



*O PATRIMÔNIO - CARA DE PAU, CARA DE SANTO'*

*IVANA MEDEIROS PACHECO CAVALCANTE'*

A cara é de pau mesmo, de cedro, mais precisamente. Desenham um rosto do Cristo Crucificado, de Santa Bernadete, de Nossa Senhora de Lourdes, também de um pitoresco anjo guardião com bigode e roupa de soldado, um anjo sentinela sem asas e de sandálias, e anjos orantes de decoradas vestimentas.

Esculturas grandiosas, em tamanho equivalente a quem a elas se dirige, de expressões caricaturais por vezes tristes, espantadas, perscrutadoras.

Paradoxalmente, são as faces não realistas que evocam o caráter valorosamente humano, traduzido pelas expressões dos rostos. Nas faces de madeira, uma expressão mais dionisíaca - afeitas à tragédia, às angustias e paixões humanas, diferentes de uma sugestão de elevação, tranqüilidade, calma, suavidade, que se dá geralmente às imagens religiosas. Não perdem sua tragicidade nem mesmo pelas características que poderiam fazê-las engraçadas, visíveis no vestuário peculiar e nos seus trejeitos, embora exista uma propensão ao lúdico na riqueza dos elementos que decoram o vestuário, excessivamente trabalhado.

Estamos falando das imagens que compõem o acervo litúrgico e decorativo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes no Piauí. De autoria do Mestre Dezinho, um dos mais conhecidos artistas piauienses<sup>3</sup>. Este templo é conhecido pelo caráter diferenciado de sua composição, expresso no repertório sacro de inspiração popular e na qualidade rústica de seu arranjo, que lhe conferem um aspecto bem pitoresco e regional. Sua importância é também pelo caráter museal que acabou adquirindo ao abrigar obras de artistas piauienses de renomada produção no Estado: esculturas e talhas, de Mestre Dezinho e Mestre Expedito<sup>4</sup> e telas de Afrânio Castelo Branco<sup>5</sup>. Os dois primeiros, artistas populares, detentores do saber de, com exímia perfeição, dotar a madeira das peculiares formas sagradas - ofício de Santeiro, como é conhecido no Piauí. O último, um expoente da pintura expressionista piauiense.



Fig.1 - Anjo guardião com bigode e roupa de soldado

As obras contidas no templo marcam o reconhecimento da Arte Santeira Piauiense. Este trabalho foi cartão de visitas ao universo de produção das esculturas populares piauienses de temática religiosa. O prestígio em feiras e exposições no país revelou um grupo de escultores piauienses de paragens diversas, cujo prestígio do seu ofício e de sua produção tornaram-se importante referência da produção cultural do Piauí, ocupando os principais espaços de representação do Estado em feiras de artes e artesanato.

A edificação da Igreja, que ficou pronta no final da década de 70, marca um momento decisivo na maneira de conceituar, absorver e interagir com a Arte Santeira. O reconhecimento que lhe assegura um

status de arte tem uma interferência na produção de sentidos. Intimamente ligada às devoções domésticas, destas, produto e objeto, a confecção dos santos em madeiras no território piauiense, no contexto da descoberta e valorização das Artes Populares pelo mundo estético e artístico nas décadas de 60 e 70, passa a ser considerada e referenciada como uma categoria de arte.

Os Santeiros, denominação para os escultores dessa modalidade artística, têm apresentado com sucesso seus trabalhos em exposições dentro e fora do país e a maioria trabalha sob encomenda, conseguindo extrair seu meio de vida desse ofício.

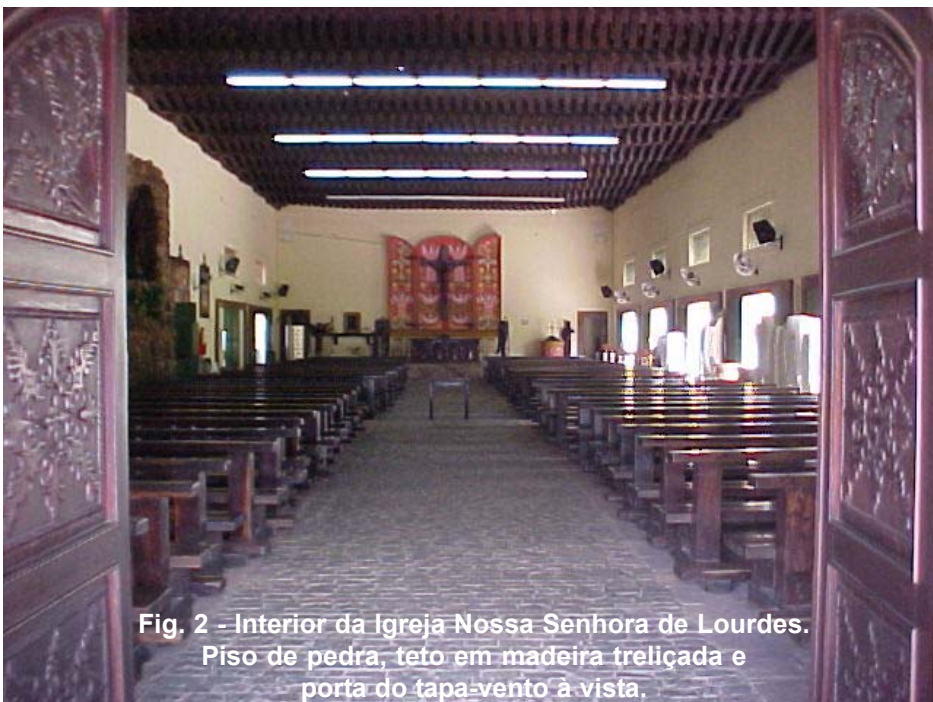


Fig. 2 - Interior da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Piso de pedra, teto em madeira treliçada e porta do tapa-vento à vista.

O reconhecimento do valor artístico e da relevância de imaginárias religiosas como fonte documental para a história de constituição da sociedade brasileira e das especificidades do território nacional é atestado pela existência de um grande acervo nos Museus de Arte Sacra, que detêm a função da salvaguarda dessa expressão material do universo religioso brasileiro. Ocorrendo às expensas da cultura erudita e das artes reconhecidas, as configurações regionais da prática devocional católica, expressas na materialidade da Imaginária, são bons guias da proposta de conhecer o país em sua diversidade, multiplicidade e pluralidade de sujeitos e manifestações de suas formas de existência.

No entanto, não há um estudo dirigido à categorização das imagens que expressam o nível mais popular de representação da corte celestial católica no Piauí. Devido ao reconhecimento tardio do valor do artefato popular e das discussões permanentes sobre o seu caráter artístico, uma produção considerável de Santos, Anjos e figuras pertencentes ao imaginário católico ficaram às margens da história da imaginária brasileira.

A imaginária, que se produziu - e se produz ainda - nos recônditos confins do Brasil para atender às necessidades de devoção dos seguidores da fé cristã ou de alguma forma de “catolicismo rústico”, carece de maiores atenções para que se possa fazer qualquer esquematização de suas características em busca de defini-las e tipificá-las em estilos propriamente regionais.

A Arte Santeira Piauiense é uma produção cultural fundada em práticas sociais de origens remotas no processo histórico de formação da sociedade e cultura brasileira. Seu conteúdo simbólico e o universo de produção de sentidos por ela mobilizados, enquanto uma manifestação cultural, foi permeado de ressignificações ocasionadas pelo fenômeno de sua descoberta pela mídia e pelo mundo artístico culto que lhe atribui um valor artístico e um valor de consumo.

A partir desse fenômeno o conteúdo simbólico de produção da imaginária no Piauí alcançou status de representação legítima da cultura material e imaterial piauiense. Desta forma, tornou-se elemento agregador de identidade de uma coletividade mais abrangente.

## O patrimônio

Um produto cultural constitui um amontoado de significados em torno de si, ao longo de sua existência material; um aglomerado de interpretações que não são parte da sua esfera palpável, mas que todo bem, imaterial ou não, impescinde para que possa ter algum sentido.

Essas questões que perpassam a existência de um bem cultural podem ser centradas no seu potencial de identificar determinada cultura - específicos modos de fazer, de existir, de conceber a realidade, de se expressar artisticamente que são dados a ver em cada diferente construção feita pelo ser humano em temporalidades estabelecidas. Os condicionantes sociais, econômicos, políticos, históricos, artísticos que lhe fazem apresentar de tal maneira são evidenciados juntamente com a expressão do gênio criador de quem compõe ou executa a obra.

Para constituir um patrimônio cultural, o bem deve compreender uma unidade de sentidos que estabeleça esferas de representação. Estas são conjuntas, superpostas ou interseccionadas e o que determina a amplitude de sua força representativa são as relações simbólicas que o bem estabelece com uma dada coletividade.

Definir um patrimônio é exatamente atribuir a um bem este poder de representação de um coletivo, portanto, de articulador de identidade. É, pois, um processo de valoração que procede a seleção dos bens portadores das referências culturais e identitárias de uma comunidade. Nesta perspectiva, a dimensão da coletividade que os bens culturais representam determina a multiplicidade de significados constitutivos da identidade e a pluralidade dos tipos de bens portadores de referência.

No processo de atribuição de valores estão envolvidos o projeto político de Estado nacional do momento, os imperativos sociais determinados pela demanda dos diversos setores da sociedade, os paradigmas acadêmicos dos saberes referenciadores na abordagem do patrimônio e as diretrizes estabelecidas em nível mundial nas questões de preservação cultural. Percorrendo a história do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)<sup>6</sup> é possível verificar a modificação dos critérios valorativos que regem a seleção, assinalando qual a categoria de bens e especificidade de características que se fizeram hegemônicas em dado período e delinear o panorama das produções culturais formadoras da identidade nacional.

No Brasil, o início da política de seleção e preservação do patrimônio nasce no âmbito do Estado Vargas, sendo determinante a própria gênese de um serviço estatal de patrimônio cultural. Este é o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)<sup>7</sup>, fundado em 1937, e que se inseria no âmbito do projeto de constituição de uma nação centralizada e forte, conforme a orientação de condução da vida política, social e econômica do Estado Novo, que culturalmente se definia por uma postura homogeneizante, sob os auspícios de constituição de uma nacionalidade.

No cenário mundial do concerto das nações, a organização política que se formava após a revolução de 30, privilegia a identidade nacional dirigida pelos ideais do modernismo. Este, surgido nos anos 20, como um movimento no campo das artes e literatura, demarca importantes processos de ressignificação

na ordem política e econômica do país. Criticando a reprodução dos padrões europeizados na cultura brasileira, propunha um movimento de descolonização, voltado para a descoberta dos Brasis autênticos.

Num primeiro momento, esses ideais balizam a política do patrimônio delimitando a atuação do SPHAN aos bens edificados do período colonial; com o tempo, a trajetória da noção de identidade que permeava a escolha dos bens se alargou, acompanhando as dimensões que o conceito antropológico de cultura acrescentou à tônica das ciências humanas, a partir dos anos 70.

A abrangência de conceitos do tão cantado processo de democratização do século XX, foi modificando as concepções de Brasil e identidade brasileira, sentida e ao mesmo tempo forjada no órgão do Patrimônio Federal, que expressa essa transformação em seus critérios de seleção, legislações e instrumentos de ação. A noção de identidade passa da nacionalidade homogeneizadora para a ótica da diversidade da sociedade brasileira, e o seu campo representacional é demarcado em diferentes modos e natureza de expressões culturais.

Situar os bens da Nossa Senhora de Lourdes no campo das questões do patrimônio envolve a consideração de aspectos que retomam pontos de discussão evidenciados há muito na trajetória do IPHAN, que dizem respeito à representatividade do popular na delimitação institucional do patrimônio cultural do Brasil. O valor representativo, o status e a classificação dessa tipologia de bem no âmbito do IPHAN, refletem as discussões epistemológicas do campo das artes, da história e da antropologia e os próprios contextos mundial e nacional em que são elaboradas as políticas de patrimônio.

Levadas em consideração desde o projeto de Mário de Andrade<sup>8</sup>, as artes populares garantem seu espaço com a preocupação de situar o povo e sua força representativa no cenário nacional que se quer formar. Nesse contexto, é reconhecido às criações populares o potencial de apresentar em sua manifestação viva e dinâmica, as raízes da cultura brasileira.



**Fig. 3 - Cristo do altar, com retábulo policromado em argamassa**

Os artefatos produzidos pelo povo com as mais diversas funções ritualísticas, utilitárias, decorativas, figuram, nesse primeiro momento, em razão do caráter demonstrativo e explicativo das diversas formas de existir, expressando o que de mais pitoresco, fantástico e também habitual perpassa no cotidiano e na forma organizacional das classes populares<sup>9</sup>. Trazidas à tona, reveladas pelo interesse das pesquisas dos folcloristas que emergiram nesses anos em que a industrialização e o processo de urbanização pareciam absorver e desorganizar as formas tradicionais de existir, de fazer, as expressões da cultura popular, estabelecidas perante a determinação rígida e universalizante de um conceito de arte, figuraram como alvo das operações de resgate da “autêntica” cultura brasileira.

Na dicotomia arte culta e arte popular instituída, fundada na disposição hegemônica da arte aprendida pelas técnicas dos centros e academias da produção artística institucionalizada, os artefatos populares cumpriam a função de documentar a diversidade da nação em seus aspectos mais diferentes e primitivos. Desta forma, os tombamentos de bens populares no período inicial de atuação do IPHAN foram inscritos

no livro etnográfico, ou histórico, a fim de serem estabelecidos numa temporalidade e resgatar, na sua tradicionalidade e permanência, as vicissitudes culturais do processo histórico de formação da nação.

Num momento posterior, marcado pelas transformações sociais e políticas do mundo pós-guerra, no contexto da consolidação de nacionalidades, de alargamento da vida social e da ascensão de segmentos sociais à cena política, também pelas concepções artísticas dos movimentos fundadores de novos paradigmas no campo das artes, culturas e padrões culturais, que seriam os elementos articuladores das identidades desses sujeitos são evidenciados. A nova política do patrimônio estabelece, então, a questão da identidade nacional numa perspectiva pluralista assentada nas diversidades regionais e demarca um lugar político para sua atuação.

As demandas de ordem política que pediam o reconhecimento de outras esferas da produção cultural aprofundam a necessidade de rever os enfoques concernentes à definição e formas de acautelamento que instrumentalizavam as ações do IPHAN. A própria insurgência de novas considerações no campo da história, de acordo com Cecília Londres (2005), somente nos anos 80 começam a ser consideradas e absorvidas pela argumentação das proposições de tombamento efetuadas pelo IPHAN, estabelecendo novos paradigmas para a valoração dos bens culturais no âmbito do patrimônio.

Esse cenário marca outra abordagem, também, para o fazer artístico, que nasce da compreensão da possibilidade plural de representações do real e da multiplicidade de sujeitos do processo histórico. Destituindo um padrão universal para categorizar o objeto artístico, a aceção do artefato cultural como representação de uma cultura, portanto como fonte para conhecê-la, muda toda a forma de dimensioná-lo, pois se quebra a rigidez de uma análise puramente estética ou de uma compreensão historiográfica exclusivamente contextualista:

“a consideração do valor do monumento enquanto documento, enquanto referências a significações históricas, às vezes fluídas, sem precisão cronológica ou em função da carga afetiva que pressupõem as noções de identidade ou de qualidade de vida, constitui um problema levantado nesse período problema que, como vem sendo apontado, assumiu uma dimensão não apenas conceitual como também política” (LONDRES, 2000: 195).

A percepção, que aos poucos se instalava nas políticas do patrimônio, estabelecendo um alargamento do campo de atuação do IPHAN, levou a admissão de valores histórico e artístico a bens recentes. Nesse panorama um novo quadro de referências se tornou necessário para considerar a nascente, ampla e multifacetada categoria de bens que surgiam nas novas proposições de tombamentos, ocasionando a atualização de suas categorizações com a consideração dos bens de diversas naturezas: imóveis, móveis, agregados, imateriais.

Dada esta perspectiva, pode-se remontar a trajetória de atribuição de valor imbricada à determinação do patrimônio. Este procedimento implica em operar escolhas que são referenciadas na cultura global, nos contextos regionais e na prática institucional do órgão estatal de políticas públicas destinadas à preservação do patrimônio, feitas em espaços-tempos específicos, que vão legar determinado bem cultural à memória ou ao esquecimento.

Trazer as obras da Igreja Nossa Senhora de Lourdes para esse processo é perpassar todo esse continuum de questões tangentes ao patrimônio. É um espaço privilegiado para situar as discussões de desnaturalização dos valores que elegem os bens culturais como portadores da memória nacional.

A Constituição Brasileira de 88, no seu Artigo 216 diz que:

“Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)”

A diversidade trazida para o âmbito do patrimônio considera os mais vários níveis da articulação dos fatores estruturantes de uma cultura para representar, simbolicamente, sua identidade. Um bem cultural cumpre esse papel de articulador de identidades. Quando inserido numa rede de representações coletivas, possibilita ao grupo conceber significados que possam ser reconhecidos como próprios a eles, seu espaço e sua cultura.

Um artefato apresenta a cultura que o produziu. Em sua dimensão material evidencia alternativas e possibilidades de materiais e instrumentos disponibilizados e restritos em função do meio físico, do acesso, e da compatibilidade com as habilidades de confecção, ou seja, dá a conhecer as obras e o estado tecnológico do grupo que a produziu. Também informa uma escolha plástica e um gosto estético. À configuração física é articulada outra dimensão do patrimônio, expressa em valores e posturas, concepções de mundo, de vida, relações de sociabilidade, referências culturais, que trazem à tona trajetórias de vidas, aspirações e necessidades do meio social onde se produz ou consome determinada expressão cultural.

## As formas sacras

Uma temática relevante na produção artística do Estado do Piauí é a que revela o imaginário sacro católico. Recorrente nos folguedos e brincadeiras populares, onde indícios da espiritualidade cristã aparecem associados e contextualizados às mais regionais expressões das sensibilidades do povo, assim como nas construções onde as veleidades estéticas depuraram, conscientemente, o artifício humano devotado à fruição artística.

O panorama piauiense da arte sacra é composto das mais diversas modalidades de expressões artísticas, de adjetivações populares ou eruditas, de acordo com a interpretação que o saber culto especializado atribui aos seus atores, processos de produção, usos, circulação e sentidos. A vasta produção é reconhecida pelo público e tem espaço de apreciação, divulgação e consumo garantido nos salões e mostras expositivas, que já tradicionalmente apresentam essa temática, tendo se tornado parte do referencial artístico e da apreciação estética da população. Essas obras se



Fig. 4 - Anjo guardião do altar na Igreja N. Sr<sup>a</sup> de Lourdes.

imiscuem no convívio e na frugalidade dos hábitos rotineiros, alcançando espaços próprios da reverência religiosa, destinados à devoção, também sendo comum e de bom gosto tê-los, mesmo como objeto de decoração.

Os usos diferenciados, por vezes ocasionam a sacralização do objeto, que reverenciado, é alojado nos oratórios particulares, ou mesmo inserido nos templos, fazendo parte de seu acervo litúrgico ou compondo o mobiliário. Algumas vezes, no entanto, a figuração exótica lhes dá a função de suvenires ou totens, que não fossem as figuras representadas, apenas guardariam em sua forma as referências de uma produção artística regional. Independente do lugar de onde emana o potencial discursivo dessas formas de expressão cultural, tais obras constituem suportes materiais que, ao traduzir o referencial cristão, constroem sentidos e ressignificam as representações de espiritualidade.

A religiosidade do piauiense, do sertanejo-nordestino em geral, permeia muitos aspectos da vivência e da experiência cotidiana. As representações físicas da crença são bem expressas na talha, também no barro, palha; enfim, nas criações originais a partir dos recursos naturais desse rincão. Figuram tanto nas modalidades mais tradicionais dos retábulos, oratórios, esculturas, xilogravuras, como também nos contemporâneos estilos da arte moderna que a traduzem em novos materiais, novas concepções plásticas.

Os sentidos gerados pela recepção dessas formas, sejam em expressões devocionais ou em função das características regionalizantes do artefato, que lhe dão um estatuto de obras típicas, lhe agregam o qualificativo de identificador cultural. Os modos específicos de apropriação do objeto é que elegem a imagem que é representada.

Os elos que ligam o objeto a um espaço, a uma comunidade de sentidos se assentam nos usos, nas interpretações e nas práticas que os diferentes atores sociais lhe atribuem e fazem viver com eles. A característica primeva de Arte Sacra os situam num universo representacional necessariamente ligado à espiritualidade, à religiosidade. Este pode ser vivido, no caso de constituir-se realidade interior ao espectador, ocasião em que as obras apresentam um fundo devocional; ou pode ser uma construção de imagem, um lugar referencial e produtor de sentidos a partir da relação que o espectador trava para com ele, que pode ser de estranhamento, exotismo, afinidade, afeição, memória territorial, conhecimento, alteridade.

Mas, são, sobretudo, as imagens da religião, do catolicismo, que compõem a unidade de significação. Descortinar este universo é remexer os fragmentos da vida social e da memória histórica do povo piauiense, onde se assenta o gosto pelas representações e criações plásticas das figuras pertencentes ao imaginário cristão.



**Fig. 5 - Altar da Igreja  
N. Sr<sup>a</sup> de Lourdes,  
esculpido por Mestre Dezinho**

O Piauí foi apontado pelo Censo de 2000 como o estado mais católico da federação (91,3% da população). A pesquisa do Centro de Estatísticas Religiosas e Investigações Sociais, CERIS, procedida a partir deste resultado, demonstra uma multiplicidade de fatores e variantes nas práticas e concepções que permeiam a vivência e expressão desta religiosidade. Os referenciais católicos são manifestos, não apenas em sua pureza tradicional, mas permanecem na espiritualidade de maneira renovada.

Nessas variantes, observa-se, a presença de forte vinculação com o catolicismo do tipo popular, destacando-se a participação em festas religiosas locais, romarias e eventos religiosos. Atribui-se, inclusive, a este catolicismo popular tradicional um fator de entrave ao afluxo do protestantismo ou outras religiosidades.

A força expressiva que figuras sacras têm remontam à força civilizatória que se deu no Brasil, com um dos pés ficados na Igreja. O universo de sensibilidades populares do cristianismo popular presentes em Portugal, foi revivido no domínio colonial por força da estrutura política e administrativa implantada pela Coroa no Brasil. Pelo regime do Padroado, que regeu a colonização do ultramar, a Igreja católica exerceu um papel regulador e agregador das sociabilidades no processo de alargamento do domínio do Rei pela aventura de devassamento dos ermos territórios do interior da colônia. Desta forma, ficou assegurada a proeminência da Coroa frente aos poderes temporal e secular, que estavam devidamente atrelados na empreitada de colonização e domínio.

No cenário da Contra Reforma, que se dava na época, as produções de temática sacra desempenharam um papel evangelizador. Enquanto o protestantismo se afastava do culto das imagens e relíquias e todo o aparato do catolicismo medieval, a igreja católica portuguesa reforçava os elementos que produziam uma exteriorização da fé ao extremo, expressa com rigor, até mesmo por causa da vigilância e perseguição inquisitorial.

No Brasil, a fé católica foi propagada, no período colonial, por meio dos aldeamentos, missões e pela crença indelével da população, traduzida, sobretudo, na devoção aos santos, solícitos aos pedidos dos seus fiéis. De caráter pedagógico, como parte do aparato utilizado no processo de conversão dos índios, produções de temática religiosa foram sendo introduzidas no território em conquista; também como objeto das devoções particulares do contingente de colonos e degredados que vieram para o ultramar.

Toda uma arte voltada para a ambientação da devoção e da fé se erigiu com produção de imaginárias, nas talhas retabulares e na arquitetura religiosa colonial, também nos próprios aparatos da devoção doméstica. Estas construções fizeram nascente uma produção de função religiosa, que guardando os traços de suas origens lusas, presenciaram a integração da arte e dos seus produtores na conjunção do ambiente e sociedade colonial.

Tal produção adquiriu características estilísticas e iconográficas demarcadas regionalmente pelas especificidades do processo de colonização em termos de ocupação do território, da atividade econômica, das condições materiais disponíveis e acessíveis, do maior ou menor grau da ingerência da Igreja no poder político local e das forças internas operantes no meio social onde florescem.

Na porção territorial que corresponde ao Estado do Piauí o imaginário cristão e a forma de religiosidade se constituiu no histórico de sua formação, fincada na identidade funcional e subsidiária que este quinhão assumiu frente às demais unidades econômicas da colônia. A atividade que realmente fincou o ser humano nesse território e fundou as raízes históricas de conformação do povo piauiense foi a prática da pecuária, que abasteceu o litoral canavieiro e as zonas de exploração das minas.

Esse empreendimento, marcado pela instalação das fazendas, núcleos isolados nos sertões em devassamento, ocasionou um poder disperso, onde espalhados 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, forjaram o espaço, as vicissitudes históricas e o ser humano regional.

Para Euclides da Cunha este homem é a perfeita tradução moral dos agentes físicos da terra, que lhe legou o tipo físico, a moralidade e o misticismo. O isolamento assegurou

“a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante às novas exigências da vida. E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo...” (CUNHA, 1963: 91).

Nas terras distantes, isoladas, a crença no sobrenatural se constituía no único esteio disponível na peripécia que era a empreitada de viver nesse agreste dos primeiros tempos da colonização e povoamento do que mais tarde seria o Piauí. A visão cósmica do sertanejo guarda a marca perseverante da providência divina sobre as coisas terrenas. O relacionamento com o mundo, com a natureza, é marcado pelo

misticismo que se funda em um universo mental no qual a sabedoria popular e as formas criativas de lidar com a realidade são projetadas na atmosfera religiosa.



Câmara Cascudo ressalta que no Brasil é mais plausível falar em um catolicismo folclórico do que no catolicismo apostólico romano. O catolicismo luso que afluíu aqui, já permeado do caldeamento mourisco e pagão do Portugal do século XVI, teve seu corpo doutrinário absorvido e reajustado pelos elementos da espiritualidade dos índios e negros, não organizados de forma dogmática e sem rigor cerimonial. Diferente do que ocorrera no litoral, ou nos locais onde as forças econômicas ocasionaram a oxigenação e atualização dos padrões espirituais, no sertão isolado, as características de uma religião praticada quase que sem os ditames da liturgia, transformada pelos usos habituais, pôde manter-se dogmaticamente firme, não modificando sua matéria íntima.

**Fig. 6 - Tela de Afrânio Castelo Branco representando a última estação da via sacra. Moldura de Mestre Exedito**

A fé professada nas fazendas e currais isolados instituía, pois, uma relação pessoal dos homens com as divindades e se afastava dos ritos litúrgicos e cerimoniais doutrinários, pois as ordens e missões religiosas que cumpriam o projeto da Coroa de ditar os desígnios da fé na colônia portuguesa, não alcançariam todos os recônditos desse sertão. Sem a presença contundente dos missionários, que detinham o conhecimento dos credos e das verdades

teológicas, o catolicismo praticado nesse território adquiriu os traços do popular nos ritos e nas celebrações votivas.

A cultura material pertencente a esta mentalidade religiosa, acabou por ter as marcas das condições de produção que lhe foram determinantes, o uso de materiais extraídos do ambiente imediato de vivência, os instrumentos rudimentares, as técnicas sem o apuro propiciado por uma formação. Todas estas características são próprias das artes que nascem no interior de um grupo, onde sua produção e consumo são motivados em função dos significados e utilizações que adquirem dentro desse mesmo grupo.

O meio ambiente, a organização econômica, a visão de mundo, as relações sociais, os laços de solidariedade típicos do Brasil Sertanejo<sup>10</sup> condicionaram uma produção artística popular que também é mergulhada na espiritualidade sagrada, da qual é indissolúvel, atendendo às funções de alimentação da fé, sustentáculo da relação emotiva com as devoções e sublimação do cotidiano.

Com uma função utilitária de elevação do espírito, de valor simbólico, porque inserida no panorama das referências e significações de ordem cultural, a produção artística tradicional relacionada ao universo religioso do sertanejo figura como

“esforços de compreensão do mundo, formas de domínio do “cosmos”, por um grupo que a ele continua submetido. Esta tentativa de conquista alucinatória e mágica do mundo pelo grupo, esta socialização simbólica das forças naturais, de que a sociedade deve apoderar-se para se assegurar de sua própria existência.” (Duvignaud, 1970:89).

No caso, o pensamento mágico oriundo do caldeamento dos componentes étnicos nesse processo, elabora-se a partir de um universo simbólico de referenciais próprios do catolicismo, profundamente enraizado no imaginário social.

Esse “catolicismo rústico”<sup>11</sup> se faz muito presente na labuta cotidiana do sertanejo contemporâneo submetido ao ardil dos fatores ecológicos e políticos - abandono administrativo, descaso do poder público e falta de compromisso das políticas governamentais que acirram o isolamento geográfico e exaltam a penúria do ambiente e do clima - aflorando uma espiritualidade na qual o poder divino é invocado e se manifesta em todas as esferas da vida.

As manifestações de religiosidade, entre as quais a confecção dos santos, que eram tidos em casa, nos altares das modestas capelas, carregados em procissão, cobertos de velas e de votos, exteriorizavam a fé, revelavam uma sensibilidade artística, um espírito místico e incitavam a liberdade de criação.

A forma portuguesa de representação dos santos, difundida, principalmente, nas oficinas dos jesuítas, ao modelo barroco da época, tomou expressões e características que lhe foram dando os artífices locais intuídos por suas necessidades, anseios e aspirações. O modelo dessas imaginárias, então, renovou-se, mas, conforme ressalta Câmara Cascudo “sem alterar os padrões do paladar visual”<sup>12</sup>. As imagens sacras foram sendo reproduzidas em outras dimensões e quase sem as deformações que, aos poucos, o ambiente acabaria por fazer inevitáveis.

No Piauí, a inexistência dos colégios e oficinas jesuíticas não condicionaram o padrão barroco às esculturas. Embora estudos tipológicos ainda não tenham sido feitos, ou mesmo uma catalogação de imaginárias históricas, atesta-se a presença de um padrão romântico de representação nas imaginárias contemporâneas, marcadamente nas obras da Nossa Senhora de Lourdes.

Alberto da Costa e Silva, no seu estudo sobre as obras do Mestre Dezinho contidas nesta Igreja, procura demarcar, justamente, a permanência do padrão arcaico da escultura do medievo português na inconsciente concepção plástica que permeia a criação do Mestre Dezinho. Nesse estudo é estabelecido um paralelo entre as esculturas presentes na Igreja e alguns equivalentes em modelos ibéricos, em termos de proporções e soluções plásticas adotadas.

A permanência das formas mais tradicionais de expressar a religiosidade, bem como sua evolução para propostas figurativas que alcançam os espaços da arte contemporânea, transformaram a expressão arcaica em estilos, que criam formas de representar essa espiritualidade que têm a mesma raiz popular.

## **O patrimônio do “povo”**

São várias as características que classificam um produto cultural como popular sob a ótica de sua produção: intencionalidade do processo criativo, gratuidade da produção e caráter imediatista que adquire enquanto expressão ligada diretamente à existência e práticas de um coletivo.

Essa classificação, no entanto, revela-se oposicional e excludente, concebida em relação ao conceito de erudito. As duas categorias procedem do mesmo lugar de fala, qual seja, do saber culto, que atribui à cultura popular um conceito negativo, traçado em oposição ao que é erudito. A dicotomia torna-se ainda maior quando se lança a categoria de arte para qualificar o “popular”.

As tentativas de remeter o caráter popular aos produtores de determinada expressão cultural figuram como tentativas vãs de descobrir um caráter próprio às expressões culturais, inseparavelmente ligadas a um contexto social. Para Chartier (2003), classificações desta forma, sociologizantes, redundam ou em uma compreensão da cultura popular autônoma, que se fecha sobre seus sentidos próprios, cuja alteridade não pode alcançar ou, de outra forma, estando ontologicamente inserida na relação de dominação das culturas “superiores”.

A dicotomia que limita o olhar e hierarquiza a cultura não deve ser adentrada, mas, no entanto, é necessário cuidar-se para não ceder ao risco, explicitado pelo próprio Chartier, de neutralizar as diferenças que envolvem a exposição das práticas culturais. “Aceitar tal perspectiva seria esquecer que os bens simbólicos assim como as práticas culturais são sempre o objeto de lutas sociais que tem por risco sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação).” (CHARTIER, 2003, 153).

A cultura popular deve ser apresentada não em relação a padrões estéticos, mas no processo histórico de constituição de si mesma, através do processo de constituição dos grupos, que criam suas próprias referências, no seu processo criativo interno como também, através da observação, apropriação e internalização, que ressignifica para si o que lhe era exterior.

“o “popular” não se encontra no corpus que seria suficiente delimitar, inventariar e descrever. Antes de tudo, ele qualifica um modo de relação, uma maneira de utilizar os objetos ou as normas que circulam em toda a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos, manipulados de diversas formas.” (CHARTIER, 2003: 153).

Desta forma, importa a apropriação que os grupos fazem de determinado referencial, do vínculo que liga o objeto da criação às visões de mundo que o cercam na atividade criadora e principalmente na recepção desta. Nessa perspectiva, popular e erudito se integram num conjunto simbólico e sistema de imagens que podem apresentar percepções tão diversas quanto são as práticas culturais de cada grupo humano.

A característica popular dos bens é construída por sua leitura. Os condicionantes que regem a produção são partilhados no meio em que os agentes produtores vivem e sua referência simbólica é constituída culturalmente. O artista descobre no seu processo interior de criação, os caminhos, meios, resquícios de informação e gosto que lhe permitirão conceber a forma. Nesse processo ele busca a técnica mais apropriada para expressar o seu mundo, que vem do seu ofício, do seu aprendizado ou de um processo intuitivo.

“Somente para quem não conheça, por dentro, os caminhos da Arte, é que pode parecer um paradoxo a afirmação de que, por mais estranho que pareça a princípio, cada um desses mundos particulares revelados pelos grandes artistas termina por ser identificado pela comunidade como algo seu, algo que estava escondido nas suas camadas subterrâneas, irrevelado ou esquecido, e que agora, de repente, um espírito poderoso revelou e trouxe à superfície, para ensinar de novo à comunidade aquilo que ela é, sem saber.” (SUASSUNA, 2002 : 269).

A produção de sentido é, pois, uma operação dialógica estabelecida entre a proposição de criação do artista e as categorias interpretativas dos espectadores, dos consumidores dessa expressão cultural. Não pode, portanto, ser tomada universalmente, visto que os diferentes espectadores se apropriam da arte de maneira particular e constroem para ela sentidos diversos. No entanto, há um universo representacional que é passível de gerar uma unidade de significados em torno de cada obra. Não uma situação totalizante, hermética que generalize ou anule as visões de mundo dos sujeitos culturais, mas uma construção montada a partir das imagens e significações de caráter mais coletivo possibilitadas pelo vínculo cultural.

As imagens constituídas pelo artista na forma são representações que se constroem também na vivência dessas obras em um universo social e na apropriação destas pelos atores sociais. São capazes de mobilizar universos de sentidos, capazes de instaurar uma legitimidade social. Os condicionamentos atestam a presença de sensibilidades, de padrões estéticos que se revelam na conservação e na atualização de formas de fazer, de usos, de materiais, recursos expressivos associados às leituras das obras, que por sua vez, constituem representações imagéticas e formas discursivas nas quais são deixadas a ver a expressão que os homens constroem de si próprios e do mundo, representações da vida, construções do real.

Os elementos populares em exposição na Igreja Nossa de Lourdes são representações simbólicas, que ocultam algo para além da forma, fazem enunciações de construções sociais e históricas internalizadas, que se apresentam quase que naturalizadas. Esses signos, por se ancorarem nos fundamentos de organização da vida social, são extratos da memória que permeiam o social, alimentando-o com imagens, sentimentos, idéias e valores que forjam auto-representações e representações do mundo.

Os traços morfológicos das esculturas e o figurativismo das pinturas contribuem para isso. Ao buscar os determinantes da forma em Mestre Dezinho e Mestre Exedito atestamos a permanência elaborada, cada qual em suas preferências, detectando traços comuns, que aproximam as obras de escultores de épocas mais remotas aos do presente, e os contemporâneos entre si. A forma escolhida para a representação artística das imagens resgata uma prática social e um gosto estético de raízes longínquas, que segundo Lélia Frota é a aculturação, com soluções de originalidade, de uma herança tradicional. Para ela “a organicidade da produção é a garantia mesma de sua espontaneidade e contemporaneidade, integrada à essência e existência de uma cultura viva”<sup>13</sup>.

Já nas obras do pintor Afrânio, contidas na Igreja, é justamente o estilo pelo qual a temática é traduzida que mobiliza os referenciais da memória social no processo confesso de exteriorização da escolha de elementos da arte primitiva. Estes figuram com “estímulo para a composição de um mundo em que os resíduos mágicos da atmosfera sagrada, a poesia popular do misticismo sertanejo e a crítica mordaz de um espírito atualizado e civilizado se ligam”<sup>14</sup>. O simbolismo integrante do seu íntimo e da realidade do meio cultural telúrico do artista é possibilitado pelos processos de criação advindos de sua formação acadêmica.

Buscando-se as forças operantes da memória no indivíduo e na memória social verifica-se que a sensibilidade que rege a produção das formas e apreciação das obras estão lançadas na espiritualidade e no processo histórico de formação de uma identidade, que se consolidou na representação do sertanejo. Essas imagens constroem-se pela eleição de símbolos que têm, nas expressões do conteúdo emocional e mítico da cultura sertaneja, suas mais belas e poéticas representações, geralmente assentadas na imagem que articula o homem ao seu meio, às imposições que a natureza faz ao caráter, ao físico e à vida penosa e de luta.

A propriedade da Igreja de funcionar como um lugar referencial que compreende toda uma unidade significativa, de natureza material e mental, tem os seus componentes simbólicos construídos a partir desta representação. Os elementos da composição se ligam profundamente aos referenciais da tradição, cuja permanência nas criações inconscientes ao longo do tempo, são concebidos por Clarival Prado Valadares como características próprias e imutáveis, como estruturas arcaicas de pensamento e imagens existentes no imaginário social, comum aos “povos mais distantes, marcados na história ou já perdidos no tempo e no espaço pela semelhança das contingências”<sup>15</sup>.

Desta forma, a construção coletiva é contextualizada e ressignificada na manifestação cultural que compreende as obras da Igreja. Buscamos aqui apreender e decodificar essas construções simbólicas, captáveis através das imagens sensíveis das artes. Tal sistema de representação, tal rede de significados instauram a unicidade da composição em seus elementos no qualificativo popular.

Tal compreensão da cultura ou produções culturais deve se dar em termos da pluralidade de usos e interpretações, da multiplicidade de apropriações que se constroem a partir de práticas específicas e determinações fundamentais em cada grupo cultural.

As obras da Nossa Senhora de Lourdes conformam um espaço de prática social de ambiência e significações específicas no seio da comunidade onde está inserida. Mas, para além das funções cotidianas, dos hábitos locais, dos significados individuais que a Igreja assume perante os fiéis e a comunidade imediata a que serve, este templo tem um significado maior, quando submetido a uma análise mais ampla e contextualizada das manifestações e acepções da cultura brasileira.

A composição intencional do espaço em questão, com funções e características de organização, em geral já pré-definidas, opera no universo simbólico social de forma a transmitir valores e significados direcionados. A existência dessas obras populares (ou de sentido popular) num lugar sacralizado gera determinadas práticas de utilização, que se multiplicam e compõem outras unidades significativas.

O cumprimento dos desígnios associados ao uso do espaço e à função simbólica própria de um templo religioso católico, vem acrescido de uma outra dimensão de significação: o referencial cristão, em sua expressão material, traduz sensibilidades, as quais podemos considerar, de expressão regional, que

remetem às categorias espaciais e temporais da organização social local, implicando em formas próprias de fazer, sentir e viver a espiritualidade cristã.

A articulação constituída no espaço da Igreja, entre o sistema doutrinário consolidado do catolicismo e as formas criativas que resultam da vivência e apropriação do conteúdo e pressupostos dessa doutrina fazem parte do conjunto de significados que os indivíduos e a coletividade local mobilizam para dar sentido a si próprios e ao mundo em que vivem.

Este espaço constituído é, pois, uma representação sistêmica de um universo de sentidos, atrelados por exemplos, imagens, lições, condutas, sensibilidades que o imaginário cristão disponibiliza como instrumento espiritual e mental de apreensão da realidade e que são recriados pela experimentação individual e coletiva.

Na igreja, a materialização desse referencial é feita segundo representações construídas acerca do sertanejo nordestino, expressando valores como a simplicidade e a rusticidade, de forma que permite aos expectadores compartilhar os significados dos componentes do espaço.

A representação da cultura sertaneja, que é contemporizada na Igreja, constrói a imagem ligada ao *modus vivendi* próprio da organização social de características peculiares que foi se estabelecendo em regiões específicas ao longo dos caminhos da colonização. Capistrano de Abreu circunscreve geograficamente essa região como a zona em que se procedeu a expansão do povoamento colonial que avançando pelas margens do curso setentrional do São Francisco, cortou os chapadões que isolavam o litoral e adentrando os vales dos rios, se estendeu até o Parnaíba.

O universo de representações que se tem feito desta região desde os tempos coloniais pode ser adentrado considerando-se as características assinaladas pelo historiador Victor Leonardi como definidoras de uma zona sertaneja. Para ele a configuração de uma vertente importante da cultura brasileira nessa região advém do seu caráter de isolamento, que proporcionou o desenvolvimento de um modo de vida e mentalidade próprios.

Outra característica é a qualidade de zona fronteira destas regiões, que estariam sempre por descobrir, se fazer, nas quais os limites geográficos e mentais são indefinidos e móveis. Guimarães Rosa fornece um aspecto psicológico a esta característica, retratado na fala de um de seus personagens que o sertão “está em toda parte”, “querendo procurar nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem.”.

O sertão é também o lugar de transição perpétua entre conhecido e desconhecido. A espiritualidade do sertanejo cria uma dimensão misteriosa para a realidade, revelando-a e encobrendo-a em uma variedade de aspectos místicos. Múltiplos também são os tempos no sertão. Estes compostos pelos ciclos da natureza e pela referência ao tempo pessoal de cada geração. A constante do processo histórico nessas paragens não é linearidade rumo ao progresso.

O *locus* onde se assenta a representação do sertanejo é, pois, a confluência de realidades geográficas, política, econômica, psicológica e metafísica. Guimarães Rosa e Ariano Suassuna assinalam o caráter universalizante desse sertão: não é uma região específica, nem tem temporalidade determinada, são questões humanas, pertencentes a qualquer universo de existência.

Por isso, a cultura da região rompe as barreiras do espaço para sua significação. A representação constituída pela Igreja, como um espaço físico e simbólico, se instaura na dialética das relações entre o universal e o local, o global e o particular, que configuram (em última instância) o ponto de tensão onde se articulam as identidades coletivas.

Jacques d'Adesk diz que o espaço é constituído “através da relação de grupos sociais que se encontram e se reconhecem em um local, segundo uma forma de comunicação que gera relações permeadas por significados hierarquizados, valorizados, polarizados.” Assim sendo a concepção, constituição e organização do espaço são também fenômenos culturais, pois constituem representações construídas pelos grupos que vivenciam o espaço.

A Igreja como um espaço praticado, como categoria topológica de mediação entre o sujeito (o indivíduo ou determinada coletividade) e o mundo, expressa essa relação através de sua materialidade, que contextualiza a cristandade por meio de uma representação da cultura sertaneja criada na modernidade, mas que não rejeita a tradição.

Nessa perspectiva, a Igreja Nossa Senhora de Lourdes é um *locus* de construção e representação de identidade<sup>16</sup>, pois constitui-se num espaço de mediação de sensibilidades e sentimentos. Estes configuram-se em referências culturais significativas como representação de uma espiritualidade e um sentido de vida particulares, expressando a diversidade cultural brasileira em formas de viver e de apreender a realidade.

## Conclusão

A composição da Igreja compõe um aglomerado de imagens que remetem à constituição histórica e geográfica do Brasil. São construções simbólicas 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, compõem uma imagem de nordestino, cujo ícone é a figura do sertanejo. Esta invenção transpôs os espaços de vivência e sua transfiguração no tempo, de forma que a imagem do sertanejo nordestino, da lida com a terra e o gado, está presente na auto-imagem do cidadão, por força das sensibilidades da tradição, diluída e difundida no universo mental, mobilizado pelas raízes históricas.

O que essas imagens evidenciam são aspectos da vida, da espiritualidade, dos modos de agir, sentir, de se expressar e se manifestar artisticamente; enfim, caminhos a serem trilhados pela nossa imaginação e pelo nosso processo cognitivo para acessar os receptáculos sensoriais que conduzem ao universo do dito sertanejo nordestino.

Dado o exposto, certificamo-nos dos predicados artístico e histórico deste bem e, nestes termos, decodificamos a linguagem espacial e plástica da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, a fim de constituir sua relevância para o patrimônio cultural da nação. Nesse sentido, o atesto do valor desse bem e a garantia de sua preservação fundamentam a proposição de seu tombamento como referência da cultura brasileira, em conformidade com as diretrizes da política do patrimônio de consideração das realidades locais, com vias à preservação de suas particularidades, no âmbito da construção das identidades nacionais.

Embora o seu valor como fonte etnográfica tenha sido explicitado, o argumento valorativo busca a superação das dicotomias e hierarquias tradicionais do campo do patrimônio. O olhar antropológico que se procura lançar a este bem cultural não deseja situá-lo como um fragmento de realidade diluído na cultura do que se pretende Brasil, e sim atestar o seu valor a partir da desconstrução da dicotomia arte culta/popular e do fazer historiográfico moderno .

As sensibilidades que condicionam a forma e são evocadas pela plasticidade, neste espaço praticado, são sentidas, compartilhadas, vividas e recriadas. A experiência humana é traduzida num espetáculo de símbolos, ícones, imagens construídas, que remetem diretamente à experiência individual e à memória social.

Os sentidos são possíveis de ser traduzidos, apreciados, entendidos, por meio da identificação propiciada pela experimentação histórica da condição existencial do homem regional. Esta identificação é constituída do legado cultural, da experiência cotidiana, do processo de mobilização e apropriação desses referenciais para sua construção.

Nesse sentido, os elementos da composição da Igreja Nossa Senhora de Lourdes conformam uma miscelânea de ícones, apanágios do catolicismo, com traços popularescos de expressão regional e pictórica que operam, neste espaço, a contemporização das nossas vicissitudes históricas. A percepção do componente plástico é condicionada, através das funções metafóricas e metonímicas da memória, à experiência estética pessoal e do grupo, podendo em relação a estas experiências apresentar até mesmo um caráter estereotípico perante as veemências da interpretação histórica.

Este bem cultural 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 a concepção coletiva de um *modus vivendi*. 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.

Tal manifestação artística documenta a vivacidade da cultura religiosa no Piauí e as formas de expressá-la, bem como atesta o valor de contemporaneidade dessa manifestação cultural. É pujante o referencial estético, as sensibilidades, os valores e concepções apresentados a ver e sentir na composição da Igreja, na prática cotidiana de religiosidade, na forma peculiar de se relacionar com o mundo e na maneira de se auto-definir presente no imaginário social do sertanejo.

O que se busca reconhecer com a proposição do reconhecimento desse bem como patrimônio cultural nacional é o valor deste, enquanto produto da capacidade criativa do homem, em seus atributos artísticos, mas também o ingresso dessa arte no seu contexto sócio-econômico, no universo das práticas que compõe o ser humano em sua dimensão social e empírica do mundo.

## Notas

<sup>1</sup>Este artigo foi produzido no contexto da Cooperação UNESCO/IPHAN – Projeto 914BRA006. As opiniões aqui expressas são de responsabilidade da autora e não refletem necessariamente a visão da UNESCO sobre o assunto.

<sup>2</sup>Historiadora pela Universidade de Brasília - UnB, bolsista do Programa de Especialização em Patrimônio IPHAN/UNESCO, na 19ª SR IPHAN, em Teresina-PI.

<sup>3</sup>Mestre Dezinho, nascido em Valença-PI, iniciou sua carreira como ajudante de marcenaria, depois se dedicando à fabricação de ex-votos. Trabalhou como vigia noturno de praça no bairro da Vermelha e, posteriormente, na construção da Igreja. É o pioneiro da Arte Santeira Piauiense. Seu talento de escultor foi reconhecido nas diversas exposições que participou no Brasil e exterior, entre as quais a do Centro Domus de Milão, em 1972; na Bienal de Arte Popular de Bratislava, em Israel, no mesmo ano; na mostra Brasil Export/73, em Bruxelas; na Bienal Nacional de 1974, em São Paulo.

<sup>4</sup> Mestre Expedito é procedente de Domingos Mourão-PI, também marceneiro em sua cidade natal, iniciou a vida de escultor com a produção de ex-votos. Participa de muitas feiras e exposições por todo o país, e é atualmente um dos maiores produtores de Arte Santeira.

<sup>5</sup> Afrânio Pessoa Castelo Branco, pintor teresinense, formou-se pela escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1960. É um dos mais conhecidos pintores de arte moderna do Piauí.

<sup>6</sup> O IPHAN é uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pelas políticas públicas de identificação, promoção e salvaguarda dos bens culturais brasileiros.

<sup>7</sup> A mesma instituição já recebeu o nome de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ SPHAN, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural/ IBCP e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN.

<sup>8</sup> Ante-projeto de constituição do IPHAN, de 1936, fundamento da iniciativa estatal nos rumos da organização de um serviço de proteção do patrimônio.

<sup>9</sup> É importante ressaltar que o sentido classista do conceito de “popular” não era ainda a idéia central para a categorização da produção dos artefatos com funções utilitárias, sagradas, religiosas, diretamente inseridos no cotidiano dos segmentos ditos populares.

<sup>10</sup> Cenário regional definido por Darcy Ribeiro, em O Povo Brasileiro, em função de peculiaridades regionais do processo de constituição da Nação. Abrange as áreas circunscritas pelo Nordeste semi-árido e os cerrados do Centro-Oeste, as quais ele caracteriza em função de uma economia pastoril associada à produção de uma subcultura própria, caracterizada por uma vestimenta, culinária e visão de mundo bem típicas, além de uma religiosidade propensa ao messianismo, tendo inclusive sua atividade social constituída em função dos ritos e festas fixadas pelo calendário cristão.

<sup>11</sup> Definido por Woitowicz e Gadini como forma sincrética de apego ao sagrado que mistura elementos místico-mágicos com os elementos do catolicismo. No Brasil, ricamente constituído pelos elementos caldeados de sua composição étnica. In: Heranças da religiosidade popular nas manifestações da cultura. Revista de Folkcomunicação. Nº 1.

<sup>12</sup> In: CASCUDO, Luís da Câmara. Prelúdio do Artista Popular. In: MEC. Brasília: 1974. pp.14  
FROTA, Lélia Coelho. In: Publicação do Departamento de Assuntos Culturais do MEC. Brasília, 1974.  
(xérox), pp. 51

<sup>13</sup> In PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>14</sup> VALADARES, Clarival do Prado. Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares. In: MEC, 1974. Essa noção correspondente ao conceito jungueano de arquétipos. Estes, “formas dinâmicas, instauradoras do imaginário coletivo, que funcionam como permanências mentais socializadas e reatualizadas ao longo do tempo” (In: PESAVENTO, Sandra. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. PP.23).

<sup>15</sup> Para Milton Santos, a identidade se constitui a partir dessa relação dialética entre o indivíduo e o local, o global e o particular. “Os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos. Eles são irregulares, mas são também globais, manifestações da totalidade-mundo, da qual são formas particulares.” (Santos,2000).

## Referências Bibliográficas

- ABREU, C. de. , 2000. *Capítulos de História Colonial: 1500 1800*. Belo Horizonte: Itatiaia
- BRITO, S. R. S. de, R., RIBEIRO, O. G., BÔGEA, K. S., RIBEIRO, E. S., E. , 2000. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: A Experiência do Maranhão*. São Luís: IPHAN/ 3ª SR
- CARVALHO, D. , 2005. *A Talha de Retábulos no Piauí*. 2ª ed. Recife: Editorial Tormes  
- *Arte sacra popular e resistência cultural*. Editorial Tormes
- CASCUDO, L. da C. , 1985. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia  
1971.- *Tradição; ciência do povo*. São Paulo: Perspectiva
- CHARTIER, R., 2003. Leituras “populares”. In: *Formas e Sentidos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, ALB
- COELHO, B. (org). , 2005. *Devoção e Arte: Imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EdUSP
- COSTA, L. M. , 2000. “Bens Integrados: conceituação e exemplos” In: *Manual de Preenchimento da Ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília: IPHAN, DID  
2002.- *De museologia, arte e política de patrimônio*. Pesquisa: Clara Emília Monteiro de Barros.  
Rio de Janeiro: IPHAN
- CUNHA, E. R. P. da. , 1963. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves
- D’ADESKY, J. , 1997. Acesso diferenciado dos modos de representação afro-brasileira no espaço público. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 25. Brasília: MinC/ IPHAN
- DUVIGNAND, J. , 1970. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Forense
- FARIA, P. S. de. , 1940. Representações do Iberismo na Arte Sacra. In: *MHN. Anais do Museu Histórico Nacional* . Vol. 36. Rio de Janeiro: O museu p. 259
- FONSECA, M. C. L. , 2005. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC Iphan
- GIRÃO, C. , 2001. Arte e Patrimônio. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 29. Brasília: MinC/ IPHAN, 2001. p.102
- IPHAN. , 2004. *Cartas Patrimoniais*. (org. Isabelle Cury). Rio de Janeiro: IPHAN
- IPHAN. , 2003. *O registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: MinC/ IPHAN

- ISHAQ, V. , 1940. Entre o medo da morte e a salvação. IN: *MHN. Anais do Museu Histórico Nacional* Vol. 32. Rio de Janeiro: O museu p. 259
- LE GOFF, J. , 2003. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp
- LEONARDI, V. 1996. *Entre árvores e esquecimento: história social nos sertões do Brasil*. Brasília: UnB
- LIMA, R. G., FERREIRA, C. M. , 1998. O Museu do Folclore e as artes populares. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 28. MinC/lphan p. 100.
- LIMA, R. T. (org). , 1997. *Escola de Folclore, Brasil; estudo e pesquisa de cultura espontânea*. São Paulo: Escola de Folclore
- MAGALHÃES, A. , 1997. *E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Fundação Roberto Marinho
- MARIANI, A. , 1998. A memória popular no registro do Patrimônio. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 28. MinC/lphan p. 156
- MASCELANI, M. Â. , 1998. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 28. MinC/lphan p. 120
- MEC. SPHAN. , 1980. *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma Trajetória*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória
- MEDEIROS, M. B. de , 2004. *Arte em Pesquisa: especificidades*. Brasília: ANPAP
- MESQUITA, A. M. V., *Santeiros do Piauí*. (Xerox)
- MOTA, L., SILVA, M. B.de R. , 1998. *Inventários de identificação: um programa da experiência brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN
- PESAVENTO, S. J., 2003. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica
- Revista Internacional de Folkcomunicação. Nº 1 e Nº 5. on line: <http://www.uepg.br/revistafolkcom>
- ROSA, J. G., 1967. *Grande Sertão: Veredas; o diabo na rua, no meio do redemoinho*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio
- SANTOS, M., 2000. *Por um outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record,
- SILVA, Albeto da Costa. , 1998. *Mestre Dezinho de Valença do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves
- SUASSUNA, A. , 2002. *Iniciação à Estética*. 5ª ed. Recife: Universitária, UFPE
- WALDECK, G. , 1998. Exibindo o povo: invenção ou documento?. In: *IPHAN. Revista do Patrimônio*. Nº 28. MinC/lphan p. 82.

## Fontes consultadas

Publicação Minha Vida, por Mestre Dezinho, impressa em Teresina, 1999, pela gráfica e editora Halley S.A.

Apresentação do projeto Anjos do Piauí. “O esquadrão da Luz”, realizado pela May Waddington Socioambientais Ltda

Fichas de Inventário de Bens Móveis Integrados da Igreja Nossa senhora de Lourdes. Realizada pela técnica do IPHAN Maria da Conceição S. M. Feitosa, em julho de 2003.