de Veiga Valle fizeram parte do dia a dia religioso vilaboense, seja por sua presença nos altares nas igrejas e nas procissões. Porém, isso vai mudar com o processo de patrimonialização da antiga capital goiana.

As obras de Veiga Valle e o processo de patrimonialização da Cidade de Goiás

O processo de patrimonialização da Cidade de Goiás ganhou impulso na década de 1930, após a transferência da capital para Goiânia. Sobre a transferência da capital, Antonio Ricardo Calori de Lion, parte do entendimento de que o progresso opera como uma atualização inerente à marcha inevitável da humanidade em direção ao futuro, compete à reflexão localizar, nos vestígios do passado, o ideal de ruptura — e suas continuidades —, discernindo, à luz do apelo progressista, tanto o processo de construção desse ideal quanto os desdobramentos que dele incidiram (LION, 2018).

Temendo o abandono, setores da elite cultural acionaram o tombamento como estratégia de reconhecimento histórico-cultural e, nesse projeto, as obras de Veiga Valle



tornaram-se peça-chave. Ao converterem-se em patrimônio, tais objetos ganharam novo status e significado: o que antes servia prioritariamente às celebrações em igrejas e altares domésticos passou a sustentar identidades — vilaboense e nacional — com valores atribuídos pela interação entre sociedade, especialistas, órgãos de preservação (como o SPHAN) e usos econômicos, entendidos como um “dever de transmissão” às futuras gerações (MENEGUELO, 2014).

Nesse horizonte, Veiga Valle foi apropriado como artista emblemático (SANTOS, 2018), alinhando-se à afirmação do barroco como expressão “genuinamente brasileira”. A “invenção” do artista e do patrimônio na cidade dialoga com a ideia de “invenção das tradições” (HOBSBAWN, 1984), envolvendo manipulações e hegemonias sociais e culturais. Em termos analíticos, Pratz sustenta que a construção patrimonial exige pensar a construção social e a invenção da realidade: grupos hegemônicos intervêm na seleção e recomposição de elementos, que, ao serem deslocados de contexto, passam por descontextualização e recontextualização; a invenção é consciente e a construção é mais impessoal, mas ambas se complementam — e toda invenção precisa converter-se em construção social (PRATZ, 1997).

Os primeiros tombamentos ocorreram em 1952, incluindo igrejas com obras de Veiga Valle. Nos anos 1960, parte dessas imagens foi retirada dos templos e encaminhada ao recém-criado Museu de Arte Sacra da Boa Morte. A gênese museal remonta a 1957, quando um comprador do Antiquário Nóbrega adquiriu peças sacras em Goiás; informado, Dom Cândido Penso recomprou-as e organizou o Museu da Cúria, instalado nos fundos da Catedral de Sant’Ana. Inicialmente, destacou-se um acervo de pratarias e indumentária clerical dos séculos XVIII e XIX; em seguida, observou-se a presença ampliada de obras de Veiga Valle — não apenas um Menino-Deus, mas também São José de Botas, Sant’Ana, Nossa Senhora da Conceição e duas representações de Nossa Senhora com o Menino — consolidando a centralidade do artista no novo regime de valor patrimonial

Em outubro de 1968, Elder Camargo de Passos e Antolinda Baia Borges propuseram a Dom Tomás Balduino transferir o Museu da Cúria para a Igreja da Boa Morte, então desativada, aproveitando os altares laterais como suporte expositivo. O bispo acolheu prontamente a proposta e, em dezembro, iniciou-se a mudança do acervo da Catedral de Sant’Ana para a Boa Morte, acompanhada de uma reunião para oficializar



a criação do museu. Em março de 1969, nova sessão redefiniu a denominação para Museu de Arte Sacra da Boa Morte; em setembro, o projeto curatorial foi apresentado ao Conselho e, após aprovação, realizou-se a abertura oficial em 4 de outubro, consolidando a nova vocação museal do templo.

O acervo inicial correspondeu ao do antigo Museu da Cúria, mas um acordo entre o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Diocese de Goiás autorizou a incorporação de peças das igrejas sob responsabilidade diocesana. Ao contrário das tensões litúrgicas em torno da Semana Santa, não houve atrito entre a OVAT e Dom Tomás: de um lado, a OVAT buscava valorizar sistematicamente a arte local; de outro, o bispo, alinhado à “Igreja do Evangelho”, defendia simplificação litúrgica e considerou adequado deslocar as imagens dos altares para um espaço de guarda e fruição pública.

A partir de 1971, o processo ganhou urgência após o roubo, na Igreja do Rosário, de três obras de Veiga Valle (São José de Botas, Santa Luzia e São Sebastião), recuperadas no mesmo ano em Belo Horizonte. Com base no argumento da proteção, Dom Tomás solicitou a transferência de outras peças para o Museu de Arte Sacra e requereu à prefeitura a imagem de São Miguel Arcanjo da capela do cemitério. O discurso preventivo — a possibilidade de furtos futuros — favoreceu a aceitação gradual, pela população, da retirada dos santos dos seus lugares tradicionais. Em depoimento, o bispo indicou que a decisão foi impulsionada por fatores externos, como o interesse de colecionadores e usos considerados perigosos, além do alto valor simbólico e venal das imagens; por isso, a custódia em local seguro lhe pareceu necessária (TAMASO, 2007, p. 670).

A criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte configurou um “lugar de memória” no sentido proposto por Nora: um espaço investido de aura simbólica, material pelo conteúdo, funcional por hipótese e, sobretudo, simbólico por definição, capaz de produzir sentimento de continuidade e pertencimento em torno de um passado eleito como significativo (NORA, 1993, p. 13; p. 21). Reunidas no museu, as obras de Veiga Valle passaram a sustentar a narrativa de um patrimônio vilaboense prestigioso que a OVAT buscava difundir, operando tanto preservação quanto pedagogia patrimonial.

Desde os anos 1970, a OVAT intensificou a associação entre Veiga Valle e o museu por meio de intervenções no calendário devocional. Um caso exemplar foi o



reposicionamento da Procissão do Encontro: antes realizada diante da Catedral de Sant’Ana, passou a acontecer em frente à Igreja da Boa Morte, com as imagens colocadas face a face e um enquadramento cênico cuidadosamente calculado. A fachada transformou-se em cartão-postal, e as imagens mais queridas — Nossa Senhora das Dores (de autoria do artista) e Senhor Bom Jesus dos Passos (com restauração a ele atribuída) — passaram a “dialogar” com outras peças do acervo e com os fiéis, o que reforçou o vínculo entre devoção popular, preservação museal e centralidade de Veiga Valle na memória da cidade. Nesse arranjo, a liturgia, a expografia e a política de salvaguarda convergiram para consolidar um regime de valor em que a herança imagética de Veiga Valle se tornou eixo identitário e pedagógico de Goiás.

A inserção da Cidade de Goiás no discurso do patrimônio, a invenção de tradições por parte da elite vilaboense e a monumentalização de Veiga Valle como emblema da arte goiana e do barroco brasileiro operaram de forma articulada para objetivar a antiga capital como “lugar de memória” (Nora). A partir dos primeiros tombamentos, as políticas culturais passaram a instrumentalizar os bens sacros como ativos para o turismo, primeiro no registro e salvaguarda em escala nacional e, décadas depois, na obtenção do reconhecimento internacional. Nesse processo, as esculturas de José Joaquim da Veiga Valle — antes centradas na função litúrgica, compondo altares, procissões e festas — foram progressivamente deslocadas para acervos museais, como o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, e reinscritas em um novo regime de valor.

Esse deslocamento não é apenas físico: é sobretudo semântico. No interior da igreja, a imagem “funciona” como objeto de culto; no museu, passa a operar como documento histórico, obra de arte, testemunho material e capital simbólico do território. Se deve perceber que existe uma mudança de ênfase entre valores de uso devocional e valores de antiguidade, histórico e artístico. Choay (2001) chama atenção para o fato de que o patrimônio institui uma “sacralidade laica”: ao retirar o objeto de seu circuito litúrgico e dotá-lo de aura cívica, cria-se uma forma de veneração, mediada por curadoria, conservação e educação patrimonial.

Daí decorre a principal tensão: ao proteger, o museu também “desfuncionaliza” a peça para a comunidade devota; ao educar para a fruição estética, pode atenuar sentidos teológicos e afetivos forjados na prática ritual. Em Goiás, isso se manifesta no debate em torno da retirada de imagens de circulação litúrgica, nas justificativas de segurança e



conservação, e na reconfiguração das próprias festas (processionais, percursos, “enquadramentos” urbanos). Para uma parte dos fiéis, o deslocamento pode soar como perda; para os agentes do patrimônio, é condição de possibilidade para a continuidade material e a ampliação do acesso público. O resultado é um campo de negociação permanente entre diferentes “valores” (histórico, estético, devocional, turístico, educativo).

Contudo, o caso de Veiga Valle evidencia que a transformação de imagens de culto em patrimônio não eliminou completamente a dimensão religiosa — ela a reinscreve num novo campo de práticas e discursos, mesmo que em breves períodos como a Semana Santa. A sociedade redefine o lugar da arte sacra ao reconhecer que a mesma peça pode ser, ao mesmo tempo, memória viva da fé e bem cultural a preservar; o equilíbrio não está em escolher um polo contra o outro, mas em desenhar dispositivos institucionais que façam dialogar com a conservação e devoção. Quando esse diálogo é assumido como princípio — e não como concessão —, as tensões deixam de ser um impasse e se tornam motor de sustentabilidade cultural: o patrimônio preserva a matéria e documenta a crença; a devoção, por sua vez, mantém a vitalidade simbólica que dá sentido ao que o patrimônio protege.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa – PORTUGAL: Perspectivas do Homem, 1988.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Liberdade, 2001.

COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das Tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra – História, 1984.

LION, Antonio Ricardo Calori de. **Equipamentos cineteatrais: usos e simbolizações de espaços culturais nas capitais centro-ocidentais no Estado Novo**. Dissertação (Mestrado



em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

MENEGUELO, Cristina. Patrimônio Sombrios, Memórias Difíceis. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PERTELE, Patrícia (Org). **História e Arte: herança, memória e patrimônio**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

NIEMEYER, Oscar. **Arte no Brasil**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1982.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. In: **Projeto História**, São Paulo, s.n, 1993.

PRATZ, Llorenç. **Antropologia y patrimônio**. Barcelona: Editorial Ariel S/A, 1997.

ROSA, Rafael Lino. **Dor e Sacrifício: o imaginário Católico vilaboense**. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016).

SANTOS, F.M. **Veiga Valle: Da morte do Homem ao Nascimento do Artista (1874-1983)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades na área interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2018.

SANTOS, F.M. **Veiga Valle: Recepção em estudo de identidade e tradição (1940-2001)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Festas, procissões, romarias, milagres: aspectos do catolicismo popular**. Natal, Editora UFRN, 2013.

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.

TREVISAN, Armindo. **O Rosto de Cristo: A formação do Imaginário e da Arte Cristã**. 2ª ed. Porto Alegre, RS: AGE, 2003.