

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Katiuscy da Rocha Lopes

Arte Santeira do Piauí: Entalhando Imaginários

Rio de Janeiro

2014

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Katiuscy da Rocha Lopes

Arte Santeira do Piauí: Entalhando Imaginários

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof^o. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Supervisor: Ricardo Augusto Pereira

Rio de Janeiro

2014

O objeto de estudo dessa pesquisa foi definido a partir de uma questão identificada no cotidiano da prática profissional da Superintendência do IPHAN no Piauí.

L864a Lopes, Katuscy da Rocha.
Arte Santeira do Piauí: entalhando imaginários / Katuscy da Rocha
Lopes – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

99 f.: il.

Orientador: Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural,
Rio de Janeiro, 2014.

1. Patrimônio Cultural. 2. Preservação – Interdisciplinaridade. 3. Arte
Santeira. 4. Imaginário Religioso. I. Ribeiro, Marcus Tadeu Daniel. II.
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). III. Título.
CDD 363.69

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Katiuscy da Rocha Lopes

Arte Santeira do Piauí: Entalhando Imaginários

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 2014.

Banca examinadora

Professor Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (orientador)

Ricardo Augusto Pereira (supervisor) – Superintendência do IPHAN no Piauí

Professora Ms. Adriana Nakamuta – PEP/MP/IPHAN

Professor César Tovar Silva – PUC/RJ

Para mãinha, aquela que soube sonhar comigo essa conquista.

Desde os 14 anos quando sair do interior para capital buscando melhores possibilidades. Ela que por tantas vezes renunciou aos seus sonhos para sonhar os meus, e mesmo não tendo formação superior investiu tudo para que eu e minhas irmãs tivéssemos aquilo que ela chama de “a maior herança que os pais podem dar a um filho: a educação”. E mesmo morando longe, ela soube se fazer presente em todos os momentos. Com ela mantenho uma dívida eterna por todo amor, dedicação e a sua doação sem reservas nas minhas conquistas.

Que Deus guarde com carinho no seu coração, a minha mãinha.

Te amo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Senhor Jesus Cristo pelas suas delicadezas tão visíveis em minha vida, que me concedeu este presente de ser aprovada neste mestrado e poder amadurecer os meus conhecimentos naquilo que sempre sonhei na minha formação. A Ele seja dado todo louvor eternamente.

Ao meu amor, futuro esposo, Daniel pelo apoio em todas as horas, pelo seu companheirismo e amizade que me deram força quando me senti cansada. Pela paciência sem medidas nas minhas longas horas de escritas.

Às minhas irmãs pelas orações e por se alegrarem comigo em cada passo dado na minha vida.

Aos meus sobrinhos pelo carinho que rendem longas horas de sorrisos.

Aos santeiros por se abandonarem com tanta dedicação a essa prática tão divina.

A todos os funcionários do IPHAN/Piauí que disponibilizaram com muita atenção todos os recursos necessários a minha pesquisa e por me tratarem com o respeito que todos são recebidos quando chegam nessa casa. Em especial ao Ricardo, que dedicou parte do seu tempo em nossas muitas conversas, que muito contribuíram na construção da pesquisa.

A toda a equipe da COPEDOC por todas as gentilezas e cuidados durante os módulos de aula.

Ao meu orientador, Marcus Tadeu, por acreditar na minha capacidade e pela inspiração que suas palavras sempre geram em mim.

Aos professores do mestrado Evandro Domingues e Adriana Nakamuta pela atenção dispensada em tantos momentos de dúvidas e questionamentos.

Aos meus amigos da Renovação Carismática Católica pelas orações e pelas palavras de incentivo.

Aos meus companheiros de mestrado, pelos risos compartilhados nos corredores da COPEDOC, e, em especial, à minha colega de quarto, Marielle, pela amizade construída.

A todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, na construção desse trabalho, que estarão sempre em minhas orações.

Muito Obrigada.

Deus abençoe a todos.

RESUMO

O presente trabalho trata de uma discussão sobre a arte santeira e as expressões culturais e o que ela representa para o Piauí a partir do ano de 2008, período em que foi publicado o inventário nacional de referências culturais – INRC – da arte santeira do Piauí. Dialogamos com esse instrumento de identificação e valorização do patrimônio cultural, levantando as lacunas que permaneceram mesmo depois da aplicação do inventário. Assim selecionamos alguns santeiros ausentes no INRC, mostrando que a arte de fazer santos é uma tarefa presente no imaginário religioso piauiense, mesmo com expressões diferentes dos santos que foram selecionados pelo Inventário. Fazendo uma análise de formas e ícones presentes nos santos de madeira do Piauí, identificando as representações culturais nessas imagens, fizemos ainda uma seleção de oito santeiros presentes no INRC e os dividimos em duas escolas, que denominamos de Teresina e Parnaíba, percebendo que dependendo da região onde o santeiro atua a sua obra admite características próprias, seja sagrada ou profana, e que cada santo pode perfeitamente expressar o santeiro criador em seus entalhes. Espera-se que esta dissertação possa contribuir de maneira positiva para as discussões no campo do patrimônio cultural.

Palavras-chaves: Patrimônio Cultural. Arte Santeira. Imaginário Religioso.

ABSTRACT

The present work is a discussion about art and cultural expressions santeira and that it represents for the Piauí from the year of 2008, a period in which it was published the national inventory of cultural references - INRC of santeira art of Piauí. We dialogued with that instrument of identification and valorization of the cultural heritage, raising the gaps that remained even after the application of the inventory. So we select some santeiros absent from the INRC, showing that the art of making Saints is a task in the religious imagery of Piauí, even with different expressions of Saints who were selected by the inventory. Making an analysis of shapes and icons present in wooden Saints of Piauí, identifying the cultural representations in these images, made a selection of eight santeiros presents in the INRC and divide into two schools, which we call of Teresina and Parnaíba, realizing that depending on the region where the santeiro works his job admit characteristics to be sacred or profane. Where every Saint can perfectly express the creator santeiro in their slots. It is expected that this dissertation can contribute positively to the discussions in the field of cultural heritage.

Keywords: Cultural Heritage. Santeira Art. Religious Imagery.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Bacanal. Mestre Juca Lima.....	31
Figura 02 – Talha. Mestre Expedito.	31
Figura 03 – Talha. Mestre Dim.....	32
Figura 04 – Santa Luzia.	50
Figura 05 – São Pedro.....	50
Figura 06 – Nossa Senhora da Conceição.....	51
Figura 07 – São Sebastião.	51
Figura 08 – Portas da Igreja São Benedito. Sebastião Mendes.	53
Figura 09 – São Pedro.....	54
Figura 10 – Nossa Senhora da Conceição.....	55
Figura 11 – São Francisco.....	55
Figura 12 – Nossa Senhora da Guia.....	56
Figura 13 – Nossa Senhora da Conceição.....	56
Figura 14 – Crucifixo em madeira.	57
Figura 15 – Divino Espírito Santo.....	57
Figura 16 – Igreja Nossa Senhora de Lourdes após a reforma em 2010.....	60
Figura 17 – Interior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes após a reforma em 2010.	60
Figura 18 – Nossa Senhora. Mestre Araújo.	62
Figura 19 – Nossa Senhora de Lourdes, na Igreja Nossa Senhora de Lourdes.	64
Figura 20 – Cristo do Altar-mor. Mestre Dezinho.....	64
Figura 21 – Anjo do lado direito do altar, Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Mestre Dezinho.	65
Figura 22 – O anjo com crucifixo. Mestre Dezinho.	66
Figura 23 – Anjo tocheiro, Igreja N. Sra. de Lourdes. Mestre Dezinho.	68
Figura 24 – 1ª peça feita em 1960. Mestre Dezinho.....	69
Figura 25 – Cristo feito em 1974. Mestre Dezinho.	69
Figura 26 – Mestre Expedito. A oficina.....	70
Figura 27 – Anjo. Mestre Expedito.....	72
Figura 28 – Anjo. Mestre Expedito.....	73
Figura 29 – Nossa Senhora das Graças. Mestre Expedito.....	73
Figura 30 – Travessia. Mestre Expedito. Exposto Centro Paulo VI.....	74

Figura 31 – Mestre Exedito.	75
Figura 32 – Talha. Mestre Exedito.	75
Figura 33 – Mestre Kim no Memorial Mestre Dezinho.	75
Figura 34 – Anjo com Flores, no Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.	77
Figura 35 – Anjo com crucifixo. Mestre Dezinho.	77
Figura 36 – Anjo pescador, no Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.	77
Figura 37 – São Francisco, Memorial Mestre Dezinho. Mestre Dezinho.	78
Figura 38 – São Francisco, Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.	78
Figura 39 – Múltiplos. Mestre Paquinha.	80
Figura 40 – Múltiplos. Mestre Paquinha.	80
Figura 41 – Sertanejo. Sem autor.	82
Figura 42 – Colhendo Caju. Mestre Guilherme.	83
Figura 43 – Mestre Antônio Carlos, em sua oficina, em Parnaíba.	84
Figura 44 – Sertanejos. Mestre Antônio Carlos.	85
Figura 45 – Mestre João Oliveira, em sua oficina, em José de Freitas.	86
Figura 46 – Cristo Crucificado. Mestre João Oliveira.	87
Figura 47 – Cristo crucificado, no Museu de arte sacra e popular. Mestre João Oliveira.	88
Figura 48 – Cristo preso às emendas. Mestre João Oliveira.	89
Figura 49 – Sem título. Mestre João Oliveira.	89
Figura 50 – Sem título. Mestre Verônica.	89
Figura 51 – Sertanejo. Mestre Verônica.	90
Quadro 01 – Relação dos santeiros do Piauí.	33

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória

FUNDAC – Fundação Cultural do Piauí

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

PCH – Programa das Cidades Históricas

PCH – Programa das Cidades Históricas

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PRODART – Programas de Desenvolvimento do Artesanato do Estado

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO – United Nation Education, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A ARTE SANTEIRA COMO REFERÊNCIA CULTURAL	14
1.1 Patrimônio Cultural no Brasil: Algumas discussões	14
1.2 Patrimônio Cultural no Piauí	22
1.3 A identificação cultural da Arte Santeira do Piauí	25
1.3.1 O INRC da Arte Santeira: algumas discussões.....	29
2 O IMAGINÁRIO RELIGIOSO NA ARTE SANTEIRA DO PIAUÍ	38
2.1 O uso das imagens no Catolicismo	38
2.2 As práticas devocionais no Piauí: Ex-votos e Santos	42
2.3 A arte de fazer santos no Piauí	49
2.3.1 O primeiro santeiro documentado: Loreno Cunha.....	49
2.3.2 O cinzelador do século XIX: Sebastião Mendes.....	52
2.3.3 Um Santeiro Oeirense: Mestre Pedro Chiquinho.....	53
3 OS SANTOS E SUAS EXPRESSÕES	58
3.1 A Escola Teresina de arte santeira	62
3.1.1 Mestre Dezinho	63
3.1.1.1 Os anjos na talha de Mestre Dezinho	66
3.1.1.2 Mestre Dezinho: entre o sagrado e o profano	67
3.1.1.3 A evolução nas talhas de Mestre Dezinho	69
3.1.2 Mestre Expedito	70
3.1.2.1 A figura do anjo na talha de Mestre Expedito	72
3.1.3 Mestre Kim	75
3.1.3.1 Os anjos na talha de Mestre Kim	76
3.1.3.2 A figura de São Francisco na talha de Mestre Kim.....	78
3.1.4 Mestre Paquinha.....	79
3.2 A escola Parnaíba de arte santeira	81
3.2.1 Mestre Guilherme.....	83
3.2.2 Mestre Antônio Carlos	84
3.2.3 Mestre João Oliveira	86
3.2.4 Verônica Amorim da Silva	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

De acordo com o 6º Edital de Seleção do PEP/Mestrado Profissional, que subsidiou a elaboração desta dissertação, a ser entregue como produto final do curso, o objeto de estudo proposto era baseado numa pesquisa histórica a respeito das origens da arte santeira no estado, suas mudanças, influências recebidas, locais de concentração ao longo do tempo e demais aspectos que demonstrem a sua relação com a identidade cultural da população piauiense, estabelecendo relações entre arte santeira e arte sertaneja com o intuito de registrá-las como Patrimônio Cultural Brasileiro.

A princípio o tema da pesquisa não me atraiu muito, pois tinha um desejo de estudar as casas de fazendas do Piauí, projeto iniciado anteriormente na seleção de outro Mestrado. No entanto, o meu supervisor muito sabiamente direcionou-me ao tema presente neste trabalho, pouco pesquisado até então e cheio de lacunas a serem preenchidas. Entre leituras e olhares sobre textos e imagens, os santos me escolheram e foram me envolvendo em cada traço presente na madeira. Percebendo que havia muito a ser escrito, os santos queriam mostrar os detalhes dos entalhes que ainda não tinham aparecido.

Então abracei a causa e iniciei um processo de entender onde essa pesquisa me levaria. Logo percebi o primeiro desafio: eram necessários ajustes e recortes para delimitar o tema, afinal seria possível alcançar a origem da arte santeira no Piauí? Dessa maneira fomos lançando possibilidades de chegar a esta resposta. Havíamos pensado em pesquisar sobre as capelas e oratórios nas casas de fazendas no interior do Piauí, na possibilidade de refletir sobre os primeiros lugares de fazer santos no Estado, no entanto, verificamos a impossibilidade de alcançar este objetivo devido ao tempo que seria necessário.

Voltamos ao princípio, várias vezes fizemos esse exercício de idas e voltas, tão importante nesse processo de arredondar o tema. No meio desse turbilhão de ideias que muitas vezes me fez pensar que não conseguiria delimitar o tema, porém as aulas de Metodologia, as orientações do corpo de docente e finalmente no contato com o orientador as questões foram ganhando formas, e chegamos a uma nova questão.

Seria necessário realizar um trabalho classificando as formas e iconografias utilizadas pelos escultores da arte santeira no Piauí e, assim, fazer uma análise da arte santeira como expressão cultural dentro do imaginário religioso piauiense, a partir da produção dos santos, verificando os elementos indicadores de identidade. O olhar agora seria invertido, o

observador olharia para o santo para então identificar o santeiro, e assim buscamos praticar essa tarefa um pouco difícil para uma historiadora, porém enriquecedora e apaixonante.

Diante da questão proposta, é importante citar que a arte santeira já havia sido levantada pela Superintendência Estadual do Piauí através do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC, elaborado no ano de 2008. Ou seja, já incidia sobre este objeto de pesquisa um instrumento de identificação e valorização como bem cultural, fato que facilitava o nosso trabalho, pois enriquecia um leque de informações sem precisar de uma nova busca.

O INRC executou o levantamento, a identificação e a documentação da arte santeira com o objetivo de narrar e discutir as histórias imersas no contexto dessa produção cultural e a classificou como ofício e modos de fazer. O recorte do INRC levou em conta os santeiros presentes nos bairros das cidades/localidades de Teresina, José de Freitas, Campo Maior, Pedro II e Parnaíba. Partindo disso, o nosso recorte aqui não foge ao citado acima. A seleção dos santeiros foi feita a partir do inventário, com alguns critérios que serão explicados adiante.

Dessa maneira traçamos os seguintes objetivos: analisar de que forma a arte santeira foi apropriada como referência cultural no Piauí, a partir de um olhar sobre o INRC como instrumento de identificação e valorização desta como bem cultural; verificar como se formou o imaginário religioso piauiense, colocando a arte santeira dentro do contexto regional do nordeste e tratando da relação devoção e arte; e analisar a arte santeira como expressão cultural a partir da produção dos santeiros, verificando nas suas obras as particularidades de cada escultor e caracterizando através das formas e ícones os indicadores de identidade regional.

O trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro fizemos uma explanação bem geral da trajetória do patrimônio cultural no Brasil e no Piauí, chegando à análise do INRC da arte santeira, quando levantamos uma discussão em cima do instrumento de identificação e valorização que já foi incidido sobre a arte santeira. Fizemos uma análise do recorte utilizado por ele, dos santeiros escolhidos, apontando elementos que consideramos importantes e que, no entanto, foram negligenciados pelo inventário, e verificamos de que forma a arte santeira do Piauí foi apropriada como referência cultural.

No segundo capítulo, tentamos localizar a arte santeira dentro do universo do imaginário religioso que envolve a região nordeste, no uso das imagens pelo catolicismo como prática devocional, desde ex-votos até os santos em madeira. Para isso, selecionamos três artistas que compõe uma das expressões da arte de fazer santos no Estado e que não

foram apontados no INRC da arte santeira: o santeiro Loreno Cunha, artista que produziu em 1863, denominado pelo autor Dagoberto Oliveira (2005) como “Um santeiro do médio Parnaíba”; Sebastião Mendes, escultor das portas da Igreja de São Benedito¹, denominado de cinzelador pelo escritor Enéas Barros, com produção no período de 1886; e ainda o mestre Pedro Chiquinho, santeiro oeirense, com produção em 1950.

No terceiro capítulo fizemos uma análise de alguns escultores selecionados que seguem um tempo cronológico de um artista para o outro, verificando as características formais e os elementos iconográficos que cada escultor utiliza como marca de sua produção, e que marcam pontos da cultura piauiense.

Para tanto selecionamos oito santeiros que julgamos importantes para discussão, e os dividimos em duas escolas: a escola Teresina de arte santeira, onde destacamos Mestre Dezinho, Mestre Expedito, Mestre Kim e Mestre Paquinha; e a escola Parnaíba de arte santeira, com destaque para Mestre Guilherme, Mestre Antônio Carlos, Mestre João Oliveira e Mestra Verônica Amorim.

Cada um com as suas particularidades, eles marcam a trajetória da arte santeira no Piauí e são objeto de estudo para muitos pesquisadores no Estado. O próprio INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) produzido pelo IPHAN trata a produção da arte santeira a partir desses santeiros, assim como a pesquisadora Zozilena Froz, que faz um trabalho de tipologia a partir das peças dos mesmos.

Portanto, a expectativa deste trabalho é atualizar a discussão sobre a arte santeira, buscando contribuir com novos sentidos que ainda não foram expostos pelo INRC, tratando de formas e iconografias da arte santeira como arte sacra popular, e esperando alcançar a nossa principal questão, que é analisar a arte santeira como expressão cultural dentro do imaginário religioso piauiense a partir da produção dos santeiros, verificando os elementos indicadores de identidade.

¹ Motivação do tombamento da Igreja São Benedito inscrita no Livro do Tombo Histórico e no Livro de Belas-Artes no dia 27/12/1938. Processo Nº 184- T- 38.

1 A ARTE SANTEIRA COMO REFERÊNCIA CULTURAL

1.1 Patrimônio Cultural no Brasil: Algumas discussões

A palavra “patrimônio” vem do latim *patrimonium* e significa “herança paterna, bens de família”. Para Françoise Choay (2006, p. 11): “Patrimônio. Esta bela e antiga palavra estava, na origem, ligada as estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo”. Choay afirma ainda que a palavra “patrimônio” foi requalificada ao longo de todo o século XX por diversos adjetivos genéticos, naturais e históricos, e atualmente ela designa um bem destinado ao uso, fruto de uma comunidade constituída pela acumulação de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: “obras e obras-primas das artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos”.

Dessa maneira, a apreciação por alguns objetos cresce ao longo do século e ganha importância, surgindo a necessidade de criar normas e códigos que os regessem. Embora na época do Renascimento já existisse a noção de atribuir valor histórico e artístico por conta dos antiquários, é somente a partir da Revolução Francesa, com a formação dos Estados-nacionais, que a noção de Patrimônio recebe seus primeiros contornos.

A França do século XVIII, palco de muitas mudanças políticas e sociais, propiciou que as noções de patrimônio e preservação deixassem os antiquários e colecionadores e se tornassem públicas. Em 1789, com a queda da monarquia e da aristocracia, a burguesia institui um novo Estado na França, e para estes, preservar os bens antes representados por essas classes, clero e nobreza, seria como se os mesmos ainda se mantivessem no poder. Portanto, a solução seria a destruição daqueles bens e monumentos, gerando um grande quadro de vandalismo em toda a França.

Então, o governo revolucionário criou um processo de regulamentação de proteção a estes bens, com o argumento de que serviriam para fins pedagógicos. “E com o fim do Antigo Regime se formam as ciências e os profissionais especializados para guardar, proteger e justificar uma política pública de defesa do patrimônio histórico nacional” (CHOAY, 2006, p. 11).

Assim, a noção de patrimônio se consolida como conjunto de bens de valor cultural de propriedade de toda a nação, cumprindo as suas várias funções. Segundo Fonseca (2005, p.

59), “o reforço da cidadania, o reforço da coesão nacional, a instrução dos cidadãos (função pedagógica), e se inserindo no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional, e passou a servir ao processo de consolidação dos Estados-nações modernos”.

A partir da Revolução Francesa, o interesse pela preservação do patrimônio nacional superava o valor econômico, artístico e histórico e era coberto de um interesse político com justificativa ideológica, fazendo parte da construção de uma identidade coletiva e nacional. Assim, os bens culturais patrimoniais eram selecionados para representar a nação de acordo com o interesse do que cada Estado-nação desejava fazer memória.

Como afirma Reginaldo Gonçalves (1996), essa forma de proteger os bens em processo de destruição convence a nação a se apropriar do seu patrimônio, já que esse sentimento de “apropriação” implica em uma atitude de poder que gera autoridade de ação à medida que vão definindo identidades. Quando o indivíduo sentir que está ligado àquele bem de alguma maneira, isso acaba despertando nele o sentimento de pertencimento, e diretamente o resultado disso é o desejo de preservar, de ver a continuidade e a integridade de algo que faz parte da sua identidade e da sua memória.

No texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares” (1993), Pierre Nora distingue dois tipos de memória: uma memória tradicional (imediata) e uma memória transformada por sua passagem em história. Ele afirma que “à medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (NORA, 1993, p.15).

Por essa razão, não podemos esquecer que tanto a memória como o patrimônio trabalham com lembranças e esquecimentos. A constituição de patrimônios nacionais é feita através de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com instrumentos jurídicos específicos, que selecionam bens e lhes atribuem valor enquanto símbolos da História do Estado. Porém, ao construir a memória, o homem intervém não só na ordenação dos vestígios, dos registros, mas também na sua releitura. Ela é a expressão de modos como os grupos se apropriam e fazem uso do passado.

A construção da identidade dentro do mesmo ideário nacional no século XVIII se cruza com o conceito de memória social ou coletiva aplicado por Maurice Halbwachs (2006). Segundo esse autor, as memórias são construídas nos grupos sociais. Embora sejam os indivíduos que lembram, são os grupos sociais que determinam o que é memorável e as formas pelas quais será lembrado.

A memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são construídas no interior dos grupos. A memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural, e a memória de um indivíduo está na base da formulação de uma identidade em que a continuidade é vista como característica marcante.

Para além da formação da memória, Halbwachs aponta que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podem-se criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica².

A lembrança “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 2006, p. 76-78). As lembranças podem ser simuladas, mas, segundo Halbwachs, não há memória que seja somente imaginação pura e simples, ou mesmo representação histórica que seja exterior ao sujeito construtor dessa memória.

Os ideais franceses de construir a nação perpassam a criação da identidade e da memória com o objetivo de gerar unidade, coerência e continuidade, aglutinando esses conceitos através do passado. A França foi o berço da consolidação do termo patrimônio, influenciando vários Estados em todo o mundo, os quais passaram a se preocupar com a identificação e preservação de seus bens culturais. A legislação francesa referente ao patrimônio que se formou a partir desse momento se constituiu por muito tempo como modelo pela clareza de seus procedimentos.

A trajetória do Brasil nesse sentido tem início com a mobilização de alguns setores na década de 1920, mas é somente na década de 1930 que o país começa a se preocupar com a preservação do patrimônio através da construção da memória e de uma identidade nacional. Mesmo já possuindo grandes museus nacionais, ainda faltavam meios para proteger os bens que não integravam nenhuma coleção, como os bens imóveis.

Com a constituição Federal de 1934, o assunto sobre proteção dos bens culturais foi pela primeira vez citado, e, a partir desta, todas as outras constituições federais falaram do tema. “Cabe à União, aos Estados e aos municípios, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país”. Em 1936 iniciam-se os trabalhos para a criação de uma instituição para proteger o patrimônio histórico e artístico nacional, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O SPHAN foi criado a partir de um anteprojeto feito por Mário de Andrade, a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública. Mas a política cultural

² Ver o conceito aplicado por: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

voltada à preservação do patrimônio se concretiza de fato com a promulgação do Decreto-Lei Nº 25 do dia 30 de novembro de 1937, que institui o tombamento, sendo até os dias atuais a principal lei sobre preservação no Brasil.

O tombamento passa a ser instrumento legal básico para a proteção dos bens culturais do país, normatizando a ação do SPHAN.

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. § 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico o artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.[...]
Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber: no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º; no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluam na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras. (BRASIL, 1937).

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro passou por duas fases de discussões: a primeira refere-se ao tempo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor-fundador do SPHAN entre 1937 e 1967; e o segundo momento diz respeito a Aloísio Magalhães, diretor-fundador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e diretor-fundador da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) de 1980 até a sua morte em 1982.

O SPHAN comandado por Rodrigo era voltado para a preservação dos monumentos arquitetônicos, o que acabava limitando os tombamentos aos bens de “pedra e cal”. Para Rodrigo, eram emblemas da tradição e da civilização no Brasil. Sua função seria a de ensinar valores como unidade e permanência da nação.

Nos primeiros anos, principalmente em 1938, ocorreu o maior número de bens inscritos nos livros do tomo, e a maior parte dos bens era da arquitetura religiosa, basicamente nos Livros de Belas-artes e no Livro Histórico. Um exemplo disso é o tombamento da Igreja de São Benedito³ em Teresina, inscrita em 27 de dezembro de 1938 em dois livros de tomo, Belas-Artes e Histórico, que teve como motivação as portas feitas pelo artista Sebastião Mendes.

³ Livro do Tombo das Belas Artes – Processo Nº 233-T-38; e no Livro do Tombo Histórico – Processo Nº 184-T-38.

A seleção dos livros dos tombos mais utilizados no período mostra a tendência estética que a instituição possuía, e explica ausência de historiadores no quadro de funcionários. Os intelectuais agentes do patrimônio eram arquitetos, e o material selecionado era predominantemente monumento arquitetônico, histórico e religioso, quase sempre de caráter católico, barroco e erudito, sendo excluído desse processo o estilo eclético e a arte popular e ainda o patrimônio arqueológico e paisagístico.

Porém, considerando os objetivos mais imediatos do SPHAN na época de sua criação e o momento político e ideológico que passava o Brasil, a instituição dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade cumpriu seu papel no que cabia à sua realidade, prestando enorme serviço à preservação de monumentos nacionais e contribuindo com a conquista de uma identidade e memória brasileira.

Essa política tradicional perdurou até o fim da década de 60 e início da década de 70, quando Rodrigo deixa a direção do então DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1967 para aposentar-se e é substituído por Renato Soeiro, que dá continuidade ao trabalho de seu antecessor.

Mas é a partir da década de 70 que a política de preservação do patrimônio cultural sofre mudanças significativas, com a saída de Rodrigo, o fim da fase heroica⁴ e a entrada de Aloísio Magalhães, que apresentou um estilo mais democrático, plural e flexível de preservação do Patrimônio, observando a heterogeneidade da cultura brasileira.

Nesse momento a política de preservação no Brasil vive uma renovação de valores nas noções de proteção que se identificam com a visão antropológica até então não discutida pelo patrimônio, ganhando inclusive novos conceitos como “referência” e “bem culturais”. A partir desse período, o conceito de homem está incluído na análise cultural, as ações do campo patrimonial vão ganhando um viés etnográfico e a aplicação da política de preservação cultural se volta para a análise de todos os significantes que compõem um bem material e para entender para quem ele é referência.

O novo diretor do então IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) assume em um período de maior abertura política no Brasil, após um período de grande repressão desde o golpe militar de 1964. Para adequar as políticas do Instituto aos novos tempos, foram promovidos vários encontros com os governadores dos Estados brasileiros para levantar questões sobre a preservação do patrimônio cultural e com a intenção de descentralizar as ações de preservação. Desses encontros é criado em 1973 o “Programa

⁴ Fase heroica. Ver: FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; MinC - IPHAN, 2005.

das Cidades Históricas” (PCH), que tem como objetivo rentabilizar a restauração e a preservação dos bens patrimoniais, tanto em termos econômicos como sociais.

Esses novos debates acerca do patrimônio abriam espaço para uma nova perspectiva de patrimônio, que trata da diversidade cultural das sociedades relacionando-a com a ideia antropológica de cultura. Como afirma a teoria do conceito de cultura citado por Geertz (2008), o fazer popular faz parte do legado social adquirido por um indivíduo dentro do seu grupo. Confirmado também na teoria de Laraia (2005), é o processo de socialização dos indivíduos que determina o comportamento e a capacidade de aptidões artísticas e profissionais. Por exemplo, os santeiros do Piauí apreenderam o modo de fazer arte santeira, certamente, por que residem em uma região nordestina onde predomina a religião católica.

Esse novo formato de preservação adotado por Aloísio Magalhães nas décadas de 70 e 80 ampliava o complexo de bens culturais a serem protegidos, democratizando e valorizando as raízes culturais brasileiras. A discussão sobre a democratização da cultura surgia dentro do universo da política do patrimônio no Brasil com o crescimento das políticas de preservação direcionadas aos mais diversos grupos sociais, visto que as práticas populares ganhavam autonomia e o direito de inclusão como bens culturais através das políticas públicas.

Tudo isso foi idealizado nas *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*⁵, de agosto de 1981. Estas chamam a atenção para as atividades culturais que estão ligadas às atividades do cotidiano, dando destaque aos bens culturais como os fazeres, modos de percepção, canto, dança, artefato. Dessa maneira, para a realização destas novas propostas da política cultural foram criados o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) em 1975, e ainda a Fundação Nacional pró-memória em 1979, ampliando a noção de patrimônio cultural.

Assim, nascem as políticas de preservação do patrimônio cultural, dividido como em caixinhas. Com a ideia de unir forças e requalificar o setor cultural, Aloísio Magalhães⁶ assume a presidência do IPHAN e leva junto todos os projetos do CNRC e da Fundação Nacional Pró-Memória. Mesmo assim, permaneciam separados no campo das ideias, visto que muitos ideais já haviam formulado os pensamentos, muitas tensões já existiam neste campo do patrimônio e confrontaram visões e posições diversas, passando a disputar hegemonia e recursos.

⁵ Ver BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*, 1981.

⁶ Um renomado designer pernambucano, primeiro líder do CNRC.

E assim, como afirma Márcia Chuva (2011), “continuaram apartadas as ações políticas relacionadas à cultura popular e ao patrimônio, cada um com suas tensões, questões e interesses em jogo”. Mas, ainda nesse contexto, a visão de patrimônio cultural é ampliada a partir da promulgação da Constituição de 1988, trazendo para a cena a noção de bens culturais de natureza imaterial (art. 216. BRASIL, 1988).

Entre as inovações trazidas por Aloísio Magalhães, aparecem em seu discurso novos conceitos como “povo”, “segmentos sociais” e “comunidade”, e a nação é vista como algo plural (GONÇALVES, 1996). A formação desse novo jeito de pensar o patrimônio influenciou na composição da Constituição Federal de 05 de outubro de 1988, ampliando os bens passíveis de proteção. Agora, em vez de patrimônio histórico, artístico e paisagístico, seria denominado patrimônio cultural, incluindo novos valores culturais que antes não se identificavam nas terminologias utilizadas.

Em seu artigo 216, a Constituição brasileira de 1988 diz que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Na década de 90, um grupo de trabalho do patrimônio imaterial recebe a tarefa de elaborar uma legislação específica que atendesse às necessidades da preservação do patrimônio imaterial, conforme sugeria a Constituição. Assim, se concretizou a assinatura do Decreto 3551 no dia 4 de agosto do ano 2000, que instituía como forma de preservação o Registro dos Bens de Natureza Imaterial.

Em resposta a algumas discussões levantadas a partir de um documento “Carta de Fortaleza” nomeando o registro em um seminário internacional que aconteceu na cidade de Fortaleza no Ceará. O decreto “institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI e dá outras providências”.

O PNPI tem o objetivo de implementar políticas de inventário, registro e salvaguarda para os bens imateriais brasileiros. O registro consiste na inscrição dos bens de natureza imaterial em um ou mais de um dos Livros de Registros.

I - Livro de Registro dos Saberes e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.

II - Livro de Registro das Festas, celebrações e folguedos que marcam ritualmente a vivência do trabalho, da religiosidade e do entretenimento.

III - Livro de Registro das Linguagens verbais, musicais, iconográficas e performáticas.

IV - Livro dos Lugares (Espaços), destinado à inscrição de espaços comunitários, como mercados, feiras praças e santuários, onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (Decreto Nº 3551, BRASIL, 2000)⁷.

A aplicação dos conceitos antropológicos de cultura pode ser observada no próprio título dos livros de registro estabelecidos no decreto, como o Livro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares. Para encaixar um bem cultural dentro desses livros, é necessário realizar uma microscópica análise cultural⁸ do determinado objeto a ser pesquisado e uma interpretação dos sistemas entrelaçados de signos interpretáveis.

Assim, a partir do decreto, esses bens passam a serem passíveis de proteção pelo estado, como cantos, lendas, hábitos, festas, rituais, e práticas populares, seja em seu modo de fazer ou ainda na sua forma de expressão, promovendo a democratização cultural já desejada desde Mário de Andrade na década de 1930 e ainda por Aloísio Magalhães na década de 1970.

O patrimônio cultural tem sempre como base valores materiais. Como afirma Ulpiano de Menezes (2012, p. 31), “se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se”. Dessa forma o Estado brasileiro tem a função de atribuir um valor nacional às manifestações da cultura popular e julgá-las serem passíveis ou não de Registro.

O Brasil acompanhava o ritmo das discussões sobre direitos culturais a nível mundial, ligadas às convenções e recomendações aprovadas pela UNESCO. O Piauí não fica fora dessa realidade, sendo notável nos órgãos de preservação responsáveis pela gestão do patrimônio o processo de evolução dessa política cultural. Dessa forma, é necessário compreender a institucionalização e o funcionamento desses órgãos no Estado do Piauí e o lugar da Arte Santeira no contexto cultural desse estado.

⁷ Ver texto completo no site: www.iphan.gov.br.

⁸ Aplicando o conceito de descrição densa, segundo Geertz (2008).

1.2 Patrimônio Cultural no Piauí

No início dos anos 70, o Piauí dá um passo muito importante no que tange à política de patrimônio cultural, com a criação da Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC) em 1975. Mas é somente nos anos 80 que a preservação do patrimônio se consolida no Estado, com a implantação do IPHAN em 1984, e ainda, em nível municipal, da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, criada em 1986.

A preservação do patrimônio cultural vai aos poucos ganhando espaço em âmbito político do Estado em suas três instâncias. Esse trabalho vai se deter na compreensão da atuação do órgão de competência Federal. O escritório técnico do IPHAN é instalado no Piauí no final de 1983 e início de 1984. A sua chegada colaborou na proteção dos bens culturais do estado e de Teresina e desde sua implantação se tornou referência para as instituições e comunidades locais que buscam informações sobre patrimônio de uma maneira geral.

Em 2004, após se desvincular do estado do Ceará, o escritório se tornou a 19ª Superintendência Estadual (SE) do IPHAN, graças ao reconhecimento pela UNESCO do Parque Nacional da Serra da Capivara como patrimônio mundial em 1991, pesando de forma favorável ao desmembramento e autoridade de se tornar uma Superintendência. A SE trabalha com problemas de recursos humanos. Apesar de a equipe de técnicos já ter crescido, ela está diminuindo pela insatisfação salarial dos funcionários, que acabam deixando a SE por outra proposta melhor nesse sentido.

Atualmente a SE/Piauí possui na sua equipe técnica dois arquitetos e um historiador, com a evolução da mudança da nova sede em janeiro de 2013, com mais espaço e estrutura para receber um número maior de funcionários. A equipe desenvolve tombamentos, restaurações de casarões, às vezes com desapropriações, e algumas atividades pontuais com os bens imateriais. Possui quinze bens culturais tombados no estado.

As Fazendas Nacionais do Piauí: a fábrica de manteiga e queijo em Campinas do Piauí e o estabelecimento rural na cidade de Floriano; Ponte Grande, a Igreja Nossa Senhora da Vitória e o Sobrado João Nepomuceno em Oeiras; o Cemitério do Batalhão em Campo Maior; o Parque Nacional da Serra da Capivara em São Raimundo Nonato; a Igreja matriz de Nossa Senhora do Carmo em Piracuruca; os conjuntos histórico e paisagístico de Oeiras, Piracuruca e Parnaíba; em Teresina, o Pátio ferroviário, a Floresta Fóssil do Rio Poti, a Ponte Metálica, a Igreja São Benedito e a Igreja Nossa Senhora de Lourdes.

Gostaríamos de destacar dois destes tombamentos que aparecem envolvidos com o tema da pesquisa. Primeiramente a Igreja de São Benedito, tombada em 1938, um dos primeiros tombamentos do IPHAN na época da “caça monumentos”. Porém, o importante é perceber a motivação ligada às portas da Igreja⁹ que foram feitas à mão por Sebastião Mendes, artesão de Teresina, em 1886, que teve a oportunidade de estudar na Faculdade de Belas Artes no Rio de Janeiro patrocinado pelo governo do estado na época. Há registros de que este artesão também era santeiro, e falaremos dele com mais detalhe no próximo capítulo.

Destacamos ainda o tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes¹⁰ no ano de 2008, motivado pelas peças de arte santeira integrada ao prédio. Considera-se que a Igreja possui características arquitetônicas muito simples, no entanto representa uma referência atual da arte popular no contexto religioso nacional.

Em relação aos bens tombados, o IPHAN trabalha com uma proposta ousada no campo do patrimônio, um projeto denominado de Rede de Patrimônio. A superintendência do IPHAN no Piauí encontrou uma forma estratégica de trabalhar com política de preservação no território deste Estado, a partir da rede de cidades implantadas e das influências culturais nelas presentes, considerando aspectos que se interligam. Mesmo que tenham sido pouco explorados, guardam algum vínculo histórico com a forma de ocupação do território a partir do ciclo do gado que permitiu a povoação acontecer no interior.

Com isso, a SE vem trabalhando com a proposta da rede de patrimônio através das cidades do Piauí como testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII, a exemplo do Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba, de Oeiras e de Piracuruca, além de saberes de caráter tradicional e simbólico, como o modo de fazer cajuína e arte santeira, importantes na integração material e imaterial dos domínios nacionais.

A rede de patrimônio é uma proposta inovadora na política de preservação do patrimônio cultural do país adotada pelo Piauí. A Superintendência entende que quando se estabelece um sentido de conjunto ao patrimônio a ser preservado, amplia-se o potencial de entendimento dos bens, pois vão se incorporando novos significados aos mesmos. Essa maneira de gerar proteção aos bens culturais amplia a visão do IPHAN nas suas dimensões material e imaterial do patrimônio, criando uma comunicação entre os bens de natureza diferente de maneira a facilitar a proteção destes, além de trazer à cena da preservação

⁹ Motivação do tombamento da Igreja São Benedito inscrita no Livro do Tombo Histórico e no Livro de Belas-Artes no dia 27/12/1938. Processo Nº 184- T- 38.

¹⁰ O processo de tombamento Nº 1.560 – T – 08 indica a inscrição da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e bens integrados no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

cultural os bens imateriais, já que até então não existe nenhum bem cultural registrado no Piauí.

Baseado na constatação de que não há uma dimensão material desapegada da sua dimensão imaterial, Carsalade (2012) estabelece uma distinção entre o que é material, como sendo estático, e imaterial, como sendo o que está sempre em transformação. “Portanto, não há como atuar no material sem atuar no imaterial e que, ao fazermos qualquer intervenção, estamos não só sujeitos ao espírito da nossa época, como também alteramos a leitura e o significado desse bem quando o devolvemos à população.”

Falando de materialidade e imaterialidade dos bens culturais, Ulpiano de Menezes (2012, p. 31) afirma:

Podemos concluir que o patrimônio cultural tem sempre como suporte, sempre, valores materiais. Isso vale também para o chamado patrimônio imaterial, pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se, as diferenças não são ontológicas, de natureza, mas basicamente operacionais.

A instauração do campo do patrimônio imaterial é algo recente nas unidades do IPHAN. No Piauí a arte santeira foi o primeiro bem cultural a sofrer a instrumentalização sob a ótica do patrimônio imaterial, em resposta às ações realizadas pela instituição no sentido de promover o tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. A partir disso, a arte santeira aparece como objeto cultural passível de proteção.

Essa iniciativa se deu muito mais por alguns setores da sociedade e pelo próprio órgão federal de preservação do que propriamente pelos santeiros. Somente depois da aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – é que se abre o contato com estes detentores, construindo uma parceria com os santeiros e gerando assim o pedido de registro¹¹ da arte santeira do Piauí no Livro de Saberes, em maio de 2008.

Logo em agosto do mesmo ano foi organizado o I Fórum de Arte Santeira do Piauí, uma parceria do IPHAN com a Universidade Federal do Piauí – UFPI dentro do I Congresso Internacional de História e Patrimônio, realizado no campus da UFPI em Teresina. O objetivo do evento era promover entre os santeiros algumas reflexões, como as dificuldades de sobreviver de seu ofício, resultando em uma carta com reivindicações a serem encaminhadas para os órgãos governamentais.

A política de Registro do Patrimônio Cultural Imaterial cria condições para a preservação da diversidade étnica e cultural do país diante das dificuldades vividas por grupos

¹¹ O pedido de registro do Ofício e Modos de Fazer da Arte Santeira do Piauí. Proc. Nº 01450.014374/2008-32.

sociais diversos. O pedido de registro foi feito pelo Conselho de Jovens Artesãos do Piauí, criado em junho de 2006 pelo Mestre Dim. No entanto, o conselho já funcionava com o nome “Oficina João de Barros” desde 1992 e foi registrado junto à Receita Federal no ano de 2008.

A solicitação de registro foi analisada pela Câmara do patrimônio imaterial em agosto de 2009 e houve a recomendação que se aprofundasse a pesquisa histórica relacionada ao ofício e ainda fosse feita uma análise morfológica por conta da expressão contemporânea da arte santeira. Após o resultado do INRC da arte santeira, a Câmara realiza outra análise agora do próprio INRC.

Em agosto de 2011, o processo foi levado novamente à apreciação da Câmara, onde foram sugeridas algumas alterações, como a mudança do nome para “Arte santeira em madeira no Piauí”, e mais: que o registro fosse feito no Livro de Formas de Expressão e não no Livro de Saberes, como havia sido solicitado; e ainda sugeriram que fosse registrada em conjunto com o tombamento¹² do acervo de bens móveis da Igreja Nossa Senhora de Lourdes.

Dessa forma, a solicitação de registro da arte santeira como patrimônio cultural brasileiro ainda se encontra em andamento, e essas sugestões e opiniões feitas pela Câmara do Patrimônio Imaterial levantam algumas discussões em torno do objeto a ser registrado. Para alguns, análise morfológica se faz em arte erudita, mas no caso de arte popular parece contraditório, porque arte popular normalmente remete a uma produção seriada, uniformizada, então como analisar aspectos morfológicos de um artesanato?

Outra questão levantada é ainda a pesquisa histórica em relação ao ofício que remete a imagens de santos que não possuem a mesma expressão contemporânea conhecida por arte santeira. A mudança no Livro a ser registrada também gera questões, como tornar esquecido o modo artesanal de fazer a arte santeira transferindo o foco do santeiro, produtor do bem, para a peça o que configura o sentido de arte e não artesanato. Essas reflexões interessantes e ao mesmo tempo polêmicas serão aprofundadas nos próximos tópicos.

1.3 A identificação cultural da Arte Santeira do Piauí

Identificar um bem como patrimônio cultural brasileiro envolve alguns conceitos que merecem ser discutidos. Seja através do Registro ou ainda pelo fato de ter sido

¹² Tratando aqui do tombamento definitivo, mas o tombamento provisório já existe e gera os mesmos direitos e deveres de ser protegido.

instrumentalizado pelo INRC, como é o caso da arte santeira, sendo passível ou não de receber sobre ele o instrumento do registro, de qualquer forma já foi identificado como referência cultural e, portanto, já é passível de salvaguarda.

O desenvolvimento do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC significa a disponibilização de um instrumento essencial para identificação e documentação de bens culturais e, conseqüentemente, para as possibilidades de preservação desses bens. (CORSINO, 2000, p. 08).

A noção de “referência” diz respeito a uma nova perspectiva em que os bens culturais não valem por si mesmos, mas possuem uma dinâmica de atribuições de sentidos que é condicionada por seus valores determinados pelos sujeitos para os quais essas referências fazem sentido.

Segundo Cecília Londres Fonseca (2000), “O termo ‘referência’ etimologicamente vem do verbo em latim *referre*, que significa ‘remeter’”. Afirma ainda que na linguagem corrente “referência” pode significar “informações”, “modelo”, “pontos de referência”, e no sentido conotativo o termo traz a ideia de um ponto de apoio ou ponto de encontro, uma “verdade” aceita por um determinado grupo.

O termo Referência Cultural foi muito utilizado no ano de 1975, com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC –, que tinha como principal objetivo a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira. A utilização deste termo remetia aos bens imateriais, até então no anonimato. Portanto, para definir uma referência cultural é necessário que esta seja considerada e valorizada enquanto marca de identidade por um povo.

Dessa maneira, ao identificar algo como referência cultural não se pode levar em conta somente o valor histórico e artístico do bem, mas é necessário avaliar a dimensão simbólica para seus detentores, ou seja, observar as representações que configuram uma identidade da região, que remetem aos fazeres, saberes, crenças, hábitos etc.

Contudo, não se trata apenas de captar as representações simbólicas e apreender as referências culturais, é necessário protegê-las e, antes de qualquer coisa, conhecê-las. Para isso era preciso construir uma metodologia de inventário que conseguisse alcançar os vários segmentos sociais que estiveram à margem das políticas de preservação do patrimônio cultural, e assim o INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) pretendia superar essas ausências no campo patrimonial.

Para assegurar a identificação, com fins de salvaguarda, cada Estado parte estabelecerá um ou mais inventários do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, em conformidade com seu próprio sistema de salvaguarda do patrimônio. (OLIVEIRA, 2009, p.3).

Como instrumento de identificação e valorização do Patrimônio Cultural, o INRC possibilitou ao IPHAN uma nova perspectiva de lidar com o levantamento e gestão dos bens culturais imateriais. Este instrumento abre discussões e amplia o conceito de referência cultural. O Inventário busca a interpretação de uma multiplicidade de estruturas complexas amarradas umas às outras, tornando possíveis descrições minuciosas que são necessárias para pensar politicamente sobre a identidade cultural brasileira diante da sua principal característica, a diversidade.

A relação entre referência cultural e identidade é permeada de poder simbólico¹³. Quando o IPHAN define que aquele determinado bem possui valor cultural, histórico de memória, e determina que assim ele precise ser salvaguardado, a Instituição está usando do seu poder simbólico. Este poder é exercido de forma dominadora como Instituição que responde a nível nacional pelo campo da Preservação Cultural e constrói todas as discussões sobre patrimônio.

Enfim, ao tentar definir um bem como referência cultural, é necessário o estudo das relações simbólicas que o envolvem com o grupo social que pertence a ele, desde um edifício até uma comunidade quilombola, e esse é o papel do INRC. No caso da arte santeira, esta pode ter referências culturais diferentes dependendo do grupo envolvido, por exemplo, os grupos de colecionadores ou os devotos dos santos. Cada grupo tem um envolvimento sentimental ou financeiro e, portanto, cultural.

Outra questão diz respeito aos santeiros produtores da arte santeira. Eles professam várias religiões diferentes, mas, independente da sua opção religiosa, pode-se afirmar que existe uma significação criada nas peças baseada no misticismo da fé, seja dos artesãos, seja dos que as consomem. Desde os devotos até os colecionadores de arte, todos produzem uma memória que permeia toda a simbologia desta, e por isso percebe-se que, dentro da memória

¹³ Ver: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

“O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências.” (BOURDIEU, 2004, p.9).

O Poder Simbólico é visto com uma força invisível que movimenta as relações sociais dentro e fora dos grupos, muitas vezes nem mesmo percebida pela sociedade que permeia determinado grupo. E essa força é como um maestro que rege as relações sociais dentro dos universos simbólicos existentes ali, que atua de forma arbitrária e coerciva funcionando como instrumentos de dominação dentro das produções simbólicas.

histórica do ofício e modos de fazer arte santeira nas suas origens religiosas, é também criada e vivenciada, nos grupos sociais, a memória coletiva.

Mesmo que a memória individual, seja construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a um ponto de vista sobre memória coletiva. Já que essa memória é construída no meio social onde vivem sendo iniciados numa ou outra religião que pratique a devoção aos santos, ou ainda os amantes da arte e da cultura que colecionam por que se identificam nas imagens e nutrem um sentimento de pertencimento a Arte Santeira.

A memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são construídas no interior dos grupos. A memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural. A memória de um indivíduo está na base da formulação de uma identidade, em que a continuidade é vista como característica marcante¹⁴.

Para além da formação da memória, Halbwachs (2006) aponta que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podem-se criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. As lembranças podem ser simuladas, mas, segundo Halbwachs, não há memória que seja somente imaginação pura e simples ou mesmo representação histórica que seja exterior ao sujeito, construtor desta memória.

A construção de identidades se desenrola num contexto social, e a prática da arte santeira se refere à identidade cultural, considerando que as imagens produzidas fazem parte da cultura piauiense, seja nos altares domésticos, seja nos rituais religiosos nos templos ou ainda fora deles, ou quando são usadas para efeito de decoração. Nota-se que os artistas santeiros têm a intenção de identificar o que produzem com o mundo onde vivem. Como se pode ver no documentário *Anjos do Piauí*, nessa fala: “O povo que esses anjos tá representando aqui eu creio que seja o pessoal sofrido da Região Nordeste” (ANJOS, 2007).

Dessa maneira, os usos de símbolos da região são identificados como meios de expressão de pertencimento a um lugar. É assim que o patrimônio cultural imaterial direciona a importância de preservar a identidade de um povo, através da proteção dessas práticas. A arte santeira integra a cultura local trazendo em si a resignificação do passado, através de todo imaginário religioso em volta dela, e ainda sendo reconhecida como arte, por conta da capacidade artística necessária para sua produção. Assim, a memória e a identidade são

¹⁴ Conceitos de memória coletiva e individual. Ver: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

construídas e reconstruídas historicamente com as relações possíveis, e através de efeitos simbólicos é que se constroem os efeitos concretos.

1.3.1 O INRC da Arte Santeira: algumas discussões

O Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC –, criado em 2000, é um instrumento metodológico utilizado na identificação do patrimônio cultural imaterial, determinado no artigo 8º do Decreto 3551/2000¹⁵. Mas foi somente no ano de 2003 que a Convenção do Patrimônio Imaterial / UNESCO reconheceu a importância dos inventários como metodologias imprescindíveis para implementação das políticas de identificação, possibilitando a produção de conhecimentos específicos sobre bens culturais.

O inventário ajuda na identificação e descrição de bens culturais, com uma pesquisa sistemática, detalhada e exaustiva, e está organizado em uma divisão de cinco categorias: celebrações, saberes/modos de fazer, formas de expressão, lugares e edificações. A elas são atribuídos valores e sentidos diferenciados, constituindo-se em referências para os processos de construção de identidades entre grupos sociais, organizando assim os conhecimentos locais por região e propondo a superação entre a dicotomia material e imaterial.

No caso particular da Arte Santeira, o INRC foi temático, com uma determinada área selecionada para a pesquisa, pela existência da produção da arte nas cidades selecionadas. O inventário foi produzido em 2008, cumprindo as três etapas do processo de construção, levantamento preliminar, identificação e documentação, com o objetivo de narrar e discutir as histórias dos santos imersas no contexto da produção da arte santeira, classificada pelo INRC na categoria “Ofício e modos de fazer”. Foram identificados 47 santos, localizados nas cidades de Teresina, Campo Maior, José de Freitas, Pedro II e Parnaíba, com atividade a partir da década de 1970.

Mas quais os critérios desse recorte temporal e espacial? Já que a atividade de fazer santos é algo que aparece bem antes, no início do século XIX, por que os santos do século XIX, mesmo sendo citados, não são catalogados? Muitas reflexões e algumas apropriações de sentidos são levantadas com uma análise do INRC.

¹⁵ “Fica instituído, no âmbito do Ministério da Cultura, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, visando à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio”.

A arte santeira selecionada no INRC representa uma parte da produção de santos no Piauí, identificada pelo santeiro mais conhecido dentro e fora do Estado, o mestre Dezinho. A história desse escultor torna conhecida a prática de fazer santos que existe no estado desde o período colonial, no entanto a arte santeira a partir dele ganha uma expressão muito particular, gerando a conotação atual e revelando a existência de mestres e aprendizes em várias oficinas espalhadas em Teresina e microrregiões.

O desenvolvimento e a visibilidade da arte santeira se dão junto à prática dos ex-votos, estimulada pelo clero piauiense. Essa manifestação artístico-religiosa, presente no sertão nordestino, é uma prática que existe desde os primórdios da colonização do Brasil. No Piauí, a maioria dos santeiros, como Mestre Dezinho e Mestre Expedito, começou produzindo “milagres” para o pagamento de promessas.

Com o apoio e estímulo dos padres, os artesãos foram produzindo as “peças inteiras”, como eles mesmos relatam. Devido à confecção dos ex-votos, suas técnicas foram se aprimorando e eles ganhavam cada vez mais manejo com as ferramentas e habilidade com a madeira. Os santeiros associam sua iniciação artística a um “dom” de “um espírito da arte”, como afirma Mestre Expedito: “A pessoa nasce com aquele dom de fazer o trabalho. Foi Deus que me deu”.

Foi essa a expressão da arte santeira identificada pelo INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) e pelos piauienses como Patrimônio Cultural Brasileiro. A arte de fazer santos é uma prática religiosa e devocional desde o período colonial. No entanto, a partir da produção de Mestre Dezinho, surge uma escola de seguidores do seu estilo e os santos ganham uma expressão que tem marca na cultura piauiense.

Vale lembrar que a arte santeira não é uma exclusividade do Piauí, ela faz parte de um substrato cultural da região Nordeste que a engloba dentro das práticas devocionais do imaginário religioso. O que destacamos nesse trabalho são algumas características que a colocam no campo de visão da arte diferente dos outros estados, onde “é possível encontrá-la também, como o Ceará, Bahia, Minas Gerais, Maranhão, Pará, Rio Grande do Norte, Sergipe, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outros” (LODY; SOUZA, 1988;)

Através do INRC é possível perceber também que a maioria dos santeiros se desenvolveu criando figuras religiosas. Segundo os mesmos, são as peças mais procuradas em Teresina. No entanto, vale lembrar que suas criações não são exclusivamente do mundo sagrado. Especialmente fora de Teresina, nota-se uma produção de figuras profanas e regionais, como o Mestre João Oliveira, de José de Freitas, o Mestre Juca Lima e o Mestre Araújo, de Pedro II.



Figura 01 – Bacanal. Mestre Juca Lima.
 Fonte: Museu de arte sacra e popular, em Teresina.

As peças que eles consideram arte regional ou arte popular são figuras como os vaqueiros, lavradores, caçadores, lavadeiras, são as cenas do cotidiano do povo do sertão. Um imaginário criado pelo processo histórico de instituição de uma cultura sertaneja em que tanto se inserem as práticas de religiosidade como também a construção dos símbolos sertanejos enfatizados pela literatura brasileira. As obras desses escultores são permeadas pelo imaginário sertanejo, sendo notáveis na produção dos santeiros os dois tipos, regionais e religiosas.



Figura 02 – Talha. Mestre Exedito.
 Fonte: Acervo IPHAN.

Eis um conceito trabalhado por Albuquerque Júnior (2009), ao falar da literatura regionalista: “procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção

das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas”.

Assim, o imaginário do sertanejo é uma construção muito usada pela literatura, por exemplo, na obra de Euclides da Cunha “Os sertões”, publicação que seria um marco para se pensar sobre uma identidade nacional, segundo Albuquerque Júnior. Esta obra seria o início da procura por um verdadeiro país, pelo seu povo, pela origem das tradições, dos costumes.

O sertão seria o lugar emocional com elementos geográficos, linguísticos, culturais que lembram o interior, a alma, a essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. Na arte santeira, ora aparece na beleza das paisagens nas talhas com árvores da região, como o caju e a carnaúba, ora nas expressões nos rostos de sofrimentos causadas pela miséria e a fome, como a arte que também denuncia; e ainda em cenas do cotidiano, como o trabalho na roça e até mesmo cenas que causam risos desconfiados, como um bacanal¹⁶.



Figura 03 – Talha. Mestre Dim.

Fonte: Acervo IPHAN.

Esse imaginário sertanejo, construído pelos inventores¹⁷ do Nordeste, através de escritores como Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, José Lins do Rego, Gilberto Freyre e tantos outros, através das músicas de Luiz Gonzaga, Zé Dantas, da obra teatral de Ariano

¹⁶ Orgia sexual da qual participam três ou mais pessoas.

¹⁷ Alusão ao termo usado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *A invenção do Nordeste*. Nesse livro o autor trata de como a literatura, a música e tantas outras artes ajudaram a construir os estereótipos nordestinos envolvidos em discursos “regionalistas e tradicionalistas”.

Suassuna e de poetas como Manuel Bandeira, é o mesmo imaginário entalhado na madeira dos santeiros regionais do Piauí.

Assim, continuam a surgir diversos santeiros em atividade no Piauí. De acordo com o INRC, eles são classificados em três gerações. Na primeira geração estão os que iniciaram suas atividades na década de 1970; na segunda geração, aqueles que iniciaram suas atividades entre o fim da década de 1970 e a década de 1980; e na terceira geração estão incluídos os santeiros que começaram em 1990 (PINHEIRO, 2008).

Municípios	1ª Geração	2ª Geração	3ª Geração
Teresina	Mestre Expedito Antônia Vieira*	Mestre Kim Mestre Dim Mestre Costinha Mestre Paquinha Mestre Cornélio Raimundo Cavalcante Edinaldo da Silva Josafá L. da Silva José Luis de Sousa Martinho A. Júnior Pascoal de Araújo	Rondineli da S Araújo Adriano Nascimento Laércio S. Costa** Hernandes da Silva** Leonardo de Abreu** Max de Almeida Josias F. de Sousa
Parnaíba	Mestre Ribeiro Mestre Ageu	Fco de S. Ribeiro** Dimas S. Ribeiro** José Carlos Reis Raimundo de S. Filho Mestre Guilherme	Ant. Carlos da Silva Danilo C. Silveira
José de Freitas		Mestre João Oliveira	Erimar de O. Costa Silvério P. da S. Neto
Pedro II	Mestre Araújo	Verônica A. Silva**	Natanael da S. Araújo
Campo Maior		José Wilson Ibiapina	

Quadro 01 – Relação dos santeiros do Piauí.

Fonte: INRC da arte Santeira.

*Falecida.

**Aprenderam com os familiares: *Hernandes, filho de Mestre Paquinha; Leonardo, irmão de Mestre Cornélio; Laércio, sobrinho do Mestre Costinha; Francisco e Dimas, filhos de Mestre Ribeiro; Verônica, esposa de Mestre Araújo.*

Esta lista retirada das fichas de identificação do INRC contém 36 santeiros. No entanto, nas fichas de contato aparece um número maior de santeiros que não constam nessas fichas de identificação, e essa ausência não fica explicada no INRC. Nessa situação estão treze santeiros de Teresina, dois da cidade de Pedro II e um de José de Freitas, sendo inviável classificá-los nas gerações sem possuir informações sobre os mesmos. Por esse motivo eles não foram colocados no quadro acima.

Como se pode analisar, o presente Inventário reforça o imaginário de que o início da arte santeira se deu com o Mestre Dezinho, na década de 1970. Apesar de citar no seu texto alguns santeiros do século XIX, como Loreno Cunha e Sebastião Mendes, o INRC não expõe detalhes sobre a produção dos mesmos. No segundo capítulo, o presente trabalho os coloca como fazedores de santos, termo usado para diferenciá-los dos referidos santeiros selecionados pelo INRC, reconhecidos pela produção da arte santeira com a expressão que é conhecida atualmente.

Dessa maneira, o recorte temporal e espacial que o inventário da arte santeira aborda apresenta uma seleção de santeiros baseados na escola Mestre Dezinho. Ou seja, à medida que a pesquisa adota a década de 1970, selecionando os municípios presentes no mesmo inventário, e não selecionando os santeiros que existiram antes desse período, leva a perceber que o INRC da arte santeira mostra somente uma escola dentro do universo bem maior dessa produção no estado do Piauí.

Eu acho o mestre Dezinho ele tem, ele é uma referência, Mestre Dezinho é uma referência, para arte santeira do Piauí, mas o Mestre Dezinho é da década de setenta, antes do mestre Dezinho nós tivemos outros santeiros, então nunca se justificaria inventariar um bem, e transformar e propor que um bem fosse reconhecido como patrimônio cultural brasileiro, né? Só por um artesão e muito menos da década de setenta, então muito recente (...) essa tradição é de longo tempo, essa tradição que vai se construindo ao longo do tempo no Piauí; e que tem que ser referenciada e é isso que agente destaca no trabalho. Claro que o fato do mestre Dezinho ter se tornado uma figura emblemática na arte santeira do Piauí, é inegável isso (...). (Informação oral, Áurea Paz Pinheiro)¹⁸.

Essa constatação feita ao analisar o INRC, no entanto, reforça o argumento desse trabalho ao afirmar que o Mestre Dezinho é referência para a arte santeira do Piauí. Foi criador de um estilo particular, uma expressão nova do fazer santos no Estado, fazendo várias gerações de santeiros o seguirem, cada um com a sua originalidade, com o seu estilo próprio, sendo possível identificar essas diferenças no terceiro capítulo deste trabalho.

¹⁸ Informação oral cedida pela coordenadora da pesquisa durante a produção do Inventário Nacional de Referências Culturais da Arte Santeira, em 2008.

Dessa forma, a própria escolha dos locais de concentração dos santeiros é permeada de símbolos, e cabe aos pesquisadores percebê-los. Desde os incentivos que os artesãos encontraram para fazer Arte Santeira naqueles locais, que podem ser o simples fato de iniciarem o ofício de carpinteiro e, sob encomenda, começarem a produzir ex-votos, ou ainda o fato de professarem alguma religião que os influenciaram a produzir imagens de santos.

O poder simbólico pode ainda ser observado na realização das entrevistas, em que foram coletados depoimentos sobre as histórias de vida e produção dos santeiros, procurando perceber as diferentes gerações e acompanhando as atividades no atelier de cada um deles. Com os dados pessoais de suas vidas e com as visitas aos locais de produção, é possível identificar o universo simbólico que engloba os Santeiros em um mesmo grupo, inclusive os campos que são construídos em suas relações entre si, desde influências a conflitos, formando os capitais simbólicos que envolvem e enriquecem o ofício.

Dentre os campos construídos nas relações entre eles, notam-se santeiros em diversas fases de produção, alguns em plena atividade, outros aposentados e ainda mestres e aprendizes, e a relação destes últimos pode ser analisada como outro campo que, assim como os outros, também é dotada de poder simbólico que movimenta as relações. A atividade é transmitida de geração em geração, o ofício e suas técnicas são repassados pelos mestres juntamente com os capitais simbólicos que valorizam o campo.

Assim, os campos existentes dentro do grupo pesquisado são regidos por poderes simbólicos exercidos invisivelmente dentro dos campos que, dotados de capitais, enriquecem e dão visibilidade à sociedade, que vai perceber a importância deste grupo e se identificar naquela atividade exercida por ele.

Dentro desse campo existem alguns termos que são citados durante todo o texto do inventário e estão envolvidos quando se trata de arte santeira, merecendo uma maior atenção. Por exemplo, os santeiros são artistas ou artesãos? Eles produzem arte ou artesanato, ou será que o termo “arte” sempre remete ao que é erudito e o popular não pode ser arte?

Segundo Luis Câmara Cascudo, a arte é:

uma expressão criativa em que o estágio cultural do artista se manifesta, abrange todo objeto ornamental, inclusive os religiosos e são produzidos em pequeno e médio porte, tanto quem pinta quanto quem esculpe (em pedra, madeira ou barro) são artistas, e não artesãos. (CASCUDO, 2006, p. 25).

Artesanato seria “todo objeto utilitário com características folclóricas, não importando o material utilizado” (CASCUDO, 2006, p.26). Já para Mário de Andrade¹⁹, todo artista é também artesão, e o artesanato, segundo ele, é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar, mas há uma parte da técnica que é única de cada artista e não se pode transmitir por ser uma verdade interior dele.

Segundo o autor Ricardo Gomes Lima (2010), o artesanato e a arte popular são duas faces da mesma moeda. O artesanato é o resultado de um fazer manual. Mesmo havendo ferramentas que auxiliam o artesão, as mãos são o principal instrumento de produção. Assim, afirma ele, “todos que executam com as próprias mãos o que concebem. Todos eles são artesãos”.

O autor continua a explicar que a oposição entre arte e artesanato é, na verdade, uma separação aos agentes sociais que dão concretude aos objetos. Resultante da dicotomia elite e povo, essa divisão faz pensar que tudo que vier da elite é o fazer artístico e o que vier das camadas populares é o fazer artesanal. Esse pensamento estimula a discriminação com as criações populares e privilegia a produção de origem erudita.

“O objeto artesanal, comumente destinado às vendas do interior, às feiras públicas e aos mercados municipais, tem seu valor diminuído em decorrência precisamente deste sistema de classificação”. (LIMA, 2010, p. 23). O autor propõe uma nova direção: reservar o termo artesanato para se referir ao processo de produção, independente de ser erudito ou popular.

A arte no universo popular, na criação dos objetos, expressa sentimentos, visões de mundo e vivências individuais, é resultado de processo criativo particular e coletivo, revelando experiências herdadas nos grupos culturais que o artista participa. Arte popular é uma criação social, historicamente elaborada, que se estabeleceu como conceito a partir da diferenciação entre elite e povo.

A cultura popular remete, na verdade, a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contêm alguma forma de “saber”, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe. (ARANTES, 2007, p. 7)

Para alguns, a arte popular é entendida como uma reação à dominação de classe e, para outros, é uma imitação pobre das expressões eruditas da arte. Quando ela é posta no campo do folclore, ganha uma conotação idealizada de autenticidade e pureza, quase sempre vista como algo ingênuo, pitoresco, curioso, bizarro e contraposto à arte erudita. Mas para

¹⁹ Ver o texto “O artista e o artesão”, de 1938, disponível no site: www.eba.ufmg.br.

Lima, a arte popular contemporânea no Brasil, em sua criação, mantém um diálogo com a vida de seus autores. Os artistas populares colocam em sua criação a realidade histórica que vivenciam.

Entre os santeiros, há os que se considerem artesão/escultor ou artista. Na própria fala deles nas entrevistas do INRC, percebe-se o peso sobre o termo artesão como algo de menor valor. No entanto, o santeiro possui a criatividade do artista, a habilidade de um escultor e o trabalho do artesão. Apesar de estarem ligados aos Programas de Desenvolvimento do Artesanato do Estado – PRODART, não há como escapar da denominação de arte. As peças possuem uma expressão cultural coletiva, mas cada uma traz as suas diferenças em traços e estilos, revelando em seu criador o talento de um artista.

O que importa é perceber como os próprios artistas definem o seu produto, e, pelo que se vê nas entrevistas, para eles as peças são “arte”. O Mestre Araújo se reconhece como “artesão/escultor”; o Adriano se reconhece artista por trabalhar com várias matérias-primas, “Eu me defino um artista, porque de tudo eu faço um pouco”; O Mestre Cornélio se define como artista, porque para ele o artesanato são peças feitas em séries, iguais e bem pequenas; Mestre Kim diz aceitar ser chamado de artesão, mas parece ter preferência pelo termo escultor.

A arte santeira é vista como uma expressão da cultura popular e todas as reflexões levantadas demonstram a capacidade que o Inventário possui de dar visibilidade para o objeto inventariado. Dessa maneira, o Inventário é um importante subsídio para o objeto desta pesquisa, tornando-o passível de políticas de preservação, pelo fato de já ter incidido sobre ele um instrumento de identificação e valorização como bem cultural.

2 O IMAGINÁRIO RELIGIOSO NA ARTE SANTEIRA DO PIAUÍ

O imaginário

*“Tem nos dedos a feição
Do Santo de Canindé,
Faz um Sebastião
Salpicadinho de Fé...
Ao pintar todos os Santos
Entre Lágrimas e prantos
Conforme o seu sofrimento
Parece que está pintando
Grandemente esculpando
O seu próprio pensamento.”*

2.1 O uso das imagens no Catolicismo

A tradição do uso pedagógico das imagens, de doutrinar por símbolos imagéticos, é uma prática que remonta à época paleocristã, muito reforçada na Idade Média, quando a imagem era o único meio de comunicação possível para falar às populações, na sua grande maioria analfabeta, inclusive os nobres.

Também no período medieval, a Igreja intensificou e especializou ao máximo suas relações com a arte e seus produtores, relações que permaneceram no nível do mecenato nos séculos da renascença. Não obstante tenha havido uma diversificação na clientela e laicização temática, mesmo assim a Igreja continua sendo a maior patrocinadora da arte.

As diretrizes do Concílio de Trento trata da veneração aos santos marcando a origem da cultura barroca, cultura que intensifica o uso das imagens sagradas nas sociedades católicas, aumentando as relações dos fiéis com as representações ampliando a empatia através de recursos artísticos, que provocam nos fiéis, compadecimento, comoção, piedade, fervor religioso, paixão e êxtase. (FREIRE, 2009, p. 2147).

Quando a cultura brasileira foi iniciando, a mentalidade do europeu era múltipla. A cultura do aparato religioso parece ter conquistado a simpatia dos povos tupis. Não era pra menos, pois culturas tão estetizantes e tão cheias de ritos e festas não podiam ficar indiferentes aos rituais e à pompa católica.

Da mesma forma ocorreu com os povos africanos trazidos para o Brasil. Também tribais, valorizadores dos ritos, fazedores de arte, compreenderam os códigos barrocos, pois de certa forma já os utilizavam nos seus artefatos esculpidos quando deformavam a figura humana e intensificavam as expressões com formas e volumes exagerados.

A Igreja Católica reafirmou a tradição medieval do culto das relíquias dos santos mártires e a representação por imagens das figuras sagradas como forma didática de ensinar aos fiéis que aqueles santos tiveram uma vida terrena destacada pelo fervor religioso, pela convicção na fé, e que eles foram fiéis ao cristianismo mesmo sob tortura e morte pela perseguição dos imperadores romanos.

A história dos mártires devia exortar os fiéis a imitarem as virtudes dos santos, suscitando neles uma relação de amor e devoção à corte celestial, sobretudo reconhecendo o poder de intercessão junto a Jesus com os seus pedidos, quase sempre para amenizar as dores e sofrimentos do corpo e do espírito. No entanto, a importância das imagens religiosas no exercício da religião católica passou por uma transformação no Concílio Vaticano II²⁰, que trata com esclarecimento da veneração às imagens dos milhares dos santos da iconografia cristã.

A partir disso, com a contribuição do rádio como elemento catalisador desta evolução, passou-se a valorizar as imagens antigas como arte. Com o crescimento da riqueza e consequente incremento da cultura das elites cada vez mais ampliadas, percebeu-se em todo o mundo que a religião da contrarreforma desencadeara um considerável e valioso surto de arte sacra, responsável pela criação de obras de grande valor plástico. Essas obras passaram a ser disputadas por museus e colecionadores.

²⁰ Concílio Vaticano II (1962-1965) referente ao culto da imagem de santos (12): “Constituição Sacrosanctum Concilium” sobre a sagrada liturgia. Capítulo V: O ano litúrgico. O Culto dos Santos. Os santos sejam cultuados na Igreja segundo a tradição. Suas relíquias autênticas e imagens sejam tidas em veneração. Pois as festas dos santos proclamam as maravilhas de Cristo operadas em seus servos e mostra aos fiéis os exemplos oportunos a serem imitados.

Que as festas dos Santos não prevaleçam sobre as que recordam os mistérios da salvação. Muitas dessas festas sejam deixadas à celebração de alguma Igreja particular, nação ou família religiosa, estendendo-se somente à Igreja todas aquelas que comemoram os Santos que manifestam de fato importância universal.

“Capítulo VII: A arte sacra e as sagradas alfaías. Liberdade artística controlada pela sua finalidade. Firme permaneça o costume de propor nas igrejas as sagradas imagens à veneração dos fiéis; contudo, sejam expostas com moderação quanto ao número, com conveniência quanto à ordem, para que não causem admiração ao povo cristão nem favoreçam devoções menos corretas.”

Dessa maneira, as imagens religiosas produzidas no período de fervor religioso, no caso do Brasil nos séculos XVII, XVIII e XIX, ganharam uma mudança de conceito: além do valor religioso, investidas que eram da veneração e mistério, passam a somar outro valor, o artístico; reinvestidas do valor pelo modo de fazer, o estilo, as características que as mesmas carregam e a beleza da forma, ligada ao tempo em que foram produzidas e aos elementos culturais e materiais que caracterizam quem as fez, como e quando.

No âmbito do catolicismo, a imaginária religiosa sempre desempenhou papel relevante, não só nos templos. O fenômeno ultrapassou seus limites para as residências, tanto ricas quanto pobres, aparecendo na imaginária doméstica, em oratórios, a partir do século XVIII²¹. Esse processo gerou demanda de imagens pela população brasileira, a maior parte dela espalhada, isolada longe dos grandes centros, e, como lembra Abreu (1982), no caso dos sertões, onde nem sempre era possível a assistência religiosa por parte dos padres, eram costume as rezas domésticas.

Esse viés popular da religião católica não divide a religião em duas, é a mesma Igreja com símbolos que ganham outros significados pelos agentes sociais envolvidos no processo de devoção. No catolicismo popular as crenças são voltadas para a vida prática. Mesmo ligadas ao erudito da oficialidade da Igreja como instituição, essas práticas são reinterpretadas pelos fiéis. De qualquer forma, essas crenças diluem as diversidades da ordem estabelecida, mesmo sem a intenção de contrariar a mesma, misturando-se a novos saberes. Como afirma Certeau (1994), o uso da religião se transforma numa linguagem própria, porém não compromete a sinceridade da crença.

No Piauí, já no século XVII, aconteceu uma ação catequética dos Jesuítas da Ibiapaba. Segundo Dagoberto Carvalho, a primeira memória escrita sobre o Piauí foi realizada pelo Padre Miguel de Carvalho, a “Descrição do Sertão do Peauhi”, afirmando o desejo de criar no centro das fazendas uma freguesia que pelo poder da fé desenvolvesse a região. (CARVALHO, 1980, p.23). A partir das freguesias católicas em diferentes e distantes lugares do Piauí, a administração do Piauí colonial era baseada na fundação de vilas que futuramente viriam a ser cidades.

A formação histórica do Piauí se caracteriza pela forte presença dos missionários franciscanos e jesuítas. Como em todo o Brasil, a Igreja Católica acompanhava as conquistas

²¹ Segundo Piza (2009), nos séculos XVI e XVII não era comum se ter imagens ou oratórios nas casas. Os cultos aconteciam nas Igrejas e nas Capelas. O culto doméstico passou a ser comum no século XVIII e os oratórios tornaram-se peças obrigatórias em todas as casas, ricas e pobres, a partir do século XIX. PIZA, V. T. A. *Arte religiosa do vale do Paraíba criada pelos santeiros e preservada por colecionadores*. Disponível em: [HTTP://www.jornalonline.com.br/2009/out_pages/arte-sacra-www.jornalonline.com.br-edição029.pdf](http://www.jornalonline.com.br/2009/out_pages/arte-sacra-www.jornalonline.com.br-edição029.pdf).

coloniais portuguesas através da evangelização e catequese dos índios e dos colonos. Nesse estado, os missionários chegaram antes mesmo da instalação oficial da Capitania de São José do Piauí, entre os séculos XVII e XVIII, e percorriam as fazendas onde havia núcleos de povoamentos. Desse modo, a presença católica deixa sua marca religiosa na cultura piauiense desde as primeiras casas de fazendas.

Geralmente as ordens religiosas chegavam aos seus destinos missionários e já traziam oficina de produção de imagens, como aconteceu na Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Como meio pedagógico de evangelização, as oficinas jesuíticas funcionavam ao modelo barroco da época e tomavam as expressões locais acrescentadas pelas aspirações dos artesãos locais que dominavam a produção de esculturas sacras, como afirma Beatriz Coelho (2011).

No Piauí não existiram oficinas e colégios jesuítas no período colonial, mas a devoção religiosa sempre foi expressa através da produção dos ex-votos. Os carpinteiros, homens habilidosos com a madeira, eram requisitados na produção de ex-votos ou imagens de santos para pagamento de promessas. A questão é que a prática de produção de santos no Piauí vai se modificando até adquirir a forma de expressão que se conhece nos dias atuais.

A propagação da fé no território piauiense foi realizada por meio das desobrigas e administração de sacramentos no recôndito sertão, então permeado pelos núcleos isolados das fazendas de gado. “Passadas às missões, ficavam os vigários distribuindo os sacramentos. Para serem atingidas as populações rarefeitas do interior, funcionava o regime das desobrigas.” (CHAVES, 1998, P.246).

Nesse cenário, o catolicismo teve seu corpo dogmático absorvido e reajustado localmente, afastado de rigores nos ritos e cerimoniais doutrinários, porém com referenciais profundamente enraizados no imaginário social.

Por outro lado, a defasagem existente entre o número de padres e o número de localidades a serem assistidas espiritualmente e não só, levou os habitantes do Brasil a desenvolverem uma prática de fé doméstica, cuja relação religiosa era resolvida diante do oratório repleto das imagens dos santos da devoção particular da família. (FREIRE, 2009, P. 2155).

O catolicismo no Nordeste estabeleceu formas de significação que tinham como uma de suas características a marca incisiva da providência divina sobre as coisas terrenas, fundadas em um misticismo no qual a sabedoria popular e as formas de conceber a realidade são projetadas na atmosfera religiosa. Uma produção de artefatos com função religiosa desenvolveu-se voltada para ambientação da fé e devoções praticadas do imaginário cristão,

tomaram as formas possibilitadas pelo artifício das matérias primas locais e recriaram imagens, estilos e iconografias dotados de características regionais.

O cristianismo era difundido pelos próprios desbravadores do sertão, que carregavam no peito rosários e escapulários milagrosos.

Os colonos portugueses já traziam na bagagem e no coração seus santos de devoção, devoção desenvolvida por diversas razões: por ter nascido no dia de determinado santo e ter recebido o mesmo nome da figura sagrada; devoções herdadas da família; devoções predominantes nos santuários dos locais de origem, além da devoção aos maiores da hierarquia celestial, Cristo Crucificado, seus pais: Nossa Senhora e São José, seus avós: São Joaquim e Santana, as várias invocações de Nossa Senhora (do Carmo, do Rosário, da Conceição, da Soledade, das Dores, da Boa Morte, das Candeias, do Leite, do Parto entre muitas outras). (FREIRE, 2009, P. 2145)

Seja no oratório particular, no quarto de oração ou na capela incorporada à fazenda, a devoção ao catolicismo se espalhou pelo sertão piauiense. Na presença de imagens dos santos de confiança, e podemos destacar aqui a arte santeira nesses altares privados, sobre uma simples mesinha forrada com pano de algodão ou ainda com a evolução dos currais a partir do século XVIII, quando o proprietário se fixa no campo, surgiram as capelas junto às casas de moradia, que mais tarde, em decorrência do aumento populacional, tornam-se as capelas externas ou igrejas de campo.

Dessa forma, a religião católica se difundiu no Piauí, e pode-se falar até no nordeste, de forma muito particular, com características bem peculiares de um povo que foi criando seu próprio jeito de crer, muitas vezes no isolamento entre o que mais tarde se tornam as paróquias, devido às distâncias territoriais das mesmas e aos escassos meios de comunicação. Isso possibilitou a ausência física do clero de forma mais constante nas comunidades, fator que contribuiu para o aparecimento das diversas expressões de religiosidade populares, muitas vezes não oficiais para a Igreja.

2.2 As práticas devocionais no Piauí: Ex-votos e Santos

A noção de popular invadiu todos os campos sociais e em meados do século XIX referia-se ao grosseiro, ao vulgar, ao supersticioso, ou seja, era um produto cultural de baixa qualidade. Não é fácil definir esse termo, especialmente quando se trata de catolicismo

popular, mas é na variedade de relações culturais que a Igreja Católica se forma no Brasil com características sincréticas, sofrendo processo de influências entre tradições culturais diversas.

Segundo Facó (1995), o catolicismo popular tem suas ações voltadas para a vida prática, para a “vida real”, e não para uma recompensa em outro mundo, mostrando como exemplo os vários movimentos sociais ocorridos no Nordeste, organizados por beatos e conselheiros²², em que as populações rurais lutavam por melhores condições materiais de vida, de liberdade e de sobrevivência.

Além dessa dimensão socioeconômica, outros autores defendem também fatores socioculturais e psico-sociológicos, Pompa (1995) e Walsh Netto (2006) afirmam que os gostos, saberes e espaços geográficos e sociais influenciam diretamente nas práticas religiosas; o modo como o homem se relaciona com Deus e alimenta a sua fé é sempre dinâmico e vai se adaptando às angústias do homem moderno.

No Piauí são muitas as formas de expressão do catolicismo popular que podem ser observadas atualmente. Segundo a pesquisa de Dourado (2006), em 2005 são pelo menos 28 locais de peregrinação religiosa distribuídos em 20 cidades do estado. Os santos cultuados são desde os mais conhecidos do mundo católico, como Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no município de Valença, localizado na região centro sul do Estado, e Nossa Senhora de Lourdes, no município de Demerval Lobão, até os santos não reconhecidos oficialmente pela Igreja, mas que a população devota seu culto a eles, como o Motorista Gregório²³, em Teresina, e Maria Alves²⁴, em Pedro II, norte do Estado.

Estes dois últimos são santos, de acordo com a devoção popular. Histórias semelhantes se espalham por todo o país: santos do catolicismo popular que sofreram o martírio na hora da morte, lembrando a história dos primeiros santos da Igreja primitiva que eram martirizados por declararem a sua fé. Porém, o que chama a atenção na história desses santos populares é a semelhança de suas vidas à de seus devotos, levando a crer que qualquer um deles pode ser também martirizado.

No catolicismo primitivo os santos reconhecidos eram os mártires²⁵ que durante a vida serviam a Deus e foram mortos em praça pública, e a veneração popular os declarava santos.

²² Homens ligados a ordens religiosas vestidos com hábitos que fazem votos de castidade, obediência e pobreza; habilidosos pregadores, eles eram a esperança de muitos sertanejos naquelas lutas sociais.

²³ Foi assassinado em 1927 por ter atropelado o filho do tenente da cidade de Barras do Maratoan, atual Barras. O local de sua morte é visitado até os dias de hoje e a ele é dada a autoria de muitos milagres.

²⁴ Era uma criança que fugia com a família de uma seca do Ceará. Passando por Pedro II morreu de fome e de sede. Um dia um vaqueiro viu no lugar da morte dela uma luz em forma de criança e assim a história foi se espalhando e o lugar passou a receber peregrinos.

²⁵ Ver: RIGGIO, D. *Como se proclama um santo na Igreja Católica*, 1996. Disponível em: www.nsrainha.org.br/artigos/det_artigos.php?id=13. Acesso em 20 de junho de 2013.

No caso do Piauí, o martírio não é religioso, mas o sofrimento da vida levada como um calvário, em que todos podem ser vítimas e sofrerem a mesma morte “Severina”. Portanto, a história dos santos populares não é distante da realidade da vida, do mundo concreto do cotidiano e dos problemas de muitos dos seus devotos, como afirma Schutz (1979).

Dessa forma, os sofrimentos de morte parecem ser possíveis na própria vida dos devotos; qualquer um pode estar fadado ao mesmo destino, como escreveu João Cabral de Melo Neto no seu livro “Morte e vida Severina”. “E se somos Severinos iguais em tudo na vida, morremos de morte igual, mesma morte Severina: que é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia” (MELO NETO, 2000).

A devoção aqui pode ser vista como uma expressão de angústia frente à realidade difícil da vida e, ao mesmo tempo, um refúgio para tanto sofrimento. O apego ao santo demonstra a crença em Deus e a espera pelo impossível, confiando em seu poder. Buscando descanso para não se desesperar, os devotos se agarram a alguma esperança através da intercessão dos santos protetores, que também sofreram na Terra os seus martírios, e isso os torna mais próximos da realidade dos fiéis.

Assim funciona essa troca, como afirma Alba Zaluar (1983): “O catolicismo popular torna a religião católica prática, baseada, principalmente, na execução de promessas (...)”. Nas práticas devocionais acontecem rituais católicos como procissões, novenas e o pagamento de promessas, que muitas vezes são materializadas em ex-votos. Estes são as provas concretas de seus milagres, comunicando o poder e a força de determinado santo aos visitantes nos locais de peregrinação.

Atualmente é possível identificar no Estado essas fortes expressões da religiosidade tradicional: as peregrinações a Santa Cruz dos Milagres, as procissões durante a semana santa na cidade de Oeiras e ainda a produção de ex-votos.

Ex-voto: Do latim votum, coisa prometida. “O que se promete deve ser pago”, diz o ditado. Ex-voto é o que se recebe ao santo de devoção para se receber a graça, ou o que se oferece por tê-la alcançado. Não é exclusivo do mundo católico; encontra-se em toda parte, tendo sido registrado desde antiguidade, entre os assírios. O ex-voto pode ser: vela, foto, partes do corpo feitas em cera, barro ou madeira, e outros objetos. (CASCUDO, 2002, p.220)

Os ex-votos representam a força de uma promessa, designam a doação de vários objetos aos santos de sua devoção, como agradecimento por pedido atendido. Essa troca simbólica entre o devoto e o santo de sua proteção se tornou uma manifestação artística ligada

à arte religiosa e popular desde o início da colonização portuguesa no Brasil. Segundo Pinheiro, no Piauí os pedidos mais comuns estão ligados à cura de doenças e “se materializam em esculturas produzidas por artesãos santeiros, que esculpem em madeira partes do corpo afetadas por moléstias: perna, cabeça, mão, coração etc” (PINHEIRO, 2009).

Com o crescimento urbano dos povoados e vilas no Brasil, a demanda pela imagem sacra, principalmente escultura, cresceu muito e necessitou de artistas que pudessem realizar as imagens com agilidade e perfeição. Os conventos e mosteiros das ordens regulares possuíam um ou dois membros responsáveis pelas práticas artísticas da arquitetura, pintura e escultura, a exemplo do Frei Agostinho da Piedade, beneditino português que no mosteiro da Bahia fez muitas imagens de grande qualidade artística.

Muitos desses artistas adquiriam formação erudita nas suas terras de origem e, além de produzirem imagens, ensinavam aos leigos e aos outros colegas da ordem, às vezes nascidos no Brasil, como foi o caso de Frei Agostinho de Jesus. Dessa forma, as técnicas e os estilos europeus vão sendo interpretados e reinventados a ponto de surgirem nas cidades mais próximas preferências e práticas identificadas com a produção local, distinguindo-se hoje em Escola Baiana, Escola Mineira e Escola Pernambucana.

Paralelos aos artistas de formação, havia aqueles sem formação nenhuma, que por imitação e iniciativa própria começavam a esculpir, muitas vezes com ferramentas improvisadas, e em geral baseando-se em outras imagens eruditas ou não. Quase sempre livres de qualquer comprometimento com as normas da escultura clássica, essa liberdade resultava em soluções bastante diferentes, com novas formas criativas e inovadoras resultando numa espontaneidade e expressividade com padrões diferentes, geralmente sendo mal entendidos e criticados como disformes e toscos.

Segundo Câmara Cascudo (1977), “santeiro” era o beato fervoroso, exagerado. Já o nome de quem fazia santo era “imaginário”. Esculpir santos era um ofício muito respeitado, e imaginário que se prezava não vendia, apenas trocava os santos entre pessoas que cultuavam a devoção. O santeiro cria a partir do imaginário social em que está inserido, criando um artista.

Como afirma Lélia Frota(1977), são indivíduos cuja criatividade espelha um viver assumido e natural, em que a imaginação reintegra e reinventa os objetos do existir, modificando-os e modificando-se, homens onde não há distinção entre o ser e o fazer, que não dissociam a arte da vida.

Então, frente à devoção popular que demandava a produção de imagens de santos, surgem os santeiros populares, artistas que se lançaram ao trabalho por talento, estabelecendo

o advento da imaginária popular ²⁶. Ou seja, além da produção dos religiosos, imagens passaram a ser produzidas também por santeiros populares; não como profissão, mas como atividade complementar para o orçamento doméstico, fazendo com que muitos deles caíssem no anonimato.

Esses santeiros não tinham aprendizado acadêmico, ao contrário do santeiro erudito. Produziam imagens únicas, esculpidas uma a uma no barro ou na madeira, nunca idênticas umas as outras, mesmo que parecidas. Eram obras de autodidatas cujas peças guardavam originalidade e espalhavam a personalidade do artista, aliada, às vezes, à sua própria devoção religiosa.

Uma das características importantes dessas imagens populares era a falta de obediência a regras e às proporções exigidas pela arte erudita, assim como época e estilos. Segundo Etzel (1979), no caso do Brasil colonial, certamente foram inspiradas na imaginária sacra europeia da época, sejam as rígidas do século XVII, as barrocas do século XVIII, ou as neoclássicas do fim do século XIX.

Na imaginária popular, todos esses estilos passaram pelo talento, personalidade e pelo meio cultural em que o artista vive, resultando em peças que exprimem uma criatividade incomum, artística e mística.

Era comum que o santeiro, homem do interior, vivesse distante de povoações, e em círculos de sociabilidade de interconhecimento, entre conhecidos, compadres e parentes. Suas imagens muitas vezes se resumiam a mercado de bens simbólicos, em trocas não monetárias, sem exposições e feitas para uso próprio ou de conhecidos. (ETZEL, 1979).

A arte popular é característica e pode ter o aspecto grosseiro, e com frequência o é, mas a concepção é vária, original e por vezes absurda; por isso mesmo exprime algo de individual, próprio. A cópia implica em habilidade, a obra original traduz criatividade. Um santeiro é produto do meio em que vive, daí ser até certo ponto polivalente. Tendo que satisfazer a sua clientela, faz ex-votos, oratórios que abrigarão imagens criadas por ele mesmo.

Muitas vezes dividindo atividades de pintor e marceneiro, o santeiro guia-se pelos modelos de imagens de Igrejas e de santeiros que o precederam, com um acabamento grosseiro e rústico. Trabalham por sua própria vontade, projetam em sua obra a sua própria maneira de ser e a influência do ambiente em que vivem. Copiam o planejamento do barroco

²⁶ Terminologia usada por Etzel (1979) para designar imagens religiosas feitas pelos santeiros populares, representando pessoas, entidades ou coisas, pela pintura, escultura, desenho, etc.

numa tentativa de maior movimentação, mas predominam em suas obras o imobilismo, o silêncio e a rigidez. Por isso, as imagens rígidas, paradas, retas são apreciadas pelo caboclo que se identifica com seu mistério, pois a imagem é o retrato de si mesmo em tudo que contém sua própria formação étnica.

Quando surgia alguém com a capacidade de criar imagens, estas teriam que conciliar a riqueza do modelo à pobreza de quem as fazia e daqueles a quem eram destinadas. Daí a predominância do imobilismo, do estático, à semelhança de quem as produzia no meio pobre do século XIX. A arte popular é nacional, pode ser encontrada de norte a sul do Brasil, pois neste país sempre existiram artistas anônimos dispostos a criá-la. A história de Loreno Cunha e de Sebastião Mendes se une à história de vários outros artistas populares em todo o país.

O santeiro popular, com a sutileza de um caboclo, conseguiu improvisar, gravando com a sua presença um dos elementos que tanto encantam e tanto se encaixam na cultura contemporânea. A religião católica no Piauí, de algum modo, uniu peças eruditas e populares nos templos espalhados por todo o Estado, pois, em termos de motivação, a crença e os interesses tinham a mesma direção; tanto os templos como as humildes capelinhas e oratórios domésticos abrigam a arte santeira.

A manifestação do sentimento religioso na região Nordeste, e, portanto, no Piauí, se dá pela exteriorização dos ritos devocionais presentes no dia a dia do devoto, no seu oratório doméstico ou nas Missas, nas procissões dentro do calendário devocional. As formas de religiosidade popular existentes em toda a região Nordeste, tais como as práticas devocionais da reza do terço, das novenas, das procissões e dos festejos de padroeiros em cidade do interior, permeiam o imaginário dos santeiros e regionais do Piauí.

Os santeiros surgem por todo o Piauí como criadores de obras esquisitas, diferentes, polêmicas, que hoje são admiradas. A partir da década de 1970, esses artistas do sertão se tornam conhecidos pela sua criatividade, e é curioso porque a arte santeira não se inicia nas comunidades e não é excluída das grandes Igrejas; pelo contrário, no Piauí a arte santeira se faz conhecer primeiramente nas Igrejas, e é justamente pelos párocos que ela é mais incentivada e encomendada para adornar os templos católicos, principalmente na cidade de Teresina.

Apesar de não haver nenhum registro sobre a existência da oficina-escola no Piauí do período colonial, as práticas religiosas inspiraram carpinteiros ou homens simples com habilidade com a madeira a fazerem imagens e ex-votos. Essa prática está presente até hoje entre as produções dos santeiros do Piauí. Como poderemos observar no terceiro capítulo, a maioria desses artistas iniciaram as suas atividades produzindo ex-votos por encomenda.

Desde pequeno eu fazia ex-votos [...] E eu partia pra fazer ex-votos, já era uma tendência de partir pra escultura, e eu nunca parei [...]. Aí a arte santeira desde menino tinha aquela tendência de fazer ex-votos. Aquelas velhas do interior gostam, elas têm fé na promessa, aí fazem a promessa pra pagar em São Francisco em Canindé, no Ceará, Santa Cruz dos Milagres, no Piauí, e em alguns lugares que mataram alguém ou sei lá, fazer aquelas promessas, tinham fé! Aí mandavam fazer um braço, ou um corpo todo, umas costelas, um pé, como ainda hoje eu faço ainda, nunca deixei, que eu comecei nela e ainda estou trabalhando. Faço ex-votos para as pessoas. (Informação verbal)²⁷.

Dessa maneira, as partes que eram produzidas de forma separada, anônimas e sem assinatura, passam a ser produzidas juntas, contendo a marca do escultor e a sua assinatura; Sejam os ex-votos, as imagens em conjunto rezando com terços ou junto com figuras de animais, os ícones religiosos e regionais estão presentes nos trabalhos dos santeiros, dependendo do estilo do artista e em diversos cenários, fazem parte dos entalhes na madeira.

Mesmo com muitas características copiadas das figuras eruditas católicas vistas nos santinhos de papel, nos calendários, revistas e imagens que estão em muitas Igrejas espalhadas pelo país, Lody e Sousa (1988) afirmam “que na arte santeira ainda afloram concepções individuais de autores, criadores de escolas, uns seguidores de padrões, outros notadamente inovadores”. Isso será explorado com mais detalhes no terceiro capítulo.

Não é possível identificar uma origem para essa atividade dentro de toda a tradição já citada acima. Ela sempre foi viva e ativa desde as casas de fazendas no interior do Estado, atividade feita por carpinteiros. O que esse trabalho pontua é que a arte santeira que o Piauí conhece atualmente e que está em andamento para ser registrada como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN, nessa expressão atual, não é a mesma expressão das primeiras imagens produzidas nas fazendas no período da colonização do Piauí.

A produção de ex-votos e de imagens copiadas da arte erudita sempre foi viva no Estado, mas ela ganha essa expressão de “cara de pau” feito santos²⁸ a partir do Mestre Dezinho. O nascimento dessa expressão de arte santeira no Piauí selecionada pelo INRC está ligada à prática de fazer ex-votos. Como afirma Pinheiro (2008), “sua origem pode estar ligada a arte popular de talhar, esculpir anjos, santos e confeccionar ex-votos, também chamados de ‘milagres’, fabricados sob encomenda dos fiéis e utilizados com fins religiosos”.

²⁷ Entrevista de Mestre Expedito concedida ao INRC da arte santeira.

²⁸ Expressão utilizada pelo próprio santeiro no livro: *DEZINHO, Mestre*. Minha vida. Teresina: Prodart, 1999.

2.3 A arte de fazer santos no Piauí

2.3.1 O primeiro santeiro documentado: Loreno Cunha

Em cima dessa constatação, Dagoberto Júnior, na sua obra “Um santeiro do médio Parnaíba”, trata de Loreno Cunha, identificado pelo autor como o primeiro santeiro documentado do estado. Loreno Antônio da Cunha nasceu em 1848 em São José dos Matões, hoje município do Maranhão, e morava com a sua família numa casa com um grande oratório com imagens de santos.

Esse foi o meio em que o santeiro viveu e produziu: São José dos Matões, Teresina, São José das Cajazeiras, Caxias. Pequeno mundo daquele que seria o primeiro artista popular historicamente documentado. Esculpiu sua primeira imagem aos quinze anos, trabalhou como agropecuarista e ainda hábil mecânico, mas foi como santeiro que preencheu as horas de lazer e se realizou do ponto de vista intelectual.

Esculpiu aproximadamente 150 imagens desde aquela Santa Luzia de 1863. Essa devoção pela protetora dos olhos seria constante em sua vida e em sua arte, tendo sido desta Santa o maior número de peças que trabalhou, algumas delas primorosamente entalhadas.

Usava como matéria prima a cajazeira e como instrumento o canivete. O acabamento era feito com as grosseiras tintas de que dispunha. Na arte não teve mestre, iniciou e se promoveu pela sua criatividade, buscando inspiração no velho e rico oratório doméstico com imagens importadas. Não ensinava seus trabalhos e não adotou marca de identificação.

Trabalhando por encomendas, foi uma imagem de Santa Luzia, sua devoção, a primeira peça que ele vendeu. Identificando as peças com a sobrinha do santeiro, D. Dalva Cunha, o autor as ordenou cronologicamente. São Pedro, São Sebastião, Santa Luzia, Nossa Senhora da Conceição, sendo esta a última da produção, datada de 1929. As peças do santeiro espelham a personalidade do artista aliada a sua devoção religiosa e a sua criatividade, que dão à imagem popular a aura mística e esotérica.



Figura 04 – Santa Luzia²⁹.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Esta imagem é caracterizada pelas proporções do busto e delicadeza das feições; vestes longas e drapeadas, sobrepostas por túnica também marcada por algum movimento. Envolve-a pesado manto com pregas verticais profundas. Os cabelos grandes e ricamente trabalhados mostram a habilidade do artista. O prato com os olhos e a mão direita em posição de ostentar a palma simbolizam o martírio.

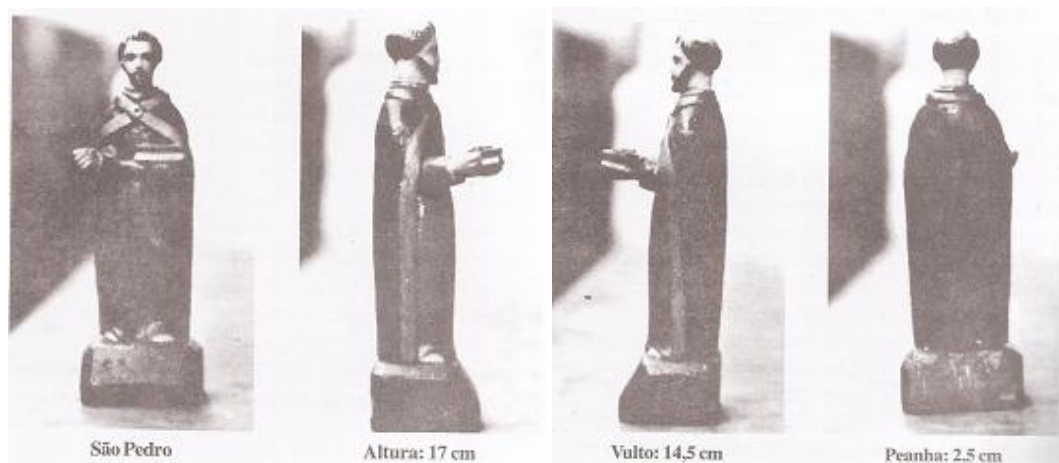


Figura 05 – São Pedro³⁰.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Peça de fino lavor escultural, notadamente o rosto. Figura de padre com hábito mais ao modo franciscano. Pés descalços. A mão direita sugere a acomodação de bordão ou de cruz

²⁹ Martirizada em Siracusa, na Sicília, do século III ao IV. Celebra-se no dia 13 de dezembro no Brasil, especialmente no Nordeste, onde sua popularidade é alta, estando associada a sua devoção à cura das doenças oculares. A virgem teria ofertado a Deus seus bonitos olhos durante o martírio. Para o nordestino, se chover no dia de sua festa, significa que terá um bom inverno.

³⁰ Apóstolo de Cristo e por ele escolhido para dirigir a nova igreja. Sua festa é celebrada no dia 29 de junho, juntamente com a de São Paulo. Os dois apóstolos teriam sido martirizados nesta data. Reinado de Nero, na colina do Vaticano. No nordeste brasileiro, além de porteiro do céu, é lembrado como responsável pela abundância das chuvas, com muitas novenas e promessas a ele dedicadas, sobretudo em períodos de estiagem que assolam a região.

pontifícia. À esquerda sustém a chave sobre um volumoso livro fechado, com a capa de asperges que chega aos pés e tem bonito acabamento em cruz sobre o peito.

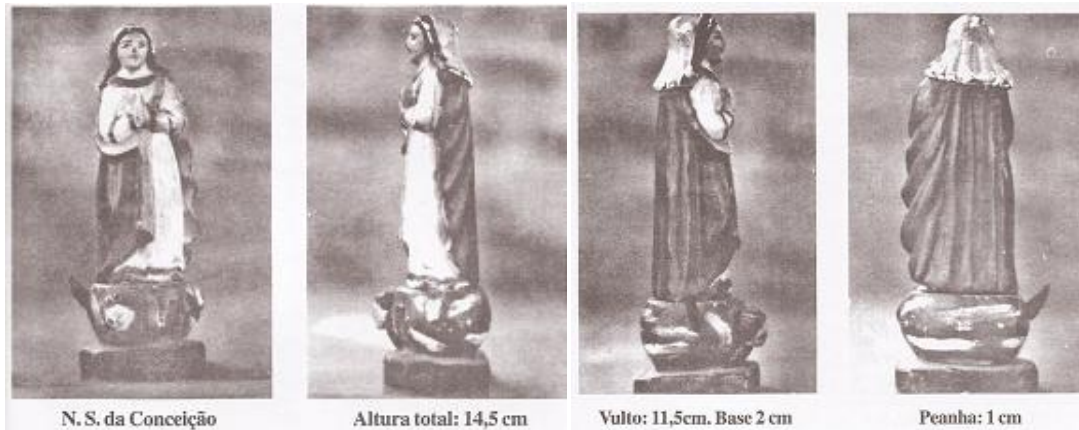


Figura 06 – Nossa Senhora da Conceição³¹.

Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Imagem bem elaborada sobre base proporcional. Até os querubins da base tiveram inclinação simétrica, dando ao todo extraordinária beleza. Apesar da pintura nova e grosseira, visualiza-se bem o movimento que o artista conscientemente quis dar à escultura. Os sulcos verticais que já se notam na vestimenta evoluem para um ousado panejamento do manto que recobrimdo a imagem chega a ondular.

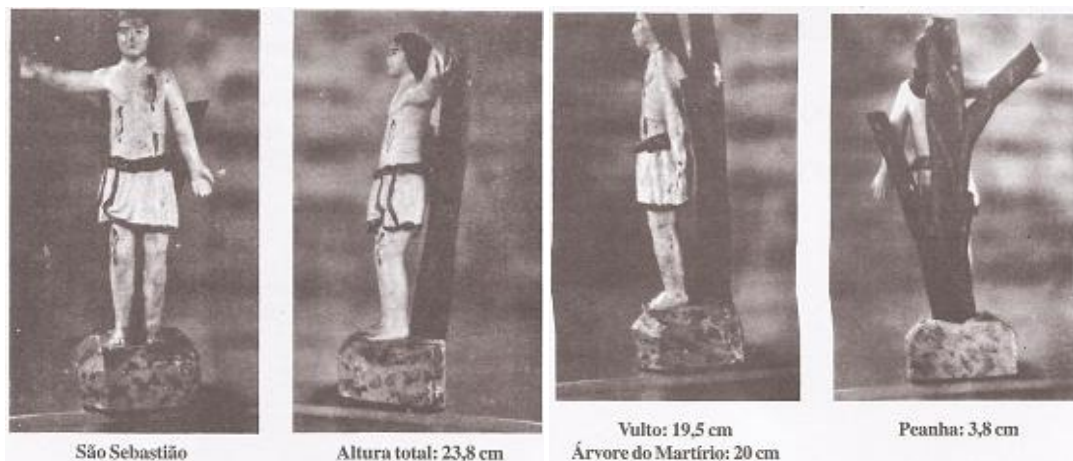


Figura 07 – São Sebastião³².

Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

³¹ Há duas imagens da Imaculada. Murilo, extraordinário pintor espanhol do século XVII, fixou a imagem da Conceição de Nossa Senhora descrita pelo evangelho de São Lucas. O dogma da Imaculada foi proclamado em 1854, pelo Papa Pio IX. No Brasil o seu culto é nacional, está presente em todas as Igrejas e em muitos oratórios domésticos, e a imagem de Nossa Senhora Aparecida é a imagem de Nossa Senhora da Conceição enegrecida pelas águas do rio Paraíba do Sul e pelo tempo. Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Padroeira do Brasil.

³² A figura de São Sebastião é muito popular. A representação gráfica de São Sebastião atado a uma árvore, nu e crivado de flechas, é muito antiga e divulgada, sobretudo, pelos artistas do Renascimento. Funda-se nas

Imagem de um centurião atado à árvore desgalhada. Notória desproporção entre o tronco e os membros inferiores. Plano de pureza com algum movimento, detalhe que chama a atenção considerando-se a rigidez fisionômica e a posição hierática do vulto como um todo.

2.3.2 O cinzelador do século XIX: Sebastião Mendes

Sebastião Mendes de Sousa com 10 anos de idade já fazia esculturas; trabalhava com madeira e talos de buriti. Segundo Barros, ele conseguia reproduzir rostos, corpos, animais e objetos que a sua imaginação fosse capaz de alcançar. Vendia suas peças pelas ruas da cidade de Teresina, mas em 18 de agosto de 1868 recebeu da província do Piauí uma bolsa anual por quatro anos para estudar numa Faculdade de Belas Artes em qualquer província do Império.

Resolução 630. Publicada em 18 de 1868. José Manuel de Freitas, Vice-Presidente da província do Piauí. Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembleia Legislativa provincial decretou e eu sanciono a resolução seguinte:

Art. 1º. O presidente da província fica autorizado despende anualmente, durante quatro anos, a quantia de um conto de réis com a subvenção prestada a Sebastião Mendes de Souza e Philomeno Jullef Portela Richards, para cursarem os estudos de belas artes, em qualquer Província do Império.

Art. 2º. O pensionista Philomeno Jullef se aplicará ao ramo da pintura, e o pensionista Sebastião Mendes ao de escultura.

O escultor teve o apoio de amigos de um tio para se encontrar com o presidente da província e mostrar as peças que produziu com os títulos de “Senhor Bom Jesus” e “Menino Deus”. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes, no estado do Rio de Janeiro, e, ao retornar a Teresina, foi convidado pelo Presidente da Província Raimundo de Castro e Silva para cinzelar as sete portas da Igreja de São Benedito.

Por causa de um problema amoroso frustrado, faleceu antes de concluir a encomenda, e apenas cinco portas exibem os traços de sua habilidade, com detalhes almofadados e motivos de folhas e flores. As outras duas foram feitas por outra pessoa que imitou a sua arte para concluí-las. Sebastião fora um artista genial da Teresina no tempo em que foi erguida a

afirmações e descrição que fazem de seu martírio, as chamadas Atas de Santo Ambrósio, compostas provavelmente no século V. Tido por uns como palatino, representante na cripta de Santa Cecília com túnica e pálio, a versão popular mais bem aceita é de que teria sido centurião do exército imperial. Foi martirizado no início do século IV, dia 20 de janeiro, pelos próprios colegas de farda, após negar-se a participar de cerimônia ritual a deuses romanos, no tempo de Deocleciano.

Igreja de São Benedito. Artista negro, o cinzelador entalhou as portas da Igreja de São Benedito, obra que o imortalizou.



Figura 08 – Portas da Igreja São Benedito. Sebastião Mendes.

Fonte: Acervo IPHAN.

2.3.3 Um Santeiro Oeirense: Mestre Pedro Chiquinho

Pedro Xavier Nunes nasceu em 15 de agosto de 1907 na Chapada dos Nunes, num antigo povoado chamado Tanque, hoje município de Oeiras. Começou a trabalhar como lavrador e comerciante. Por conta das vendas, viajou a muitos centros regionais de

peregrinação, como Juazeiro do Norte e Canindé, no Ceará, o que acabou por aproximá-lo do trabalho dos mestres santeiros.

Assim, foi aprendendo atividades artesanais até mesmo com chumbo fundido, e em 1950 fez o seu primeiro santo, a escultura de São Pedro. Mantendo as duas oficinas, de talha e de fundição, ele vendia suas peças na feira de Arraial, povoado da cidade de Amarante na época. Logo depois vieram outras imagens, como Nossa Senhora da Conceição, São Francisco, dois crucifixos e o divino. Na sua velhice fez Nossa Senhora da Guia e uma segunda Nossa Senhora da Conceição que se destaca pela desproporcionalidade da peça, por conta da pouca visão do santeiro. Segundo Dagoberto Carvalho Jr. (2005), o santeiro, em 1992, ainda vivia no mesmo lugar em companhia da sua esposa e de seus filhos.

O mesmo autor fez uma análise das obras de Mestre Pedro Chiquinho, a qual segue abaixo.



Figura 09 – São Pedro.

Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Imagem batinada, com capa de asperges, portando chave grande, em posição vertical, esculpida sobre o tórax. Também assim, o lado esquerdo, braço, antebraço e mão. Sem a mão direita que, encaixada, segurava um bordão. A imagem de 15,3 cm apoia-se sobre a base de 2,5 cm. Pintura com óleo cinza e marcação de vestes em prateado. Cabelos e barbas pretos.



Figura 10 – Nossa Senhora da Conceição.
Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Apesar da desproporção tórax/membros inferiores, possui panejamento. Está sob um globo achatado cheio de querubins³³, a imagem com 18,5 cm e a base com 9 cm. Figura clássica da Imaculada³⁴, mãos postas e véu. Veste branca com estampas florais no mesmo azul do manto.



Figura 11 – São Francisco.
Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Destaca-se nesta imagem o tratamento dado ao capuz, liberando o pescoço que se inclina para a direita e garante bastante força de expressão à imagem. Os braços em cruz sobre o peito passam um sentimento de piedade. As mangas de sua túnica são bem trabalhadas, cabelos e barba são pretos e o hábito, marrom. Possui 19 cm de altura e a base primitiva em degraus.

³³ São anjos da milícia celeste.

³⁴ Dogma Mariano, o qual explica a concepção de Maria sem mácula ou pecado algum.



Figura 12 – Nossa Senhora da Guia.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Imagem de feições grotescas, talhada à imitação da segunda Imaculada, com vestes lisas e manto caído até a base. A base original é plana e sobrepõe um globo de 10 cm de altura. Aos seus pés, o anjo guia mede 7,5 cm. Com cabelos pretos, vestes acinzentadas e manto branco, a imagem possui 18 cm.



Figura 13 – Nossa Senhora da Conceição.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

A segunda Imaculada do artista se caracteriza pela sua desproporcionalidade entre cabeça e corpo e pelas dimensões dos braços e mãos. Também apresenta dois pequenos querubins aos seus pés. Possui 32,5 cm e a base de apenas 3 cm.



Figura 14 – Crucifixo em madeira.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

O Cristo com pureza e movimento. A distensão dos braços com a inclinação da cabeça e a flexão dos joelhos garante a postura clássica das imagens do crucificado. A cruz tem 57 cm, a imagem, 34,5 cm, e a base tem 9 cm em degraus apenas na parte frontal.



Figura 15 – Divino Espírito Santo.
 Fonte: CARVALHO JÚNIOR, 2005.

Na devoção popular, a imagem é conhecida como “Pomba do Divino”. Trata-se de uma ave desproporcional. A plumagem recebeu tinta prateada, e olhos e bico são dourados. O pescoço é adornado com corrente de metal dourado. A peça de 6,5 cm faz parte de um pequeno oratório.

3 OS SANTOS E SUAS EXPRESSÕES

[...] comecei fazendo também ex-votos. [...]. A pessoa faz uma promessa pra São Francisco, como tem em São Gonçalo, no Ceará, tem Santa Cruz dos Milagres, São Francisco de Canindé, tudo isso eu fiz muitas peças pra aquelas pessoas pagarem a promessa. Fiz cabeças, braços, pernas [...] o corpo da pessoa todinho, e foi continuando. Eu nunca abandonei [...] hoje, eu venho trabalhando na arte santeira, tenho uns trabalhos que como você sabe, tem um valor mais alto [...] Muitas vezes, se a pessoa não puder [pagar pelo ex-voto], eu dou e assim eu venho continuando porque foi assim que eu comecei e continuo com ela [arte santeira]. Sou feliz da vida com ela [arte santeira], é tanto que o pessoal me chama de artesão, alguns me chamam de escultor, é difícil, mas eu gosto que me chamem mesmo de santeiro. [...]. [Mestre Expedito, 2007].³⁵

A arte santeira do Piauí é classificada por estilos temáticos denominados pelos próprios artesãos/santeiros³⁶. A arte santeira propriamente dita, no sentido do fazer santos, é diretamente ligada ao imaginário religioso e à arte regional ou sertaneja que representa as coisas que se vê no cotidiano, figurando a vida do caboclo e do sertanejo: vaqueiros, lavradores, sanfoneiros, mulheres grávidas, mulheres com cabaça na cabeça, pescadores, catadores de caranguejo.

Dessa forma, a arte regional ou sertaneja entalhada na madeira expressa a riqueza cultural desses santeiros, seja externando a sua fé através das peças religiosas ou mesmo nas representações do cotidiano sertanejo. Não são, contudo, totalmente distintas, mas complementares, sempre em diálogo. É possível encontrar nas figuras sagradas motivos regionais e os traços da religiosidade popular bem presentes na arte regional.

³⁵ Citação retirada do Pedido de Registro da Arte Santeira do Piauí, presente no Livro de Saberes como Patrimônio Cultural, em 13 de maio de 2008.

³⁶ No Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC da Arte Santeira a maioria dos escultores se reconhecem como santeiros. Apenas alguns se autodeclararam artesãos, como os escultores da cidade de Parnaíba e outros artesãos jovens classificados na terceira geração do ofício.

Sem perder a sacralidade, as peças são compostas de características peculiares, estabelecendo formas de significação fundadas em um cenário de misticismo, baseado nas formas de conceber a realidade da religião por meio da sabedoria popular. A arte santeira foi apropriada como uma das expressões de identidade cultural no Piauí, representada em traços entalhados na madeira com técnicas próprias da região sertaneja, garantindo características exclusivas a cada artista e se colocando no status de arte dentro dessa produção de sentidos.

Assim, essa produção de imagens se desenvolveu para dar ambiente à fé e às devoções praticadas, que, produzidas com as matérias-primas locais, acabam sendo recriadas com formas e estilos diferentes, dotadas de características regionais, numa mistura da liturgia católica com figuras bíblicas e elementos próprios da cultura local. Nesse sentido, enquanto dimensão estética, verifica-se que as imagens sacras são representadas com as insígnias e características que permitem sua associação com os santos cristãos, mas são compostas em padrões locais que misturam representações de formas e apetrechos regionais.

Mesmo que os dois estilos se completem, é possível perceber as preferências eleitas por cada santeiro em seus trabalhos. Os artesãos fazem questão de afirmar que cada um possui as suas particularidades de estilo, e isso é notável no exercício de observar cada peça pronta. Elas nunca são iguais, seja nos detalhes nos ombros, nos olhos, no tamanho das partes do corpo. Enfim, essa pesquisa se esforça em demonstrar essa diferença, tentando enriquecer os debates sobre esse tema e mostrando o primoroso trabalho de arte popular feito por esses artesãos.

Essa produção artesanal é valorizada em todo o estado, tendo sua maior produção em Teresina, que ostenta as peças como símbolos referenciais, estando presentes em várias Igrejas da capital, com destaque para a Igreja Nossa Senhora de Lourdes, que se transformou em uma galeria, atraindo visitantes e curiosos em conhecer a arte santeira. Assim, esse templo foi tombado como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN, devido às peças integradas que possui.



Figura 16 – Igreja Nossa Senhora de Lourdes após a reforma em 2010.
Fonte: Arquivo IPHAN.

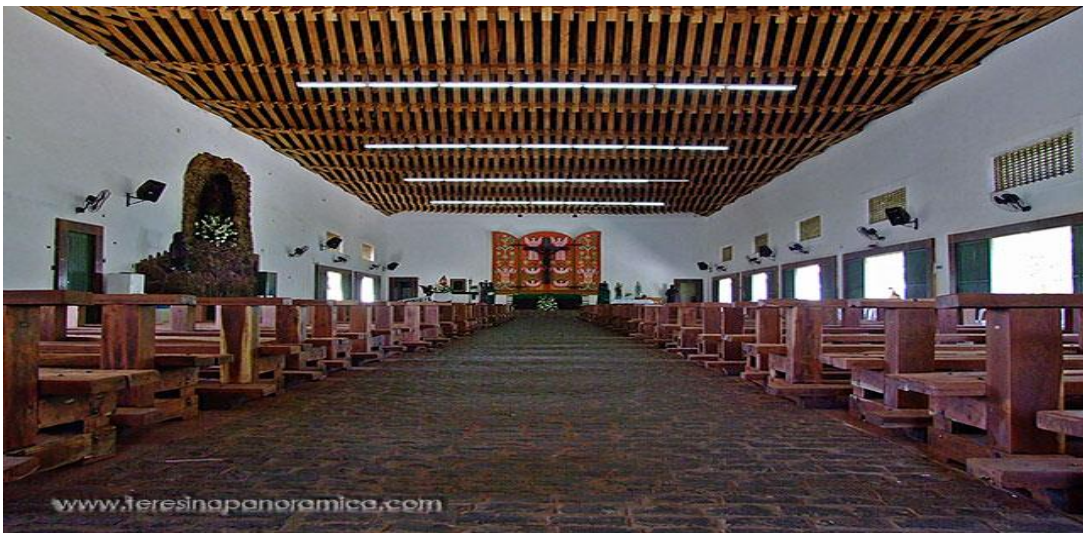


Figura 17 – Interior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes após a reforma em 2010.
Fonte: Arquivo IPHAN.

Apesar de a produção ser destaque na capital, ela também é presente no interior do estado. No entanto existe uma diferença: em Teresina predomina a arte no sentido religioso, e nas cidades das redondezas da capital a arte santeira explora mais o sentido regional, especialmente em Parnaíba, cidade litorânea localizada ao norte de Teresina. O artesanato ali se caracteriza pelas cenas do cotidiano local, pois, sendo uma cidade litorânea e muito atrativa para turistas, ganham espaço as figuras que representam as relações de trabalho, como o pescador ou o catador de caranguejo.

De fato, os interesses dos consumidores influenciam diretamente na produção, que muitas vezes é feita por encomenda, conduzindo a dinâmica da criação. “Os escultores que

aqui apresentamos vislumbraram na arte a oportunidade de ter um retorno financeiro melhor, ainda que intermitente, e passaram a confeccionar suas peças a partir da imaginária oferecida pelas artes santeira e regional”³⁷.

O processo criativo do artista está sempre se modificando pela própria natureza do ato de criar, mas também por uma série de influências que vai recebendo de membros do grupo e de pessoas estranhas a ele. Isso torna o ato de criar dinâmico, por exemplo, o costume de trabalhar com encomendas que podem ser feitas pelo comprador a partir de um modelo já existente, como uma fotografia, desenho ou qualquer outra figura que pode ser reproduzida na madeira pelo artista.

O modo de confecção de cada peça fala do próprio artista, de seus gostos, crenças e vivências, de tudo o que faz parte dele e de seu imaginário. A sua criação passa por escolhas de combinações dentro do repertório da dinâmica cultural, com arranjos múltiplos e inúmeros caminhos, estabelecendo uma relação interativa e complementar do fazer artístico com o meio ambiente, o trabalho, a fé, os sentimentos, os sonhos, o prazer (STRAUSS, 2003; GEERTZ, 1997).

No estado do Piauí existem cerca de 50 escultores em madeira, localizados em cinco municípios: Teresina, Parnaíba, José de Freitas, Pedro II e Campo Maior, como mostra o INRC, mas a maioria deles se encontra em Teresina e Parnaíba. Para esta pesquisa, selecionamos os artistas que mais se destacam no seu estilo, pela sua irreverência e capacidade de dar prosseguimento à arte santeira através dos ensinamentos nas oficinas de aprendizes, gerando verdadeiras escolas que se destacam pela continuidade do ofício, guardando estilos semelhantes, no entanto marcados pelas características pessoais das mãos que cada escultor põe nas suas peças.

Dessa maneira, esta pesquisa faz uma divisão da arte santeira em duas escolas que funcionam como dois polos do artesanato em madeira no estado do Piauí. Uma se mantém em Teresina e teve como inspiração inicial o Mestre Dezinho, que influenciou muitos outros artesãos, os quais desenvolveram com o tempo seu estilo, ou seja, sua própria forma de expressão.

A outra escola localiza-se na região da cidade de Parnaíba, e outras cidades como Pedro II, Campo Maior e José de Freitas. A escolha da cidade de Parnaíba como polo da arte santeira no sentido regional que ela representa justifica-se pela maior concentração de artesãos naquela cidade, os quais foram influenciados pelo trabalho de Francisco Ribeiro. No

³⁷ Catálogo da exposição: Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário/ pesquisa e texto de Livia Ribeiro Lima. – Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. P. 13.

entanto, o trabalho classifica nessa escola alguns artistas que não são da cidade de Parnaíba, porém eles se identificam no estilo com os santeiros parnaibanos.

Para realizar uma análise mais profunda no que se refere a tipos, estilos, ícones e formas da produção da arte santeira do Piauí, a pesquisa não pretende prender o olhar nas peças somente, mas busca entender a produção cultural de cada artista ao expressar as suas inspirações nessa arte, observar o santo e identificar o santeiro. Para isso, utilizaremos como base de análise o trabalho de uma pesquisadora da arte pioneira nos estudos semióticos na arte santeira do Piauí, a Professora Zozilena Fróz.

3.1 A Escola Teresina de arte santeira



Figura 18 – Nossa Senhora. Mestre Araújo.

Fonte: Museu de arte sacra e popular.

O trabalho denomina assim o polo da arte santeira onde se concentra a maior parte dos santeiros que possuem a sua produção voltada para o imaginário religioso no Estado do Piauí, não se limitando aos territórios físicos da cidade de Teresina e nem limitando a produção dos santeiros que mesmo tendo a preferência por santos, anjos e oratórios, seja pela maior procura seja por sua opção, também fazem peças no estilo regional.

De maneira que essa pesquisa selecionou alguns santeiros usando critérios como fontes escritas sobre os mesmos, a irreverência em suas produções, que se destacam entre tantos, e a impossibilidade científica de contemplar todos os santeiros presentes no INRC neste capítulo. Seria necessário que o trabalho tratasse somente dessa seleção para conseguir selecionar um maior número de santeiros.

Por isso, a escolha da pesquisa foi por aqueles santeiros que se julga serem mais populares, ao ponto de encontrar uma variedade de referências sobre eles, como pontos bem interessantes a serem destacados em suas obras e em suas atividades de santeiro, pela habilidade original em seus trabalhos. Portanto, apesar de ter analisado vários santeiros que em outro momento do trabalho foram citados, para esta análise mais aprofundada foram escolhidos Mestre Dezinho, Mestre Expedito, Mestre Kim e Mestre Paquinha.

3.1.1 Mestre Dezinho

Precursor da arte santeira no Piauí, ele inaugura uma arte com estética própria, sendo referência da cultura piauiense e influenciando vários artistas com o seu estilo, os quais o acompanham por quatro gerações de artesãos. “Essa grande e recente escola de escultores em madeira, ativa no Piauí, desenvolveu-se a partir do reconhecimento que o artista alcançou em nível local, bem como nos grandes centros do país”³⁸.

José Alves de Oliveira, o Mestre Dezinho, nasceu em 1916 na cidade de Valença. Desde criança fazia miniaturas em madeira usando faquinhas e canivetes que foram ferramentas de trabalho por muito tempo. Trabalhou na plantação de mandioca do pai, foi marceneiro e viveu grande parte da sua vida como mestre carpinteiro fazendo portas, balcões, tetos e, vez por outra, um santuário.

Aos 45 anos, mudou-se com a mulher e seis filhos para Teresina, onde conseguiu um emprego de vigilante na pracinha do bairro Vermelha, na qual a Igreja Nossa Senhora de Lourdes estava em construção. Fazendo ex-votos para pagamento de promessas, como sempre fizera, chamou a atenção do Padre Francisco das Chagas Carvalho, que pediu a Dezinho que fizesse o Cristo do altar-mor e a padroeira. Homem simples e humilde, alegou não saber fazer peças inteiras, mas atendeu ao pedido do Padre.

³⁸ Catálogo da exposição: Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário/ pesquisa e texto de Livia Ribeiro Lima. – Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. P. 13.

As peças foram tão apreciadas que lhe encomendaram logo todas as outras peças da Igreja.

Quando terminei, o padre Carvalho convidou o arcebispo D. Avelar para ver as peças esculpidas na madeira. Eu fiquei bastante nervoso tentando imaginar o que ele estaria pensando sobre aquelas ‘caras de pau’ feito santos. Fiquei aliviado quando ele me cumprimentou e parabenizou dizendo que eu era um escultor. Eu quis saber o que era escultor. Ele disse que era um artista que fazia as semelhanças de uma pessoa em madeira ou em pedra; e que se eu continuasse assim, ia ser um segundo Aleijadinho.³⁹



Figura 19 – Nossa Senhora de Loudes, na Igreja Nossa Senhora de Lourdes.

Fonte: Acervo IPHAN



Figura 20 – Cristo do Altar-mor. Mestre Dezinho.

Fonte: Acervo IPHAN.

O trabalho de Mestre Dezinho na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes causou muita repercussão e fez dela atualmente um ponto turístico na cidade. A ideia do Padre Carvalho era tornar o ambiente da Igreja, que estava em construção na década de 60, o mais confortável possível para os moradores humildes daquele bairro, e fazer os fieis se sentirem construtores do templo, gerando um desejo de pertencimento ligado à Igreja.

Junto a isso, o padre abriu as portas para que as expressões populares pudessem se manifestar na Igreja. São de autoria de Mestre Dezinho, o altar, a santa padroeira e dois anjos, entre eles o mais famoso e inusitado anjo, que também é soldado, com feições de caboclo e

³⁹ “DEZINHO, Mestre. Minha vida. Teresina: Prodart, 1999.”.

bigode. Há ainda o Cristo de pés emparelhados e não sobrepostos um no outro, que, segundo Cascudo (1977), era a forma clássica de representar Cristo até a renascença.

Na sua obra predominam os motivos religiosos, por isso há quem considere um diálogo da produção da talha de Dezinho com barroco, bem como com a espiritualidade medieval com grande temor e obediência a Deus. Seguem alguns padrões que se pode observar e identificar como o *estilo Dezinho*.



Figura 21 – Anjo do lado direito do altar, Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Mestre Dezinho.

Fonte: Acervo IPHAN.

A cabeça tem o formato oval, o queixo forte e bem avantajado, quase quadrado, os olhos são arregalados e grandes como se estivesse a conversar com o fiel, as sobancelhas são bem marcadas e curvas, os lábios bem finos e delicados, o nariz também bem fino e comprido, o rosto tem maçãs bem aparecidas, os ombros são quadrados, e as mãos estão no peito em sinal de prece.

3.1.1.1 Os anjos na talha de Mestre Dezinho

As figuras mais presentes nas talhas dos santeiros são os anjos e ainda as imagens de São Francisco. A professora Zozilena Fróz fez um trabalho de análise semiótica nos planos de expressão nas talhas dos mestres Dezinho, Expedito e Barradas, apontando os detalhes nas obras desses santeiros: os anjos do Mestre Dezinho apresentam um volume compacto e tubular, transmitindo um efeito de solidez, o rosto oval com sobrancelhas finas e traçadas em linhas curvas, com um nariz delicado, uma boca com um traço fino e o cabelo com volumes em curvas, que parece se movimentar.

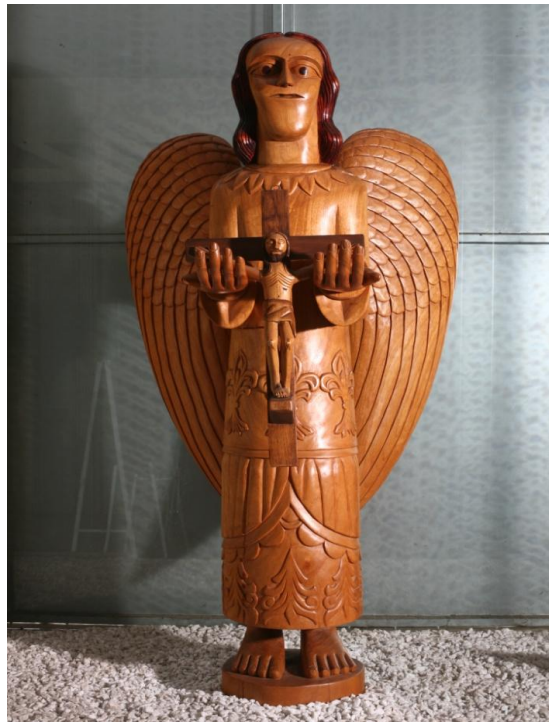


Figura 22 – O anjo com crucifixo. Mestre Dezinho.

Fonte: Acervo IPHAN.

Esta figura de anjo é feita com madeira, provavelmente o cedro, e coberta por um verniz que serve para realçar a cor natural do material. Analisando as cores, nota-se um tom marrom mais escuro para realçar as sobrancelhas e os cabelos. A expressão dos anjos de Dezinho aproxima-se em semelhança com o rosto do próprio santeiro, ou mesmo da sua mãe. Assim como todo artista, sua inspiração vem do seu cotidiano.

As asas do anjo descrevem curvas que se fecham em formato de coração. A textura e delicadeza das penas posicionadas para baixo transmitem um efeito de repouso, e quando elas

se posicionam abertas e para cima, significam que o anjo está voando em direção ao céu. É notável também a simetria na talha de Dezinho, que tem o crucifixo no centro da figura entre as mãos do anjo.

A túnica é ornamentada com faixas geométricas e florais, assim como as obras de Aleijadinho, por exemplo, Os profetas de Congonhas dos Campos, que também são decorados em relevo em pedra sabão. A materialidade mostra a cor natural do cedro, utilizando a anilina de tonalidade mais escura para evidenciar as sobrancelhas, olhos e cabelos, e ainda o crucifixo.

O corpo da imagem remete a uma rigidez, em que os braços com ombros quadrados estabelecem uma relação de analogia com as imagens dos santos de roca ou de vestir⁴⁰, pertencentes ao imaginário barroco. Remetendo à origem do trabalho de Mestre Dezinho em arte santeira, os ex-votos, em que as partes do corpo são produzidas peça a peça separadamente, a anatomia do anjo revela uma desproporção: a cabeça é maior que o restante do corpo, identificando uma das características estilísticas de Dezinho e revelando que se trata de um artista que aprendeu seu ofício no cotidiano, ao observar outras artes.

3.1.1.2 Mestre Dezinho: entre o sagrado e o profano

Ainda em relação aos anjos do Mestre Dezinho, analisando as expressões nas suas imagens, fica evidenciado uma forte iconografia masculina, como os anjos de calça e bigode presentes na Igreja Nossa Senhora de Lourdes.

⁴⁰ Santos de madeira utilizados para serem vestidos com roupas e ornamentos para procissões e festas católicas.



Figura 23 – Anjo tocheiro, Igreja N. Sra. de Lourdes. Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.

Levanta-se uma reflexão que estabelece oposições semânticas na obra de Mestre Dezinho entre o sagrado e o profano, no entanto o sagrado predomina na obra desse artista. O anjo da figura 23 caracteriza-se pelo rosto oval, olhos bem abertos, sobrancelhas pronunciando formas curvas, o queixo proeminente e retangular e um esquema corporal muito rígido com os pés lado a lado, dando equilíbrio e transmitindo um peso, uma força.

3.1.1.3 A evolução nas talhas de Mestre Dezinho



Figura 24 – 1ª peça feita em 1960. Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.



Figura 25 – Cristo feito em 1974. Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.

É possível perceber na leitura dessas peças a evolução do trabalho de Mestre Dezinho: as diferenças de acabamento entre as peças presentes na Igreja Nossa Senhora de Lourdes, que são as suas primeiras peças, em relação às mais recentes criações, onde as talhas são mais aprimoradas e menos rústicas. Contudo, elas conservam os planos de expressão, as marcas de seu estilo no rigor formal que denuncia as imagens dos ex-votos, ligados ao início da sua profissão, e esse é o Estilo Mestre Dezinho, com expressões tão marcantes que ele utilizava os moldes de cartolina sobre as faces das imagens para não perder as características.

3.1.2 Mestre Expedito



Figura 26 – Mestre Expedito. A oficina.

Fonte: Acervo IPHAN.

Mestre Expedito foi um dos primeiros santeiros em atividade no Piauí. Nascido em Domingos Mourão em 1932, encontra-se entre os grandes artistas populares do país. Católico e estudioso da bíblia, desde criança sonhava em poder fazer aquelas imagens que observava na paróquia e nas procissões. “Antes de ser escultor, trabalhou como pedreiro, sapateiro, carpinteiro, fabricante de instrumentos musicais e também músico.” (MESQUITA, 2009).

Costumava confeccionar ex-votos assim como o seu antecessor Mestre Dezinho, característica predominante entre os santeiros do Piauí, mas tinha o sonho de fazer os santos e, mesmo “o pessoal dizendo que era pecado fazer santo”, depois de ter feito a figura de Santo Antônio não parou mais, Isso aconteceu quando o prefeito da sua cidade natal Domingos Mourão o incentivou a fazer um trabalho para a feira dos municípios de Teresina.

Então Mestre Expedito começou a trabalhar com escultura em 1968, ganhando o primeiro lugar na feira. Daí em diante, passou a ser procurado para fazer encomendas e ensinar aos jovens a arte santeira. “Então eu fui convidado pelo governo de Teresina para vir à cidade ensinar um grupo de meninos a minha arte. Veja aí: me criei na roça e vim ensinar aqui em Teresina.”⁴¹

Mudou-se para a capital com a mulher e os filhos em 1969. Sua trajetória não foi nada fácil, mas ele não temeu dificuldades, queria mais campo para sua arte, e depois de alguns anos no anonimato, a partir de 1972 sua arte se expandiu. Participou de diversas exposições no Rio de Janeiro, em Brasília, em Salvador, em Porto Alegre, em Milão, em Bruxelas e Santiago. Tornou-se conhecido e homenageado, o seu nome foi dado ao auditório da Central de Artesanato em Teresina.

Mestre Expedito foi contemporâneo e trabalhou com Mestre Dezinho na Igreja Nossa Senhora de Lourdes, na Vermelha, sendo de sua autoria as molduras da via-sacra, uma pia batismal e uma estante trabalhada em alto e baixo relevo. Já produziu mais de dez mil esculturas, especialmente São Francisco, Santo Antônio e anjos, as quais estão espalhadas em cerca de 50 igrejas decoradas com suas peças, não só no Estado do Piauí como também no Rio de Janeiro e em outros países, como Santiago do Chile.

Mesmo com tanta fama, nunca perdeu a sua pureza de homem bom, gentil e religioso. A sua fé é exposta na sua produção de talha em madeira, por isso a sua obra é predominantemente religiosa. Tem orgulho de ter criado os seus quatro filhos com sua arte, trabalhando na oficina que criou em sua própria residência, com bancada de madeira, formões, goivas, facas adaptadas e o material de acabamento: lixas, ceras e anilinas. Demonstra um talento genuíno com sua arte, entalhando a imburana de espinho e o cedro amarelo ou vermelho.

⁴¹ Trecho de entrevista concedida ao INRC.

3.1.2.1 A figura do anjo na talha de Mestre Expedito

Os anjos de Mestre Expedito possuem o corpo em esquema de curvas com volumes de proporções harmônicas. O rosto assume um formato arredondado, com as sobrancelhas em formato circular que se fecham no nariz reto, e a boca pequena e delicada. Os olhos parecem estar para baixo, fechados, transmitindo uma serenidade, como se o anjo estivesse em constante oração. A gestualidade revela certa sublimação, os cabelos arredondados completam o formato do rosto, e o corpo se traduz em forma de triângulo que se encontra na cabeça e se fecha, discretamente, na base.



Figura 27 – Anjo. Mestre Expedito.

Fonte: Acervo IPHAN.

A túnica do anjo possui ornamentos delicados em volumes arredondados, enquanto a saia recebe faixas divididas com uma central em que se encontram três flores com folhagens. As asas ficam levantadas e abertas no sentido ascendente, com gomos largos e uma textura nas bordas, as mesmas características formais identificadas atrás do anjo. As mãos transmitem um sentido de refinamento e delicadeza.



Figura 28 – Anjo. Mestre Expedito.
Fonte: Acervo IPHAN.

Quanto à cor, percebe-se a cor natural do cedro, que é revelada pela camada de cera, e a materialidade se apresenta com uma textura lisa e uniforme. Essa característica é tão presente que se pode falar em um estilo Mestre Expedito. Mesmo observando a imagem por trás, é possível identificar motivos florais na túnica descrevendo movimentos sinuosos, que retornam o movimento da forma da talha. Essa imagem está sustentada por uma base de formato circular.



Figura 29 – Nossa Senhora das Graças. Mestre Expedito.
Fonte: Acervo IPHAN.

Como nos anjos, a iconografia do artista também é visível na figura 29. Forma triangular, rosto oval e delicado, olhos quase cerrados, nariz e boca pequenos e delicados; e na talha uma textura lisa em brilho. A religiosidade de Mestre Expedito se expressa na preferência pelos santos protetores da família na sua obra. É possível perceber na sua talha as presenças marcantes de Nossa Senhora e São José⁴². Nas obras de proporções maiores, Mestre Expedito trabalha com passagens bíblicas, como a travessia do Mar da Galileia e outras passagens, geralmente um acontecimento.



Figura 30 – Travessia. Mestre Expedito. Exposto Centro Paulo VI.

Fonte: Acervo IPHAN.

A materialidade utilizada por esse mestre é resultado de uma talha lisa, sem textura marcada, evidenciando o cedro como madeira preferida por Mestre Expedito. A obra dele apresenta um corte bem preciso e firme, mas também delicado e detalhista nos pormenores, como nos adornos e folhagens mostrando a cultura local através das plantas da região, como o cajueiro e a carnaúba que vez ou outra aparecem em suas talhas como elementos da paisagem.

⁴² Segundo o Cristianismo, o modelo da sagrada família deve ser Jesus Cristo, Maria e José, estes os pais do Salvador. Devoção praticada especialmente pelos católicos, que veneram esses santos como intercessores das famílias, extremamente cultivada pelos nordestinos.



Figura 31 – Mestre Exedito.
Fonte: Acervo IPHAN.



Figura 32 – Talha. Mestre Exedito.
Fonte: Acervo IPHAN.

3.1.3 Mestre Kim

Joaquim José Alves nasceu em Teresina, em 1966. Aos nove anos de idade já mostrava a sua habilidade com a madeira, produzia gaiolas, carrinhos, brinquedos e pequenos vultos. Sobrinho do consagrado Mestre Dezinho, certa vez seu tio o viu esculpindo paisagens e animais na superfície de um lápis preto. Admirado, percebeu o talento do sobrinho e o convidou para morar com ele e aprender o ofício de artesão.

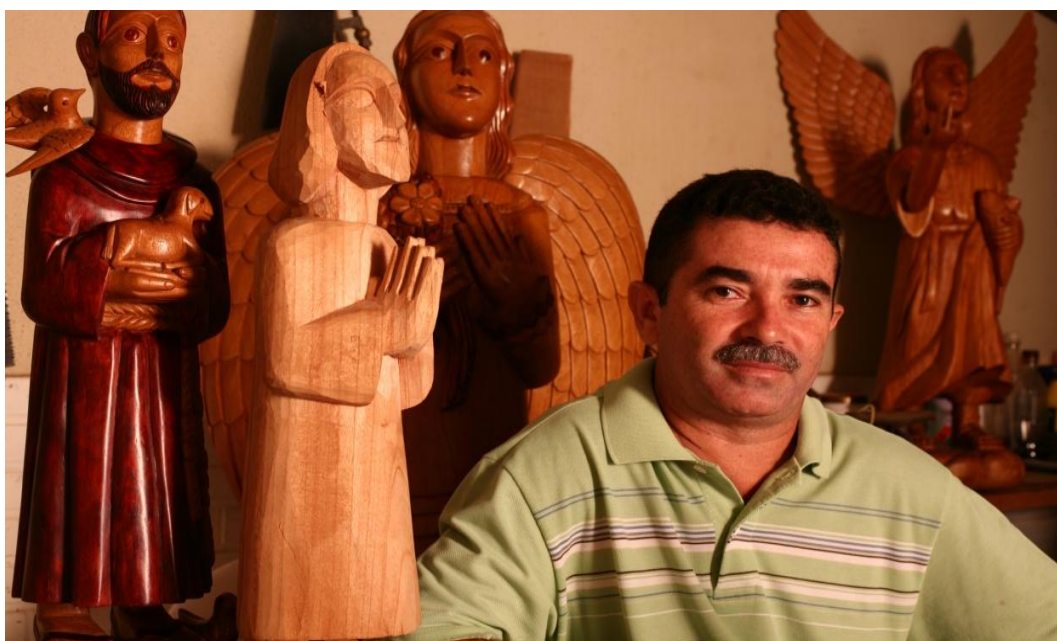


Figura 33 – Mestre Kim no Memorial Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.

Mestre Kim conta que começou cedo na arte, pois era muito curioso, e desde pequeno já fazia brinquedos a partir de outros objetos, como latas de óleo. Na escola, familiarizando-se com a história de Tiradentes, quis esculpir o rosto do mártir em giz. Com uma lâmina pontiaguda, o fez com a cordinha e tudo (LIMA, 2010).

Começou ajudando Mestre Dezinho como lixador, mas sempre esculpindo pequenas peças com aperfeiçoamento cada vez melhor, tornando-se seu discípulo e guardião de sua memória. Já participou de várias exposições e feiras como as de Recife, São Paulo, Fortaleza, Rio Grande do Sul, e ainda representou o Brasil na delegação de artesãos estrangeiros em Córdoba, na Argentina, e em diversas exposições coletivas.

Atualmente o Mestre Kim cuida do Memorial Mestre Dezinho, um pequeno museu que guarda obras e objetos pessoais do artista, bem como recortes de jornais e revistas que noticiaram sua trajetória bem sucedida como escultor. Mesmo sendo sucessor de Mestre Dezinho, Kim já mudou o acabamento das peças, o formato do rosto. Assim, procura representar o que observa na natureza, como os cajus e carnaúbas esculpidas nas vestes dos anjos.

3.1.3.1 Os anjos na talha de Mestre Kim

Observando o conjunto da obra deste artista, percebe-se equilíbrio, ordem e harmonia da forma entre volumes retos e redondos. O rosto é alongado, com olhos grandes; o nariz é pontudo com narinas estreitas, as sobrancelhas são unidas em um só traço em relevo, e a boca é fechada em uma incisão fina e também delicada.



Figura 34 – Anjo com Flores, no Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.
Fonte: Acervo IPHAN.

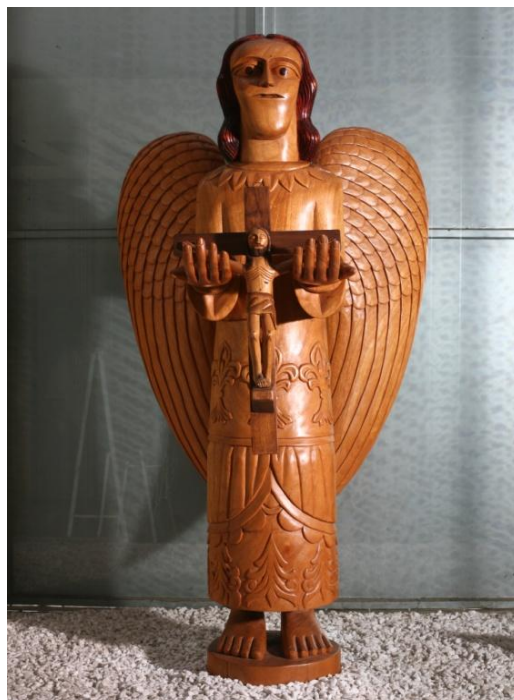


Figura 35 – Anjo com crucifixo. Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.

Alguns traços dos anjos do Mestre Kim mostram logo a inspiração de seu mestre, como os ombros meio quadrados, mas ao olhar os rostos fica visível a diferença, como os olhos bem grandes e amendoados. Os cortes das faces mais delicados se encontram no queixo em formato de “V”, afinando o queixo que parece menor. A túnica do anjo recebe arranjos florais com tom vermelho, muito comum em suas obras.



Figura 36 – Anjo pescador, no Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.
Fonte: Acervo IPHAN.

Nesta figura, os dedos são posicionados em sinal da dualidade de Deus, que é ao mesmo tempo divino e humano, e o peixe aparece como sinal de prosperidade, representando o milagre da multiplicação.

Predomina uma textura lisa de efeito uniforme do cedro natural, realçada pelo brilho mate da cera que protege a peça. As dimensões das peças de Mestre Kim variam de dois metros a pequenas dimensões. Às vezes o artesão utiliza cores que contrastam a cor natural do cedro, como o vermelho e o verde.

3.1.3.2 A figura de São Francisco na talha de Mestre Kim



Figura 37 – São Francisco, Memorial Mestre Dezinho. Mestre Dezinho.
Fonte: Acervo IPHAN.



Figura 38 – São Francisco, Memorial Mestre Dezinho. Mestre Kim.
Fonte: Acervo IPHAN.

São duas imagens de um mesmo santo muito popular na região nordeste, São Francisco, conhecido pela sua afeição pelos animais e cuidado com os menos favorecidos socialmente, por isso é comum aparecer com animais em sua volta. Ele é muito representado pelos santeiros do Piauí. É possível notar na figura 37 o rosto mais quadrado, a simplicidade na túnica, os pés descalços numa base circular, a mão no peito, como quem faz uma prece.

Na figura 38, além da tonalidade vermelha, a túnica do santo tem maior caimento, inclusive aparentando uma redução na largura dos ombros, o que continua a demonstrar características do seu mestre, remetendo aos ex-votos do início da sua produção. E a sua maior expressão é o rosto que fez questão de tornar diferente das peças do seu mestre afinando a face com traços delicados em forma de “V” enquanto na figura 37, o rosto tem expressões mais rústicas, como se fossem quadradas e os traços do rosto são em formato de “U”.

Apesar de a Arte Santeira ser conhecida por gerações entre mestres e aprendizes, ela recebe o status de arte, mesmo sendo um ofício que é transmitido, especialmente porque os artesãos fazem questão de terem as suas peças diferenciadas, permitindo a cada um manter o seu próprio estilo, tornando cada peça única, enaltecendo assim o nome do artista. No entanto, isso não centraliza o valor da arte santeira somente na talha, porque cada expressão gerada pelos santos lembra o estilo do santeiro que se faz conhecer na marca que deixa nos seus santos.

3.1.4 Mestre Paquinha

Nascido em Teresina no dia 18 de janeiro de 1957, Marcos Fernandes Rodrigues da Silva começou a trabalhar na oficina de Mestre Cornélio. A partir da iniciação, passou a dedicar-se à arte da escultura em madeira. Participou de feiras de artesanato e salões de arte em Teresina, Brasília e São Paulo. Em 1983 recebeu o primeiro prêmio no IV Salão de arte santeira promovido pela Universidade Federal do Piauí.

Segundo Paquinha, quando ele começou a trabalhar era comum fazer um único tipo de oratório de santeiro. Havia muitas discussões sobre a hipótese de os escultores copiarem um ao outro, assim procuravam pela originalidade em suas obras. Por acaso, um dia foi a uma movelaria perto de sua casa e percebeu vários tocos de madeira jogados em um canto, mas olhando para eles percebeu que se encaixavam como um conjunto.



Figura 39 – Múltiplos. Mestre Paquinha.
Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Então Mestre Paquinha passou a fazer peças que chamou de “múltiplos”, onde os personagens e motivos só fazem sentido quando estão juntos e abertos, como um oratório que guarda um santo em seu interior, como soldados a vigiar o santo. Paquinha tem se revelado um artista de fortes marcas pessoais em trabalhos de apurado nível técnico. Na sua escultura é notável a sua particularidade nesse estilo “múltiplo escultural”, no qual as figuras se encaixam ou se dissociam perfeitamente, formando um conjunto de grande beleza e versatilidade.



Figura 40 – Múltiplos. Mestre Paquinha.
Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Lembrando os oratórios de viagem que eram levados em bolsas, esses oratórios povoados de santos revelam mensagens e traduzem o talento habilidoso e criativo do artista. Refletem a força da terra, da natureza, bem como das heranças recebidas ao longo do tempo, conseguindo revelar suas próprias raízes culturais.

A pomba, símbolo do Espírito Santo, está sempre presente em quase todas as suas peças, além de outros elementos sagrados e profanos, como os personagens com as mãos postas, “Como quem reza para cair duas gotas d’água, homem de Deus, como se estivesse implorando para que muita chuva”, e outras figuras sertanejas com uma bíblia na mão. “Então eu misturei um pouco de sertanejo com o santeiro, que é uma coisa que casa bem, porque o sertanejo é muito religioso”⁴³.

3.2 A escola Parnaíba de arte santeira

Os santeiros da cidade de Parnaíba se caracterizam por sua arte regional local, por peças que versam sobre o cotidiano, como o catador de caranguejo, o pescador e outras figuras representativas das relações de trabalho. Por ser uma cidade turística, a maior demanda dos santeiros determinou o estilo de sua produção, influenciando ainda os santeiros que se localizam nos municípios de Pedro II e José de Freitas.

⁴³ Informação oral do próprio artista retirada do Catálogo da exposição: *Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário*. Pesquisa e texto de Lívia Ribeiro Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. p. 23.



Figura 41 – Sertanejo. Sem autor.
Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Muitos artistas foram influenciados pelo trabalho de Francisco Ribeiro, já falecido, conhecido pelas esculturas de cachorro feitas com galhos de pau. Conhecido como Seu Chico dos cachorros, muitas pessoas pedem para os santeiros reproduzirem esculturas parecidas, mas em respeito a ele e a sua família, eles não aceitam. Existem regras invisíveis entre os santeiros, como não copiar as peças um dos outros, e isso é respeitado entre os mesmos.

O santeiro Francisco Ribeiro deixou a sua herança para dois filhos que ainda exercem a atividade de entalhar, Dimas de Souza Ribeiro e Francisco Antônio de Souza Ribeiro, ambos identificados pelo INRC. Este último começou a entalhar aos 13 anos, fazendo figuras de animais na madeira. Hoje a sua figura preferida é São Francisco, e suas peças são adquiridas por colecionadores e pelas igrejas da cidade ou para ornamentar capelas no interior do estado em propriedades particulares.

Esta pesquisa selecionou alguns santeiros que se destacam em sua produção nessas cidades citadas acima. Para mostrar esse estilo da arte santeira/ sertaneja/ regional presente nas obras, apresentaremos os artistas Mestre Guilherme e Antônio Carlos, da cidade de

Parnaíba, João Oliveira, da cidade de José de Freitas, e Verônica, da cidade de Pedro II. Os critérios de escolha se deram unicamente para tornar viável a pesquisa, podendo ter sido selecionados outros santeiros tão talentosos quanto esses.

3.2.1 Mestre Guilherme

Nascido em Parnaíba em 02 de agosto de 1961, José Gulerdúcio dos Santos desde criança observava atentamente peças artesanais feitas por Francisco Ribeiro e se imaginava executando suas próprias obras. Começou fazendo animais como cavalos e bois na madeira ou com latas de sardinha. Aos dez anos foi premiado pela primeira vez, na 1ª Exposição de Arte de Teresina, no contexto do Projeto Rondon, onde dividiu espaço com escultores já reconhecidos.

Suas peças são bem maiores que o padrão. O tempo de produção de cada peça dura, em média, de quatro a seis meses para confeccionar. Ele vai cavando a tora de madeira e seu formão vai dando vida a esculturas tridimensionais, com colunas quadráticas de mais de metro de altura, vazadas, deixando aparecer uma ou várias cenas entre vegetais, com homens e mulheres nas plantações de caju, onde um colhe a fruta e o outro enche o balde para melhor locomover.



Figura 42 – Colhendo Caju. Mestre Guilherme.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

A atividade perpassa um sentido comunitário, onde se podem ver novos personagens na parte de cima da peça preparando o doce de caju no forno a lenha, seguindo uma divisão do trabalho feminino e masculino, mulheres na cozinha e homens no campo. As obras de Mestre Guilherme enfatizam uma temática realista, com cenas bem comuns de serem vistas no sertão.

No mês de julho, quando a cidade recebe muitos turistas e as vendas aumentam, Guilherme costuma fazer talhas pequenas, que vende por 15 ou 20 reais. Já fez santos, mas não gosta tanto, pois, de certa forma, sua criatividade fica presa à perfeição que a imagem exige. O artista prefere o estilo regional, no qual tem a liberdade para fazer rostos diferentes um do outro nos personagens de cada história. Assim, percebe-se a originalidade do artista.

Participou de várias exposições nacionais. Suas obras foram expostas no V Salão de Arte Santeira, em Teresina; numa Bienal em São Paulo; em shoppings no Rio de Janeiro; no Parque Shopping em Brasília; na Feira do Móvel em Fortaleza, dentre outras várias exposições em diversos estados brasileiros, através do Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense – PRODART.

3.2.2 Mestre Antônio Carlos



Figura 43 – Mestre Antônio Carlos, em sua oficina, em Parnaíba.

Fonte: Acervo IPHAN.

Nascido em Parnaíba em 24 de julho de 1972, Antonio Carlos Pereira da Silva começou a sua carreira aos vinte anos de idade, depois de participar de um curso de formação profissional. É considerado um dos mais criativos e talentosos artesãos do Piauí. Participou de todas as “Janeiro Artes” em Parnaíba; dos 5º e 6º Salões de Arte Santeira (em Parnaíba e Teresina, respectivamente); e da Exposição de Artes Plásticas na Universidade Federal do Piauí, em Teresina.

Suas peças versam sobre a imaginária da arte regional. O artista afirma que teve a sua primeira peça vendida para um colecionador. A demanda gerada pelo turismo na região move a produção dos santeiros nesse sentido, como os trabalhadores da roça, os pescadores. Até mesmo os santos feitos por Antonio Carlos são representados por um sertanejo. “Eu coloco um cachorro, coloco uma cabaçazinha, sempre para ficar uma mistura. Não só a parte religiosa, mas sim o lado regional”.



Figura 44 – Sertanejos. Mestre Antônio Carlos.
Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

3.2.3 Mestre João Oliveira



Figura 45 – Mestre João Oliveira, em sua oficina, em José de Freitas.

Fonte: Acervo IPHAN.

Nascido em José de Freitas em 25 de maio de 1959, João Pereira de Oliveira é um artista completo: pintor, poeta, compositor e violonista. Depois de abandonar o trabalho na roça devido a problemas de saúde, fez uma viagem ao Santuário de São Francisco das Chagas na cidade de Canindé, no Ceará, e ficou maravilhado ao observar um escultor trabalhando.

Não sabia nem que nome dar aquilo lá. Com toda a naturalidade do sertanejo, a genuinidade do sertanejo, eu disse: qualquer dia eu vou fazer aquele santo lá. Então comecei a esculpir. Tem as esculturas dos ex-votos: fazer cabaça, perna, braço, para pagar a promessa do povo. Só dava eu naquela região. Com o tempo, alguém chegava me incentivando, dizendo que aquilo era manifestação artística. Eu nem sabia que era isso. Para mim, ser artista era ser cantor, ator. Nasceu um artista sem nenhuma pretensão, e deu no que deu. Estou aqui com e vinte e poucos anos de arte

⁴⁴

⁴⁴ Informação oral do próprio artista retirada do Catálogo da exposição: *Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário*. Pesquisa e texto de Livia Ribeiro Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. p. 18.



Figura 46 – Cristo Crucificado. Mestre João Oliveira.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

De volta a sua cidade, logo João Oliveira já esculpia e entalhava peças de sua autoria. Seu trabalho chama atenção pela irreverência e originalidade de suas peças, que na irregularidade da madeira produz santos e outros motivos regionais. A sua matéria prima são os galhos retorcidos que o artista encontra caídos pelos matos O que para alguns seria sem utilidade, para João Oliveira se transforma em arte.



Figura 47 – Cristo crucificado, no Museu de arte sacra e popular. Mestre João Oliveira.
 Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Muitas vezes os galhos são encontrados cheios de cupim, em processo de decomposição. O artista faz uma limpeza e reaproveita aquela madeira que a natureza rejeita, e cada galho acaba ditando aos olhos de João formas que cabe a ele aceitar. Assim as obras revelam a ousadia do artista. Por exemplo, o Cristo crucificado possui o corpo retorcido da maneira, como João enxergou na madeira. Segundo ele, o galho abria para um lado e para o outro e “logo imaginei que dava um Cristo preso às emendas”.

Participou de diversas feiras de artesanato: Feira dos municípios; Salão de artes plásticas (1982); Arte Santeira do Canindé – CE (1985); V Feira Nacional de Artesanato Mão de Minas, em Belo Horizonte – MG; Exposição da Caixa Econômica Federal, em Parnaíba – PI. Suas obras foram expostas no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Estados Unidos, Itália, Espanha e Alemanha.



Figura 48 – Cristo preso às emendas. Mestre João Oliveira.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.



Figura 49 – Sem título. Mestre João Oliveira.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

3.2.4 Verônica Amorim da Silva



Figura 50 – Sem título. Mestre Verônica.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Nascida em Pedro II-PI em 28 de agosto de 1964, Verônica, com seu jeito simples, mudou de profissão quando conheceu o Mestre Araújo, seu esposo. Inteligente e observadora, ela tornou-se aprendiz do marido, ajudando-o a lixar as esculturas por ele produzidas. Atualmente Verônica entalha com perfeição desde miniaturas até esculturas de porte médio, sempre utilizando o cedro ou imburana de espinho. A artista expressa em suas obras a realidade sofrida do sertão nordestino, principalmente da mulher. Suas peças revelam a beleza e expressões regionais do povo rural.



Figura 51 – Sertanejo. Mestra Verônica.

Fonte: Museu da Arte Sacra e Popular.

Dessa maneira, pode-se perceber que a arte santeira possui várias características inerentes a sua identidade popular. A impressão que dá é que ela foi criada para ser arte, no sentido erudito da palavra, no entanto, constata-se que a arte santeira viveu um processo de transformação de sentido. Basta perceber que alguns santeiros iniciaram a atividade fazendo ex-votos e depois foram levados a produzir os santos, enquanto outros santeiros mais recentes já foram iniciados fazendo os santos “inteiros”.

É notável então que na produção inicial de ex-votos os santeiros não assinavam as peças por uma questão religiosa, mas ao serem alertados de que os objetos que produziam tinham valor artístico, passaram a assinar as peças e todos os outros foram influenciados a fazer os santos “inteiros”. As primeiras peças de Mestre Dezinho a serem expostas na Igreja Nossa Senhora de Lourdes foram ordenadas por uma artista plástico, convidado com o propósito de organizar as peças no templo de maneira artística.

São variadas as características, assim como essa citada acima, que afastam a arte santeira da denominação de artesanato e a aproximam do sentido artístico. O não anonimato, a originalidade, o mau acabamento, muito comum entre os santeiros do século XIX, a desproporção, a unicidade, a presença de estilo e os ícones regionais presentes nas imagens.

O anonimato, como já foi dito, caracteriza a falta de assinaturas nas peças. Na arte santeira, as peças passam a ser assinadas a partir do entendimento pelos santeiros do valor artístico de seu trabalho; com a originalidade, o artista usa a sua criatividade e cria, com a liberdade permitida na arte popular, peças bem originais não encontradas normalmente no mercado.

O mau acabamento, muito comum em alguns santeiros por falta de técnicas, não é característico da arte santeira do Piauí; as peças são bem acabadas através do uso da lixa e do verniz, e possuem uma aparência bem lisa e brilhosa. A desproporção das partes integrantes das peças que aparecem nas obras de alguns santeiros demonstra o caráter de arte popular. A unicidade é outra peculiaridade da arte santeira do Piauí, a ponto de tornar as peças únicas, mas não desvinculadas de seu autor, já que cada um possui o seu jeito e estilos que permitem identificar a autoria das peças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como questão principal analisar as formas e iconografias utilizadas pelos escultores da arte santeira no Piauí, verificando a arte santeira como expressão cultural dentro do imaginário religioso piauiense a partir da produção dos santeiros, e observando os elementos indicadores de identidade. Para isso, fizemos um apanhado geral da trajetória do Patrimônio Cultural no Brasil e no Piauí, chegando à identificação cultural da arte santeira através da aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

De maneira que nesse primeiro momento apresentamos para o leitor a realidade do patrimônio cultural no Brasil e de que maneira o Estado do Piauí se encontrava nessa realidade, fazendo conhecer o INRC da arte santeira, e, através do inventário, nossa principal fonte, levantando várias discussões que achamos pertinentes.

Como a escolha dos santeiros selecionados, apesar de citar outros santeiros existentes no Piauí não catalogados pelo inventário, deixamos claro que o recorte feito pelo INRC se fecha em um grupo de santeiros inspirados pelo Mestre Dezinho, uma escola que mantém um estilo identificado como referência cultural do Piauí. No entanto, a arte de fazer santos existiu antes dessa escola, porque faz parte da cultura piauiense. Constatamos que mesmo a prática de fazer santos sendo comum, ela ganha características novas, formas originais, um estilo que já atravessa gerações e nos faz denominá-la de escola.

Pensando nisso, no segundo capítulo falamos do imaginário religioso que perpassa a prática de fazer santos no Piauí, colocando-a dentro desse substrato cultural. Desde o uso das imagens pelo catolicismo, religião que assumiu o sertão como campo de missão, para facilitar o processo de evangelização daqueles que na maioria das vezes não sabiam ler, as imagens foram utilizadas como recursos visuais.

As práticas devocionais se tornaram algo intrínseco ao nordestino, ao piauiense. A produção de ex-votos usada para pagamento de promessa ao santo de veneração tornou-se atividade comum em toda a região nordeste. Porém, no Piauí os santeiros surgem dessa prática, começaram fazendo ex-votos e depois começam a fazer os santos completos. A partir daí as imagens ganham uma característica peculiar, como se cada parte do corpo fosse feita separada e depois fossem coladas.

Mas os santeiros que não foram selecionados pelo INRC não possuem essa característica. Fazem santos, no entanto o resultado das suas peças não se encaixa na escola do Mestre Dezinho. Dessa maneira, colocamos esses artistas no segundo capítulo para explicar essa diferença, de artistas do início do século XIX, como Loreno Cunha, Sebastião

Mendes, e também do século XX, como Mestre Pedro Chiquinho. A produção destes não seria identificada como a arte santeira selecionada como referência cultural pelo INRC por não apresentar as mesmas características formais e iconográficas.

Assim, no último capítulo, partimos para os santeiros do INRC. Selecionamos oito santeiros e os dividimos em dois grupos ou escolas, Teresina e Parnaíba. Através da observação dos traços, buscamos mostrar que as expressões entalhadas nos santos falam do santeiro, o criador da peça, o que caracteriza expressões sertanejas, regionais.

Outro fato constatado sobre a produção dos santeiros localizados na região de Teresina. Dá-se pela temática escolhida pela maioria dos santeiros, a temática religiosa, enquanto os santeiros da região de Parnaíba possuem uma produção com temas mais regionais e sertanejos. Entretanto, todos os santeiros fazem os dois tipos de peças, pois às vezes o ritmo de trabalho é conduzido pelas encomendas que recebem.

Este trabalho adentrou em um campo de pesquisa que ainda tem muito a ser estudado. A arte santeira e todas as discussões que a envolvem fazem dela expressão cultural presente nos templos, nos oratórios, nos museus ou nas exposições artísticas, gerando um sentimento de pertencimento em cada traço entalhado na madeira. Esperamos que este seja somente o início daquilo que a arte santeira precisa expressar dentro da área do Patrimônio Cultural.

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. C. **Capítulos da história colonial (1500-1800) & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. Brasília: Editora da UNB, 1982.
- ANJOS do Piauí** – Arte Santeira – Mestres e Aprendizes. Produção: MW Projetos Socioambientais Ltda. Direção: May Waddington. Teresina: IPHAN, 2010. 1 DVD.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- BARROS, Eneas. **O turco e o cinzelador**. Recife: Bagaço, 2009.
- BRASIL. **Decreto nº 3551, de 04 de agosto de 2000**. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 05 set. 2011.
- BRASIL. **Decreto nº 25 de 30 de novembro de 1937**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/Portal/montarPaginaSecao.do?id=15305&sigla=Legislacao&retorno=paginaLegislacao>>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC**, 1981.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. **A Ética das intervenções**. Palestra ministrada na Oficina do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN. Petrópolis-RJ, dez. 2012.
- CARVALHO JÚNIOR, Dagoberto Ferreira de. **Arte sacra popular e resistência cultural**. Um santeiro do Médio Parnaíba. Recife: Editorial Tormes, 2005.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002. 768 p.
- _____. “Prelúdio do artista popular”. In: **Santeiros Imaginários**. São Paulo: Catálogo da exposição no Paço das Artes, 1977.
- CAVALCANTE, Ivana Medeiros Pacheco. **Patrimônio** – Cara de Pau, Cara de Santo. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 18 ago. 2011.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAVES, Monsenhor. **Obra completa**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998. p. 244-253.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. p. 11.

CHUVA, Márcia Regina **Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 34. Brasília: IPHAN, 2011.

COELHO, Beatriz. Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil. **Ge-conservación**, Nº 2, 2011.

_____. **Devoção e Arte**: Imaginária Religiosa Em Minas Gerais. EDUSP, 2005.

CORSINO, Célia Maria. **Apresentação in INRC – Manual de Aplicação**. Brasília: IPHAN, 2000.

DEZINHO, Mestre. **Minha vida**. Teresina: Prodart, 1999.

FACÓ, R. **Cangaceiros e Fanáticos**: Gênese e Lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; MinC - IPHAN, 2005.

_____. Referências Culturais: Base para novas políticas de identificação e patrimônio. In: IPHAN. **INRC – Manual de Aplicação**. Brasília: IPHAN, 2000.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **Imaginária e imaginário no Brasil colonial**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Set. 2009.

FROTA, Lélia Coelho. **Santeiros Imaginários**. São Paulo: Catálogo da exposição no Paço das Artes, 1977.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LCT, 2008.

_____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos**: percursos e escritas culturais. São José dos Campos: Centro de estudos da cultura popular; Fundação cultural Cassiano Ricardo, 2010.

LIMA, Livia Ribeiro. **Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário**. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2010.

LODY, R; SOUZA, M. M. **Artesanato brasileiro: madeira**. Rio de Janeiro: FUNART, 1988.

MAIOR, Mário Souto. **Painel folclórico do Nordeste**. Recife: Editora Universitária, 1981. p. 41-43. Disponível em: <http://www.fgf.org.br/bvmsm>. Acesso em: jun. 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: IPHAN. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão**, Ouro Preto/MG, 2009. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39. (Anais; v.2, t.1).

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MELO, Jose Marques de; DOURADO, Jacqueline Lima; GOBBI, Maria Cristina. **Folkcom do ex-voto a indústria dos milagres: a comunicação dos pagadores de promessas**. Teresina: Halley, 2006. 685p.

MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos. **Santeiros do Piauí**. Teresina: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 15.

NUNES, Odilon. **Pesquisa para a história do Piauí: Primeiros currais**. Teresina: FUNDAPI; Fundação Monsenhor Chaves, 2007.v. I.

_____. **Pesquisa para a história do Piauí: Catequeses e tentativas de colonizações**. Teresina: FUNDAPI; Fundação Monsenhor Chaves, 2007.v. IV.

OLIVEIRA, Ana Gita de. **O INRC como instrumento de políticas de preservação do patrimônio cultural imaterial: a experiência brasileira**. Brasília: IPHAN, 2009.

PINHEIRO, Áurea da Paz. **Senhores de seu ofício: Arte Santeira do Piauí**. Fotografias, Cássia Moura. Teresina: Superintendência do Iphan no Piauí, 2009.

_____. **INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – Arte Santeira do Piauí**. Teresina: Ministério da Cultura/IPHAN, 2008.

_____. **Relatório Final INRC – Arte Santeira do Piauí**. Teresina: 19ª SR/IPHAN, 2008.

PIZA, V. T. A. **Arte religiosa do vale do Paraíba criada pelos santeiros e preservada por colecionadores**. Disponível em: <HTTP://www.jornalonlice.com.br/2009/outpages/arte-sacra-www.jornalonlice.com.br-edição029.pdf>. Acesso em: jun. 2013.

POMPA, M. C. **Memórias do fim do mundo**: Para uma leitura do movimento sócio religioso de Pau de Colher. 1995. Dissertação (mestrado em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

RIGGIO, D. **Como se proclama um santo na Igreja Católica**, 1996. Disponível em www.nsrainha.org.br/artigos/det_artigos.php?id=13. Acesso em: 20 jun. 2013.

SCHUTZ, A. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SILVA F. Olavo Pereira da. **Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauí**. Estabelecimentos rurais. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2007.

STRAUSS, Lévi. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

TV SENADO. **Documentário a arte santeira do Piauí**. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/tv/programaListaPadrao.asp?>>. Acesso em 19 ago. 2011.

WALSH NETTO, P. Chagas abertas, coração feliz. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 2006, Goiânia-GO. **Anais...Goiânia**: Associação Brasileira de Antropologia, 2006.

ZALUAR, Alba. **Os homens de Deus**: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.