



Serviço Público Federal  
Ministério do Turismo  
Secretaria Especial da Cultura  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
Departamento do Patrimônio Imaterial  
Coordenação de Registro

**PARECER TÉCNICO** nº 5/2022/COIDE/CGIR/DPI

**ASSUNTO:** Análise sobre o processo de Registro da Arte Santeira em Madeira no Piauí

**REFERÊNCIA:** Proc.01450.014374/2008-32

*Brasília, 27 de junho de 2022.*

## **I. Introdução**

O presente parecer técnico apresenta a análise do processo administrativo nº 01450.014374/2008-32, autuado em 29 de outubro de 2008, pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), que versa sobre o pedido de reconhecimento do Ofício e Modo de fazer da Arte Santeira do Piauí como patrimônio cultural brasileiro. No decurso do processo, o objeto para o qual se pleiteia o Registro foi redenominado para Arte Santeira em Madeira no Piauí, com a finalidade de designar de modo mais apropriado o entendimento do bem na perspectiva de seus detentores, e melhor explicitar as características conferidoras dos valores que justificam o reconhecimento do bem como Patrimônio Cultural do Brasil.

O processo de Registro está relacionado ao processo nº 01450.004866/2008/2008-10 ( Processo de Tombamento nº 1560-T-08), relativo ao Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, localizada em Teresina, estado do Piauí, junto ao qual se pleiteia um reconhecimento conjunto. Com essa finalidade, foi elaborado de modo articulado o Dossiê para o Reconhecimento da Arte Santeira em Madeira do Piauí e da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e Acervo, no qual são consolidadas as informações sobre o histórico processual de reconhecimento dos bens e descritas as características e aspectos valorativos diante dos quais se busca tomar os bens como constituintes de uma unidade, que articula as dimensões materiais e imateriais pelas quais se organiza a política de preservação do patrimônio cultural em âmbito nacional. Tal condução é inovadora e muito agrega potencialidades de superação de dicotomias na conceituação e operacionalização da missão institucional do Iphan.

O longo período de instrução processual explicitou alguns dos entraves

postos à execução da política pública, como carência de recursos financeiros e humanos para implementá-la de forma mais eficaz; mas também revelou os esforços para superá-los e, especialmente, deslindou algumas das complexidades da operação por meio da qual aspectos da realidade social são convertidos em patrimônio pela lógica Estatal.

O processo é rico ao explicitar os entendimentos e construções que fundam o exercício da preservação do patrimônio como política pública. O tratamento dos objetos levantou muitas questões e suas complexidades desencadearam reflexões valorosas sobre as categorias e critérios que organizam os ritos de patrimonialização. Acepções e dualidades - como material e imaterial, belas artes e arte popular, histórico e novo, reprodução e criação - foram discutidas e revistas em prol de enriquecer a compreensão dos objetos tratados e de aproximar a prática institucional da sociedade, que é mais legítima conferidora dos valores que aportam identidades.

O modo de fazer, que é um dos aspectos abordados nesse processo, serve de metáfora para descrever o trabalho desenvolvido na longa instrução processual que objetiva o reconhecimento dos bens. À semelhança do que faz o escultor no bloco de madeira, foi necessário desbastar a ampla documentação contida no processo, tratar os nós que constituíam a matéria e conduzir o “entalhe” pelos repertório de conceitos, categorias, critérios e ritos a serem observados, a fim de compor a forma discursiva capaz de desvendar o bem cultural, buscando aproximar a ótica da comunidade de referência do bem nos enquadramentos da política. A instrução visando a finalização dos processos foi possível devido a um esforço interno ao Iphan, conduzido por uma equipe de técnicos, que, à maneira do mutirão que realizou os trabalhos de construção da Igreja, alinhou vários campos disciplinares necessários à compreensão do objeto, e várias competências institucionais com vistas a uma abordagem integrada dos bens culturais em questão.

Como as legislações que embasam os processos definem ritos específicos e diferentes aspectos a serem observados, os pareceres técnicos de averiguação de conformidade dos processos e análise dos méritos ao reconhecimento foram realizados de modo separado, visando se ater às competências e atribuições das áreas finalísticas. Assim, o presente parecer se detém à análise da proposta de Registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí, atendendo ao § 4º, art. 3º do Decreto nº 3551, de 04 de agosto de 2000, a fim de que o processo seja encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para deliberação.

## **II. Contextualização do Processo de Instrução para o Registro**

### **Pedido de Registro:**

A solicitação de Registro do Ofício e Modo de fazer da Arte Santeira do Piauí como Patrimônio Cultural Brasileiro foi realizada pelo Conselho de Jovens Artesãos e Memorial Mestre Dezinho. O pedido foi recebido em mãos pelo Ministro da Cultura, à época, o Sr. Gilberto Gil, em visita a Teresina, e encaminhado, pela Chefe de Gabinete Substituta do Ministério da Cultura, a Sra. Mariza Borges, ao presidente do Iphan, Sr. Luiz Fernando de Almeida, em 29 de outubro de 2008.<sup>[1]</sup>

O pedido é endossado por um abaixo assinado composto por vinte e um membros do Conselho de Jovens Artesãos, que declaram o interesse e anuência na instauração do processo de Registro, seguido da apresentação de suas Identidades

de Artesãos ( documento expedido pelo Governo do Estado do Piauí, no âmbito do Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense - PRODART). Na documentação é apensada uma lista dos artesãos cadastrados, somando 140 nomes, distribuídos nas cidades de Teresina, Pedro II, José de Freitas, Parnaíba, Campo Maior e Inhumas.<sup>[2]</sup>

No que diz respeito às informações sobre o bem, a solicitação de Registro apresenta um texto que menciona a concentração territorial do fazer da Arte Santeira no estado do Piauí nos municípios de Pedro II, José de Freitas, Parnaíba, Campo Maior e Teresina; e apresenta uma contextualização do processo de formação político- administrativo do Estado, a partir do século XVII, ligado à expansão da atividade pecuarista pelo nordeste brasileiro, tendo como ápice a ação dos padres jesuítas da Companhia de Jesus, no século XVIII. Nesse contexto, é situado como traço marcante da religiosidade e espiritualidade da população a devoção popular manifesta nas procissões, promessas e culto às imagens de santos e anjos, às quais se atribui a ascendência da prática de esculpir figuras sacras, que constitui objeto do pedido de registro.

Além desse argumento, é destacada a repercussão nacional e internacional alcançada pela produção de Mestre Dezinho - José Alves de Oliveira, e Mestre Expedito - Expedito dos Santos Cruz , a partir do trabalho dos quais se definiu o que se reconhece por Arte Santeira Piauiense, fazendo referência ao acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, localizada no Bairro da Vermelha, em Teresina, entre os lugares emblemáticos que atestam a importância e representatividade do bem para a cultura piauiense.

De forma muito sumária, são dadas informações sobre as matérias primas, ferramentas e temas que caracterizam a produção, e apresentadas as questões que afetavam o trabalho dos santeiros no momento. É destacada a importância do requerido reconhecimento como forma de valorizar e garantir as condições necessárias para a continuidade do ofício.

O pedido é documentado com fotografias dos santeiros, ateliês e obras; a transcrição de entrevistas e um vídeo documentário produzidos no contexto do Projeto de Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí, realizado pela representação do IPHAN no estado do Piauí, à época a 19ª Superintendência Regional, entre os anos de 2007 e 2008. <sup>[3]</sup>

## **Avaliação de Pertinência**

Tendo cumprido com a documentação e informações exigidas pela Resolução Iphan nº 01, de 03 de agosto de 2006, o pedido é avaliado positivamente quanto à observância dos requisitos legais, conforme Nota técnica nº 28/2008<sup>[4]</sup> , expedida pela Gerência de Registro do Departamento do Patrimônio Imaterial, em 02 de dezembro de 2008, embora tenham sido apresentado as seguintes ressalvas com indicação de que fossem complementadas na etapa de instrução do Registro: carência de informações históricas sobre a prática da arte santeira piauiense; necessidade de apontar as singularidades da prática no estado do Piauí; contribuições aos estudos de tipologia, de forma a caracterizar a dimensão plástica dessa forma de expressão; realização de novo vídeo documentário para agregar informações sociohistóricas sobre o bem, incluindo sua prática no estado e em outras fronteiras. Indicou também o encaminhamento do processo de Registro junto ao de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina, com a

seguinte motivação:

O acervo dessa Igreja contém obras de Mestre Dezinho e Mestre Expedito. Trata-se da mais expressiva representação da Arte Santeira, sendo um “ momento fundador” do reconhecimento dessa expressão como símbolo da cultura piauiense. O estudo de instrução do referido processo de Tombamento já foi realizado pela 19ª Superintendência Regional e o encaminhamento conjunto dos dois instrumentos de preservação - Registro e Tombamento - seria bem apropriado no sentido de amenizar a falsa dicotomia entre patrimônio material e imaterial, além de ser indicado para a efetiva política de preservação e valorização da Arte Santeira. Nessa perspectiva, o direcionamento da questão contemplaria diversos aspectos imbricados à Arte Santeira do Piauí: a forma de expressão devocional, o ofício de santeiro, a plasticidade do produto, a historicidade da manifestação cultural e a musealização da arte.<sup>[5]</sup>

O pedido foi encaminhado à Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial (CSPI) para avaliação de pertinência, tendo sido examinado em sua 14ª Reunião, realizada em 06 de agosto de 2009. Na ocasião, o colegiado deliberou pela pertinência da solicitação, apresentando como indicação, em função da julgada dificuldade de abordagem do bem, a orientação do Registro para o “ o ofício de santeiro, em suas várias expressões”; e recomendou o aprofundamento da “pesquisa histórica relacionada a esse ofício e à sua expressão contemporânea, inclusive no que tange a seus aspectos morfológicos”, conforme consta da Memória Resumida da reunião.<sup>[6]</sup>

Em seguida, o DPI comunica as deliberações da reunião ao proponente e à Superintendência do Piauí, via Ofício nº 173/09- GAB/DPI/lphan.<sup>[7]</sup> A Superintendência, então, responde aos apontamentos feitos, observando que os resultados do INRC da Arte Santeira Piauiense, finalizado em 2008, supriria as necessidades de informações levantadas. É ainda acrescido ao processo a publicação resultante do inventário intitulada “ Senhores de seu Ofício: arte santeira do Piauí”.<sup>[8]</sup>

Em 19 de abril de 2011, é solicitado pela Coordenação de Registro à Coordenação de Identificação, que fosse realizada análise do INRC da Arte Santeira Piauiense, a fim de observar se os resultados obtidos atendiam as sugestões realizadas na nota nº 28/2008 da Gerência de Registro/ DPI, bem como as recomendações realizadas pela Câmara do Patrimônio Imaterial, em sua 14ª reunião.<sup>[9]</sup>

Em atendimento à solicitação, a Nota Técnica 14/2021<sup>[10]</sup>, expedida pela Coordenação de Identificação, em 25 de agosto de 2011, contextualiza a realização do INRC da Arte Santeira Piauiense e em relação aos pontos levantados como lacunas informou que: 1) os resultados do inventário, que tinha por foco o ofício e modos de fazer dos santeiros, não esclareciam sobre os aspectos morfológicos da arte santeira produzida no Piauí, nem caracterizavam estilos propriamente piauienses; 2) sobre os antecedentes históricos da produção de arte sacra em madeira no estado, observou que o inventário notifica a existência de retábulos entalhados nas Igrejas da cidade de Oeiras, sede da Capitania de São José do Piauí, datados do século XVIII, e das Portas da Igreja de São Benedito, em Teresina, do século XIX, tombadas pelo IPHAN. É ainda assinalado a existência do santeiro Loreno Antônio da Cunha, com expressiva atuação na segunda metade do século XIX.

Foi observado que os resultados do inventário também não supriam informação quanto aos consumidores da produção santeira, a fim de verificar os sentidos atribuídos, e mesmo os condicionantes do consumo na produção, visto que

majoritariamente os santeiros trabalhavam sob encomenda. A nota levantou também algumas questões necessárias para categorizar o ofício posto como objeto para o Registro, que não estavam compreendidas no bojo do INRC, como a análise sobre as representações de religiosidade que permeiam a produção e como as crenças e experiências religiosas dos santeiros impactam suas obras; como os detentores se definem em termos do que produzem, se santeiros, regionalistas, artesãos ou artistas; e em relação à perpetuação do ofício, avaliou ser necessário aprofundar informações sobre a transmissibilidade da prática, a relação de ensino e aprendizagem, e os graus diferenciados de reconhecimento e autoreconhecimento acerca do domínio da técnica e maestria.

Tendo em vista as considerações realizadas na Nota Técnica 14/2021, o pedido de registro é novamente submetido à Câmara do Patrimônio Imaterial, na 19ª reunião, realizada em 29 de agosto de 2011, na qual foram discutidos os seguintes pontos, assinalados na Memória desta reunião: 1) Retomada do enquadramento de forma de expressão para configurar o objeto do registro, e sugestão de alteração do nome do objeto para Arte Santeira em Madeira no Piauí; 2) Observação da existência de características que permitem singularizar a produção piauiense na tradição santeira brasileira, independente da temática representada; 3) Questionamento se o objeto considerado para o Registro é o resultado da disseminação da obra de dois artistas principais: Mestre Dezinho e Mestre Expedito, a partir da notoriedade alcançada com os trabalhos que compõem o acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. 4) Avaliação de que a temporalidade constituída para o bem cultural no inventário, embora tenha enfatizado o período a partir do qual a arte santeira ficou conhecida, em fins dos anos 60, remonta às devoções domésticas e populares, difundidas no processo de colonização; 5) Reiteração da articulação entre o Registro da Arte Santeira e o Tombamento dos bens móveis e integrados que constituem o acervo da Igreja N. Sra. de Lourdes; 6) Recomendação de realização de um estudo formal estilístico, a partir da constatação de que a caracterização da linguagem que constitui a forma de expressão em análise ainda era uma lacuna a ser suprimida no processo.<sup>[11]</sup>

Diante do encaminhamento, são incorporados ao processo de Registro o extrato do Diário Oficial da União sobre o Tombamento provisório da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e Bens Integrados, publicado em 18 de março de 2011<sup>[12]</sup>; e cópia do documento intitulado Proposta Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes - Teresina- PI, produzido pela Superintendência do Piauí, aos quais não nos deteremos no âmbito do presente parecer.

Visando dar prosseguimento ao processo, a Superintendência do IPHAN no Piauí buscou tratar as lacunas de informação apontadas com a realização de estudos viabilizados por meio do Mestrado em Preservação do Patrimônio do Iphan e contratação de consultoria.<sup>[13]</sup> Em 2017, o processo é retomado no DPI, sendo realizadas discussões com a Superintendência, com a finalidade de tomar os encaminhamentos necessários. Com esse intuito, foi realizada visita técnica, em Teresina, por técnicas integrantes da equipe da Coordenação Geral de Registro e Identificação/ CGIR/ DPI, entre os dias 13 e 16 de fevereiro de 2017. Na ocasião, a equipe do DPI, juntamente com a Superintendência, realizou discussões e visitas à Igreja Nossa Senhora de Lourdes e à alguns Santeiros, com a finalidade de consolidar um posicionamento técnico sobre as questões levantadas na análise preliminar de pertinência ao Registro.<sup>[14]</sup>

Diante das informações acumuladas sobre o bem em diferentes estudos coordenados pela Superintendência do Piauí<sup>[15]</sup>; da pesquisa implementada pelo Centro de Folclore e Cultura Popular - CNFCP para a realização da exposição "Arte



em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário”, que compôs a 161ª edição da Sala do Artista Popular, no ano de 2013<sup>[16]</sup> ; além de outras publicações que chegaram ao conhecimento do IPHAN nesse período, avaliou-se que havia material suficiente para o detalhamento do bem cultural com a finalidade de instruir o processo Registro, cumprindo os conteúdos determinados pela Resolução Iphan nº 01, de 03 de agosto de 2006. Assim, resolveu-se que o DPI faria uma nota conclusiva a ser submetida à Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, visando dirimir as questões levantadas quanto à análise de pertinência do pedido de registro.

Assim, foi elaborada a Nota Técnica nº 6/2018/COREG/CGIR/DPI (0461732), assinada por Juliana Silva e Ivana Cavalcante, em 09 de maio de 2018, com o objetivo de consolidar as informações disponíveis, visando complementar as lacunas apontadas para o julgamento de pertinência pela Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, e subsidiar o prosseguimento da instrução de Registro.

A nota tratou das duas possibilidades de inscrição do bem, ou no Livro dos Saberes, como consta no pedido de Registro, ou no Livro das Formas de Expressão, conforme recomendação da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, especificando as possibilidades de leitura e compreensão condicionadas pelo enquadramento nas duas categorias.

Visando circunstanciar a problemática da continuidade histórica colocada, tendo em vista dois marcos temporais predominantes nas narrativas sobre a arte santeira no Piauí - a remissão ao período colonial como genealogia da prática devocional popular com o uso de imagens sacras; e o fenômeno de proliferação de santeiros na década de 70, após a repercussão das obras da Igreja Nossa Senhora de Lourdes - a nota substancia que a despeito da comprovada existência de escultores e entalhadores de figuras sacras no território piauiense nos séculos XVIII e XIX, não é possível atrelar continuidades do ponto de vista formal que permitam certificar as características da manifestação artística objeto do pedido de registro como herança dessa produção escultórica pregressa, encontradas em altares e oratórios piauienses. Assim, a nota esclarece que o enraizamento da tradição escultórica de expressão da religiosidade popular que é inconteste no Piauí, sendo parte de sua identidade cultural, não se deu em um processo linear que legou características formais para a arte dos santeiros da segunda metade do século XX, de que trata o objeto deste processo. A continuidade do fazer figuras sacras até o presente seria permeada pela capacidade inventiva dos artistas, que ocasionou novas soluções plásticas, configuradas na arte santeira contemporânea. Conforme consta na Nota:

Como performance cultural ligada inicialmente à liturgia católica, a arte santeira permanece como reedição da antiga prática de fazer e consumir imaginária sacra popular no Piauí, sendo ampliado para um perfil de consumidores de fora da comunidade local e assumindo novas funções, como o uso decorativo ou artístico. <sup>[17]</sup>

Em relação à transmissão geracional, a nota aborda que a reprodução da prática encontra diversos contextos de transmissibilidade, em um processo que nem é formal, nem majoritariamente familiar, e nem determinado por vivências religiosas homogêneas, ou trajetórias uniformes de vida. A heterogeneidade também foi observada nos aspectos visuais das obras, que apresentam pluralidade de dimensões, acabamentos, expressões fisionômicas e detalhes, conferindo características discerníveis no estilo próprio de cada artesão. Em que pese a pluralidade, foi notificada a existência de um denominador comum que confere

unidade ao acervo. Os aspectos formais e estilísticos apontados como generalizáveis foram o hieratismo das figuras, a frontalidade excessiva, arranjo simétrico, a rigidez dos corpos e a simplificação dos objetos apresentados, com muitas aproximações às características marcadas nos ex-votos. Quanto aos aspectos tipológicos, outro ponto abordado foi a diferença entre a produção dita “santeira” e o “estilo regional”, também evocado como necessidade de distinção para esclarecer sobre a definição do objeto de registro.

Ainda como necessidade de aprofundamento de estudo sobre o objeto, foi colocado na nota a necessidade de que a instrução técnica de registro se ativesse às particularidades piauienses no panorama mais abrangente da produção da imaginária sacra popular do Nordeste e Brasil, e que aprofundasse informações sobre a comunidade de santeiros do Piauí e dos consumidores das obras; além do levantamento dos desafios atuais para a sustentabilidade do bem, de forma a constituir diretrizes para sua salvaguarda. Reiterou a recomendação do prosseguimento do processo junto ao DEPAM, a fim de que as argumentações relativas ao Registro e Tombamento estivessem em consonância.

Tendo em vista os apontamentos realizados, as tratativas foram retomadas com o Departamento de Patrimônio Material do IPHAN - DEPAM, especificamente a Coordenação Geral de Identificação e Reconhecimento e Coordenação Geral de Conservação, visando a instrução articulada do processo de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e do Registro da Arte Santeira Piauiense, concluindo-se sobre a necessidade de realizar uma reflexão conjunta sobre os valores patrimoniais dos bens, os impactos do tombamento para a comunidade e os desafios à sua conservação.

O processo foi novamente submetido à análise da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, em sua 35ª reunião, no dia 16 de maio de 2018. Conforme consta na memória dessa reunião<sup>[18]</sup>, as discussões ante o conteúdo da nota levantaram que o reconhecimento contribuiria à promoção e consagração da expressão artística do estado do Piauí, e que o apontamento do enquadramento do bem visando sua inscrição em um dos Livros de Registro, seria mais apropriadamente feito em diálogo com os detentores no percurso da instrução técnica do pedido. Constam ainda discussões sobre a salvaguarda do bem, como o manejo da matéria prima e a indicação de participação do CNFCP, em função das ações do PROMOART.

Na mesma reunião foram discutidos pontos em relação à argumentação constante da instrução de tombamento que direcionava para a inscrição no Livro Etnográfico. Foi destacado que a conversão da inscrição de um acervo de arte popular para o Livro de Belas Artes seria mais um aspecto inovador do processo, por oferecer outra possibilidade de valoração artística que não vinculada à cultura erudita. Os conselheiros da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial deliberaram pela pertinência da solicitação de Registro da Arte Santeira do Piauí, se manifestando mais uma vez pela instrução do processo de Registro em conjunto à instrução do tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes.

A partir da decisão da Câmara, o Diretor do DPI época, Hermano Queiroz, fez o encaminhamento ao DEPAM, considerando a necessidade de que as áreas técnicas dos dois departamentos procedessem à apreciação conjunta dos processos de Registro da Arte Santeira do Piauí (Processo nº 01450.014374/2008-32) e do processo de Tombamento da Igreja N. S. de Lourdes e de seu acervo de bens móveis e integrados (Processo nº 1560-T-08), a fim de estabelecer, junto à Superintendência do Iphan no Piauí, uma agenda de trabalho comum para construir entendimentos a respeito dos valores patrimoniais relativos aos bens em

questão. [\[19\]](#)

## **Instrução para o Registro:**

Dada toda a documentação e reflexão já incorporada ao processo para aferição de pertinência do bem ao Registro, o que por fim foi realizado na 35ª reunião conforme mencionado, o entendimento do DPI para finalização da instrução técnica do processo foi direcionado para a contratação de uma consultoria a fim de consolidar em único dossiê a instrução de Registro e Tombamento de forma articulada, conforme deliberado pelos conselheiros.

A estratégia da consultoria não pode ser atendida, sendo formulada uma solução interna ao IPHAN para instrução técnica dos processos, a partir do trabalho conjunto de técnicos da Coordenação Geral de Identificação e Registro do DPI e da Coordenação Geral de Identificação e Reconhecimento do DEPAM, compondo uma equipe multidisciplinar de profissionais com formação em antropologia, história, história da arte e arquitetura, a fim de trabalharem de modo articulado a produção do Dossiê de Reconhecimento dos bens. [\[20\]](#) A equipe estabeleceu ainda interfaces com a Coordenação Geral de Promoção e Sustentabilidade/ DPI e Coordenação Geral de Conservação/ DEPAM, contando com o apoio da Superintendência do Piauí em todo o planejamento, discussões, e viabilização das condições de pesquisa e contato com os interlocutores.

Entre junho de 2019 e março de 2022, a equipe constituída realizou estudo aprofundado do material já disponível no IPHAN; fez pesquisa de campo junto a santeiros, colecionadores, comerciantes e autoridades públicas para complementação das informações necessárias; e, por fim, consolidou o documento intitulado “Dossiê para o reconhecimento da Arte Santeira em madeira do Piauí e da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e Acervo”. ( 3463060)

No período de trabalho, cabe destacar a ocorrência de processos de diálogo e esclarecimentos realizados junto à comunidade interessada, com as Oficinas sobre o processo de Registro da Arte Santeira e Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, realizadas em novembro de 2019, nas cidades de Teresina e Parnaíba, que contou com a participação de artesãos, gestores culturais, educadores e pesquisadores da arte santeira piauiense a fim de informar sobre o andamento e integração dos dois processos.

Essa aproximação permitiu complementar informações e levantou questões importantes para a construção do Dossiê. No âmbito do registro tratou-se da proposição de mudança de categoria de Ofícios e Modos de Fazer para Forma de Expressão; da denominação mais adequada para o bem na visão dos detentores; das especificidades da produção da arte santeira nas diferentes localidades e entre os artistas; dos valores atribuídos por esses às suas prática; do uso da matéria-prima e dos conhecimento técnicos para seu tratamento e acabamento; das questões relacionadas à autoria, aos estilos individuais e à unicidade das peças; dos sentidos atribuídos pelos consumidores; e a relação entre os estilos regional e sacro.

Discutiu-se ainda as ações de salvaguarda necessárias e as expectativas com relação ao reconhecimento do bem. [\[21\]](#)

Para compor o Processo de Reconhecimento da Arte Santeira em Madeira do Piauí (incluindo a forma de expressão, a Igreja e seu acervo), a fim de cumprir um dos requisitos da Resolução nº 01, de 03 de agosto de 2006, foi produzido um vídeo documentário, em versão longa e curta, a partir da edição de



materiais já disponíveis, dadas as limitações de produção de novas imagens junto aos santeiros colocadas pela pandemia<sup>[22]</sup>. Os materiais consolidam a narrativa que relaciona os bens e estabelece de modo conjunto os argumentos que atestam os valores patrimoniais dos objetos em questão.

Os argumentos constituintes do dossiê e o vídeo curto foram apresentados de forma sumária e didática numa ação devolutiva à comunidade, na forma de conferência virtual, com a participação de santeiros e pessoas ligadas à Paróquia da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Na ocasião, se informou sobre o caráter de documento técnico do dossiê, que consolidou e complementou as informações dos vários estudos realizados, e se destacou que o documento ainda estava aberto à contribuições, esclarecendo que o Reconhecimento dos bens só se consolidaria com a apreciação final pelo Conselho Consultivo.

Os participantes puderam se manifestar e apresentar considerações sobre o processo e os resultados apresentados. De uma forma geral, os santeiros expressaram a importância do reconhecimento pelo Iphan para a valorização e continuidade de seu trabalho, e ressaltaram a qualidade do material apresentado. A parte mais considerável das questões levantadas foram relativas às diretrizes técnicas para a conservação da Igreja e os impedimentos e perigos de engessamento colocados pelo Tombamento.

O texto do dossiê foi disponibilizado em consulta pública pelo site do Iphan, entre os dias 11 e 28 de março, não tendo recebido questionamentos ou contribuições.<sup>[23]</sup> Após o período de consulta, consta do Processo uma Ata de Reunião (3467967) realizada no dia 13 de abril de 2022, a pedido da Paróquia da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, por meio de conferência virtual, na qual estiveram presentes servidores do IPHAN e da Superintendência do Piauí e representantes da Paróquia, para tratar de questões referentes ao tombamento provisório da igreja e seus efeitos. Após, a demanda foi formalizada pelo Ofício nº 12, da Paróquia Nossa Senhora de Lourdes, em 27 de maio de 2022 (3560905), solicitando o destombamento da Igreja, o qual foi respondido pelo DEPAM como improcedente. O documento questionou o cumprimento dos critérios de continuidade histórica e relevância nacional do bem para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira, em relação à Arte Santeira Piauiense, os quais foram rebatidos pelo DPI, sendo indicado o prosseguimento do processo de Registro, com vistas a sua apreciação pelo Conselho Consultivo do IPHAN.<sup>[24]</sup>

### **III. Caracterização do bem cultural**

A Arte Santeira em madeira do Piauí é compreendida como uma expressão de caráter plástico, que abrange uma produção variada de peças entalhadas, associando nas formas figurativas apresentadas referências à vivência religiosa, elementos da natureza e paisagens locais e o modo de vida da população:

São esculturas tridimensionais ou relevos talhados geralmente no cedro ou imburana com técnicas e ferramentas semelhantes, resultando em uma variedade de personagens sagradas e profanas que carregam referenciais visuais ligados ao agreste piauiense. Carnaúbas, bacuraus, mandacarus e tantos outros elementos figurativos regionais compõem a decoração de anjos, santos e pessoas comuns chamadas de “caboclos”, cuja procedência é reconhecível pelo tipo de estrutura e de acabamento das peças.<sup>[25]</sup>

O que define o bem cultural não é propriamente o repertório sacro, visto que temas classificados pelos produtores como profanos e regionais, que representam cenas do cotidiano da população rural piauiense também fazem parte do universo de produção. Existem artistas que transitam pelas duas categorias - sacra e regional, enquanto outros se dedicam com exclusividade a uma delas. Há controvérsias entre os artistas para classificar o que produzem, com base na exclusividade de temas religiosos ou não. Divergem também sobre como se autotransclassificam em relação às categorias mais gerais de escultor, artesão ou artista, expressando no uso dos termos, concepções, distintivos sociais e índices de proficiência no ofício. A diversidade temática deriva dos referenciais religiosos do artista e, também, dos circuitos artísticos e comerciais que acessa, das encomendas que recebe, do trânsito de suas obras e reconhecimento de sua prática, por vezes ocasionando a especificação majoritária de sua produção para um nicho e sua decorrente especialização. Apesar dos dissensos, o qualificativo de santeiro guarda uma potencialidade identitária, reconhecida tanto pelos produtores, quanto pelos consumidores.

O Dossiê informa que não existem especificidades técnicas marcantes na produção das peças pelos santeiros, sejam sacras ou regionais, sendo os procedimentos, etapas de trabalho e ferramentas utilizadas bastante similares. O processo de trabalho é descrito de forma geral: o bloco de madeira original é trabalhado inicialmente com os instrumentos maiores, como serrote e enxó; e modelado a seguir com o uso de formão, facas, goivas e instrumentos feitos pelos próprios santeiros. A decisão sobre o que será esculpido é determinada também pelas qualidades do bloco de madeira, em relação ao seu tamanho, dureza e o movimento que pode ser impresso. As figuras são riscadas no bloco e, a partir disso, começa-se o entalhe. Em sua maioria, as peças são mantidas monocromáticas, com acabamento com lixa e cera, embora alguns santeiros apliquem cores ou contrastes, misturando pigmentos à cera para escurecer alguns elementos das figuras. Se o processo é generalizável, o resultado produzido é único, os santeiros fazem questão de afirmar que suas peças nunca saem iguais.

Em relação às características formais das obras, é dito no Dossiê que são estilizadas com base em uma simplificação dos volumes, texturas e proporções do natural, aspectos observados também na produção dos ex-votos. São observadas de modo geral, a rigidez, o hieratismo e a simetria das figuras. Os elementos decorativos podem ser símbolos da liturgia católica, como ostensórios, palmas e pombas; ou da flora e da fauna piauienses.<sup>[26]</sup> As características gerais compartilhadas são acrescidas com as preferências e os traços de cada um, aspecto que é essencial e valorizado.

A marca de autoria é um traço identitário da arte santeira praticada no Piauí. A distinção de estilo significa prestígio e confere reconhecimento de maestria no ofício. Embora o fazer seja uma prática coletiva, uma vez que os detentores se reconhecem como um grupo, existindo agrupamentos em associações, cooperativas e oficinas, as formas produzidas guardam a experiência, técnicas e estilo de cada autor. A distinção é o fim buscado, mesmo na relação de transmissão de saberes entre mestres referenciados e aprendizes.

O dossiê para o Reconhecimento destaca que a formatação das características definidoras da expressão artística e ofício que compreendem a Arte Santeira Piauiense decorrem de uma confluência de variáveis que reuniram, em fins da década de 60 e início dos anos 70 (Século XX), as condições de possibilidade de emergência do fenômeno objeto do pedido de Registro. Esse momento é marcado pela diferenciação de uma produção no universo da produção da imaginária popular com fins devocionais. Com as características visuais e estéticas anteriormente

descritas, as obras são revestidas de outras camadas de significação que vão além da expressão de religiosidade.

Reconhece-se com clareza que há raízes dessa manifestação na produção com finalidade devocional que lhe antecede por séculos. No bojo da ocupação do território piauiense pela formação dos currais desde fins do século XVII, produziu-se e circulou-se uma cultura material na forma de oratórios domésticos, escapulários, ex-votos, imagens de santos e outras peças, que se relacionam a um tipo de experiência religiosa e mística, fundada no culto aos santos, crença nos milagres e na proteção divina. Nos sertões da colonização, os santeiros seriam os artífices que materializavam os suportes ao professamento da fé e assim forneciam as condições de vivência dos fundamentos religiosos compartilhados. A existência de capelas de fazenda, altares de igrejas, imagens de santos e mesmo de mestres reconhecidos nessa produção, atestam a existência da prática no passado e confirmam o universo cultural religioso do catolicismo popular como um legado que estabelece relações com as crenças e vivências religiosas ainda existentes na sociedade piauiense e manifestas em lugares de peregrinações e pagamentos de promessas, devoções aos santos e festividades populares do calendário católico. [\[27\]](#)

Embora seja inequívoco assumir o lastro temporal da produção da imaginária sacra popular no Piauí, segundo os estudos que compõem o processo de Registro, do ponto de vista formal, não é possível realizar uma genealogia direta de estilo entre essa produção difusa e anônima e o fenômeno que está sendo apreciado nesse processo de Registro.

Nesse sentido, cumpre distinguir a Arte Santeira em Madeira do Piauí, fenômeno sociocultural colocado em prática no início da década de 1970, de uma produção santeira ligada exclusivamente à devoção popular que tem sido feita em diversas partes do Brasil e do próprio Piauí. A despeito de menções bibliográficas no campo da História da Arte no Brasil que indicam a presença de entalhadores e santeiros ligados à vertente da imaginária erudita e que alcançaram certa notoriedade no estado, como Loreno Antônio da Cunha (1848-1929)<sup>12</sup>, Sebastião Mendes (c. 1859-1886)<sup>13</sup> ou Pedro Xavier Nunes (1907-c. 1992)<sup>14</sup>, a produção santeira popular piauiense, até fins de 1960, mantinha-se como uma expressão anônima. Ousamos afirmar que, de modo geral, tratava-se de uma produção de imagens de santos destituída de uma unidade visual que a singularizasse. [\[28\]](#)

O Dossiê percorre os caminhos de visibilidade e valoração alçados pela produção da imaginária sacra popular na década de 1970, no quais a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, além de importante vitrine do bem cultural proposto para Registro, tem o status de um epicentro narrativo, a partir do qual se elabora a expressão cultural aqui denominada por Arte Santeira em Madeira do Piauí.

Sendo considerada como berço desse fenômeno, a opção plástica tomada na construção do templo localizado na Vermelha, um bairro operário de Teresina, capital do Piauí, é situada no Dossiê a partir do contexto do movimento de renovação da Igreja Católica, incitado no Concílio Vaticano II (1962-1965). A postura apregoada de aproximação da Igreja aos fiéis, como necessária medida para situar o catolicismo frente às transformações do mundo no século XX, relegou tanto mudanças nos atos litúrgicos, como na aproximação e engajamento da Igreja nas questões da classe operária. A integração comunitária e inclusão de questões sociais nas práticas religiosas e na atuação clerical foi o que promoveu o projeto implementado na construção da Igreja da Vermelha.

A concepção partiu do pároco local, o Padre Francisco Chagas Carvalho, que tinha o intuito de construir um templo rústico e sem muitos adornos, uma

“oficina de almas”. Assim, a construção da sede da paróquia proposta à comunidade, e realizada em mutirão com os moradores do bairro, tinha como objetivo a constituição de um espaço amplo e simples. Em todos os aspectos buscou-se aproximação com a realidade dos fiéis que se juntaram à construção, privilegiando os materiais e soluções construtivas de uso da população. No lugar da escolha por imagens de gesso mais convencionais, o padre propôs para um carpinteiro local, que fabricava ex-votos, a produção do Cristo Crucificado para composição do altar. Era José Alves de Oliveira, vigia da praça da Igreja, que ficou conhecido como Mestre Dezinho de Valença, precursor da arte santeira.

A escolha estética que também presumia a criação de significados para o ambiente litúrgico tinha por objetivo passar a mensagem de simplicidade e identificação com a cultura local. O já conhecido à época artista plástico piauiense Afrânio Pessoa Castelo Branco<sup>[29]</sup>, esteve à frente da concepção dos elementos decorativos do templo, que envolviam suas próprias obras compondo os painéis da Via Crucis, dispostos nas laterais da Igreja e a pintura do painel do retábulo feito em argamassa, sob o qual se dispôs a imagem do Cristo Crucificado.

O projeto do templo foi um trabalho que durou alguns anos, entre 1969 e 1972, ao qual além do Mestre Dezinho, se vinculou outros nomes: Expedito Antonino dos Santos, Mestre Expedito, outro reconhecido fundador da arte santeira, que executou o entalhe da pia batismal, do ambão e da caixa de esmolos, assim como as molduras para as telas da Via Crucis, de autoria de Afrânio Castelo Branco; e Manuel da Assunção e Silva, Seu Assunção, pedreiro, também morador do bairro, que preparou a base de argamassa, finalizado pelo pintor.

As peças causaram um estranhamento inicial no público, por divergirem muito das imaginárias habitualmente dispostas em templos religiosos. No entanto, o assentimento por parte da Igreja de que cumpriam a finalidade litúrgica pretendida, representou, além de oportunidade de trabalho, visto que à época, vários artesãos foram mobilizados para fazer esculturas ou peças de mobiliário para Igrejas, também, uma primeira instância de consagração para a forma de expressão.<sup>[30]</sup>

O dossiê discorre sobre o contexto político em que a obra da Igreja emergiu, que correspondeu ao projeto de modernização implementado pelo governador do estado, Alberto Tavares Silva<sup>[31]</sup>, em sua primeira gestão (1971-1975), que se refletiu não apenas em infra estrutura e serviços. A bibliografia<sup>[32]</sup> utilizada no dossiê evoca que o projeto dessa administração estava imbuído simbolicamente da construção de uma autoestima local e imagem positiva do estado do Piauí, evidenciado por um discurso que buscava difundir um clima de prosperidade, fundado em desenvolvimento econômico, e materializado nas grandes obras públicas e projetos de urbanização, além da promoção de destinos turísticos, como o Delta do Parnaíba e a Serra da Capivara. Empenho que se traduziu também na valorização e promoção da cultura local. O reconhecimento alcançado pela germinal arte santeira em sua qualidade estética foi capturado e alçado a também significar a imagem positiva e de “civilização” do estado:

Não seria diferente com a produção santeira do Piauí. Realizada por santeiros de origem humilde, ostentando um aspecto “rústico”, “espontâneo” e “autêntico”, associada às práticas devocionais populares, as peças personificavam uma encarnação da cultura popular piauiense e se ajustavam perfeitamente aos anseios de representação simbólica e às diretrizes políticas do projeto modernizador em curso, propiciando uma imagem que difundiria, de forma eloquente, a grandeza artística do Piauí em nível nacional e internacional. Em lugar de um sinal de “atraso”, as imagens de santos esculpidas em madeira foram dignificadas como um ícone da identidade regional do Piauí.<sup>[33]</sup>

O governador atuou pessoalmente na promoção direta da arte santeira, encomendando obras, presenteando-as em suas visitas oficiais, impulsionando a participação dos artistas em exposições e fazendo premiações. É bastante marcante na fala do Mestre Dezinho e outros santeiros da primeira geração, a importância da atuação do governador, da primeira dama e sua extensão familiar, que também ocupava cargos públicos em Parnaíba, outro núcleo de produção da expressão artística, onde a produção do artesanato também encontrou estímulo do mecenato público no âmbito de projetos de impulsionamento do turismo litorâneo.

É citado no dossiê que a atuação do governo local na década de 1970 foi determinante para o êxito do formato reinventado da Arte Santeira, promovendo o fornecimento de matéria-prima, crédito para os insumos necessário à produção; facilitação da comercialização, com a aquisição de peças para revenda, e a criação de uma galeria para venda em consignação; também o suporte para a participação dos santeiros em eventos e envio de suas obras para exposições. Sobretudo, promoveu reconhecimento e visibilidade com a realização de eventos e premiações, que foram determinantes para a consagração das carreiras de muitos artistas. A promoção governamental foi consolidada como política pública, sendo instituído o Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense – PRODART, no ano de 1981, com sede na Central de Artesanato que leva o nome do Mestre Dezinho. [\[34\]](#)

As obras da Igreja estabeleceram uma renovação estética no ambiente litúrgico, e também delimitaram “ uma nova vertente da produção escultórica popular em madeira”:

A partir da construção da igreja Nossa Senhora de Lourdes, os santeiros passaram a se apropriar das novas possibilidades criativas e plásticas, encontrando um terreno bastante favorável para converter uma atividade subsidiária em uma carreira profissional. Nosso ponto, nesse sentido, será levantar o conjunto de iniciativas que beneficiaram os santeiros piauienses: por um lado, a convergência de movimentos eclesiais que defendiam a aproximação da Igreja com as comunidades de base e com as demandas sociais; por outro lado, o interesse do poder público em subvencionar a produção de peças e difundi-las em uma escala mais ampla. Intervindo nesse cenário local, consideramos indispensável citar as transformações pelas quais o mercado de arte no Brasil passava, mais sensível à valorização e à comercialização de objetos de arte popular. [\[35\]](#)

Como outro fator de propulsão, o destaque que a arte popular alçou a partir dos anos 1970, ganhando espaço em galerias e eventos, veio a propagar o trabalho dos santeiros em exposições de arte, decoração de interiores, design, revelando e consagrando outros circuitos para além da fruição religiosa. No dossiê, é estabelecida uma relação entre esse contexto de valorização e a preponderância alcançada pela talha em madeira no universo da produção artesanal geral; além da diversificação da produção dos escultores, favorecendo também o segmento denominado de arte regional.

Em termos de linguagem plástica, o estilo regional permitia novas maneiras de explorar os elementos: muitos santeiros acabaram desenvolvendo novas personagens do universo profano, dos quais podemos citar as mulheres gestantes, famílias migrantes durante a seca, procissões religiosas, ou apenas animais. Foram novidades que tiveram grande aceitação junto aos comerciantes, colecionadores de arte popular e padres das igrejas da região. [\[36\]](#)



Se a produção das esculturas devocionais tem lastro temporal que remonta à colonização do território, a reinvenção da imaginária religiosa popular, que aconteceu no Piauí após a Igreja Nossa Senhora de Lourdes, é um processo que tem esteio nas transformações das concepções de arte e no mercado voltado a esse segmento, transcorridas no século XX. É remontado no Dossiê, o interesse por artefatos religiosos que movimentou antiquários e colecionadores, na primeira metade deste século e o prestígio alcançado pelas peças votivas do nordeste brasileiro, que desencadeou coletas de ex-votos em locais de milagres e peregrinação para a formação de coleções e exposições temáticas.

( ...) desde pelo menos a década de 1940, mapear, coletar e expor artefatos artísticos de caráter popular se tornaram iniciativas de diversas instituições para, na esteira da proposta estético-política do movimento modernista, reunir um acervo cultural que tratasse dos “valores de autenticidade e brasilidade.” [37]

É notificado na pesquisa que, a partir da década de 60, se deu a proliferação de vários espaços e eventos destinados à exposição e comercialização de arte nos centros urbanos, possibilitando a difusão do interesses e consumo por objetos artísticos, inclusive o segmento da arte popular, circuitos os quais os santeiros piauienses começaram a acessar. Vê-se também o seu aparecimento em publicações de autores renomados que atribuíram reconhecimento de valor artístico à produção e projetaram a divulgação do trabalho dos santeiros a um público mais amplo e especializado. [38]

O “surto comercial” no qual os santeiros da primeira geração foram inseridos a partir das relações com algumas figuras-chave que os introduziram nesses meios, [39] reverberou na comunidade de artesãos, inspirando e motivando outros talentosos escultores a seguirem seus passos.

O tratamento das peças como um produto artístico, e não restritamente objeto devocional, leva sua projeção para um público não especializado, que recorre às obras como decoração, acervos populares, *souvenires*. Interesses que também redimensionam a produção dos santeiros, que buscam suprir a demanda com obras menores, mais baratas, menos trabalhosas, a serem dispostas em lojas de artesanato. Na ampliação do mercado, diversificam também as condições da comercialização, pela figura do intermediário e a disponibilização de peças para pronta entrega, embora nem todos tenham feito direcionamentos em sua produção para atender esse circuito, o que depende muito das condições de comercialização dos santeiros, e do *status* já alcançado por este na profissão.

Como se vê, a Arte Santeira em madeira do Piauí é um fenômeno que se conforma na consagração em várias esferas. O próprio termo mestre, muito usado para se referir aos detentores do ofício de forma geral, guarda seus distintivos sociais junto ao público, e especialmente junto aos pares. A insígnia remete tanto à função exercida na transmissão de conhecimento, quanto ao reconhecimento da trajetória de vida, experiência de produção ou destaque alcançado por outros circuitos de valoração, como a mídia, circuitos artísticos ou reconhecimento pelos poderes públicos.

O reconhecimento e visibilidade de Mestre Dezinho e Mestre Expedito inspirou e motivou diversos artistas a voltarem sua produção para a arte santeira, em outras cidades como Pedro II, Parnaíba, Campo Maior e José de Freitas. A apropriação simbólica e incentivo governamental e os novos circuitos que despontaram oportunidade de comercialização, propiciaram que os artistas se

especializassem e dedicassem exclusivamente a essa produção. Assim, se formou um contingente expressivo de artistas que tinham na arte santeira o seu sustento, despertando o interesse de aprendizes.

No Dossiê é relatado que a aprendizagem do ofício se dá por “engajamento prático”, em experiências diversas de aproximação com um santeiro consolidado:

Os santeiros entrevistados indicam que a iniciação no aprendizado do ofício se efetivou por meio de atividades realizadas no contexto dinâmico de interações estabelecidas com um mestre preceptor, os colegas de trabalho, as demandas dos clientes, os instrumentos de trabalho, etc. É por meio da execução de tarefas auxiliares, como lixamento ou polimento com cera, e, sobretudo, da observação do mestre em atividade que os jovens santeiros realizam seu aprendizado e delineiam seu próprio estilo. Aquele que não forja seu estilo é chamado de “pica-pau”, isto é, apenas talha a madeira como cópia ou sob a orientação de outrem, reproduzindo imagens destituídas de maior expressividade artística. [40]

A passagem dos aprendizes pelas oficinas dos mestres garantindo a experiência na técnica não estabelece necessariamente padrões de filiação escultóricas definidos. Há menção a aprendizes que passaram pelas oficinas de mais de um santeiro; e relatos de que os intercâmbios e observação de trabalhos, inclusive de artistas de outros lugares, também constituem processos formativos. O Dossiê apresenta uma síntese descrevendo a tipologia de alguns desses estilos pessoais, demarcando que o trabalho do mestre funciona como referência, a partir da qual alguns elementos são apropriados numa releitura pessoal, garantindo alguma afinidade estética ou o partilhamento de traços, mas consolidando formas próprias de expressão de cada artista. [41]

São apontados quatro núcleos de formação de santeiros pela mediação dos mestres no contexto de trabalho em suas oficinas, nos quais é possível estabelecer “linhas de continuidade e de criação autoral”. O primeiro núcleo são os convocados pelo Mestre Dezinho, que em função de seu sucesso e amplificação de encomendas, recrutou assistentes para atender a crescente produção na oficina aos fundos de sua residência. [42] O segundo núcleo, em torno de mestre Exedito, que com a notoriedade alcançada também pelo trabalho na Igreja, dedicou-se integralmente a esse ofício. Embora tenha mantido a preferência de trabalhar sem ajudantes, requisitava auxílio para o polimento final das peças, tendo inspirado aprendizes quanto ao acabamento das peças e pela postura profissional. [43] O terceiro núcleo descrito se trata de uma parceria entre Carlos Barroso e Mestre Cornélio, também associada à composição de obras para uma Igreja, no início dos anos 70. [44] O quarto núcleo apontado no Dossiê, é o que se formou em Parnaíba, cuja referência são os trabalhos do Mestre Reis, com destaque também para o trabalho de Mestre Ageu na formação do estilo arte regional, ao qual outros santeiros passaram a se dedicar no município. [45]

#### **IV. A Arte Santeira em Madeira do Piauí como objeto de Registro**

Para fins da obtenção do título de Patrimônio Cultural Brasileiro, a forma de expressão Arte Santeira em Madeira no Piauí, é compreendida tendo como características definidoras os atributos estilísticos e os significados agregados que a produção e consumo da imaginária sacra popular piauiense se reveste, a partir dos

anos de 1970, em função da convergência de interesses e iniciativas eclesiais, governamentais, artísticas e comerciais.

Em termos visuais e estéticos a expressão plástica constitui um repertório que assimila temas do catolicismo popular, como santos, anjos, personagens e passagens bíblicas, com figuras que remetem à paisagem regional ou à vida sertaneja. As características reconhecíveis que determinam o bem, passíveis de serem observadas tanto no estilo sacro, quanto no regional, são a estrutura maciça e vertical das esculturas, a estilização das formas, rigidez, hieratismo, simetria, ênfase das órbitas oculares, e o emprego de elementos decorativos de simbologia religiosa conjugados com representação estilizada da fauna e flora locais; além do acabamento monocromático predominante, embora existam trabalhos com aplicações de cores e contrastes, a partir da pigmentação da cera, com anilina, betume ou extrato de nogueira. Em que pesem as características estéticas gerais reconhecidas, existem os estilos e marcas individuais que particularizam a singularidade de cada santeiro no universo da produção. O valor da autoria é um aspecto muito importante, os santeiros destacam a unicidade de cada peça produzida e buscam discernir a sua produção ante os pares.

A técnica utilizada, entretanto, não guarda muitas particularidades entre os artesãos. O entalhe é feito na madeira, geralmente o cedro ou imburana, utilizando-se de ferramentas como o serrote e a enxó para desbastar; goivas e facas para o detalhamento das figuras; após, o acabamento, com lixa e enceramento. É comum que os artistas fabriquem alguns instrumentos próprios para executar os detalhes de suas obras.

Por essa razão, se aponta a categoria de forma de expressão para o Registro, visto que é na forma esculpida, e não na técnica aplicada, que se encontram os atributos de peculiaridade que distinguem a prática piauiense no cenário geral da arte popular de temática religiosa.

A transmissibilidade do bem se dá na troca de informações e aprendizagem informal, além da passagem pelas oficinas dos mestres consagrados, não havendo a formação de escolas de estilo, propriamente. Mais do que reprodução de técnicas e padrões, a transmissibilidade se trata de processo criativo, que estabelece diálogo com as referências dos mestres, mas incorpora outras expressões, levando à formação de estilos pessoais. Os santeiros forjam sua própria identidade estética, imprimindo em sua produção referências pessoais estéticas e de experiência de vida e espiritualidade, que são também reforçadas em função das encomendas que recebe e dos circuitos que acessa.

Em que pesem as marcas de individualidade, os detentores do ofício se reconhecem e são reconhecidos como uma coletividade, que possui padrões de sociabilidade e valores internos de distinção e reconhecimento. O senso de comunidade em torno do ofício se institui pelas relações estabelecidas nas oficinas e nos espaços de circulação dos santeiros. Conforme o dossiê,

Mesmo quando não estavam em contato direto, os santeiros do Piauí se ligavam por fios variados e de grande atuação, de maneira a constituírem um segmento profissional que se reconhecia por meio de participações em eventos, exposições, premiações e outras ocasiões de sociabilidade comum. Além disso, partilhavam de uma experiência básica, da uma consciência estética e de um repertório de referências culturais compartilhadas que são transmitidas dentro do grupo e por meio das quais eles demarcam suas fronteiras simbólicas, representam, agenciam e modificam a sua identidade cultural e localizam a sua territorialidade. [\[46\]](#)

A comunidade de detentores é constituída atualmente por cerca de

cinquenta santeiros em atividade, conforme informação cedida em 2020 pelo Programa de Desenvolvimento do Artesanato- PRODART, que mantém um cadastro de artesãos no estado. Segundo as informações constantes do processo, esse coletivo é formado majoritariamente por homens, não obstante terem sido identificados relevantes trabalhos realizados pelas artesãs Verônica, no município de Pedro II, Antônia Félix, em Amarante, e Toinha em Teresina. Uma investigação mais aprofundada sobre a participação das mulheres nessa produção artística é recomendada no Dossiê.

Outra característica marcante da comunidade é o achatamento temporal entre as gerações de praticantes. Verifica-se a estratificação geracional em tempo mais abreviado que os vinte e cinco anos tomados como média para se configurar uma geração biológica, de modo que a sucessão por três gerações, que demonstram o adensamento e consolidação da prática cultural na coletividade, no caso da arte santeira piauiense soma menos que setenta e cinco anos:<sup>[47]</sup>

Como vimos, no caso da Arte Santeira em madeira do Piauí a sucessão geracional não correspondeu aos 25 anos. Logo após o despontar de Mestre Dezinho e Mestre Exedito, surgiu uma nova geração, que se beneficiou das oportunidades profissionais, conexões sociais e visibilidade artística garantidas por ambos. Essa segunda geração, na qual se integram Mestre Cornélio, Carlos B., Mestre Reis quanto outros citados, transmitiu, por sua vez, a uma terceira geração os fundamentos práticos e os valores artísticos da arte santeira em um período de poucos anos, que também não coincidiu com a padronização geracional de 25 anos. (...) Ainda que, entre os santeiros que foram surgindo, as faixas etárias não sejam tão discrepantes, a experiência profissional e artística compartilhada por eles apresenta diferenças significativas no tocante às oportunidades profissionais, ao perfil do mercado artístico, aos apoios institucionais e à sua inserção sociocultural mais ampla. Daí ser possível distinguir uma sucessão geracional que já atinge, ao menos, quatro gerações, entendidas, aqui, a partir de uma unidade constituída de acontecimentos e experiências compartilhadas e associada à própria dinâmica das transformações sociais.<sup>[48]</sup>

A configuração geracional de uma prática cultural é um dado importante para auferir seus índices de vitalidade. A sucessão da arte santeira tem apontado para a integração de novos nomes ao ofício em tempo reduzido, embora em pequeno número; e são percebidas modificações no contexto da prática, que marca cenários diferenciados de experiência em curtos intervalos de tempo. Isso pode ser explicado pela efervescência que configurou a ascensão do fenômeno, seu reconhecimento e projeção, sendo necessário verificar se a tendência irá se perpetuar. Outra característica é o perfil etário das gerações, não marcado por diferenças de idade expressiva entre sucessores e ascendentes. Dados que precisam ser acompanhados no tempo, a fim de que sejam avaliadas as dinâmicas de perpetuação da prática.

As diferentes dimensões integrantes do bem cultural, sejam as características formais identificáveis nas peças - as compartilhadas e as autorais, as técnicas produtivas, a organização do coletivo de detentores, as formas de transmissão de saberes, e os significados conferidos nas diferentes esferas por onde circulam peças e santeiros, constituem aspectos referenciais observados por ocasião do Registro do bem:

Enquanto referência cultural, a existência e realização da Arte Santeira em Madeira do Piauí não supõe apenas uma unidade estética das peças, reconhecida seja pelos próprios artesãos, seja por devotos, comerciantes ou colecionadores e estudiosos. Sua ocorrência decorre de uma mistura de circunstâncias, instâncias e fatores imbricados: 1) ao perfil social e a trajetória de vida de seu grupo de produtores específicos; 2) a locais de circulação que vão desde galerias de artes até centros de artesanato popular e museus, passando

por residências de colecionadores particulares e devotos; 3) a sentidos devocionais que agregam tanto percepções de devoção quanto de qualidades artísticas; 4) a articulação e interação estreitas com o poder público e os esforços deliberados desse na divulgação de uma produção genuinamente piauiense em âmbito nacional e internacional; e 5) a um conjunto de atributos e orientações valorativas assumidas pelos santeiros no que diz respeito às noções de autoria, de renome, de modalidades de transmissão de conhecimento, de padrões visuais, de saberes sobre técnicas e matérias-primas, e de identidade profissional. [\[49\]](#)

A notoriedade alcançada pelos artistas e obras da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e as condições de estímulo à produção, propiciadas pelos interesses convergentes nos cenários eclesástico, governamental, artístico e comercial, acabaram por consolidar as características plásticas reconhecíveis que conformam o objeto para o qual se pleiteia o Reconhecimento. A “discursividade” fundada por Mestre Dezinho, conforme termo utilizado no Dossiê para se referir ao conjunto de atributos e elementos artísticos impressos nas obras da Igreja da Vermelha, gerou lastro, se perpetuando pelas gerações vindouras de artesãos que se dedicaram à produção da imaginária sacra popular nas localidades adjacentes à Teresina.

Os principais locais de produção são os municípios de Teresina, Parnaíba, Campo Maior, Pedro II e de José de Freitas, demarcando uma territorialidade para o fenômeno no estado do Piauí. Esta corresponde a municípios localizados nas regiões geográficas intermediárias de Parnaíba e Teresina, conforme a divisão geográfica vigente do IBGE [\[50\]](#), o que explicita uma espacialidade para a prática também passível de ser lida por aproximações de aspectos históricos, sociológicos, políticos, econômicos e culturais, que agregam à compreensão de como “o discurso” elaborado por Mestre Dezinho nas obras da Igreja tenha encontrado ressonância na produção dos outros artistas, que também começaram a desenvolver seus trabalhos a partir daquela linguagem visual, tendo se tornado aquela expressão estética um fenômeno de dimensão coletiva.

As histórias de vida de muitos artesãos informam trajetórias semelhantes de vivências rurais, atuação com marcenaria e carpintaria, experiências com a produção de ex-votos para atender as demandas comunitárias de pagamento de promessas. Assim, se pode inferir que a linguagem articulada por Mestre Dezinho tenha causado identificação nos artesãos, repercutindo em seus processos criativos. Do mesmo modo, a linguagem expressa se associa às memórias afetivas e vivências de um segmento de consumidores, acionando referenciais de religiosidade, modos de vida e territorialidades, de modo que se confirma no domínio da experiência, as assimilações entre os temas sagrados e regionais representados nas esculturas.

Nessa perspectiva, as obras que constituem o acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, ao se configurarem marco de origem da expressão artística em foco, representam um *turning point* da produção de caráter devocional, um momento decisivo que mudou o curso da atividade, por redefinir padrões técnicos e estéticos, ampliar os circuitos de circulação e consumo, num processo que envolveu a diversificação dos significados atribuídos à produção, e criou as condições para que fossem estabelecidos os contornos de um ofício que se assumiu como uma profissão artística.

Foi somente na década de 1970 que, impelida pela interação entre santeiros, poder público, setores progressistas da igreja, artistas e intelectuais, foram disponibilizadas as condições favoráveis para se investir em uma carreira artística promissora e a possibilidade, até então inaudita, de “viver da arte”, isto é, de



transformar uma ocupação subsidiária em uma atividade profissional regular. Raríssimos foram os santeiros populares que, nas décadas anteriores, alcançaram o sustento e ganharam a vida através do próprio trabalho, assim como escassas eram as possibilidades de viabilizar uma profissionalização fora dos marcos instituídos por eventuais encomendas eclesiais e ocasionais demandas particulares. [\[51\]](#)

Dito isso, para demarcar a historicidade da arte Santeira em Madeira do Piauí, além do evento histórico da construção da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, ponto de culminância e reinvenção da prática cultural, é preciso considerar outros fatores de compreensão, que estabelecem diferentes marcos, periodizações e durações, nos quais é possível apreender tanto as permanências, como as renovações que asseguraram a continuidade histórica do bem.

A diferenciação plástica, de usos e valores é explicitada num alargamento temporal, que, ao limite, situa a ancestralidade da prática cultural numa linha de tempo relaciona a arte santeira contemporânea a um dos pilares do processo civilizatório empreendido na colonização. Numa longa duração, existem pontos de ligação entre a produção da imaginária sacra de que se trata nesse processo e o fabrico dos suportes materiais das práticas devocionais do catolicismo popular atrelados à ocupação do território, como legado cultural de modos de significar e viver o sagrado. Ainda que as práticas sejam atualizadas, as referências religiosas que permeiam o repertório de personagens e símbolos do catolicismo que serve de inspiração para os santeiros é compartilhado com um dos perfis de consumidores, que se identificam com as obras pelos referenciais da sacralidade. Resta dizer que muitos dos santeiros reportam o início de suas trajetórias como escultores à fabricação de “ milagres”, santos e anjos, para atender as crenças e devoções em suas localidades

Nesse *continuum*, a ruptura apresentada pela inovação plástica e renovação de sentidos, se compreende a partir de um contexto no qual se associam agentes, fatores e instâncias que forneceram as condições para conformar os padrões estéticos renovados e reconhecíveis da Arte santeira em Madeira no Piauí. Assim, o movimento de renovação pastoral da Igreja católica que determinou as escolhas operadas na construção da Igreja da Vermelha; a apropriação do novo referencial plástico em um projeto político de criação e reforço de símbolos identitários; e a projeção da arte popular no cenário artístico e mercadológico, compreendem o contexto multifacetado que propiciou o necessário apoio e fomento à produção e as condições de circulação e comercialização das obras, acabando por deslocar o eixo de significação religioso para uma polissemia que mobiliza valores artísticos, comerciais e usos simbólicos, sustentados pela multiplicação e diversificação da comunidade de referência do bem. De modo que,

Como referência cultural, a Arte Santeira em Madeira do Piauí se constitui como uma forma de expressão artística associada à identidade cultural piauiense, sendo valorizada por diversos segmentos sociais no Piauí e no restante do país. Para devotos e comunidades católicas piauienses, as peças são encomendadas para decorar igrejas ou para a devoção doméstica. Para colecionadores e especialistas em arte popular, as peças são adquiridas para compor coleções de arte popular e artesanato, para decorar ambientes ou ainda integrar exposições e mostras dentro e fora do estado. Além disso, o acervo de peças dos santeiros piauienses se tornou importante atrativo turístico em locais referenciais na capital e em Parnaíba. Com o passar das décadas, a confecção de peças da Arte Santeira em Madeira do Piauí se atrelou a circuitos interligados de produção, de circulação e de consumo. Geralmente, os santeiros produzem suas peças a partir de encomendas da clientela, mas também as confeccionam com antecedência para eventos de premiação ou de feiras de artesanato e arte popular em outras

localidades. Há também quem trabalhe com peças cuja confecção é menos dispendiosa, posteriormente disponibilizadas em centros de artesanato popular e destinadas a um público com menor poder aquisitivo. [\[52\]](#)

A Arte Santeira em madeira no Piauí é um fenômeno que abriga uma diversidade de valores reconhecidos pelos seus detentores e reforçados por uma comunidade ampla de devotos, poderes públicos, comerciantes, estudiosos e colecionadores, que lhe reconhecem importância cultural e distintivos simbólicos mobilizadores de sentidos identitários.

Por tudo que foi apresentado, conclui-se que a Arte Santeira em Madeira do Piauí apresenta em seus processos de permanências e inovações, o caráter processual e dinâmico do patrimônio imaterial, constituindo uma tradição que se reitera e se transforma, capaz de agregar novas formas e novos valores culturais, reforçando significados já existentes e construindo novos elos de identificação.

Assim, pleiteia-se com a proposta conjunta de Registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí e do Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e acervo, o reconhecimento desse fenômeno cultural, em seus aspectos materiais e imateriais, considerados como constituintes de uma unidade que articula elementos plásticos e atributos valorativos, a partir da ótica de cada um dos instrumentos de preservação.

## **V. Indicações para a Salvaguarda**

Já no pedido de Registro, foram apresentadas as questões que afetavam a produção dos santeiros em 2008, conforme levantadas no INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Foram apontadas como preocupações: a falta de recursos para produção, como matérias-primas, equipamentos e capital de giro; dificuldades de comercialização, com a dependência de atravessadores; necessidade de organização de cooperativas e associações; poucas oportunidades de divulgação do trabalho; além das precárias condições de vida de boa parte dos santeiros. Constaram do documento, também, sugestões para o enfrentamento das dificuldades, como a disponibilização de fontes de financiamento específicas aos artesãos com a finalidade de prover os recursos necessários ao desempenho do ofício; políticas de educação patrimonial para o conhecimento e reconhecimento do valor da cultura local; incentivos ao protagonismo e autonomia dos santeiros na comercialização das obras; e parcerias com o poder público e privado para a realização anual dos Salões de Arte santeira, principal espaço de divulgação e comercialização das obras.

No momento de elaboração de Dossiê, as questões para salvaguarda do bem foram retomadas, tendo em vista a previsão dos eixos de atuação institucional consolidados com a Portaria nº 299, de 17 de junho de 2015, que dispõe sobre os procedimentos para execução de ações e planos de salvaguarda após o Registro dos bens. Com a finalidade de atualizar o diagnóstico de problemas e necessidades realizados no INRC, as expectativas, insatisfações e demandas dos santeiros frente ao reconhecimento patrimonial foram pontos tratados junto aos santeiros nas Oficinas de Esclarecimento sobre o Processo de Reconhecimento, realizadas em novembro de 2019, em Teresina e Parnaíba.

Uma década depois, é constatado que as fragilidades e necessidades apontadas no INRC permanecem e tentou-se atualizar e aprofundar as possibilidades de apoio às condições de existência do bem, com a finalidade de subsidiar o planejamento futuro de ações de salvaguarda, uma vez concretizado o Registro do

bem. Foi observado que o contexto atual é bem diferente da situação da década de 1970, que permitiu o florescer da forma de expressão no estado, quando o fazer foi impulsionado pelo apoio governamental no fornecimento de matéria-prima, aquisição de peças, realização de eventos e premiações, e financiamento da circulação de santeiros e suas obras pelo país, além do interesse da Igreja na realização de encomendas.

No Dossiê, foram sistematizadas as seguintes questões e necessidades de atuação, que foram discutidas junto aos santeiros:

**Acesso à matéria prima:** A aquisição de matéria prima - troncos de cedro ou imburana - é dificultada pelo preço e pelas leis ambientais, o que acaba incidindo no preço final das toras de madeira. Foi apontado como medida possível para amenizar o problema, a atuação junto ao IBAMA, a fim de facilitar a disponibilização aos santeiros das madeiras resultantes de apreensão; além da aproximação com órgãos e agentes que possam contribuir de alguma forma no acesso à matéria prima pelos artesãos, envolvendo medidas de manejo sustentável ou replantio das espécies que são matéria prima.

**Transmissão de saberes:** a renovação no quadro de detentores foi um problema colocado, já que os processos de transmissibilidade geracional não se dão em cadeias familiares, corporações ou ações institucionalizadas. Foi colocado que um apoio importante em relação a este aspecto seria buscar formas de incentivar jovens e mestres interessados na transmissão do ofício, bem como a realização de oficinas e constituição de espaços de formação.

**Comercialização:** um grande entrave destacado pelos detentores é a comercialização das peças, que atualmente depende de atravessadores, ou dos contatos já estabelecidos pelos santeiros renomados, tendo os iniciantes particular dificuldade para projetar suas peças no mercado. Uma grande dificuldade mencionada foi a escassez de eventos de exposição e premiações, e falta de apoio para circulação dos artistas nas ocasiões que favorecem o escoamento de suas obras. Os santeiros mencionaram a necessidade de fortalecimento associativo e criação de políticas públicas para fomentar a produção, como o lançamento de editais, sendo a mediação com órgãos de cultura, uma importante ação a ser desenvolvida pelo Iphan.

**Divulgação:** A divulgação ampla dos santeiros e suas obras para fora do estado é tida como fundamental para o conhecimento e valorização dos artesãos e das obras, sendo recomendada a produção de materiais com essa finalidade e promoção das arte aliada ao fomento ao turismo.

**Salvaguarda da memória:** O registro e guarda da memória dos mestres também foram considerados medidas importantes, sendo recomendada a produção de materiais, como livros, catálogos e documentários sobre os mestres; e criação e conservação de acervos, já que muitos colecionam material sobre sua trajetória, à exemplo do Memorial do Mestre Dezinho, conservado pela família no local onde era sua residência.

## VI. Conclusão

Por ser uma expressão cultural polissêmica, capaz de atrelar valores que remetem à religiosidade, à territorialidade e à expressão artística de uma população, constituindo-se em agregador de identidade coletiva;

Por ter como importante característica a inventividade e autoria, valorizando e promovendo o potencial criativo de seus detentores,

Pela continuidade histórica e vivacidade do bem, expressa na capacidade de reelaboração e atualização, mantendo em seus significados o vínculo do presente com o passado, e agregando outros valores também referenciadores de cultura e identidade;

Por aportar significados de memória e história para a população piauiense, que se integram também às narrativas conformadoras da nacionalidade;

Por contribuir para a expressão da diversidade cultural brasileira em razão de disponibilizar referenciais estéticos e artísticos particulares;

E por tudo que foi demonstrado nos estudos referentes à instrução técnica do processo de Registro desse bem cultural, o presente parecer técnico conclui pela manifestação favorável à sua inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, e concessão do título de “ Patrimônio Cultural do Brasil” à **Arte Santeira em Madeira do Piauí.**

É este o parecer.

**Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante**

Técnico I - Historiadora  
SIAPE 1562850

---

[1] Processo 01450.014374/2008-32, Volume I, Parte I (0386820) e Volume I, Parte 2, fls 63 a 96 (0386830)

[2] Durante a elaboração do Dossiê de Reconhecimento, foi esclarecido que tal lista estava composta do conjunto de artesãos cadastrados pelo Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense - PRODART, não sendo restrita aos santeiros

[3] O INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí foi realizado via contratação da Fundação de Apoio à Pesquisa da Universidade Federal do Piauí/ UFPI, sob coordenação de Áurea da Paz Pinheiro, e o Vídeo “ Anjos do Piauí”, dirigido por May Waddington.

[4] Op. Cit. Parte 2, fls 100-103 (0386830)

[5] Ibid. fl. 102

[6] Ibid. fl. 105

[7] Ibid. fl 106

[8] Ibid. fl 107

[9] Ibid. fl. 109

[10] Ibid. fls. 110- 119

[11] Ibid. fls. 125-127

[12] Edital Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes e Bens Integrados. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Diário Oficial da União nº 53, de 18 de março de 2011. Seção 3, página 7.

[13] A dissertação intitulada “ Arte Santeira do Piauí: Entalhando Imaginários”, foi desenvolvida no âmbito do Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, entre os anos de 2012 e 2013, pela historiadora Katuscy da Rocha Lopes, In: LOPES, Katuscy da Rocha. Arte Santeira do Piauí: entalhando imaginários. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014. Entre 2013 e 2014, a

historiadora Kátia Brasilino Michelin desenvolveu consultoria técnica por meio de PRODOC, tendo abordado em seus produtos questões relacionadas à complementação de informações necessárias ao Registro da Arte Santeira.

[14] Memória da Reunião Final entre Equipe Técnica do DPI e Iphan-PI, realizada em 16 de fevereiro de 2017, entre os técnicos Ricardo Pereira (Historiador do Iphan-PI), Ivana Cavalcante (Historiadora do DPI), Juliana Silva (Historiadora da Arte do DPI) (0942575)

[15] Além dos mencionados estudos, a Superintendência supervisionou duas pesquisas no âmbito do Programa Especialização em Patrimônio - PEP/IPHAN/UNESCO: de Ivana Cavalcante, sobre a Igreja Nossa Senhora de Lourdes, entre 2005-2006, que compôs a proposta de Tombamento realizada pela 19ª SR; e de Daniel Oliveira, sobre o Ofício de Santeiro, entre 2007-2008, que esteve articulada à realização do INRC.

[16] O material referente à pesquisa foi encaminhado ao DPI pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e juntado ao Processo de Registro (Processo SEI 01450.014374/2008-32, Volume I, Parte 3, fl 162 - 169

[17] NOTA TÉCNICA nº 6/2018/COREG/CGIR/DPI, p. 5 (0461732)

[18] Memória da 35ª reunião da Câmara (1514043)

[19] Processo 01450.002588/2018-38, Memorando 208 (0479218)

[20] A equipe foi composta pela historiadora da arte Juliana de Souza Silva e pelo antropólogo Rodrigo Martins Ramassote, da Coordenação de Registro/CGIR/DPI; pela historiadora Kátia Brasilino Michelin, da Coordenação de Identificação/CGIR/DPI, e pelo arquiteto e historiador Raul Brochado Maravalhas, da Coordenação Geral de Identificação e Reconhecimento/DEPAM.

[21] Foram realizadas três oficinas de esclarecimento: em Teresina nos dias 26 e 27 de novembro, e em Parnaíba, em 29 de novembro. As oficinas e seus resultados estão descritos no documento "Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes", de autoria de Adonias Antonio Galvão Neto (1768543)

[22] É importante ressaltar que parte considerável do esforço de produção do Dossiê, e do vídeo, em sua totalidade, e ainda a Oficina devolutiva, feita em meio virtual, foram realizadas durante a pandemia, onde se trabalhou com as limitações impostas em respeito aos protocolos sanitários.

[23] Notícia sobre consulta pública do Dossiê (3391925)

[24] Detalhes do encaminhamento da questão por DEPAM e DPI podem ser consultadas no Ofício Nº 392/2022/CGID/DEPAM-IPHAN (3573158), Ofício Nº 21/2022/COIDE/CGIR/DPI-IPHAN (3580234), Ofício Nº 152/2022/COREG/CGIR/DPI-IPHAN () e Ofício Nº 103/2022/CGIR/DPI-IPHAN (3587858).

[25] Dossiê para o Reconhecimento, pg. 5 (3463060)

[26] Ibid. pg 13

[27] No dossiê é mencionado que "segundo o grupo de "Caçadores de Milagre", formado por professores e estudantes da graduação do Centro de Ensino Unificado de Teresina - CEUT - em 2005, existiam, pelo menos, 28 locais de peregrinação espalhados por 20 cidades do Estado do Piauí. Cf. MASCARENHA, Denise dos Anjos. Esculpindo Imagens, Sentido e (re) sentidos. Santeiros do Piauí e o processo de registro patrimonial da Arte Santeira. Dissertação de Mestrado. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2010, p. 35 [texto fotocopiado]. Apud. Dossiê, pg. 24

[28] Ibid. p.8

[29] Afrânio Castelo Branco, renomado artista piauiense, tinha especial interesse em representar em suas produções pictóricas as raízes da cultura piauiense, com destaque para os elementos da religiosidade popular.

[30] "São muitos os santeiros que, em Teresina, já receberam encomendas de padres para fazer esculturas ou peças do mobiliário litúrgico. José Cornélio de Abreu (1956), Mestre Cornélio, lembra que o seu primeiro trabalho foi para a igreja de São João Evangelista, uma talha da imagem do Cristo em tamanho natural e feito com um galho de cajueiro. José Pascoal de Araújo Pereira (1955), Mestre Pascoal, também fez o Cristo e a mesa do altar da Igreja Nossa Senhora Aparecida, do bairro Memorare. Para Mestre Expedito, a decoração de igrejas representou, ao longo de sua carreira, uma parcela importante das encomendas atendidas não só no Piauí. (...) No caso dos santeiros de Parnaíba, os padres ainda se dirigem àqueles que trabalham com temática sacra. José Carlos Alves Reis (1952), o Mestre Reis, já confeccionou painéis em relevo da Via Crucis para a Catedral de Parnaíba, além de peças para igrejas de municípios da região, como Luís Correia e Cajueiro da Praia."



In: Ibid. pg 38-39.

[31] Alberto Tavares Silva governou o estado em outra gestão, entre 1987-1991, na qual manteve sua atuação de promoção da Arte Santeira

[32] Cf. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. O recinto do elogio e da crítica: maneira de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Teresina: Editora da UDUFPI, 2015.

[33] Ibid. 56

[34] Ibid. p. 63

[35] Dossiê para Reconhecimento, p.15

[36] Ibid. p. 62

[37] Cf. LIMA, Ricardo; WALDECK, Guacira. Arte Popular, Mundo de “Descobertas”. In: PEDROSA, Adriano (Org.). A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016, passim. Apud. Dossiê, p.65.

[38] No dossiê são citadas dentre as publicações que tiveram relevância para o reconhecimento do valor artístico do fazer popular, “7 Brasileiros e seu universo: artes ofícios, origens, permanências” (1974), organizada por Gisela Magalhães e Irma Arestizabal, e “O Reinado da Lua” (1980), de Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte, que inserem o Mestre Dezinho e o Mestre Cornélio, respectivamente, no rol dos artistas populares do Brasil.

[39] O Dossiê destaca a projeção que o trabalho dos santeiros ganhou por intermédio da arquiteta Janete Costa , do paisagista Roberto Burle Marx, e colecionadores expressivos como o casal Betty e Luiz Carlos Bettiol. In: Ibid. p.69

[40] Ibid. 73

[41] O dossiê se atém a análise dos traços das duas primeiras gerações de Santeiros, dos mestres fundadores e os aprendizes que tiveram relação diretas com eles. Estudos dos traços morfológicos de cada santeiro podem ser posteriormente realizados com vista à documentação da expressão artística, podendo estabelecer com mais precisão os padrões que revelam as afinidades e filiações entre os trabalhos dos santeiros.

[42] Os primeiros aprendizes foram jovens interessados da vizinhança, que fazendo tarefas como lixamento e enceramento das peças, recebiam um salário semanal combinado conforme os serviços feitos. Edmar Rodrigues da Silva e Moacir Araújo Barradas , após alguns anos, se juntou a oficina seu sobrinho Joaquim Alves José, Mestre Kim, Raimundo Ferreira Lima ( Dim) e Raimundo Nonato Costa Filho ( Costinha), que se interessaram vendo uma matéria de televisão sobre Mestre dezinho. Alguns ficaram pouco tempo, outros passaram mais de década junto ao Mestre.

[43] O dossiê apresenta relatos de dois aprendizes como uma filiação dos trabalhos de Mestre Expedito, os Santeiros Ivo Neres e André.

[44] Era a Igreja do Parque Piauí, outro bairro popular de Teresina, por empenho do padre Sandro, que convidou moradores locais para o trabalho. Os dois artesãos mantiveram a parceria em outros trabalhos, obtendo premiações em concursos onde participavam também os Mestres Dezinho e Expedito. Carlos Barroso passou a se dedicar a profissão de cenógrafo no teatro da capital. Em torno da oficina de Mestre Cornélio, seu irmão, Martin Abreu Júnior e amigo de infância Marcos Fernando Rodrigues da Silva, conhecido pelo apelido de Paquinha, cuja marca de distinção é a escultura de múltiplos. Décadas depois, o filho Leonardo também aprenderia a profissão com Mestre Cornélio.

[45] A arte regional ganhou notoriedade em Parnaíba, com variações individuais de estilo para escolha dos temas e elementos decorativos representados. Como aprendizes de Mestre Reis, são citados no dossiê, o Mestre Guilherme, Claudionor e Assunção.

[46] Ibid. p. 92

[47] A observação do critério de continuidade histórica requerido para o Registro dos bens de natureza imaterial, conforme estabelecido no § 2º , artigo 1º do Decreto 3551/2000, tem sido operacionalizado, discricionariamente, na política de patrimônio com a contagem de 75 anos, relativos à soma do período correspondente à sucessão de 3 gerações, ao qual se atribui o enraizamento social de uma prática cultural. A Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, em sua 34ª reunião, realizada em 26 de setembro de 2017, discutiu que o período de 25 anos para definir uma geração não é válido e aplicável para todas as realidades sociais, sendo necessário observar a transmissibilidade do bem em seus contextos específicos de ocorrência.

[48] Ibid. p. 96-97

[49] Ibid. p. 8

[50] As regiões geográficas intermediárias compõem o quadro regional brasileiro delimitado pelo IBGE a partir de 2018. Na divisão regional anterior, essas áreas correspondiam às mesorregiões norte e centronorte do estado do Piauí.

[51] Ibid. p. 41

[52] Ibid. p. 113



Documento assinado eletronicamente por **Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante, Técnico**, em 27/06/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **3622783** e o código CRC **57F835DD**.

**Referência:** Processo nº 01450.014374/2008-32

SEI nº 3622783