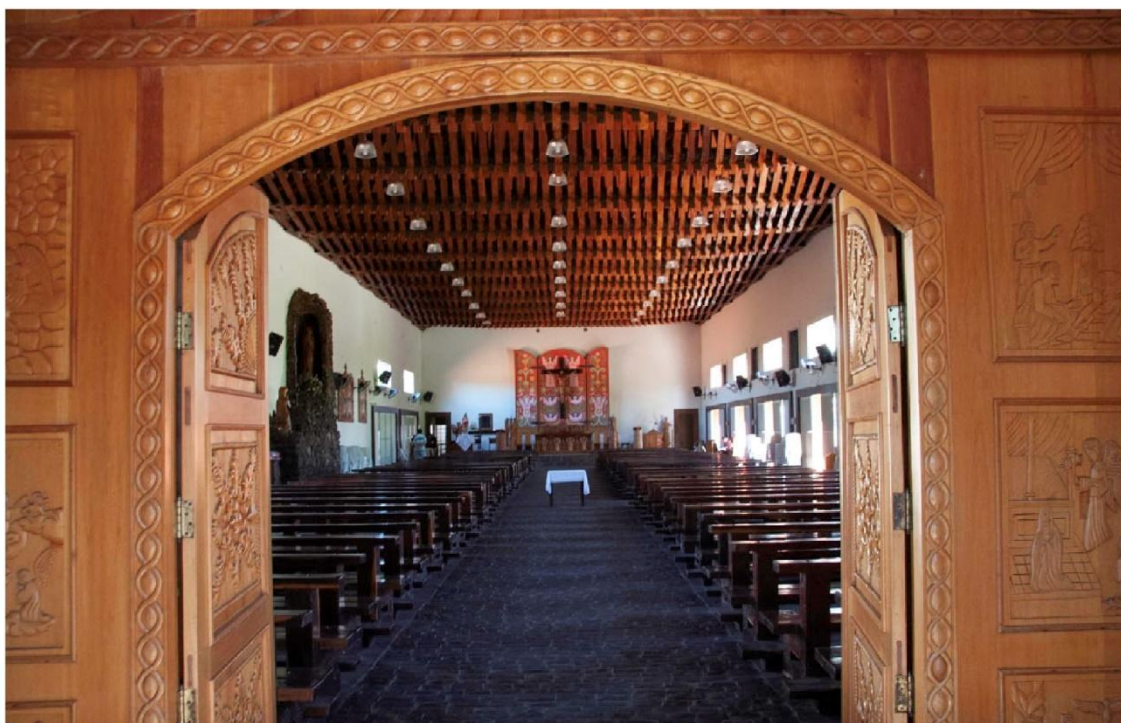


**DOSSIÊ PARA O RECONHECIMENTO DA ARTE SANTEIRA
EM MADEIRA DO PIAUÍ E DA IGREJA NOSSA SENHORA
DE LOURDES E ACERVO (TERESINA/PI)**



IPHAN, 2022

Presidência do Iphan

Larissa Peixoto

Diretoria Colegiada

Tassos Lycurgo

Leonardo Barreto de Oliveira

Arthur Brengunci

Roger Alves Vieira

Arlindo Pires Lopes

Departamento de Patrimônio Imaterial

Roger Alves Vieira

Coordenação Geral de Identificação e Registro

Marina Lacerda

Coordenação de Registro

Diana Dianovsky

Coordenação de Identificação

Pedro Clerot

Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização

Leonardo Barreto

Coordenação de Identificação e Reconhecimento

Adler Homero Fonseca de Castro

Superintendência do Iphan no Piauí – Iphan-PI

Fábio José Lustosa da Costa Ferreira

Equipe de Redação do Dossiê

Juliana de Souza Silva - DPI

Kátia Brasilino Michelin – DPI

Raul Brochado Maravalhas – DEPAM

Rodrigo Martins Ramassote – DPI

Colaboradores técnicos no Iphan-PI

Claudiana Cruz dos Anjos

Ricardo Augusto Pereira

Patrícia Alcântara

Colabores técnicos em Brasília

Carolina Di Lello - DEPAM

Ana Cláudia Magalhães - DEPAM

Natália Brayner - DPI

Rafael Klein - DPI

Fotografias

Francisco Moreira/CNFCP/DPI

Márcio Vasconcelos/ Iphan-PI

Natália Brayner – DPI

Juliana Silva - DPI

Raul Maravalhas – DEPAM

Olavo Pereira Filho

Revisão

Juliana de Souza Silva – DPI

Kátia Brasilino Michelin – DPI

Raul Brochado Maravalhas – DEPAM

Rodrigo Martins Ramassote – DPI

Ministério do Turismo
Secretaria Especial de Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan
Departamento de Patrimônio Imaterial/DPI
Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização/DEPAM
Superintendência do Iphan no Piauí

DOSSIÊ DE INSTRUÇÃO TÉCNICA CONJUNTA

Processo de Registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí como Patrimônio Cultural do Brasil.

Processo de tombamento definitivo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo de bens móveis e integrados (Teresina/PI).

MARÇO, 2022

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

FOTO 1. Exposição *Piauí: entre Anjos e Palmeiras*, do Museu de Arte Popular Janete Costa, em Niterói/RJ. Créditos: Juliana Silva/Iphan, 2019.

FOTO 2. Exposição *Arte em Madeira do Piauí. Santos e sertões do imaginário* e catálogo da Sala do Artista Popular-SAP, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP/DPI/Iphan, 2010. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 3. João Oliveira, José de Freitas/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 4. Dico, Teresina/PI. Detalhe de painel-retábulo com Via Crucis e carnaúbas. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 5. Antonio Carlos, Parnaíba/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009. João Oliveira, José de Freitas/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 6. Anjo. Josielton. Teresina/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 7. Cristo. Ribamar, Pedro II/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 8. Detalhe de Figura em peça-Múltiplo. Paquinha, Teresina/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 9. Detalhe de porta de igreja. Nanico. Floriano/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 10. Diversos santeiros. Figuras profanas e religiosas expostas em 2010. Exposição *Arte em Madeira do Piauí. Santos e sertões do imaginário* e catálogo da Sala do Artista Popular-SAP, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP-IPHAN. Créditos: Francisco Moreira/CNFCP/Iphan, 2010.

ANTECEDENTES DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ

FOTO 11. Oratório no alpendre frontal da Fazenda Abelheiras. Crédito Olavo Pereira Silva Filho (Extraído de *Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauhy*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2007).

FOTO 12. Altar-mor na forma de oratório da Capela de N.S. da Uíca de Manga, em Floriano/PI. Crédito Olavo Pereira Silva Filho. (Extraído de *Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauhy*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2007).

FOTO 13. Altar-mor da Capela de São João Batista, Seu João em Bom Jesus da Gurguéia/PI. Crédito: Raimundo Nonato Benvindo (Extraído de *João Batista de Freitas (Tio João). Sabedoria e Humildade*. Versão digital fornecida pelo autor Raimundo Nonato Benvindo).

FOTO 14. Detalhe da imagem de São João Batista, Seu João em Bom Jesus da Gurguéia/PI. Crédito: Raimundo Nonato Benvindo (Extraído de *João Batista de Freitas (Tio João). Sabedoria e Humildade*. Versão digital fornecida pelo autor Raimundo Nonato Benvindo).

FOTO 15. Pascoal. Ex-voto de seios. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2019.

FOTO 16. Guilherme (José Gulerdúcio). Detalhe de cabeça sendo talhada em peça Totem. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 17. Toinho, Parnaíba/PI. Crédito: Márcio Vasconcelos, 2009.

A PRODUÇÃO POPULAR E O ESPAÇO CONSAGRADO DA IGREJA

FOTO 18. Fachada frontal da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI, no início dos anos 1980. Crédito: Clarival do Prado Valladares (Extraída de *Nordeste histórico e monumental*. Salvador: Odebrecht, 1982).

FOTO 19. Nave da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI, no início dos anos 1980. Crédito: Clarival do Prado Valladares (Extraída de *Nordeste histórico e monumental*. Salvador: Odebrecht, 1982).

FOTO 20. Ferramentas. Oficina de Expedito, Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 21. Afrânio Castello Branco e Expedito. Cena da *Via Crucis* com moldura talhada. Crédito: Natália Brayner/Iphan, 2019.

FOTO 22. Nave da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Crédito: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 23. Nave da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Crédito: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 24. Dezinho. Tapavento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Crédito: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 25. Reis. Cena da *Via Crucis*.. Crédito: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 26. Pascoal. Mesa de altar. Crédito: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

O PROCESSO DE FABRICAÇÃO DO FENÔMENO

FOTO 26. Baú em couro tacheado, com volutas e flores estilizadas, que era comumente usado nas fazendas coloniais do Piauí. Créditos: Olavo Pereira Silva Filho. (Extraído de *Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauí*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2007).

FOTO 27. Dezinho. Mesa do altar. Ao fundo, Cristo Crucificado e o painel retábulo de Afrânio e S. Assunção. Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 28. Dezinho. Detalhe do tapavento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 29. Sebastião Mendes (séc. XIX). Detalhe da porta da Igreja de São Benedito, bem integrado inscrito no Livro do Tombo de Belas Artes do Iphan. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 30. Dezinho. Detalhe do Cristo Crucificado. Créditos: Juliana Silva, 2017.

FOTO 31. Dezinho. Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadete na gruta de Massabielle. Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Natália Brayner/Iphan, 2019.

FOTO 32. Dezinho. Altar com quatro anjos, mesa e Cristo Crucificado ao fundo. Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 33. Dezinho. Detalhe da cabeça do anjo (lado esquerdo). Altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 34. Dezinho. Anjo segurando vela. Altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 35. Caraubearas na região de Mata dos Cocais do Piauí. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

- FOTO 36. Região do Delta do Parnaíba. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 37. Ageu, Parnaíba/PI. Anjo. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 38. Toinho. Parnaíba/PI. Mulher grávida. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 39. Antônia Félix. Amarante/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 40. Verônica. Pedro II/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

O MERCADO DE ARTE E A VALORIZAÇÃO DOS OBJETOS POPULARES

- FOTO 41. Exposição *Arte em Madeira do Piauí. Santos e sertões do imaginário* e catálogo da Sala do Artista Popular-SAP, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP-IPHAN, 2010.
Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

UM COLETIVO QUE ADQUIRE MARCAS INDIVIDUAIS

- FOTO 42. Diversos santeiros. São Francisco de Assis. Exposição *Arte em Madeira do Piauí. Santos e sertões do imaginário* e catálogo da Sala do Artista Popular-SAP, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP-IPHAN, 2010. Créditos: Francisco Moreira/CNFCP/Iphan, 2010.
FOTO 43. Memorial de Mestre Dezinho de Valença em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 44. Barradas. Teresina/PI. São Francisco de Assis. Embora estivesse em atividade durante o INRC (entre 2008 e 2009), Barradas atualmente se encontra afastado da atividade de santeiro.
Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 45. Dezinho. Anjo. Acervo do Memorial de Mestre Dezinho em Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 46. Kim. São Francisco de Assis. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 47. Dim. Cristo Crucificado. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 48. Costinha. Nossa Senhora de Aparecida. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 49. Expedito em sua oficina em 2009, Teresina/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 50. André Victor auxiliando Expedito em sua oficina em 2010, Teresina/PI. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 51. Expedito. Nossa Senhora das Mercês. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 52. André Victor. Santo Antônio. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 53. Cornélio em sua oficina em 2009, Teresina/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 54. Cornélio. Totem. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 55. Júnior. Santo. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 56. Paquinha. Múltiplo. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 57. Leonardo. Peça inacabada. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 58. Reis em sua oficina em Parnaíba em 2010. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.
FOTO 59. Ageu em sua oficina em Parnaíba/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.
FOTO 60. Reis, Parnaíba/PI. Oratório. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 61. Guilherme (José Gulerdúcio) detalhe de peça inacabada em sua oficina em Parnaíba/PI em 2010. Créditos: Francisco Moreira/Iphan, 2010.

FOTO 62. Assunção, Parnaíba/PI. Oratório. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 63. Antonio Carlos, Parnaíba/PI. Peça apresentando devotos em súplica ao Cristo no céu. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 64. Francisco Ribeiro, Parnaíba/PI. Nossa Senhora. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 65. Juca Lima, Parnaíba/PI. Santos de pé grande. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 66. Danilo, Parnaíba/PI. Anjo. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 67. Araújo, Pedro II/PI. Anjo. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 68. Natanael, Pedro II/PI. São João Batista. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 69. Erimar, José de Freitas/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

FOTO 70. Aprendiz da Oficina Chico Barros em 2009, Teresina/PI. Créditos: Márcio Vasconcelos/Iphan, 2009.

HISTÓRICO DO PROCESSO DE REGISTRO NO IPHAN

FOTO 71. Folder de divulgação da Oficina de Esclarecimento sobre o processo de Registro da Arte Santeira do Piauí em Teresina, Conselho de Cultura (2019), Iphan-PI.

FOTO 72. Folder de divulgação da Oficina de Esclarecimento sobre o processo de Tombamento da Igreja N. S. de Lourdes, Conselho de Cultura, em Teresina (2019), Iphan-PI.

FOTO 73. Atividades de debate entre os santeiros e representantes da comunidade da Igreja N.S. de Lourdes durante a Oficina de Esclarecimento sobre o processo de Registro da Arte Santeira do Piauí em Teresina (2019). Créditos: Natália Brayner/Iphan, 2019.

FOTO 74. Atividades de debate entre os santeiros durante a Oficina de Esclarecimento sobre o processo de Registro da Arte Santeira do Piauí em Parnaíba (2019). Créditos: Natália Brayner/Iphan, 2019.

HISTÓRICO DO PROCESSO DE TOMBAMENTO NO IPHAN

FOTO 75. Aspecto exterior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes à época da formulação do dossiê da 19ª SR. Créditos: 19ª SR/ Iphan, 2006.

FOTO 76. Detalhe interior do altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes à época da formulação do dossiê da 19ª SR. Créditos: 19ª SR/ Iphan, 2006.

FOTO 77. Detalhe interior do altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes à época da formulação do dossiê da 19ª SR. Créditos: 19ª SR/ Iphan, 2006.

FOTO 78. Aspecto exterior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes após reforma. Créditos: Claudiana Cruz dos Anjos/Iphan, 2010.

FOTO 79. Aspecto exterior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes após reforma. Créditos: Claudiana Cruz dos Anjos/Iphan, 2010.

O OBJETO DO TOMBAMENTO

FOTO 80. Interior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Créditos: Cássia Moura/INRC/Iphan, 2008.

FOTO 81. Imagem do Cristo crucificado de Mestre Dezinho na Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Créditos: Cássia Moura/INRC/Iphan, 2008.

FOTO 82. Detalhe do anjo do altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, autoria de Mestre Dezinho. Créditos: Raul Maravalhas/Iphan, 2019.

FOTO 83. Detalhe do “Apóstolo da pia batismal” da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, autoria de Mestre Dezinho. Créditos: Raul Maravalhas/Iphan, 2019.

FOTO 84. Detalhe do anjo do altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, autoria de Mestre Dezinho. Créditos: Cássia Moura/INRC/Iphan, 2008.

FOTO 85. Altar da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina/PI, no início dos anos 1980. Crédito: Clarival do Prado Valladares (Extraída de *Nordeste histórico e monumental*. Salvador: Odebrecht, 1982).

DIRETRIZES DE PRESERVAÇÃO

FOTO 86. Ambão da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, de autoria do Mestre Expedito, com aplicação de verniz sintético. Crédito: INBMI/ Iphan, 2003/2007.

FOTO 87. Tampa da pia batismal da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, de autoria do Mestre Expedito, com aplicação de verniz sintético. Crédito: INBMI/ Iphan, 2003/2007.

FOTO 88. Detalhe do forro da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Créditos: Ana Cláudia Magalhães/Iphan, 2019.

DELIMITAÇÃO E DIRETRIZES PARA A ÁREA DE ENTORNO

MAPA 1. Área de entorno proposta no dossiê da 19ª - primeira versão. Crédito: 19ª SR/IPHAN, 2007.

MAPA 2. Área de entorno proposta no dossiê da 19ª - segunda versão. Crédito: 19ª SR/IPHAN, 2008.

MAPA 3. Posicionamento das imagens de análise da área de entorno. Crédito: Depam/Iphan, 2021.

MAPA 4. Poligonal de entorno proposta. Crédito: Depam/Iphan, 2021.

FOTO 89. Vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Av. Barão de Gurgueia. Créditos: Google Street View, 2019.

FOTO 90. Vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Rua João Virgílio. Créditos: Google Street View (com alteração feita pelos autores), 2019.

FOTO 91. Limite de vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Av. Barão de Gurgueia. Créditos: Google Street View, 2019.

FOTO 92. Limite de vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Rua Astrolábio Passos. Créditos: Google Street View, 2019.

FOTO 93. Vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Rua João Virgílio. Créditos: Google Street View, 2019.

FOTO 94. Limite de vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Av. Barão de Gurgueia. Créditos: Google Street View, 2019.

FOTO 95. Vista da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da Rua Firmino Pires. Em primeiro plano, o Memorial Mestre Dezinho. Créditos: Google Street View, 2019.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
1ª PARTE - CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOHISTÓRICA E TIPOLOGICA DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ.....	4
INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ.....	18
CAPÍTULO 2. A PRODUÇÃO POPULAR E O ESPAÇO CONSAGRADO DA IGREJA	27
CAPÍTULO 3. O PROCESSO DE FABRICAÇÃO DO FENÔMENO	40
3.1. O MERCADO DE ARTE E A VALORIZAÇÃO DOS OBJETOS POPULARES	65
CAPÍTULO 4. UM COLETIVO QUE ADQUIRE MARCAS INDIVIDUAIS.....	72
PARTE 2. O REGISTRO DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ	98
CAPÍTULO 1. O HISTÓRICO DO PROCESSO DE REGISTRO NO IPHAN	98
CAPÍTULO 2. A ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ COMO OBJETO DO REGISTRO	111
CAPÍTULO 3. INDICAÇÕES PARA A SALVAGUARDA	115
PARTE 3 - O TOMBAMENTO DA IGREJA N.S. DE LOURDES E DE SEUS BENS MÓVEIS E INTEGRADOS	123
CAPÍTULO 1. O HISTÓRICO DO PROCESSO DE TOMBAMENTO NO IPHAN	123
CAPÍTULO 2. O OBJETO DO TOMBAMENTO	139
2.1 VALORES PATRIMONIAIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES.....	140
2.1.1 DO VALOR HISTÓRICO	141
2.1.2 DOS VALORES ARTÍSTICO E ETNOGRÁFICO	151
2.2 DELIMITAÇÃO DO TOMBAMENTO E DOS VALORES IDENTIFICADOS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO BEM	161
CAPÍTULO 3. DIRETRIZES DE PRESERVAÇÃO	168
CAPÍTULO 4. DELIMITAÇÃO E DIRETRIZES PARA A ÁREA DE ENTORNO	175
4.1 DELIMITAÇÃO DA POLIGONAL DE ENTORNO	176
4.2 DIRETRIZES PARA A ÁREA DE ENTORNO	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste dossiê é subsidiar o processo de reconhecimento relativo à Arte Santeira em Madeira do Piauí como Patrimônio Cultural do Brasil. Por se tratar de um objeto de pesquisa que oferece uma gama de abordagens para a compreensão de seus valores culturais, a Arte Santeira em Madeira do Piauí foi aqui delimitada buscando dialogar com as particularidades de uma igreja construída em fins de 1960 em Teresina/PI e da repercussão das peças talhadas para aquele acervo no conjunto da produção de santeiros de várias localidades do estado. No bojo de nossa análise e interpretação, encontram-se imbricadas as dimensões material e imaterial de um fenômeno artístico e sociocultural que, a partir dos anos 1970, se projetou no cenário nacional e internacional mediante a agência de diversas instâncias, como o mercado, a Igreja Católica e o poder público. Ao atrelar os aspectos históricos, econômicos e socioculturais ao desenvolvimento da Arte Santeira em Madeira do Piauí, pretendemos embasar uma narrativa patrimonial que articule os dois processos em curso no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan: o de Registro da Forma de Expressão da Arte Santeira do Piauí (nº 01450.014374/2008-32)¹ e o de Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes e de seu acervo de bens móveis e integrados (nº 1.560-T-08)².

A estrutura deste dossiê está organizada em três partes. Na primeira, buscaremos evidenciar o contexto sociohistórico e tipológico no qual o fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí foi engendrado. Para tanto, abordaremos os antecedentes de fabricação e o consumo de imagens de santos e de ex-votos na região, passando, em seguida, para a análise das iniciativas eclesiais que, juntamente com ações governamentais, na década de 1970, transformaram o ambiente cultural e social do Piauí. Por fim, ampliamos o foco para o contexto do mercado da arte popular que se instaurou no país no mesmo período, de modo a entender como essa instância também favoreceu a expressão artística dos santeiros piauienses, explicada mais detidamente em seus aspectos tipológicos. Na segunda parte, apresentaremos o

¹ Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Disponível em: <<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>>.

² Processo SEI número: 01450.004866_2008_10. Disponível em: <<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>>.

percurso do processo de Registro no Iphan, após o qual nos debruçaremos sobre a descrição dos elementos estruturantes da forma de expressão, também indicando medidas que foram demandadas pelos santeiros durante as ações de diagnóstico para a salvaguarda da Arte Santeira em Madeira do Piauí. Na terceira e última parte, tentaremos resumir as principais informações acerca do percurso do processo de Tombamento no Iphan, para prosseguirmos com a argumentação sobre os bens culturais e os valores patrimoniais que estão sendo justificados em função do Tombamento. Complementará a terceira parte uma série de diretrizes para a preservação dos bens culturais, caso a decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural se posicione em favor do acautelamento do objeto proposto.

Precisamos destacar aqui que o presente dossiê é resultado de um trabalho de cooperação multidisciplinar entre técnicos do Iphan que, ademais de realizarem atividades de campo, promoveram discussões e mergulharam na bibliografia e nos produtos de inventários, dissertações e outros documentos acerca da Arte Santeira em Madeira do Piauí realizados ou promovidos pelo Instituto desde 2008. Ao longo desses anos, muitas informações relativas aos processos de Tombamento e de Registro foram produzidas, mas a finalização de ambos só foi possível pela articulação de uma ação conjunta que envolveu o Departamento do Patrimônio Imaterial-DPI, o Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização-DEPAM e a Superintendência do Iphan no Piauí nos anos de 2019 e 2021. Promovendo o diálogo de conhecimentos entre os campos da Antropologia, da História, da Arquitetura, das Artes Visuais e da Conservação de Bens Culturais Móveis, a equipe responsável pela redação do dossiê teceu uma narrativa que busca conjugar, ao olhar externo, as falas e categorias das comunidades relacionadas aos bens da Arte Santeira em Madeira do Piauí: dos grupos de santeiros, de devotos e demais segmentos produtores e consumidores dessa rica expressão popular.

Agradecemos especialmente a todos os santeiros piauienses que nos concederam parte de seu tempo de trabalho para nos ajudar com seus depoimentos. Também, externamos nossa gratidão pelo apoio e a colaboração de especialistas de outras equipes do Iphan: à Maria Elisabeth Costa e Francisco Moreira, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP/DPI; à Cláudia Storino e Jéssica Santana, do Sítio Roberto Burle Marx-SRBM/DEPAM; ao superintendente Fábio Lustosa e equipe da Superintendência do Iphan no

Piauí, em especial a Ricardo Pereira, Claudiana dos Anjos e Patrícia Alcântara; à Natália Brayner e Rafael Klein, da Coordenação de Apoio aos Bens Registrados-COABR/CGPS/DPI; à Sandra Corrêa e equipe da Coordenação Geral de Conservação-CGCO/DEPAM, em especial a Ana Cláudia Magalhães e Daniel Ramos; à Carolina Di Lello e equipe da Coordenação Geral de Identificação e Reconhecimento-CGID/DEPAM; à Cléo Oliveira, da Coordenação Geral de Normatização-CGN/DEPAM; a Deyvesson Gusmão e equipe da Coordenação Geral de Identificação e Registro-CGIR/DPI, em especial à coordenadora Marina Lacerda e à técnica Ivana Cavalcante; à equipe da Biblioteca Aloísio Magalhães-BAM/DECOF. Além disso, agradecemos as generosas trocas de informações com a Profa. Diva Maria Freire Figueiredo (Mestrado Profissional-UFPI), ex-superintendente do Iphan no Piauí; o Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (Instituto de Artes da UERJ), especialista em arte popular brasileira; e com o Prof. Dr. Raimundo Nonato Benvindo (Colégio Técnico de Bom Jesus/UFPI). Sem a colaboração de todos eles, não seria possível este trabalho.

No contexto da pandemia de Covid-19, deflagrada a partir de fevereiro de 2020, ficamos impossibilitados de atualizar o registro fotográfico dos santeiros piauienses e suas peças, ou mesmo da Igreja N. S. de Lourdes e seu acervo. Graças ao acervo de fotografias produzidas pelos fotógrafos Francisco Moreira, da equipe do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFPC/DPI/Iphan, em 2010 e de Márcio Vasconcelos, contratado pela Superintendência do Iphan do Piauí em 2009, organizamos a maior parte das imagens que ilustram esse dossiê. Além disso, agradecemos a generosidade do Prof. Olavo Pereira Silva Filho em ceder os direitos, ao Iphan, de três fotografias de sua autoria.

Por fim, cumpre mencionar que este dossiê constitui parte da documentação técnica do Iphan, não estando, no presente formato, apto para publicação na íntegra.

1ª PARTE - CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOHISTÓRICA E TIPOLOGICA DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ

INTRODUÇÃO

A prática de fazer santos ou confeccionar símbolos religiosos do catolicismo com a finalidade de atender necessidades locais de devoção remonta aos tempos coloniais no Brasil. A depender das possibilidades e circunstâncias de cada lugar e época, predominavam determinadas técnicas e materiais na execução dessa prática cultural, a exemplo da modelagem do barro, da talha da madeira ou da pedra. A produção de artefatos religiosos voltada ao mercado tampouco é algo novo, principalmente em localidades formadas por polos devocionais, locais de peregrinação e regiões turísticas. Em diversas partes do país, a atividade de santeiro se constituiu como um ofício específico ou para atender a demandas eventuais da comunidade. Foi assim que importantes núcleos de produção santeira se estabeleceram no período colonial, como os dos estados da Bahia, de Pernambuco e de Minas Gerais, enquanto inúmeros santeiros atuavam de maneira dispersa e anônima no extenso território do que forma hoje o Brasil.

O que torna essa prática cultural peculiar em terras piauienses é a convergência de um conjunto articulado de significados culturais e de condições objetivas que promoveram uma expressão de caráter plástico capaz de associar aspectos do catolicismo popular às suas paisagens e aos modos de vida de sua população. As condições de produção e reprodução das esculturas e relevos talhados em madeira se assentaram em meio a um conjunto inter-relacionado de fatores socioculturais, econômicos e políticos que emergiram a partir do início da década de 1970. Desde então, a Arte Santeira em Madeira do Piauí – com especial destaque para as cidades de Teresina, José de Freitas, Campo Maior, Pedro II e Parnaíba – tem despertado forte interesse e passou a ser amplamente reconhecida no Brasil e também no exterior, tornando-se presença frequente em museus, exposições, galerias e centros culturais, ao mesmo tempo em que a sua comercialização se multiplicou.

A “Arte Santeira em Madeira do Piauí” é uma denominação reconhecida pelos santeiros piauienses e que se mostrou abrangente o suficiente para reunir os detentores e a tipologia de entalhe em madeira que os identificam em uma mesma vertente da cultura popular do Piauí. Objeto de exposições em espaços culturais e galerias de arte popular e artesanato do país, a variedade de peças produzidas pelos santeiros piauienses integra um universo de formas e repertórios bastante peculiar.



FOTO 1

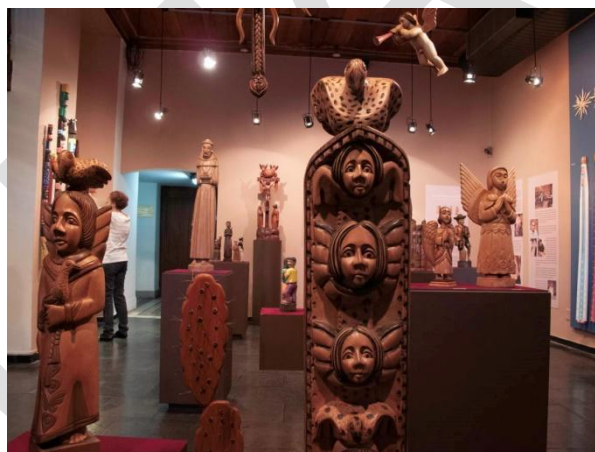


FOTO 2

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.

Como uma forma de expressão com especificidades visuais dentro do conjunto heterogêneo da produção santeira no estado, a Arte Santeira em Madeira do Piauí não produz exclusivamente imagens de santos. Nesse sentido, cabe ressaltar que o adjetivo ‘santeira’ será usado no dossiê por se tratar de um termo que marca um traço identitário junto aos produtores e consumidores dessa expressão cultural. De modo semelhante, optaremos pelo uso do termo

‘santeiro’ para designar os produtores da Arte Santeira em Madeira do Piauí. Precisamos, todavia, ressaltar que existe certa controvérsia entre os santeiros piauienses sobre o melhor nome que explique o que são. Durante entrevistas feitas em Parnaíba em julho de 2019,³ por exemplo, Mestre Reis se afirmou como ‘santeiro’, explicando que o seu trabalho estava sempre ligado a temas religiosos. Para Mestre Ageu, existe uma diferença entre o ‘artesão’, que trabalha com qualquer matéria e técnica, e o ‘escultor’, termo com o qual se identifica. Já Mestre Guilherme explica que os ‘escultores’ são ‘santeiros’, mas que cada um opta por desenvolver o seu estilo, no qual os temas da arte santeira podem ser alternados com temas profanos. De acordo com Guilherme, apesar de ser conhecido por seus grandes totens talhados com personagens realizando as mais diversas atividades ligadas à paisagem local, ele também afirma: “eu sou santeiro!”:

Eu tô dizendo que santeiro faz parte da arte. Todo o mundo que é escultor, ele é santeiro. Agora, eu me identifico, como eu falei, como escultor. Eu trabalho mais é nesse estilo de escultura.⁴

Soma-se, a todos esses, o termo ‘artista’, que vem sendo utilizado por muitos deles.⁵ Não obstante tais divergências na auto-denominação, Mestre Expedito, de Teresina, havia resumido anos atrás, de maneira clara, o que existe de comum na luta pela sobrevivência de todos esses criadores populares:

A arte hoje está tão difícil. É como eu lhe falei, eu me sustento com a minha arte, mas é difícil. Precisa o cara trabalhar porque o sujeito hoje pra viver de arte é difícil. Todos os artistas, não só os artesãos, têm dificuldade.⁶

Os santeiros piauienses são, na maioria dos casos, tratados como mestres. Observamos, no entanto, que essa categoria não é explicada por eles de modo consensual, havendo diferentes opiniões sobre a quem cabe o título, de que maneira ou em que condições

³ As entrevistas realizadas no mês de julho de 2019 em Teresina e em Parnaíba foram conduzidas pelos servidores do IPHAN encarregados de escrever o presente dossiê para esclarecer questões mais pontuais que ainda não estavam satisfatoriamente contempladas em entrevistas realizadas anteriormente.

⁴ Entrevista concedida por Guilherme em sua casa, em Parnaíba, para Juliana Silva e Kátia Michelan, em julho de 2019.

⁵ As três entrevistas mencionadas foram realizadas por Juliana Silva e Kátia Michelan em 2019, em julho de 2019.

⁶ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2007 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. In: INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Teresina: IPHAN, 2008, anexos.

ele foi conferido a si e aos demais. O santeiro Danilo, por exemplo, descreveu que, para ele: “mestre, eu acredito que seja uma pessoa que ensina outras”.⁷ Ao explicar o que era preciso para alguém se tornar um mestre, Danilo levantou outros aspectos envolvendo a categoria: “é tanta coisa, não sei se a mídia ou alguma coisa assim que possa levantar a carreira da pessoa”.⁸ Isto é, o santeiro citado demonstrou que a função didática do mestre santeiro não basta, pois tal referência precisa ser validada pelos diversos circuitos de reconhecimento pelos quais a Arte Santeira em Madeira do Piauí transita. Tal ponto é destacado pelos pesquisadores, Graça Ramos, Graça Seligman e Macao Goes: “um mestre santeiro, além da excelência em seu fazer, se torna reconhecido em sua comunidade pela preocupação e ação em repassar o seu conhecimento para as novas gerações”.⁹ É importante notar, todavia, que, no caso específico do Piauí, houve a institucionalização da categoria mestre, “conferindo-a àqueles escultores que se destacavam e que se dispunham a orientar os jovens aprendizes, reunindo-os em oficinas”.¹⁰

Para Mestre Expedito, o título de mestre acarreta alguma analogia ao plano pedagógico-religioso do catolicismo:

Já me perguntaram por que era Mestre. Eu digo: não, é o pessoal que chama, não fui eu que inventei me chamar de Mestre. Então, porque Jesus chamavam de Mestre, porque ele era uma pessoa importante que fazia milagre, eu não vou dizer que faço milagre, mas eu trabalho também na arte santeira, eu também, vamos dizer assim, sou um seguidor dele nessa parte.¹¹

No conjunto das pesquisas sobre a expressão da Arte Santeira em Madeira do Piauí, é possível notar que, para os santeiros mais antigos, a denominação ‘mestre’ está relacionada frequentemente a uma noção de reconhecimento dos pares e do próprio poder público, por meio de publicações ou homenagens. Nem sempre um santeiro chamado de mestre é alguém que formou uma oficina; contudo, é alguém que tem uma considerável experiência produtiva

⁷ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2008 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. In: INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Teresina: IPHAN, 2008, anexos.

⁸ Ibid., anexos.

⁹ RAMOS, Graça, SELIGMAN, Graça, GOES, Macao. **Escultores Iluminados**. Brasília-DF: ITS, 2019, p. 22.

¹⁰ LIMA, Lívia Ribeiro. Arte em madeira do Piauí, santos e sertões do imaginário. Catálogo da Sala do Artista Popular, 161. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010, p.13.

¹¹ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2007 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

que faz com que ela sirva de inspiração para outros, não só em relação às peças, mas também por sua trajetória de vida.

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.

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)¹², Sebastião Mendes (c. 1859-1886)¹³ ou Pedro Xavier Nunes (1907-c. 1992)¹⁴, 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. Para usarmos uma distinção analítica

¹² LOPES, Katiuscya da Rocha. **Arte Santeira do Piauí: entalhando imaginários**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014. p. 49-52. [Dissertação de Mestrado defendida no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural]

¹³ PAZ, Francisco Phelipe Cunha. **O Artífice de um sonho - A trajetória do escultor negro Sebastião Mendes de Souza, racismo e cidadania no final do século XIX**. Disponível em: <https://www.academia.edu/38071483/O_ART%C3%8DFICE_DE_UM_SONHO_a_trajet%C3%B3ria_do_escultor_negro_Sebasti%C3%A3o_Mendes_de_Souza>. Acesso em: 20 set. 2019.

¹⁴ LOPES, Katiuscya da Rocha. Op. cit., p.53-57.

proposta por Antonio Candido no campo da historiografia literária,¹⁵ é possível encarar tal produção como “manifestações artísticas”, de inegável interesse e valor, mas isoladas, dispersas e de pouca repercussão. Ao período anterior aos anos 1970, prendem-se, sem dúvida, as possíveis raízes do que viria a ser a Arte Santeira em Madeira do Piauí, mas incorreríamos em afirmação imprecisa ao tratá-la como uma continuidade irreduzível.

Por força da convergência de um conjunto de fatores socioculturais, artísticos e políticos inter-relacionados, a Arte Santeira em Madeira do Piauí se consolidou como uma referência cultural de importância no universo das práticas devocionais e artísticas do estado, com especial destaque para as cidades de Teresina, José de Freitas, Campo Maior, D. Pedro II e Parnaíba. Entre tais fatores, foi a construção e decoração peculiar de uma igreja no bairro da Vermelha, na capital piauiense, que representou uma circunstância emblemática para o despontar dessa expressão artística. Como detalharemos à frente, os santeiros envolvidos com a talha de esculturas e peças de mobiliário para a Igreja Nossa Senhora de Lourdes ensejaram novas possibilidades para a produção artística popular no estado.

Veremos que a década de 1970 reuniu condições favoráveis para se viabilizar um conjunto de códigos que configuraram a Arte Santeira em Madeira do Piauí propriamente dita, definida pela presença, em interação dinâmica, de um sistema integrado que envolve artefatos “ligados por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase.”¹⁶ Recorrendo, mais uma vez, à formulação de Candido, pode-se dizer que, dentre tais denominadores compartilhados, destacam-se: “a existência de um conjunto de produtores, mais ou menos conscientes de seu papel”; um “conjunto de receptores”, que abrangem encomendas particulares, confessionais, públicas e sazonais; e, por fim, um “mecanismo transmissor [de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos] que liga uns aos outros”.¹⁷ Quando tal sistema se sedimenta, a continuidade artística encontra-se assegurada, consubstanciando uma tradição - espécie de “transmissão da tocha entre

¹⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Ouro sobre Azul, 2006. p.25

¹⁶ Ibid., p. 25.

¹⁷ Ibid., p. 25.

corredores, que assegura no tempo o movimento do conjunto, definindo os lineamentos do todo”¹⁸. Como chama a atenção Lima,

por volta dos anos 1970, muitos escultores vêm do interior com suas famílias para a capital, Teresina, e aqueles que se afirmam escultores adotam o ofício como fonte de renda e meio de vida, inserindo-se no mercado. A partir de então, alargam-se os significados da peça santeira, que ora é adquirida como ex-voto, ora como imagem sacra ou mesmo como objeto de decoração.¹⁹

Insistimos, por conseguinte, no argumento de que a Arte Santeira em Madeira do Piauí não é a mesma coisa que a talha de imagens de santos que preexistia no Piauí, embora se aproxime daquela produção em alguns momentos. Entender o fenômeno como um movimento específico que gerou marcas de estilo, padrões de sociabilidades e circuitos de circulação bastante diferentes não significa, entretanto, desconsiderar algumas aproximações históricas, sociais, econômicas e culturais com a produção santeira popular em geral. Pelo contrário, significa delimitar tal fazer artístico em relação às suas especificidades: a Arte Santeira em Madeira do Piauí enraizou, mediante as diferentes experiências de transmissão de saberes entre os santeiros, técnicas e elementos expressivos que remetem a determinados padrões visuais e estéticos. Esses padrões estão relacionados à escolha dos temas, ao aproveitamento do bloco de madeira, ao uso das ferramentas, à definição das proporções, à representação das figuras humanas e à aplicação de motivos decorativos. Trata-se de um conjunto de marcas que se imiscui ao repertório comumente vinculado ao nordeste brasileiro, em que predominam imagens e enunciados sobre a natureza semi-árida da região, da vida rural, religiosa e artesanal de sua população, entre outros aspectos, e que reforçaram um modo de interpretar os artefatos como *típicos, regionais, sertanejos*.²⁰

A prática de talhar a madeira possui procedimentos semelhantes entre diversos grupos de artesãos no Brasil, revelando que o modo de fazer não é o aspecto que particulariza tais saberes no fenômeno a ser analisado neste dossiê. Do ponto de vista técnico, as etapas do

¹⁸ Ibid., p. 26.

¹⁹ LIMA, Livia Ribeiro. Op. cit., p.13.

²⁰ Textos literários, científicos, políticos e religiosos sobre o Nordeste foram responsáveis por configurar o olhar da sociedade brasileira para a região, especialmente a partir da cobertura jornalística sobre a “grande seca” de 1877-79. Cf. GOMES, Lilian. **A peregrinação das coisas: trajetórias de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção**. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 142. Consultado em abril 2020 no Catálogo de Teses e Dissertações em Antropologia - Brasil, <https://br.antropotesis.alterum.info/?p=6316>

entalhe e as ferramentas são quase sempre semelhantes, somente com variações nos instrumentos confeccionados pelos próprios santeiros, em geral as facas. Os instrumentos maiores transformam o bloco original em uma área a ser modelada posteriormente com o formão, as facas e goivas. Mestre Kim explica as etapas de trabalho, cujo início ocorre com o serrote, usado para definir o tamanho da peça que vai ser feita, passando depois para a enxó:

A enxó serve para desbastar toda a peça, depois vem o formão. Aí vem a espátula, que é uma faca que a gente faz aqui, é uma ferramenta feita por mim mesmo de mola de porta, é de aço. Essas facas comuns não prestam porque não pegam corte, então essa ferramenta é feita por mim mesmo. Depois vem o toco de faca...²¹

A depender das qualidades do bloco de madeira, como as dimensões e dureza da matéria-prima, é que os santeiros definem o tema do trabalho. Em seguida, passam para o risco das figuras: santos, anjos, grupos de pessoas em procissões ou festejos religiosos, pescadores, caçadores, mulheres em trabalho de parto, entre outros personagens e situações. Trata-se de um amplo repertório de temas que torna a Arte Santeira em Madeira do Piauí uma expressão abrangente sobre a intensa religiosidade popular no estado, mas também das experiências prosaicas de sua gente. Trata-se de “um trabalho baseado no nosso povo”, como explica o Mestre Cornélio.²²

Não há, entre a vertente santeira e a vertente regional, uma separação nítida e radical. A talha é provavelmente resultado de uma certa especialização no ofício: aqueles que, por vocação, destino ou predileção se notabilizam por peças de anjos e santos e os outros que desenvolveram sua marca autoral talhando agricultores, catadores de caranguejo e outros personagens populares em cenas comuns. Em entrevista, Mestre Kim afirmou que, ao lado das peças de santos, faz apenas mediante encomendas, peças de ‘arte regional’: um pescador, um caçador, e assim por diante. De todo modo, nos depoimentos, os santeiros piauienses distinguem o que fazem sem hesitação.

O resultado de cada entalhe é único, não sendo possível para o santeiro reproduzir, com características exatamente iguais, uma figura em outra peça. O Mestre Dico, por

²¹ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2007 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

²² Ibid., anexos.

exemplo, explica que, se fizer dez imagens de Nossa Senhora, serão dez imagens diferentes. Em suas palavras:

No momento que eu pego uma tora de madeira, quando eu coloco ela na minha frente, eu já visualizo o que vai ser feito dela, o que dá para se fazer com aquela tora de madeira, qual o movimento, como é que vai ser a peça, se um anjo, uma escultura de Nossa Senhora. Se a peça é muito fina, não dá para fazer um movimento da curvatura, mas dá para fazer pouca coisa de movimento. Eu sempre dou movimento para as minhas peças. Sempre eu faço um gesto, como se diz... no rosto, eu dou uma expressão diferente, não aquela mesma expressão de fazer uma peça e fazer todas daquele mesmo jeito.²³



FOTO 3

Com a talha da madeira, os santeiros confeccionam os oratórios, os painéis ou as esculturas tridimensionais. Nesse último tipo de entalhe, é usual que os santeiros aproveitem a estrutura vertical e maciça do bloco de madeira para criar suas figuras, mantendo as peças monocromáticas após o acabamento feito com lixa e cera. Existem, todavia, alguns santeiros que optam por aplicar cores ou contraste nas áreas da peça, seja com pigmento em pó misturado à cera, seja com anilina, betume ou extrato de noqueira, corantes que colorem ou escurecem certos detalhes das figuras.

²³ Ibid., anexos.

Nas fotografias abaixo, podemos notar diferenças no acabamento das peças de Mestre Dico, de Teresina, e de Antonio Carlos, de Parnaíba, que alteram o brilho ou o tom da madeira.



FOTO 4



FOTO 5

Na Arte Santeira em Madeira do Piauí, as figuras humanas são, de modo geral, estilizadas, isto é, cada santeiro talha as formas do corpo com base em uma simplificação dos volumes, texturas e proporções do natural. Tomemos, como exemplo da representação de anjos, a maneira como são talhados os olhos: as órbitas são protuberâncias grandes e amendoadas, podendo aparecer com pálpebras abertas ou fechadas. É comum, também, que os braços estejam flexionados na parte frontal do tronco das figuras. As mãos agrupam dedos de mesmo tamanho, entrelaçados, sobrepostos ou com as palmas unidas em sinal de prece. Esses são exemplos de simplificação dos traços que também existem nas peças de ex-votos de madeira, o que reforça a constante integração entre as referências visuais das imagens votivas e devocionais feitas por esses santeiros. Referências que incluem a rigidez, o hieratismo e a simetria das figuras, sempre presentes nos semblantes, nos atributos e na ornamentação das esculturas, também no plano de fundo ou nas molduras dos relevos entalhados. Os elementos decorativos podem ser símbolos da liturgia católica, como ostensórios, palmas e pombas; ou da flora e da fauna piauienses, como carnaúbas, cajus, mandacarus, corujas e bacuraus.

Nas ilustrações abaixo, é possível notar alguns traços comuns entre as peças de quatro santeiros. Nelas, cada santeiro intercala os saberes partilhados com maneiras particulares de talhar os volumes: alguns adotam as formas mais planas e retas, outros optam pelo entalhe de formas mais arredondadas. O estilo de cada santeiro também está presente nos padrões decorativos, ao optar por incisões lineares ou curvilíneas na representação dos cabelos, das túnicas e as asas.



FOTO 6



FOTO 7



FOTO 8



FOTO 9

Diante dessas semelhanças e variações, esmiuçaremos a questão da autoria, que é um atributo cultural de notória centralidade, isto é, uma condição perseguida por cada um dos

santeiros. Estamos longe, portanto, de certas representações correntes que vinculam modalidades artísticas relacionadas à cultura popular ao terreno do anonimato e do sentimento coletivo: a conquista de um estilo pessoal e de um nome próprio, que distinga os santeiros entre si, é um índice de prestígio e de *status* artístico insistentemente valorizado por eles. No conjunto da obra de um santeiro piauiense, como já mencionado, cada peça é única, não sendo possível confeccionar duas peças idênticas, ainda que o tema da escultura seja o mesmo. Poderíamos ir além: a identidade profissional de cada santeiro está interligada à sua participação em uma sociabilidade grupal mais ampla, na qual eles se reconhecem enquanto santeiros e constroem coletividades por meio de associações, cooperativas e oficinas. Em diversos depoimentos, eles são inequívocos ao apontarem seus “pais fundadores”, discípulos e sucessores, assim como ao indicarem os eventos em que participaram, as premiações que receberam e os compradores notáveis que adquiriram suas peças. A identidade profissional de um santeiro é construída com o desdobrar do tempo, em uma trajetória muitas vezes inaugurada pelos ensinamentos de um mestre, mas que se forja, sobretudo, pela experiência prática e por decisões técnicas e estilísticas do autor.

Abordaremos, ao longo do dossiê, as condições para o desenvolvimento de uma expressão cultural como a da Arte Santeira em Madeira do Piauí, especialmente no que enxergamos como o epicentro do fenômeno: o empreendimento religioso no bairro popular Vermelha da capital piauiense. 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. Tal processo não se restringiu à Teresina, haja vista a participação de santeiros e artesãos de

Parnaíba nos espaços de consagração que se constituíram mediante o apoio do poder público local.

Antes de passarmos adiante, importa abordar algumas questões de ordem procedimental que sustentaram a perspectiva de análise deste dossiê. Em primeiro lugar, consideramos a importância de, como tarefa preliminar, um exame mais detido da bibliografia disponível – tanto referências bibliográficas quanto depoimentos dos santeiros. Mais que um repositório de informações de caráter histórico e etnográfico, tais referências cristalizam um sistema de representações e princípios explicativos que, em certos aspectos, operavam como instâncias de mediação interpostas entre o fenômeno sociocultural e a sua interpretação. Nesse sentido, empreenderemos uma leitura crítica dos materiais já produzidos acerca dos santeiros do Piauí, refletindo sobre as condições sociais e institucionais envolvidas no conjunto de informações sobre as quais nos apoiamos. Além disso, privilegiaremos, sobretudo, as categorias nativas pelas quais os santeiros piauienses demarcam sua identidade profissional, ordenam sua atuação e concebem a singularidade artística de suas peças.



FOTO 10

A leitura das entrevistas anteriormente realizadas e a interação com os santeiros nos eventos promovidos pelo Iphan ao longo de 2019 nos apresentaram um universo produtivo e comercial que extrapolava o da religiosidade popular, atingindo diferentes domínios da vida social. Assim, a ênfase desta pesquisa recairá sobre a trama, historicamente situada, de

agentes, fatores e instâncias implicados nas condições de produção e reprodução dessa forma de expressão. Em outras palavras, nossa atenção estará concentrada na experiência de vida dos artistas populares, no papel do poder público na promoção de políticas culturais regionais, na contribuição do apostolado religioso e nas modulações de mercado de arte.

MINUTA

CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ

Desde fins do século XVII, a circulação de artefatos religiosos no sertão piauiense foi reflexo da presença do cristianismo durante o povoamento da Capitania de São José do Piauí. Escapulários, rosários, santinhos de pequenas dimensões e oratórios de viagem, portáteis, foram usados desde os primeiros vaqueiros na mediação com as esferas do sagrado durante a missão de formar os currais régios. Com o passar do tempo, em função de uma organização socioeconômica mais complexa, os devotos desse território em expansão passaram a demandar dos artesãos locais o fornecimento das imagens de santos. Porém, era comum, sobretudo, que se fizesse a troca desse tipo de imagem entre os devotos, uma forma de manter e renovar o espaço de oração dentro do ambiente doméstico. Segundo Aldenora Mesquita, os devotos com orçamento mais abundante, que podiam enviar peças para a Bahia, conseguiam trocá-las por novas imagens. Afinal, segundo ela, “santo nunca se ‘compra’, ‘troca-se’”.²⁴

Para aqueles, todavia, que não podiam realizar tais trocas, a mão do santeiro local certamente foi responsável pela confecção de muitas das imagens de Nossa Senhora, do Cristo e de santos de confiança e devoção voltados ao culto doméstico. Na vida rural e de alargamento dos sertões, as imagens possibilitavam ao devoto a ter familiaridade ou intimidade com um determinado santo, uma vez que constituíam suporte da memória coletiva associada às experiências místicas e à narrativa religiosa.²⁵ Assim, ajudavam os proprietários de fazendas, os vaqueiros livres e os vaqueiros escravizados capazes de enfrentar a dura luta pela sobrevivência.²⁶

As imagens e outros objetos devocionais eram presença constante nas casas rurais piauienses, sendo abrigadas inicialmente nos oratórios móveis, depois dispostas no ‘quarto de santo’ ou em capelas. O quarto de santo era o cômodo destinado aos rituais de devoção doméstica, estando situado no alpendre ou na sala da casa de fazenda. O quarto do santo,

²⁴ MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos de. **Arte Santeira do Piauí**. Brasília: MEC/SEAC/FUNARTE, 1980. p.16

²⁵ LOPES, José Rogério. **Imagens e Devoções no Catolicismo Brasileiro. Fundamentos Metodológicos e Perspectivas de Investigações**. in: Rever-Revista de Estudos da Religião, PUC-SP, nº 3, 2003, pp.1-29. Disponível em: <https://www.pucsp.br/rever/rv3_2003/p_lopes.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.

²⁶ SILVA FILHO, Olavo Pereira. **Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauí**. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2007. p. 37.

segundo Olavo Pereira Silva Filho, era a “evolução do oratório móvel para o espaço sagrado”, e nele se reuniam os donos da casa e os serviçais durante as rezas da manhã, do meio dia e da noite.²⁷

Nas fotos abaixo, podemos ver dois exemplos de oratórios presentes em antigas fazendas do Piauí. O quarto de santo da primeira foto está situado no alpendre da casa de fazenda, tendo um oratório em nicho na parede (ao fundo) que armazena as imagens devocionais. O Cristo Crucificado fica visível à distância quando as portas do oratório estão abertas. Na segunda foto, o oratório da capela rural é dividido em três partes, tendo a imagem da santa padroeira no centro e as imagens de santos e as flores nas partes laterais.



FOTO 11



FOTO 12

Os santeiros populares atuavam dispersos pelo território, talhando peças para que os devotos pagassem suas promessas ou suprindo a demanda devocional doméstica. Em sua obra dedicada aos santeiros piauienses de fins dos anos 1970, Aldenora Mesquita se lembra de que, em períodos anteriores, as imagens populares do Piauí eram chamadas de santinhos “calunga”, com pequenas dimensões e com proporções de corpo diferentes dos cânones eruditos, sem olhos de vidro, nem dourado, nem roupas esvoaçantes ou formas opulentas²⁸. A autora reforça que aquelas características da imaginária popular estavam ligadas ao universo de referências do ambiente sertanejo, no qual as condições de pobreza e a fé dos devotos encontravam um reflexo nos traços formais das esculturas.

²⁷ Ibid., p. 85.

²⁸ MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p.16.

De modo geral, eram encontradas diferenças na talha dos santos populares do Brasil colonial, muitos dos quais responsáveis por peças variadas de “beleza ingênua”.²⁹ Segundo Lilian Gomes,

os santos produzidos para o culto doméstico, de pequena dimensão, são mais aproximados do popular, pois se entende que eles são mais representativos da realidade daqueles que os encomendavam para acomodá-los em suas casas e mais distantes dos padrões estrangeiros desejados para as imagens que eram direcionadas às igrejas.³⁰

Embora tenham chegado como anônimos aos tempos atuais, não se deve desconsiderar a possibilidade de que também os santos espalhados pelo Piauí tenham impresso suas formas particulares nos entalhes e que estas tenham sido apropriadas e desenvolvidas em determinadas comunidades. Entretanto, como ocorre no campo da arte popular, há pouca informação bibliográfica sobre essas obras individuais no passado, obrigando-nos a supor que tenha ocorrido uma espécie de fusão delas em experiências mais coletivas.³¹ De modo geral, a autoria individual não era uma condição reivindicada pelos santos, nem fazia parte da exigência dos consumidores da época. Segundo observou Gomes, “os autores das imagens são desconhecidos porque não eram vistos como artistas quando produziram os objetos que nos interessam, tampouco as peças que lavravam eram assinadas como obras de arte”.³² Se tiveram algum destaque à época, isso se circunscreveu ao seu tempo e à sua comunidade,³³ tal como explica Lillian Gomes:

os santos eram feitos por meio do trabalho de pessoas atentas a necessidades devocionais que passavam ao largo dos conceitos modernos de autoria, de estilo e de originalidade. A construção de vínculos das imagens com essas

²⁹ COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 34.

³⁰ GOMES, Lilian. Op. cit., p. 116.

³¹ Devemos considerar, aqui, que “anônimo não é o que não tem autor, mas cujo autor é desconhecido”, conforme defende ALMEIDA, Renato. **A Inteligência do Folclore**. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Americana/INL, 1974. p. 49.

³² GOMES, Lilian Alves. O efeito Aleijadinho: ensaio de antropologia da expertise. In: **Religião e Sociedade**. vol.38, n.3, 2018. p. 95. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872018000300090&tlng=pt>. Acesso em: 20 jan. 2020.

³³ NEMER, José Alberto. **A Mão devota. Santos Populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008. p.36.

noções passou a ser feita posteriormente, quando começam a ser atribuídas as autorias específicas.³⁴



FOTO 13

São escassas as informações sobre santeiros em atividade no Piauí em tempos mais remotos. Graças à rápida menção de Aldenora Mesquita na obra dedicada aos santeiros piauienses³⁵, conseguimos levantar algumas informações sobre João Batista de Freitas (1881-1981), cuja atuação à época talvez pudesse ser enquadrada atualmente como a de um mestre da cultura popular. Responsável pela construção e decoração da Capela de São João Batista no município de Bom Jesus do Gurguéia, João atuou como marceneiro, pedreiro, músico e compositor assim que chegou naquele município em 1906. Ainda, segundo Aldenora, João construiu uma capela, sendo notável também o fato de que compôs os hinos e os dobrados que marcam os festejos de São João Batista junto à comunidade local.³⁶ Também conhecido como “Tio João”, sua devoção por São João Batista o impeliu, em 1933, a comprar um

³⁴ GOMES, Lilian Alves. Op. cit., p. 95.

³⁵ MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p. 16.

³⁶ Ibidem.

terreno, erigir a capela e talhar os móveis, o altar, as imagens do santo e do Cristo Crucificado de um jeito muito próprio. De acordo com o relato de Raimundo Nonato Benvindo, autor da obra dedicada à história do Tio João, as imagens devocionais foram confeccionadas “sem que ninguém as visse antes” de serem expostas no altar.³⁷



FOTO 14

O importante aqui é destacar que, provavelmente, uma base de conhecimentos comum foi transmitida entre gerações de artesãos da madeira, geralmente oriunda da marcenaria e da carpintaria, que resultava tanto nos ex-votos, quanto nas imagens devocionais confeccionadas no Piauí. Tal como observamos nos depoimentos da maioria dos santeiros em atividade, a talha de imagens de anjos e santos foi colocada em prática depois de uma experiência de fabricação de itens como telhados, mobiliário e até caixões. Foi, todavia, por meio dos brinquedos e dos “milagres” que muitos tiveram as primeiras experiências com o entalhe de figuras humanas. Mestre Araújo, por exemplo, relata que:

Eu comecei com esses marceneiros (...) eu já fiz o boneco todo de juntas e movimentava através de um cordão a peça, ele se movimentava de todo jeito. O pessoal viu e começou a encomendar. Fazia as encomendas de ex-

³⁷ BENVINDO, Raimundo Nonato. **João Batista de Freitas (Tio João). Sabedoria e Humildade.** O autor disponibilizou a versão eletrônica do livro à equipe do Iphan, visto que o material ainda não foi publicado.

voto, a pessoa que vai pagar promessa em Juazeiro, em Canindé. E aí eu comecei a fazer pé, cabeça, peito, mão...³⁸

Produtos da devoção popular, as peças encomendadas para o pagamento de promessas são noticiadas desde os tempos coloniais. Entretanto, como afirma Beatriz Helena Ramsthaler Figueiredo,

é impossível datar e dizer qual foi o primeiro povo que ofertou, em terras brasileiras, a seus deuses, santos ou entidades divinas, seu primeiro ex-voto, porém é certo que, se essa forma de manifestação e de comunicação com o divino chegou aos dias de hoje, deve ser observado com extrema atenção, pois fala mais de seu tempo do que podemos imaginar ao passar os olhos nos pedidos e agradecimentos das salas de ex-votos de nosso país.³⁹

Reprovados pela Igreja em determinados tempos, os ex-votos já chegaram a ser considerados excessivamente profanos. Entretanto, a Igreja acabou os incorporando a suas práticas de devoção popular, estabelecendo locais sacralizados para o depósito dessas peças, como o Santuário de Aparecida do Norte, no estado de São Paulo, ou nos santuários de Juazeiro do Norte e Canindé, no Ceará.⁴⁰



FOTO 15

³⁸ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2008 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

³⁹ FIGUEIREDO, Beatriz Helena Ramsthaler. Os ex-votos do período colonial: uma forma de comunicação entre pessoas e santos (1720-1780). In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, 2011. p. 39.

⁴⁰ Ibid., p. 40.

Os ex-votos, conhecidos localmente como “promessas” ou “milagres”, são artefatos produzidos para o pagamento de promessas ou como símbolo de gratidão por uma graça alcançada relacionada com o corpo físico (cura de uma doença, por exemplo). Podem ser pinturas que recontam as cenas da enfermidade ou do milagre ocorrido, esculturas que representam as partes do corpo humano curadas, ou objetos relacionados com os pedidos aos santos. Os ex-votos são, normalmente, depositados pelos fiéis em santuários, templos, altares e/ou locais de peregrinação. No Estado do Piauí, onde predominam as encomendas das esculturas de partes do corpo, existem importantes locais de peregrinação que possuem espaços para depositar os milagres: a Pedra do Castelo, localizada no município de Castelo do Piauí, o Cemitério do Jenipapo, em Campo Maior e o santuário de Santa Cruz dos Milagres, são alguns exemplos.⁴¹

A habilidade técnica oriunda da marcenaria e da carpintaria foi estendida, na maioria dos casos, para a execução das peças encomendadas para o pagamento de promessas. Nas localidades do interior do Piauí, a prática de fazer ex-votos tem sido muito realizada por artesãos ocasionais, em geral, agricultores com conhecimentos em carpintaria e marcenaria. Por exemplo, Antônio Alves Mourão, agricultor do município de Castelo do Piauí, declarou que, vez ou outra, confecciona ex-votos: “pé, cabeça, às vezes as mamas também. Aí sempre a gente faz, né? Fica muito bem-feitinho, né? Porque a gente não tem o equipamento próprio, né? Para fazer. A gente faz mesmo manual, mas sempre dá certo, né? O pessoal procura pra gente fazer”⁴². O mesmo ocorre com o carpinteiro de profissão Antônio Rodrigues de Souza que, além de fabricar carrocerias de caminhão e utensílios domésticos, aceita encomendas de *milagres*: “muita gente aqui me procura, com uma perna, uma cabeça, um coração, com um pé, né? E daí a gente vai fazer”.⁴³ Tais encomendas ocorrem, principalmente, em épocas dos festejos da cidade de Santa Cruz dos Milagres e do dia de Finados na Pedra do Castelo.

⁴¹ 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].

⁴² Entrevista cedida à pesquisadora Kátia Brasilino Michelan, em novembro de 2013, no âmbito da pesquisa contratada via PRODOC pela Superintendência do Iphan no Piauí. In: MICHELAN, Kátia. **Produto 4. Consultoria Técnica Patrimônio Cultural Imaterial**. Teresina: Iphan, 2014. p. 17-18. [Texto fotocopiado].

⁴³ *Ibid.*, p. 18.



FOTO 16

Hoje reputados como mestres da Arte Santeira em Madeira do Piauí, santeiros como Mestre Expedito reportam quão comum era aceitar a encomenda de ex-votos nas localidades interioranas cujas comunidades sempre foram devotas dos santos do catolicismo popular. Segundo ele,

A pessoa faz uma promessa para São Francisco, como tem em São Gonçalo, no Ceará, tem Santa Cruz dos Milagres, São Francisco de Canindé, para tudo isso eu fiz muitas peças pra aquelas pessoas pagarem a promessa. Fiz cabeças, braços, pernas, fazia corpo da pessoa todinho e foi continuando. Eu nunca abandonei...⁴⁴

Nota-se, assim, que a produção de ex-votos faz parte do cotidiano desses artesãos da madeira, seja dos santeiros já renomados ou dos trabalhadores de outros ofícios que atendem às demandas locais. Não necessariamente um fazedor de ex-voto se tornará um santeiro, mas é fácil perceber nos depoimentos que a maioria dos santeiros também fez ou faz ex-voto.

⁴⁴ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2007 durante realização do INRC do Ofício e Modos de Fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.



FOTO 17

MINUTA

CAPÍTULO 2. A PRODUÇÃO POPULAR E O ESPAÇO CONSAGRADO DA IGREJA

Novos caminhos de visibilidade e comercialização foram descortinados pelo fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí, sendo comum a presença de peças dos santos piauienses em igrejas, galerias de arte, estandes de arquitetura de interiores, feiras de artesanato e arte popular por todo o país. Mas a produção santeira popular no Piauí, até a década de 1970, circulava predominantemente nos espaços usados nas práticas da religiosidade popular: o ambiente doméstico, as ruas e os lugares de peregrinação.

Assim, um ponto fundamental para ponderarmos acerca das mudanças na maneira de produzir e consumir a nova arte santeira será entender como esse tipo de produção passou a ser considerada adequada para decorar o ambiente litúrgico, ou seja, o espaço consagrado da Igreja. Como veremos, o impacto das ideias impulsionadas pelo Concílio Vaticano II nas instituições e na sociedade piauiense sedimentou um modelo de renovação da Igreja Católica pelo viés de participação social que foi responsável por uma renovação visual e simbólica da produção santeira, especificamente com a construção da Igreja Nossa Senhora de Lourdes (1960-1971), no bairro operário da Vermelha, na capital do Piauí.



FOTO 18

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao argumentar acerca da gênese e estrutura do campo religioso, afirma que “as crenças e práticas comumente designadas cristãs devem sua sobrevivência no curso do tempo à sua capacidade de transformação à medida que se modificam as funções que cumprem em favor dos grupos sucessivos que as adotam.”⁴⁵ Em outras palavras, a capacidade adaptativa do cristianismo foi o que permitiu sua existência ao longo dos séculos por meio de reestruturações e modernizações. Tal característica ajuda a pensar acerca do processo de incorporação católica de práticas religiosas populares do nordeste brasileiro no século XX. Mais especificamente, para melhor entender o contexto de desenvolvimento eclesiástico que permitiu a introdução de esculturas confeccionadas por fiéis humildes, como forma de envolver a comunidade de base na construção e na decoração das igrejas, é preciso compreender o contexto macroestrutural de renovação e modernização da Igreja Católica Apostólica Romana no âmbito do Concílio Vaticano II (1962-1965). Pensado pelo então papa João XXIII (1881-1963), o Concílio Vaticano II era entendido como uma “verdadeira assembleia mundial”,⁴⁶ que pudesse discutir a situação da Igreja Católica Apostólica Romana frente às demandas dos novos tempos.

Dentre as diversas conclusões do Concílio, como a necessidade de celebrações em línguas vernáculas e de contato visual do celebrante das missas com os fiéis, a valorização e aproximação da Igreja com a classe operária aparecia como um projeto urgente e necessário para a afirmação católica. Cabe mencionar que isso estava relacionado com o próprio contexto histórico político-social mundial, em que novas frentes de trabalhadores e necessitados foram desenvolvidas no período pós-revolução industrial e pós-grandes guerras, o que criou um ambiente profícuo de evangelização.

Além de ser um Concílio ecumênico, isto é: buscava reunir toda a Igreja,⁴⁷ seu mentor, o papa João XXIII, buscou realizar um encontro pastoral e atualizado. O termo “pastoral” significava uma abertura ao “mundo moderno de onde vinham as questões a serem

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 52.

⁴⁶ LIBÂNIO, João Batista. Contextualização do Concílio Vaticano II e seu desenvolvimento. **Cadernos de Teologia Pública**. Ano 2, nº 16, São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005. p. 24

⁴⁷ Vale ressaltar que a palavra “ecumênico”, no âmbito do Vaticano II, não significava uma reunião com outras religiões. Trata-se de afirmar que o concílio valia para toda a Igreja; isso para distinguir dos concílios regionais ou nacionais, com bispos só de uma região ou de um país. Disponível em: <https://noticias.cancaonova.com/especiais/canonizacao-joao-paulo-ii-e-joaoxxiii/entenda-o-concilio-vaticano-ii-convocado-por-joao-xxiii/>. Acesso em: 10 de set. de 2019.

respondidas”.⁴⁸ Nesse sentido, o texto conciliar deveria corresponder “às aspirações, compreensões, desejos, perspectivas dos homens e mulheres situados no mundo moderno”.⁴⁹

Se, no que diz respeito à liturgia, buscou-se, no Concílio, destacar a importância “da participação pessoal, comunitária e a maior transparência dos ritos para que os fiéis percebessem mais claramente seu significado”,⁵⁰ no que tange à participação social, houve uma preocupação de inserir as comunidades de bases nas práticas religiosas mediante a ampliação dos leigos nas ações da Igreja e da presença das questões sociais nos debates e atuações clericais, tanto com as causas operárias, quanto com os problemas sociais mais gerais. Houve, assim, o fortalecimento de movimentos eclesiais como a Ação Católica e a Juventude Operária Católica (JOC), os quais foram fontes de inspiração do clero piauiense para a concepção e construção da igreja de Nossa Senhora de Lourdes, no bairro da Vermelha.

Tais associações foram criadas, anteriormente, com o objetivo de aproximar a Igreja ao mundo do trabalho, levantando questões relativas à melhoria da vida dos operários. Embora fossem subordinadas à hierarquia católica, essas organizações focavam no englobamento do apostolado leigo.⁵¹ Segundo a pesquisadora Mônica Kornis, vários papas, desde o início do século XX, buscaram estimular a criação de organizações do laicato. Todavia, a materialização dessa iniciativa ocorreu formalmente com Pio XI (1857-1939), na encíclica *Ubi arcano Dei*, de 23 de dezembro de 1922. Nela, de acordo a autora supracitada, a Igreja era apresentada como “a única força capaz de curar a chaga do materialismo onipresente e de restabelecer as consciências na harmonia e na paz”.⁵² Para Kornis,

com base nesse princípio, Pio XI sugeria a instalação de um movimento mundial com ramificações em vários países, denominado Ação Católica, cuja tarefa seria evangelizar as nações, como uma “extensão do braço da hierarquia eclesial”. Essa missão era vista como extremamente oportuna devido à tênue presença do clero em certos meios, sobretudo no meio operário, o qual, segundo a Igreja, constituía o alvo preferido dos

⁴⁸ LIBÂNIO, João Batista. Op. cit., p. 27.

⁴⁹ Ibid., p. 27.

⁵⁰ Ibid., p. 28.

⁵¹ Para saber mais, ver: ESTEVEZ, Alejandra Luisa Magalhães. A Igreja e os Trabalhadores Católicos: um estudo sobre a Juventude Operária Católica. **MNEME – Revista de Humanidades**, no 11 (29), JAN/JUNHO. Caicó: Departamento da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011. p. 106.

⁵²KORNIS, Mônica. AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA (ACB). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-catolica-brasileira-acb>>. Acesso em: 16 set. d 2019.

comunistas. Lançada a fórmula da Ação Católica, Pio XI apresentou aos bispos dos diferentes países uma solicitação para sua instalação imediata.⁵³

Dentre as organizações derivadas da Ação Católica, com a proposta de ampliar a atuação da Igreja junto ao operariado, estava a Juventude Operária Católica (JOC). Tal associação foi formada entre os meios estudantil e operário, sendo idealizada pelo jovem padre Joseph Cardijn (1882-1967), em 1925, na Bélgica, um dos maiores centros industriais europeus da época. A JOC foi reconhecida oficialmente pela Santa Sé, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e pela Organização Internacional do Trabalho (OIT).⁵⁴ Vinculando-se a JOC internacional, a JOC brasileira foi formalizada em 1932, expandindo-se, primeiramente, nos centros industriais como São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul e, mais tarde, no restante do país. Esse agrupamento da Juventude foi reconhecido pela hierarquia da Igreja brasileira, em 1948, com a I Semana de Estudos Nacional da JOC. Como chamam a atenção Estevez e Kornis⁵⁵, a JOC adotou o método de evangelização baseado em “ver, julgar e agir”, isto é: “significava ver o problema, julgá-lo à luz do Evangelho e agir para transformar sua condição de classe trabalhadora explorada”.⁵⁶

Cabe ressaltar que no Piauí, estado em desenvolvimento e profícuo canteiro de missão eclesial, as recomendações do Concílio Vaticano II e os movimentos de base não passaram despercebidos pelos membros do clero. Exemplares são os casos do então arcebispo de Teresina, Dom Avelar Brandão Vilela (1912-1986) e do padre Francisco das Chagas Carvalho (194?-199?), que, além de importantes clérigos locais, foram responsáveis por idealizarem e promoverem a construção da edificação da Igreja Nossa Senhora de Lourdes com peças ornamentais tão peculiares. Dom Avelar, arcebispo da arquidiocese de Teresina entre 1956 e 1971, participou de todas as sessões do Concílio Vaticano II e ajudou a organizar setores da Ação Católica.⁵⁷ Segundo Carvalho,

⁵³ Ibid.

⁵⁴ ESTEVEZ, Alejandra Luisa Magalhães. Op. cit., p. 108.

⁵⁵ KORNIS, Mônica. Op. cit.

⁵⁶ ESTEVEZ, Alejandra Luisa Magalhães. Op. cit., p. 109.

⁵⁷ CARVALHO, Sônia Maria dos Santos. **O Bispo de Todos os Tempos: uma biografia de Dom Avelar Brandão Vilela**. Teresina: Editora e Gráfica Aliança, 2013. p.20.

imerso em uma conjuntura de participação da Igreja nordestina em atividades assistenciais, como as de incentivo à educação rural e ao sindicalismo, cruzadas contra a pobreza e de combate à marginalização de pessoas nas grandes cidades, Dom Avelar empreendeu em Teresina ações pastorais, educacionais e sociais que modificaram as formas de vivenciar a cidade.⁵⁸

Dentre essas ações, estava a fundação da paróquia de Nossa Senhora de Lourdes em um bairro de trabalhadores. Um dos entrevistados durante a pesquisa que subsidiou a proposta de tombamento da igreja, o Sr. Benedito Corrêa Ferreira Ramos afirmou que Dom Avelar foi fundamental para validar as escolhas estéticas imprimidas na construção e ornamentação da Igreja da Vermelha. Em suas palavras, tal edificação: “teve o apoio também de D. Avelar Brandão Vilela, de saudosa memória. Que à época era arcebispo de Teresina. Foi um homem que colaborou muito com o Piauí e trouxe para cá umas unidades escolares da antiga campanha nacional do educandário”.⁵⁹ Na obra de autoria de Alberto da Costa e Silva, intitulada Mestre Dezinho de Valença do Piauí, afirma-se que “o bispo D. Avelar Brandão comoveu-se diante do altar e de seu escultor a quem disse que era um segundo Aleijadinho. E que os fiéis receberam as imagens com a alegria de uma espécie de reencontro - de reencontro com formas que tinham por deles e haviam sido descerradas pela monotonia adocicada dos santos industriais de gesso”.⁶⁰

Cabe mencionar que o primeiro pároco da Igreja da Vermelha foi o Padre Emídio José de Andrade, isso no início da década de 1960. Nesse mesmo ano, foi substituído pelo Padre Francisco Chagas Carvalho, que, ao conhecer os múltiplos problemas da localidade, se propôs a edificar uma nova sede para a paróquia. A ideia do Padre Carvalho, como o próprio *site* da igreja descreve em seu histórico na *internet*, era: “construir um templo rústico e sem muitos adornos, uma “oficina de almas”, um espaço em que a comunidade se sentisse em casa, que fosse amplo o suficiente para abrigar um grande número de fiéis, e, ao mesmo tempo, “simples, despojado, propício ao recolhimento e à oração”.⁶¹ Percebe-se, assim, que a figura

⁵⁸ Ibid., p. 83.

⁵⁹ PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Nº 01450.004866_2008_10. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>. Acesso em: 10 set. 2020. p. 775.

⁶⁰ Ibid., p. 775.

⁶¹ Disponível em: < <http://www.paroquiadelourdesthe.com.br/aparouquia/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

do Padre Carvalho é uma personagem importante na configuração da igreja, principalmente, no que diz respeito à identificação da comunidade e à inserção dos fiéis no cotidiano da paróquia. Postura essa que estava vinculada à própria história do Padre Carvalho, participante da JOC e favorável às causas operárias e pastorais. Segundo o depoimento do senhor Sr. Benedito Corrêa Ferreira Ramos, o trabalho do Padre Carvalho junto à JOC acarretou-lhe problemas com o regime militar, inclusive causando a sua prisão temporária: “ele chegou a ser preso no Quartel da Polícia Militar do Piauí, onde hoje é o Centro Artesanal”.⁶²

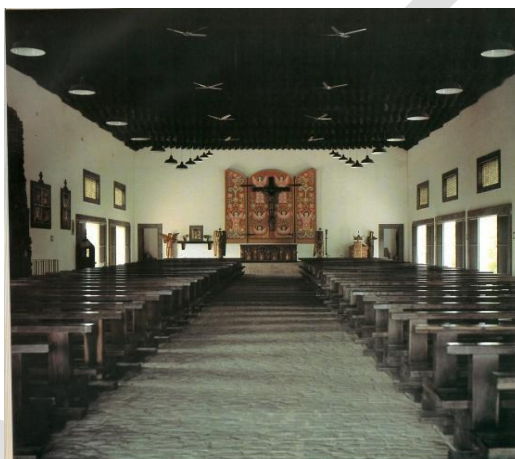


FOTO 19

Percebe-se que a perspectiva da JOC de “ver, julgar e agir” está bastante presente na atuação do Padre Carvalho, que pensava a construção da igreja, como vários depoimentos demonstram, como uma grande “oficina de almas”, isto é: como forma de preparar e evangelizar a comunidade para uma vida articulada com os princípios do cristianismo, sendo que trabalhar na construção da igreja era uma maneira concreta de formar as almas. Segundo Maria Nascimento Soares, conhecida como D. Nasci, “Pe. Carvalho queria uma Igreja como se fosse assim uma oficina”.⁶³ O Sr. Benedito Corrêa Ferreira Ramos detalha que:

Pe. Carvalho em confabulação com o engenheiro disse: "olha, isso aqui tem que ser uma oficina da formação do povo de Deus", e o engenheiro disse: "

⁶²PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Nº 01450.004866_2008_10. Op. cit., p. 76.

⁶³ Ibid., p. 47.

se tem que ser uma oficina, não vamos usar nem piso, a não ser paralelepípedo - pode olhar que o piso dela é assim - como o de uma oficina. Agora vamos extrapolar o sentido de oficina: "não é uma oficina de mecânica não é uma oficina de carpintaria, não é bem isso, mas isso aqui é uma oficina de fé, uma oficina da formação do povo de Deus."⁶⁴

Tal proposta é notória na própria edificação da nova sede da paróquia, erguida por meio de mutirões voluntários envolvendo a comunidade local. Nas palavras de Manuel da Assunção e Silva: “todo sábado, nós juntávamos a turma todinha e ia trabalhar de mutirão. Trabalhamos um bocado de tempo, um ano e pouco.”⁶⁵ Benedito Corrêa Ferreira Ramos complementa ainda que: “Então a Igreja surgiu. Trabalhamos ainda muito tempo com ela rústica. Foi um trabalho hercúleo do Pe. Carvalho para a construção dessa Igreja e, inclusive, com relação ao seu teto que era um teto de aço: foi a primeira igreja do Piauí a ter um teto de aço”.⁶⁶

Percebe-se, segundo essas descrições, que o trabalho de construção da igreja foi demorado e buscou reunir as possibilidades de recursos financeiros e humanos na comunidade, assim como materiais que estivessem adequados a um estilo simples, tanto na arquitetura, quanto na decoração interna. Construída em etapas, a igreja foi ganhando forma aos poucos. Manuel da Assunção e Silva, o Seu Assunção, era mestre de obras e residia na Vermelha. Junto com outros familiares, participou de algumas etapas da decoração da nave da igreja, tal como explica a seguir:

no ano de 1972, eu ajudei construir a Igreja Nossa Senhora de Lourdes com certos amigos, irmãos, tudo lá, construímos a Igreja. Já no finalzinho de tudo, quando terminou a igreja, de construção, reboco, de piso, passaram para os altares. O altar-mor, do crucifixo, e outro de lado, de Nossa Senhora de Lourdes, feito, tosco mesmo, de pedra; e o outro de massa, de cimento. Construímos lá, não com massas próprias, mas foi cimento e areia. Os anjos, as flores, tudo isso que tá feito lá, foi tudo com massa pura de cimento. Construí diversos anjos, flores, peixes, estrelas, cálice com a hóstia sagrada em cima, uva, tudo lá em cima.⁶⁷

⁶⁴ Ibid., p. 71.

⁶⁵ Ibid., p. 55.

⁶⁶ Ibid., p. 57.

⁶⁷ Ibid. p. 57.

O caráter de simplicidade do altar e do nicho para abrigar a santa padroeira, que na descrição de Seu Assunção foi chamado de “tosco”, provinha de saberes dos próprios construtores, acostumados com materiais simples e baratos, como a pedra e o cimento.



FOTO 20

Ao observarmos a fotografia da nave da igreja, notamos que o aspecto rústico resultou, na verdade, do entrosamento estético entre os artefatos de expressão popular e os cânones do ambiente litúrgico. Ao contrário de adotar as imagens de gesso ou utilizar um tipo de decoração convencional, o Padre Carvalho preferiu se dirigir a um paroquiano com experiência na fabricação de ex-votos para solicitar a imagem do Cristo Crucificado. O pároco percebia que, no ato de encomendar a peça central da igreja a José Alves de Oliveira, que ficaria conhecido como Mestre Dezinho de Valença, tornava efetiva a aproximação que a Igreja Católica estava se propondo em relação aos devotos das camadas populares e suas práticas e saberes cotidianos. Dona Nasci lembra desse processo no trecho de uma entrevista ao Iphan:

o Mestre Dezinho entrou aí, (...) o pessoal fazendo aquelas promessas, ele fazendo aquelas peças, braço, coisas pra pessoas pagar aquelas promessas. Aí o Padre foi vendo aquele trabalho dele e foi gostando, e convidando ele pra fazer aquelas imagens ali.⁶⁸

A mistura de carpinteiro local e fazedor de ex-votos por necessidade dava a base ideal do homem humilde que poderia confeccionar a imagem de Cristo. Ainda que o resultado fosse de esculturas diferentes estética e visualmente das imagens de santo de outras igrejas

⁶⁸ Ibid., p. 43.

piauienses, a produção de Mestre Dezinho adquiria novos significados no ambiente litúrgico, tal como entenderemos no próximo capítulo.

Não somente Mestre Dezinho participou da empreitada criativa para a decoração da igreja, mas ela foi uma verdadeira ação cooperativa, tal como consta em diversos depoimentos das pessoas envolvidas. Por meio da doação de horas de trabalho, os moradores do bairro trabalhavam um dia por semana na construção do altar, dos nichos e dos ornamentos. Para produzir as peças, receberam diretrizes do artista plástico piauiense Afrânio Pessoa Castelo Branco (1930-2017), que foi responsável, em grande medida, pelo modo de arranjar e equilibrar os elementos decorativos do novo templo.

Além de pintor e um admirador das expressões da cultura popular, Afrânio ficou responsável pelas pinturas da *Via Crucis* e pelo painel-retábulo. Nesse último trabalho, teve como parceiro o Seu Assunção, que preparou toda a estrutura figurativa de argamassa para que Afrânio finalizasse a aplicação das tintas. O pintor também teria estimulado a concepção dos elementos figurativos presentes nas molduras da via sacra. Segundo explicou o Mestre Expedito, foi Afrânio quem orientou a inserção de “pássaros, anjos e até do capeta” no entalhe das molduras.⁶⁹

Nas pinturas da *Via Crucis* e do painel-retábulo, a linguagem pictórica e o uso de cores contrastam com a dureza e o monocromatismo da madeira das esculturas e do mobiliário. Na sequência das telas que contam os Passos da Paixão de Cristo, as personagens bíblicas são estilizadas em uma representação simplificada das cenas. Essa aproximação com a referência dos artistas ingênuos⁷⁰ certamente se somava à intenção de Afrânio de enfatizar a ‘cara’ do fazer artístico popular. E foi com o painel-retábulo que o artista melhor conseguiu esse efeito: na camada de argamassa que se sobrepõe à parede, foi modelado um grande oratório de portas abertas, alcançando a vista de quem adentra a igreja. Produzindo efeitos cromáticos com tons de verde, ocre e rosa, e distribuindo simetricamente figuras diversas (anjos, flores, volutas, sol, lua, peixes e cálices com hóstia), o painel-retábulo se tornou um alegre e vívido plano de fundo para o Cristo Crucificado.

⁶⁹ Tal comentário foi feito pelo Mestre Expedito durante Oficina de esclarecimento realizada pelo Iphan, em Teresina, em novembro de 2019.

⁷⁰ Cf. ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, vol. 2, 1983. p. 810.

As encomendas de peças para a igreja da Vermelha se estenderam por alguns anos, o que permitiu que o santeiro Expedito Antonino dos Santos também participasse da confecção de outra parte do acervo. Mestre Expedito já tinha experiência como carpinteiro e pedreiro, além de fazedor de ex-voto, desde que saiu de sua cidade natal, Domingos Mourão, para se fixar em Teresina. Na igreja da Vermelha, o santeiro executou o entalhe da pia batismal, do ambão e da caixa de esmolas, assim como das molduras da *Via Crucis*. Mestre Expedito imprimiu nessas peças os traços que se tornaram característicos da sua obra: o uso de padrões geométricos nos motivos decorativos (zigzagues, estrias, pontos, linhas retas e curvas), a estilização das figuras de anjos e motivos de plantas, a composição estritamente simétrica, e os olhos salientes que se apresentam frequentemente fechados.



FOTO 21

Todo o trabalho foi executado com o apoio de ajudantes. Um deles foi José Joaquim de Araújo, hoje conhecido como Mestre Araújo, e que é sobrinho de Mestre Expedito. Mestre Araújo descreve da seguinte forma a ajuda ao tio na confecção das molduras supracitadas:

O Mestre Expedito me convidou para trabalhar na via sacra da igreja da Vermelha, na igreja Nossa Senhora de Lourdes. Eu não entendia bem de esquadriha. Aí ele me chamou pra trabalhar porque tinha que fazer aquela Via Sacra. Todo mundo em volta do Cristo e o Cristo era feito pelo Mestre Dezinho. Nós passamos a trabalhar junto, passei um tempo trabalhando com ele na casa dele mesmo fazendo esse serviço.⁷¹

⁷¹Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2008 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

O êxito da cooperação de tantos artistas e artífices habilidosos é visível tanto na qualidade artísticas das peças em si, quanto no modo como essas foram dispostas na nave da igreja. O resultado não foi meramente espontâneo: os tipos de peças e de materiais, assim como os arranjos em locais determinados, foram decisões conscientes que se pautavam na preocupação em tornar acessível, física e simbolicamente, a mensagem religiosa para os devotos das camadas populares.

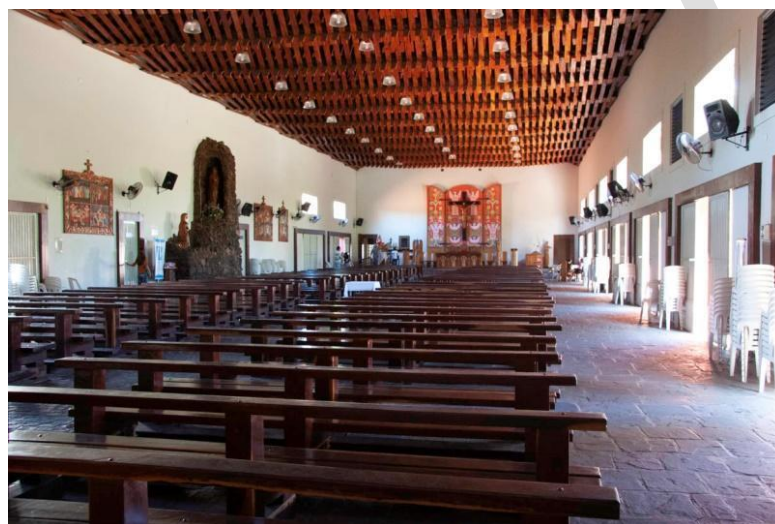


FOTO 22

A começar pelo piso em paralelepípedo, a igreja se assemelha ao mundo externo, em uma referência à pavimentação que está na “rua”. Porém, já na entrada, o tapavento mostra que o lugar oferece uma mediação com um mundo diferente. Sem impedir o acesso, mas com a função de advertir o transeunte, o tapavento apresenta algumas cenas da vida da santa padroeira em baixo-relevo, estabelecendo uma separação entre o mundo profano e o mundo religioso. Uma vez dentro do templo, a amplitude do salão sugere que há espaço capaz de abrigar todos que queiram entrar. As grandes áreas brancas nas paredes contrastam com o piso e o forro treliçado, criando um sentido de perspectiva até o fundo do corredor da nave. É ali que se encontra o altar, área pouco acima do nível do piso, com um conjunto de anjos tocheiros e um retábulo que despertam uma curiosidade contemplativa. As personagens

sagradas, ao contrário de estarem inacessíveis, são posicionadas ao alcance dos fiéis, em uma espécie de combinação possível entre a escala humana e a sagrada.

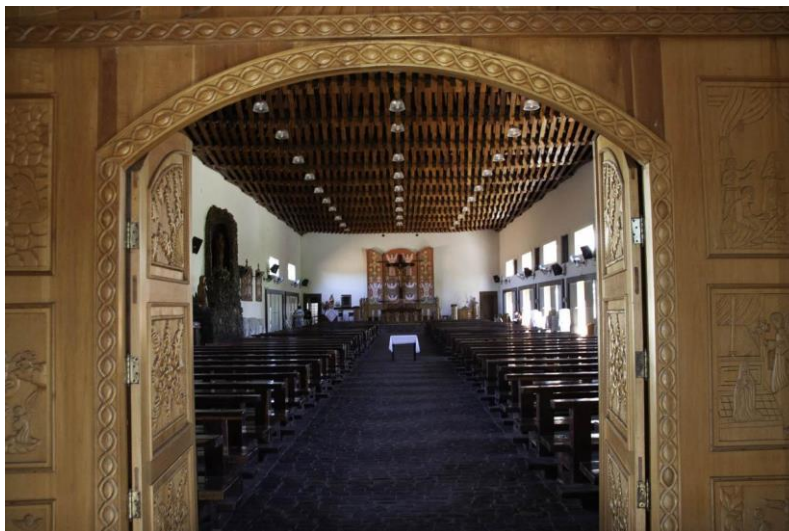


FOTO 24



FOTO 25

As peças produzidas para a Igreja da Vermelha causaram estranhamento inicial no público, mas o aval da instituição religiosa foi suficientemente capaz de confirmar que aquelas novas formas de representação das imagens de santos e anjos estavam a serviço do espaço litúrgico. Por consequência, a consagração dessa nova produção resultou em possibilidades mais amplas de trabalho para os santeiros piauienses. 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.⁷² 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.⁷³ Para Mestre Expedito, a decoração de igrejas representou, ao longo de sua carreira, uma parcela importante das encomendas atendidas não só no Piauí:

⁷² RAMOS, Graça, SELIGMAN, Graça, GOES, Macao. **Escultores Iluminados**. Brasília-DF: ITS, 2019, p.115.

⁷³ *Ibid.*, p.139.

Eu tenho uma média de cinquenta igrejas que tem trabalhos meus. Aqui em Teresina, tem mais de vinte, entre capelas e igrejas mesmo. Depois tem Piripiri, tem São Luís do Maranhão, tem quatro igrejas no Rio de Janeiro e tem em Santiago, no Chile, e talvez outras que eu nem conheço.⁷⁴

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.⁷⁵



FOTO 25



FOTO 26

As instâncias de consagração do fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí, no entanto, não se circunscreveram ao âmbito religioso. Como veremos no próximo capítulo, a década de 1970 dispôs de um contexto favorável, política, econômica e culturalmente, no qual podem ser interpretadas as relações estabelecidas entre o poder público, o mercado, a imprensa e os santeiros do Piauí na promoção da nova arte santeira.

⁷⁴ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2008 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

⁷⁵ Cf. RAMOS, G., SELIGMAN, G., GOES, M. Op. cit., p.123.

CAPÍTULO 3. O PROCESSO DE FABRICAÇÃO DO FENÔMENO

É interessante perceber que a repercussão das peças feitas para a decoração de uma igreja não só abriu uma nova vertente da produção escultórica popular em madeira, como esteve estreitamente ligado à própria trajetória de consagração⁷⁶ de José Alves de Oliveira, o Mestre Dezinho. Vigia de praça, eventualmente marceneiro, também produtor de ex-votos, Mestre Dezinho ficou conhecido como precursor da forma de expressão Arte Santeira em Madeira do Piauí desde que talhou as primeiras imagens de santos entre 1969 e 1972.

Em geral, a menção recorrente ao nome de Mestre Dezinho como o expoente, precursor ou “revelação”⁷⁷ da Arte Santeira em Madeira do Piauí se deve à renovação impetrada por ele, por meio do seu trabalho dentro de um espaço litúrgico. Isso não implica em diminuir a importância dos diversos santeiros que também estavam em atividade nos anos 1970, como os Mestres Expedito e Cornélio, também radicados em Teresina, ou ainda, o Mestres Chico Ribeiro e Chico Torres⁷⁸, em Parnaíba. Nosso ponto aqui é identificar como a força da religiosidade popular foi reelaborada de modo inovador nas esculturas e no entalhe de Mestre Dezinho, sobretudo, diante das circunstâncias em que seu nome ficou reconhecido no cenário da arte popular no Piauí e no Brasil. Em outras palavras, percebe-se que esse impacto conduziu a maioria dos santeiros a processos de apropriação e renovação de uma experiência de produção coletiva. A nova produção santeira piauiense se afirmou e floresceu como uma referência cultural de grande expressão, atraindo um contingente importante de praticantes e adquirindo uma notoriedade que extrapolou as fronteiras do estado.

Atualmente, passados um pouco mais de 50 anos desde que Mestre Dezinho iniciou sua produção artística no interior do porão da Igreja da Vermelha, muitas dinâmicas produtivas e econômicas se desenrolaram. Todavia, não se trata de considerar a centralidade da produção de Mestre Dezinho a partir de uma mera precedência cronológica. Ousaríamos

⁷⁶ Daremos destaque ao termo ‘consagração’ para esclarecer que, ao contrário do sentido religioso, passamos neste capítulo para sua acepção sociológica. A consagração de obras, autores ou lugares ocorrendo pela determinação de instâncias que, estando investidas de poder delegado, impõem um “arbitrário cultural”: o que é digno ou não de ser frequentado, admirado, adquirido, etc. Cf. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2011. *passim*.

⁷⁷ MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p. 13.

⁷⁸ Nas entrevistas feitas com Mestre Guilherme e Mestre Reis, em julho de 2019, por Juliana Silva e Kátia Michelin, ambos citaram Chico Ribeiro e Chico Torres como referências de santeiros mais antigos em Parnaíba.

dizer mais: suas peças cristalizaram certos atributos e elementos estéticos que repercutiram de muitas formas na produção vindoura. Nesse sentido, não seria um despropósito designá-lo como um “fundador de discursividade”, tomando de empréstimo a expressão cunhada pelo filósofo Michel Foucault para explicar o papel de determinados sujeitos na criação literária. Para o pensador francês, os “fundadores de discursividade”⁷⁹ são autores que

têm isso em particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos [...], estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos [...], tornaram possível um certo número de analogias como também tornou possível um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram.⁸⁰

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 eclesiásticas e ocasionais demandas particulares. Em reportagem do jornal *O Estado*, podemos ler:

Em verdade, até bem pouco tempo, artesanato, no Piauí, era um “bico” de que se serviam operários desempregados ou nas horas de lazer para completar ‘a bóia do dia’, conforme declaração de um deles. A brilhante atuação do Mestre Dezinho, Paolo de Lima e de Expedito e outros, tem funcionado como apresentação de uma atividade que se ainda não se manifestou com maior brilho foi devido à falta de apoio e incentivo.⁸¹

Mestre Dezinho nasceu em 2 de março de 1916, em Valença do Piauí. Filho de Aristides Alves de Oliveira⁸², lavrador e carpinteiro, e Antônia Maria da Silva, dona de casa,

⁷⁹ Embora o filósofo Michel Foucault esteja pensando em fundadores de discursividades no que se refere à produção literária e científica, esse é um conceito que pode ajudar a compreender também os produtores de artes plásticas, como é o caso do Mestre Dezinho.

⁸⁰ Foucault, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega Limitada, 2009, pp. 58-60.

⁸¹ *O Estado*, 02 dezembro de 1974, p. 6.

⁸² O que segue foi extraído, em grande medida, da biografia escrita por Mestre Dezinho. Cf. MESTRE DEZINHO. **Minha Vida**. Teresina: Prodart, 1999.

ambos analfabetos, cursou as primeiras letras em sua cidade natal. Aos onze anos, abandonou a sala de aula para empregar-se como marceneiro na oficina de Acelino Freitas, na qual adquiriu o cabedal técnico necessário para confeccionar prateleiras, móveis, portas, baús, assim como internalizou certos padrões de gosto e elementos decorativos associados ao universo das elites agrárias do estado, aspecto que iria se refletir em certos traços estilísticos de sua obra artística. Após algum tempo, começou, também, a atender encomendas particulares de toda a região, fazendo móveis de estilo colonial para diferentes contratantes. Além disso, se iniciou na fabricação de ex-votos para atender à demanda de penitentes e devotos.



FOTO 26



FOTO 27

Em 1961, decidiu mudar-se com a esposa e os seis filhos para Teresina “para aventurar dias melhores e um futuro brilhante para meus filhos”⁸³. Ao chegar à capital, foi auxiliado por Eustáquio Portela Nunes, seu amigo e conterrâneo, pai do então prefeito de Teresina, Petrônio Portela Nunes (1925-1980), na obtenção de licença para abrir um estabelecimento comercial – o Bar Valenciano – e, pouco depois, no agraciamento de um posto público como vigia noturno da Praça da Vermelha.

Entre as décadas de 1960 e 1970, durante a construção da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Dezinho alternava o emprego de vigia da praça com outros serviços de carpinteiro,

⁸³ Ibid., p. 56.

de mestre de obras e de fazedor de ex-voto, também nos fins de semana, utilizando para tanto o espaço do porão da igreja.



FOTO 28



FOTO 29

Na etapa de conclusão das obras da edificação, uma espécie de “curador” surgiu para orientar os padres no planejamento da decoração interna.⁸⁴ O artista plástico Afrânio Pessoa Castelo Branco apoiou diretamente o pároco nas indicações dos tipos de peças que poderiam adornar a nave da igreja, mostrando que a ideia de simplicidade do ambiente litúrgico poderia se materializar por meio da mão criativa dos artesãos que estavam próximos. A acepção de curador para o que foi a colaboração de Afrânio na igreja é interessante porque agrega, ao esforço conceitual de montar uma exposição de arte, a escolha das peças artísticas e sua disposição no espaço. Naquele período, as raízes piauienses ocupavam um interesse central na produção pictórica de Afrânio Pessoa Castelo Branco, especialmente os objetos da religiosidade popular⁸⁵, como os ex-votos. O pintor, que nasceu em Teresina, em 29 de setembro de 1930, desenvolveu, em sua carreira, uma pintura de caráter figurativo que sempre

⁸⁴ Ramos cita o termo curador segundo o qual o colecionador e professor Fernando Dib Tajra entenderia a participação de Afrânio na igreja. Cf. RAMOS, G., SELIGMAN, G., GOES, Macao. Op. cit., p. 42.

⁸⁵ LEITE, José Roberto Teixeira. Afrânio Castelo Branco. In: **Dicionário Crítico de Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988. p.14.

esteve ligada a temas do profano e do sagrado⁸⁶, não causando estranheza o seu envolvimento com a decoração da Igreja N. S. de Lourdes.

A potencial contribuição da expressão popular na produção dos objetos de culto foi percebida por Padre Carvalho, que se dirigiu a Mestre Dezinho com uma encomenda digna de responsabilidade. As coordenadas do pároco eram a tora de madeira e o tema para o entalhe, junto com o encorajamento do artesão, ainda inexperiente no ofício de santeiro. Trabalhando na praça, à vista dos moradores do bairro, ou no porão da Igreja,⁸⁷ espaço que se revelou como uma oficina improvisada, Mestre Dezinho dedicou horas a fio à criação das imagens dos santos, tendo como resultado o que ele chamaria de “caras de pau feito santos”.⁸⁸

Eu só sabia fazer partes de gente, e queria que eu fizesse logo o Cristo da primeira vez! Sofri e suei muito, e não era de calor nem de cansaço, era de agonia mesmo.⁸⁹

Do repertório visual da cultura popular piauiense, Dezinho buscou elementos que conformariam os traços dos anjos e santos. O Cristo Crucificado poderia ser descrito como uma espécie de ex-voto inteiriço,⁹⁰ uma associação direta entre sagrado e profano, na qual a imagem do Filho de Deus foi talhada como uma figura masculina à maneira de ‘milagre’.

Não se trata, entretanto, de qualquer imagem. Sendo o Crucifixo o próprio símbolo da Igreja Católica⁹¹ e o Cristo, figura central do templo em construção, era necessário que Dezinho conjugasse a figura masculina aos atributos da personagem, de modo a agradar os padres, ao mesmo tempo que fosse um resultado “original”:

⁸⁶ Cf. *Afrânio Pessoa: Análise da Atual Fase do Artista*. In: **História da Arte e da Arquitetura do Piauí**. Instituto Camilo Filho: Teresina, 2005, p. 165.

⁸⁷ Conforme Proposta de Tombamento da Igreja N. S. de Lourdes e acervo de bens móveis e integrados. Cf. PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Nº 01450.004866_2008_10. Op. cit., p. 58-59.

⁸⁸ MESTRE DEZINHO. Op. cit., p. 66.

⁸⁹ *Ibid.*, p.66.

⁹⁰ Como lembrou Édison Carneiro, a representação de ex-votos de corpo inteiro não eram frequentes, das quais haviam alguns exemplos identificados por Luis Saia, como as esculturas encontradas nos cruzeiros da Menina e de Monte Tabor, na Paraíba. Cf. CARNEIRO, Édison. Op. cit.

⁹¹ Carlos Lemos lembra que, na imaginária colonial, o culto à imagem de Cristo e a sua difusão não estiveram entre as mais expressivas, mas que o crucifixo sempre foi figura “prioritária, indispensável a qualquer cerimônia”. LEMOS, Carlos. O Cristo na Imaginária Popular Paulista. In: CEDRAN, Lourdes (org.). **Santeiros Imaginários**. São Paulo: Paço das Artes, 1976. s/p.

Em agosto de 1969, o padre Carvalho entrou no porão da igreja onde eu estava trabalhando, acompanhado do senhor Afrânio Castelo Branco. Foi para me pedir que eu fizesse uma imagem de Cristo, do tamanho natural, mas que fosse original, que eu não copiasse de outra pessoa. Eu respondi que não ia poder fazer, pois eu nunca tinha feito esse tipo de trabalho. Eu era um simples marceneiro. Mas ia tentar. No dia seguinte chegou um carro com uma tora de cedro de 5 metros de comprimento e 40 centímetros.⁹²

Assim, utilizando um bloco de cedro para o eixo principal da cabeça, tronco e pernas, Mestre Dezinho riscou as proporções do corpo sobre a madeira, desbastando-a como sabia fazer. Em outros dois blocos, talhou braços finos e distendidos. Marcando o relevo dos ossos e dos músculos, se dedicou, nas etapas seguintes, aos detalhes do corpo, dos atributos e dos ornamentos. Em sua biografia, Mestre Dezinho recordava a dificuldade que teve para confeccionar expressões fisionômicas na figura de Cristo. O que não costumava aparecer nos ex-votos exigiu mais da inventividade técnica do santeiro: além das emoções da personagem, era preciso dar a forma do “perizônio”, faixa de tecido que cobre o quadril de Cristo, e do cabelo e da barba. Em uma espécie de comunicação mística, soluções foram encontradas para a representação das superfícies e texturas inabituais por meio da combinação de protuberâncias, frisos e estrias, tal como ele explicou:

Comecei o trabalho com ardor e carinho; moldei os pés, a cintura, e ao tentar fazer a cara eu não sabia destacar a expressão de sofrimento e angústia. Também não sabia fazer os cabelos e a barba. Numa noite de sábado para domingo, sonhei que estava fazendo a expressão na cara de Cristo, e também a barba e o cabelo. Foi como se uma coisa sobrenatural se apoderasse de mim.⁹³

O resultado foi marcante, tanto em suas dimensões, quanto no tipo de acabamento. A peça possui altura de 1,85 metro, largura de 1,45 metro e 30 centímetros de profundidade⁹⁴, estando fixada na cruz latina por dois pregos na parte posterior. A figura ficou monocromática, sendo que as únicas áreas que receberam camadas de cor foram as que possuem as “chagas”: na cor preta foram pintadas as protuberâncias quadrifacetadas que

⁹² MESTRE DEZINHO. Op. cit., p. 66.

⁹³ Ibid., p. 66.

⁹⁴ Cf. INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS – INBMI: do acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Teresina: Iphan, 2003. Cf. PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Nº 01450.004866_2008_10.

representam os cravos nas palmas das mãos e sobre os pés de Cristo, e na cor vermelha, manchas que escorrem em pequenas áreas dos joelhos. O Cristo de Mestre Dezinho tem os pés alinhados e suspensos sobre um plano invisível, como explica o santeiro em sua biografia: “Acabei fazendo o Cristo, mas os pés dele não conseguiram ficar um sobre o outro – ficaram emparelhados mesmo”. Resultou em uma versão do Senhor da Agonia⁹⁵ com a tez da cor da madeira, o que lhe rendeu a alcunha de “Cristo Caboclo”. A expressão do lamento é marcada pelas sobrancelhas arqueadas e boca curvada para baixo, demonstrando, assim, a dor e agonia do Filho de Deus por achar que seu Pai lhe havia abandonado.⁹⁶

O efeito de estranhamento provocado por essa espécie de transgressão simbólica pode ser recobrado pelas informações de que alguns dos fiéis, inicialmente, se chocaram com o resultado da imagem, considerando-a uma forma de profanação litúrgica.⁹⁷ As imagens sem policromia, ou seja, sem cores, revelavam assim a dura realidade da madeira e um modo de expressar o sofrimento da personagem divina.⁹⁸

⁹⁵ Na passagem da crucificação de Jesus Cristo, é comum encontrar na iconografia a representação do Cristo vivo ou morto, esta última ocorrendo, sobretudo, a partir do século XI. Adalgisa Arantes Campos detalha algumas das modalidades iconográficas do crucificado, se referindo ao Senhor da Agonia como a representação de Jesus ainda vivo, com olhos e bocas abertos, imagem em que predomina o “abandono, a dor e o sofrimento físico que representam a contingência do deus que se fez homem para salvar a humanidade.” (Cf. CAMPOS, Adalgisa A. In: A Cruz e crucifixos em acervos mineiros. Boletim do Centro de Estudos de Imaginária Brasileira - CEIB, Belo Horizonte, Volume 19, Número 61, julho/2015, p. 05)

⁹⁶ No Novo Testamento, é a cena descrita em São Mateus 27, 46. Consultado em abril de 2020: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/sao-mateus/27/>.

⁹⁷ MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p. 13.

⁹⁸ Ibid., p. 13.



FOTO 30

Segundo Aldenora Mesquita, a figura e o seu acabamento monocromático teriam ferido a sensibilidade dos fiéis, mais afeita à expressão leve e neutra das imagens de santos convencionais. Na interpretação da autora, a “sentimentalidade religiosa ficou abalada, mas logo o povo se identificou com aquela expressão silenciosa e rígida de um Cristo Caboclo feito pelo Seu Dezinho”.⁹⁹ O interessante aqui não é o fato da imagem poder ser compreendida como representação de um tipo social específico, mas da transgressão de uma figura em nada semelhante a uma representação naturalista do Cristo cumprir a função religiosa. Justamente a figura estilizada e simplificada passou a ser aceita pelos fiéis em sua prática de meditação, oração e veneração a Deus. Divergindo da recepção inicial pouco favorável por parte da comunidade, o Padre Carvalho aprovou o resultado artístico e encomendou mais peças. Como relatou Dezinho:

O padre recebeu a imagem em novembro de 1969 e ficou muito satisfeito. Então pediu que eu fizesse também a imagem de Nossa Senhora de Lourdes.

⁹⁹ MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p. 13.

Na mesma data eu comecei a trabalhar e cobreí o preço de quatrocentos cruzeiros pela peça.¹⁰⁰

Na execução da encomenda seguinte, Mestre Dezinho incrementou o esquema figurativo sob referência popular. Ao contrário de buscar a semelhança com pessoas reais, as imagens da padroeira Nossa Senhora de Lourdes e, posteriormente, da Santa Bernadete estão cheias de simplificações que reforçam as formas populares de tratamento da madeira. Ao recriar a cena relacionada à aparição de Nossa Senhora no interior da gruta de Massabielle, na cidade francesa de Lourdes, Dezinho confecciona duas peças com posturas e tratamentos distintos. Um bloco de cedro foi usado para a talha da Virgem Maria, enquanto, para a da jovem Bernadette Soubirous, foram usados outros três.¹⁰¹ A figura de Maria é apresentada em bloco inteiro, corpo ereto, cuja estrutura alongada é reforçada pela túnica a cobrir pernas bastante compridas em relação ao restante do corpo. A cabeça oval abriga olhos ligeiramente amendoados e inexpressivos, dirigindo a mirada para a frente, sugerindo um estado de placidez estática a observar o mundo. Os demais detalhes do semblante seriam usados em outras imagens de Nossa Senhora ao longo da carreira de Dezinho: nariz afilado unido às sobrancelhas, lábios finos e horizontais em boca quase fechada, braços flexionados e rentes ao torso frontal, com as mãos postas em prece. A peça também apresenta detalhes decorativos na túnica, como frisos ovais nas mangas, incisões curvilíneas nas dobras da saia, o cordão com rosário pendente na cintura, e ainda as sandálias encimadas com rosas que calçam os pequeníssimos pés da santa.

A imagem de Santa Bernadete, por outro lado, é uma peça que possui quebra na verticalidade das esculturas anteriores feitas por Dezinho. A figura feminina está ajoelhada e apoiada em uma base. O eixo do tronco do corpo se encontra ligeiramente inclinado para trás, enquanto o pescoço e a cabeça se dirigem para a frente. O semblante apresenta olhos amendoados, nariz afilado e lábios finamente escavados na horizontal, elementos que estão dispostos na parte mais frontal e plana da face. O restante da cabeça tem um volume acentuado em direção à parte posterior, coberta pelo entalhe de um véu. O pescoço, ao ser observado pela lateral, é bastante grosso e acompanha a profundidade das dobras do véu a

¹⁰⁰ MESTRE DEZINHO, Op. cit., p. 66.

¹⁰¹ Cf. INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS – INBMI: do acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Op. cit., passim.

caírem pelos ombros e costas. Os braços curtos estão flexionados, sendo que uma das mãos pousa sobre o peito e a outra se levanta para a frente.

As proporções e volumes da imagem de Santa Bernadete são significativamente diferentes das da escultura da Virgem Maria, talvez porque não se tratasse de uma figura divina a ser contemplada, mas de quem, na condição de mulher jovem e pobre, pudesse suscitar certa empatia no espectador no justo momento da aparição de Nossa senhora. Assim, a imagem de Santa Bernadete oferece, à vista do espectador, diferentes ângulos da “tensão mística”¹⁰² da personagem. Para tornar o episódio da aparição da Virgem Maria à santa francesa mais próxima dos fiéis, acrescentou-se à parede esquerda da nave um nicho com pedras para recriar a gruta de Massabielle. Nas palavras de Mestre Dezinho,

Em 1970 fiz Santa Bernadete. Quando terminei, o padre Carvalho convidou o arcebispo D. Avelar para ver as peças esculpidas na madeira. Quando fui chamado à igreja pelo Padre Carvalho, encontrei D. Avelar sentado, olhando para as três imagens. Eu fiquei bastante nervoso tentando imaginar o que ele estaria pensando sobre aquelas ‘caras de pau’ feito santos. Fiquei bastante aliviado quando ele me cumprimentou e me parabenizou, dizendo que eu era um escultor.¹⁰³

¹⁰² COSTA E SILVA, Alberto. Mestre Dezinho de Valença do Piauí. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998. pp.35-36.

¹⁰³ MESTRE DEZINHO. Op. cit., p. 67.



FOTO 31

O elogio do bispo, conforme a citação, foi importante por conferir, pela primeira vez, um novo estatuto a Mestre Dezinho, o de escultor. Além de ouvir daquela autoridade uma explicação sobre o seu ofício, Mestre Dezinho também foi instigado acerca da possibilidade de repetir a trajetória de uma importante referência no campo da escultura brasileira. Segundo o relato de Dezinho: “ele [o bispo] disse que era um artista que fazia as semelhanças de uma pessoa em madeira ou pedra; e que se eu continuasse assim, ia ser um segundo Aleijadinho”.¹⁰⁴

Prosseguindo com as encomendas do pároco, Mestre Dezinho se serviu das experiências anteriores para talhar as esculturas do altar da igreja. Dessa vez, aproveitou a estrutura maciça, cilíndrica e vertical do bloco da madeira para talhar quatro figuras de anjos em tamanho natural. Mesclou o vigor expressivo da religiosidade popular à imaginação artística ao confeccionar as peças, que tinham 1,75 metro de altura cada. Dezinho representou esses mensageiros de Deus para, na disposição feita no altar, estarem ao alcance dos devotos.

¹⁰⁴ Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, aparece frequentemente como parâmetro de virtuosismo na escultura. Como Lilian Alves Gomes esclarece, no imaginário de diversos grupos sociais, mais do que um período histórico e artístico determinado, o barroco e o mestre Aleijadinho são referenciais que subsumem imagens de santos bastante diversificadas, assim como o trabalho das pessoas que lhes dão forma. Cf. GOMES, Lilian. **O efeito Aleijadinho: ensaio de antropologia da expertise**. 2018, pp.90-112.

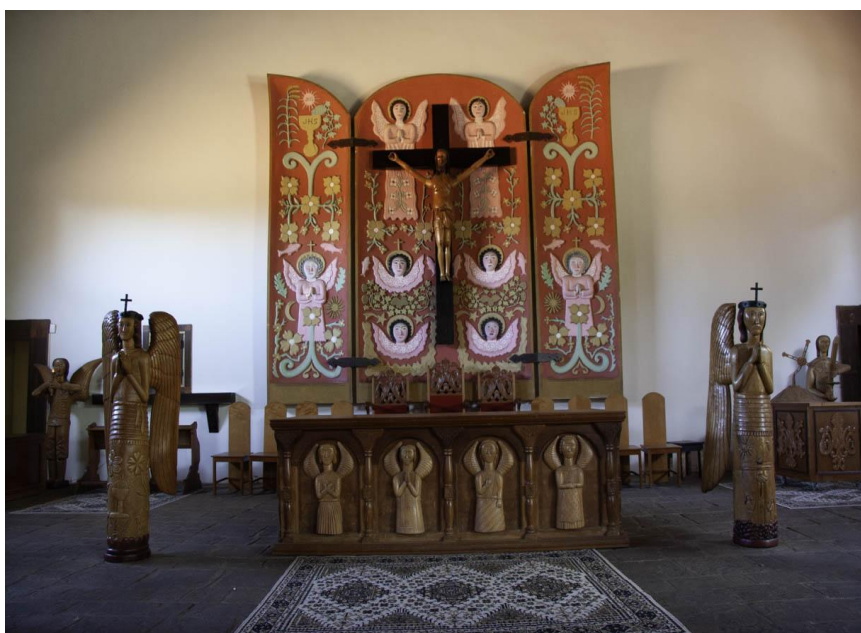


FOTO 32

As esculturas formam dois pares com características semelhantes: anjos em prece com castiçal metálico sobre a cabeça estão posicionados na parte dianteira do altar, enquanto um anjo e um apóstolo se encontram fixados à parede na parte posterior do altar. O primeiro par de anjos observa os fiéis com olhos de bolas de gude, incrustadas em semblantes simétricos. A expressão fisionômica dos anjos é indulgente, quase piedosa, efeito do arqueamento das sobrancelhas e dos finos e tesos lábios. Suas cabeças de pequenas proporções encimam corpos alongados, vestidos com túnicas sem dobras, mas intercalando frisos e incisões lineares nas golas, nas mangas e cinturas. Chama a atenção do espectador a presença de motivos decorativos na superfície das saias, que não são idênticas: enquanto uma apresenta carnaúbas e objetos litúrgicos, a outra mostra a cena da Crucificação. Ambos os anjos levam ao peito as mãos em sinal de prece. Fixadas nas costas, as asas em par foram talhadas em camadas de gomos em relevo, uma “emplumação geométrica incisiva”¹⁰⁵ e imóvel.

As duas peças da parte posterior do altar se apresentam ainda mais peculiares. São portadoras de elementos de um universo masculino: apesar de ser anjo, um deles possui bigodes e veste camisa que lembra um gibão de couro decorado com volutas, além da

¹⁰⁵ FROTA, Lélia Coelho apud RAMOS, G., SELIGMAN, G. GOES, Macao. Op. cit., p 36.

presença do cinto e das calças que se avolumam dentro de botas de cano alto. Tem um par de asas com as pontas para cima, com a intenção de criar a sensação de que acabou de pousar. A outra personagem possui um traje que mistura referências militares e religiosas: a camisa é ornamentada com padrões de flores e plantas, assim como dragonas militares sobre os ombros, sendo que a parte de baixo está coberta com uma saia comprida decorada com uma repetição de cálice, hóstia, sol, lua, cordeiro, peixe, etc., e, também, levando nos pés sandálias de tiras. Esses dois personagens possuem semblantes inertes e seguram, cada qual, modelos de tochas que remetem à função dos anjos de altar: enquanto o anjo sertanejo ergue uma luminária de madeira que foi convertida em luz elétrica, o outro sustenta uma vela gigante de madeira.



FOTO 33



FOTO 34

Os novos padrões visuais das esculturas da igreja da Vermelha não passaram despercebidos aos olhos dos santeiros da capital e das outras localidades do Piauí, especialmente após a projeção alcançada por Mestre Dezinho e Mestre Expedito. A repercussão e o reconhecimento do trabalho que surgiu na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes foram retumbantes, ainda que, como vimos, as peças tenham, à primeira vista, gerado controvérsia junto a alguns fiéis. Na grande imprensa de Teresina, começaram a ser veiculadas matérias que prodigalizavam elogios à excelência dessa produção artística, ao

mesmo tempo em que se procurava enquadrá-la em sistemas de classificação e modelos de percepção instituídos pelo universo da cultura erudita. Segundo Mestre Dezinho:

De 1970 a 1971 começou a sair o valor do meu Piauí em destaques e publicações nos Jornais **O Dia**, **O Estado** e jornal **A Hora**. Alguns jornalistas, como Nerida Castelo Branco, Pompílio Santos e outros, começaram a me dar destaque na imprensa. A Elvira Raulino me destacou como um dos melhores do ano.¹⁰⁶

A fim de compreender a recepção crítica do trabalho de Dezinho, retomaremos o artigo *Arte Piauiense no Piauí*, assinado por Nerina Castelo Branco, irmã de Afrânio Castelo Branco e professora no Departamento de Artes Plásticas da então recém-criada UFPI, em 11 de março de 1970:

A Igreja da Nossa Senhora de Lourdes, situada no Bairro da Vermelha, sob a orientação espiritual do Revdmo. Padre Carvalho, está sendo transformada em centro de atração de nossa Capital, porque a nova igreja que vem sendo construída com esforço hercúleo do abnegado sacerdote, passa por transformação radical do sentido artístico – decorativo. Ali se está implantando uma arte funcional ou moderna evocativa de nossa arte popular, saída do proletário e reveladora de um novo criador do gênero: Mestre Dezinho, artífice da madeira bruta, transformando-a em imagens de infinita pureza e grande mistério. Homem do povo, [sic] sem nenhuma cultura, apenas dotado de rara sensibilidade, iniciou o trabalho, orientado apenas pelo sentimento que se lhe despertava da alma e que transcende à esfera do conhecimento comum. Não se pode justificar a razão e o porquê daquelas criações. Mestre Dezinho também não as justifica. Elas foram saindo espontâneas, explosivas, misteriosas. A Igreja está sob a orientação artística do pintor piauiense, nome laureado no Brasil e no exterior, Prof. Afrânio Castelo Branco, lutando para dotar nossa terra de um patrimônio de beleza e originalidade. Inúmeros visitantes ilustres têm opinado pela raridade da criação ali existente. Recentemente visitou-a o abade do mosteiro de São Bento, de Olinda (Pernambuco) acompanhado de S. Excia. Revdma. D. Avelar Brandão Vilela e S. Excia, o sr. Bispo de Parnaíba, D. Paulo Hipólito de Souza Libório. Foram unânimes em afirmar do bom gosto e da originalidade do templo. Quer o artista conterrâneo entrelaçar o místico e o popular. A grandeza da casa de Deus com a criação humilde de um operário. Uma história que reunira beleza e pureza, mistério e glória e feio maravilhoso, a estranha concepção de um artista ingênuo e autêntico. O templo da Vermelha será um hino à Deus, pela criação artística do povo. Seria uma pena que o povo piauiense não o visitasse periodicamente, para

¹⁰⁶ MESTRE DEZINHO. Op. cit., p. 67.

iniciar um diálogo mudo de contemplação, integrando-se naquela arte para familiarizar-se com ela, percebendo, então, ao final, quanto de beleza e ternura! Fica aqui o convite ao público, aos estudantes, aos intelectuais, para uma visita informal ao templo. Um convite para que os piauienses vejam de perto a arte do Piauí. Um convite à sensibilidade de quantos podem perceber, diante daquilo tudo, que uma força transcendental criou aquelas maravilhas, na perpetuidade que a arte impõe [...] Uma homenagem pública ao operário Mestre Dezinho, lá de Valença, modesto servidor de nossa Prefeitura Municipal, bem merecedor de melhores regalias por parte dos poderes públicos, por tudo que faz, sem saber por que, mas afinal definitivamente belo, alma pura de um grande artista. Louvores afinal ao Revdmo. Padre Carvalho, visionário do bem, que em boa hora entregou às mãos e à inteligência de uma alma sensível o patrimônio do bairro, do povo católico da Vermelha e, por fim, de nossa querida capital.¹⁰⁷

O trecho é longo e um tanto apologético, mas nele se encontram, de modo notório, alguns critérios e chaves de percepção de tal fenômeno estético. Em primeiro lugar, a classificação do trabalho artístico de Mestre Dezinho como uma “arte funcional ou moderna evocativa de nossa arte popular”, e não artesanato, estabelecendo um parâmetro que depois será consignado pelos próprios santeiros; em seguida, a relação entre o santeiro de Valença e Afrânio Castelo Branco, ambos engajados na produção de um “gênero” novo, em que o místico e o popular se entrelaçam; por fim a importância dessa produção artística para a propagação de uma autoimagem positiva do Piauí, conclamando o povo piauiense a visitar a igreja.

Não obstante a força da novidade artística dessa produção, seria descabido, contudo, atribuir o fulgurante destaque alcançado pela arte santeira apenas à qualidade estética e excelência técnica das peças. Não passou despercebido aos olhos de Alberto Tavares Silva (1918-2009), governador do estado do Piauí entre 1971-1975 e 1987-1991, a relevância dessa produção artística e o seu potencial para o projeto de modernização que ele implementava.¹⁰⁸ Não fosse o incentivo governamental concedido, é possível conjecturar se a Arte Santeira em Madeira do Piauí atingiria a ampla e duradoura visibilidade ou ficaria confinada ao circuito especializado de colecionadores particulares e críticos de arte.

¹⁰⁷ Arquivo do Memorial Mestre Dezinho, recorte de artigo de 11 de março de 1970, [fotocopiado. Não há indicação da fonte].

¹⁰⁸ Em *História do Piauí*, estão elencados os principais feitos políticos da gestão de Alberto Silva, com ênfase nos empreendimentos de infraestrutura e de serviços no estado. Cf. SANTOS, Gervásio; KRUEL, Kernard. **História do Piauí**. Teresina: Editora Zodiaco, 2009. p. 401.

Descendente de uma família envolvida com a política na região litorânea do estado, Alberto Tavares Silva nasceu em Parnaíba, em 10 de novembro de 1918. Graduiu-se em Engenharia Civil, Elétrica e Mecânica, na Universidade Federal de Itajubá, Minas Gerais. Sua trajetória profissional intercalou momentos em que se dedicou ao exercício da profissão de engenheiro a outros em que atuou na política. Filiado à União Democrática Nacional (UDN), assumiu a prefeitura de Parnaíba em dois períodos: de 1948 a 1950 e de 1954 a 1958, com curta passagem como deputado estadual em 1951. Com o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (Arena) e, por indicação partidária, foi eleito governador do Piauí pela Assembleia Legislativa do estado em outubro de 1970, assumindo o mandato em 15 de março do ano seguinte.¹⁰⁹

Em estudo sobre a permanência do seu legado político na memória piauiense, Cláudia Cristina da Silva Fontineles, professora do Departamento de História da UFPI¹¹⁰, destaca que, para além da ênfase em obras públicas, “a administração albertina passou a valorizar bastante a ideia de ser construtora da autoestima piauiense”.¹¹¹ Ainda segundo a autora, a “ânsia por evidenciar o clima de prosperidade em Teresina mostra-se uma constante na fala governamental, que aproveita toda oportunidade para pronunciar sua contribuição rumo à inclusão do Piauí no cenário ‘civilizado’ a que tanto almejava e se difundia na década de 1970”.¹¹² Na esteira dessa preocupação, a criação de uma imagem positiva do Piauí em âmbito interno e externo redundou em investimentos maciços no potencial turístico do estado, a fim de fomentar a infraestrutura necessária para o desenvolvimento setorial e atrair público para a visitação e contemplação das belezas e atrativos naturais piauienses – com especial ênfase para a Serra da Capivara e as praias do litoral.¹¹³

¹⁰⁹ Nos períodos em que não esteve na política, Alberto Silva trabalhou no quadro de engenheiros da Estrada de Ferro Central do Brasil (entre 1941 e 1947), e na direção da Companhia de Eletricidade Centro-Norte do estado (a partir de 1960), onde promoveu a ampliação da rede elétrica do Ceará, levando a energia elétrica de Paulo Afonso até o Piauí. Permaneceu cerca de oito anos no Ceará, tendo sido ainda professor da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Ceará.

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ Ibid. p. 86.

¹¹² Ibid. p.87.

¹¹³ Para tal, foram criados, por efeito da Lei nº 3.077, de 28 de junho de 1971, o Conselho Piauiense de Turismo – COMPITUR – e a Empresa de Turismo do Piauí S/A – PIEMTUR. Essa última teve um papel importante na consolidação da Serra da Capivara como espaço de pesquisa e polo de atração turística, assim como na

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. Em sua biografia, Mestre Dezinho comenta:

Em novembro de 1971, comecei a fazer o altar-mor da igreja, decorado com seis anjos de vela na cabeça. Naquela época o padre recebeu a visita do governador Alberto Silva. Os dois foram ao porão da igreja para ver o meu trabalho. Quando o governador viu minhas peças, ficou muito feliz. **Quis saber do que eu ia precisar para a produzir mais peças e mostrar o valor do Piauí e do Brasil.**¹¹⁴

Por meio do apoio pessoal de Alberto Tavares Silva, as peças de Mestre Dezinho começaram a circular e foram enviadas a certames e visitas oficiais internacionais. Em suas palavras:

Em 1972 o governador mandou para Milão uma escultura minha de um anjo, com a qual ganhei o primeiro lugar como escultor em arte moderna, e mais oito mil cruzeiros. Foi a maior soma de dinheiro que eu tinha recebido na vida. Ganhei fama como escultor. No mesmo ano, o governador foi a Israel fazer uma visita e levou uma das minhas peças que fazia parte da igreja. Era um anjo decorado por mim e tinha o sofrimento de Jesus na roupa. Quando o governador voltou de viagem, trouxe cinco mil cruzeiros em dinheiro e um certificado de melhor escultor. O resto do ano eu ganhei dinheiro suficiente para poder construir uma casa onde eu pudesse morar e trabalhar.¹¹⁵

Em pouco tempo, a produção santeira executada dentro da igreja da Vermelha foi ficando para trás, e as peças de Mestre Dezinho passaram a se integrar a um circuito de produção e fruição mais amplo, que envolvia encomendas oficiais e um paulatino

consolidação da infraestrutura turística do Piauí, por meio, entre outras, da capacitação de recursos humanos, edificação ou restaurações de hotéis, produção de material informativo e de divulgação

¹¹⁴ MESTRE DEZINHO. Op. cit., p.68. [Grifo nosso].

¹¹⁵ Ibid., p. 69.

reconhecimento dentro do campo da arte popular brasileira. Recorremos, uma vez mais, ao seu relato pessoal:

Em 1973 fui convidado pelo Projeto Piauí para fazer uma exposição no salão do Hotel Piauí. Fiz um D. Pedro I com uma pombinha da liberdade. Por essa peça ganhei uma medalha de honra ao mérito, através da Secretaria de Educação. O professor Wall Ferraz era o secretário de educação e levou essa peça para o Rio de Janeiro, representando os sete brasileiros e o seu universo [...] Fui premiado através do Serviço Social do Estado com um mês de excursão pelo estado da Bahia e pelas cidades de Ouro Preto, Congonhas do Campo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Nesta viagem eu senti o valor que estavam dando a mim, através da minha arte.¹¹⁶

À maneira de um *mediador (broker)*¹¹⁷, Dezinho começou a circular e estabelecer conexões entre diferentes categorias e grupos sociais, assim como entre domínios culturais distintos, ampliando as suas possibilidades de contatos, interações e interlocuções para além do espaço da igreja da Vermelha. Nesse movimento, sua obra atraiu a atenção de Janete Costa (1932-2008)¹¹⁸, arquiteta e decoradora de interiores pernambucana de grande prestígio:

Em 1972 dona Janete Costa me pediu para fazer uma peça para ser doada ao governador. Essa peça seria um bandeirante representando a bandeira do Brasil e do Piauí com 1,75 cm de altura. Naquele mesmo ano eu tinha feito um Cristo para a igreja do bairro Redenção.¹¹⁹

¹¹⁶ Agradecemos ao prof. Ricardo Lima por lembrar que a escultura de Dom Pedro integrou a exposição *7 brasileiros e seu universo*, organizada por Gisela Magalhães e Irma Arestizábal e hoje integra o acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro/CNFCP/Iphan. Como o próprio Mestre Dezinho admitiu, durante a gestão de Alberto Silva, foi destaque nas colunas sociais do Piauí: “Eram manchetes me apresentando como um dos melhores do ano, como diziam os puxa-sacos do governo. No final do governo de Alberto Silva eu já estava bastante conhecido no Brasil e no exterior”. *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁷ Cf. VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editorial, 2001. De acordo com os diferentes escritos de Velho sobre o assunto, os *brokers* tornam-se especialistas na interação entre diferentes estilos de vida e visões de mundo. Embora, na origem, pertençam a um grupo, bairro ou região moral específicos, desenvolvem o talento e a capacidade de intermediarem mundos diferentes.

¹¹⁸ Janete Costa nasceu em Garanhuns (PE), em 1932. Iniciou o curso de Arquitetura em Recife, concluindo-o posteriormente na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, para onde se mudou em fins dos anos 1950. Nas décadas seguintes, passou a trabalhar com projetos de arquitetura de interiores, ampliando a sua carreira para os campos de intervenções em edificações históricas, do design de produto e da pesquisa, promoção e divulgação do artesanato e da arte popular. A sede de seu escritório era em Recife, mas mantinha outros dois no Rio e em São Paulo.

¹¹⁹ MESTRE DEZINHO, Op. cit., p. 69.

Janete Costa certamente teve um papel de destaque na divulgação dos santeiros piauienses entre a sua rede de clientes, parceiros profissionais e amigos. A arquiteta foi responsável por inserir as peças dos artistas populares em projetos de arquitetura de interiores, adquirindo-os para decorar residências, escritórios, hotéis e outros ambientes dos grandes centros urbanos.¹²⁰ Junto com alguns galeristas de arte, muitos profissionais do *design* e da arquitetura de interiores deram visibilidade, a partir da década de 1970, às criações de artesãos de diversas regiões do país, atribuindo ao fazer popular os conceitos da arte e do *design*. Segundo Édison Lopes, engenheiro piauiense que coleciona arte popular nordestina e que, há 36 anos, trabalha com a comercialização da arte santeira do Piauí, os arquitetos são, ainda hoje, o segmento que mais procura e compra os trabalhos dos santeiros piauienses. Em geral, além de usarem em projetos de arquitetura de interiores, são também colecionadores.¹²¹

Paralelamente, o despontar do fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí se fez sentir em curso em outras localidades do estado, não sendo exclusividade da capital. No caso de Parnaíba, em especial, oportunidades geradas pelo mecenato público estimularam diversos santeiros a se dedicar ao ofício, diversificando os temas e motivos da arte santeira. Parnaíba, por ser acesso ao Delta do Rio Parnaíba, era um polo regional de importância econômica graças à exportação de produtos locais, iniciada com a carne seca na então Vila de São João de Parnaíba, mas sobretudo à dos produtos do extrativismo, como a cera de carnaúba, que alcançou o mercado europeu no início do século XX.¹²² Terra natal e reduto político da família de Alberto Silva, Parnaíba participou do programa governamental de modernização do Piauí recebendo um projeto específico, o de turismo, para o qual foram planejadas

¹²⁰ O interesse de Janete Costa pelos artefatos artesanais abrangia o âmbito profissional e o pessoal, haja vista a sua importante coleção de peças de artistas populares, que incluía o Mestre Dezinho e o Mestre Expedito. Era movido pela noção de que a arte popular e o artesanato tinham grande potencial para o desenvolvimento do design e da arquitetura de interiores. Com o fim de divulgar o artesanato tradicional do Nordeste, Janete Costa organizou importantes exposições dentro e fora do Brasil. Cf. MOREIRA, F., GÁTI, A., CARVALHO, G. e OLIVEIRA, V. **O Desafio da Conservação dos Acervos Particulares de Arquitetos Modernos** - O Caso do Inventário Janete Costa. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i20>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

¹²¹ Entrevista concedida por Édison Lopes para Juliana Silva, Kátia Michelan e Rodrigo Ramassote em novembro de 2019.

¹²² Cf. REGO, Júnia M.A.N. **Dos sertões aos mares: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950)**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Pós-Graduação em História Social, 2010. [Dissertação de Mestrado]. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1279.pdfibaq>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

intervenções de infraestrutura e investimento para criar atrações turísticas, a exemplo da Praia da Pedra do Sal.¹²³



FOTO 35



FOTO 36

A promoção do artesanato parnaibano já estava sendo feita alguns anos antes do governo estadual iniciar o projeto de desenvolvimento do turismo. Feiras livres de artesanato local eram organizadas com o apoio de João Tavares da Silva Filho, prefeito de Parnaíba no período de 1967 a 1971. João Silva era médico, irmão de Alberto Silva e voltaria a ser prefeito nos anos 1980. Em seu primeiro mandato, apoiou, ao lado de sua esposa, Almira Moraes e Silva (1916-2016), a realização de feiras e mostras de artesanato, inclusive

¹²³ Cf. RIBEIRO, Flora, OLIVEIRA, Pedro. A pitoresca Parnaíba social e turística: natureza e turismo na imprensa do litoral piauiense (1973-1985). In: **Revista Eletrônica Discente História**. Cachoeira: Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). v. 4, n. 8. 2017, p.70.

concedendo premiações em dinheiro aos santeiros para estimular e valorizar a produção local.¹²⁴

Não obstante tais incentivos, entre os anos 1960 e 1970, os santeiros dispunham de poucas oportunidades para a exposição e venda dos seus produtos em Parnaíba, dependendo das poucas lojas de artesanato da cidade onde era possível deixar as peças por meio de consignação. Para aqueles que estavam em atividade na época, como era o caso do Mestre Chico Torres, já falecido, do Mestre Francisco Ribeiro (n. 1935 - Ceará), do Mestre José Carlos Alves Reis (Parnaíba, 1952) e do Mestre Ageu Alves de Melo (Parnaíba, 1931), a participação nas feiras livres de artesanato produziu um efeito não só financeiro, como criativo. Mestre Ageu, que foi funcionário público do estado e começou a talhar figuras como *hobby*, lembra que a primeira vez que expôs as suas peças foi em uma feira organizada por D. Almira Silva. Na ocasião, participou com entalhes bastante diferentes dos feitos pelos artesãos locais e que se limitavam às imagens sacras. Segundo Mestre Ageu, as sete peças que apresentou não tinham temática religiosa, como era costume em Parnaíba:

quando foi um dia, a mulher do prefeito Dr. João Silva, a saudosa Almira Silva, ela (...) promoveu um dia de Parnaíba. Foi uma promoção artesanal na Praça das Graças -, e eu coloquei sete trabalhos lá. Todo mundo se animou. Naquelas alturas, o povo daqui [Parnaíba] só fazia santos e anjos e eu comecei a fazer os caboclos nordestinos.¹²⁵

Embora Mestre Ageu tenha iniciado sua produção com o entalhe de variadas personagens, inclusive religiosas, ele é reputado como um dos pioneiros da ‘arte regional’, estilo pelo qual ficou conhecida a talha de figuras profanas com elementos da fauna e flora piauienses feita em Parnaíba. Os caboclos nordestinos, como o santeiro costuma intitular as suas personagens, são peças diferentes das imagens de santos e anjos: representam pessoas comuns em cenas diretamente ligadas ao trabalho e atividades cotidianas das camadas populares de sua terra. A novidade no tema do entalhe foi rapidamente aceita pelos patrocinadores da feira de artesanato, gerando homenagem da “madrinha”, como conta o Mestre Ageu:

¹²⁴ Os nomes do Dr. João Silva e D. Almira foram frequentemente mencionados, quanto à relevância de suas ações de apoio, pelos santeiros presentes à Oficina de Esclarecimento sobre o Processo de Registro da Arte Santeira do Piauí, realizado no campus de Parnaíba da UEPI em 29 de novembro de 2019.

¹²⁵ Entrevista concedida por Mestre Ageu a Juliana Silva e Kátia Michelan em julho de 2019.

Dona Almira Silva ficou muito satisfeita com aquela minha apresentação. Até então naquela época, ninguém tinha apresentado, naquela espécie de arte, aquela expressão em madeira. Fazia santo, anjo, essas coisas assim e eu fiz um caboclo nordestino capinando, cortando de machado, montado num cavalo, pescando numa canoa, trazendo lenha do mato na cabeça. [...] Ela ficou muito admirada e me homenageou com um coquetel onde ela trabalhava, onde vendia escultura, e convidou a sociedade, e foi a primeira homenagem que eu recebi.¹²⁶

O apoio da primeira-dama misturava contornos de assistencialismo, mas também de fomento à autonomia dos santeiros. D. Almira conhecia cada um, reconhecia os aprendizes promissores, comprava ou achava compradores para peças de quem estivesse em apuro financeiro, valorizava a criatividade e o traço “típico” dos escultores de Parnaíba. José Gulerdúcio dos Santos (1961), o Mestre Guilherme, foi morar na casa da família Silva na adolescência, recebendo o estímulo de D. Almira para se dedicar à carreira.¹²⁷ Por essas iniciativas, sempre lembradas com nostalgia pelos diversos santeiros parnaibanos,¹²⁸ D. Almira exerceu, juntamente com o júri que era convidado para os salões de arte santeira, formado por autoridades locais, professores universitários e especialistas do campo das artes, uma espécie de chancela da produção escultórica popular do Piauí e da diversidade autoral dos santeiros locais.

A originalidade despontou como um critério importante para as premiações de artesanato e arte santeira no estado, pelo que podemos notar nos depoimentos dos santeiros. Já nos anos 1970, um apreço pelo ‘diferente’ definiu o gosto do jurado para o caráter original dos elementos regionais. Mestre Reis, por ter vivido e trabalhado em Teresina durante alguns anos, conseguia perceber as diferenças estilísticas entre os santeiros da capital e os de Parnaíba. Tal passagem pela capital e o contato com outros santeiros foram fundamentais para inseri-lo nos circuitos de produção e participação em salões em que a Arte Santeira era uma das categorias de premiação. Com base nessas experiências, Mestre Reis teria insistido com o Mestre Ageu para inscrever seus “caboclos nordestinos” em um salão pela primeira vez: “seu

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ RAMOS, G., SELIGMAN, G., GOES, M. Op. cit., p.129.

¹²⁸ Voltamos a lembrar, como anteriormente explicado na Introdução deste dossiê, que optamos por agregar os produtores da arte santeira em madeira do Piauí na nomenclatura de ‘santeiros piauienses’, apesar de existirem outras autodesignações adotadas por alguns deles: artista, escultor, artesão.

trabalho é bastante diferente, você vai participar do salão de arte e vai tirar primeiro lugar”.¹²⁹ Ainda que Mestre Ageu não quisesse participar, Mestre Reis foi quem tomou a iniciativa de inscrevê-lo no concurso. Ao final, o primeiro lugar ficou, de fato, com Ageu.

Foi nesse contexto que o segmento da talha em madeira, marcada por temas sacros e profanos e decorada com motivos regionais, passou a ser destaque em Parnaíba, em contraposição ao artesanato feito em cerâmica, palha, couro e outros materiais. Tal produção aparecia na imprensa, era agraciada pelas autoridades públicas e dava notoriedade para os santeiros. 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.



FOTO 37



FOTO 38

O governo estadual viu, no apoio financeiro à participação dos santeiros em eventos realizados em outros estados, oportunidade profícua de ampliação dos negócios e divulgação

¹²⁹ Entrevista concedida por Mestre Reis a Juliana Silva e Kátia Michelin em 2019.

da produção cultural piauiense. Já para os santeiros, viajar para aqueles eventos também representava o intercâmbio de ideias e a convivência com colegas de ofício. Como explica o Mestre Reis:

O governo também patrocinava muito os encontros. A gente ia participar do encontro lá fora, por exemplo, lá em Recife, em Brasília, um negócio que a gente se encontrava com outros artesãos, outras pessoas que faziam a mesma coisa que a gente trocava ideia. A gente via outros trabalhos. [...] Era como se fosse um estudo, a gente conhecer um outro lugar, uma outra pessoa, um outro trabalho. Mas isso não existe mais...¹³⁰

Com efeito, no período de 1970 a 1975, o êxito comercial da produção de arte santeira do Piauí foi assegurado pelo governo local, por meio do fornecimento de matéria-prima e da aquisição de peças com o fim de revendê-las ou abrigá-las em consignação em uma galeria situada ao lado do Cine Rex, na capital do estado. Além disso, apoiava os santeiros com linhas de crédito que possibilitavam a aquisição de materiais, como também assegurava os recursos necessários para o envio de peças e a subvenção de viagens de seus autores para a participação em exposições, mostras, etc. Entretanto, e acima de tudo, promovia a realização de eventos e premiações, espaços não apenas de sociabilidade e de consagração, além da definição e encaminhamento das carreiras. Embora esteja longe de ser exaustiva, a listagem que segue revela a profusão de eventos, premiações e exposições que se realizaram em Teresina e Parnaíba nessa altura:

Feira Artesanal de Parnaíba
Salão de Artes Plásticas do Piauí
Salão Universitário de Arte Santeira no Centro Artesanal do Piauí
Salão de Arte Santeira Competitiva em Teresina
Salão Municipal de Artes Plásticas na Casa da Cultura em Teresina
Piauí Art em Teresina
Salão de Arte Santeira
Exposição de Arte Santeira do Piauí
Salão de Artes Plásticas do Piauí
Salão de Arte Santeira em Teresina
Salão Janeiro Arte em Parnaíba
Salão de Artes Plásticas de Teresina
Salão de Artes e Cultura em Teresina
Salão de Arte Santeira em Parnaíba

¹³⁰ Ibid.

Salão Universitário de Arte
Arte Hoje
Salão de Arte da Fundação Mons. Chaves
Gincana de Artes Plásticas
Feira de Artesanato do Centro Social Urbano
Mostra Coletiva de Arte

Ao longo da década de 1970, o recorrente estímulo do poder público à Arte Santeira em Madeira do Piauí se manteve em alta, recebendo continuidade nos mandatos que sucederam ao governo de Alberto Silva, situação que propiciou a criação do Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense – PRODART, instituído na gestão do Governo Lucídio Portela Nunes, por meio do Decreto nº 3.926, de 09 de janeiro de 1981, com a finalidade de apoiar oficialmente os artesãos, dando suporte para a comercialização de sua produção em feiras e eventos, dentro e fora do estado. Em 1983, a sede foi remanejada para o antigo prédio-quartel da polícia militar, nomeada de Central de Artesanato Mestre Dezinho.



FOTO 39



FOTO 40

3.1. O MERCADO DE ARTE E A VALORIZAÇÃO DOS OBJETOS POPULARES

De modo geral, a bibliografia consultada¹³¹ defende que o mercado de arte e o campo artístico no Brasil passaram por profundas mudanças na segunda metade do século XX. Se, na década de 1950, foram criados grandes museus no eixo Rio-São Paulo, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), nos anos 60 e 70, os centros urbanos intensificaram a comercialização, com a proliferação de galerias e leilões, assim como feiras de arte, mostras temporárias e permanentes e grandes exposições. Tal situação acabou por favorecer o interesse de novos consumidores por objetos artísticos, bem como o crescimento do segmento de colecionadores de obras de artistas populares que passaram a adquirir Arte Santeira em Madeira do Piauí. José Carlos Durand lembra que:

A reconstituição do campo das artes plásticas entre 1930 e 1950 é fundamental para se entender as possibilidades do surto comercial a partir de meados dos anos sessenta, e cujo apogeu coincide com a fase do ‘milagre’ brasileiro, entre 1970 e 1973. O trabalho de revalorização e reclassificação por intelectuais e artistas, tanto da arte barroca dos séculos XVI a XVIII, quanto da arte popular, via promoção do folclore, contribuiu para expandir enormemente o acervo de objetos decorativos e/ou de coleção passíveis de se converter em mercadoria no mercado de arte.¹³²

Conforme indicam Ricardo Lima e Guacira Waldeck¹³³, 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”. Ainda, segundo os autores, os anos de 1940 “são considerados emblemáticos para a arte popular”, com a realização de mostras sobre cerâmica pernambucana no âmbito da Biblioteca Castro

¹³¹ Cf. Durand, José Carlos. Expansão do mercado de arte em São Paulo (1960-1980). In: MICELI, Sergio (Org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel; IDESP, 1984; Id. Mercado de Arte e campo artístico em São Paulo (1947/1980). In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Nº 13, junho de 1990.

¹³² Id. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989, s/p.

¹³³ 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*.

Alves, no Rio de Janeiro, e, em seguida, do MASP¹³⁴, em São Paulo. Reforçando tal movimentação, a criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore (CNF) franqueou, entre outras, a existência de um espaço permanente para a exibição desse tipo de objetos, acompanhados de informações sobre os artistas populares e seus locais de produção, o que desaguardaria, futuramente, na criação do Museu de Folclore Edison Carneiro, em 1968, e da Sala do Artista Popular, em 1983.¹³⁵ De modo articulado à produção de conhecimento especializado sobre o segmento das artes populares, o valor de mercado da produção e o reconhecimento público da qualidade e importância da produção de peças de procedência popular cresceram progressivamente. Artistas populares se tornaram tema de catálogos, dicionários especializados e publicações, assim como passaram a participar de exposições, mostras e certames, inclusive internacionais. Ceramistas, xilogravuristas, escultores, rendeiras, bordadeiras e tantos outros artesãos despontaram em lugar de destaque nos acervos de instituições públicas e de colecionadores privados.

Nesse processo, foram as esculturas de temática religiosa que despertaram o interesse inicial de antiquários e colecionadores. Temos como exemplo um circuito cultural que se intensificou em Minas Gerais a partir da década de 1940, movido pela atividade dos antiquários que vendiam peças de devoção religiosa provenientes de capelas, de igrejas e pertencentes a famílias. Parte considerável desses acervos foi parar nas mãos de

¹³⁴ Abreviamos a seguir alguns dos acontecimentos decisivos mencionados no artigo: o “Manifesto Regionalista” produzido no 1º Congresso Brasileiro de Regionalismo, organizado por Gilberto Freyre, em Recife, em 1926; o I Congresso Afro-brasileiro, igualmente uma iniciativa de Gilberto Freyre e realizado também em Recife, em 1934; a criação da “Sociedade de Etnografia e Folclore”, capitaneada por Mário de Andrade e a realização das “Missão de Pesquisas Folclóricas do Norte e Nordeste,” ambas durante a década de 1930, tendo como resultado o ensaio de Luís Saia sobre as esculturas populares do nordeste, com ênfase nos ex-votos; no mesmo período, a criação do SPHAN e o reconhecimento dos bens móveis do país; o surgimento de novas categorias - arte e artefatos etnográficos - para designar bens fora do contexto tradicional de uso que foram coletados em expedições, como ex-votos e carrancas, e contribuíram para ampliar as coleções do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, na década de 1940; a mostra Cerâmica Popular Pernambucana, organizada por Augusto Rodrigues na Biblioteca Castro Alves no Rio de Janeiro em 1947, tendo Joaquim Cardozo como autor do texto do catálogo; a criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947; a exposição Arte Popular Pernambucana, no recém-criado MASP, em São Paulo, com curadoria de Augusto Rodrigues (1949); o lançamento da revista Habitat em 1950, com direção do casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi; a presença de Lina Bo Bardi à frente do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, em Salvador, entre 1958 a 1964 (notadamente a exposição A Civilização do Nordeste, em 1963); o livro de Clarival do Prado Valladares sobre os ex-votos da Igreja do Bonfim em Salvador, em 1967; a exposição A Mão do Povo Brasileiro, no MASP, em 1969, que contou com a colaboração de Glauber Rocha e Martim Gonçalves. Cf. LIMA, Ricardo; WALDECK, Guacira. Op. cit., passim.

¹³⁵ As Salas do Artista Popular são exposições de curta duração voltado para difusão e comercialização da produção de artistas e comunidades artesanais. Atualmente sob a responsabilidade do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular-CNF/CP/DPI/Iphan, as SAP somam mais de 200 edições e são realizadas desde 1983.

coleccionadores do Rio de Janeiro e São Paulo, outra parte compôs acervos dos museus do recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN.¹³⁶ Tais peças formavam um variado repertório de imagens de santo de feitura popular que, além de mostrar a gama de devoções do catolicismo no Brasil, exaltava a “diversidade entre as regiões, comunidades e, sobretudo, autores”.¹³⁷

Mas, além da imaginária popular, também os ex-votos se tornaram alvo das transformações do mercado de arte a partir da década de 1950. Em publicação sobre o assunto, Maria Augusta Silva explica que o interesse por ex-votos desencadeou coletas sistemáticas em santuários de pagamento de promessas no momento da queima das peças votivas, descartadas de tempos em tempos para abrigar novos ‘milagres’. Dos artefatos coletados, foram formadas coleções dedicadas ao tema em museus estrangeiros e nacionais e também coleções privadas que, sem enfoque antropológico, adotavam a perspectiva de tratar os ex-votos como objetos artísticos. Segundo a pesquisadora, diversas contribuições de intelectuais brasileiros e estrangeiros ao tema, junto com a quantidade e variedade das coleções, como as formadas por Giuseppe Baccaro e Jacques Van de Beuque, motivaram exposições no Rio de Janeiro entre os anos 1960 e 1980 que deram enorme prestígio para as peças votivas do nordeste brasileiro.¹³⁸

¹³⁶ Os museus da Inconfidência, em Ouro Preto, e o Museu do Ouro, em Sabará, foram criados em 1944 e 1946, respectivamente.

¹³⁷ NEMER, José Alberto. *Op. cit.*, p.38.

¹³⁸ “Franco Terranova reuniu também importantíssimo conjunto formado por registros pictóricos e escultóricos, apresentando-os na Europa e nos Estados Unidos acompanhados por catálogo, com ensaio de Clarival do Prado Valladares. Giuseppe Baccaro, em 1965, apresentou sua coleção de Milagres no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O catálogo teve o prefácio de José Geraldo Viera. A Coleção Baccaro, como a de Franco Terranova, foi exibida no exterior e hoje pertence a Luís Buarque de Hollanda. Recordar-se ainda que, na década de 50, o sociólogo baiano Renato Ferraz, percorrendo o Polígono das Secas, recolheu no sertão bruto da Bahia um importantíssimo conjunto de ex-votos de barro do tipo arcaizante, conjunto atualmente incorporado à coleção de Jacques van de Beuque. Em 1974, dentro do programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Gerais do Ministério da Educação e Cultura, uma exposição organizada por Gisela Magalhães e Irma Arestizábal percorreu o Brasil mostrando aspectos da arte popular brasileira [...] Em 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresentou-se a exposição ‘Arte Popular Brasileira’, realizada pelo colecionador e estudioso Jacques van de Beuque. No catálogo, em dois textos, os Milagres foram abordados pela autora deste trabalho [Maria Augusta Machado da Silva] e pela museóloga Lélia Coelho Frota. O interesse pelo ex-voto esculpido do Nordeste brasileiro atravessou fronteiras e conquistou prestígio internacional.” Cf. SILVA, Maria Augusta Machado de. **Ex-Votos e orantes no Brasil: leitura museológica**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. pp. 40-41.

Acompanhando o crescente interesse pelo fazer artístico popular, uma série de publicações que objetivavam divulgar e valorizar o mundo da arte popular veio a lume no decurso da década de 1970. Até então, como afirmam Ricardo Lima e Guacira Waldeck:

era raro esses artistas [populares], então praticamente desconhecidos, serem objeto de interesse da crítica especializada, e suas obras, quando inseridas nos acervos de arte das instituições museológicas nacionais, ficavam relegadas aos depósitos e reservas técnicas, quase nunca integradas em exposições de arte.¹³⁹

Dentre as publicações que tiveram relevância para o reconhecimento do valor artístico do fazer popular, citamos *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.¹⁴⁰ Essas publicações forneciam análises sobre os elementos visuais e estéticos que singularizavam cada artista, buscando aproximação entre as suas origens e obras e um repertório iconográfico de outros tempos e lugares. A criação artística dos santeiros piauienses ganhava, com isso, farta divulgação junto a um público mais amplo.

Não demorou para que o efeito dessa visibilidade alcançasse mais consumidores, cada vez mais distantes do circuito religioso piauiense a que pertenciam os clientes iniciais dos santeiros. Foi assim que colecionadores provenientes de outros estados, motivados por um interesse artístico e cientes do valor agregado ao artefato popular, buscaram a originalidade das peças dos santeiros que seguiam a “escola” dos Mestres Dezinho, Expedito e Cornélio. Como explicou o colecionador e comerciante Édison Lopes, ainda que a arte popular do Nordeste seja excepcional quando inserida no panorama nacional, a Arte Santeira em Madeira do Piauí não se compara com as de outras localidades: “é especial”.¹⁴¹

¹³⁹ Cf. LIMA, Ricardo Gomes, WALDECK, Guacira. **Arte Popular, Mundo de “Descobertas”**. In: PEDROSA, Adriano. *A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016. p.341.

¹⁴⁰ *Ibid.*, Op. cit. p. 341.

¹⁴¹ Entrevista concedida por Édison Lopes a Juliana Silva, Kátia Michelin e Rodrigo Ramassote em novembro de 2019.



FOTO 41

É possível encontrar no acervo multitemático formado pelas coleções do paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx (1909-1994) as peças dos santeiros do Piauí. Ao lado de ex-votos nordestinos, artefatos em cerâmica do Vale do Jequitinhonha e diversas esculturas sacras e profanas, as peças de Mestre Dezinho e Mestre Cornélio decoram os diferentes cômodos da casa principal do Sítio Roberto Burle Marx no Rio de Janeiro.¹⁴² O paisagista, nascido em Pernambuco e radicado no Rio de Janeiro, possuía cinco trabalhos dos santeiros do Piauí, provavelmente em aquisições feitas entre os anos 1970 e 1990, por meio do contato com divulgadores da arte popular, como Janete Costa,¹⁴³ ou obtidos durante projetos realizados no Piauí naquele período. Além das talhas de dois pequenos grupos de devotos e um totem de dois metros de altura feitos por Mestre Cornélio, a coleção possui a imagem de um anjo e de Nossa Senhora do Rosário feitas por Mestre Dezinho. Chama a atenção o fato de ter escolhido, entre todas as peças da coleção de arte popular, o anjo tocheiro de Mestre Dezinho, uma escultura em tamanho natural, para ladear a sua cama no ateliê do sítio.

¹⁴² A coleção de arte popular integra o acervo museológico do Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, em Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, e foi inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes e no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 2003.

¹⁴³ Não temos como afirmar, com maior precisão, as datas das aquisições e dos intermediários. De acordo com uma indicação de Zulmira Pope, bibliotecária que trabalhou no Sítio Roberto Burle Marx e com quem conversamos em 2019, Janete Costa foi amiga que, se não apresentou pela primeira vez, admirava e colecionava, como Burle Marx, obras dos mestres Dezinho, Expedito e Cornélio.

Embora o colecionador não tenha tido oportunidade de fruir por muito tempo, nem do espaço planejado para a atividade artística e o repouso¹⁴⁴, nem do anjo hierático de longas asas abertas que invoca clemente o silêncio com seu dedo indicador sobre os lábios, é notório o apreço de Burle Marx pela força expressiva e imaginação artística dos santeiros do Piauí e dos artistas populares brasileiros.¹⁴⁵

Outro caso exemplar de consumidores é do casal de colecionadores de arte moderna, contemporânea e popular Betty e Luiz Carlos Bettiol. O interesse deles pelas peças dos santeiros piauienses começou com uma viagem ao Piauí.¹⁴⁶ Eram comuns as viagens do casal pelo interior do país, oportunidade em que aproveitavam para conhecer artistas populares locais e suas criações, pois achavam que as peças revelavam “aspectos de um Brasil profundo.”¹⁴⁷ Perceberam, no trabalho de Mestre Dezinho, formas originais que não se assemelham às peças feitas em outras regiões. Foi assim que passaram a adquirir obras feitas não só por Mestre Dezinho, mas também por Mestre Expedito, Mestre Cornélio e Mestre Paquinha, além das peças regionais de Verônica, artesã do município de Pedro II. Chama a atenção, na coleção disposta na residência dos casal Bettiol, o conjunto de anjos em tamanho natural talhados por Mestre Expedito, ocupando uma das entradas da casa, assim como a varanda do quarto do casal. As peças foram produzidas em uma empreitada que manteve Mestre Expedito durante seis meses de trabalho em Brasília. O mestre ficou incumbido de aproveitar grandes toras de madeira para talhar uma imagem de São Luís, uma de Santo

¹⁴⁴ Roberto Burle Marx faleceu em 1994, pouco depois da construção do ateliê ter sido concluída. Atualmente, o ateliê e outras edificações do Sítio Roberto Burle Marx, juntamente com seus acervos, são abertos à visitação pública.

¹⁴⁵ Em uma palestra proferida em abril de 1966 e publicada em 1987, Burle Marx defendeu que: “Testemunhamos a passagem da vida mínima, trágica, dos pobres perdidos em um cotidiano duro, que os conduz, em pouco tempo, para a morte anônima. E é espantoso verificar que, em condições tão adversas, muitos homens e mulheres busquem ainda a comunicação, expressa através de uma vontade de beleza, ordenem a matéria, organizem parâmetros estéticos próprios, resistam, pela criação, contra o esmagamento, com as suas revelações da forma, e de uma nova visão do mundo”. MARX, Roberto Burle. Considerações sobre Arte Brasileira. In: **Arte & Paisagem, conferências escolhidas**. São Paulo: Nobel, 1987. p.33-34.

¹⁴⁶ Entrevista concedida por Betty Bettiol a Juliana Silva, Kátia Michelan e Rodrigo Ramassote em fevereiro de 2020.

¹⁴⁷ BONFIM, Carlos Magno. **Arte Brasileira na Coleção Bettiol**. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2011. p. 37.

Antônio e dois anjos. Mestre Expedito menciona, ainda hoje, o patrocínio do casal Bettiol como uma experiência importante na sua carreira.¹⁴⁸

Em termos econômicos, a ampliação dos circuitos da Arte Santeira em Madeira do Piauí diversificou a clientela, despertando o interesse de mais colecionadores de arte de outras capitais brasileiras, mas também para um público mais heterogêneo e não especializado. São questões que impactam os preços, as dimensões e o tipo de entalhe, a depender da decisão de cada santeiro. Ao serem demandados por colecionadores interessados no valor artístico de seu trabalho, os santeiros conseguem estabelecer preços mais altos para suas peças, sobretudo aquelas com dimensões maiores e cuja talha exige mais horas de trabalho. Em geral, são obras que serão abrigadas em acervos particulares, ou podem ser usadas na decoração de interiores feitas por profissionais que utilizam artefatos de expressão popular em projetos arquitetônicos, como já mencionamos anteriormente.

Mas, assim como aconteceu no fenômeno de popularização do consumo de ex-votos do nordeste, um certo modismo¹⁴⁹ trouxe um público não especializado, cujo objetivo é, em geral, adquirir *souvenirs* locais durante passeios turísticos. Essa demanda gerou um impacto na qualidade e no valor das peças talhadas pelos santeiros, visto que, para atender ao novo público, alguns vêm confeccionando peças mais baratas e menos elaboradas, disponibilizadas em lojas de artesanato a pronta-entrega. Mas tal demanda não afetou a produção de todos os santeiros, pois muitos deles mantêm as especificidades do trabalho e não abrem mão das condições e preços correspondentes.

Cabe mencionar, ainda, que o arbítrio do preço da peça se relaciona, muitas vezes, às condições de comercialização a que os santeiros estão expostos. Há os santeiros que atendem a clientes menores poderes aquisitivos de sua região e, por isso, cobram preços baixos exclusivos para fazer estatuetas de santos e ex-votos. Há aqueles que conseguem adquirir a matéria-prima e preparam peças sob encomenda ou para serem oferecidas a clientes depois de prontas. Nos últimos anos, tornou-se comum que a demanda provenha de comerciantes específicos, que atuam como intermediários da venda, situação em que o preço final de uma peça costuma não ser de conhecimento do santeiro.

¹⁴⁸ Mestre Expedito falou sobre o convite de Luiz Bettiol durante a Oficina de Esclarecimento sobre o processo de Registro da Arte Santeira Piauiense, realizada pelo Iphan em Teresina em 26 de novembro de 2019.

¹⁴⁹ Cf. SILVA, Maria Augusta Machado de. Op. cit., pp. 40-41.

CAPÍTULO 4. UM COLETIVO QUE ADQUIRE MARCAS INDIVIDUAIS

O êxito sem precedentes alcançado por Mestre Dezinho e por Mestre Expedito, certamente encorajou santeiros da capital e do interior do estado a se lançarem em cena, impulsionando a emergência de um contingente expressivo de santeiros em diferentes localidades, como Pedro II, Parnaíba, Campo Maior e José de Freitas, além de Teresina. A conjuntura vantajosa para se investir em uma carreira em vias de consolidação atizou o aguilhão do desejo e as ambições artísticas de postulantes, que passaram a se dedicar integralmente à arte santeira. Em Parnaíba, por exemplo, a produção santeira foi anteriormente uma atividade acessória para a maioria dos artesãos, não constituindo sua principal fonte de renda. Mestre Ageu explicou em entrevista que, por ter sido funcionário público, o trabalho com a ‘arte regional’ era uma espécie de diletantismo. Mestre Reis citou o caso de um santeiro conhecido como Índio, em Parnaíba, que ao receber uma recusa do comprador, dono de loja no Porto das Barcas, teria navalhado a própria peça alegando “eu não preciso disso”.¹⁵⁰



FOTO 42

¹⁵⁰ Entrevista concedida por Mestre Reis a Juliana Silva e Kátia Michelin em 2019.

A dedicação exclusiva à nova arte santeira implicava na produção de peças para salões, exposições e premiações dentro e fora do Piauí. Como resultado desse processo, constituiu-se um coletivo que, como veremos a seguir, ganhava o sustento com a produção da Arte Santeira em Madeira do Piauí. Coletivo esse que se reconhecia entre si, ao mesmo tempo em que cada membro procurava construir sua marca autoral nas peças que produzia.

Exceto em um único caso conhecido, as técnicas e conhecimentos relacionados à confecção das peças não são transmitidos no interior do grupo familiar. 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.

Estudos antropológicos recentes, contudo, vêm ampliando a discussão sobre cultura e aprendizagem, assim como sobre os processos de transmissão por meio dos quais ocorre o treino da atenção e o desenvolvimento de habilidades, em uma relação contínua e recursiva entre percepção e ação¹⁵¹. É o caso, para destacarmos um exemplo significativo, das reflexões de Tim Ingold sobre a “redescoberta dirigida” e a “educação da atenção” como os fundamentos que norteiam os processos de habilitação e de repasse de saberes. De acordo com ele, as habilidades “emergem através do trabalho de maturação no interior de campos de prática constituídos pelas atividades de seus antepassados”¹⁵². Por estar baseado na experiência vivenciada por seu praticante, o

processo de aprendizado por redescobrimto dirigido é transmitido mais corretamente pela noção de *mostrar*. Mostrar alguma coisa a alguém é fazer essa coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa

¹⁵¹ Para citar apenas alguns, ver: Jean Lave. “A Comparative Approach to Educational Forms and Learning Processes”. In: **Anthropology & Education Quarterly**, Vol. 13, No. 2; Ingold, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000; o Dossiê “Cultura e Aprendizagem”, estampado na revista *Horizontes Antropológicos*, reúne um conjunto de artigos importantes sobre o tema. Cf. **Horizontes Antropológicos**, vol. 21, n. 44, 2015.

¹⁵² Ingold, Tim. *Ibid.*, p. 16.

apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado, ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito da coisa’. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma ‘educação da atenção’.¹⁵³

Desse ponto de vista, o processo de transmissão geracional desenrola-se menos por intermédio da inculcação, por parte de preceptores, de conhecimentos dentro das mentes de seus aprendizes, do que pelo engajamento prático e sintonia perceptiva constante desses últimos com os estímulos gerados por sistemas dinâmicos ao seu redor. A menção aos estudos de Ingold não deve ser interpretada como adesão dos autores às últimas novidades acadêmicas. Nos depoimentos prestados, os santeiros enfatizaram que o aprendizado, habilitado no interior das oficinas, não se dava pela assimilação de um conjunto de instruções, mas antes pelo envolvimento em atividades práticas, a participação ativa na confecção e acabamento das peças.

É possível discernir, no conjunto dos santeiros em atividade, quatro núcleos em que a transmissão dos conhecimentos técnicos teve a mediação dos mestres e dos contextos das oficinas. É evidente que os quatro núcleos não esgotam as distintas modalidades de aprendizagem pelas quais passam os santeiros piauienses, tampouco dão conta da maior parte dos santeiros em atividade. Em todo caso, ao enfatizarmos a importância desses núcleos, temos condições de visualizar, ao mesmo tempo, linhas de continuidade e de criação autoral que distinguem a Arte Santeira em Madeira do Piauí de outras expressões populares.

O primeiro núcleo se formou ao redor de Mestre Dezinho. Com a sua consagração artística e a multiplicação das encomendas – de autoridades públicas, eclesiásticas e de particulares –, o volume de trabalho se intensificou e foi necessário recrutar assistentes a fim de auxiliá-lo. Nos fundos de sua residência no bairro da Vermelha, localizada na rua Firmino Pires, número 1.640, Dezinho abriu uma oficina, para a qual arregimentou, inicialmente, jovens que viviam nas imediações de seu logradouro e que demonstravam talento ou interesse na produção de peças sacras em madeira. No interior da oficina, imperava uma divisão de trabalho em que os assistentes, em atividade todos os dias úteis e sábado até o horário de meio-dia, eram treinados à medida que se incumbiam de tarefas como lixar,

¹⁵³ Ibid., p. 21.

rebaixar e encerar as peças, recebendo um pagamento semanal correspondente aos serviços executados e estipulados mediante as dimensões do artefato.



FOTO 43

De acordo com informações fornecidas pelos santeiros, os dois primeiros assistentes convocados por Mestre Dezinho foram Edmar Rodrigues da Silva (1958-c.1980) e Moacir Araújo Barradas (1959). Segundo Aldenora Mesquita, Edmar, desde

sua infância, conviveu com a madeira: 'Eu fui criado numa serraria de meu pai e meu avô, que também era escultor. Santo e talha vim fazer com nove anos, mas nem sabia se era talha ou escultura, porque eu fazia aquilo ingenuamente, não sabia que aquilo tinha um valor certo'. Discípulo de Mestre Dezinho por algum tempo, aos poucos foi evoluindo, e no cedro vinhático ou amarelo, passou a esculpir sua própria imaginária de temática religiosas [...]. Com estilo que considera próprio e que personaliza todas as suas peças, Edmar trabalha para o Artesanato do Estado. Trabalhando também em casa, vende esta produção extra ao próprio Artesanato do Estado, às Cooperativas e atende encomendas.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Infelizmente não pudemos conhecer Edmar Rodrigues da Silva. Ele foi brutalmente assassinado por força do preconceito e da estupidez, precipitando o fim de sua carreira artística. Cf. MESQUITA, Aldenora. Op. cit., p. 251.

Em entrevista, Barradas recordou que foi contratado por Mestre Dezinho, de quem era vizinho, ainda muito jovem, após mostrar-lhe alguns desenhos e revelar sua aptidão para a vida artística. Nascido em Agricolândia, sua família migrou para a capital na década de 1970, à procura de melhores condições de vida. Especialista no entalhe de retábulos, Barradas trabalhou na oficina de Mestre Dezinho dos dez aos vinte e dois anos, quando, após se casar, decidiu dar um outro rumo à vida e assegurar uma fonte de renda mais estável – inicialmente no comércio local e, depois, como funcionário do estado.¹⁵⁵



FOTO 44

Poucos anos depois da chegada dos dois primeiros assistentes, Joaquim Alves José (1966), conhecido como Kim, sobrinho de Mestre Dezinho, foi acolhido pelo tio em sua casa. De acordo com ele:

No decorrer do meu estudo, no primário, naquele tempo se falava de História, de Tiradentes, de Cristo. Comecei a rabiscar uns papéis, a fazer pintando no lápis, no grafite, fazendo uns desenhos, também no giz [...] Daí foi que Mestre Dezinho, meu tio, me descobriu lá, vendo aquelas pequenas coisas que eu fazia e me convidou para morar com ele, aprender mais o

¹⁵⁵ Embora tenha se desligado profissionalmente, Barradas segue produzindo seus retábulos nas dependências de sua residência. Sua produção é vendida sob encomenda para uma clientela já estabelecida e para lojistas locais.

trabalho, para desenvolver, aprender mais sobre arte. Eu não pensei duas vezes e topei.¹⁵⁶

Pela mesma altura, os amigos de infância Raimundo Ferreira Lima (1965), chamado de Dim, e Raimundo Nonato Costa Filho (1968), conhecido por Costinha, se juntaram, em 1979 e 1980, respectivamente, ao grupo formado, após assistirem uma reportagem no canal de televisão local sobre Mestre Dezinho. Eram provenientes do bairro do Angelim e desde muito jovens já se interessavam por trabalhos manuais, pintura em tecido e desenho. Eles aprenderam as técnicas do ofício no interior da oficina, sob a instrução do mestre e o acompanhamento de Barradas. Após poucos meses de trabalho, Dim decidiu abrir a sua própria oficina, instalada nos fundos da casa de seus pais. Costinha, ao contrário, permaneceu por doze anos junto ao mestre, até finalmente edificar seu espaço de trabalho, em barracão construído nos fundos de sua residência.

Na experiência como assistentes, cada jovem ouvia a advertência de Mestre Dezinho para que desenvolvesse um estilo próprio, sem copiar o seu trabalho. O mestre lembrava-lhes que estavam em sua oficina não para imitá-lo, mas para aprenderem as técnicas, desenvolverem o entalhe, aprenderem mais sobre as esculturas, “descobrirem a arte”, como explicou o Mestre Kim. Adriano Rodrigues do Nascimento, que foi convidado aos 13 anos para aprender na oficina de Mestre Dezinho, começou pela tarefa de lixar as peças e lembra que: “ele sempre falava que a gente procurasse ter um estilo próprio, pra nunca alguém dizer que estava copiando ele. Cada peça que eu faço é única, não tem outra igual não”.¹⁵⁷

Se é inegável, por um lado, que cada um deles consolidou um estilo particular e uma marca autoral distintiva, é possível espreitar, por outro, a presença de certos traços morfológicos definidores de uma filiação ou afinidade artística, de um conjunto de convenções que os une entre si e que se inspira no tratamento visual previamente estabelecido por Mestre Dezinho. Apreendidos no conjunto, os antigos assistentes retiveram alguns princípios e padrões morfológicos semelhantes ao de Mestre Dezinho: do bloco de madeira aproveita-se o eixo vertical e estrutura roliça a partir da qual se desbastam as proporções da figura e as formas. Resultam peças maciças em que as figuras de anjos e santos se apresentam

¹⁵⁶ Entrevista concedida à Áurea da Paz Pinheiro em 2008 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Op. cit., anexos.

¹⁵⁷ LIMA, Livia R. Op. cit., p. 24.

em corpos hirtos, sempre em posição frontal. Os braços se integram ao tronco e geralmente estão flexionados, tendo as mãos unidas em prece ou sobrepostas segurando um animal ou objeto. Portam túnicas compridas decoradas com padrões geométricos e motivos da flora local, assim como asas com penas geometrizadas. O semblante é simplificado, mostrando olhos abertos com grandes órbitas, nariz afilado e lábios finos, tornando a boca uma incisão horizontal.

A partir dessa estrutura básica, os santeiros que passaram pela oficina de Mestre Dezinho foram desenvolvendo, paulatinamente, suas próprias marcas autorais. Com efeito, o ímpeto criativo, as idiossincrasias e o talento de cada santeiro, alinhados à busca por um estilo individualizado, provocaram, pouco a pouco, uma maior diferenciação estilística entre os santeiros congregados no interior desse núcleo, que vão reformular as marcas iniciais das influências recebidas e dos contatos estabelecidos. Mestre Kim se identifica, com orgulho, como o discípulo e o sucessor de Mestre Dezinho. É possível notar, entretanto, algumas marcas pessoais que o santeiro foi imprimindo ao seu trabalho: volumes mais arredondados no semblante e no corpo das figuras e dobras mais protuberantes nas túnicas. Optou por manter, em algumas peças, o uso de corantes para escurecer detalhes das figuras, como a íris dos olhos, o cabelo, a barba ou a túnica, que Mestre Dezinho aplicava em peças de menor dimensão. Ainda que a semelhança com o trabalho do Mestre Dezinho seja evidente, Mestre Kim construiu um conjunto de formas e acabamentos que as distinguem como características autorais.

Mestre Dim, por sua vez, faz uso, ao estruturar suas peças, de um conjunto de atributos ligados ao padrão instituído por Mestre Dezinho. Não obstante, incorporou certos detalhes que são reconhecíveis como traços particulares: reelaborou as proporções do corpo e os padrões decorativos. Corpos mais longilíneos recebem cabeças menores do que as feitas pelo mestre, assim como os frisos e incisões que decoram as superfícies das asas, dos cabelos e das túnicas ganham padrões simplificados. Os olhos também são menores e continuam abertos, mas o nariz é mais largo e tem ponta arrebitada, sendo os lábios mais carnudos, distribuídos em um rosto mais estreito e com bochechas levemente arredondadas. Mestre Dim também utiliza corantes para estabelecer alguns tons que diferenciam as superfícies, como a íris dos olhos, os cabelos e o tecido da túnica.

O mesmo vale para Mestre Costinha. Em que pese a influência de Mestre Dezinho, com quem aprendeu todas as etapas do entalhe, as peças do ex-aprendiz mantêm alguns aspectos da verticalidade da talha do mestre, mas ostentam características próprias. Em seu trabalho, nota-se a presença de mais volume nas dobras das golas e mangas das túnicas do que Mestre Dezinho fazia. O santeiro utiliza a cor preta para delimitar a íris dos olhos e as áreas das sobrancelhas, acentuando a expressão fisionômica. O entalhe de estrias e protuberâncias é mais rebuscado e define os cabelos e barbas. O santeiro inclusive ampliou o repertório de figuras, trazendo anjos nus e com braços e pernas feitos em blocos avulsos, indicando um repertório de outras referências visuais. “A minha característica é a criação de santos e anjos entre o estilo barroco e moderno”¹⁵⁸, explica o Mestre Costinha, que produz uma série de anjinhos nus tocando trombetas.

Nas fotos abaixo, podemos ver exemplos das peças desses santeiros, aprendizes que, com o passar do tempo, foram se afastando dos padrões ensinados pelo mestre, ainda que dele sejam tributários:



FOTO 45



FOTO 46

¹⁵⁸ Cf. RAMOS, G. SELIGMAN, G. GOES. M., Op. cit., p. 175.



FOTO 47



FOTO 48

Um segundo núcleo se formou em torno de Mestre Expedito. Como vimos, Expedito migrou com a esposa e filhos de Domingos Mourão para Teresina, no final dos anos de 1960. Ao chegar à capital, se empregou como instrutor em um centro social para jovens. Por ocasião da realização de uma edição da Feira de Municípios em Teresina, foi convocado pelo então prefeito de sua cidade natal, que já conhecia seu trabalho, para representá-la com algumas peças entalhadas em madeira. Expedito esculpiu uma bandeja com xícara e bule e a imagem de um Santo Antônio. O destaque alcançado na feira atraiu a atenção das autoridades públicas e de futuros compradores. Embora hesitante quanto a permanecer na capital, devido a dificuldades financeiras, alugou a casa de um parente e começou a receber encomendas de oratórios de contratantes radicados na capital. Após participar da decoração da Igreja da Vermelha, Expedito passou a dedicar-se integralmente ao ofício de santeiro, abrindo uma oficina nas dependências de sua casa.

De modo geral, Mestre Expedito impregna de atitude solene e circunspecta as personagens sagradas, colocando-as, geralmente, em posição ereta, de pé, com os braços distendidos rentes ao tronco ou flexionados, segurando flores e animais ou com as mãos juntas em prece. O semblante de suas figuras possui um arranjo constante de elementos similares: olhos que são protuberâncias amendoadas e compridas, nariz afilado e reto, lábios

que se resumem a uma incisão em linha reta e horizontal, queixos bem curtos. Quando não há véu, são os cabelos que emolduram a cabeça em forma oval, por meio de uma sequência de estrias que configuram, em geral, mechas retilíneas. O pescoço das figuras é largo e curto e se funde no colo robusto e de formas arredondadas. As túnicas cobrem um corpo maciço e roliço e com poucos volumes. Na maioria das peças, a decoração das vestes é ricamente talhada, compondo-se de frisos em diversos padrões geométricos (como ziguezagues, linhas retas/curvas e gomos) ou por protuberâncias com figuras de flores de mandacaru, carnaúba, pássaros e pombas. Acrescenta-se ainda o acabamento rigorosamente liso e monocromático das obras de Mestre Expedito.



FOTO 49

Em geral, Expedito terceirizou os serviços de polimento das peças de sua autoria, mas preferindo trabalhar sem o auxílio de ajudantes. Ainda assim, alguns santeiros reconhecem o quanto aprenderam com ele, seja em termos de acabamento das peças, seja enquanto postura profissional para conduzir o trabalho. O santeiro Ivo Neres, que auxiliou o Mestre Expedito no lixamento durante a adolescência, conheceu as técnicas e ferramentas mediante a observação do trabalho do mestre. Suas obras, no entanto, ganharam elementos que a distanciaram do tipo de estilização de Mestre Expedito. É possível ver que a estrutura de suas figuras aproveita a geometria do bloco de madeira, mas, ao contrário de Mestre Expedito, Ivo

talha de modo a valorizar as formas retilíneas da peça: ângulos retos sempre são formados entre o tronco e os membros, na maneira como os braços partem do ombro e se flexionam nos cotovelos, ou ainda entre os braços e as mãos ao se juntarem, assim como entre a barra da túnica e a base. A cabeça lembra a forma oval usualmente encontrada na obra do mestre, mas o semblante das personagens talhadas por Ivo se distingue pelo tipo de simplificação associado a uma preocupação expressiva um pouco mais naturalista. Isso se nota na ênfase à expressão lânguida construída pelas pálpebras caídas nas extremidades, sobrancelhas pintadas como linhas arqueadas, e até na pintura da íris dos olhos. Geram um efeito de placidez comovida nos santos, os quais nem sempre possuem o acabamento monocromático, pois Ivo utiliza corantes de vários matizes para colorir detalhes de suas peças.

Também o santeiro André, nascido em Teresina em 1984, passou pela oficina de Mestre Expedito como aprendiz responsável pelo lixamento das peças. André já havia começado a experiência na talha como aluno de Mestre Dim. Essas referências foram bastante importantes para que o jovem santeiro estabelecesse o seu estilo.



FOTO 50

Dos elementos aprendidos com a observação de Mestre Expedito, poderíamos indicar o entalhe de volumes mais arredondados e da apresentação de túnicas que cobrem a cabeça, descendo pelos braços até a base. Na decoração da túnica, André aproveita de Mestre Expedito os volumes dos cordões que pendem na cintura das imagens de Nossa Senhora, assim como a talha de diversos motivos figurativos, como flores e frutas, além de padrões

geométricos como bandeiras. Mas as figuras de André, se não estão com as mãos juntas em prece, por vezes seguram sanfonas, uma marca importante do santeiro. Além disso, o semblante de suas figuras tem os olhos abertos, narinas largas, lábios mais curtos. O acabamento nem sempre é monocromático, mas assim como Mestre Dim, pode contar com corantes, inclusive usando uma paleta de cores variada em relação à do primeiro mestre. Se usa cor, é para diferenciar texturas e superfícies, mas também para identificar a personagem, como quando escurece tez e as mãos para representar a Nossa Senhora de Aparecida.



FOTO 51



FOTO 52

O terceiro núcleo se formou a partir de uma parceria de trabalho entre Carlos Barroso e Mestre Cornélio. No começo dos anos 1970, ambos foram convidados pelo padre italiano chamado Sandro para esculpir a figura de Cristo no galho de um cajueiro, a fim de adornar a Igreja São João Evangelista - também conhecida como Igreja do Parque Piauí. Carlos B., artesão cearense que, em sua juventude, havia passado quinze anos na França, encontrava-se, então, em Teresina, em grande dificuldade financeira. Para auxiliá-lo, Padre Sandro convocou o jovem José Cornélio de Abreu, morador do bairro. Nascido em 9 de julho de 1956, em Campo Maior, filho do marceneiro Martinho Pereira de Abreu, Cornélio começou a ganhar a

vida já residindo com a família em Teresina e seguindo a ocupação do pai, mas abandonou-a devido a dificuldades de ordem física. Com o êxito da empreitada, Carlos B. convocou o parceiro de trabalho para entalhar com ele um painel para a residência particular do conhecido médico Dr. Gerson Mourão. A partir de então, Cornélio passou a auxiliar Carlos B. em diferentes trabalhos¹⁵⁹, nos quais apurou a sua técnica e obteve um aprendizado prático para o exercício de sua profissão. Com o apoio e incentivo de Carlos B. e do Padre Sandro, Cornélio começou a produzir suas imagens de santo, levando-as para vender no Centro de Artesanato do Estado. Em 1973, participou de uma exposição de presépios do Piauí, concorrendo com Mestre Expedito, Mestre Dezinho e outros, na qual conquistou o segundo lugar com um entalhe.



FOTO 53

O destaque alcançado por Cornélio chamou a atenção de seu irmão mais novo, Martin Abreu Júnior, que desde muito jovem se ocupava de atividades de serralheria e marcenaria. Também nascido em Campo Maior, em 10 de setembro de 1958, Júnior foi convidado por Cornélio para auxiliá-lo em alguns trabalhos, por meios dos quais começou a definir seu estilo pessoal. Por fim, Cornélio recrutou, poucos anos depois, para trabalhar consigo o amigo de infância e companheiro de time de futebol Marcos Fernando Rodrigues da Silva, conhecido

¹⁵⁹ São escassas as informações sobre Carlos B. De acordo com entrevistas realizadas com santeiros, ele abandonou a profissão para se empregar como cenógrafo no Teatro 4 de Setembro. Faleceu precocemente devido a complicações decorrentes de uma cirrose hepática.

como Paquinha. Originário de Teresina, Paquinha nasceu em 15 de janeiro de 1957. Interessado em seguir a profissão que o amigo trilhava e premido pelas despesas envolvidas com seu matrimônio, Paquinha recebeu três meses de treinamento na oficina de Cornélio. Em 1977, esculpiu seu primeiro múltiplo, peça pela qual é mais conhecido, embora nunca tenha deixado de fazer peças de santo por encomenda.

Décadas depois, Cornélio transmitiria a sua experiência e técnica a seu filho Leonardo. Nascido em Teresina, em 25 de novembro de 1982, Leonardo aprendeu a esculpir aos vinte e dois anos, sob a orientação de seu pai. Com a venda de suas primeiras peças, encontrou o estímulo para se definir como artesão santeiro.

Do ponto de vista plástico, é possível discernir, sem que se dissolvam as diferenças e os estilos pessoais, a constância e a permanência de certos aspectos e recursos estilísticos bastante adotados por Mestre Cornélio. Em primeiro lugar, a valorização da verticalidade da peça de madeira por meio do agrupamento de pessoas, animais, plantas ou padrões geométricos. Inicialmente agrupadas de maneira mais dispersa sobre a base, com o passar do tempo as figuras foram sendo concentradas em colunas, até chegar à forma dos ‘totens’.¹⁶⁰ O santeiro talha figuras em um esquema de sobreposição: em uma camada ou corte da peça, as mesmas personagens se repetem, lado a lado, ligadas pelas túnicas, pelos braços e pelas cabeças; depois é reproduzida outra sequência de figuras na camada superior, formando assim uma seriação ornamental de rostos, vestes, mãos em oração, flores, padrões geométricos e pássaros. Esses últimos, aliás, são uma constante da obra de Mestre Cornélio, frequentemente colocados sobre as cabeças das personagens celestiais ou ocupando as mãos de anjos e devotos.

Desse conjunto de características estilísticas, é possível reconhecer a apropriação que seus aprendizes realizaram para alcançar suas próprias marcas. Nas fotos a seguir, podemos observar o esquema de repetição e sobreposição de figuras que derivou para os trabalhos característicos de cada autor: os ‘múltiplos’ de Mestre Paquinha; os pássaros presentes nos anjos de Júnior e nos de Leonardo. Podem-se citar, ainda, características da obra de Mestre

¹⁶⁰ Em entrevista concedida a Rodrigo Ramassote em 2019, Mestre Cornélio afirmou que seu primeiro totem foi esculpido em 1987, com o qual ele participou e venceu o Salão de Artes Plásticas de Teresina. Inicialmente, tais peças eram concebidas por ele como “oratórios de canto”. A designação de totem foi empregada depois, por críticos de arte e comerciantes.

Cornélio que se entrosaram com os elementos específicos de cada estilo. Fora os olhos proeminentes e extensos que foram incorporados por todos eles, percebemos que escolhas foram feitas no sentido de definir o que permaneceria e o que seria feito diferente da maneira do mestre. No trabalho de Leonardo, por exemplo, os rostos são igualmente largos, tendo bochechas cheias, queixos pontudos, boca com incisão de lábios finos. Todavia, as figuras de anjos são carecas e escurecidas, trajando túnicas unicamente decoradas com reentrâncias escavadas.



FOTO 54



FOTO 55



FOTO 56



FOTO 57

Um quarto núcleo se formou em Parnaíba, tendo como referência o Mestre Reis. Nascido em 25 de fevereiro de 1952 em Parnaíba, José Carlos Alves Reis era filho de D. Ilda e do Sr. Carlos Fiel dos Reis, artesão que produzia malas.¹⁶¹ A habilidade no desenho e a curiosidade foram bem aproveitados por Mestre Reis quando teve que se mudar com os pais para Teresina em 1969. O primeiro trabalho foi com pintura publicitária, conseguido por meio da ajuda de Carlos B., artista que também o inseriu no circuito de artistas, pintores e escultores que estavam em cena na capital piauiense, inclusive os santeiros Mestre Dezinho e Mestre Expedito.

como eu era pouco conhecido, eu cheguei em Teresina e fui trabalhar de pintura, com pintura publicitária. Fazer letras, aquelas coisas. Mas aí eu conheci um cara lá chamado Carlos B (Barroso), que era um grande escultor. Ele era cenógrafo do Teatro 4 de Setembro e fazia muita coisa, aí eu tive a oportunidade de conhecer ele e ele me chamou para trabalhar com ele. Aí eu trabalhei com ele um bocadinho de anos.¹⁶²

Depois dessa experiência inicial, Mestre Reis trabalhou com a talha de imagens de anjos e santos, justamente na época em que o governo estadual passou a oferecer oportunidades para os santeiros. Na gestão de Alberto Silva, com a reforma do Teatro 4 de Setembro, foi

¹⁶¹ RAMOS, G. SELIGMAN, G. GOES. M., Op. cit., p.123.

¹⁶² Entrevista concedida por Mestre Reis a Juliana Silva e Kátia Michelin em julho de 2019.

inaugurada a galeria de arte onde Mestre Reis começou a expor, sendo premiado naquele espaço em duas ocasiões. Ao retornar para Parnaíba, por não se acostumar a viver fora da terra natal, Mestre Reis montou a sua oficina em casa e se dedicou à produção de imagens de santos e oratórios.

O baixo-relevo é a técnica mais presente, sobretudo nos painéis dos oratórios, peças que costumam ter um metro de altura. Nelas, o santeiro divide as tábuas de madeira para o entalhe da parte central e das duas partes laterais. A central é mais larga e mostra a cena religiosa, em geral, uma passagem da vida de Cristo ou de um santo. As duas portas do oratório, presas por dobradiças, são talhadas internamente com arranjos assimétricos dos motivos decorativos, nos quais sempre predominam elementos regionais da paisagem “sertaneja” e padrões geométricos. As cenas talhadas por Mestre Reis acontecem em paisagens estilizadas da região árida, composta por casebres, mandacarus, galhos secos e carnaúbas que se intercalam em planos sobrepostos com morros baixos que atingem o firmamento. Na representação dos santos, anjos e pessoas, Mestre Reis adota olhos grandes e incisões para marcar as maçãs do rosto, geralmente deixando as bocas curtas e com as extremidades ligeiramente caídas.

Não podemos descartar a importância das peças desenvolvidas por Mestre Ageu para a formação do segmento da arte regional de Parnaíba. Mestre Reis foi quem inseriu o Mestre Ageu nos salões de arte santeira locais, reconhecendo o valor artístico da talha de caboclos nordestinos e das cenas sobre o cotidiano da população rural piauiense. Com a notoriedade que o trabalho ganhou, a arte regional passou a ser reelaborada pelos santeiros de Parnaíba, rendendo variações nos temas e nos elementos decorativos dentro de cada estilo individual.



FOTO 58



FOTO 59

Nas peças de José Gulerdúcio dos Santos (1965), conhecido como Mestre Guilherme, é a arte regional que predomina, ainda que sejam feitas imagens de santos e anjos ou ex-votos, caso apareça encomenda. Já os grupos escultóricos de caboclos têm dado lugar, nos últimos anos, aos módulos quadrangulares feitos com esmerado entalhe, cujos planos externos do bloco da madeira resultam vazados. Chamados de totens, mostram cenas de agricultura, extrativismo, entre outros contextos de trabalho coletivo da população local, repletos de pessoas, animais e plantas. Mestre Guilherme trabalhou dez anos como aprendiz de Mestre Reis, ajudando o santeiro com o lixamento e polimento com cera. A permanência de alguns elementos morfológicos advindos do mestre pode ser reconhecida nos tipos de paisagens escolhidas para os totens e na tridimensionalidade da peça, ambas características, de certo modo, desdobramentos da talha dos painéis bidimensionais de Mestre Reis.



FOTO 60



FOTO 61



FOTO 62

Embora também tenha sido mestre de outros dois santeiros de Parnaíba, Claudionor e Assunção, Mestre Reis considera que o ofício não pode ser ensinado: “a pessoa tem talento, tem um dom.”¹⁶³

Para os santeiros de Parnaíba, é difícil afirmar a existência de um modo único de transmissão de saberes. Os depoimentos revelam trajetórias diversas, incluindo intercâmbios de ideias e observação do trabalho de desconhecidos em outras localidades que, apesar de não ocorrer na oficina de um mestre, renderam aprendizados significativos para alguns dos santeiros. Por esse motivo, não é possível depreender, da descrição do núcleo de Mestre Reis, que o mesmo processo seja replicável a todas as trajetórias dos santeiros que despontaram em Parnaíba desde os anos 1970.



FOTO 63



FOTO 64

¹⁶³ Entrevista concedida por Mestre Reis a Juliana Silva e Kátia Michelin em julho de 2019.



FOTO 65

Nos núcleos acima mencionados, privilegamos a análise das primeiras duas gerações de santeiros do Piauí para tratar do processo de transmissão nas oficinas dos mestres. Mas é preciso lembrar que gerações posteriores de santeiros mantiveram a continuidade da expressão plástica, razão pela qual afirma-se a existência de uma tradição que influenciou em jovens santeiros com um teor novo à produção santeira do Piauí. 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, de 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.



FOTO 66



FOTO 67



FOTO 68



FOTO 69

Com base em tais considerações, é oportuno discutir duas questões correlacionadas que incidem diretamente sobre o processo de patrimonialização da Arte Santeira em Madeira do Piauí: sucessão geracional e continuidade histórica. Embora empregada com notável frequência e a propósito de situações bastante díspares, a noção de continuidade histórica não recebeu um tratamento analítico mais refinado, que permita qualificar seus limites e alcance no âmbito das discussões patrimoniais. As políticas de preservação de bens imateriais no Iphan adotaram como critério de continuidade histórica a noção de três gerações (ou 75 anos) estipulada, ao que consta, pela UNESCO como prazo de vigência mínimo para que ocorra o adensamento e a consolidação histórica de uma determinada prática ou manifestação cultural. É o que se lê, por exemplo, em “A instrução dos Processos de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”, material produzido para o curso “Patrimônio Imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda”, promovido pela UNESCO com a empresa Comuna S.A., com apoio institucional do Iphan, entre 22 de abril a 25 de junho de 2008. Ao elencar os critérios necessários “para reconhecimento [de um bem cultural] como patrimônio imaterial”, é destacada a importância de se considerar “sua continuidade histórica há três gerações (cerca de 75 anos)”. E, em nota de rodapé, o material produzido pelo Iphan indica: “Adotou-se o critério de três gerações praticado pela UNESCO, como tempo mínimo para adensamento e consolidação de práticas culturais”.¹⁶⁴

Com efeito, nos principais documentos oficiais que amparam as políticas de preservação da área (Decreto 3551, de 04 de agosto de 2000; Resolução nº 001, datada de 03 de agosto de 2006, que complementa o decreto), nada é dito a respeito do assunto. Em reunião da Câmara Setorial de Patrimônio Imaterial, ocorrida em 2017, a questão da continuidade histórica ancorada no critério geracional retornou à baila, a propósito da apreciação de um caso específico. De acordo com a síntese da discussão exposta na Ata da 34ª Reunião da Câmara Setorial de Patrimônio Imaterial¹⁶⁵, embora o entendimento sobre o assunto venha se apoiando no critério das três gerações sucessivas, não há quaisquer óbices para que tais pressupostos sejam repensados e reformulados, a partir da emergência de casos concretos. É

¹⁶⁴ LIMA e ALVES, Ana Cláudia. **Aula: Patrimônio Imaterial – política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda.** *Patrimônio Imaterial: a política e instrumentos de identificação.* Documento de apoio a curso à distância. Brasília: Unesco; Comuna S.A., 2008, p. 7.

¹⁶⁵ Cf. ATA DA 34ª REUNIÃO DA CÂMARA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL, de vinte e seis de setembro de 2017.

fora de dúvida que sua validade não é extensiva a todo e qualquer bem: a própria ideia de geração assume contornos específicos em contextos particulares.

No caso da Arte Santeira em Madeira do Piauí, se tomarmos o ano de 1970 como marco inaugural de sua periodização, o intervalo de tempo transcorrido será exíguo em consonância com os critérios adotados pelo Iphan. Mas será que 75 anos é uma contagem exata e definitiva, um parâmetro invariável? No caso em tela, como vimos, as gerações se definem e se sucedem a partir da experiência social compartilhada por seus integrantes, e não por critérios biológicos relativos ao ciclo de vida dos indivíduos. Embora a faixa etária seja um ponto de partida, ela não pode ser erigida como unidade de medida. Como lembra Jean-François Sirinelli, é preciso descartar qualquer “visão pitagórica das gerações”: ela é “elástica” e cumpre defendê-la como “uma escala móvel do tempo”.¹⁶⁶

Não é de hoje, aliás, que cientistas sociais contestam a arbitrariedade da contagem do tempo por intermédio dos atributos naturais e ritmos biológicos, enfatizando, em seu lugar, os fundamentos socioculturais da natureza, duração, sucessão e ordenação de linhas e encadeamentos temporais. No campo da antropologia, inúmeros estudos indicaram que diferentes sociedades e culturas têm concepções próprias do tempo, do transcurso da vida, dos fatos acontecidos e do percurso histórico do grupo.¹⁶⁷ Além disso, outras tantas pesquisas aprofundaram que a idade e as diferenças etárias estão sujeitas ao imperativo de definições culturais presentes em contextos específicos.¹⁶⁸

Dessa ampla bibliografia, gostaríamos de nos deter em um texto específico. Trata-se de “O problema sociológico das gerações”, artigo precursor cuja atualidade e relevância vêm sendo reivindicadas¹⁶⁹, no qual sociólogo alemão Karl Mannheim¹⁷⁰ distingue duas atitudes

¹⁶⁶ Cf. SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 134-135.

¹⁶⁷ A listagem é longa e seus precursores remontam a discussões travadas pela chamada “Escola Francesa de Sociologia”. Uma boa síntese sobre o assunto pode ser encontrada em: GELL, Alfred. **A antropologia do tempo: construções de mapas e imagens temporais**. Petrópolis: Editora Vozes: 2014. E, ainda: SCHWARZ, Lilia. Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história. In: **Novos Estudos Cebrap**, nº 72, Julho de 2005.

¹⁶⁸ Em **De geração a geração**, S.N. Eisenstadt empreende um extenso estudo comparativo sobre as condições de possibilidade e os processos de estruturação de grupos etários em diferentes grupos sociais. Cf. EISENSTADT, S.N. **De geração em geração**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, *passim*.

¹⁶⁹ Cf. WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações em Karl Mannheim. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 25. Número 2. Maio/Agosto, 2010.

ou modos de aproximação do problema das gerações: de um lado, a “vertente positivista”, dominante no pensamento liberal francês, que “reduz os problemas a termos quantitativos”: a duração de uma geração estaria ligada a um quadro cronológico cujo intervalo oscilaria entre 15 a 30 anos; de outro, a vertente “romântico-histórica”, imperante no pensamento romântico alemão, que opera de acordo com um “conceito qualitativo”: o vínculo geracional se subordinaria à experiência vivida e compartilhada pelos seus integrantes.

De acordo com Mannheim, trata-se de um equívoco deduzir os fenômenos sociológicos direta e mecanicamente dos fatos naturais: “o fenômeno sociológico das gerações está baseado, em última análise, no ritmo biológico de nascimento e morte. Mas estar *baseado* num fator não significa necessariamente ser *deduzível* dele, ou estar implicado nele”¹⁷¹.

Para o sociólogo alemão, as gerações se definem pela convivência de seus membros em situação e acontecimentos comuns, experiência social que instaura modos definidos de comportamento, sentimento, pensamento e um tipo característico de ação. As gerações se constituem como uma realidade social por meio da participação de seus integrantes nos mesmos problemas históricos concretos. Em suas palavras:

Não é difícil perceber por que uma mesma contemporaneidade cronológica não pode, por si própria, produzir uma situação de geração comum. [...] Somente onde os contemporâneos estão definitivamente em posição de partilharem, como um grupo integrado, de certas experiências comuns podemos falar corretamente de similaridade de situação de uma geração. A mera contemporaneidade torna-se significativa sociologicamente apenas quando envolve também a participação nas mesmas circunstâncias históricas e sociais.¹⁷² (Idem, p. 80).

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 Expedito, 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

¹⁷⁰ Cf. MANHEIM, K. O conceito sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org.). **Karl Mannheim: sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

¹⁷¹ Ibid., p. 72 [grifos no original].

¹⁷² Ibid., p. 80.

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. Se, inicialmente, Mestre Dezinho e Mestre Expedito se defrontaram com um mercado profissional, embora promissor, ainda incerto e em processo de consolidação, às gerações vindouras se descortinou uma conjuntura estabelecida, dotada de um conjunto de mediações já articuladas, as quais permitiram atrair novos postulantes e oferecer condições objetivas para a continuidade da forma de expressão. 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.



FOTO 70

PARTE 2. O REGISTRO DA ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ

CAPÍTULO 1. O HISTÓRICO DO PROCESSO DE REGISTRO NO IPHAN

No fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí, seria possível abordar os significados culturais levando em conta os saberes e o modo de fazer dos santeiros piauienses, e também os produtos que decorrem desse saber-fazer. Ao tratarmos da natureza imaterial do bem cultural, se torna necessário adotar uma abordagem que o descreva e que esteja em consonância com as categorias de bens culturais estabelecidas pelo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI).

Ao apreender a Arte Santeira em Madeira do Piauí pela especificidade de sua expressão plástica, que se relaciona com as questões estéticas, sociais, econômicas e culturais dos grupos de santeiros do Piauí e seus consumidores, optamos por justificar seu enquadramento como uma Forma de Expressão. Essa abordagem orientou a perspectiva desenvolvida neste dossiê e, como veremos no presente capítulo, foi delimitada por uma instância técnico-consultiva do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan, que alterou a categoria inicialmente proposta no início do processo de Registro. Apresentamos, a seguir, um resumo desse processo e das decisões que ocorreram no Iphan.

O processo teve início em 2008, quando Mestre Expedito entregou em mãos ao então Ministro de Estado da Cultura, Gilberto Gil Moreira, o Pedido de Registro. Tratava-se de um abaixo-assinado com 20 assinaturas e um documento subscrito pelos santeiros Raimundo Ferreira Lima (Mestre Dim) e Joaquim José Alves (Mestre Kim) solicitando o reconhecimento do Ofício e Modos de Fazer da Arte Santeira do Piauí como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Posteriormente encaminhado ao Iphan, o pedido deu origem ao processo de Registro nº 01450.014374/2008-32.¹⁷³

¹⁷³ PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>.

O documento que continha o Pedido de Registro atendia aos requisitos legais do Iphan, fornecendo algumas informações em defesa do reconhecimento do ofício e dos saberes dos santeiros piauienses. Segundo o documento, o conhecimento das técnicas e matérias-primas utilizados na produção dos artefatos em madeira estava ligado à religiosidade popular e devocional do Piauí. Afirmava ainda que, por meio da atuação dos santeiros, a manifestação artística conhecida como arte santeira do Piauí se consolidara como um “bem cultural emblemático” para o estado, devendo a sua relevância, por um lado, ao circuito de culto às imagens presente no catolicismo popular desde a colonização e, por outro, à repercussão nacional e internacional do trabalho de santeiros como Mestre Dezinho e Mestre Expedito desde fins da década de 1960.

No documento, também foi descrito o contexto de formação dos santeiros, explicando que muitos deles são autodidatas, mas que o aprendizado do ofício, para alguns, ocorre em oficinas mediante a relação mestre-aprendiz. Quanto às etapas da transmissão de saberes nas oficinas, apontou que os aprendizes “começam produzindo peças simples, como ex-votos, até avançarem para as esculturas sacras”¹⁷⁴. Explicou ainda que a maioria dos santeiros depende do ofício para viver, embora em condições sociais e econômicas simples, e que estão concentrados, principalmente, em Teresina e em Parnaíba, mas que também existiam santeiros atuando nos municípios de Pedro II, Campo Maior, Inhuma e José de Freitas.

Na caracterização do “saber-fazer arte santeira do Piauí”, o pedido de Registro mencionou as variedades de madeira usualmente utilizadas, como o cedro, a imburana de espinho, a cerejeira e o mogno, e as ferramentas, como enxós, facas, formões e serrotes que muitas vezes eram confeccionadas pelos próprios artesãos. Como materiais usados no acabamento, foram citadas as lixas e ceras, sendo que, a respeito das figuras frequentemente talhadas pelos santeiros, elencaram-se os santos, anjos, oratórios, entalhes, figuras regionais e ex-votos.

É possível identificar, pelo teor do documento, que a preocupação com a continuidade desse saber-fazer tinha sido a motivação para o pedido de Registro. Naquele documento, foram mencionadas as dificuldades para a permanência dos santeiros nesse ofício: a falta de recursos para investir em equipamentos, matérias-primas e na comercialização de seus

¹⁷⁴ Ibidem.

produtos; a existência do atravessador; a falta uma política de conscientização e incentivo à participação dos artesãos em cooperativas e associações; a falta de eventos de exposição, premiação e divulgação do trabalho dos artesãos, a exemplo dos salões de arte santeira, promovidos pelo governo do estado e o SEBRAE.

Foram indicadas, ao final, algumas ações que poderiam auxiliar na autonomia dos santeiros para produzir, comercializar e divulgar suas peças, tais como: a criação de fontes de financiamento para aquisição de equipamentos e matéria-prima; a criação de capital de giro por meio de cooperativas, associações ou bancos públicos; a educação patrimonial com professores, alunos, cooperativas, associações e a comunidade para valorização da cultura local; incentivos à comercialização direta, pelos próprios artesãos; revitalização das lojas da Central de Artesanato Mestre Dezinho, em Teresina, e do Porto das Barcas, em Parnaíba; política sistemática para a realização anual dos salões de arte santeira e arte regional buscando novas parcerias com o poder público e iniciativa privada.

Juntamente com o pedido de Registro, foram enviados ao Iphan alguns documentos sobre a organização do Conselho de Jovens Artesãos do Piauí-CJOPI, cópia de entrevistas feitas com mestres santeiros durante o Inventário Nacional de Referências Culturais-INRC, e uma relação de santeiros atuantes em seis municípios do Piauí.¹⁷⁵

O processo de Registro passou por uma primeira fase de análise documental. Feita pela equipe da Gerência de Registro, a análise situou o pedido frente às ações realizadas pela Superintendência do Iphan no Piauí para identificação e valorização dos saberes de mestres da arte santeira, como a proposta de tombamento da igreja Nossa Senhora de Lourdes e o acervo de arte santeira, mas especialmente o INRC, cujo resultado não estava acessível durante a elaboração daquela Nota Técnica. Nas considerações técnicas sobre a pertinência do pedido de Registro, afirmou-se que a expressão da arte santeira estava inserida em circuitos artísticos e artesanais e que possuía atributos de singularidade e da identidade de cada santeiro, sendo possível identificar padrões e procedimentos que conformam uma tradição no Piauí.¹⁷⁶ Após a verificação do cumprimento dos requisitos para a apresentação da solicitação de registro, os

¹⁷⁵ Na relação, são listados 106 santeiros em Teresina, 04 em Pedro II, 07 em José de Freitas, 21 em Parnaíba, 02 em Campo Maior e 02 em Inhumas.

¹⁷⁶ A Nota Técnica nº 28/2008 foi encaminhada em 18 de dezembro de 2008 ao DPI. In: PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

técnicos concluíram favoravelmente pela pertinência e pelo prosseguimento do processo, salientando que a ausência de informações históricas sobre a arte santeira poderia ser contornada na fase seguinte de instrução técnica.

Cabe destacar que, naquela Nota Técnica, se recomendou que o processo de Registro fosse encaminhado juntamente com o processo de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo, de modo a aproveitar o estudo feito pela 19ª superintendência regional do Iphan no Piauí e, assim, “amenizar a falsa dicotomia entre patrimônio material e imaterial”.¹⁷⁷

Em 06 de agosto de 2009, o processo de Registro entrou na pauta da 14ª reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial-CSPI.¹⁷⁸ Submetida junto com outras solicitações para reconhecimento do patrimônio imaterial, a Nota Técnica da Gerência de Registro foi aprovada pela Câmara Setorial, apesar de não ficar expressamente aprovada a pertinência do pedido nos termos da política para o patrimônio cultural imaterial do Iphan. No entanto, os conselheiros-membros da Câmara Setorial recomendaram que o processo fosse orientado para o reconhecimento do “ofício de santeiro em suas várias expressões”, desagregando assim o ofício do modo de fazer. Segundo a memória da reunião da Câmara Setorial, também se recomendou o aprofundamento da “pesquisa histórica relacionada a esse ofício e à sua expressão contemporânea, inclusive no que tange a seus aspectos morfológicos”.¹⁷⁹

Como o resultado do INRC da Arte Santeira do Piauí não foi analisado a tempo da Gerência de Registro aproveitá-lo na reunião acima mencionada, a Superintendente do Iphan no Piauí ressaltou, em memorando dirigido para a área central do Iphan, que os dados reunidos no inventário teriam sido suficientes para dirimir as dúvidas apontadas pela Câmara Setorial. Para auxiliar o DPI com mais informações, também enviou, em fevereiro de 2010, o

¹⁷⁷ Além da recomendação para que os dois processos de reconhecimento fossem encaminhados em conjunto, a Nota Técnica nº 28/2008 foi encerrada com a indicação para: o aprofundamento sobre a territorialidade do saber fazer arte santeira, aproveitando os dados obtidos no INRC; a incorporação de estudos sobre a dimensão plástica da arte santeira; a realização de novo videodocumentário que tratasse dos aspectos sociohistóricos dessa expressão artística; e a abertura de um plano de ação no DPI para financiar tais ações. Ibid.

¹⁷⁸ A Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial é a instância de orientação técnica para os processos de Registro do Iphan, formada por membros do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Entre as suas atribuições, constam: a avaliação preliminar sobre a pertinência de pedidos de Registro, acompanhamento da instrução técnica dos processos de Registro e de reavaliação do Título para a Revalidação, e a recomendação para arquivamento.

¹⁷⁹ Cf. Memória resumida da 14ª reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

livro “Senhores do seu Ofício: arte santeira do Piauí”, produto do INRC que incluía o resultado do levantamento preliminar, a identificação e a documentação sobre o ofício e modos de fazer dos santeiros de Teresina, Campo Maior, José de Freitas, Pedro II e Parnaíba. A superintendente da época explicou a importância do livro e do INRC para o processo de Registro, ressaltando que se tratava de um bem cultural a ser inscrito no Livro de Registro de Saberes.¹⁸⁰

O resultado do *INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí* foi analisado somente em agosto de 2011.¹⁸¹ Elaborado pela equipe técnica da Coordenação de Identificação do DPI, a Nota Técnica apresentou um resumo do que foi o universo de santeiros e mestres, as localidades e os saberes inventariados. Delimitado em torno de 34 santeiros, que foram entrevistados e acompanhados em suas atividades nas respectivas oficinas durante os anos de 2007 e 2008, o INRC foi analisado pela Nota Técnica como documento capaz de abarcar diferentes perfis de artesãos: em plena atividade, aposentados, mestres e aprendizes. Entre os principais aspectos levantados na contextualização do INRC, são citados: a existência, desde o período colonial, de uma produção de imagens sacras, sendo a maioria de caráter anônimo; as mudanças sociais provocadas pelo processo de urbanização no Piauí, sobretudo a partir da década de 1950; as adaptações ao contexto urbanizado para marceneiros e carpinteiros, conciliando as atividades com a produção de ex-votos e santos; novos circuitos de consumo das peças; a formação de uma identidade calcada na representação do homem local como sertanejo; a notoriedade da arte santeira do Piauí a partir da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, no bairro da Vermelha, em Teresina em fins da década de 1960; o potencial comercial da arte santeira também fora do estado do Piauí e o consequente aumento do interesse de aprendizes no ofício.

A Nota Técnica destacou a ausência de informações no INRC quanto aos aspectos morfológicos da Arte Santeira, que pudessem “demonstrar a existência de estilos propriamente piauienses”.¹⁸² Com o fim de propor temas que auxiliassem na delimitação do

¹⁸⁰ Cf. Memorando-circular nº 01/10-Circ.Gab/IPHAN/PI. In: PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

¹⁸¹ A Nota Técnica nº 14/2011. In: . In: PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

¹⁸² Ibid.

bem cultural para o Registro, a Nota terminou por sugerir: 1) que se estendesse a pesquisa ao segmento de consumidores da arte santeira piauiense para visualizar os códigos partilhados entre artesãos e consumidores e analisar como o consumo influencia as formas da arte santeira; 2) que se analisassem as representações de religiosidade adotadas pelos artesãos para entender como se categorizam enquanto santeiros; 3) que se detalhasse a relação mestre e aprendiz e como se operava a transmissão entre os santeiros. Concluiu, por fim, que “o estudo precisa[va] ser aprofundado no sentido da identificação do bem cultural solicitado para o Registro”.¹⁸³

Por causa dessas recomendações, o processo de Registro retornou à Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial em 2011. Na ocasião, procedeu-se à avaliação da Nota Técnica sobre o INRC, abordando os pontos que já haviam sido questionados pelos conselheiros na primeira apreciação do processo.¹⁸⁴ Foi decidido, em relação ao trâmite do processo no Iphan, que fosse feita uma articulação com o DEPAM, de modo que os processos de Registro do Ofício da Arte Santeira do Piauí e o de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo se tornassem complementares. Os conselheiros também recomendaram a complementação da pesquisa com “estudos morfológicos e históricos” que evidenciasse a especificidade do bem cultural.

Cabe destacar aqui outra significativa mudança no objeto do processo de Registro. Durante a deliberação sobre as recomendações da Nota Técnica, os conselheiros-membros da Câmara Setorial também sugeriram a alteração da categoria do bem imaterial, passando da indicação ao Livro de Registro de Saberes para o Livro das Formas de Expressão. Além disso, propuseram ainda que a denominação mais adequada para o objeto de Registro fosse *Arte santeira em madeira no Piauí*.

A mudança de categoria e de denominação do bem cultural foi informada ao proponente por meio de ofício institucional, tal como prevê a normativa para os

¹⁸³ Nota Técnica nº14/2011. In: PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

¹⁸⁴ Estão presentes no processo de Registro duas versões da memória da 19ª reunião da CSPI, uma versão resumida e outra detalhada. In: PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

procedimentos dos processos de Registro¹⁸⁵. Na sequência, foram incorporados os documentos produzidos por outras duas unidades do Iphan: em janeiro de 2012, foi incluída a Proposta para o Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo, elaborada pela superintendência; e em outubro de 2013, o material produzido e coletado durante a pesquisa de campo para a exposição da Sala do Artista Popular nº 161, intitulada *Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário*, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).¹⁸⁶

Sem haver uma definição conjunta dos departamentos finalísticos do Iphan sobre o prosseguimento dos processos de Registro e de Tombamento, somente em 2017 é que uma equipe formada por técnicos do DPI e da Superintendência do Iphan no Piauí se reuniram em Teresina para viabilizar a finalização do processo de Registro. Propuseram para tanto: a elaboração de uma Nota Técnica com o posicionamento do DPI acerca dos pontos pendentes desde as duas reuniões da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial; a recomendação para a contratação de um profissional para produzir o dossiê de registro; e ainda a articulação com o DEPAM para conciliar o processo de Registro da Arte Santeira do Piauí com o de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo.

Em relação à primeira recomendação, a equipe da Coordenação de Registro e da Coordenação de Identificação do DPI produziu uma Nota Técnica que buscou complementar as informações sobre as características morfológicas das peças da arte santeira do Piauí. A Nota discorreu sobre a necessidade de que, na fase de instrução técnica, houvesse um aprofundamento do conhecimento acerca dessa expressão contemporânea, da comunidade de santeiros e consumidores e da singularidade da prática escultórica popular em relação a de outras regiões do país. Enfatizou, entretanto, que já era possível encontrar “argumentos favoráveis tanto do ponto de vista dos Modos de Fazer, quanto das Formas de Expressão”, ao se explicar que ambas são possibilidades de compreender a arte santeira piauiense.¹⁸⁷ Quanto

¹⁸⁵ Resolução nº 01, de 03 de agosto de 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

¹⁸⁶ PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

¹⁸⁷ Segundo a Nota Técnica nº 06/2018, a categoria Saberes evidenciaria “os conhecimentos comuns dos santeiros do Piauí, mas também as escolhas individuais que caracterizam as soluções plásticas adotadas por cada

aos aspectos estilísticos, destacou-se que as peças entalhadas pelos santeiros piauienses possuíam características autorais que as diferenciavam do anonimato que predominou nas peças do passado colonial, muito em função do incentivo do governo estadual em período mais recente. Entretanto, foi frisada a existência da marca comum de certa atitude hierática, uma constante frontalidade e o arranjo simétrico das figuras, e citado o exemplo dos traços de Mestre Dezinho e a influência de sua experiência artística individual: o eixo maciço e pesado do bloco de madeira a partir do qual se estruturaram os anjos da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, talhados com corpos hirtos, as mãos em sinal de oração, sobranceiras arqueadas e túnicas decoradas com motivos da paisagem e da religiosidade de sua terra.¹⁸⁸

A deliberação dos Conselheiros-membros da Câmara Setorial foi favorável às conclusões da Nota Técnica, portanto, ao prosseguimento do processo de Registro de forma articulada com o DEPAM. Além disso, os conselheiros recomendaram que fossem aprofundados os seguintes pontos na fase de instrução técnica subsequente: a) Contextualização da arte santeira piauiense no panorama geral e do Nordeste, considerando outros estudos do campo da arte popular; b) Definição da comunidade de referência para o bem, apontando as relações e significações construídas historicamente entre os santeiros e os consumidores das obras; c) Levantamento dos desafios para a sustentabilidade do bem cultural que complementem o diagnóstico do INRC.

Uma das conselheiras-membro da Câmara Setorial ressaltou a importância da participação do CNFCP nesse processo e que, para a salvaguarda, seria essencial a inclusão da Arte Santeira do Piauí nas ações do programa de Promoção ao Artesanato de Tradição-PROMOART, podendo, inclusive, resultar na criação de um polo específico para os santeiros do Piauí. Essa observação ampliou o debate durante a reunião, na qual se chegou à conclusão de que um enquadramento do objeto de Registro em um dos Livros de Registro do Iphan só seria possível a partir da interlocução com os detentores no percurso da instrução técnica. Discutiu-se, também, a possibilidade de se montar estratégias, na etapa de apoio e fomento

santeiro”, enquanto que vista sob o viés da Forma de expressão, delinear a manifestação plástica com as formas, técnicas, matérias-primas e conteúdos ligados a um coletivo, de maneira a se somar ao “repertório plural de expressões artísticas da cultura popular que formam a sociedade brasileira”. Cf. PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Op. cit.

¹⁸⁸ Ibid.

após o Registro, para tratar da demanda dos santeiros por fornecimento de madeira; de ruptura da associação do valor artístico somente com a cultura erudita, sugerindo-se que fosse proposta, para o Tombamento, a inscrição no Livro do Tombo de Belas Artes; por meio de uma instrução feita de forma conjunta para os dois instrumentos de acautelamento do Iphan.

O passo seguinte foi o de proceder à contratação de um consultor especializado no tema para subsidiar a instrução técnica dos processos de Registro e de Tombamento. Em função de problema em atender os prazos estabelecidos pelo Iphan, o consultor não iniciou o trabalho, sendo necessário que o DPI, o Depam e a Superintendência do Iphan no Piauí estabelecessem nova estratégia para realizar a instrução técnica. Por conseguinte, os gestores optaram por realizar as atividades por uma equipe multidisciplinar de técnicos do Iphan, ainda que não se tratasse de uma estratégia usualmente adotada. Em consequência, o DPI e o Depam designaram os técnicos que se encarregaram de finalizar a pesquisa e redigir o dossiê em conjunto. De modo a aproximar as diferentes perspectivas do Registro e do Tombamento, a equipe técnica do dossiê promoveu frequentes reuniões de alinhamento com as áreas de reconhecimento do patrimônio material e imaterial do Iphan, bem como com as áreas de gestão da salvaguarda e da conservação.

Dedicada desde junho de 2019 a este trabalho, a equipe técnica iniciou um levantamento das informações pendentes para a integração dos argumentos necessários para vincular as narrativas sobre os bens culturais que se relacionam à arte santeira piauiense. Montou um plano de trabalho no qual foram previstas atividades de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, entrevistas, levantamento de acervo fotográfico, reuniões técnicas, redação de uma versão do dossiê preliminar, disponibilização dessa versão do dossiê para a leitura crítica de outras áreas do Iphan, sistematização das contribuições ao dossiê, organização de oficina de esclarecimento no Piauí sobre os processos de Registro e Tombamento, conclusão da redação do dossiê, construção de diretrizes para o videodocumentário adjunto ao Processo de Reconhecimento da Arte Santeira em Madeira do Piauí (incluindo a forma de expressão e a igreja e seu acervo) e, por fim, a organização de um evento no Piauí para a devolutiva do dossiê. Essa última atividade sofreu atraso em função do estado de calamidade pública decorrente da pandemia de Covid-19 desde março de 2020,

sendo necessário um novo calendário a partir de 2021 a ser proposto por meio da articulação da superintendência com as comunidades locais.

O trabalho da equipe técnica do DPI e DEPAM contou com fundamental apoio da equipe da Superintendência do Iphan no Piauí, que organizou contatos com os santeiros, comerciantes e autoridades no tema para auxiliar no planejamento da pesquisa de campo realizada em julho de 2019. Além de apoiar a logística para essa pesquisa, a equipe da superintendência também produziu o evento de novembro de 2019 no qual o Iphan fez esclarecimentos ao público interessado nos processos de Registro e de Tombamento. Foram realizadas duas oficinas sobre o processo de Registro em Teresina e em Parnaíba, e uma oficina sobre o processo de Tombamento em Teresina.

Apresentado o resumo sobre a tramitação do processo de Registro no Iphan, consideramos necessário explicar a maneira como ocorreu a interlocução com os santeiros piauienses. Embora a mudança de categoria e de denominação do objeto do Registro tenham sido recomendadas em âmbito institucional, não havia sido colocada em discussão junto aos detentores da arte santeira propriamente. Por esse motivo, selecionamos um momento do cronograma de elaboração do dossiê para conversar com os santeiros em Teresina e em Parnaíba sobre as mudanças desde o pedido de Registro.

As Oficinas de Esclarecimento sobre os Processos de Registro e de Tombamento da Arte Santeira do Piauí ocorreram nos dias 26 e 27 de novembro de 2019, nas dependências do Conselho Estadual de Cultura do Piauí, localizado na Rua Treze de Maio, nº 1513, bairro Vermelha, em Teresina, e no dia 29 de novembro de 2019 no Auditório da Universidade Estadual do Piauí, no campus de Parnaíba. Com programação planejada pela equipe do Iphan, as oficinas foram divididas em apresentações institucionais, atividades de debate em grupo e em plenária. O objetivo das apresentações era informar acerca da situação dos processos, das mudanças na categoria e na denominação do bem cultural, da integração do Registro ao Tombamento, incluindo a etapa de produção do dossiê e da perspectiva futura de encaminhamento para deliberação do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Em relação aos debates, foram propostas diferentes atividades para que os santeiros discutissem as questões centrais do Registro (definição do bem cultural, especificidades técnicas, tipológicas

e geográficas, valores culturais, diagnóstico para a salvaguarda, e expectativas dos santeiros com o Registro, relação do bem cultural com a Igreja da Vermelha).



FOTO 71



FOTO 72

O evento de Teresina contou com a participação de gestores culturais, educadores, pesquisadores da arte santeira piauiense e dos santeiros: mestres Expedito Antonino dos Santos, Costinha (Raimundo Nonato Costa Filho), Dim (Raimundo Pereira Lima), Kim (Joaquim José Alves), Maria da Conceição Santos Rosa, Albertino de Sousa Veloso, Valdir Albertino, Paquinha (Marcos Fernando Rodrigues da Silva), Sérgio Renato Lustosa, Pascoal (José Pascoal de Araújo Pereira), Dico (Raimundo Soares Cavalcante), Ari (Ariosvaldo Oliveira), Grande (Francisco Carlos Nunes Pinto) e Josielton Ferreira de Sousa. Em Parnaíba, estiveram presentes: mestres José Reis, Ageu Alves, Guilherme, Francisco das Chagas Ribeiro, Toinho, Antônio Carlos, mestre Araújo (vindo de Pedro II/PI), Natanael (vindo de Pedro II/PI), João Oliveira (vindo de José de Freitas/PI), e também o artista plástico José de Maria e uma guia de Turismo, Sra. Cláudia. Os debates foram fundamentais para a compreensão mútua das questões administrativas relacionadas ao instrumento do Registro do Iphan, e de como os santeiros definem o seu fazer artístico e o contexto em que vivem e trabalham



FOTO 73



FOTO 74

As atividades e o resumo dos debates foram compilados por um relator contratado pela Superintendência do Iphan no Piauí. Extraímos desse documento algumas importantes conclusões das Oficinas do Iphan:¹⁸⁹

- I. Arte Santeira em Madeira do Piauí é o nome mais abrangente e que representa melhor a expressão artística do entalhe feito pelos santeiros piauienses;
- II. Os traços distintivos são: a utilização de motivos regionais ou símbolos que caracterizam o Piauí (cabaças, caju, carnaúbas, buritizeiros, etc.), acabamento na cor da madeira; facas e ceras preparadas pelos próprios santeiros;
- III. Os santeiros não fazem cópias, mas talham peças únicas dentro do estilo individual de cada um;
- IV. As peças são obras de arte para alguns consumidores, mas para devotos ou pessoas da Igreja são artefatos religiosos;
- V. A temática regional pode se apresentar na temática religiosa, e o mesmo pode acontecer ao inverso;
- VI. A matéria-prima é a madeira, sendo que as técnicas requerem conhecimento específico.

¹⁸⁹ O Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, elaborado pelo Relator Adonias Antonio Galvão Neto, está disponível no processo de Registro no SEI do Iphan. Cf. PROCESSO DE REGISTRO DA FORMA DE EXPRESSÃO ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32.

Ao final do evento, a equipe do Iphan informou que todas as questões debatidas seriam aproveitadas na elaboração do dossiê. Os santeiros, por sua vez, decidiram que a melhor maneira de acompanhar o documento final sobre o Reconhecimento da Arte Santeira em Madeira do Piauí seria por meio de uma futura reunião presencial, na forma de uma devolutiva para deliberar sobre os resultados da delimitação do bem cultural. Desse modo, é justamente acerca da delimitação do Objeto de Registro que nos debruçaremos a seguir, munidos das informações necessárias sobre o histórico do processo do Iphan e das contribuições dos santeiros.

MINUTA

CAPÍTULO 2. A ARTE SANTEIRA EM MADEIRA DO PIAUÍ COMO OBJETO DO REGISTRO

A Arte Santeira em Madeira do Piauí é a denominação reconhecida pelos santeiros piauienses para designar a manifestação plástica que utiliza a madeira como matéria-prima e cujos atributos artísticos e culturais estão presentes na talha de esculturas tridimensionais, mas também de oratórios, de painéis e de outras peças de mobiliário. Resultante de fenômeno sociocultural que ocorreu no estado do Piauí na década de 1970, tal forma de expressão ganhou destaque por intermédio de iniciativas eclesiais, governamentais e do mercado de arte, que passou a nutrir um interesse por artefatos de origem popular, incentivando os santeiros de Teresina, de Parnaíba, de Campo Maior, de Pedro II e de José de Freitas, para citar os principais locais de produção. Até então, o entalhe de peças sacras consistia em uma atividade subsidiária, realizada em horas vagas, sem que houvesse condições objetivas para sua plena consecução. É a convergência de um conjunto de fatores e variáveis que permitiu a sua consolidação e reprodução como atividade artística, religiosa e comercial. Atualmente, estima-se que o número de santeiros em atividade no estado do Piauí se situe em torno de cinquenta profissionais.¹⁹⁰

Nos anjos, nos santos e nos “caboclos” talhados pelos santeiros piauienses, são reconhecíveis certas semelhanças morfológicas, como a estrutura maciça e vertical das esculturas. Outro aspecto comumente encontrado nas peças dos santeiros é o tipo de estilização das formas e a predominância do acabamento monocromático delas. Não se trata, todavia, de uma padronização da produção, uma vez que alguns santeiros optam por aplicar cores ou contraste nas áreas da peça, seja com pigmento em pó misturado à cera, seja com anilina, betume ou extrato de noqueira, corantes que colorem ou escurecem certos detalhes das figuras. Cada santeiro define um estilo próprio dentro da unidade estético-visual que

¹⁹⁰ A quantidade foi informada por uma funcionária do Programa de Desenvolvimento do Artesanato-PRODART em 2020. Os santeiros que estavam em atividade no Piauí, até 2020, se encontravam cadastrados em uma lista produzida pelo PRODART para o setor de artesanato e arte popular estadual. Ressalta-se que o número aproximado de 50 santeiros é bem menor do que a lista que constava no pedido de Registro entregue ao Iphan em 2008, que totalizava 142 artesãos, sem diferenciação entre os que estavam em atividade e os que haviam deixado o ofício. Além disso, os santeiros não estavam separados de outros artesãos piauienses na primeira lista. Para a etapa posterior ao Registro, será necessário confirmar a listagem de santeiros de cada localidade, talvez promovendo novo mapeamento dessa categoria no estado.

conforma a expressão da Arte Santeira em Madeira do Piauí.

Os santeiros reivindicam com veemência sua singularidade artística, a marca individual embutida em cada uma das peças, que, para eles, jamais se repetem. Àqueles que não conseguem desenvolver a linguagem autoral, se lhes recai o epíteto de “pica-pau”, de entalhador que apenas imita. Não se trata, com efeito, de uma arte ligada a processos de reprodutibilidade técnica, mas de uma produção com especificidades estilísticas apreciadas por um público de dentro e de fora do estado.

Embora seja possível remontar suas origens ao conjunto amplo da produção santeira colonial, os santeiros piauienses consignam outros marcos temporais e acontecimentos históricos como referências para a compreensão de sua atividade artístico-profissional e do resultado do seu entalhe em madeira. Um deles é a repercussão exitosa do trabalho de santeiros durante a decoração, no final dos anos de 1960 e no início dos anos 1970, da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermelha, situado na capital do estado. O acontecimento gerou uma nova oportunidade para os artesãos à época, ou melhor, a talha de imagens deixou de ter função exclusiva para a devoção religiosa, participando de um mercado mais amplo. Com isso, não apenas atraiu um contingente de interessados de todo o Piauí em levar a cabo suas vocações, como definiu os contornos de uma profissão artística cujo exercício era, até então, de certo modo inviável.

Em suas práticas de entalhe, os santeiros piauienses executam procedimentos técnicos comuns a outros artesãos da madeira, revelando que o modo de fazer não é o aspecto que particulariza tais saberes no fenômeno da Arte Santeira em Madeira do Piauí. Nas etapas do entalhe, o uso de ferramentas industriais, como serrote, enxó e formão, é intercalado com a adaptação ou fabrico de facas para finalizar as peças. Em geral, os santeiros reúnem conhecimentos religiosos de um repertório coletivo associado ao catolicismo popular, usando-os como fontes de inspiração para a escolha dos temas e do tipo de representação das personagens sagradas e seus atributos. Mas as peças não se restringem à temática sacra, visto que os santeiros piauienses podem entremear a talha de personagens sagradas com a de figuras profanas, veiculando, por meio do entalhe, os referenciais visuais ligados ao sertão piauiense, com elementos como carnaúbas, bacuraus, mandacarus e tantas outros da paisagem regional.

A troca de informações é um aspecto importante na circularidade dessa produção escultórica popular, seja por meio dos contatos mantidos nos eventos, seja pelas maneiras de ensinar e aprender. A transmissão de saberes não ocorre de um modo semelhante para todos os santeiros, havendo aqueles que passaram pelas oficinas dos mestres, os que acessaram conhecimentos de modo informal ou os que afirmam ter aprendido sozinhos. Mas, independentemente da trajetória do aprendizado, os santeiros utilizam um repertório de técnicas do entalhe que é recorrente, desbastando os volumes da madeira com o serrote e a enxó, usando as goivas e facas para detalhar as figuras, lixando e preparando a cera para dar o acabamento. Ao desenvolver as próprias marcas autorais, cada santeiro opta por temas e personagens que povoam a sua experiência de vida, mantendo em comum com os demais o uso de elementos figurativos vinculados ao Nordeste brasileiro, à natureza semiárida da região, à faina da vida rural, assim como às práticas religiosas e artesanais de sua população.

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.

Pelos valores culturais que constituem a Arte Santeira em Madeira do Piauí e que foram explicitados neste dossiê, consideramos que esta forma de expressão se enquadra nos critérios do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial-PNPI e que pode ser avaliada quanto

à outorga do título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan.

MINUTA

CAPÍTULO 3. INDICAÇÕES PARA A SALVAGUARDA

Em 2008, ao concluírem o INRC da Arte Santeira do Piauí, seus responsáveis diagnosticaram, no Relatório Final, as principais demandas requeridas pelos detentores e os entraves que afetavam a produção e a reprodução do bem. Para além da descrição acurada dos principais elementos culturalmente relevantes que definiam a arte santeira, a pesquisa detectou as seguintes preocupações de fundo:

- Faltam recursos para que os artesãos, santeiros possam investir em equipamentos, matérias-primas, comercialização de seus produtos e ensinar a outros o seu ofício;
- Os artesãos não têm capital de giro;
- A figura do intermediário é uma realidade. Esses sujeitos se aproveitam da precária condição de subsistência de alguns artesãos. Compram as obras por um preço irrisório e vendem por preços superiores aos comprados dos produtores diretos;
- Alguns artesãos vivem em precárias condições de existência material;
- Falta uma política de conscientização e incentivo à participação dos artesãos em cooperativas e associações;
- Há poucos eventos de divulgação local para o trabalho dos artesãos, que reclamam, sobretudo, da inexistência de concursos, a exemplo dos já realizados salões de arte santeira, promovido pelo governo do estado, por meio do PRODART e em parceria com o SEBRAE.¹⁹¹

Como alternativas para mitigar tal situação, a equipe que coordenou o INRC recomendou a realização de quatro ações, elencadas a seguir:

1. *Fontes de financiamento específicas*, para que os artesãos possam comprar equipamentos e matérias-primas, além de criarem um capital de giro; o que poderia ser feito em parceria entre as cooperativas, associações e bancos públicos.
2. *Políticas de educação patrimonial* com professores, alunos, cooperativas, associações e comunidade em geral, para se conhecer e reconhecer o valor da cultura local.
3. *Incentivos à comercialização direta*, pelos próprios artesãos, de suas obras aos consumidores; o que pode ser feito, por exemplo, por meio da

¹⁹¹ Cf. INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Teresina: Iphan, 2008, p. 41.

revitalização das lojas da Central de Artesanato Mestre Dezinho [Teresina] e do Porto das Barcas [Parnaíba].

4. *Política sistemática* para a realização anual dos salões de arte santeira e regional, buscando novas parcerias com o poder público e iniciativa privada.¹⁹²

É preciso lembrar que, à época, as ações de salvaguarda giravam, em sua maior parte, em torno das duas principais atribuições preconizadas pelo Art. 6º do Decreto 3551: “Ao Ministério da Cultura cabe assegurar ao bem registrado: I - documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao Iphan manter banco de dados com o material produzido durante a instrução do processo; II - ampla divulgação e promoção”¹⁹³. Desde então, contudo, novas linhas e possibilidades de atuação foram se consolidando, as quais oferecer condições de atender boa parte das demandas dos santeiros.

A partir da retomada do processo de Registro da Arte Santeira em Madeira no Piauí em meados de 2019, e levando-se em conta a ampliação das possibilidades de atuação da Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade-CGPS/DPI, decidiu-se empreender uma nova rodada de discussão com os detentores, a fim de deliberar a respeito das atuais condições de produção e reprodução do bem, assim como sobre as demandas atuais dos santeiros. Para tanto, foi realizada, em novembro de 2019, a já mencionada Oficina de Esclarecimento sobre o Processo de Registro da Arte Santeira do Piauí, com o tríplice objetivo de: a) compreender melhor alguns aspectos e referências culturais do bem, de modo a incorporá-los na escrita em curso do Dossiê de Registro; b) validar informações adicionais que seriam incluídas na redação do citado dossiê; c) atualizar dados sobre as expectativas, insatisfações e demandas dos detentores em vista de um possível registro.

Como resultado dessa iniciativa, obteve-se um quadro mais amplo e detalhado dos anseios e urgências que afligem os santeiros. De igual maneira, foram levantadas algumas possibilidades de promoção e apoio às condições materiais e sociais de existência do bem junto ao Iphan, as quais podem ser tomadas como ponto de partida para se pensar ações de salvaguarda para o bem cultural. Embora o diagnóstico indicado pelo INRC não tenha se alterado de modo substantivo, foi possível aprofundar o conhecimento sobre os percalços que

¹⁹² Ibid., p.41.

¹⁹³ Decreto 3551, de 04 de agosto de 2000.

interferem na Arte Santeira em Madeira do Piauí e avaliar com maior acuidade as condições materiais e sociais que incidem sobre seus processos de produção e reprodução, em compasso com o aprofundamento da pesquisa e das novas frentes de investigação levantadas para a elaboração deste dossiê.¹⁹⁴

À semelhança de outros bens já registrados, os seus detentores, tanto em Teresina quanto em Parnaíba, enfatizaram a dificuldade de acesso à matéria-prima – em particular troncos de cedro ou imburana. Ao contrário da situação prevalecente nos anos 1970, quando os poderes públicos subvencionam a aquisição de madeira, a atual conjuntura provoca grande preocupação. Sem exceção, os santeiros lamentam tais dificuldades, as quais acabam, entre outras, por incidir encarecimento do preço final das peças. Em alguns casos, a matéria-prima é armazenada, devido à dificuldade de seu suprimento, para a confecção de uma encomenda especial; em outros, os santeiros comercializam entre si o que dispõem em estoque. Alguns santeiros apontaram ainda a existência de alguns empresários que eventualmente lhes fornecem algum tipo de apoio financeiro para a obtenção da madeira usada para a confecção das peças. No geral, porém, os santeiros encontram obstáculos neste aspecto: leis ambientais mais rígidas, dificuldades burocráticas de obtenção de licenciamento para autorização de cortes de árvores, preços exorbitantes de compra de madeira certificada. Diante disto, pode-se pensar na atuação do Iphan no sentido de promover a mediação com o IBAMA, com o intuito de facilitar os processos burocráticos para doação de cargas de madeira apreendida para serem utilizadas pelos santeiros na fabricação de suas peças. De modo semelhante, pode-se buscar estabelecer uma mediação junto a outros órgãos pertinentes ou indivíduos interessados – como os referidos empresários – que possam contribuir para ampliar o acesso dos artesãos à matéria-prima necessária para a manutenção de sua prática. No âmbito dessa mediação, podem ser previstas medidas como o replantio das espécies vegetais que servem de matéria-prima, como sugerido por alguns mestres de Teresina, ou ainda alguma forma de plano de manejo sustentável.

¹⁹⁴ Futuras pesquisas que aprofundem outros aspectos sociológicos, artísticos e econômicos sobre o fenômeno da produção dos santeiros do Piauí serão de grande importância após o Registro. Aqui lamentamos a falta de informações disponíveis sobre a participação de mulheres na produção da Arte Santeira em Madeira no Piauí, apesar da relevância do trabalho de Verônica, em Pedro II, Antônia Félix, em Amarante e a precursora, Toinha, em Teresina.

Uma segunda preocupação expressa de modo particularmente intenso pelos artesãos está relacionada à transmissão dos saberes relacionados à Arte Santeira em Madeira do Piauí. Embora alguns mestres tenham destacado a existência de jovens interessados em assimilar as técnicas e o conjunto de valores necessários para perpetuar a prática cultural, assim como constata-se a realização de experiências institucionais neste sentido – notadamente no âmbito da Associação de Jovens Artesãos do Piauí –, foi unanimidade entre eles a necessidade de se buscar ampliar e consolidar formas de transmitir seus saberes para novas gerações de artesãos. Em Parnaíba, em especial, tal dificuldade se expressa de modo mais ostensivo, por força de uma maior dificuldade de renovação do quadro de detentores. O caso da Arte Santeira em Madeira do Piauí se reveste de um complicador adicional: os processos de iniciação e a transmissão de saberes via de regra não ocorrem a partir de núcleos estáveis – a tradição familiar e as corporações de ofício, por exemplo –, mas sim pela passagem profissional pelas oficinas dos mestres, nas quais os iniciantes aprendem não apenas as técnicas de entalhe, mas a ética de trabalho que permeia a forma de expressão. Dessa forma, foi discutida a possibilidade de o IPHAN apoiar e promover atividades com vistas a minimizar tais empecilhos, como parte das ações de salvaguarda para esse bem cultural. Essas ações visando a transmissão de saberes podem assumir diferentes formatos, desde a realização de oficinas, passando pela ida de jovens interessados diretamente às oficinas dos mestres que se disponham a ser orientadores e incentivadores, até a constituição de espaços de formação de novos artesãos. Nesse sentido, cabe ponderar, junto aos detentores, qual modalidade se apresenta mais apropriada para a realidade específica da Arte Santeira do Piauí.

Tal questão se conecta com um terceiro ponto que gera grande preocupação entre os detentores: as dificuldades ligadas à comercialização das peças. Diversamente da situação encontrada no momento de eclosão da arte santeira, as possibilidades de vendagem da produção e de negociação de encomendas encontram-se, atualmente, mais retraídas. Para além das oscilações cíclicas da bolsa de valores artística no terreno das artes populares, as principais frentes de movimentação comercial – quais sejam: encomendas ligadas ao poder público, às obras confessionais, a colecionadores particulares e a eventos e exposições sazonais – foram progressivamente se estreitando. Se nos anos 1970 parte das igrejas do Piauí e a administração pública encomendaram peças para adornar seus respectivos espaços

litúrgicos e administrativos, atualmente a comercialização se faz sobretudo por intermédio de contatos pessoais estabelecidos pelos santeiros ou, então, por atravessadores. São poucas as edificações públicas e confessionais que, nos dias de hoje, encomendam peças. Nesse cenário, os artistas de maior renome, já consolidados e prestigiados, não encontram tantas dificuldades para comercializar suas peças – de modo geral, eles já constituíram sua clientela cativa. Em oposição, os iniciantes não dispõem dessas redes de contato, tampouco de reconhecimento autoral, e veem-se em uma situação de grande dificuldade para se firmar no mercado e exercer a profissão. Além disso, o aumento gradativo do quantitativo de santeiros em atividade engendra um mercado mais saturado e competitivo, impedindo que os novatos tenham condições – e tempo hábil - para despontar. Em várias ocasiões, ouvimos lamentos sobre santeiros reputados de grande perícia técnica e valor artístico que, por força das dificuldades de inserção no mercado, abandonaram a profissão, para exercer ocupações no comércio local ou em postos na administração pública.¹⁹⁵

Outro ponto indicado pelos santeiros diz respeito à diminuição de incentivos de órgãos públicos estaduais e municipais. Embora tal situação não seja incomum entre os bens registrados, no caso da Arte Santeira em Madeira do Piauí, a questão assume implicações mais contundentes. Como vimos, essa forma de expressão foi, em larga medida, alavancada pelo apoio e projeção franqueados por instâncias oficiais – seja sob os auspícios de Alberto Tavares Silva e sua mulher, Florisa Silva, seja por meio da consolidação de iniciativas institucionais. De acordo com os santeiros entrevistados, a rarefação do número de concursos e premiações e a perda do apoio governamental para a aquisição de madeira e a compra em consignação das peças são fatores que provocam sérias dificuldades. Também se ressentem, acerca da participação em eventos e exposições fora do estado, da restrição do apoio governamental apenas ao traslado das peças, cabendo ao artista amortizar os custos de sua viagem e estada. Tal situação provoca, não raro, que os santeiros iniciantes, destituídos de recursos sobressalentes e expostos à imprevisibilidade da comercialização de suas peças durante a realização dos eventos, se recusem a participar. Ao serem consultados, os santeiros manifestaram a necessidade de fortalecimento de suas associações, de criação de políticas

¹⁹⁵ As pesquisas realizadas possibilitam afirmar, como um caso emblemático, o de Moacyr Barradas, o primeiro discípulo de Mestre Dezinho. Um dos mais premiados santeiros em entalhes do Piauí, Barradas deixou de lado “sua arte” para tornar-se funcionário do Estado.

públicas específicas, como o lançamento de editais, e de ações de formação continuada que possam favorecer a continuidade da prática. Do ponto de vista de futuras ações de salvaguarda, é importante avaliar as melhores possibilidades para se estabelecer canais de comunicação e mediação com os órgãos municipais e estaduais de cultura, de modo a garantir as condições adequadas para a reprodução social da forma de expressão.

A questão da divulgação do bem cultural foi também um tema que apareceu como preocupação central dos santeiros. De fato, ainda que os mestres tenham afirmado que recebem alguma eventual atenção por parte de veículos de mídia, alguns manifestaram o desejo de ver a sua produção artística mais reconhecida no cenário nacional, além do âmbito estadual. Essa perspectiva se coaduna estreitamente com o compromisso primeiro do Iphan para com os bens imateriais registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, conforme o Decreto nº 3.551/2000: a ampla divulgação e promoção do bem cultural, de modo que cabe também pensar junto aos detentores na proposição de ações que promovam a difusão da Arte Santeira do Piauí, na sua dimensão cultural e coletiva. Essa demanda apareceu também em conexão com uma perspectiva turística, de associar as peças de arte santeira às atrações que o estado do Piauí tem a oferecer aos seus visitantes – e não foi casual, nos anos 1970, que o incentivo governamental à produção e consolidação da arte santeira em madeira do Piauí tenha ocorrido a par da criação da PIENTUR. Nesse sentido, houve inclusive a sugestão da impressão de *folders* ou *flyers* que pudessem ter esta função de divulgação, sendo colocados para distribuição em hotéis, centros de artesanato, pontos de informação turística, etc. Muitos artesãos manifestaram também o desejo de ver as suas peças mais reconhecidas por meio da criação de um “selo Iphan”, para ser colocado nas próprias peças de modo a destacar o seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial brasileiro, iniciativa que foge às diretrizes de atuação da salvaguarda do patrimônio imaterial no âmbito federal. No entanto, a produção de materiais informativos na forma de *folders* ou assemelhados, inclusive para estarem disponíveis para os próprios santeiros e nos locais de venda das peças, pode ser uma alternativa viável para a divulgação e a valorização da Arte Santeira em Madeira do Piauí enquanto forma de expressão cultural.

Para além dessas questões mais amplas, surgiram ao longo dos encontros, alguns outros aspectos mais pontuais, mas que também devem ser levados em consideração ao se

refletir sobre as futuras ações para a salvaguarda da Arte Santeira em Madeira do Piauí. A partir da fala de diversos santeiros, que se mostraram preocupados em deixar um legado e um registro histórico por meio da sua produção artística, por vezes evocando a memória de mestres já falecidos, podemos perceber um impulso de valorizar e salvaguardar a memória dos mestres artesãos. Dessa forma, podem ser pactuadas, junto aos detentores, ações de salvaguarda que busquem dar conta desse objetivo, por exemplo, por meio de livros de memórias, catálogos de mestres ou documentários em audiovisual. Nessa perspectiva, ainda, pode-se mencionar a criação e conservação de acervos que mantenham viva a memória dos mestres referenciais para a comunidade de detentores.

Cumprе lembrar que, no que respeita aos santeiros entrevistados, eles mantêm consigo acervos pessoais contendo recortes de jornais e revistas publicados em nível local e nacional, diplomas de premiações, conjuntos fotográficos, eventuais peças premiadas, e toda sorte de documentação diretamente relacionada com sua trajetória. Além disso, é importante considerar o caso do Memorial do Mestre Dezinho, atualmente sob a responsabilidade de parte de seus herdeiros. Mestre Dim, seu discípulo mais próximo, e membro da família, chegou a sugerir a possibilidade de transladar o acervo de peças para as dependências da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, local de referência para a Arte Santeira do Piauí.

Em oportunidade futura, quando ocorrerem os debates para construção do plano de salvaguarda, também será levada em conta a situação atual dos espaços existentes de exposição, como a Galeria de Arte Santeira do Parque da Cidadania em Teresina.

Em suma, podemos pensar nas seguintes grandes linhas gerais para se iniciar junto aos detentores o diálogo em torno da salvaguarda da Arte Santeira do Piauí enquanto Patrimônio Cultural do Brasil: o apoio às condições materiais de produção do bem cultural, por meio da atuação no sentido de mediação interinstitucional para a facilitação do acesso à matéria-prima; o apoio à transmissão de saberes, por meio da promoção de oficinas ou outras formas de transmissão de conhecimento; o enfoque na divulgação do bem cultural, a partir de uma perspectiva cultural e coletiva que proporcione uma valorização da Arte Santeira enquanto forma de expressão; a preservação da memória dos mestres; e o fortalecimento coletivo dos santeiros, através do apoio a associações já existentes, da formação continuada visando à sua ampla participação em políticas públicas, e na ampliação da articulação junto a instituições e

órgãos, públicos e privados, visando o estabelecimento de uma rede de parceiros em prol da salvaguarda da Arte Santeira do Piauí.

SÍNTESE DO DIAGNÓSTICO REALIZADO DURANTE A OFICINA DE ESCLARECIMENTO SOBRE O PROCESSO DE REGISTRO (TERESINA E PARNAÍBA, NOVEMBRO 2019)	
AÇÕES NECESSÁRIAS	O QUE AJUDA?
<ul style="list-style-type: none"> ○ Questão da obtenção de <u>matéria-prima</u>; escassez/distribuidores distantes; madeira clandestina – questão do IBAMA; Burocracia para doação de madeira; ○ Questão dos jovens; interesse em aprender; <u>Transmissão de saberes</u>; ○ Pensar em diferentes possibilidades > receber jovens interessados nos ateliês de mestres (Parnaíba); artesãos orientadores e incentivadores – espaços de formação de novos artesãos; ○ <u>Divulgação</u> também como questão central > Divulgação (turística) em hotéis – folders/flyers > Divulgação das esculturas/da arte e nem tanto dos artistas; ○ Salvar a memória dos mestres; ○ Falta de apoio de outros órgãos (prefeitura, estado); ○ Políticas públicas – Formação continuada – lançamento de editais; ○ Ações de formação – Educação. 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Apoio da mídia/empresários; ○ Apoio financeiro para matéria-prima; ○ Valorização das peças dos santeiros (poder público e empresários); ○ Conservação de acervos; ○ Replântio do cedro; ○ Associações.

PARTE 3 - O TOMBAMENTO DA IGREJA N.S. DE LOURDES E DE SEUS BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

CAPÍTULO 1. O HISTÓRICO DO PROCESSO DE TOMBAMENTO NO IPHAN

Até 2004, o Iphan não possuía em seu organograma uma representação exclusiva para o Piauí, o qual foi abrangido pela instituição, num primeiro momento, em conjunto com o Maranhão e, em seguida, com o Ceará. A criação da 19ª Superintendência Regional/PI ocorreu a partir de reivindicações de técnicos do próprio órgão, da sociedade civil e de alguns parlamentares, ao mesmo tempo em que ia ao encontro da meta, vigente à época, de se implementarem representações do Instituto em todas as unidades federativas¹⁹⁶. Com a chegada de novos servidores a partir de 2006, a 19ª Superintendência deu prosseguimento ao planejamento e à execução de novos processos de tombamento no Piauí, tendo em vista a pouca representatividade dos bens do estado no mapa do patrimônio cultural brasileiro. Esse momento coincidiu com uma maior apropriação do patrimônio pela sociedade piauiense, que se mobilizou em associações, organizações e entidades civis, passando a participar da formulação de pedidos de Tombamento¹⁹⁷.

Nesse contexto, foram elaboradas as primeiras propostas para o reconhecimento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, situada no bairro da Vermelha, na capital Teresina. Para além da intenção da recém-criada superintendência de diversificar e ampliar o patrimônio localizado no Piauí, a proposição de Tombamento da “Igreja da Vermelha” foi motivada pela preocupação da comunidade paroquial com acidentes que eventualmente ocorriam com o acervo de arte santeira. As quedas das esculturas de anjos tocheiros dispostos no altar por força de correntes de ar dentro da nave da igreja, bem como a vulnerabilidade das peças diante de possíveis atos de vandalismo, levaram representantes da paróquia a buscarem

¹⁹⁶ FIGUEIREDO, Diva. Política patrimonial no Piauí. **Revista Presença**, Teresina, ano 22, n.37, pp.14-19, 2º semestre de 2007.

¹⁹⁷ Ibid.

informações sobre a eficácia e os efeitos do instrumento jurídico do Tombamento junto à 19ª SR/PI¹⁹⁸.

Por outro lado, já em 2003 havia sido realizado por uma equipe do Iphan o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados – INBMI no acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Apresentada em 1986 com o objetivo de atender à necessidade da pesquisa e levantamento de acervos e coleções tombadas, a metodologia do INBMI buscava viabilizar

a preservação e gestão dos bens culturais móveis em relação ao comércio ilegal, a depredação e deterioração das peças, avaliação do estado de conservação de cada peça a fim de planejar ações futuras de conservação e restauro, subsidiar a identificação em caso de roubos e falsificações e aplicação dos ‘primeiros socorros’ em caso de urgência.¹⁹⁹

Segundo Diva Maria Freire Figueiredo, que viria a ser Superintendente na 19ª SR no ano seguinte, a aplicação do INBMI ao acervo da igreja em 2003 visava, além da prevenção contra furtos, obter “um conhecimento mais aprofundado dos bens móveis e integrados da Igreja, já que a principal justificativa para o Tombamento da Igreja era a de ser o local de expressão máxima da arte santeira do Piauí”²⁰⁰. Com efeito, desde o início, a 19ª SR/PI buscava realizar “as duas coisas de forma integrada: o reconhecimento da arte santeira como patrimônio imaterial e o Tombamento da Igreja”²⁰¹. Assim, em 2005, o trabalho da bolsista do Programa de Especialização em Patrimônio IPHAN/UNESCO, a historiadora Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante, foi dirigido para o mesmo objeto²⁰². O produto final da pesquisa, cujo conteúdo será discutido mais adiante, serviu de base para as propostas de tombamento entregues pela 19ª SR/PI à área central do Iphan com o fito de instruir o tombamento da igreja.

¹⁹⁸ Devemos tais informações a contatos pessoais, estabelecidos em julho de 2019, com a Sra. Francisca, tesoureira e uma das responsáveis pela administração da paróquia, atualmente.

¹⁹⁹ NAKAMUTA, Adriana. A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário, **II Encontro de História da Arte**, Campinas, IFCH-Unicamp, p.9, 27 a 29 de março de 2006. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/12536947-A-trajetoria-de-preservacao-dos-bens-moveis-e-integrados-sob-a-otica-dos-projetos-institucionais-de-inventario-1.html>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

²⁰⁰ Entrevista à arquiteta Diva Figueiredo, concedida por escrito no dia 27 de março de 2020.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² A pesquisa foi realizada sob a supervisão da historiadora do Iphan Ana Clélia Nascimento, a qual seria substituída pela arquiteta e urbanista do Iphan, mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional Diva Maria Freire Figueiredo. O resultado desse trabalho pode ser conferido em: CAVALCANTE, Ivana Medeiros Pacheco. Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes – Considerações sobre o patrimônio. In: IPHAN.

Patrimônio:

Práticas e Reflexões. Rio de Janeiro: Iphan/COPEDOC, 2007.

Em 2006, mesmo ano da finalização da primeira proposta de tombamento da igreja, foi iniciado um estudo cujo objetivo era atender à necessidade da superintendência de compreender “o processo de produção dos artefatos e o universo simbólico envolvido no ofício e modos de fazer que caracterizem a arte santeira piauiense.”²⁰³ O estudo ocorreu dentro do Programa de Especialização em Patrimônio – IPHAN/UNESCO, posteriormente subsidiando a ação que resultou no Inventário Nacional de Referências Culturais –INRC, já tratado na segunda parte desse dossiê.

A primeira proposta para o tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes não se encontra disponível no processo armazenado na plataforma SEI.²⁰⁴ No entanto, por meio do Memorando nº 019/2006 MTDR/GP/DEPAM/IPHAN, sabemos que era composta pelos seguintes documentos:

‘Proposta de tombamento - Igreja Nossa Senhora de Lourdes’ (com identificação, histórico da igreja, caracterização, contextualização e justificativa da proposta), tendo, ainda, anexos ao dossiê, um ‘Abaixo-assinado pró-tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes’ subscrito por membros da comunidade, 33 fichas do ‘Inventário Nacional de Bens móveis e Integrados’, como também uma coleção de cópias xerográficas de artigos de jornal sobre a obra do Mestre Dezinho e, por fim, a cópia de um catálogo sobre a obra desse artista local.

No memorando supracitado, o técnico do DEPAM também solicitou o envio de documentação fotográfica sobre a igreja para avaliar se a proposta de reconhecimento deveria gerar um processo de tombamento relativo ao templo religioso ou apenas ao acervo do Mestre Dezinho. Essa questão, vez por outra, voltará à tona nas discussões acerca do tombamento, como se verá adiante.

A 19ª SR produziu um novo documento, que chamamos de segunda proposta de tombamento, e a remeteu ao DEPAM em 11/03/2008 pelo Memorando nº 030/08/Gab/19ªSR/IPHAN. Nesse dossiê, composto de três volumes, propunha-se o tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes – e não apenas de seus bens móveis –, juntamente com o

²⁰³ SILVA, Daniel Oliveira da. Inventário Nacional de Referências Culturais da Arte Santeira do Piauí. **Revista Presença**, Teresina, ano 22, n.37, p.21, 2º semestre de 2007.

²⁰⁴ PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>. Salvo quando indicado, como no caso acima, toda a documentação referente ao processo de Tombamento está disponível na plataforma SEI do Iphan.

acervo de peças de arte sacra popular e do mobiliário litúrgico. Em seu primeiro volume, as informações foram organizadas na seguinte estrutura: apresentação; identificação do bem; notas sobre a igreja; análise arquitetônica; caracterização da arte santeira; contextualização histórica e artística; justificativa e proposta de delimitação do bem e da área de entorno; além de conter a bibliografia e cópia das fichas do Inventário dos Bens Móveis e Integrados-INBMI, composto de 33 fichas²⁰⁵ e atualizado em 2007. No segundo volume, estavam os desenhos técnicos referentes ao levantamento arquitetônico da igreja. No terceiro, anexos diversos: correspondências internas do Iphan; certidão de propriedade do imóvel; material de divulgação e de apoio à educação patrimonial; o documentário “Anjos do Piauí: mestre e aprendizes”; abaixo assinado pró-tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, com cerca de 440 assinaturas; depoimentos da comunidade; cópias de jornais e de bibliografia sobre o tema.

Ainda que a proposição tenha sido formalizada pela 19ª SR/PI, o pleito de reconhecimento recebeu o endosso da paróquia e a aceitação da comunidade, resultado de uma série de ações de mobilização local. Dentre essas ações, são citadas naquele dossiê: atividades de educação patrimonial voltadas à comunidade frequentadora da igreja, debates, entrevistas, além de uma oficina de sensibilização junto à comissão de obras da igreja. Também foi apresentado o documentário “Anjos do Piauí: Arte Santeira - Mestres e Aprendizes”, realizado pela antropóloga May Waddington com o apoio da superintendência.

Na identificação do bem, apresentou-se uma descrição detalhada das características da edificação, que podem ser resumidas pelos seguintes atributos: volume retangular, com anexo na lateral esquerda, encimado por cobertura de duas águas; o frontispício simples, composto de um grande pano de parede com uma porta central de formato retangular; o frontão triangular encimado por uma pequena cruz, sem ornatos e acompanhando a inclinação das águas do telhado; fachadas laterais e de fundos com um número maior de vãos das portas e janelas, marcadas pela horizontalidade. Além disso, na análise arquitetônica que se segue à descrição do templo, são mencionados: o forro da nave com treliçado em madeira em ziguezague; o piso da nave com passarela em paralelepípedo e revestimento em pedra

²⁰⁵ Uma das fichas do inventário, referente a uma das molduras talhadas por Expedito, está incompleta, sem a folha inicial de identificação.

Piracuruca no altar e nas laterais; as paredes da nave sem ornatos (com exceção de nicho de pedra na lateral esquerda abrigando imaginária), à semelhança de um grande galpão. Cabe destacar que a descrição do imóvel se circunscreveu ao momento da elaboração da proposta de tombamento, encerrada em 2008, e, portanto, não incorporou as alterações ocorridas posteriormente.²⁰⁶



FOTO 75

Naquele dossiê, o acervo de bens móveis e integrados foi listado em dois grupos de bens, o dos artefatos de arte popular e o das pinturas, cujos detalhes são apresentados no inventário anexado à proposta de tombamento, entre as fls. 101 e 184 do processo. No primeiro grupo, foram listadas as esculturas do Cristo Crucificado, dos quatro anjos tocheiros, da Nossa Senhora de Lourdes e da Santa Bernadete, bem como a mesa de altar e o tapavento (ou paravento), todos de autoria de José Alves de Oliveira, o Mestre Dezinho. Ainda no primeiro grupo figuram as peças de mobiliário, como a coluna de apoio para leitura²⁰⁷, a caixa de ofertas e a pia batismal, além das molduras dos quadros que ilustram a via sacra, todos de autoria de Expedito Antonino dos Santos, o Mestre Expedito. No segundo grupo, constaram

²⁰⁶ Entre 2008 e 2010, a paróquia realizou intervenções na edificação, que incluíram elementos decorativos na fachada principal e alterações em volumetria, entre outros detalhes. Tais intervenções foram analisadas pelo DEPAM em 2010, como se verá mais à frente.

²⁰⁷ Embora o dossiê da 19ª SR mencione apenas uma coluna de apoio para leitura, ou ambão, existem, na realidade, dois ambões de autoria do Mestre Expedito.

as telas a óleo, ilustrando a via sacra e o painel em baixo relevo, ambas descritas como de autoria do artista plástico piauiense Afrânio Castelo Branco²⁰⁸.



FOTO 76



FOTO 77

Na argumentação em defesa do tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, o dossiê de 2008 aborda a singularidade do templo e das peças do acervo a partir de uma contextualização sobre a integração entre o tipo de arquitetura e a arte santeira piauiense. Mencionando o propósito do pároco à época, o Padre Francisco das Chagas Carvalho, de tornar o local uma “oficina de almas” que destacasse o caráter popular da Igreja, o dossiê remonta às relações do pároco com a comunidade para compreender o resultado da decoração do espaço litúrgico, que foi deixada a cargo de artesãos locais e sob a orientação de um artista plástico capaz de empregar “elementos da arte *primitiva*”.²⁰⁹ Assim, explica que as peças de arte religiosa popular, criadas naquele contexto e para aquela igreja, seriam “emblemáticas

²⁰⁸ Cabe esclarecer que a participação de Manuel Assunção e Silva na criação do retábulo não foi reconhecida no dossiê elaborado pela Superintendência, nem na ficha do INBMI que trata do bem. Contudo, em entrevista citada entre as fls. 25-29, o próprio Assunção reivindica a autoria, ainda que não desconsidere o papel de Afrânio na cooperação criativa da obra: “Lá, quando eu ia fazer alguma coisa, ele fazia um mapazinho, um rascunhozinho. Você vai fazer uns anjos, vai fazer ali tipo uns anjos, só mesmo as asas ali, aí eu concluía o resto da minha mente mesmo.” Tal reivindicação de reconhecimento também foi colocada ao Iphan pela filha de Assunção, a sra. Célia, durante a oficina de esclarecimento realizada pelo Iphan em Teresina em novembro de 2019.

²⁰⁹ Proposta de Tombamento – Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, passim.

para o reconhecimento da Arte Santeira como um fenômeno particular da produção artística de temática religiosa no Piauí”²¹⁰.

O templo foi descrito como um ambiente rústico em que a simbologia católica se expressou em simplicidade e despojamento: um galpão com paredes nuas e piso de pedra que foi adornado com um conjunto de esculturas em madeira cujas fisionomias e vestimentas procediam do imaginário do sertão piauiense. Essas peças, ali ressaltadas ora por seu aspecto trágico, como as imagens criadas pelo Mestre Dezinho, ora por sua graciosidade, como o retábulo e as talhas de Mestre Expedito, comporiam um universo simbólico compartilhado entre os artesãos-artistas e o público, o que tornaria a igreja um lugar referencial para muitos grupos. Em resumo, a Igreja da Vermelha foi interpretada como fruto de uma construção coletiva, que envolveu tanto um artista consagrado, Afrânio Castelo Branco, atuando como curador/ decorador do ambiente litúrgico; quanto uma forma artística emergente do povo, a igreja, na unicidade de sua composição, instauraria “um qualificativo popular, mesmo nos elementos classificáveis de erudito”²¹¹, que revelaria “as raízes populares pertinentes a toda a criação”²¹².

Assim, reforçou-se, no argumento da superintendência, que o simbolismo e a expressividade que caracterizam o acervo, ademais de comporem uma representação do nordestino, referendada pela própria origem popular dessas obras, contribuía para um olhar de desconstrução da dicotomia entre arte culta e arte popular, integrando, assim, o contexto de consagração das artes populares à época do término da construção da igreja. Nessa conjuntura, as obras de Mestre Dezinho e Mestre Expedito na Igreja Nossa Senhora de Lourdes teriam ajudado a propagar a arte santeira em madeira do Piauí, nacional e internacionalmente. A partir daí, o templo tornou-se uma importante referência religiosa e artística da capital piauiense, assim como um local de visitação de turistas.

Ainda que mencionada, a possibilidade de reconhecimento do bem por seu valor etnográfico foi prontamente rejeitada no dossiê da superintendência, pois buscava-se “a

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

superação das dicotomias e hierarquias”²¹³. Ao invés, defendeu-se ali uma leitura focada nos aspectos históricos e artísticos relativos à Igreja Nossa Senhora de Lourdes:

O que se busca reconhecer, com a proposição deste tombamento, é o valor deste bem enquanto produto da capacidade criativa do homem, em seus atributos artísticos, e também, o ingresso dessa arte no seu contexto sócio-econômico, no universo das práticas que compõem o ser humano em sua dimensão social e empírica do mundo [...] Dado o exposto, o bem proposto para Tombamento possui predicados, artístico e histórico²¹⁴.

Em 4 de agosto de 2008, foi aberto o Processo nº 1.560-T-08, referente ao tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. No Parecer nº 012/GPROT/DEPAM/IPHAN/2008, de 12 de agosto de 2008, que cumpriu fase subsequente do trâmite do processo de tombamento, a Gerência de Proteção (GPROT), setor técnico então responsável pelos tombamentos no DEPAM, produziu uma análise favorável ao pleito da 19ª SR. Reconheceu-se ali o “excepcional valor como arte popular” da igreja e seu acervo, ademais de sua representatividade como bem cultural do nordeste brasileiro.

Nesse parecer, alegou-se que a construção e a ornamentação da igreja ensejaram a criatividade de “artesãos atuantes em Teresina”, dotados de um “vocabulário artístico marcado pela simplicidade e por uma visão *naïf* de mundo.”²¹⁵ Dessa forma, Dezinho e Expedito, afastando-se dos cânones barrocos e rococós da imaginária brasileira erudita, alcançaram uma expressão pioneira na imaginária sacra piauiense.

O parecer técnico do DEPAM foi estruturado em torno de dois principais temas. Primeiramente, em relação à pujança e ao sentido de unidade, segundo a perspectiva ali adotada, raramente igualados na arte popular brasileira. Esse aspecto remeteria a um certo atavismo medieval, também identificável no trabalho de caráter comunitário e cooperativo dos moradores da Vermelha, comparado ao modelo das guildas do medievo. Nessa interpretação, o quadro social do bairro se aproximaria de um modelo abstrato de comunidade

²¹³ Proposta de Tombamento – Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.242.

²¹⁴ Ibid. É digna de nota, contudo, a ausência de uma indicação explícita aos Livros do Tombo que abrigariam a inscrição do bem.

²¹⁵ Parecer nº 012/GProt/DEPAM/IPHAN/2008, de 12 de agosto de 2008. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.190.

medieval europeia, sem escolaridade e em condições socioeconômicas precárias, mobilizada pelo objetivo de erigir uma edificação religiosa. Ainda nessa linha interpretativa, a integração das artes, promovida no templo pela combinação de uma concepção espacial simples com a rusticidade de seus bens móveis e integrados e materiais empregados na construção, foi apontada em referência à catedral medieval. Esta serviria, ainda, como parâmetro de comparação morfológica de elementos da igreja da Vermelha, “como aquela fachada com laterais em formato de contrafortes”²¹⁶.

Para além da sugestão de aproximação com o medievo²¹⁷, outro viés estruturante do parecer diz respeito às intersecções entre o campo artístico erudito e o universo da cultura popular, que seriam a fonte do vigor criativo dos artesãos da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. A esse respeito, são citados alguns exemplos de destacados autores e expressões artísticas que tornaram fonte de inspiração – ou mesmo objeto de sua própria linguagem – elementos extraídos de tradições populares²¹⁸.

Apesar de advogar pela existência dessa intersecção, o parecer enfatiza a prevalência, na arquitetura e na imaginária, da simplicidade e de um vocabulário artístico ingênuo, concluindo então: “Essa igreja, em seu aspecto simples e tosco, representa uma referência atual da arte chamada popular no contexto religioso nacional”²¹⁹. Malgrado a argumentação tratar, em grande medida, de questões afetas ao campo das artes, optou-se por atribuir ao conjunto um valor etnográfico, para que fosse inscrito no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

A chefia da GPROT endossou o parecer técnico no mesmo dia, tendo em vista o caráter de emergência com que a análise fora requerida pela diretoria do DEPAM. A indicação final da GPROT, presente no Memorando nº 233/2008/JKEA/GPROT/DEPAM,

²¹⁶ Parecer nº 012/GProt/DEPAM/IPHAN/2008, de 12 de agosto de 2008. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.193.

²¹⁷ A remissão ao mundo medieval também está presente no dossiê da 19ª SR e é especialmente enfatizada na interpretação de Alberto da Costa e Silva a respeito da obra de Mestre Dezinho, cf. COSTA E SILVA, Alberto da., op.cit.

²¹⁸ São citados exemplos em que as tradições populares estariam imbricadas ao processo criativo de artistas eruditos como Heitor Villa-Lobos, Francisco José de Goya y Lucientes e Henri-Julien Félix Rousseau.

²¹⁹ Parecer nº 012/GProt/DEPAM/IPHAN/2008, de 12 de agosto de 2008. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.193.

reiterou os termos do parecer técnico, com a indicação de inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em função do valor etnográfico desse exemplar de arquitetura religiosa e, especialmente, de sua imaginária de expressão popular.

O documento da GPROT foi finalizado com uma observação quanto à delimitação da área de entorno da igreja, já presente no Parecer nº 012/GPROT/DEPAM/IPHAN/2008, indicando que a proposta feita pela superintendência excluía as áreas circunvizinhas à edificação, gerando um tratamento diferente para os imóveis do mesmo bairro. No entanto, para evitar o atraso no encaminhamento do processo ao Diretor do DEPAM, tendo em vista uma previsão para avaliação pelo Conselho Consultivo na reunião do dia 11 de setembro de 2008²²⁰, o documento foi encerrado com a sugestão de que fossem providenciados esclarecimentos sobre a questão do entorno do bem em fase posterior ao Tombamento. Foram fornecidas, por fim, as informações necessárias para etapas seguintes de análise jurídica e publicidade à notificação de tombamento provisório pelo Iphan.

A expectativa de apreciação do processo ainda naquele ano não se concretizou²²¹, de modo que, em 24 de setembro de 2008, a Superintendência reapresentou o volume I da proposta de tombamento para atender às observações sobre a área de entorno do bem. Na ocasião, entendeu-se necessária a manutenção da visibilidade e da posição de destaque da Igreja, proporcionada pelos amplos logradouros que a circundam e pela simplicidade das construções dos lotes limítrofes. Assim, foi proposto um gabarito limitado a 8 metros de altura, da calçada ao cume da cobertura. No memorando que encaminhou o estudo foram feitas ainda algumas considerações acerca delimitação da poligonal:

Na delimitação do perímetro, observamos que permaneceu uma das linhas limítrofes passando pelo interior de um quarteirão, mas que tem como indicação o prolongamento do eixo de uma via e o seu cruzamento com o eixo da outra que lhe é perpendicular, precisando os limites. Como se trata de um quarteirão muito grande, incluí-lo todo no perímetro de entorno, apesar de tomar a delimitação mais legível, significaria impor restrição a

²²⁰ Nessa reunião foram aprovados os Tombamentos de três bens localizados no estado do Piauí, a Ponte João Luís Ferreira e a Floresta Fóssil do Rio Poti e o Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba.

²²¹ O memorando nº 048/2008/DEPAM, de 06/10/2008, esclareceu que o processo de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo não entrou na pauta da reunião do Conselho Consultivo em 11 de setembro de 2008 por não ter havido antecedência suficiente para a matéria ser analisada pela procuradoria jurídica. Cf. PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit.

uma área bem maior do que a necessária a fim de garantir a visibilidade e a ambiência da Igreja. Como consequência, caberia ao IPHAN fiscalizar e gerir uma área também maior que a necessária à preservação do bem em apreço, cujo maior interesse está em seu interior²²².

Recebida essa versão revisada da proposta, o DEPAM encaminhou a documentação do processo para a procuradoria federal em 08 de outubro de 2008, onde ficou sob análise até o início de 2011. Nesse ínterim, houve uma consulta ao DEPAM para indagar se algum fato havia repercutido no objeto da proposta de tombamento.

Com o fim de responder à demanda da instância jurídica, a área técnica do DEPAM produziu um parecer técnico, em 10 de setembro de 2010, para avaliar as intervenções que foram feitas na igreja, a saber:

Construção de um campanário (originalmente previsto no projeto, mas executado de forma diferente); construção de um anexo com sanitários e copa; substituição de elementos vazados por vidro fixo; pintura externa, inclusive com motivos religiosos; incorporação de toldo móvel sobre a entrada principal²²³

O parecer técnico do DEPAM esclarece, desde o início, que a argumentação elaborada para o reconhecimento priorizou o interior da igreja e suas obras integradas, e não os atributos da volumetria externa do edifício. Ao citar a visita técnica à igreja, realizada por equipe do DEPAM e superintendência, o parecer informa que foi constatado que não tinham sido produzidas alterações relevantes no seu interior, para além de intervenções de higienização e restauração dos elementos artísticos²²⁴ que foram benéficas e contribuíram para a valorização das peças. Como conclusão, afirmou-se que as intervenções não afetaram em nada a argumentação que motivara a abertura do processo de tombamento e que a Igreja Nossa

²²² Memorando nº 131/08 Gab/19ª SR/IPHAN. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.195.

²²³ Parecer 012/2010, de 10/09/2010. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.261.

²²⁴ O fato não é mencionado no referido parecer, mas é possível verificar, pela documentação fotográfica produzida na ocasião da visita da técnica do DEPAM, que o tapavento de Mestre Dezinho, do qual faltavam quatro painéis em baixo relevo, foi completado pelo Mestre Kim, discípulo de Dezinho.

Senhora de Lourdes continuava como “um dos mais representativos conjuntos da Arte Santeira do Piauí”²²⁵.



FOTO 78



FOTO 79

Por conseguinte, em 28 de fevereiro de 2011, a procuradoria produziu parecer favorável ao encaminhamento do processo de tombamento à apreciação do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. A notificação do tombamento provisório no Diário Oficial da União, em 18 de março de 2011, conferiu ao imóvel e seu acervo os efeitos previstos no Decreto Lei nº 25/1937 até o exame terminativo do processo pelo Conselho Consultivo. A apreciação do processo, porém, não entrou em pauta, tendo sido devolvido ao DEPAM em 03 de outubro de 2013.

As tratativas institucionais de instrução conjunta dos processos de tombamento e de Registro aqui tratados dependeram de circunstâncias técnicas e políticas, sendo possível somente a partir de 2017 a cooperação interdepartamental de que tratamos no primeiro capítulo deste dossiê. Ou seja, o trâmite de cada um dos processos de reconhecimento ocorreu de acordo com procedimentos e ritmos distintos. Assim, enquanto o processo de tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes se encontrava em um estágio avançado já em 2011, quando esteve pronto para ser levado à apreciação do Conselho Consultivo, o do Registro da Arte Santeira ainda era objeto de discussão no âmbito da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial (CSPI). Naquela altura, conforme já relatado neste dossiê, ponderações a respeito do

²²⁵ Parecer 012/2010, de 10/09/2010. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.265.

objeto e do enquadramento nas categorias patrimoniais, ou da necessidade de estudos complementares sobre o bem, foram levantadas pelos Conselheiros da instância técnica do patrimônio imaterial, tendo sido recomendada a articulação entre os dois processos de reconhecimento em mais de uma ocasião.

Dessa forma, a Igreja Nossa Senhora de Lourdes permaneceu, por cerca de uma década, sob efeitos do tombamento em caráter provisório. A apreciação do mérito de seu tombamento e uma eventual determinação dos valores que o justifiquem, prerrogativas exclusivas do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, não puderam ser efetivadas. A falta de uma deliberação a respeito do tombamento e dos valores a serem protegidos, ponto de partida para a formulação de diretrizes de gestão do bem, tem dificultado a atuação do Iphan nesse contexto, ao passo que o prolongamento da condição do tombamento provisório não trouxe clareza, para a comunidade envolvida, quanto aos efeitos desse instrumento de preservação.

Um visível exemplo disso ocorreu em uma ação de fiscalização realizada em 2018, quando o Iphan constatou que a paróquia havia reformado o bem na sua lateral direita, instalado climatizadores na nave principal e iniciado obras para implantação de um banheiro na sacristia,²²⁶ sem ter sido demandada a autorização das obras junto à superintendência do Iphan no Piauí. Na ocasião, foram emitidos um Termo de Embargo e uma Notificação de Apresentação de Documentação referentes às obras em andamento. O procedimento advindo da fiscalização parece ter impactado, de maneira negativa, a visão da paróquia e da comunidade sobre o instrumento do tombamento, como se verá mais adiante.

A necessidade de esclarecer, aos proprietários e usuários da igreja, bem como aos moradores do bairro da Vermelha e demais interessados, o que era o processo de tombamento da Igreja N. S. de Lourdes e em que situação se encontrava ganhou fôlego por meio da cooperação das equipes do DPI, DEPAM e superintendência. Organizadas como Oficinas de Esclarecimento sobre os Processos de Registro e de tombamento, esses eventos de

²²⁶ Além dessas, outras intervenções são mencionadas no Laudo de Vistoria nº F00003.2018.PI.: a adição “de um bloco de banheiros públicos na fachada lateral direita da Igreja” e a substituição, na nave principal, de elementos vazados de vidro por vidros fixos. Cf. Laudo de Vistoria nº F00003.2018.PI. In: PROCESSO DE FISCALIZAÇÃO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Processo SEI número 01402.000113_2018_82. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>. No entanto, estas alterações antecederam o Tombamento provisório, conforme atesta o já mencionado Parecer nº 012/2010.

aproximação entre o Iphan e a sociedade ocorreram entre os dias 26 e 29 de novembro de 2019, nas cidades de Teresina e Parnaíba. A palavra “esclarecimento”, presente no título da atividade, deve ser entendida como uma “via de mão dupla”, pois indicava tanto a necessidade de esclarecer à comunidade os efeitos dos instrumentos de reconhecimento e as etapas necessárias para a sua consecução, quanto de evidenciar, aos técnicos do Iphan, os sentidos e significados atribuídos pela comunidade aos bens culturais em questão. A ação, que buscava garantir a participação social nos processos de identificação e reconhecimento, nos termos dos artigos 15 e 24 da Portaria Iphan nº 375, de 19 de setembro de 2018, contou com a participação de santeiros, representantes do poder público, da comunidade eclesial, funcionários da paróquia, dentre outros interessados.

No princípio da oficina, dedicada aos esclarecimentos sobre o tombamento, foi possível perceber o incômodo resultante da inconclusão do processo de reconhecimento. Assim, logo de início, o pároco, Pe. Antônio Cruz, indagou se o pedido de tombamento feito pela paróquia não teria sido “um tiro no pé”, referindo-se, com isso, à morosidade na finalização do processo, bem como à ideia de que o tombamento poderia significar um “engessamento”, diante das reformas necessárias à conservação e melhorias do edifício. Ainda que a questão da conservação e de eventuais diretrizes para intervenções tenham emergido frequentemente nas falas de representantes da comunidade, buscou-se orientar a discussão para aquilo que urgia discutir naquela etapa do trabalho. Desse modo, foi colocada como fundamental a elucidação dos valores reconhecidos pela comunidade, mercedores de preservação para as gerações futuras. A isso estaria atrelada a precisa identificação dos elementos materiais que dão suporte a esses valores e que viriam a ser acautelados por meio do tombamento.

Ao longo da oficina, a equipe do Iphan moderou debates com o público, em atividades de grupo ou ampliadas, para que fossem construídos os consensos a respeito da importância que a Igreja Nossa Senhora de Lourdes tem para a comunidade do bairro da Vermelha, para os moradores de outros bairros, para a população de Teresina, do Piauí e de outras regiões. Para isso, foram adotadas metodologias de escuta e discussão, com a organização da comunidade em grupos para aprofundamento de certos tópicos, que seriam levados para um debate mais amplo em uma plenária com todos os participantes. Em que pese a diversidade de

visões ali expressas acerca do tema, os depoimentos dos participantes revelaram quais são os significados da igreja e de seu acervo para eles e como esses bens constituem referências culturais importantes para aqueles grupos. Destacamos brevemente alguns resultados das discussões:

- I. A Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo são vistos como cruciais para o desenvolvimento, consolidação e a expansão da Arte Santeira em Madeira no Piauí: entende-se que, se não houvesse a igreja, essa forma de expressão não seria como é hoje;
- II. A comunidade se reconhece na simplicidade do templo e nas imagens de Arte Santeira da igreja, cujos atributos, remetendo ao processo de sua construção e a uma identidade regional, piauiense e nordestina, definem seu caráter único;
- III. Há, da parte da comunidade, o desejo pelo acautelamento da igreja, que deve englobar sua arquitetura e seu acervo de Arte Santeira em Madeira no Piauí como um conjunto; os valores e as diretrizes de proteção, porém, devem ser distintos para cada um de seus componentes, evitando-se o “engessamento” da igreja;
- IV. Embora uma maioria tenha vocalizado que o exterior da igreja é tão importante quanto seu espaço interno, foi possível registrar mais menções a elementos do interior da igreja e uma maior preocupação com a preservação de elementos e do arranjo internos. Por outro lado, para o exterior, defende-se mais liberdade para intervenções.

A oficina de esclarecimento, na avaliação do Pe. Ronald, da paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, permitiu rever a ideia do tombamento como um “engessamento”, o que constituía até então um motivo de preocupação. O padre lembrou a dinamicidade da Igreja Católica, citando como exemplo as mudanças orientadas pelo Concílio Vaticano II para o arranjo interno dos templos, processo do qual, agregamos aqui, a Igreja da Vermelha é testemunho. Nesse sentido, diante da possibilidade de outras mudanças virem a ser orientadas por Roma, a perspectiva de um diálogo constante com o Iphan e o esclarecimento sobre a

possibilidade de se executar reformas no bem tombado eram vistos como importantes encaminhamentos resultantes do evento, com a qual concordamos e subscrevemos.

Nesta seção, buscou-se relatar, de forma abreviada, o percurso do processo de reconhecimento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo pelo Iphan. Da documentação e das experiências que integram esse relato, é possível perceber múltiplas visões, práticas e valores que se interseccionam nesse bem cultural. Será desenvolvida, no que se segue, uma discussão acerca dessa multiplicidade, buscando convergi-la para a conclusão do processo de reconhecimento, sem a ilusão de se esgotarem as diversas possibilidades de sentidos atribuídos a um bem cultural referencial como a Igreja da Vermelha.

CAPÍTULO 2. O OBJETO DO TOMBAMENTO

A produção do presente estudo não teve como finalidade a substituição do excelente trabalho realizado pela Superintendência na instrução do processo de tombamento da igreja e seu acervo. Contudo, desde a elaboração da sua última versão, em 2008, até hoje, o cenário se encontra bastante distinto. De lá para cá, sucederam-se modificações na estrutura do edifício – em parte já comentadas no Parecer Técnico 012/2010 –, incorporaram-se novas peças ao acervo da igreja e explicitaram-se, a partir da experiência de gestão do bem, demandas da comunidade. Sobretudo, concluíram-se as pesquisas referentes ao Registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí, trazendo importantes insumos para o aprofundamento da argumentação para o tombamento, a qual esteve, desde o princípio, atrelada ao fenômeno em que emergiu a produção santeira piauiense a partir da década de 1970.

Assim, o que se segue é uma tentativa de complementar a discussão, no âmbito da política de preservação do patrimônio cultural, do processo que foi iniciado em 2006 e posteriormente enriquecido com os resultados de pesquisas, inventários e outras ações institucionais. Mas, sobretudo, acrescido das perspectivas dos grupos e segmentos sociais que estão envolvidos com a Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo. Partiu-se de um olhar renovado sobre a argumentação desenvolvida na proposta de tombamento da 19ª SR, para agregarem-se conceitos mobilizados pelos santeiros piauienses na sua prática artística, bem como perspectivas trazidas pela comunidade nas oficinas de esclarecimento promovidas pelo Iphan. Considerar a participação desses interlocutores, que estabelecem com o bem uma “relação de pertencimento [...] existencial”²²⁷, é crucial para se evitar uma disjunção entre as dimensões material e imaterial do patrimônio cultural no emprego dos dois instrumentos de reconhecimento que aqui propomos.

Nesse sentido, buscou-se considerar as questões advindas do enquadramento nas categorias patrimoniais previstas pelos Livros de Registro e Livros do Tombo na sua contiguidade, resultando, no que tange ao tombamento, em uma indicação a ser submetida à

²²⁷ 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. Brasília: Iphan, 2012, p. 27.

apreciação do Conselho Consultivo do patrimônio Cultural, baseada na atribuição dos valores históricos, artísticos e etnográficos ao bem cultural em questão.

2.1 VALORES PATRIMONIAIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES

Apesar das divergências presentes na argumentação desenvolvida no dossiê da 19ª SR e na que está presente no parecer do GPROT, a área central do Iphan, como se viu, manifestou-se favoravelmente à proposta de tombamento. Percebe-se um denominador comum no reconhecimento da “pujança e princípio de unidade”²²⁸ do bem pela GPROT e a consideração a respeito da integração entre arquitetura e bens móveis e integrados feito pela superintendência:

O contraste das cores fortes das pinturas e das imagens e talhas com paredes brancas, de linhas tetas, marcadas pela ausência de ornatos, criam uma estética singular, onde as obras de arte imprimem força e significado ao ambiente. A arquitetura se amolda à expressividade dos elementos artísticos integrados; ela suporta a composição, dando-lhe forma e dimensão e cria, ao mesmo tempo, o ambiente adequado para a força simbólica da talha e da pintura se manifestar²²⁹.

O fato de ter havido a intenção, posteriormente abandonada, de se emular a fachada da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, rendeu, na proposta de tombamento elaborada pela 19ª SR, comparações entre os dois templos que vão além dessa trivial referência. Os esforços criativos conjuntos de Niemeyer, Portinari, Ceschiatti, Werneck no sentido de se criar uma obra de linguagem renovadora e inteiramente integrada em seus elementos constituidores, encontrariam um paralelo na iniciativa do Padre Carvalho e na participação de Afrânio Castelo Branco, Mestre Dezinho e Mestre Exedito na afirmação de uma identidade popular na igreja da Vermelha. A força de unidade dessa última, contudo, não advém de uma renovação estética tomada como um fim em si mesma. Se para Niemeyer, uma singela capela,

²²⁸ Parecer nº 012/GProt/DEPAM/IPHAN/2008, de 12 de agosto de 2008. PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.190.

²²⁹ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl. 217.

a sede social de um clube, uma casa de baile ou um cassino serviriam ao exercício de uma linguagem arquitetônica nova, o caráter renovador da igreja da Vermelha vincula-se a questões religiosas e sociais que marcaram o contexto e as condições de sua criação. Dessa forma, o sentido de unidade da igreja e de seus bens integrados vai além de aspectos plásticos. É a partir de um olhar ampliado sobre o sentido da unicidade do bem que se defende, no que se segue, múltiplos aspectos valorativos.

2.1.1 DO VALOR HISTÓRICO

Conforme apresentado anteriormente, a proposição de reconhecimento do bem cultural como patrimônio em função de seu valor histórico constava da proposta de tombamento elaborada pela 19ª SR, mas acabou desconsiderada quando o processo foi analisado pela área central do Iphan. Revisitaremos, nesta seção, a argumentação então desenvolvida pela superintendência à luz do contexto institucional da época, cotejando-a com perspectivas trazidas posteriormente pela comunidade e pelo resultado das pesquisas advindas do processo de Registro da Arte Santeira em Madeira do Piauí. A proposta de atribuição de valor histórico será novamente trazida à baila, mas em novos termos. Aqui o olhar não se estende a uma longa duração, nem recua a tempos coloniais ou medievais, mas enfoca o significado histórico da construção da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, entendendo-a como parte de uma postura reformista então emergente no seio da Igreja Católica.

A exploração feita na primeira parte deste dossiê acerca do processo de inserção de uma produção popular no espaço sagrado e consagrado da Igreja Nossa Senhora de Lourdes buscou entender a concepção do novo edifício da paróquia à luz das discussões do Concílio Vaticano II e do efervescente contexto de meados do século XX. Buscando orientar-se por uma atitude “pastoral”, a Igreja Católica voltou sua atenção às questões advindas da modernidade industrial, sobretudo aquelas trazidas pelas classes trabalhadoras. O novo templo, inserido no bairro operário da Vermelha, viria a expressar essa nova postura, constituindo uma unidade conceitual e visual, notável em toda a sua composição.

Assim, as escolhas que definiram o espaço e a identidade visual da nova sede da paróquia afinavam-se a uma intenção de aproximação com os segmentos populares e com a comunidade circundante. Para isso, confluíram a escolha por uma construção erguida pelo trabalho próprio dos paroquianos; suas dimensões alargadas, indicando que ninguém seria deixado de fora; o piso de pedra e paralelepípedo, de forte caráter simbólico, evocando a abertura e acolhimento das agruras do mundo. A expressão “oficina de almas”, empregada em tantos testemunhos para descrição da concepção espacial e arquitetônica da igreja, condensa, pela dimensão semântica da palavra “oficina”, não apenas sua aparência simples e rústica e seu formato de galpão. Remete, também, às ideias de aproximação ao mundo do trabalho e de acolhida às questões e dificuldades dos trabalhadores, discutidas no contexto eclesial da época.



FOTO 80

A concepção e a concretização da igreja estão unificadas, portanto, em torno dessa atitude “pastoral”, que se traduziu tanto na mobilização coletiva e afetiva empreendida na sua construção quanto em escolhas estéticas que trouxeram para o centro do ambiente litúrgico manifestações populares, buscando renová-lo a partir da consagração dessas últimas. A expressão mais relevante dessa atitude ocorreria através das peças de arte santeira, criadas para a liturgia e devoção no novo templo. Afinal, como poderiam os santos de gesso, como os oriundos da antiga capela do bairro e de outras igrejas locais, de representação convencional e

cuja aceitação era mais comum aos devotos à época, representar uma nova postura da Igreja perante os devotos? Produzidos em série, como poderiam seus moldes favorecer uma aproximação aos fiéis e a seus códigos? Podemos especular como essas questões podem estar por trás da escolha, efetuada pelo Padre Carvalho, em colaboração com o artista plástico Afrânio Castelo Branco, de imagens que evidenciassem a suas origens locais e populares, apresentando-se, a um só tempo, renovadoras e tradicionais, como, aliás, buscava ser a própria Igreja Católica, emergindo do Concílio Vaticano II.



FOTO 81

Assim, no Cristo Crucificado, primeira peça encomendada a Dezinho, e também nas demais esculturas e talhas da igreja, a ausência de policromia escancara a matéria das peças, apresentando, na verticalidade oriunda da tora de cedro desbastada, ou nos planos dos pranchões, o trabalho do escultor. Não se pretende induzir o observador a confundi-las com seres divinos, mas trazê-las para a realidade da madeira nua, remetendo à rusticidade e à

expressividade dos precursores “milagres”²³⁰ produzidos por Dezinho e Expedito, evocativos de um catolicismo popular. As soluções compositivas que, “ao invés de proporcionar à visão uma iminência de flutuação, parecem firmá-las no solo áspero de pedra”²³¹ e a representação de elementos que compõem uma identidade regional, como o gibão, as botas, as sandálias de couro dos anjos e do “apóstolo”²³² do altar e motivos decorativos que estilizam a fauna e flora locais, remetendo a um imaginário sertanejo, reforçam, mais uma vez, o simbolismo que liga aquelas imagens com universo referencial dos devotos, aproximando-as destes.



FOTO 82



FOTO 83

De acordo com a argumentação defendida pela 19ª SR, tais atributos podiam ser considerados como característicos do enraizamento daquelas manifestações artísticas na cultura local e em uma identidade centrada na condição e nas representações do sertanejo.

²³⁰ “Ex-votos, no interior se chamam milagres. 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, fazia o corpo da pessoa todinho e foi continuando. Eu nunca abandonei...”. Entrevista concedida por Mestre Expedito a Áurea da Paz Pinheiro em 2007 durante realização do INRC do Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí, op. cit., anexos.

²³¹ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.233.

²³² Das quatro figuras antropomórficas que compõem o altar, apenas uma não possui asas e é chamada pelo Mestre Dezinho de “apóstolo da pia batismal”, cf. MESTRE DEZINHO, op. cit., p.77.

Evocava-se, na argumentação ali desenvolvida, o processo de colonização da região em que se situa o estado do Piauí, bem como as suas especificidades econômicas, culturais e ambientais: o “poder disperso nesses centros, a criação extensiva, a economia exportadora, a agricultura de subsistência, a socialização restrita, baseada, sobretudo nas atividades da prática pastoril e das festividades religiosas [...]”²³³. Um contexto de rusticidade que marcaria a cultura material local, forjada por duras condições socioeconômicas e por um vínculo aos elementos da terra. Nessa linha, as representações acerca do tipo social sertanejo enfatizariam a articulação do homem ao seu meio, à dureza imposta pelo ambiente e pelo isolamento geográfico. Também a cultura religiosa seria impactada pela condição sociohistórica no semi-árido, tendo a parca presença de missionários nessa região *erma*²³⁴ levado ao desenvolvimento de um catolicismo de feições populares, moldado por uma relação com o divino afastada dos ritos doutrinários. Nesse cenário, a confecção de santos e de oratórios domésticos teria um papel central²³⁵.

O enraizamento desses aspectos da cultura regional e as condições locais na criação do novo templo possibilitariam, na reflexão da 19ª SR, o compartilhamento de significados e uma maior aproximação com os fiéis, princípios centrais no planejamento e construção da Igreja da Vermelha. Nessa toada, a imaginária popular ali abrigada seria interpretada pela perspectiva de Ariano Suassuna, que entendeu o desvelamento realizado por um artista como uma revelação, para a comunidade fruidora, de “algo seu, algo que estava escondido nas suas

²³³ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.229.

²³⁴ De acordo com Olavo Pereira da Silva, as raízes da arquitetura religiosa do Piauí estão ligadas à atividade jesuíta na Serra da Ibiapaba, onde estabeleceram bases para missões volantes sertão adentro. Apesar da expulsão dos inacianos no século XVIII e da afirmação de Paulo Barreto de que não haveria vestígios de igrejas jesuíticas no Piauí, o autor acredita que os jesuítas tiveram grande participação na arquitetura religiosa, na talha e na imaginária da região. A simplicidade e sobriedade que caracterizam as igrejas jesuíticas no Brasil, sua composição “pesada, fechada, limpa de ornamentação”, bem como seu “caráter de unidade” já foi exaustivamente tratada pela historiografia, cf. SILVA, Olavo Pereira da, op.cit.

²³⁵ Aldenora Mesquita argumenta que os modelos barrocos, chegados da Bahia, nunca teriam sido seguidos no Piauí, onde os santos mantiveram-se simples, coloridos e hieráticos, cf. MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos, op.cit.

camadas subterrâneas, irrevelado ou esquecido, [...] para ensinar de novo à comunidade aquilo que ela é, sem saber”²³⁶.

Os elementos populares presentes na igreja, portanto, seriam capazes de enunciar “construções sociais e históricas internalizadas”²³⁷, signos e experiências comuns, num processo de construção de sentidos compartilhados. Revelariam, ainda, numa perspectiva de superação da dicotomia popular-erudito, “as raízes populares pertinentes a toda a criação”²³⁸. Nesse sentido, no que concerne a uma valoração histórica, o enquadramento patrimonial da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e de seus bens integrados foi construído, no dossiê da 19ª SR, a partir de um viés atento ao quadro de referências mobilizado no bem, entendendo-o como documento para desvelamento da cultura em que se insere e das condições históricas que a criaram.

Cristalizada no referencial do sertanejo nordestino, essa cultura, por sua vez, traria luz ainda ao processo de colonização da região do atual Piauí, à vivência e apropriação regional do catolicismo resultando na constituição de uma cultura material, marcada pela simplicidade e rusticidade:

A composição da igreja – sua arquitetura e bens integrados – compõem um aglomerado de imagens que remontam às particularidades do processo de deslocamento da fronteira de ocupação da região nordeste desde o período colonial.

Esse processo condicionou o universo específico de vivência que tem uma de suas dimensões evidenciada pelos significados expressos na composição da igreja. O simbolismo contido na rusticidade do ambiente, na simplicidade das imagens, na expressão das figuras de ares dramáticos que rogam aos céus, compõe imagens do nordestino, cujo ícone é a figura do sertanejo.²³⁹

Há, ali, um esforço deliberado de se alcançar uma compreensão difusa de uma cultura, distinta da monumentalização dos acontecimentos da “História Nacional”:

²³⁶ SUASSUNA, Ariano. apud Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.234.

²³⁷ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.86.

²³⁸ Ibid., fl.237.

²³⁹ Ibid., fl.241.

Evocar a historicidade, as condições de produção e de usos, a inserção do objeto no conjunto onde é lido e a relação com a realidade, que propicia determinada leitura, dispensa recuos temporais extensos ou datações precisas. O diálogo do objeto com o espectador constrói uma realidade histórica com significações da experiência pessoal e a temporalidade difusa dos sentidos e representações, integrantes do legado de saberes e sensibilidades de toda uma coletividade²⁴⁰.

A comunicação de uma identidade regional, nordestina, geradora de identificação, também foi elencada, na oficina de esclarecimento promovida pelo Iphan como um atributo importante da igreja. Com efeito, o enraizamento popular do templo parece ser elemento central para a sua referencialidade, relacionada ao que foi chamado de um “padrão nordestino”²⁴¹ identificado pela comunidade nas peças de arte santeira. O oratório transformado em altar-mor, os santos de aparência rústica, sem policromia, são atributos que remetem a uma cultura religiosa sertaneja. A remissão a processos históricos mais distantes, como a colonização, evangelização e ocupação territorial da região, na defesa de uma valorização histórica, parece, contudo, mais atrelada a questões relativas às práticas valorativas no âmbito do Iphan naquele momento.

Ivana Cavalcante, em dissertação de mestrado que enfocou o Iphan como realizador de uma prática historiográfica²⁴², abordou as tensões entre a construção de uma narrativa histórica nacional e a necessária diversificação dos tombamentos no país, iniciada ainda nos anos 1970. O processo de revisão do rol do patrimônio nacional, ainda com desproporcional representação de alguns estados, ganharia corpo com a adoção, a partir de 2005, da noção de “fatores de compreensão”, “perspectiva conceitual a partir da qual os bens compostos em patrimônio figurariam como capazes de explicar e explicitar o território, a sociedade e a nação brasileira”²⁴³. A essa abordagem estaria associada a ideia das “Redes de Patrimônio”, que buscavam dar coesão à diversidade de bens protegidos, “formando como que sinalizadores

²⁴⁰ Ibid, fl.240

²⁴¹ A expressão é citada no Relatório das Oficinas de Esclarecimento. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit.

²⁴² CAVALCANTE, Ivana Medeiros Pacheco. **Arquiteturas Temporais: a prática historiográfica do patrimônio cultural**. 202 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

²⁴³ Ibid., p.144.

que explicitam e induzem ao conhecimento e à reflexão acerca dos fatos relevantes ocorridos em um dado território”²⁴⁴

Nessa linha, entre 2006 e 2010, boa parte dos tombamentos realizados teria origem em estudos que buscavam preencher lacunas no universo representado pelo patrimônio cultural brasileiro a partir da construção de “capítulos da história do Brasil” até então desprivilegiados. Essa estratégia teria como piloto o projeto “Cidades do Piauí: testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII”, inaugurado com o tombamento do Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba. A justificativa do valor histórico elaborada sobre esse bem o enquadra como “integrante e representativo” da “expansão do império português na América” por meio da “criação extensiva de gado no nordeste brasileiro”²⁴⁵.

Nesse exemplo, bem como nos eixos temáticos de atuação propostos nesse período²⁴⁶, percebe-se a predominância de “narrativas globalizantes da sociedade brasileira, com a perspectiva de destacar os contextos da formação nacional nas configurações regionais dos processos socioeconômicos formadores, com a delimitação pelos ciclos econômicos do açúcar, do café, do ouro”²⁴⁷, aos quais agregaríamos também a atividade pecuária. O processo de ocupação do território brasileiro parece constituir-se, nessa lógica, como macronarrativa histórica nacional que abarcaria as vertentes regionais, vinculando a regionalização dos tombamentos ainda a uma visão histórica que explicaria o território brasileiro como fruto de

²⁴⁴ DEPAM/ IPHAN. **Relatório de uma gestão 2006-2010**. Práticas e conceitos na preservação do patrimônio material brasileiro. Brasília: MinC, 2011.

²⁴⁵ IPHAN. **Cidades do Piauí testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII** - Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba. Brasília/ Teresina: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008.

²⁴⁶ São eles: Sítios e bens remanescentes das Repartições do Ouro no sul do Brasil (São Paulo, Paraná e Santa Catarina); Sítios e bens relacionados com a Coluna Prestes (Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Goiás, Tocantins, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso); Sítios e bens relacionados com as expedições do Marechal Cândido Rondon (Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Tocantins); Sítios, bens e paisagens em destaque ao longo do Rio São Francisco (Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe); Roteiros Nacionais de Imigração (Santa Catarina); Inventário do Ciclo da Cana de Açúcar no Nordeste (Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Sergipe); Inventário de Conhecimento do universo cultural do Café no Sudeste (Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo); Patrimônio da Imigração Japonesa (São Paulo e Paraná); Projeto Barcos do Brasil (inventários de conhecimento e cadastro do patrimônio naval brasileiro em várias cidades do litoral); Itinerário Cultural das Missões Jesuítico-Guarani (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul), Estudos das cidades da fronteira Platina (Jaguarão, Bagé e Novo Hamburgo/ RS), cf. CAVALCANTE, op.cit., p.146.

²⁴⁷ Ibid., p.164.

distintas conquistas ou “ocupações”, a partir de um viés ligado à perspectiva do colonizador²⁴⁸.

O contexto institucional de formulação da argumentação histórica do dossiê da 19ª SR, finalizado, como vimos, em 2008, estaria bastante marcado por essa abordagem. Soma-se a isso a estratégia institucional, estruturada pelas “Redes de Patrimônio”, de buscar coesão nos reconhecimentos efetivados pelo órgão em cada região e nacionalmente. Não é de estranhar, portanto, a presença do “processo de deslocamento da fronteira de ocupação da região nordeste desde o período colonial” na argumentação histórica ali desenvolvida.

Aqui defendemos a valoração histórica da Igreja Nossa Senhora de Lourdes a partir da conjuntura mais imediata do bem, atrelada a uma abordagem mais atenta às contingências que redundaram na configuração da forma de expressão da Arte Santeira em Madeira do Piauí. Mais do que apreender as condições históricas que engendraram a cultura religiosa e material de base identificada na Igreja Nossa Senhora de Lourdes e nos seus bens integrados, opta-se por ressaltar, no procedimento valorativo, como e com que sentido essas referências culturais foram criativamente mobilizadas na construção do templo. Esta última, por sua vez, é enfocada na sua contribuição para a “fabricação” do fenômeno sociocultural que criou condições para a produção da Arte Santeira em Madeira do Piauí, como a temos hoje, bem como de identidades coletivas. Entendemos que tais processos foram mais diretamente associados pela comunidade à possibilidade de uma valoração histórica²⁴⁹.

A atuação do Padre Carvalho foi tida como central, na oficina e em diversas entrevistas, para a criação de um local que evocasse um sentimento de pertença. Quando colocada, durante a Oficina de Esclarecimento, a questão “O que torna especial a Igreja da Vermelha?”, foram enfatizados diversos atributos que materializavam a ligação afetiva da comunidade com o bem: desde elementos internos, como o banco, o piso e o forro em

²⁴⁸ Essa perspectiva parece remeter ao conceito de “civilização material” de Afonso Arinos, que condicionava a leitura dos bens tombados a partir dos processos de ocupação do território brasileiro, predominando-se aí a presença portuguesa, e que seria determinante, nos primeiros anos de atuação do órgão, para um critério de seleção ancorado na representatividade histórica. Cf. FONSECA Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ MinC- Iphan, 2005.

²⁴⁹ Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., p.17.

madeira, até a sua particular simplicidade, mas, sobretudo, as imagens de arte santeira, nas quais a comunidade se vê representada. Essas percepções vinculam-se a uma característica “pastoral” do templo, revelando uma atitude renovadora estreitamente relacionada a transformações em curso no seio da Igreja Católica naquele contexto. A concretização dessa atitude, ainda na referida oficina, foi atribuída ao Padre Carvalho, considerando o seu papel na organização do trabalho comunitário que caracterizou a construção da igreja, na escolha de Dezinho, Expedito e demais colaboradores para a produção das imagens, na viva metáfora da “oficina de almas”. A atuação do clérigo é, assim, reveladora da tentativa de aproximação que a Igreja Católica buscava junto a fiéis das camadas populares.

Ainda que mais informações sobre o contexto de renovação da Igreja Católica no país, após o Concílio Vaticano II, tenham sido apresentadas na primeira parte deste dossiê, destacamos que a perspectiva aqui adotada não visa construir uma narrativa histórica nacional, que dê conta de explicar a nação e o território a partir de um enfoque unificado, mas procura entender o interesse nacional a partir “da soma dos valores distintos e particulares que compõem essa monumental diversidade”²⁵⁰.

Parece bem documentada, por outro lado, a ressonância da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, não apenas quanto a seu papel na conformação da arte santeira como ela é hoje, como na constituição estética de outras igrejas piauienses (exemplificada pela foto 9). Muitas delas contam com imagens e ornamentação realizada por santeiros, os quais têm tido parcela significativa do seu trabalho em encomendas para ambientes litúrgicos. Além dos exemplos, já citados na primeira parte deste do dossiê, da Igreja São João Evangelista e São João Batista, no bairro Parque Piauí e da Igreja Nossa Senhora Aparecida, no bairro Memorare, também são dignas de nota a Igreja Menino Jesus de Praga, no bairro do Saci, a Igreja de São Paulo, dentre outras. Esses templos talvez não gozem do mesmo sentido de unidade identificado na Igreja da Vermelha, mas caracterizam-se por uma forte presença do trabalho dos santeiros, em algumas delas ocupando a posição de destaque. A consagração dos altares, após a experiência levada a cabo pelo padre Carvalho, se não aboliu totalmente o estranhamento sentido por

²⁵⁰ Parecer do conselheiro-relator Ângelo Oswaldo para o Tombamento de Sobral – CE. In: Iphan. **Ata da 18ª Reunião do Conselho Consultivo**, em 12/08/1999. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/19990218reuniaordinaria12deagosto.pdf>>. Acesso em: 17/08/2021. P.24.

alguns em relação à aparência das imagens²⁵¹, contribuiu para a afirmação de uma identidade da religiosidade católica do Piauí.

Dito isso, e considerando os ditames do art. 31 da Portaria Iphan nº 375, de 19 de setembro de 2018, que prevê que as ações e atividades de proteção de bens culturais materiais devem atender a pelo menos um dos critérios de seleção apresentados, entendemos que o bem em tela se enquadra, em face da argumentação trazida até aqui, no “Critério IV: Representar ou ilustrar um estágio significativo de grupos formadores da sociedade brasileira”, por representar o processo de renovação da Igreja Católica no Brasil após o Concílio Vaticano II, o que entendemos justificar sua inscrição no Livro do Tombo Histórico.

2.1.2 DOS VALORES ARTÍSTICO E ETNOGRÁFICO

A defesa da atribuição do valor histórico, empreendida acima, não foge de questões associadas à dimensão artística da igreja da Vermelha e de seus bens móveis e integrados, pois foi por meio de atributos artísticos da igreja que se deu corpo e significado às orientações religiosas do Concílio Vaticano II. A atribuição do valor artístico, aqui proposto para reconhecimento, como se verá adiante, será apresentada por meio de diversos atributos e elementos do templo, mas especial atenção será dada às obras de talha e escultura do interior da igreja, elementos centrais para a concepção orquestrada pelo Padre Carvalho. Ao comportarem o aparente paradoxo entre uma definição técnica e estilística e a infinidade expressiva da arte, essas peças não apenas singularizaram o bem em tela, como ensejaram um novo campo de possibilidades da Arte Santeira em Madeira do Piauí, cujas consequências extrapolam aquele espaço litúrgico. Para a compreensão desse campo de possibilidades, será retomada, aqui, a “concepção nativa” de prática artística compartilhada pelos santeiros, calcada na valorização de um conhecimento técnico e em noções de estilo e autoria. Nesse

²⁵¹ Mestre Cornélio, em entrevista concedida ao INRC da Arte Santeira, ao comentar encomendas de trabalhos seus presentes em igrejas, menciona a substituição de um Cristo de sua autoria por uma imagem de outro artesão após a intervenção de indivíduos “acostumados na anti-modernidade”. Cf. INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Teresina: Iphan, 2008, anexos.

sentido, defende-se que uma valoração artística não poderá estar dissociada de abordagem e valoração etnográficas – não por acaso, tratadas conjuntamente nesta seção.

A proposta de entender o bem como documento de uma cultura e de uma identidade construída em torno dela, esteve, como discutimos acima, no centro da argumentação da 19ª SR, o que poderia embasar uma valoração etnográfica. Esta possibilidade, por outro lado, foi deliberadamente rejeitada naquele dossiê, apesar de um reconhecimento tácito de sua viabilidade: “Embora tenha explicitado o seu valor como fonte etnográfica, o argumento valorativo não se baseia nesse atributo, porque a proposição é buscar a superação das dicotomias e hierarquias, estando ciente que o tipo de inscrição condiciona a leitura do bem”²⁵².

Conforme já adiantado acima, no Parecer Técnico do GPROT, emitido pela área central com a função de avaliar tecnicamente a proposta de tombamento, não foi perseguida a opção da 19ª SR quanto ao enquadramento patrimonial do bem, tendo sido orientada sua inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. O documento converge, conforme já comentamos anteriormente, em alguns pontos com a argumentação construída no dossiê da Superintendência, a saber, no reconhecimento da unidade da obra. Contudo, parece fundamental notar como a questão do popular e do erudito foi tratada nos dois textos. Se a proposta de tombamento visava superar dicotomias, no Parecer 012/GProt/Depam/Iphan/2008, nota-se um constante emprego do qualificativo “popular” ao se comentar as qualidades estéticas do bem, em que pese a argumentação em torno das intersecções entre o popular e erudito: considerada “uma referência atual da arte chamada popular no contexto religioso nacional”²⁵³, reconhece-se o seu “excepcional valor como arte popular”²⁵⁴, tendo em vista que “Raramente se encontram artes populares no Brasil com essa pujança e princípio de unidade”²⁵⁵. Os atributos artísticos não são avaliados em si, mas

²⁵² Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.242.

²⁵³ Parecer 012/GPROT/DEPAM/IPHAN/2008. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.193.

²⁵⁴ Ibid., fl.190.

²⁵⁵ Ibid., fl.190.

sempre em referência ao universo específico do popular, culminando em recomendação de inscrição que excluía o Livro do Tombo das Belas Artes.

O posicionamento da antiga GPROT, que parece opor valorações artísticas e etnográficas, remete ao modo de associar os artefatos da cultura popular ao patrimônio que preponderou historicamente na atuação do Iphan. Os bens imóveis e móveis entendidos como alheios à esfera da cultura erudita tinham seu reconhecimento como patrimônio nacional vinculado ao valor de documento de modos de vida do povo brasileiro, relegando a um plano secundário outros atributos, artísticos ou históricos, que poderiam, eventualmente, ser identificados nesses bens.

Utilizamos aqui a contribuição da reflexão feita por Ana Cristina de Souza Gonçalves Paiva²⁵⁶ sobre o histórico de patrimonialização de bens de valor etnográfico. Em sua dissertação, Paiva relaciona a seleção do patrimônio etnográfico pelo Iphan com base nos critérios que constavam na proposta para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, conhecida como o anteprojeto de Mário de Andrade, de onde, em última análise, originaram-se os quatro Livros do Tombo instituídos pelo Decreto-Lei nº 25/1937. Diante disso, empreenderemos, a seguir, uma breve digressão sobre o tema, a fim de vislumbrar algumas questões que se impõem na proposta de valoração da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo.

O ponto de partida da estruturação elaborada por Andrade é a utilização de um conceito estendido de arte, que seria entendida como “a habilidade do engenho humano de se utilizar da ciência, das coisas e dos fatos”²⁵⁷. Dessa definição ampla, são identificadas oito categorias²⁵⁸, que seriam agrupadas em quatro Livros de Tombo: Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, Livro de Tombo Histórico, Livro de Tombo das Belas Artes, Livro do Tombo das Artes Aplicadas. A cada um deles corresponderia um Museu, cuja

²⁵⁶ PAIVA, Ana Cristina. **As dinâmicas das duas metades: tombamento e patrimônio etnográfico no Iphan.** 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. Iphan: Rio de Janeiro, 2013.

²⁵⁷ ANDRADE, Mário. Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio**, nº 30, pp. 278-279, 2002.

²⁵⁸ São elas: arte arqueológica, arte ameríndia, arte popular, arte histórica, arte erudita nacional, arte erudita estrangeira, artes aplicadas nacionais e artes aplicadas estrangeiras.

missão envolveria a exposição das “obras de arte colecionadas para a cultura e engrandecimento do povo brasileiro”²⁵⁹.

As ditas artes arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular seriam reunidas em um mesmo Livro, o único a abarcar categorias diferentes. Nesse sentido, pareciam servir a um mesmo propósito, relacionado à inclusão, no rol do patrimônio nacional, de manifestações culturais de um “outro”, seja ele ameríndio ou popular:

Ainda que distinguisse cultura indígena e cultura popular, continua válido pensar que o Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico tinha como interesse maior a incorporação de um ‘Outro’ forjado numa relação de alteridade estabelecida entre polos que se encontram distanciados na estrutura social e que, por isso, diz respeito não apenas a distanciamentos geográficos e seus significados, mas sobretudo às distâncias sociais, temporais e econômicas²⁶⁰.

Essa perspectiva encontrava eco nas pesquisas folclóricas e etnográficas das primeiras décadas do século XX, que visavam mapear, coletar e expor objetos para revelar o vigor das tradições populares do país. Os estudos do folclore no Brasil, que tinham em Mário de Andrade um expoente, viviam um momento de encruzilhada entre uma postura literária e científica, apresentando, ainda, a herança do folclorismo romântico no endosso da dicotomia entre coletivo e individual²⁶¹. Vigorava um anseio pela autenticidade das manifestações culturais populares, imputando-se à urbanização e industrialização um efeito deletério sobre essa produção simbólica. As próprias pesquisas musicais de Mário de Andrade testemunham uma busca por expressões tradicionais, tidas por ele como autênticas representantes da coletividade, as quais se opunham à produção individualizada, das camadas cultas²⁶². Assim, à dicotomia entre coletivo e individual corresponderia uma oposição entre cultura popular e erudita. No dizer de Elizabeth Travassos:

²⁵⁹ Ibid., p.277.

²⁶⁰ PAIVA, op.cit., p.35.

²⁶¹ TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e Folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30, 2002, pp. 91-109.

²⁶² Ibid. Não se deve perder de vista que, no pensamento estético de Mário de Andrade, os males da arte de seu tempo se resumiam à exacerbação do individualismo e de um formalismo experimentalista que prejudicava a dimensão social e coletiva da arte, garantida nas expressões do folclore. A esse respeito ver MORAES, Eduardo Jardim de. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Segundo Mário, quanto menos individualizada e “assinada” a criação, maiores as chances de representar uma coletividade, à qual pertence. A categoria “povo” designa um sujeito coletivo, ao passo que os membros dos estratos “cultivados” da sociedade são sujeitos individualizados²⁶³.

Cotejando-se a proposta de Mário de Andrade com as concepções patrimoniais vigentes no contexto internacional da época, não se deve perder de vista seu caráter inovador. Com efeito, as referências ao folclore nacional e ameríndio nas categorias integrantes do Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico significariam a incorporação, ao conjunto do patrimônio, de manifestações de natureza imaterial. Já o enquadramento de objetos, monumentos e paisagens nessas mesmas categorias testemunham a valorização de bens a partir de critérios alheios à ideia de monumentalidade e grandiosidade. Semelhante alargamento da ideia de patrimônio nacional, enfocando manifestações populares das mais diversas, só seria logrado em contexto nacional e internacional na segunda metade do século XX²⁶⁴. A institucionalização da proposta, entretanto, seria preterida em prol de um modelo legislativo inspirado no *classement* francês²⁶⁵.

A estrutura do anteprojeto não seria incorporada na íntegra ao Decreto-Lei nº 25/1937, que instituiu o tombamento como instrumento para preservação. Para a garantia dessa proteção legal, viabilizada pela limitação ao direito de propriedade, houve a necessidade de referir-se explicitamente aos objetos de proteção, os “bens móveis e imóveis”, deixando de fora a possibilidade de se abarcarem as manifestações de caráter imaterial²⁶⁶.

A visão ampliada sobre o patrimônio que caracterizou a proposta do anteprojeto, assim, não evitaria uma dupla cisão, efetivada ao longo das primeiras décadas da atuação do órgão de patrimônio. A primeira refere-se à disjunção das dimensões material e imaterial da cultura, com a duradoura exclusão desta última da política patrimonial brasileira. A segunda, à oposição entre cultura popular, abrigada no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e

²⁶³ TRAVASSOS, op.cit., p.101.

²⁶⁴ SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio – um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30, 2002, pp. 129-137.

²⁶⁵ SANT'ANNA, Márcia. **De cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990**. Salvador: Oiti Editora, 2014. P.26.

²⁶⁶ Dentre outras alterações, foi também deixada de lado a missão pedagógica representada pelos museus, sendo, ainda, rebatizado o primeiro dos Livros do Tombo como Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, e explicitado um valor paisagístico já não mais necessariamente atrelado a um agenciamento humano.

Paisagístico e cultura erudita, representada nos Livros do Tombo Histórico e, sobretudo, no das Belas Artes. Com efeito, este último representou, por muito tempo, lócus privativo da cultura erudita, fato que parece remontar a uma ambiguidade já presente no anteprojeto de Mário de Andrade. Ali, as obras enquadradas no livro das Belas Artes, ao mesmo tempo em que comunicavam o valor artístico, seriam necessariamente classificadas como eruditas e referendadas por um sistema de consagração oficial: escolas oficiais de Belas Artes, o poder público ou o Conselho Consultivo²⁶⁷. Já as obras de “arte pura e aplicada” mencionadas no escopo da arte popular, seriam tombadas, não por consideração a um valor artístico, mas por interessarem à Etnografia e representarem uma coletividade.

Nas primeiras décadas de atuação do SPHAN, o artístico foi o valor privilegiado para o tombamento, revelando, na prática institucional, uma hierarquia tácita entre os livros. Caso o bem, por falta de interesse estético ou por questões de integridade não lograsse atender ao parâmetro do Livro do Tombo das Belas Artes, seria inscrito no Livro do Tombo Histórico pelo seu valor documental ou mesmo no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, se oriundo das camadas populares²⁶⁸. No entanto, ao passo que seriam comuns, durante a dita “fase heroica”, reconhecimentos de um mesmo bem por valores artísticos e históricos, a argumentação etnográfica figuraria por um bom tempo apartada de uma valoração artística.

De acordo com dados levantados por Paiva²⁶⁹, uma argumentação propriamente etnográfica raramente serviu para o embasamento de reconhecimentos. Essa condição pode resultar da participação de Heloísa Alberto Torres no Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, a qual se posicionou pela defesa da permanência da Etnografia no âmbito do Museu Nacional, ou da visão, então dominante nos quadros da instituição, de que as características do tombamento não se coadunavam com a dinâmica de expressões populares vivas e com o interesse dos grupos de referência dos bens etnográficos²⁷⁰. Fato é que, até o início dos anos

²⁶⁷ ANDRADE, op.cit., p.276.

²⁶⁸ FONSECA, op.cit.

²⁶⁹ Op.cit., pp.65-84.

²⁷⁰ Por entender que o Tombamento gerava restrição da liberdade para uso do bem, o arquivamento do processo de Tombamento do Morro do Santuário de Bom Jesus da Lapa na Bahia foi recomendado pelo Conselheiro Luís de Castro Faria. Cf. PAIVA, *ibid.*, p.91

80, apenas dois bens foram inscritos a partir de uma perspectiva propriamente etnográfica²⁷¹, quando se opera uma revisão da política patrimonial brasileira a partir do trabalho do CNRC, resultando em mais cinco inscrições nesse tipo. Daí aos anos 2000, o sentido de excepcionalidade das tipologias de edificações de procedência popular eram a principal justificativa para o reconhecimento. É nesse período que ocorrem as primeiras inscrições de bens valorados pelo seu valor etnográfico também no Livro do Tombo de Belas Artes, a Casa Presser e o Casarão do Chá, tidos como representantes peculiares da arquitetura de imigrantes no Brasil²⁷². Com efeito, a partir de 2000, diversos bens de valoração etnográfica ganharam também um destaque no que tinham de excepcionalidade artística, na argumentação de técnicos do Iphan e dos membros do Conselho Consultivo, com inscrições conjuntas no Livro do Tombo de Belas Artes. São eles: Canoa de Tolda Luzitânia (1473-T-2001), Monumento Nacional aos Mortos da II Guerra Mundial (1583-T-09), Acervo do Museu Nacional do Mar (1618-T-2010), Canoa Costeira, de nome Dinamar (1616-T-2010), Canoa de Pranchão do Rio Grande, de nome Tradição (1617-T-2010), Saveiro de Vela de Içar, de nome Sombra da Lua (1615-T-2010)²⁷³. É significativo observar, porém, que, com a exceção do Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial, cuja valoração etnográfica está relacionada aos ritos militares associados àquele memorial, os demais bens são todos representantes de tipologias tradicionais de barcos. Destarte, ainda é possível apontar uma parca representatividade de bens artísticos de origem popular no Livro do Tombo de Belas Artes, revelando certa permanência de dicotomias. Entendemos que os reconhecimentos propostos neste dossiê fornecem uma boa oportunidade para rever essa perspectiva.

Já foi discutido anteriormente como a matriz popular dos bens móveis e integrados da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, remontando à tradição de produção santeira e de ex-votos, é um dos fulcros de sua referencialidade. Não se deve esquecer, por outro lado, que a mobilização dessa matriz em formas artísticas renovadoras foi crucial para a sua projeção.

²⁷¹ A identificação precisa de bens reconhecidos por um valor etnográfico é tarefa difícil, tendo em vista a falta de informações em processos mais antigos e o fato de esse valor dividir um mesmo livro com os valores arqueológico e paisagístico. Por esse motivo, adotamos a contagem feita por Ana Cristina Paiva, *ibid.*

²⁷² É, entretanto, digno de nota que a inscrição simultânea nos dois livros só ocorreu após revisão desses Tombamentos em 1986, quando foram inscritos no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, o que indicaria uma mudança na tendência de incompatibilidade entre os valores artístico e etnográfico na prática do Iphan.

²⁷³ PAIVA, *ibid.*, pp.79-84.

Esse sentido também foi mobilizado no dossiê da 19ª SR para fundamentar uma valoração artística:

Este patrimônio é o fruto da atualização de referenciais tradicionais nas modernas formas de viver, de se organizar espacialmente e de se representar a vida num espaço, conformando e exteriorizando concepções e leituras de formas de existir e se expressar culturalmente. Ou seja, esse espaço constrói o elo entre a tradição e a contemporização de referenciais históricos, pela via da apropriação de um legado cultural pulsante que atravessou os tempos coloniais e os processos de urbanização da modernidade [...] Este bem documenta a vivacidade da cultura religiosa do Piauí e as formas de expressá-la, bem como atesta o valor de contemporaneidade dessa manifestação cultural²⁷⁴.

Já mencionamos relatos, na imprensa da época e de pessoas envolvidas na construção da igreja, que mencionam o estranhamento dos fiéis perante as imagens sacras. Tal estranhamento pode ser atribuído, por um lado, ao deslocamento de uma expressão popular, pouco naturalista, sem policromia, para a consagração do altar. Por outro lado, deve ser encarado como sinal da incorporação, por parte de Dezinho, Expedito e colaboradores, de uma expressividade própria, estranha às imagens litúrgicas tradicionais. Mais do que uma volta a formas tradicionais populares, as imagens e a talha da Igreja Nossa Senhora de Lourdes representam sua reelaboração em formas artísticas inovadoras.

Não foi por acaso que, vencida a resistência inicial, as peças de Dezinho, primeiras a serem incorporadas na igreja, tornaram-na referencial não apenas para a comunidade paroquial, como para um conjunto de artistas que viriam a constituir uma forma de expressão popular, a Arte Santeira em Madeira do Piauí. Na oficina dedicada aos esclarecimentos sobre o tombamento, um dos pontos mais enfatizados refere-se à percepção de que “se não houvesse a igreja, a Arte Santeira não seria como é hoje”²⁷⁵. Tal afirmação pode ser compreendida, em primeiro lugar, à luz da atenção trazida pela construção do templo, que viabilizou novas possibilidades criativas e profissionais. Nesse processo, a atuação patrocinadora de um poder

²⁷⁴ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.242.

²⁷⁵ Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., p.18.

público interessado na afirmação de uma identidade piauiense no Brasil e no mundo foi essencial. Por meio dela criaram-se as condições para a constituição de um circuito de intercâmbio e de sociabilidades que viria a definir a prática da Arte Santeira em Madeira do Piauí. A partir daí, a senda trilhada por Dezinho e Expedito pode passar a ser seguida por muitos.

Assim, o grupo de detentores que mantém viva essa prática elegeu as imagens da Igreja da Vermelha como um marco, de forma que podem ser entendidas, como já tratado na primeira parte deste estudo, como “fundadoras de uma discursividade”. Do ponto de vista plástico, isso é notável em certas características comuns, observáveis no trabalho dos santos e já discutidas na primeira parte deste dossiê: estilização da figura humana, rigidez, hieratismo, simetria, ênfase das órbitas oculares, emprego de elementos decorativos católicos conjugados com representação estilizada da fauna e flora locais. Mais do que isso, porém, a adoção dessas características inovadoras na precursora obra de Dezinho, que dialogam mais com a plasticidade de ex-votos que com a tradição barroca da imaginária brasileira, possibilitou não apenas a sua reprodução, mas abriu o caminho para a incorporação de outras expressividades próprias.



FOTO 84

Se a Arte Santeira em Madeira do Piauí é, hoje, o que é a partir do que se criou naquele templo, é porque reconheceu-se ali um valor artístico, ligado a uma expressividade

própria dos artistas responsáveis pelas suas imagens e talhas. Nesse sentido, convém aqui retomar duas condições tidas pelos próprios detentores como cruciais para a prática da expressão santeira no Piauí: a necessidade de serem reconhecidos traços individuais dos artistas e a irreprodutibilidade de suas peças. São pontos que definem, na perspectiva dos santeiros, a sua prática: quem não desenvolve seu traço próprio em obras únicas é chamado de “pica-pau”. Ao negar estatuto àqueles que não desenvolvem uma singularidade artística, os santeiros não apenas afirmam a existência de expressão individual numa prática popular, como a alçam a condição para o reconhecimento dessa produção. A Igreja Nossa Senhora de Lourdes é referência para uma prática coletiva vinculada a um saber popular, não simplesmente por representar o que é comum, mas pela própria singularidade de suas peças, nas quais a expressão individual do artista deve ser percebida.

A indicação ao Livro do Tombo das Belas-Artes é aqui colocada na esteira da virada trazida pela Constituição Federal de 1988 para conceituação do patrimônio, que deslocou a atribuição de valor para a perspectiva “dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. A ideia de arte mobilizada pelos santeiros, uma concepção “nativa” de um fazer artístico baseado no domínio técnico da madeira e nas noções de estilo e autoria, é aqui crucial, bem como a eleição, por esses mesmos atores, das obras presentes na Igreja Nossa Senhora de Lourdes como referência para a formulação dessa ideia. Além disso, a percepção da comunidade acerca da inserção dessas obras no conjunto conceitualmente unificado do espaço interior da igreja, onde conversam o acervo de arte santeira com elementos arquitetônicos que evidenciam uma “atitude pastoral” da igreja, concorre para a percepção de um valor artístico. Dessa forma, entendemos que estão contemplados os critérios I (“Representar a capacidade criativa dos grupos formadores da sociedade brasileira, com expressivo nível simbólico ou expressivo grau de habilidade artística, técnica ou científica”) e VI (“Representar modalidades da produção artística oriunda de um saber advindo da tradição popular e da vivência do indivíduo em seu grupo social”), exarados no art. 31 da Portaria Iphan nº 375, de 19 de setembro de 2018.

A indicação desse valor cultural para o tombamento não resulta, assim, de uma unilateral atuação de técnicos do quadro de pessoal especializado do Iphan, mas da incorporação de um entendimento coletivo expresso por grupos sociais ligados ao bem

cultural, cuja ressonância pode ser percebida cruzando fronteiras regionais ou mesmo nacional, e que dizem respeito, mais relevantemente, na forma de expressão aqui proposta para Registro como Patrimônio Cultural do Brasil. Ao invés de quase inconciliável, como poderia parecer pelo histórico da atuação do Iphan, a atribuição de valor etnográfico é, aqui, complementar e solidária à valoração artística do bem material. Partindo das práticas culturais e da percepção dos santeiros piauienses, bem como da comunidade paroquial, a proposição do valor etnográfico busca a coerência da preservação da igreja, de seu acervo e das práticas de devoção, fruição e conservação operadas pelos diversos grupos locais e comunidades.

A Igreja Nossa Senhora de Lourdes, ao comunicar uma concepção unificada na sua composição arquitetônica e nos seus bens móveis e integrados, não apenas fomentou identidades, como se tornou parâmetro para dinamizar a prática da Arte Santeira em Madeira no Piauí. Esta, entendida como forma de expressão em contínua transformação, marcada pelos estilos individuais de cada santeiro piauiense, sempre encontrará correspondência com as obras da Igreja da Vermelha, as quais, mobilizadas como referências visuais, religiosas e culturais, não apenas marcam um momento do passado em que se consolidou o que conhecemos hoje como Arte Santeira em Madeira do Piauí, mas continuam a proporcionar um ponto de partida para a criação e para a atualização dos saberes e práticas de cada santeiro. Assim, pelo seu papel referencial para a produção santeira popular feita no Piauí – e não simplesmente por sua origem popular – indica-se o bem para inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, tendo em vista o seu valor etnográfico. Nesse sentido, parece-nos contemplado o critério III do art. 31 da Portaria Iphan nº 375, de 19 de setembro de 2018: “Representar uma tradição cultural viva ou desaparecida que exemplifica grupos formadores da sociedade brasileira”.

2.2 DELIMITAÇÃO DO TOMBAMENTO E DOS VALORES IDENTIFICADOS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO BEM

A delimitação da área relativa ao tombamento foi alvo de debates, desde a abertura do processo até a realização da oficina de esclarecimento em novembro de 2019. Naquela ocasião, a restrição do acautelamento ao acervo de arte santeira, colocada em questão por

alguns participantes, acabou sendo rejeitada em plenária, na qual prevaleceu a consideração acerca da integração entre o edifício da igreja e seus bens móveis e integrados. Considerar sua unidade, contudo, não deve implicar na conclusão de que qualquer uma de suas partes será igualmente comunicadora de seus valores, sendo necessária uma definição mais precisa de quais seriam esses elementos e atributos.

Tal como defendido no subtópico anterior, a presente proposição de tombamento esteve embasada em valores históricos, etnográficos e artísticos. Muitos deles são identificáveis, como que em sobreposição, nos mesmos elementos, mas remetem a aspectos distintos de sua justificativa. Apresentaremos a seguir uma breve discussão sobre essa problemática, seguido de uma tabela-síntese.

A argumentação etnográfica desenvolvida neste estudo, traçada em torno da referencialidade das peças (escultóricas e de talha) criadas por Dezinho, Expedito e colaboradores para a prática da Arte Santeira em Madeira do Piauí, é suscitada pelas peças que os santeiros criaram para a igreja, entendidas como desencadeadoras de um ponto de inflexão para a produção santeira a partir da década de 1970. Trata-se de um valor cultural com importantes consequências para a conservação desses bens, como se verá mais adiante.

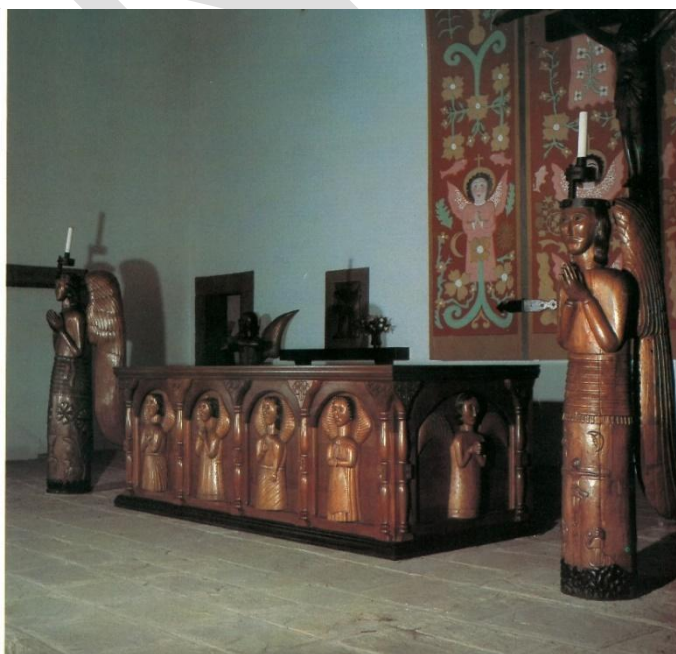


FOTO 85

Já o valor artístico também é motivado pelas peças de autoria dos mestres santeiros e demais colaboradores, mas abrangerá um conjunto mais amplo de bens e de atributos, tendo em vista a integração dos esforços de vários atores sociais na constituição do unificado espaço litúrgico da igreja. Sendo assim, para além das peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí, entram nesse conjunto: o piso de pedra de Piracuruca e de paralelepípedo, vívida metáfora do acolhimento das agruras do mundo; os bancos de madeira da nave principal; o forro idealizado por Afrânio, bem como suas telas, cujas feições remontam à arte de inspiração popular e remetem à simplicidade daquele ambiente litúrgico. O próprio despojamento da igreja, alcançado por planos simples e paredes majoritariamente nuas, coaduna-se com o ideal da “oficina de almas” orquestrado pelo Padre Carvalho e comunica os valores identificados. Também possui significado a disposição das peças de Dezinho e Expedito, em primeiro lugar na área do altar, onde há uma interação solene entre as peças de mobiliário utilizadas na liturgia (mesa do altar, pia batismal com a tampa de Expedito, sacrário com tampa de ferro e moldura e base em madeira) e o conjunto formado pelos anjos tocheiros, pelo “anjo da guarda do sacrário” e pelo “apóstolo da pia batismal”²⁷⁶ encimados pela imagem do Cristo crucificado e pelo painel-retábulo de Afrânio e Assunção, culminância da desataviada perspectiva da nave. Ao longo desta, o arranjo da imagem da Santa Bernardete com a Nossa Senhora de Lourdes, incluindo-se aí a gruta artificial, bem como a distribuição dos quadros das estações da Via Sacra e do tapavento (ou paravento)²⁷⁷ são atributos relevantes. Os ambões e a caixa de esmolos, de autoria do Mestre Expedito comunicam valores, mas não têm, pelas funções para qual foram criados, disposição definida²⁷⁸.

O valor histórico, embasado na identificação dessa “atitude pastoral”, exprimida nos artefatos artísticos e decorativos listados acima e no processo de construção do templo, como testemunho da aproximação da Igreja Católica com os trabalhadores e as camadas populares no contexto do pós-Concílio Vaticano II e seus desdobramentos locais, incidirá sobre os mesmos elementos e atributos que comunicam o valor artístico, além de elementos e atributos

²⁷⁶ MESTRE DEZINHO, op.cit., p.77.

²⁷⁷ Originalmente de autoria do Mestre Dezinho, o tapavento da igreja teve seus quatro painéis faltantes completados pelo Mestre Kim, discípulo de Dezinho, por ocasião das obras de restauração da igreja, ocorridas entre 2008 e 2010.

²⁷⁸ O arranjo interno descrito aqui de forma breve pode ser conferido nas plantas em anexo.

mais gerais do edifício, que remetem à sua construção, como o seu grande volume, comparável ao de um galpão, ou de uma oficina. Nesse sentido, também é interessante a menção, feita pelo Mestre Kim durante a oficina de esclarecimento, de uma porção pouco lembrada da igreja, o seu porão, ou “cripta”, “lá onde começou tudo”²⁷⁹.

Deve-se ter em mente que a argumentação desenvolvida para o tombamento tem girado, no que concerne aos três valores identificados, em torno de um momento especial – iniciado com o esforço comunitário de construção da igreja e finalizado com a consolidação do que seria considerada a forma completa do seu espaço interior –, que desencadeou a produção criativa que marcaria a Arte Santeira em Madeira do Piauí indelevelmente. Assim, as imagens de gesso e os artefatos litúrgicos oriundos da antiga capela, os quais ainda se encontram entre os itens do acervo da igreja, ou os de procedência desconhecida, por serem estranhos à argumentação aqui desenvolvida, não devem ser considerados como parte do bem tombado.

Novas peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí também têm sido incorporadas ao acervo da igreja, o que demonstra como ela segue sendo uma referência viva para os detentores e contribui para uma persistente reafirmação de sua identidade popular. Contudo, por não se relacionarem ao momento de inflexão do fenômeno ligado à produção dos santeiros piauienses a partir da década de 1970, mas a seus desdobramentos, entende-se que não devam ser incorporados ao objeto do tombamento.

Com isso, estão incluídos nessa proposta de tombamento todos os bens móveis e integrados elencados nas fichas do INBMI anexadas ao dossiê da 19ª SR,²⁸⁰ com exceção à cadeira inventariada na ficha nº PI/03-IMNSL.0007, a qual, não sendo relacionada à argumentação aqui desenvolvida, deverá ser excluída do objeto de tombamento. Um dos ambões, bem como a gruta de pedra e o sacrário, com sua moldura e base em madeira, bens

²⁷⁹ Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., p.16.

²⁸⁰ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fls.102-184.

integrados originais da igreja, não foram listados naquelas fichas, mas devem ser integrados ao objeto de tombamento.

Por fim, cumpre ainda uma consideração acerca da dicotomia entre interior e exterior da igreja, tendo sido aventada, durante a oficina de esclarecimento, a possibilidade de excluir a parte exterior do edifício do objeto do tombamento. Como comentamos acima, predominou a perspectiva da unicidade do templo, mas o fato de o interior abrigar todas as peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí, bem como a maior parte dos elementos e dos atributos elencados aqui como comunicadores de valores, a questão impõe uma reflexão.

Há que se considerar, quanto a isso, aspectos de ordem simbólica e prática. Separar o edifício da igreja enfraqueceria sua significância ao diminuir o esforço coletivo empreendido na sua construção, o qual também concorre para a expressão da “atitude pastoral” e da unidade conceitual que embasam os valores identificados. Também poderiam, nesse caso, ser geradas dificuldades na gestão e conservação do bem, já que boa parte de um edifício está na interface entre o interior e o exterior. Consideramos a pertinência de se abarcar a integralidade do edifício na incidência dos efeitos do tombamento; todavia, há que se atentar aos elementos mais relevantes, apontados acima, para o valor cultural do bem.

Nesse sentido, cumpre uma breve consideração acerca dos elementos criados em reforma mais recente, ocorrida entre 2008 e 2010, e já analisada através do Parecer 012/2010, de 10/09/2010. São eles o conjunto do campanário e anexo com sanitários e copa e o painel do artista Nonato Costa na fachada principal, dentre outros. As intervenções, julgadas harmoniosas naquele parecer, também têm sido entendidas pela comunidade como “constituintes do processo construtivo e não como descaracterização”²⁸¹. Assim, não devem representar óbice ao tombamento do edifício na sua integralidade²⁸², ainda que não contribuam para a argumentação valorativa aqui apresentada.

Com relação ao estado de conservação e preservação do bem, constatou-se em vistoria realizada no dia 23/12/2021, estarem presentes e em bom estado de conservação todos os elementos artísticos que expressam os valores identificados. A técnica da Superintendência do

²⁸¹ Ibid, p.19.

²⁸² Uma outra intervenção, por outro lado, não deve ser considerada como parte do bem tombado. Trata-se da Capela da Adoração Perpétua, anexa ao edifício da igreja. Construída em 1995, ela parece já ter sido entendida no Parecer 012/2010 como outro edifício, destacado da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e não recebeu nenhuma menção ali e nem na Oficina de Esclarecimento.

Iphan no Piauí que assina o Laudo de Vistoria correspondente assinala que “as peças em madeira encontram-se bem preservadas em suas características materiais e decorativas, sem perdas ou danos, resultado de ações constantes de limpeza e manutenção e da sua qualidade”²⁸³. Os aspectos arquitetônicos também foram considerados bem conservados, sendo observado ainda que a igreja se encontra em funcionamento e recebe limpeza e manutenção constantes. Por outro lado, apontou-se ali a necessidade de uma ação de conservação para recuperação de pintura externa, das esquadrias metálicas, a eliminação de ninho de animais, bem como a verificação de uma fissura identificada na fachada frontal.

A título de observação, foi mencionada pela técnica a substituição de uma mesa de madeira “sem relação com os aspectos motivadores do tombamento”²⁸⁴ onde se apoiavam imagens de gesso oriundas da antiga capela do bairro por um móvel decorado de autoria do Mestre Dico, além da instalação de rampa de acessibilidade na entrada principal do templo. Estamos de acordo com a avaliação da técnica, que observou a não-interferência desses fatos ao tombamento, tendo em vista não representarem prejuízo a nenhum dos atributos ou elementos que ensejam o tombamento da igreja.

²⁸³ Laudo de Vistoria. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10. P.1.

²⁸⁴ Laudo de Vistoria. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, *ibid.*, p.5.

Síntese dos valores identificados e de elementos e atributos que os suscitam²⁸⁵	
Bens móveis e integrados	
Bem móvel/ integrado	Valores aos quais se relaciona
Mesa do altar	Etnográfico, artístico e histórico
Painel do altar	=
Tapavento	=
Pia batismal	=
Ambões	=
Caixa de esmolas	=
Imagem do Cristo crucificado	=
Imagem de N.S. de Lourdes	=
Imagem da Santa Bernardete	=
Anjo tocheiro (1)	=
Anjo tocheiro (2)	=
Anjo da guarda do sacrário	=
Apóstolo da pia batismal	=
Conjunto de molduras da via-crúcis	=
Conjunto de telas da via-crúcis	Artístico e histórico
Bancos de madeira da nave principal	=
Painel-retábulo do altar	=
Sacrário, com moldura e base em madeira	=
Elementos e atributos arquitetônicos	
Elemento/ atributo arquitetônico	Valores aos quais se relaciona
Piso de pedra de Piracuruca e de paralelepípedo	Artístico e histórico
Forro em madeira da nave principal	=
Disposição das peças de Dezinho e Expedito no altar e na nave (com exceção à posição dos ambões e da caixa de esmolas)	=
Arranjo das imagens de N. S. de Lourdes, Santa Bernardete na gruta.	=
Disposição das telas e moldura na nave	=
Despojamento da igreja	=
Volume da igreja	=
Porão/cripta	Histórico

²⁸⁵ Apenas um dos ambões consta nas fichas do INBMI, mas ambos são indicados para o tombamento. O conjunto do sacrário, moldura e base de madeira, bem como a gruta onde estão as imagens da Santa Bernardete e Nossa Senhora de Lourdes tampouco haviam sido inventariados e são indicadas para o tombamento.

CAPÍTULO 3. DIRETRIZES DE PRESERVAÇÃO

Sendo o objetivo último da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro a proteção de bens que constituem “referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, e dada a necessidade de convergência dos procedimentos relativos aos dois objetos de reconhecimento tratados por este dossiê, entendemos que os efeitos produzidos pelo tombamento devem ser postos em prática em conjunção com a salvaguarda da forma de expressão plástica proposta para o Registro. A argumentação do valor etnográfico dirigida ao objeto do tombamento, aqui empreendida, pretendeu justamente enfatizar a contiguidade dos dois polos operacionais do patrimônio cultural, o material e imaterial. Assim, se defendemos que o valor cultural da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e de seus bens integrados está relacionado à Arte Santeira em Madeira do Piauí, importa que não se imponha, na preservação do bem material, uma disjunção para com o bem imaterial.

A oficina de esclarecimento sobre o tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e seu acervo não teve como foco a elaboração de diretrizes de preservação. Com efeito, estava prevista a realização de uma reunião em fase posterior, para discussão com a comunidade sobre os resultados do dossiê, visando à elaboração dessas diretrizes e à definição da área de entorno. A emergência sanitária decorrente da pandemia da Covid-19, contudo, impediu a concretização desse planejamento, impactando também de outras formas a condução deste trabalho²⁸⁶. Ainda assim, recuperamos, em algumas falas da comunidade registradas em entrevistas e eventos, indicações quanto à preservação do bem.

Mestre Valdir, por exemplo, externou sua preocupação com relação à conservação e restauração das peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí, colocando em questão o risco de interferência no estilo próprio do autor da peça²⁸⁷. Quanto a esse ponto, não se deve olvidar a importância que os santeiros atribuem ao desenvolvimento de traços identificadores próprios

²⁸⁶ A inviabilização da atualização do inventário, já mencionada acima, e a dificuldade de se realizarem registros fotográficos foram outras decorrências dessa situação.

²⁸⁷ Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., pp.16-17.

na produção santeira, no modo como empregam técnicas variadas, representam a forma humana, estruturam suas peças. O risco mencionado pelo Mestre Valdir, portanto, representaria um dano ao que enxerga como mais valioso naquelas peças, precisamente um dos atributos que levaram à inflexão da Arte Santeira em Madeira ser hoje o que ela é e, precisamente, um dos valores culturais que se pretende preservar com o tombamento.

O comentário do mestre deve servir como lembrança para a necessidade do envolvimento dos santeiros nos procedimentos de conservação das peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí. A paróquia Nossa Senhora de Lourdes, que efetuou uma ação de conservação das peças na ocasião da reforma geral do templo, entre 2008 e 2010, perseguiu esse caminho e convidou o mestre Kim, discípulo de Dezinho, além do próprio Expedito para a execução dos trabalhos. Assim, se em 2003 as peças encontravam-se tratadas com “aplicação inadequada de camada protetora utilizando verniz sintético (copal)”²⁸⁸, que alterava significativamente a percepção das peças (fotos 86 e 87), com essa ação recuperaram-se o tratamento tradicional e a feição de madeira nua característica desses artistas e da Arte Santeira em Madeira do Piauí.



FOTO 86



FOTO 87

²⁸⁸ Descrição presente nas fichas do INBMI referentes às peças de Dezinho e Expedito. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fls.102-184.

A argumentação sobre o valor etnográfico aqui proposta é crucial para a questão, de forma que insumos para subsidiar diretrizes para a conservação do patrimônio etnográfico devem ser buscados para aprimorar a discussão. Nesse sentido, entendemos que os debates em torno do tombamento e da preservação da canoa de tolda Luzitânia²⁸⁹ podem ajudar a iluminar esse ponto.

A proposição de tombamento dessa embarcação tradicional, ocorrida no ano de 2000, foi seguida de uma ação de restauro na embarcação, realizada sem o acompanhamento do Iphan, que resultou na substituição de boa parte de sua materialidade. Daí, seguiu-se, entre técnicos do instituto, um debate acerca da autenticidade do bem, tendo em vista o comprometimento de seu valor enquanto testemunho histórico. A problemática acabou por redirecionar a valoração proposta para uma argumentação etnográfica, buscando-se a preservação das práticas sociais representadas e viabilizadas pela embarcação. A canoa restaurada voltaria às águas do Rio São Francisco, preservando, através de uma materialidade renovada, os usos e costumes a ela relacionados. O valor etnográfico relacionado ao bem, ficaria, assim, protegido.

As diretrizes de conservação aqui propostas para o acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, não vão no sentido de desconsideração da materialidade original, pois, ao contrário da canoa Luzitânia, a preservação do valor etnográfico relacionado ao bem não implica no seu imprescindível desgaste e na necessidade de substituição de sua materialidade. Antes, é na conservação das peças que se dá uma das formas de preservação das práticas e, portanto, de seu valor etnográfico. Nesse sentido entendemos haver uma “contiguidade” entre as ações de conservação das peças, de preservação dos valores propostos para o tombamento e da salvaguarda do bem imaterial.

A Conferência sobre autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial, realizada em Nara, Japão, no ano de 1994, teve como escopo a promoção de um maior respeito à diversidade do patrimônio cultural na prática da conservação, bem como o alargamento do conceito trazido pela Carta de Veneza (1964) sobre o que é patrimônio cultural. O documento resultante da conferência, ainda que não constitua Carta Patrimonial,

²⁸⁹ Cf. Paiva, op.cit., pp. 91-99.

dotada de um caráter indicativo ou prescritivo²⁹⁰, como a Carta de Veneza, oferece subsídios importantes ao debate em torno da preservação e da conservação de bens culturais em distintos contextos culturais, dos quais destacaremos alguns aspectos que entendemos trazer implicações para o presente caso.

Em primeiro lugar, deve-se destacar a precedência que o documento concede, no que tange à responsabilidade e ao gerenciamento de um dado patrimônio “à comunidade cultural que o gerou”²⁹¹, seguido daquela que dele cuida. No caso das peças de Arte Santeira em Madeira do Piauí da igreja, vemos correspondências desses entes com a comunidade dos santeiros – especialmente os discípulos do Mestre Dezinho e o próprio Exedito – e com a comunidade da paróquia, respectivamente. Não se está propondo aqui que o Iphan relegue unicamente aos santeiros e à comunidade a preservação desses bens, renunciando às suas responsabilidades para com a proteção do patrimônio cultural, e ignorando o conhecimento técnico da área de conservação. O próprio documento de Nara também salienta a necessária observância “às cartas internacionais e convenções desenvolvidas para a conservação do patrimônio cultural”²⁹², preconizando a busca de um equilíbrio. Contudo, convém observar que, para se alcançar tal equilíbrio, é importante que não se “abra mão de seus próprios valores culturais”²⁹³.

Na Conferência de Nara, bem como nas discussões que se seguiram a ela, frequentemente se trouxe à baila o caso dos templos de Ise, também no Japão, os quais são periodicamente destruídos e remontados, em rituais de purificação da matéria, de acordo com a visão de mundo do xintoísmo. Sobre esse caso, Françoise Choay comentou que, “Mais do que a conservação de um mesmo suporte material, é, pois, a das condições simbólicas que importa”²⁹⁴. Novamente, não se está propondo desconsiderar a materialidade dos bens propostos para tombamento, mesmo porque estamos num contexto distante da visão de

²⁹⁰ KÜHL, Beatriz M. Notas sobre a Carta de Veneza. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. DOI: 10.1590/S0101-47142010000200008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5539>>. Acesso em: 6 abr. 2021.

²⁹¹ UNESCO. **Conferência sobre autenticidade em relação à convenção do Patrimônio Mundial**. p.2. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>>. Acesso em 12/08/2021.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ CHOAY apud KÜHL, op.cit., p.302.

mundo Xintó. Busca-se, antes, alertar para uma artificial oposição entre as dimensões material e imaterial do patrimônio que desconsidere as tais condições simbólicas envolvidas no bem. Além disso, como a própria experiência da paróquia indicou, cumpre apontar que a continuidade e complementariedade dessas duas dimensões devem ser encaradas como aliadas para a conservação do acervo da igreja. Dito isso, sugere-se, na elaboração do Plano de Conservação, instrumento de construção coletiva eleito para orientação das ações de conservação da igreja e de seus bens móveis e integrados, que a participação efetiva dos santeiros e da comunidade seja garantida, reconhecendo, nesse processo de gestão do bem, os saberes desses detentores.

Tomada a “contiguidade” dos bens ditos materiais e imateriais como ponto de partida, e a participação da comunidade como metodologia, cumpre acrescentar, ainda com relação às diretrizes de preservação, algumas observações. Estas se impõem em face de questões levantadas durante a oficina de esclarecimento sobre o tombamento e referentes à gestão de elementos específicos da materialidade da igreja, frente a necessidades relacionadas ao uso do edifício.

Sônia Rabello, ao discutir o objeto material dos tombamentos de conjuntos, teceu uma consideração acerca da existência de partes que podem não se adequar ao todo, no sentido de não comunicarem o valor do conjunto:

[...] neste caso, ainda sob os efeitos de tutela do Tombamento, o grau de modificação ou alteração que será permitido naquela parte poderá ser maior ou menor, mas sempre de modo a adequá-la à composição do todo. As partes que compõem o todo poderão sofrer interferência em maior ou menor grau, em função indiretamente proporcional à adequação e integração contextual do bem jurídico do que se quer proteger²⁹⁵.

Esse raciocínio é transposto pela própria autora aos bens tombados individualmente, cujas partes não possuidoras de características motivadoras do tombamento poderiam ser destacadas, alteradas, modificadas e subtraídas, desde que os valores associados ao bem não sejam afetados.

A discussão realizada no capítulo anterior buscou divisar com mais detalhe a quais elementos estão sendo atribuídos os valores propostos. Destarte, maior cuidado deverá ser

²⁹⁵ RABELLO, Sônia. **O Estado na preservação de bens culturais**: o Tombamento. Rio de Janeiro: Iphan, 2009. P.82.

dedicado à materialidade dos elementos e dos atributos ali indicados, o que não deve implicar, como salientado acima, a desconsideração da imaterialidade envolvida nesses elementos, afinal, serão os valores imateriais preservados por meio da proteção legal aplicada à matéria. Por outro lado, deve-se atentar também para a forma como eventuais alterações nos demais componentes do edifício impactam aquilo a que está sendo atribuído valor cultural.

A cobertura da igreja, por exemplo, foi frequentemente mencionada na oficina de esclarecimento por membros da paróquia e da comunidade como um motivo de preocupação, tendo sido reivindicada a sua substituição por um sistema mais leve e eficiente²⁹⁶. Dependendo da solução adotada, porém, haverá significativo impacto na fruição do forro e do ambiente da nave, os quais foram destacados pela comunidade para atribuição de valor.



FOTO 88

Questão semelhante recai sobre a necessidade de se compatibilizarem demandas de inclusão de outros bens móveis à igreja com o atributo de despojamento de seu espaço litúrgico. Em uma das atividades da oficina de esclarecimento, chegou-se a defender que a igreja não recebesse novos elementos, de modo que eventuais adições devem ser analisadas

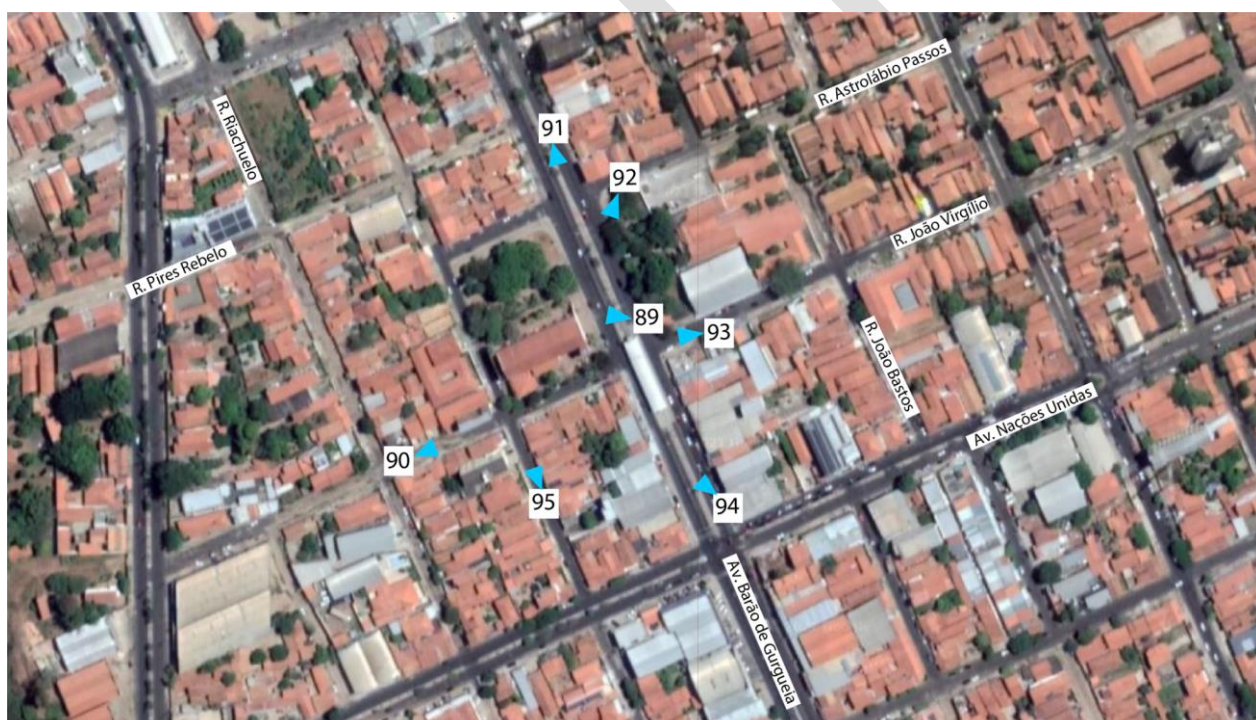
²⁹⁶ Relatório das Oficinas de Esclarecimento sobre o Registro da Arte Santeira Piauiense e o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., p.19.

com cautela e sempre em interlocução com a paróquia e com os paroquianos. Sobretudo, convém evitar a inserção de novos bens integrados, que se fixem à materialidade da igreja e de difícil reversão. De toda forma, será preciso levar em conta a observação assinalada pelo Pe. Ronald ao final do evento, a respeito da possibilidade de alterações na liturgia serem encaminhadas pelo Vaticano, o que poderia acarretar a necessidade de mudanças na organização espacial da igreja, tal como ocorreu após o Concílio Vaticano II. Quanto a isso, a proposta lançada pelo próprio clérigo deverá ser observada, qual seja, a perspectiva de um diálogo constante entre os agentes envolvidos²⁹⁷. Não custa lembrar, nesse sentido, que esse diálogo deverá contar com a ampla participação da comunidade, incluindo-se aí os fiéis, santeiros, estudiosos da igreja etc.

²⁹⁷ Ibid., p.20.

4.1 DELIMITAÇÃO DA POLIGONAL DE ENTORNO

Já nos referimos, algumas vezes neste dossiê, ao processo comunitário que viabilizou a construção da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, e que parece ter contribuído para sua especial identificação com o bairro em que se situa. A Igreja da Vermelha, como é conhecida, possui vínculos com sua vizinhança que impõem a definição de uma área de entorno. Identificar como esses vínculos são estabelecidos visualmente e recomendar a maneira pela qual se deve regular sua preservação, contudo, são ações que pressupõem ao menos uma análise expedita sobre esse contexto urbano, que será apresentada a seguir a partir de fotografias do local, cujas posições estão referenciadas no mapa 3.



Imagens ©2021 CNES / Airbus, Maxar Technologies, Dados do mapa ©2021 50 m

MAPA 3

A Igreja Nossa Senhora de Lourdes, ainda que não constitua um marco visual para além do contexto do bairro da Vermelha, certamente tem destaque na sua vizinhança imediata. No vazio formado pela própria praça da igreja, pela área verde à frente da Unidade

Escolar Gabriel Ferreira e por trechos da Av. Barão de Gurgueia e das ruas João Virgílio, Astrolábio Passos e Firmino Pires, ela é o principal elemento na apreensão visual do lugar, tendo em vista seu gabarito e seu volume.



FOTO 89

A vegetação existente à frente e ao lado da igreja constitui uma massa verde que harmoniza ambos os lados da Av. Barão de Gurgueia num contínuo, configurando, por outro lado, uma espécie de amortecimento com relação ao espaço construído circundante. Essa configuração contribui para destacar o bem do resto da malha urbana, ainda que algumas árvores obstruam a visão da igreja em pontos específicos, como se nota na foto 91.

O espaço construído que faceia as fachadas laterais e posterior da igreja apresenta quadras com formatos regulares, ruas estreitas e predominância de edificações residenciais de padrão simples, com um pavimento, telhado cerâmico e alinhadas à testada do lote – embora não sejam incomuns afastamentos frontais. Apesar do parcelamento predominantemente uniforme, as edificações possuem configurações diversas em termos de composição, revestimentos e cores, não havendo uma harmonia visual que represente ambiência a ser preservada, nem ganho para a percepção da igreja. Existem casos de volumes maiores e gabaritos mais altos que prejudicam algumas visadas da igreja, principalmente de quem se aproxima em direção aos fundos da edificação, pelas ruas João Virgílio e Firmino Pires (foto 90).



FOTO 90

Ao longo da Av. Barão de Gurguéia, a feição urbana é um pouco distinta, com edificações predominantemente comerciais, de tipologia característica, com lotes e volumes maiores, implantação sem afastamentos e grandes engenhos publicitários, como se nota na foto 94. Assim, também representam uma ruptura com a ocupação dos quarteirões lindeiros e com a igreja. A própria avenida, com caixa mais larga, também contribui para esse distanciamento.

Sendo assim, entendemos que cumpre preservar, no entorno proposto, apenas a percepção e o protagonismo da igreja em relação ao espaço construído circundante. Regulações referentes à implantação, às coberturas, cores e revestimentos não parecem ser essenciais, pela ausência de uma ambiência clara a ser protegida.

A delimitação da área de entorno deve se pautar, assim, pela observação de cones visuais da igreja, considerando tanto a visibilidade do bem em si, quanto a possibilidade de interferências à percepção da igreja a partir de seu fundo, na hipótese de que incrementos no gabarito e no volume das construções possam apequenar sua presença no espaço urbano. A partir dessa diretriz, foi possível estabelecer pontos limítrofes para visualização da igreja, ilustrados pelas fotos 91 a 95, que formariam a base da delimitação da poligonal de entorno, conforme o mapa 3.



FOTO 91



FOTO 92



FOTO 93



FOTO 94



FOTO 95

A primeira proposta de entorno elaborada pela 19ª SR foi criticada pela então Gerente de Proteção, Jurema Arnaut, no Memorando nº 233/08 JKEA/GProt/DEPAM, por excluir as áreas circunvizinhas à edificação e por delimitar a poligonal de entorno pelos fundos dos lotes, sem abarcar a totalidade de alguns quarteirões. Nesse documento, contudo, não foram oferecidos argumentos que melhor embasassem a crítica. A esse respeito, entendemos que a leitura da cidade pelo usuário é mais clara a partir dos logradouros, nem sempre sendo a unidade dos quarteirões, para além de um mesmo logradouro, percebida com clareza. Dessa forma, na elaboração da proposta, optamos por incluir a totalidade dos quarteirões apenas em face dos riscos de prejuízo à visibilidade do bem, optando por seccionar parte deles nos fundos dos lotes quando conviesse, conforme se observa no mapa 4.



MAPA 4

Com isso, a descrição da poligonal que recomendamos é a seguinte:

A poligonal proposta inicia-se no encontro dos eixos das ruas Riachuelo e Pires Rebelo, onde é definido o Ponto “P1” da poligonal, prosseguindo pelo eixo da Rua Pires Rebelo, na direção nordeste, prolongando-se a linha imaginária até o eixo da Av. Barão de Gurgueia, onde define-se o ponto P2. Daí, segue a linha pelo eixo da Av. Barão de Gurgueia na direção noroeste, até alcançar o prolongamento da divisa dos lotes de número 1381 e 1389 da Avenida Barão de Gurgueia, formando o ponto P3. Deste, a linha segue no alinhamento da divisa dos lotes supracitados pela direção nordeste, até os seus fundos, onde é definido o Ponto “P4” da poligonal. Daí, prolonga-se a linha imaginária pelos fundos dos lotes situados à Avenida Barão de Gurgueia, na direção sudeste, até encontrar o eixo da Rua Astrolábio Passos, onde é definido o Ponto “P5”. Prossegue-se com a poligonal pelo eixo da Rua Astrolábio Passos na direção nordeste até encontrar o eixo da Rua João Bastos, onde é definido o Ponto “P6”. Dali, prossegue a linha pelo eixo da Rua João Bastos na direção sudeste, até encontrar o eixo da Rua João Virgílio, onde é definido o Ponto “P7”. A linha

segue, então, o eixo da Rua João Virgílio na direção sudoeste, até encontrar o alinhamento dos fundos dos lotes situados à Avenida Barão de Gurguéia, onde é definido o Ponto “P8”. Deste, prossegue a linha da poligonal pelos fundos dos lotes situados à Avenida Barão de Gurguéia na direção sudeste, até encontrar o eixo da Avenida Nações Unidas, definindo o Ponto “P9”, de onde prossegue-se pelo eixo da Avenida Nações Unidas na direção sudoeste até o encontro com o eixo da Rua Riachuelo, onde se forma o ponto “P10”. Deste, finalmente, a linha imaginária segue o eixo da Rua Riachuelo até novamente encontrar o ponto “P1”, fechando a poligonal.

As coordenadas geográficas dos pontos que formam a poligonal de entorno são as seguintes:

Coordenadas da Poligonal de Entorno		
S. R. Geodésico: SIRGAS2000		
Sistema de Projeção: UTM 23S		
Ponto	E (m)	N (m)
P1	742.639,768	9.435.382,392
P2	742.788,841	9.435.444,016
P3	742.786,947	9.435.448,372
P4	742.828,440	9.435.466,343
P5	742.849,629	9.435.413,801
P6	742.925,159	9.435.444,862

P7	742.963,085	9.435.360,712
P8	742.899,569	9.435.331,633
P9	742.947,005	9.435.222,657
P10	742.749,739	9.435.131,561

4.2 DIRETRIZES PARA A ÁREA DE ENTORNO

A última versão do dossiê da 19ª SR trazia, no bojo da discussão acerca do entorno, as seguintes considerações:

Após análise da área, considerou-se que a legislação municipal é extremamente permissiva em relação ao gabarito, e caso os lotes do entorno da Igreja alcancem o potencial construtivo permitido, a área pode sofrer desconfiguração no que tange ao predomínio da horizontalidade e impedir a sua percepção em destaque na paisagem urbana. Desta forma, considerou-se como limite máximo de altura para as edificações da área de entorno a dimensão de 8 metros, medida do nível da calçada ao cume da cobertura, o que corresponderia ao máximo de dois pavimentos. As duas edificações de três pavimentos existentes na vizinhança da igreja não provocam uma ruptura muito intensa na relação de dominância desta com seu contexto, por se situarem nos seus fundos e na parte mais baixa do terreno, onde os logradouros são mais estreitos e não permitem amplas visuais²⁹⁹.

A legislação urbanística vigente mantém-se, ainda, bastante permissiva na vizinhança da igreja. O Plano Diretor de Teresina, aprovado pela Lei Complementar nº 5481, de 20 de dezembro de 2019, classificou a área onde se insere o bem como Zona de Desenvolvimento Corredor Sul 1 - ZDCS1, o que implica um índice de aproveitamento máximo igual a 6,0, uma altura máxima de 83,20 m e taxa de ocupação máxima de 80%. Desses parâmetros

²⁹⁹ Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. In: PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10, op.cit., fl.249.

urbanísticos, depreende-se a possibilidade de significativa verticalização, situação que poderia ser agravada no caso de se efetuarem remembramentos. Nesse sentido, concordamos com o parâmetro de gabarito máximo de 8 metros, correspondendo a dois pavimentos, ao qual agregamos também a limitação a remembramentos de grandes proporções, que possam criar volumes que compitam com o da igreja, ainda que respeitando o limite de 8 metros.

Também é central, para a garantia de manutenção da visibilidade do bem, que se mantenha livre de ocupação o canteiro central da Av. Barão de Gurguéia, principalmente entre as ruas João Virgílio e Astrolábio Passos para não se reproduzir o efeito deletério causado pela parada de ônibus construída em frente à igreja, evidenciado na foto 93. Fica ressalvado dessa diretriz o relógio público da Vermelha, outro símbolo do bairro e de baixo impacto visual.

Por fim, cumpre observar, na gestão do entorno, os engenhos publicitários. Bastante presentes na paisagem urbana do local, tendo em vista o caráter comercial da Av. Barão de Gurguéia, devem ser regulados com vistas a preservar os cones visuais remanescentes de enquadramento da igreja e o destaque da igreja no ambiente urbano em que se insere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato. **A Inteligência do Folclore**. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Americana/ INL, 1974.
- ANDRADE, Mário de. Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio**, nº 30, pp. 278-279, 2002
- ARANTES, Antônio Augusto (Introdução). In: **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.
- BONFIM, Carlos Magno. **Arte Brasileira na Coleção Bettiol**. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- CAMPOS, Adalgisa A. In: A Cruz e crucifixos em acervos mineiros. Boletim do Centro de Estudos de Imaginária Brasileira - CEIB, Belo Horizonte, Volume 19, Número 61, julho/2015
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- CARNEIRO, Édison. **Artes Populares: seu Universo e Diversidade**. *****, 1969.
- CARVALHO, Sônia Maria dos Santos. **O Bispo de Todos os Tempos: uma biografia de Dom Avelar Brandão Vilela**. Teresina: Editora e Gráfica Aliança, 2013.
- CAVALCANTE, Ivana Medeiros Pacheco. Proposta de Tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes – Considerações sobre o patrimônio. In: IPHAN. **Patrimônio: Práticas e Reflexões**. Rio de Janeiro: IPHAN/ COPEDOC, 2007.
- CAVALCANTE, Ivana Medeiros Pacheco. **Arquiteturas Temporais: a prática historiográfica do patrimônio cultural**. 202 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- CEDRAN, Lourdes (org.). **Santeiros Imaginários**. São Paulo: Paço das Artes, 1976.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- COSTA E SILVA, Alberto. **Mestre Dezinho de Valença do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.
- DEPAM/ IPHAN. **Relatório de uma gestão 2006-2010**. Práticas e conceitos na preservação do patrimônio material brasileiro. Brasília: MinC, 2011.
- DURAND, José Carlos. Expansão do mercado de arte em São Paulo (1960-1980). In: MICELI, Sergio (Org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel; IDESP, 1984; Id. Mercado de Arte e campo artístico em São Paulo (1947/1980). In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Nº 13, junho de 1990.
- **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

EISENSTADT, S.N. **De geração em geração**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ESTEVEZ, Alejandra Luisa Magalhães. A Igreja e os Trabalhadores Católicos: um estudo sobre a Juventude Operária Católica. **MNEME – Revista de Humanidades**, no 11 (29), JAN/JUNHO. Caicó: Departamento da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

FIGUEIREDO, Beatriz Helena Ramsthaler. Os ex-votos do período colonial: uma forma de comunicação entre pessoas e santos (1720-1780). In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, 2011.

FIGUEIREDO, Diva. Política patrimonial no Piauí. **Revista Presença**, Teresina, ano 22, n.37, pp.14-19, 2º semestre de 2007.

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

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.

FORACCHI, Marialice Mencarini (org.). **Karl Mannheim: sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega Limitada, 2009

GELL, Alfred. **A antropologia do tempo: construções de mapas e imagens temporais**. Petrópolis: Editora Vozes: 2014.

GOMES, Lilian. **A peregrinação das coisas: trajetórias de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção**. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 142. Consultado em abril 2020 no Catálogo de Teses e Dissertações em Antropologia - Brasil, <https://br.antropotesis.alterum.info/?p=6316>

- O efeito Aleijadinho: ensaio de antropologia da expertise. In: **Religião e Sociedade**. vol.38, n.3, 2018. p. 95. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872018000300090&tlng=pt>. Acesso em: 20 jan. 2020.

INSTITUTO CAMILO FILHO (org.). **História da Arte e da Arquitetura do Piauí**. Instituto Camilo Filho: Teresina, 2005.

IPHAN. **Ata da 18ª Reunião do Conselho Consultivo**, de 12/08/1999. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/19990218reuniaordinaria12deagosto.pdf>>. Acesso em: 17/08/2021.

IPHAN. **Cidades do Piauí testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII - Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba**. Brasília/ Teresina: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008.

KORNIS, Mônica. **AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA (ACB)**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-catolica-brasileira-acb>>. Acesso em: 16 set. d 2019.

KÜHL, Beatriz M. Notas sobre a Carta de Veneza. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. DOI: 10.1590/S0101-47142010000200008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5539>>. Acesso em: 6 abr. 2021.

LEITE, José Roberto Teixeira. Afrânio Castelo Branco. In: **Dicionário Crítico de Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988.

LIBÂNIO, João Batista. Contextualização do Concílio Vaticano II e seu desenvolvimento. **Cadernos de Teologia Pública**. Ano 2, nº 16, São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005.

LIMA, Livia Ribeiro. **Arte em madeira do Piauí, santos e sertões do imaginário**. Catálogo da Sala do Artista Popular, 161. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.

LIMA, Ricardo; WALDECK, Guacira. Arte Popular, Mundo de “Descobertas”. In: PEDROSA, Adriano (Org.). **A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016

LIMA e ALVES, Ana Claudia. **Aula: Patrimônio Imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda**. Brasília: UNESCO, 2008

LOPES, Katiusecy da Rocha. **Arte Santeira do Piauí: entalhando imaginários**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014. p. 49-52. [Dissertação de Mestrado defendida no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural].

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2002. 2ª ed. 2006.

MARX, Roberto Burle. Considerações sobre Arte Brasileira. In: **Arte & Paisagem, conferências escolhidas**. São Paulo: Nobel, 1987.

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].

NAKAMUTA, Adriana. A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário, **II Encontro de História da Arte**, Campinas, IFCH-Unicamp, p.9, 27 a 29 de março de 2006. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/12536947-A-trajetoria-de-preservacao-dos-bens-moveis-e-integrados-sob-a-otica-dos-projetos-institucionais-de-inventario-1.html>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

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**. Brasília: IPHAN, 2012.

MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos de. **Arte Santeira do Piauí**. Brasília: MEC/ SEAC/ FUNARTE, 1980.

MESTRE DEZINHO. **Minha Vida**. Teresina: Prodart, 1999

MICHELAN, Kátia. **Produto 4. Consultoria Técnica Patrimônio Cultural Imaterial**. Teresina: IPHAN, 2014. p. 17-18. [Texto fotocopiado].

MORAES, Eduardo Jardim de. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MOREIRA, F., GÁTI, A., CARVALHO, G. e OLIVEIRA, V. **O Desafio da Conservação dos Acervos Particulares de Arquitetos Modernos - O Caso do Inventário Janete Costa**. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i20>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

NEMER, José Alberto. **A Mão devota. Santeiros Populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19.** Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

NOVO TESTAMENTO. <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/sao-mateus/27/>

PAIVA, Ana Cristina. **As dinâmicas das duas metades: tombamento e patrimônio etnográfico no IPHAN.** 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. Iphan: Rio de Janeiro, 2013.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. **O Artífice de um sonho - A trajetória do escultor negro Sebastião Mendes de Souza, racismo e cidadania no final do século XIX.** Disponível em: https://www.academia.edu/38071483/O_ART%C3%8DFICE_DE_UM_SONHO_a_trajet%C3%B3ria_do_escultor_negro_Sebasti%C3%A3o_Mendes_de_Souza

RABELLO, Sônia. **O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento.** Rio de Janeiro: Iphan, 2009.

RAMOS, Graça, SELIGMAN, Graça, GOES, Macao. **Escultores Iluminados.** Brasília-DF: ITS, 2019.

REGO, Júnia M.A.N. **Dos sertões aos mares: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950).** Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Pós-Graduação em História Social, 2010. [Dissertação de Mestrado]. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1279.pdf?baq>. Acesso em: 10 fev. 2020.

RIBEIRO, Flora, OLIVEIRA, Pedro. A pitoresca Parnaíba social e turística: natureza e turismo na imprensa do litoral piauiense (1973-1985). In: **Revista Eletrônica Discente História.** Cachoeira: Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). v. 4, n. 8. 2017.

SANT'ANNA, Márcia. **De cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990.** Salvador: Oiti Editora, 2014.

SANTOS, Gervásio; KRUEL, Kernard. **História do Piauí.** Teresina: Editora Zodíaco, 2009.

SCHWARZ, Lília. Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história. In: **Novos Estudos Cebrap**, nº 72, Julho de 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. **Mestre Dezinho de Valença do Piauí.** Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

SILVA, Daniel Oliveira da. Inventário Nacional de Referências Culturais da Arte Santeira do Piauí. **Revista Presença**, Teresina, ano 22, n.37, p.21, 2º semestre de 2007.

SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio – um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30, 2002, pp. 129-137.

SILVA, Maria Augusta Machado de. **Ex-Votos e orantes no Brasil: leitura museológica.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

SILVA FILHO, Olavo Pereira. **Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauí.** Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2007.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e Folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30, 2002, pp. 91-109.

UNESCO. **Conferência sobre autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial**. P.2. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>>. Acesso em 12/08/2021.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editorial, 2001.

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações em Karl Mannheim. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 25. Número 2. Maio/Agosto, 2010.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, vol. 2, 1983

PROCESSOS ADMINISTRATIVOS DO IPHAN

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: Ofício e Modos de fazer a Arte Santeira do Piauí. Teresina: IPHAN, 2008, anexos

PROCESSO DE FISCALIZAÇÃO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES. Processo SEI número 01402.000113_2018_82. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>

PROCESSO DE REGISTRO DA ARTE SANTEIRA DO PIAUÍ. Processo SEI número: 01450014374_2008_32. Disponível em: <<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>>

PROCESSO DE TOMBAMENTO DA IGREJA NOSSA SENHORA DE LOURDES E ACERVO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS. Processo SEI número: 01450.004866_2008_10. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564>>