

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Marco Antonio Fontes de Sá

Arte Santeira
Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo

Doutorado em Ciência da Religião

São Paulo
2020

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Marco Antonio Fontes de Sá

Arte Santeira

Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo.

Doutorado em Ciência da Religião

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião, área de concentração – Estudos Empíricos da Religião, sob orientação do Prof. Dr. Ênio José da Costa Brito

São Paulo
2020

Banca Examinadora

Agradecimento à CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento: 88887.369247/2019-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code: 88887.369247/2019-00

Agradecimento À FUNDASP, pelo apoio financeiro que me permitiu uma dedicação integral a esse projeto.

Agradecimentos

Ao prof. Enio José da Costa Brito, pela paciência, coragem e empenho em ser, novamente, meu orientador.

A todos os professores do programa de Ciência da Religião, que o mantêm vivo e vibrante, e de modo especial àqueles que me aturaram em suas disciplinas.

Aos colegas que compartilharam comigo essa experiência do mundo acadêmico e generosamente permitiram que eu fosse um deles.

Aos funcionários da PUC, gente que trabalha para que possamos estudar.

À minha esposa Mara Cristina Nunes, pelo apoio e pela valiosa contribuição com as transcrições das entrevistas.

A todos os artesãos que contribuíram com essa pesquisa, falando de seu trabalho e da sua vida.



*“E eu gosto de fazer artesanato. Eu gosto de fazer isso aqui.
Pra mim tá na alma. Tá no sangue.”*

Mestre Zuza – Santeiro - Tracunhaém - PE - 2019

Já perguntaram pra mim com jeito, quando seu Antonio Lins trabalhava tem um local aqui na Ilha Grande, ele pegava a bicicleta dele, era uma Hércules. Era melhor a gente ir levando um jumento nas costas do que pedalando naquela bicicleta dele. O cano deveria ser de chumbo por dentro. Ele pegava a bicicleta e ia para a mata com os amigos dele, ali ele cortava o que ele queria - pequi, pequiá, pereira, ele cortava os galhos que ele queria, tirava um pedaço, botava três na bicicleta e ele vinha empurrando essa bicicleta até na casa dele... longe.
(Juca Lima - Santeiro – Parnaíba – PI)



*Nossos sentimentos de devoção são
melhor despertados por coisas vistas do
que por coisas ouvidas.*

(Giovanni Balbi ou Giovanni de Gênova - pregador dominicano – sec. XIII)



*Sim, os costumes dos povos são vaidade,
apenas madeira cortada na floresta, obra da mão de um artista com o cinzel.*

Eles a enfeitam com prata e ouro.

*Prata batida, importada de Tarsi e ouro de Ofir, obra de escultor e das mãos de
ourives; sua veste é púrpura, violeta e escarlata: tudo obra de mestres (Jr 10, 3.9)*

(Bíblia de Jerusalém).

SÁ, Marco Antonio Fontes de. **Arte Santeira - Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo**. Tese de Doutorado em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2020

Resumo

A atividade de esculpir santos de madeira e de barro fez parte da difusão do catolicismo no Brasil colônia e império. Iniciada pelas ordens missionárias e mantidas por artesãos leigos, as imagens fizeram parte da colonização e da construção de um catolicismo popular e clerical, ratificado no Concílio de Trento (1545-1563).

Hoje, artesãos de vários estados brasileiros ainda se dedicam a essa arte, enfrentando os desafios da falta de reconhecimento, da obtenção de matéria prima, da pluralidade religiosa, da laicidade da sociedade e da concorrência com a produção industrial de imagens em resina e gesso.

Essa pesquisa pretende, através de entrevistas feitas pessoalmente, conhecer a motivação de mulheres e homens que perseveram nesse trabalho nem sempre reconhecido e bem remunerado, e revelar, ainda que parcialmente, o universo da arte santeira brasileira, ouvindo esses que, ainda que possam falar e escutar, se expressam melhor com as mãos.

Palavras-chave: Artesanato, arte sacra, arte popular, santos, Catolicismo, escultura, barro, madeira

SÁ, Marco Antonio. **Saint art - Clay and wood in the imagination, devotion and work of the people**. Doctoral Thesis in Science of Religion, Pontifical Catholic University, São Paulo, 2020

Abstract

The activity of sculpting saints of wood and clay was part of the spread of Catholicism in colony and empire Brazil. Initiated by missionary orders and maintained by lay artisans, the images were part of the colonization and construction of a popular and clerical Catholicism, ratified at the Council of Trent (1545-1563).

Today, artisans from various Brazilian states are still dedicated to this art, facing the challenges of lack of recognition, obtaining raw materials, religious plurality, secular society and competition with the industrial production of resin and plaster images.

This research aims, through interviews done in person, to know the motivation of women and men who persevere in this work not always recognized and well paid, and to reveal, even partially, the universe of this Brazilian art, listening to those who, although they can speak and listening, they express themselves better with their hands.

Keywords: Crafts, religious art, folk art, saints, Catholicism, sculpture, clay, wood

Índice

Introdução	1
Cap. I – Uma breve, longa história da contemplação de imagens desenhadas e esculpidas	5
1.2 - Uma breve longa história da Arte na Europa.....	6
1.2 - Arte Sacra e Santeira no Brasil	29
1.3 – A importância da produção santeira nos séculos XVII e XVIII	32
1.4 - O símbolo criado – O cotidiano santificado - Quem ou o que é santo? --	49
Cap. II - Barro e madeira transformados em devoção	56
2.1 - Desde o princípio – a terra queimada para guardar água	57
2.2 - Uma escolha difícil	61
Cap. III – Histórias de quem fala com as mãos mesmo podendo ouvir --	77
3.1 – Piauí	79
3.2 – Santa Catarina	134
3.3 – Pernambuco	155
3.4 – São Paulo	201
3.5 – Bahia	204
3.6 – Paraná	207
3.7 – Salão do Artesanato	211
3.8 – Ceará	219
Cap. IV- Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo	228
4.1 – Eleição de Pedro	229
4.2 – A Pietá Nordestina	230
4.3 – Um presépio em nó de pinho	230
4.4 – São Francisco Vaqueiro	231
4.5 – Uma família em vias de ser sagrada	232
4.6 – Fuga para o Egito	233

4.7 – Uma Sagrada Família de pé -----	233
4.8 – Aparecida Vaqueira e Repentista -----	234
4.9 – Maria Grávida -----	235
4.10 – Amar a Deus sobre todas as coisas -----	235
4.11 – Um Crucifixo matemático -----	236
4.12 – Maria das Graças -----	237
4.13 – Um Crucifixo feito com canivete -----	238
4.14 – A cor da Santidade -----	238
 Considerações e conclusões finais -----	 241
 Bibliografia -----	 245
 Link para as entrevistas publicadas na plataforma Youtube -----	 250

Introdução

Sou fotógrafo há mais de 30 anos, mas meu interesse pela cultura e pela religiosidade popular, temas que fotografo desde que comecei, me levou ao ambiente acadêmico e, particularmente à Ciência da Religião.

Há vários anos eu estava no Piauí fotografando artesãos e encontrei um santeiro, Charles de Castro Silva, modelando uma imagem de São Camilo em barro. Ele me contou que quando menino, na época do Natal, sempre pedia para que a mãe comprasse um presépio, mas nunca era atendido. Um dia resolveu modelar, ele mesmo, um presépio de barro. Dessa época em diante nunca mais parou de fazer santos de barro.

A motivação de Charles é o ponto de partida para esta pesquisa, cujo objeto geral é a Arte Santeira frequentemente chamada também de *Arte Imaginária*, por vários autores. O objetivo específico é saber qual a motivação dos homens e mulheres que nela trabalham. Quantos artesãos¹ deve haver hoje que, como Charles, são motivados por uma devoção? Quantos esculpem santos em madeira ou barro porque se encantaram com essa forma de arte? Quantos fazem a mesma coisa porque descobriram que podem viver desse trabalho?

Por que, enfim, artesãos continuam trabalhando em imagens de santos, num mercado onde a industrialização também chegou, usando resinas, plástico e gesso para fazer a mesma coisa em grande escala?

Trata-se, portanto, de uma pesquisa empírica com artesãos de vários estados brasileiros. O subtítulo, *Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo*, tem relação direta com as respostas a essas perguntas, que também orientam minha **hipótese**: Será possível catalogar, em vários estados brasileiros, artesãos que esculpem imagens de santos, em três grandes grupos (categorias, se preferirem): 1- Arte inspirada pelo puro desejo de produzir esse tipo particular de arte. 2- Arte inspirada pela devoção ao(s) santo(s). 3 – Arte inspirada pelo desejo de fazer disso um ofício rentável e uma forma de ganhar o sustento.

Essa hipótese não foi forjada ao acaso. Ela se fundamenta numa observação de campo que já foi feita durante anos, fotografando o artesanato brasileiro e ouvindo histórias como a de Charles. A experiência de campo anterior ao projeto foi muito útil para sua organização, assim como foi no meu mestrado.

¹ Ao chamar o escultor de artesão e a escultura que ele faz de arte, não pretendo fazer nenhum tipo de qualificação ou juízo. Arte é, em qualquer dicionário, um verbete com muito mais definições que artesanato que, resumidamente, se refere a um trabalho manual, não industrializado. Todo escultor de imagens de santos é, por definição, um artesão.

Ainda que as motivações possam variar e até se entrelaçar nas 3 categorias propostas, a sustentação da hipótese é de que será sempre possível encontrar uma mais forte que corresponda a um dos 3 grupos ou categorias já descritas.

É de se esperar que todo artesão tenha a escultura como forma de trabalho e de geração de renda, mas também é de se esperar que essa motivação possa ser consequência de uma das outras e que nem sempre seja a razão primeira do engajamento nessa produção artística. Charles é um exemplo de alguém que fez do seu desejo de contemplar um presépio, uma forma de ganhar a vida.

Todavia, se se produz e se vende, é porque também há quem compre. Isso aguça nossa curiosidade e leva a uma outra pergunta: Quem são os compradores dessa arte hoje? Embora encontrar essa resposta não esteja no nosso objetivo principal, as entrevistas com os artesãos também trazem pistas de quem é esse público comprador e, de certa forma, de como esse trabalho é visto, considerado e entendido por quem consome.

Os trabalhos sobre arte santeira que existem publicados no Brasil são, na maioria, análise de peças do barroco colonial dos acervos de museus e de colecionadores, ou são biografias de artesãos contemporâneos. Minha pesquisa tem a intenção de ser uma fusão dessas duas formas de examinar o tema.

Assim, o objetivo do primeiro capítulo é mostrar que a produção e, sobretudo, contemplação de imagens faz parte da vida do ser humano há muito tempo. É uma história fascinante que desejo repartir com o leitor. Para fazer isso, uma certa linearidade se fez necessária, mas eu não pretendo fazer uma História da Contemplação das Imagens. Há muito ainda a ser dito sobre isso e não é meu objetivo esgotar o tema e sim apresentá-lo ao leitor esperando que ele fique tão fascinado quanto eu. Assim, o primeiro capítulo se estrutura numa pesquisa sistemática, com base na Antropologia e na História do Cristianismo, do Catolicismo europeu e das artes. Trabalhos nessas áreas serviram como transporte para viajar no tempo, partindo dos períodos Paleolítico e Neolítico para atravessar a Idade Média e chegar ao Renascimento, ao Barroco e à arte santeira no Brasil colônia. É nesse capítulo que utilizo a maior parte da bibliografia apresentada já que o segundo trata especificamente do uso do barro e da madeira e, tanto o terceiro quanto o quarto capítulo, se alicerçam na pesquisa de campo com os artesãos santeiros. Por isso, esse primeiro capítulo contrasta com os demais, que têm na pesquisa empírica a base do trabalho. Todavia, longe de ser uma atividade enfadonha, submersa numa pilha de textos e livros, essa parte da pesquisa foi interessante, agradável e instrutiva.

Começo com uma breve retrospectiva sobre a importância da imagem na comunicação da humanidade, mostrando como ela foi tanto parceira quanto concorrente dos textos e da oralidade. Nessa retrospectiva, faço uma reflexão sobre o conceito de imagem e volto ao período Paleolítico/Neolítico onde me apoio em Titiev e Schniedewind para tratar das primeiras imagens com um possível caráter “religioso”, caráter esse, que tem paralelo e aparece igualmente no sepultamento dos mortos, assunto de que trato também de forma breve. Faço um resumo da história da presença das imagens no judaísmo, da iconografia cristã, incluindo a Bizantina e suas particularidades na construção das imagens pintadas em placas de madeira que curiosamente afrontaram as estátuas tridimensionais gregas e romanas. Falo do período barroco e do maneirismo, chegando na arte santeira do Brasil, com sua origem lusitana, mas formada por um imaginário popular português e brasileiro onde negros e nativos tiveram papel fundamental. Abordo a relação das imagens com o Concílio de Trento (1545-1563) e a Reforma Protestante, e a produção das primeiras imagens no Brasil colônia. Também apresento curiosos aspectos da representação de alguns santos (São Lázaro, São Benedito e São Judas Tadeu, entre outros), mostrando como o imaginário popular e a criatividade, além do regulamento canônico, também estabeleceram a forma como esses santos deviam ser “vistos”.

Entre as fontes que me ajudaram a entender o Barroco e sua relação com a arte santeira no Brasil colônia, estão a obra de Stanislaw Herstal, colecionador que em 1956 foi um precursor nessa pesquisa publicando, por conta própria, um livro, *Imagens Religiosas do Brasil*, com o resultado de um trabalho que ele mesmo considerou tarefa impossível para uma só pessoa. Esse livro teve uma tiragem de 2000 exemplares e muitas das fotografias que ilustram a obra foram coladas nas páginas, e não impressas. Eduardo Etzel, também colecionador de imagens de santos, que se dedicou à pesquisa da arte sacra brasileira na década de 1980 e publicou vários livros sobre o tema. Rafael Schunk, outro colecionador e pesquisador mais recente, que atualiza e incrementa as pesquisas dos que vieram antes dele. Savério Licari que explica a importância e o significado dos ícones orientais (bizantinos).

A obra de Pável Floriênnksi, matemático, teólogo e padre da Igreja Ortodoxa Russa, intitulada *A Perspectiva Inversa*, escrita na Rússia em 1919 mas só publicada pela primeira vez, também na Rússia, em 1967, e que conheci quando já considerava o primeiro capítulo praticamente pronto, trouxe mais informações sobre a arte bizantina, comparando sua técnica com a das obras renascentistas. Da mesma forma *Imagen Y Culto* escrito por Hans Belting e que encontrei numa viagem à Espanha feita em 2018, mostrou que sempre é possível aprofundar o que já parecia terminado e completar o que já se supunha completo. Neste livro, uma abrangente obra sobre as imagens (especialmente as pinturas em quadros) como arte e

objeto de culto, há um apêndice intitulado “*Textos sobre a história e o uso de imagens e relíquias*” que relaciona e reproduz vários documentos publicados sobre o tema do título, durante a Idade Média e os séculos posteriores, até o XVI, incluindo textos de Lutero, Calvino e o da 25ª sessão do Concílio de Trento, onde a veneração às imagens é ratificada, e que também apresento no primeiro capítulo. Belting levanta questões de que até então eu não havia ouvido falar como, por exemplo, a dificuldade das primeiras representações do Cristo crucificado² (assunto por demais específico e teológico para ser tratado neste trabalho).

O livro de Mischa Titiev, *Introdução à antropologia cultural*, assim como *Maestros subterrâneos*, do artista espanhol Joaquim Vachero Turcio serviram para abordar o imaginário humano no período Paleolítico/Neolítico. William M. Schniedewind (*Como a Bíblia tornou-se um livro*) foi a fonte para entender as transformações da linguagem escrita e associa-las às imagens. *Teologia e Arte*, organizado por Ceci Baptista Mariani e Maria Angela Vilhena, traz uma série de textos que também ajudaram a escrever sobre a arte Bizantina e sobre a transição do Renascimento para o Barroco, assim como o livro *Arte Sacra no Brasil Colonial*, de Adalgisa Arantes Campos.

Catálogos de algumas exposições no Museu de Arte Sacra e Museu Afro Brasil também são referência por trazerem textos e reproduções de textos de outros autores dedicados à pesquisa sobre arte sacra, como o de Jorge Lúcio e Frei Dom Clemente Maria da Silva-Nigra outro precursor dessa pesquisa.

Peter Burke, historiador, tem em seu livro *Testemunha Ocular*, um capítulo intitulado *O sagrado e o sobrenatural*, inteiramente dedicado às imagens sagradas e devocionais, com interessantes informações sobre o uso de imagens também pelos protestantes e que são reforçados pelos dados recolhidos do texto de Belting. Outros capítulos da obra de Burke também ajudaram muito.

O dicionário de Religiosidade Popular de Francisco van der Poel (Frei Chico) trouxe informações preciosas sobre os ex-votos, um tipo de devoção que também usa esculturas entre outras formas de imagens. Não são esculturas *de santos*, mas são esculturas *para os santos*.

Destaco o prazer que tive em usar, também neste capítulo, uma obra de um autor que conheci pessoalmente, José Luiz Pasin (1939-2008) e da qual participei como fotógrafo, *O Vale do Paraíba Ontem e Hoje*. Ela foi útil para falar sobre as imagens de terracota e de nó de pinho do Vale do Paraíba.

² Tema também discutido com brevidade por Luther Link em seu livro *O Diabo, A máscara sem rosto*.

No segundo capítulo, discuto a diferença de técnicas entre a escultura em barro e madeira e apresento uma breve história de como essas técnicas foram mais usadas nas diversas regiões do Brasil. Apesar de não ser o foco principal das entrevistas com os artesãos, elas são fonte de muita informação para esse capítulo, pois a obtenção de matéria prima em grandes centros urbanizados é uma dificuldade a ser superada. Obras como o *Estudo da escultura em madeira*, de Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quittes e, novamente, o trabalho de Rafael Schunk, me ajudaram a trabalhar neste segundo capítulo.

O terceiro capítulo é a apresentação e análise dos depoimentos coletados com uma breve apresentação de cada artesão com quem conversei, gravando e filmando seus depoimentos. É o centro dessa tese, o coração desse projeto. Comento e apresento conclusões a partir dessas conversas, verificando como os depoimentos e a história de cada artesão se encaixam nas categorias da hipótese. Foram 50 entrevistas realizadas antes da pandemia do COVID-19.

Ressalto aqui o prazer que tive de reencontrar o santeiro Charles, piauiense que motivou essa pesquisa e que agora é conhecido e reconhecido como Mestre Charles. Nesse reencontro pude presentear-lo com uma ampliação da fotografia que fiz dele há mais de 20 anos.

O quarto e último capítulo é o mais curto desta pesquisa. Apresento e analiso algumas imagens produzidas por artesãos e relaciono suas obras com o que disseram nas entrevistas. O capítulo também serve para que o leitor conheça o trabalho de alguns entrevistados de modo que também tire suas conclusões e aprecie a variedade da criação na arte santeira. Escolhi algumas imagens em que me senti à vontade para fazer isso, baseado no que apresentei no primeiro capítulo e no que foi dito pelos artesãos, especificamente sobre a forma como desenvolveram seu trabalho e a representação das imagens.

Deixo espaço para outras análises, com outros enfoques.

I – Uma breve, longa história da contemplação de imagens desenhadas e esculpidas

Nesse capítulo discuto o conceito de imagem e apresento um resumo de como as imagens, de vários tipos (incluindo a escrita), fazem parte da comunicação humana, e da representação do universo natural e sobrenatural em várias culturas, desde as primeiras pinturas rupestres. Relaciono também, de forma breve, a crença no sobrenatural com a consciência da morte e sepultamento na Pré-História.

Conduzo o leitor a uma volta ao passado, dos povos Neolíticos e do Mediterrâneo da era do bronze, numa viagem pelo tempo que começa há cerca de 12 mil anos passando pelos períodos do Renascimento e do Barroco europeu, até chegarmos às esculturas e às imagens dos santos do Brasil colonial, precursoras da arte santeira atual. Apresento ainda, uma reflexão sobre a chamada arte Bizantina (Bizâncio), a particular forma de produzir e interpretar imagens, que floresceu no Oriente, especialmente nos séculos VI e XIX e que, curiosamente, se apoiava em imagens mas contestava a produção de esculturas tridimensionais. Repetindo o que foi dito na introdução, o objetivo deste capítulo é mostrar ao leitor que produzir e contemplar imagens é algo que influencia a vida do ser humano há muito tempo.

1.1 - Uma breve longa história da Arte na Europa

O que é uma imagem?

O que é uma imagem? Quais imagens estão associadas à arte? O que é arte?

Peter Burke nos lembra que o termo “arte” surgiu no ocidente. Na introdução de seu livro *Testemunha Ocular*, ele adverte, fazendo também uma distinção:

Este ensaio está mais voltado para “imagens” do que para “arte”, um termo que só começou a ser utilizado no Ocidente ao longo do Renascimento e especialmente a partir do século XIII, quando a função estética das imagens, ao menos nos círculos da elite, passou a dominar os muitos outros usos desses objetos. (BURKE, 2016, p.28)

Desde que o ser humano começou a pintar nas paredes das cavernas, cerca de 30.000 anos se passaram. A partir de sua descoberta, há cerca de 140³ anos, esses desenhos foram então chamados de arte rupestre, já incidindo sobre eles, portanto, o conceito de arte. Entretanto, não é possível afirmar que aqueles que as fizeram já tinham consciência de que seus desenhos eram uma forma de arte, no sentido de que tenham sido feitas para serem admiradas. Arte, então, nem sempre é feita para ser arte, mas tem sido sempre uma forma de comunicação. Assim, uma vez que vamos, ao longo desse trabalho, nos dedicar à arte sacra, é bom que tenhamos em mente que, mesmo as imagens dos santos católicos, que hoje são expostas em museus, nem sempre foram esculpidas para serem admiradas como arte, mas sempre pretenderam comunicar alguma coisa.

³ A descoberta das primeiras pinturas rupestres aconteceu na gruta de Altamira, no município de Santillana del Mar, na Espanha em 1879. Essas pinturas têm cerca de 15 mil anos.)

Sob esse aspecto, e entendendo que mesmo a linguagem escrita também é formada por símbolos (letras) que são imagens para serem lidas, é possível argumentar que sempre houve uma leitura das imagens, mesmo quando elas são admiradas como arte⁴ e até independentemente disso

Em sua tese de doutorado, intitulada *Imagens Andarilhas*, Jacqueline Ahlert nos diz algo que concorda com essa afirmação.

As leituras, invariavelmente, são realizadas no presente, em direção ao passado. Ler uma imagem pressupõe partir de valores, problemas, ansiedades e padrões de contemporaneidade do autor, que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto. Esses fatores criam muitas possibilidades de leitura e interpretação das imagens, sobretudo porque são testemunhas mudas, e é tarefa complexa traduzir em palavras o seu testemunho (AHLERT, 2012, p. 26)

Por outro lado, podemos também dizer, a partir das pinturas rupestres, que as formas mais antigas do que convencionamos ser arte estão certamente associadas a imagens. Precisamos, portanto, discutir melhor o conceito de imagem e compreender seu papel também como símbolos.

José Maria Mardones, no primeiro capítulo de seu livro, *A vida do símbolo – A dimensão simbólica da religião*, propõe uma reflexão sobre como as imagens podem se contrapor à imaginação, na medida em que explicitam o que devia ser um mistério a ser contemplado.

Onde fica aquela realidade mais além daquilo que não se vê? Não é a cultura da imagem, desde sua origem, um perigoso inimigo do imaginar e um esquecimento de ouvir e do escutar, do levar em conta o que não está a mão nem se dispõe ao controle visual? Não estamos confundindo o ver interior com o exterior? Não estamos nos esquecendo a lição poética e a da sabedoria, que representa, a realidade sem despojá-la de sua profundidade e mistério? (MARDONES, 2006, p. 20)

É nesse contexto que o papel das imagens sacras assume sua maior importância, na medida em que elas são também símbolos⁵. O símbolo não mostra; sugere. O símbolo é “Aquilo que, por convenção ou por princípio de analogia formal ou de outra natureza, substitui

⁴ Lembramos aqui que a palavra caligrafia tem, em sua origem grega, o significado de “bela escrita”. Os conceitos de arte e beleza sempre andaram juntos.

⁵ Retomaremos esse assunto, ainda nesse capítulo, ao falar da variada iconografia de Nossa Senhora.

ou sugere algo”⁶. A palavra tem origem grega, “*sumbalon*” – sinal de reconhecimento e identificação⁷.

Mardones acrescenta:

A memória do silêncio ou a tentativa de falar sobre aquilo do que não se pode falar adota várias formas que se apresentam como exemplares para o ser humano. É uma fala no limite, ao menos da racionalidade argumentativa e lógico-empírica. Exatamente aí aparece o símbolo. O símbolo é a fala que tem memória do silêncio. (MARDONES, 2006, p. 20)

Poderíamos dizer que o símbolo religioso é uma forma de experiência da realidade: a de ver os objetos da realidade como hierofanias. (MARDONES, 2006, p. 88)

Peter Burke também faz uma interessante reflexão sobre as imagens, que tem a ver com sua função como símbolo, na medida em que são representações visuais:

O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de **representações visuais** nas vidas religiosa e política de culturas passadas (BURKE, 2016, p.24) (grifo deste pesquisador)

Embora as esculturas de santos sejam, na prática, estátuas, no contexto do devoto (pelo menos do devoto brasileiro), elas nunca são chamadas assim. Uma estátua pode ser o memorial de uma personagem histórica. A escultura do santo é sempre uma imagem, memorial da devoção.

Imagens ancestrais – arte, cultura e culto

As pinturas nas paredes das cavernas são ancestrais das primeiras formas de escrita convencional.

William M. Schniedewind, em seu livro: *Como a Bíblia tornou-se um livro*, explica que a escrita pode ter surgido na Mesopotâmia cerca de 4.000 anos A.C., usando símbolos em

⁶ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁷ *simbol(o)*- in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-09-09 20:13:39]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/simbol\(o\)-](https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/simbol(o)-)

forma de cone (escrita cuneiforme) e criada pelos sumérios por causa das necessidades administrativas das cidades daquela região.

A escrita parece ter se desenvolvido primeiramente na Mesopotâmia, durante o quarto milênio, junto com práticas contábeis das cidades-estado. [...] Os escribas inscreviam cifras e pictogramas nas tábuas de argila mole para manter registro das transações. Essas marcas desenvolveram-se em métodos mais eficientes de escrita que indicavam não apenas os animais trocados numa transação, mas também palavras inteiras no idioma no qual a transação se deu. (SCHNIEDEWIND, 2011, p.54)

Assim, ainda segundo Schniedewind, a escrita também começou com o uso de imagens (signos) que depois se modificaram e foram simplificados para funcionar também como sílabas. Essas imagens não eram, então, apenas para ser vistas; elas eram, de fato, lidas.

Embora este não seja um trabalho fundamentado especificamente na antropologia e na arqueologia, considero importante abrir aqui um parêntese e dizer algo mais sobre o período que se tornou conhecido como Pré-história, até por conta da origem desse nome. Pré-história é uma qualificação que supõe que uma história, para existir, precisava ser escrita. Por isso esse período termina, justamente, por volta de 4.000 A.C. quando aparece a primeira forma de escrita. Hoje, entretanto, sabemos que a história da humanidade foi escrita muito tempo antes, em todos os objetos que seres humanos adaptaram ou construíram a partir do que conseguiam na natureza. Ossos, madeira, pedra, terra, foram a matéria prima que eles transformaram em objetos utilitários, mas foram também o “papel e a pena” com que começamos a escrever nossa história. As pinturas rupestres foram apenas mais uma forma de escrita onde a capacidade de simbolizar fica evidente. Antropólogos e arqueólogos foram capazes de ler, nesses objetos utilitários, uma história contada na maneira como os primeiros seres humanos aprenderam a fazer ferramentas, armas, vasos e potes e como essa habilidade foi crescendo na produção de peças mais elaboradas, simétricas e com acabamento mais sofisticado. Na leitura desses objetos e dos lugares onde foram encontrados, também foi possível entender, ou ao menos imaginar, como esses seres humanos se adaptaram às mudanças climáticas e como lidavam com a morte de seus semelhantes.

Essa incoerente Pré-história é, simplificando, dividida nos períodos Paleolítico (pedra antiga) e Neolítico⁸ (pedra nova).

⁸ Não há uma determinação exata do que seja o período chamado Neolítico, que sucedeu ao Paleolítico, pois em algumas regiões do planeta ele foi precedido pelo Mesolítico, também chamado por alguns autores de Era do Gelo. A transição entre Paleolítico e Neolítico, passando ou não pelo Mesolítico, aconteceu entre 12 e 6 mil anos A.C. O Paleolítico aconteceu entre 2,7 milhões até 10.000 A.C. e pode ainda ser dividido em inferior, médio e superior, sendo que o último faz parte da transição para o Neolítico.

Foi na transição do período Paleolítico Superior para o Neolítico, conhecido também como idade da pedra polida, que o ser humano começou a desenvolver os talentos que transformavam a matéria-prima oferecida pela natureza em objetos utilitários.

O homem do Neolítico aprendeu a aumentar ainda mais os seus recursos ao compreender como podia converter a argila húmida que até aí não tinha sido mais que uma lama pegajosa, em pratos bonitos e formas de expressão artística. A invenção da olaria deve ser considerada como um dos maiores triunfos culturais do homem (TITIEV, 2002, p.130)

Foi ainda na transição do Paleolítico para o Neolítico que surgiram as pequenas esculturas femininas conhecidas como Vênus. Feitas em pedras, ossos ou marfim, elas foram descobertas em vários lugares da Europa, no início do século passado. (Willendorf, Laussel, Lespugne, entre outras). Como algumas foram esculpidas em matéria-prima inexistente nos lugares em que foram achadas, há suposições de que elas eram feitas para serem transportadas como amuletos. Essas suposições são reforçadas pelo fato de que a maioria delas não tinha uma base para serem colocadas em pé. O exagero no tamanho dos seios e de outras partes da anatomia, leva alguns pesquisadores a supor ainda que elas poderiam ser símbolos de fertilidade. Assim, de certa forma, como amuletos, elas já seriam esculturas “religiosas”.



Vênus de Willendorf (Áustria)

Titiev ainda menciona a presença de um caráter religioso em várias épocas do Paleolítico, a começar pela forma de sepultamento do homem de Neandertal⁹, no Paleolítico Médio (120.000 a 70.000 A.C.), porém ele é mais enfático nesse aspecto quando trata do Paleolítico Superior (70.000 a 30.000 A.C.). Nesse período os túmulos eram mais escavados e os corpos ornamentados com colares e acompanhados de ferramentas, o que para ele indica uma possível crença numa outra vida após a morte. André Leroi-Gourhan, também concorda com essa suposição, explicando que a existência de corpos com colares ou adereços poderia indicar apenas a repulsa em remover esses objetos dos cadáveres. Todavia, a presença de outros objetos, colocados ao lado do morto tende a indicar outra coisa.

⁹ O caráter religioso do sepultamento Neandertal é controverso e nem todos os antropólogos concordam com essa hipótese. Titiev é um dos que admite essa hipótese enquanto o paleontólogo Juan Luis Arsuaga, autor de *O colar do Neandertal* é um dos que só vê esses sinais a partir do cro-magnon

O problema do mobiliário funerário é importante. Se se estabelece que os defuntos foram enterrados com os seus objetos pessoais, isso deixaria pensar que os equipavam para um mundo diferente onde iriam continuar sua atividade. A simples repulsa poderia ser suficiente para explicar o abandono do mobiliário do defunto sobre a sepultura mas a introdução de objetos na sepultura ultrapassa necessariamente esse sentimento. (GOUHRHAN, 1985, p.67)

Há mais consenso entre os antropólogos sobre a possibilidade da crença numa vida pós morte na virada do Paleolítico superior para o Neolítico. Kellehear explica que: “Os funerais intencionais e simbólicos anteriores a 30 mil anos são objetos de vigorosos debates, mas outros alegam que é possível documentar funerais de até 170 mil anos” (KELLEHEAR, 2013, p. 53).

Julian Thomas¹⁰, tratando com certa prudência algumas práticas de sepultamento, lembra que: “a motivação para essas práticas está na esfera da escatologia e da crença religiosa, um domínio inacessível ao arqueólogo.” (THOMAS, 2000 p. 654 – tradução deste pesquisador)

Além dos túmulos, algumas pinturas rupestres do período Paleolítico, chamadas de Madelenenses¹¹ têm características próprias que, para Titiev, também revelam um caráter “religioso”.

Os arqueólogos raramente se contentam em discutir a arte Madelenense em termos puramente estéticos. O próprio facto de alguns dos melhores espécimes se encontram em recantos sombrios de cavernas inacessíveis torna improvável que tais obras fossem executadas por simples prazer, ou para serem admiradas pelo público em geral. [...] É sempre possível que as interpretações arqueológicas, baseadas em analogias com os procedimentos dos primitivos de hoje, não sejam corretas, mas será difícil encontrar um autor que aflore o tema de arte Madelenense sem sugerir que ela pode ter um significado religioso (TITIEV, 2002, p.120/121)

Kellehear também acredita nessa hipótese, apoiado nas pesquisas de J.D. Lewis-Willian e Paul G. Bahn¹², que também, e pelos mesmos motivos, não entendem as pinturas rupestres como algo destinado à visitação pública.

Joaquin Vaquero Turcios foi um pintor e escultor espanhol (1933 -2010). Sua pesquisa sobre as pinturas rupestres do Paleolítico em cavernas da França e Espanha visavam as técnicas usadas pelos homens e mulheres dessa época para pintar esculpir e também iluminar os espaços internos das cavernas para a produção das pinturas nas paredes. Em seu livro, *Maestros Subterraneos – Las técnicas de arte Paleolítico*, ele menciona, sem concordar ou discordar, as

¹⁰ Arqueólogo inglês nascido em 1959.

¹¹ Nome dado por causa da cidade de Madeleine, na França, local onde foram encontrados o maior número de objetos e pinturas rupestres dessa época.

¹² Lewis-Willian: arqueólogo sul-africano, nascido em 1934 que pesquisou pinturas rupestres. Bahn, arqueólogo britânico nascido em 1953, pesquisador da arte pré-histórica.

teorias sobre a possibilidade dessas pinturas terem um caráter religioso, mas deixa claro que algumas dessas pinturas tinham um caráter contemplativo e eram destinadas a serem vistas apenas ao seu autor.

A figura ao lado, extraída desse livro, explica essa afirmação. Na legenda, traduzida por este pesquisador, ele afirma:

Possivelmente houve pinturas realizadas para contemplações coletivas, porém outras tiveram um destino claramente individual, íntimo. Assim, os signos *escaleriformes* nas partes baixas das cornijas, na caverna de Altamira.

O pintor realiza sua tarefa encostado ou sentado no chão, com a luminária ao seu lado.

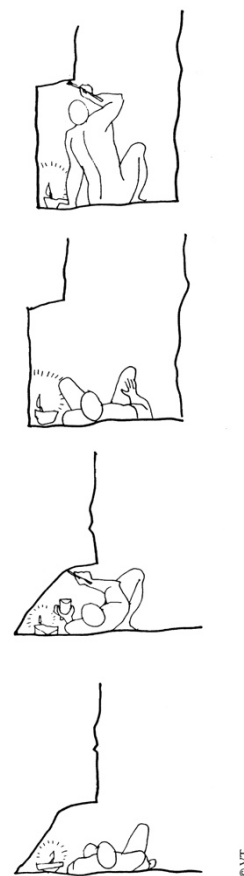
O contemplador deve colocar a luz mais atrás de sua cabeça e ficar no chão da estreita galeria para desfrutar da obra, que não se vê se se passa de pé ao seu lado (TURCIOS, 1995, p. 31)

Voltando a Titiev, entre 4.000 e 1.500 anos A.C. os habitantes do Mediterrâneo Oriental desenvolveram a técnica de derreter o cobre e de transformá-lo em bronze, acrescentando o estanho para formação da liga mais resistente e adequada a vários usos.

De fato, a região do Mediterrâneo foi, há cerca de 6 mil anos, o berço de uma série de avanços culturais da humanidade e onde, segundo Schniedewind, por volta de 2.000 A.C., os registros cuneiformes se transformaram no primeiro alfabeto usado extensivamente.

Tomando agora, novamente, o rumo do objeto dessa pesquisa, a arte santeira, sabemos que os povos do Mediterrâneo influenciaram também a cultura e a cosmovisão do povo Hebreu. Assírios, Babilônios e Persas tiveram papel decisivo na formação da cultura desse povo, ancestral direto do Catolicismo produtor das imagens de santos em madeira e barro.

A epopeia da saída do Egito sob a liderança de Moisés, narrada na Bíblia, desde o livro do Êxodo até o Deuteronômio, descreve momentos em que o domínio da metalurgia do bronze e do ouro, do conhecimento e da utilização de madeiras nobres é evidente. E, no talvez mais



Posiblemente hubo pinturas realizadas para contemplaciones colectivas, pero otras tuvieron un destino claramente individual, íntimo. Así, los signos *escaleriformes* en las partes bajas de cornisas, en la cueva de Altamira. El pintor realiza su tarea acostado o sentado en el suelo, con la lámpara a su lado. El contemplador ha de colocar la lámpara más atrás de su cabeza y yacer sobre el suelo de la estrecha galería para disfrutar de la obra, que no se ve si se pasa de pie a su lado.

© VT

importante momento dessa narrativa, é o próprio Deus que esculpe com os dedos¹³, na pedra, sua lei. “Quando ele terminou de falar com Moisés no Monte Sinai, entregou-lhe as duas tábuas do Testemunho, tábuas de pedra escritas pelo dedo de Deus” (Ex 31,18). E nessa lei está explícita a proibição do uso de imagens.

Mais adiante, quando tratarmos da Reforma Protestante, vamos discutir melhor a interdição das imagens e sua manutenção no Catolicismo Romano. Todavia, a convicção protestante de que as imagens não deviam ser usadas nos cultos, parte da passagem bíblica no livro do Êxodo, quando, embutida no Decálogo, Moisés recebe de Deus a proibição de usá-las. *Não farás para ti ídolos ou coisa alguma que tenha a forma de algo que se encontre no alto do céu, ou embaixo na terra, ou nas águas embaixo da terra.* (Ex. 20,4)¹⁴

A proibição é reforçada no livro Deuteronômio (Dt. 4,15) embora aqui ela se refira especificamente a imagens esculpidas. Também os capítulos 40 a 55 do livro de Isaías¹⁵, e o capítulo 10 do profeta Jeremias, que tratam do período de domínio e exílio da Babilônia, são enfáticos na condenação à idolatria e ao uso de imagens.

Tanto esses capítulos dos livros de Isaías e Jeremias quanto boa parte de todo o texto que compõe o Pentateuco foram escritos justamente numa época em que os Hebreus tiveram contato com povos do Mediterrâneo¹⁶ que usavam esculturas como representação de divindades. Esses textos pretendem assim, distanciar o povo eleito dos que adoravam outros deuses e para eles prestavam culto através de ídolos. Todavia, por ter sido formado a partir de uma compilação de textos escritos durante, pelo menos, 5 séculos, o Pentateuco traz algumas contradições, como as instruções dadas por Deus para a construção da arca da aliança com os querubins de ouro (ainda no Êxodo), e a ordem para a fundição da imagem da serpente de bronze (descrita no livro dos Números). Esses trechos do Pentateuco alimentam, até hoje, algumas das justificativas do Catolicismo para o uso de imagens.

Segundo Wilma Steagall de Tommaso, no capítulo *Arte sacra no oriente*, publicado no livro *Teologia e Arte*, nem todos os judeus seguiram rigidamente as proibições do uso de imagens.

Nem todos os judeus interpretaram a proibição do Êxodo e do Deuteronômio como absoluta, porque também introduziram o uso de imagens em sinagogas, como mostram

¹³ Ao descrever o ato de Deus escrevendo na pedra, o texto revela a importância que a escrita já tinha na época em que foi elaborado e, portanto, legitima sua própria autoridade, superando a da tradição oral.

¹⁴ Todas as citações bíblicas estão conforme a Bíblia Tradução Ecumênica (TEB) – Paulinas/Loyola -1995.

¹⁵ Estes não foram escritos pelo profeta Isaías, mas sim por alguém que deu continuidade à sua obra. É chamado de Dêutero Isaías ou Segundo Isaías.

¹⁶ O livro da Sabedoria também trata de restrições aos ídolos, especificamente aos de madeira e barro, respectivamente nos capítulos 13 e 15. Esse livro foi provavelmente escrito em Alexandria, no Egito, por volta do século 50 A.C. sob influência da cultura grega. Não faz parte do cânon hebraico e protestante.

os numerosos afrescos e mosaicos nas sinagogas de Bet-Alfa, Gérasa, Naara e a famosa sinagoga de Doura-Europos, na Babilônia, na qual Moisés foi representado diante da sarça ardente; o sacrifício de Abraão etc...(TOMMASO in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.73)

Avançando alguns séculos, encontramos aqueles que seriam os primeiros cristãos.

É nas catacumbas, onde eles se reuniam em segredo, que apareceram as primeiras imagens elaboradas por esse novo grupo que adorava um Deus único. Entretanto elas não eram usadas em cultos; eram memórias e símbolos, desenhos de navios, que se referiam a uma viagem tranquila pela vida, imagens baseadas no Antigo Testamento e, a partir do século II, inspiradas em trechos do que viria a ser o Evangelho, assim como o peixe¹⁷, cujo nome em grego (ichtus) era formado pelas iniciais das palavras Jesus Cristo Filho de Deus e Salvador (Iesus Christos Theou Uios Soter).

Ainda segundo Tommaso: “As pinturas das catacumbas mostram uma unidade de estilo e de temas: foram encontrados os mesmos símbolos na Ásia Menor, na Espanha, na África do Norte e na Itália”. (TOMMASO in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.76).

Uma antiga tradição (mencionada por vários autores) diz que o evangelista Lucas foi o criador dos primeiros ícones com imagens de Nossa Senhora, de quem era muito amigo. Essa tradição também serviu de inspiração para pintores que, por sua vez, retrataram o evangelista tendo Maria como modelo, tal como nos quadros ao lado, um à esquerda, pintado pelo holandês

Maarten van Heemskerck

(1498-1574) e outro à direita,

pintado por

Rafael (1483-

1520) ou por um

de seus

discípulos, em

que o próprio

pintor observa o

evangelista

Lucas, pintando

Maria descida entre nuvens.



São Lucas pintando Maria com o menino Jesus
Maarten van Heemskerck (1498-1574)



São Lucas pintando Maria com o
menino Jesus
e observado por Rafael

¹⁷ A figura do peixe é um curioso exemplo da substituição simbólica de várias palavras por uma imagem que, ainda assim, é uma palavra – ICHTUS (ΙΧΘΥΣ)

Tanto Tommaso quanto Savério Licari e D’Alviella nos dizem que, nos primeiros séculos do Cristianismo eram frequentes as imagens que lembravam a figura de Cristo, fosse ele adulto ou menino, e uma das mais frequentes foi a do Cristo Bom Pastor, possivelmente inspirada numa cosmologia grega.

Da mesma maneira, quando os cristãos começaram a reproduzir nos muros das Catacumbas as cenas do Velho Testamento e as parábolas do Novo, foi da arte clássica e mesmo mitológica que eles tomaram seus primeiros modelos. O Hermes Crióforo forneceu o modelo do Bom Pastor. Orfeu, domando os animais selvagens, tornou-se um símbolo de Cristo e de sua pregação. (D’ALVIELLA, 1995, p.83)



Assim, aqueles a quem chamamos de primeiros cristãos definitivamente deixaram de lado as proibições judaicas da utilização de imagens.

Entre os séculos VI e VII, o papa Gregório Magno (papado entre 590 e 604) já havia considerado que as imagens tinham um poder didático, e podiam ser utilizadas como uma ferramenta para a evangelização¹⁸, principalmente daqueles que não sabiam ler: “Pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não leem livros possam “ler” olhando paredes” (Gregório Magno)

Gregório Magno escreveu ao bispo de Marselha discordando da destruição de várias imagens:

Tu não devias quebrar o que foi colocado nas igrejas não para ser adorado, mas simplesmente para ser venerado. Uma coisa é adorar uma imagem, outra coisa é aprender, mediante essa imagem, a quem se dirigem as tuas preces. O que a Escritura é para aqueles que sabem ler, a imagem o é para os ignorantes; mediante essas imagens aprendem o caminho a seguir. A imagem é o livro daqueles que não sabem ler (Epístola XI 13 PL 77,1128c).

Burke ressalta que as imagens parecem ter tido mais importância a partir da chamada Alta Idade Média (sec. V ao sec. X D.C.) e que, para os historiadores, o estudo na mudança de estilo dessas imagens revela muito sobre a época em que foram feitas:

Por exemplo, elas sugerem que havia uma preocupação com a dor na Idade Média. Esse foi o período em que o culto dos instrumentos da Paixão – os pregos, a lança e

¹⁸ Evangelizar era, basicamente, levar as pessoas à uma conversão ao Cristianismo através da aplicação dos sacramentos, de um conhecimento básico da Bíblia e da expectativa de alcançar a salvação oferecida pela Igreja.

outros – atingiu o clímax. [...] No século XVII, por outro lado, parece ter havido uma grande preocupação com o êxtase, que atingiu sua mais famosa forma de expressão na escultura de Gian Lorenzo Bernini, representando *O Êxtase de Santa Tereza*. (BURKE, 2016, p.77)

Entretanto, no decorrer da história, a presença de imagens no Cristianismo foi um frequente motivo de polêmica por sua associação com a idolatria. Por volta do século VII, por exemplo, novos conflitos surgiram na Europa por causa da presença do islamismo, que não admitia o uso de imagens. (TOMMASO in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.79)

No início do século VIII, um movimento contra as imagens sacras conhecido como Iconoclastia, assumido pelo então imperador Leão III (Bizâncio) dividiu a Igreja e foi motivo de batalhas sangrentas. O filho de Leão III, Constantino V, continuou o projeto iconoclasta do pai, investindo contra o uso das relíquias¹⁹ e o culto aos santos.

“O imperador desestimulou o culto a Maria, desdenhou a veneração às relíquias e não permitia que qualquer pessoa em sua presença usasse o termo santo ao se referir aos personagens da história da Igreja” (HILL, 2009, p. 141)

Além disso, o culto às imagens passou por outro desafio posterior, quando, na idade moderna²⁰, aparece o conceito de arte “que como nova função transformou radicalmente a velha imagem” (BELTING, 2012, p. 18 – tradução deste pesquisador). Para Belting, há duas épocas diferentes e importantes, que ele denomina *era da imagem* e *era da arte*, e que também afetaram o culto às imagens quando passaram a considera-las como obras de arte : “Nos encontramos tão marcados pela “era da arte” que dificilmente podemos fazer uma ideia do que pode ser a “era da imagem” ”(BELTING, 2012, p. 18 – tradução deste pesquisador)

O culto às imagens foi oficializado em um Concílio, que aconteceu em 787, na cidade de Nicéia (cidade onde hoje é a Turquia), convocado pela imperatriz regente²¹ Irene. Todavia esse culto só vai ser definitivamente restabelecido no ano de 843, quase 100 anos depois, num outro concílio convocado então por outra imperatriz regente²², Teodora, que estimava os ícones.

Esculturas e Relíquias se tornando devoção

¹⁹ Objetos, pedaços da roupa ou mesmo dos ossos de alguém considerado santo. Tratarei desse tema logo a seguir.

²⁰ A Idade Moderna começa no século XVI, quando termina a Idade Média.

²¹ Mãe de Constantino VI (771 – 797 D.C.), que irá destroná-la em 790. Irene assumirá novamente o trono dois anos depois.

²² Teodora era mãe de Miguel III (840-867 D.C.), que nessa época era muito novo para governar

Relíquias são objetos que pertenceram ao santo, pedaços da roupa ou mesmo dos ossos e do corpo de alguém considerado santo. Estão presentes até hoje entre os objetos de devoção da Igreja Católica e alguns, que são parte do corpo, seriam macabros se não fossem relíquias.

No tempo do cristianismo primitivo, quando o martírio era uma das consequências dessa crença, a coragem dos que morriam em nome da fé passou a ser exemplo e até motivo de conversão.

Por volta da metade do século II d. C., tornou-se bastante comum celebrar-se o dia da morte dos mártires. Os locais onde haviam perecidos eram venerados, como também suas relíquias. Os relatos de suas mortes foram escritos e se proveram grande fonte de inspiração. (HILL, 2009, p. 56)

As relíquias são assim, uma das origens da devoção aos santos, uma vez que sua memória era feita também com a visita às suas sepulturas, e podem nos indicar um dos caminhos por onde passou o culto às imagens. Belting ressalta sua importância na Idade Média:

“As resistências às imagens de culto, entretanto, se dissipavam na medida em que a relíquia aparece em cena. De fato, pode-se afirmar que a relíquia e a imagem haviam intercambiado sua importância na Igreja ocidental”. (BELTING 2012, p. 395/396 – tradução deste pesquisador)

Uma das tragédias da história do cristianismo foi, justamente, o roubo do que se considerava ser a verdadeira cruz de Cristo, realizado pelos Persas em 614 D.C., durante a invasão de Jerusalém. (HILL, 2009, p. 104). A cruz era uma das únicas relíquias possíveis de ser deixadas pelo Cristo, que ressuscitou com corpo e espírito.

Os lugares onde eram guardadas relíquias, substituíam os destinos bíblicos que não existiam no ocidente, como lugares de peregrinação, e que Belting chama de “Geografia Cultural” (BELTING, 2012, p. 396). Especialmente no século XIII isso teve uma particular influência sobre os leigos:

Um dos mais interessantes caminhos em que a mudança das relações entre a Igreja e a laicidade se revelou durante esse período estava ligado ao crescente fenômeno da santidade. Apesar da tendência de os santos serem figuras veneradas localmente, a Igreja promoveu e organizou veneração tão eficaz que os calendários comerciais ficaram repletos de dias santos oficialmente sancionados. Além disso, a Igreja sustentava a ideia de que os santos eram capazes de agir como intercessores entre os homens e Deus, por meio da oração. De fato, isso fomentou um culto à santidade, que encorajou as pessoas a ver as relíquias como objetos místicos, que possuíam poderes milagrosos. Esse foi o pensamento primitivo que efetivamente sustentou a noção de peregrinação, que assistiu a crescentes grupos de pessoas partindo para viagens a lugares tais como Canterbury, Compostela, Roma e Jerusalém, à procura de curas espirituais e físicas (CLEGG, Juntin, In. HILL, 2009, p. 187)

Inicialmente mantidas em receptáculos especiais (relicários), decorados com ouro e pedras preciosas, as relíquias passaram a ser guardadas dentro das imagens dos santos a que pertenciam e que muitas vezes eram igualmente decoradas. Ou ainda, essas imagens eram instaladas nos lugares onde estavam sepultados os santos. Belting ressalta a importância dessa associação para a emergência do culto às imagens, especialmente quando elas saíam em procissão. Há que se ressaltar os casos das imagens do Cristo e de sua mãe, que não haviam deixado relíquias por causa da crença na ressurreição e na assunção. É possível, segundo Belting, que as imagens de Maria e do Crucifixo já existissem quando os relicários eram caixas decoradas. (BELTING 2012, p. 396/397). O autor acrescenta que, no ocidente, as imagens nunca tiveram a importância das relíquias até o começo do século XIII: *“Antes de 1200 raras vezes ouvimos falar do culto a uma imagem que possa se diferenciar da relíquia ou que eleve a imagem à mesma categoria da relíquia”*. (BELTING 2012, p. 407, tradução deste pesquisador)

A partir do século XIII, portanto, as imagens também começam a se desvincular das relíquias na medida em que a difusão da devoção aos santos passa a se ligar cada vez mais à sua imagem.

Pode-se concluir que os séculos XII e XIII foram especialmente importantes para a difusão da veneração aos santos. Numa primeira etapa, pela peregrinação aos lugares onde eram preservadas suas relíquias. Numa segunda, pela associação das relíquias às imagens e, numa terceira e última, com a dissociação da imagem e da relíquia, já que era fácil reproduzir imagens, mas impossível multiplicar relíquias. Isso, entretanto, não impediu, em várias épocas, o comércio²³ de falsas relíquias. O tema foi evidenciado no Cânone 62 do IV Concílio de Latrão (1215), que proibia a venda das relíquias, regulamentava a forma como elas deviam ser expostas e submetia sua aprovação à Sé ou ao bispo diocesano (GOMES, SOUZA, 2018, p.24)

Relíquias serão ainda um dos motivos para devoções que trarão consigo os ex-votos, sobre os quais falaremos mais adiante.

Desenhando imagens que falam

²³ Ainda hoje a água do rio Jordão, onde Jesus foi batizado, e a areia da terra santa, por onde ele andou, são abertamente comercializadas por várias Igrejas cristãs, incluindo a Católica.

Uma lenda siríaca fala de um rei, Abgar, da cidade de Edessa, no reino de Osroeme, na Mesopotâmia, que enviou um emissário a Jesus pedindo que viesse curá-lo de uma doença. Jesus enxugou o rosto num pano (Mandilion, em grego), imprimindo nele a imagem de sua face, e entregou ao emissário para que o apresentasse ao rei.



Santa Verônica
Hans Memling (1430-1494)

Ao ver a imagem estampada no pano o rei ficou curado. Segundo Savério Licari, este seria o primeiro ícone chamado de Achéroipoites (que não foi feito pela mão do homem)²⁴ (LICARI, 2013, p. 25). O Mandilion foi emoldurado e se tornou uma relíquia, transferida para Constantinopla em 944 D.C. onde ficou até 1204, quando desapareceu na invasão e saque realizados pela quarta Cruzada.

A lenda do Mandilion pode ter sido a origem de outra, que surgiu no ocidente, sobre a mulher que enxugou o rosto de Cristo em sua paixão²⁵ e a quem foi dado o nome de Verônica – Vera Icona (verdadeira imagem).

O Mandilion de Edessa, nos leva a uma das mais importantes utilizações de imagens sacras do Cristianismo: A arte iconográfica bizantina. O Mandilion recordará ao iconógrafo (aquele que desenha a imagem) que ele “não executa criações arbitrárias, mas a verdade vivente não feita pelas mãos do homem”. (TOMMASO in.MARIANI, VILHENA, 2001, p.78). Bizâncio, que depois se tornou Constantinopla e que hoje é Istambul, foi o berço dessa arte sacra cujo objetivo não era apenas devoção, mas a catequese.

Segundo Mardones, “Estamos na vereda do símbolo e do seu potencial evocador e religador”. (MARDONES, 2006, p. 40)

A arte Bizantina se afirma numa resolução do Concílio de Trulano, (Constantinopla, 692 D.C.) de que, se o próprio Deus se faz representar por uma “imagem” em Jesus Cristo, então a figura do Cristo também poderia ser representada.

Mardones novamente nos diz algo sobre isso:

²⁴ Por conta disso, nenhum ícone é assinado por quem o pinta, pois quem pinta não é o autor da obra.

²⁵ A lenda de Verônica foi inserida nas celebrações da Semana Santa Católica, sendo a sexta estação (etapa) da Via Sacra.

A própria lei da encarnação deixou clara a validade do caminho do símbolo, do ícone: o protótipo do ícone é o Filho de Deus encarnado, Jesus, imagem visível do Deus invisível. Essa reabilitação da imagem-símbolo pela via cristológica, que supunha o triunfo dos veneradores de imagens na querela iconoclasta, abre toda uma corrente que, em versão religiosa e estética, possibilita um modo diferente de pensar e revalorizar o símbolo e o imaginário como maneira de acesso à Verdade (MARDONES, 2006, p. 40)

Todavia, de volta a Licari, por conta da interpretação dos ídolos como imagens tridimensionais comuns na cultura helenista, a arte Bizantina eliminará todas as estátuas e esculturas, se aprofundando na produção de imagens bidimensionais, pintadas em tábuas de madeira e repletas de significados. (LICARI, 2013, p. 29).

É, portanto, importante ressaltar que o culto às imagens enfrentou resistência, também porque o próprio conceito de imagem sempre foi controverso e variado. Belting também diz algo sobre isso:

A escultura medieval não surgiu nas antigas regiões do império romano, e sim em territórios onde os antigos bárbaros haviam assimilado a cultura romana sem esquecer, entretanto, suas próprias tradições. [...] A impressão de que a estátua medieval é uma herança da antiguidade só porque tomou a forma das figuras humanas que representavam pessoas históricas é errônea. [...] No ocidente foram precisamente os velhos ídolos das culturas pertencentes à antiguidade os que encontraram uma substituição nas esculturas cristãs. (BELTING, 2012, p. 194 – tradução deste pesquisador)

Isso pode, evidentemente, explicar a aversão da cultura oriental à elaboração das estátuas produzidas pela cultura romana. Belting também nos diz, no segundo capítulo de seu livro, que interpretar o ícone como arte também é parte de um conceito formado no que convencionamos chamar de ocidente.

Contudo, o ícone, diferentemente das imagens de culto ocidental da Idade Média, ocupa um lugar próprio no pensamento moderno devido à história muito particular de seu redescobrimento, por assim dizer, arqueológico. As utopias românticas participaram nesta “mística do ícone” e, previamente, foram questões de identidade da Europa oriental as que, para afirmar-se frente ao outro cânon cultural europeu, se apropriaram dos ícones e os separaram de todo pensamento histórico. (BELTING, 2012, p. 27 – tradução deste pesquisador)

No mesmo capítulo, Belting fala do historiador e arqueólogo francês Adolphe Napoleón Didron, “um dos primeiros que se ocupou da arte religiosa da Igreja oriental”. (Belting 2012, p. 28. Tradução desse pesquisador). Depois que visitou a Grécia e o monte Athos em 1839. Didron traduziu para o francês um manual de pintura religiosa intitulado: *Livro da Pintura do monte Athos*. Esse livro, segundo Belting, foi compilado no final do século XVIII pelo monge Dionísio de Furna. No prólogo dessa tradução, Didron escreveu:

O pintor grego é escravo do teólogo. Sua obra é modelo para seus seguidores ao mesmo tempo que é cópia da de seus predecessores. O pintor se encontra unido à tradição como o animal ao seu instinto; executa uma figura como uma andorinha faz seu ninho, e a abelha seu favo de mel. Seu único dever está na execução da imagem, entretanto a invenção e a ideia são assunto dos padres, dos teólogos e da Igreja católica. (Didron, apud BELTING, 2012, p. 27 – tradução deste pesquisador)

Belting completa dizendo que esse texto qualifica a atividade do pintor como um serviço a Deus “e a pintura como um instrumento da graça divina, obra que exige, além do talento concedido por Deus, um coração puro e devoto”. Todavia, ele discorda de que o pintor era apenas um executor de uma obra criada pelos padres. Para ele, a arte bizantina “desconhecia a separação entre criação e execução”. (Belting 2012, p. 28/29. Tradução desse pesquisador)

Tanto Tommaso quanto Licari, também deixam claro de que a arte iconográfica do oriente bizantino não era apenas para ser admirada, como a maioria das obras que convencionamos chamar de arte.

Wilma Tommaso explica que:

O ícone, enquanto arte sacra litúrgica, não é um objeto de decoração. Não há nessas imagens detalhe colocado ao acaso. Tudo – nome, cores, forma, vestimenta, forma de apresentação -, cada linha traçada, carrega em si um significado. [...] O corpo humano, ao contrário da arte helenística ou do Renascimento, que prima por seu aspecto naturalista, desaparece no ícone sob togas romanas [...] a falta de naturalismo contribui para torná-lo mais espiritual. (TOMMASO, in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.80)

Falando das tintas usadas nas pinturas dos ícones, Licari acrescenta que:

O material usado na composição icônica é extraído unicamente da natureza, do mundo vegetal e orgânico. O homem é chamado, como a natureza, a transfigurar o cosmo, tornando visível a sua substância divina (LICARI, 2013, p.35)

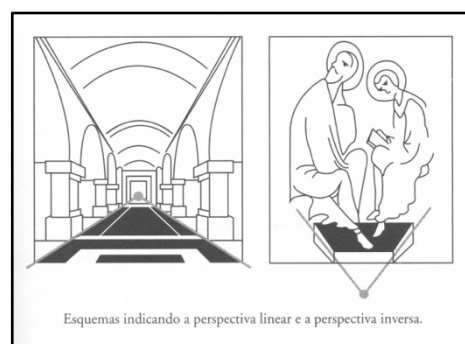
Floriênski ressalta o uso do Cinabre, um minério composto de Mercúrio e Enxofre, para a produção de uma tinta normalmente usada para pintar a lombada das representações do Evangelho, como um livro (códice), na arte Bizantina. “Sua lombada, normalmente pintada de cinabre, é a parte de cores mais vivas do ícone, o que acentua de maneira extremamente aguda os seus planos adicionais”. (FLORÊNSKI, 2012, p. 25/26)

Assim, o uso das cores nos ícones foi um fator que igualmente contribuiu para diferenciar a forma como eles devem ser observados, ou melhor, contemplados e, ao “acentuar

os planos adicionais”, completa uma técnica característica da arte bizantina: A perspectiva inversa.

A tarefa do homem diante do ícone é deixar-se transformar interiormente por aquilo que contempla[...] É esta teoria da perspectiva inversa, segundo a qual o ponto de fuga do ícone não se encontra atrás da tábua, mas em frente a ela: o ícone converge exatamente para o ponto em que se coloca aquele que observa (LICARI, 2013, p.36)

A Perspectiva Inversa se contrapõe e questiona a perspectiva linear, que foi a base hegemônica do Renascimento²⁶ europeu. Os ícones violam essas regras de perspectiva e, para Florênski, quanto maior essa violação²⁷ mais importante e grandiosa é a obra.



FLORÊNSKI, 2012, p. 23

[...] se conseguirmos colocar lado a lado dois ou três ícones de períodos próximos e de mestria pictórica semelhante, o espectador percebe, com toda plenitude a enorme superioridade artística daquele onde a violação das regra é maios, ao passo que os ícones cujo desenho é “mais correto” parecem frios, sem vida e carentes de uma relação mais próxima com a realidade neles narrada. [...] os ícones com fortes violações às regras de perspectiva pertencem aos grandes mestres, ao passo que a violação menor dessas regras é peculiar principalmente aos mestres de segunda e terceira categorias (FLORENSKI, 2012, p. 24/25)

Assim como a primeira escrita cuneiforme, o Ícone Bizantino é uma imagem para ser lida²⁸. Não há nele compromisso com a representação humana realística. Corpo, cabeça, mãos, são propositalmente desfigurados ou distorcidos porque o objetivo não é representar e sim revelar.

Segundo Leloup:

O ícone não descreve uma história (a dos diferentes momentos da vida de Cristo ou dos santos), mas relata tal história interpretando-a, simbolizando-a, transfigurando-a. Ele nos diz menos sobre o que realmente aconteceu do que sobre o que acontece realmente com aquele que se deixa informar, estruturar, habitar pela imagem que se lhe apresenta. (LELOUP, 2005, p.16)

²⁶ O Renascimento surgiu entre os séculos XV e XVI com a redescoberta da literatura grega e romana e influenciou a arte europeia e particularmente a italiana.

²⁷ O que se pretende aqui não é uma comparação anacrônica, já que os Ícones e o Renascimento são de épocas distintas. O autor, entretanto, faz questão de dizer que a Perspectiva Inversa foi uma opção consciente na elaboração dos Ícones e que a perspectiva linear já era conhecida na época.

²⁸ Como já comentamos, logo no início desse capítulo, a leitura das imagens sempre existiu, ainda que elas fossem simultaneamente contempladas como arte.

Esculpindo e pintando a história

O Cristianismo foi, durante toda a Idade Média, construído e solidificado em meio a muitas controvérsias, cismas e concílios, mas a Península Ibérica, desde o século VIII e durante a maior parte desse período, esteve sob o domínio da cultura muçulmana, da qual só se libertou definitivamente no século XV. Conforme Riolando Azzi, isso acabou resultando num benefício:

Nos primórdios do século XVI, quando se opera na Europa passagem do período medieval para a época da renascença e do humanismo, a península ibérica começa a assumir a hegemonia política da Europa. Espanha e Portugal, portanto, passam a se afirmar no contexto do mundo ocidental. (AZZI, 1987, p.16)

Segundo Azzi, o povo português se beneficiou da presença islâmica que permitiu “significativos progressos nas artes, na medicina, na matemática, nas ciências naturais e na filosofia”. (AZZI, 1987, p.16)

Portugal se tornou a terra de um povo navegador e comerciante. O projeto colonizador que o levou para o Brasil e para a África foi inspirado pela busca de uma rota alternativa para o comércio direto de especiarias com a Índia, que contornasse a África e não passasse pelo Mediterrâneo, monopolizado pelos comerciantes italianos. Nesse projeto, chamado de Périplo Africano, estava ainda a difusão do Catolicismo Romano, através de um acordo, que ficou conhecido como Padroado²⁹, feito com sede da Igreja Católica em Roma. Nos termos desse acordo, a coroa portuguesa patrocinaria a ida de missionários católicos em suas expedições colonizadoras, para expandir o catolicismo. Em troca, a Igreja “abençoaria” e legitimaria essas expedições, concedendo a elas autoridade, em prol da conversão dos povos colonizados.

A experiência em conquistar espaços, adquirida com a retomada da península Ibérica ocupada pelos mouros durante a maior parte da Idade Média, moldou o catolicismo português.

²⁹ Em Latim: Padronatus – tutor, protetor – Sistema de alianças entre a Igreja e o Estado, instituído a partir do século XIII na Península Ibérica {...} Pale bula “Praeelsae Devotionis” (1514) dom Manuel obteve o poder do padroado reunindo o poder temporal e patronato das missões e instituições eclesiásticas nos territórios do reino e ultramar. Incorporado pela Bula “Praeclara Charissimi”, do papa Júlio III (1551), a três ordens militares – uma de Cristo, outra de Santiago e a terceira de São Bento de Aviz – o rei tornou-se o chefe de todos os assuntos religiosos no seu reino. (POEL, 2013, p. 763)

Consequentemente e paralelamente, a difusão do catolicismo romano, a partir das conquistas portuguesas, tinha um caráter bélico, guerreiro e militar, que será muito bem representado pelas cavalcadas, tradicionais encenações de batalhas entre mouros e cristãos, que sempre terminam com a vitória dos cristãos, e que foram usadas pelos jesuítas como uma forma de catequese.

Mas, na época da colonização do Brasil, a Igreja Católica enfrentava um outro inimigo que também vinha da Europa: a Reforma Protestante³⁰. De certa forma, ela foi consequência de outro movimento surgido no final do século XIV e que se difundiu no XV, conhecido como Humanismo³¹. Os Humanistas pretendiam abandonar conceitos e dogmas antigos e mudar os padrões de ensino das universidades medievais. Conforme Sevcenko:

Estes centros de formação intelectual e profissional eram dominados pela cultura da Igreja e voltados para três carreiras tradicionais: direito, medicina e teologia. Estavam, portanto, empenhados em transmitir aos seus alunos uma concepção estática, hierárquica e dogmática da sociedade, da natureza e das coisas sagradas, de forma a preservar a ordem feudal (SEVCENKO, 1994, p. 14).

As cidades italianas de Florença e Pádua foram fundamentais na formação do pensamento humanista, inspiradas, respectivamente, nas filosofias de Platão e Aristóteles.

Uma vertente do Humanismo, ligada ao Cristianismo, demandava uma renovação da religião e se desenvolveu no norte da Europa tendo Erasmo de Rotterdam (1469-1536) como um dos seus principais articuladores. Sua obra, “*Elogio da Loucura*”, escrita na primeira década do século XVI, criticava a ganância e imoralidade do clero da Igreja Católica.

Em 31 de outubro de 1517, Martinho Lutero, um padre agostiniano alemão, inconformado com as mesmas questões de Erasmo, que manchavam a imagem da Igreja Católica, afixou na porta da igreja do castelo da cidade de Wittenberg, uma lista de críticas que se tornaram conhecidas como as 95 Teses de Lutero, e que levaram a sua excomunhão e à consequente fundação da Igreja Luterana. Tinha início o movimento que seria conhecido como a Reforma Protestante, na medida em que a atitude de Lutero e a difusão do pensamento humanista, fez com que outros críticos da Igreja Católica se manifestassem e fundassem também outras Igrejas cristãs como a Calvinista e a Anglicana, todas criadas no século XVI e que tinham com um ponto em comum a eliminação da devoção aos santos e ao uso de suas imagens.

³⁰ Para saber mais sobre a Reforma Protestante: GODOY, João Miguel Teixeira de. *Inovações historiográficas sobre as reformas religiosas do sec. XVI. In Anais 30º Congresso Internacional SOTER – Belo Horizonte: PUC/MG, 847-853, 2017.*

³¹ O Humanismo também foi o berço do Renascimento.

A rigor, a eliminação das imagens não foi tão imediata e nem uma bandeira levantada com tanta convicção por todos os reformistas. Segundo Burke, os protestantes também usavam imagens gravadas em madeira³² como forma de catequese de crianças e dos que não sabiam ler e apresenta uma afirmação do próprio Lutero, muito semelhante à que Gregório Magno fez cerca de 10 séculos antes, atestando que as imagens eram feitas “com o objetivo de atingir as pessoas simples que estão mais facilmente inclinadas a recordar a história sagrada através de pinturas e imagens do que através de meras palavras e doutrinas”. (BURKE, 2016, p. 82)



Lutero – Xilogravura
Hans Baldung-Grien (1484-1545)

Até Lutero foi representado em uma xilogravura pelo pintor, artista gráfico e defensor da Reforma Protestante, Hans Baldung-Grien (1484-1545), com uma auréola de santo e com a pomba do Espírito Santo. (BURKE, 2016, p. 89)

A Igreja Católica respondeu às críticas de Lutero e aos reformistas, num movimento que ficou conhecido como Contrarreforma³³.

Na introdução de seu livro “*Imagem e Culto*” Hans Belting fala de como as imagens se tornaram ainda mais importantes nesse movimento Católico:

[...] na Contrarreforma o culto da imagem se converteu também num ato de desagravo e reparação [...] Esta polêmica utilização culminou na figura de Maria, porque com ela também era possível mostrar de uma maneira visual clara a diferença doutrinal que os confrontava com os protestantes. (BELTING, 2012, p.11 - tradução deste pesquisador)

Em 1545 o papa Paulo III convocou o Concílio de Trento (1545-1563). Esse concílio serviu para que a Igreja Católica revisse várias de suas práticas denunciadas por Erasmo, Lutero e por outros protestantes, e também para que ela afirmasse seu poder e sua posição como a Igreja verdadeira. O Concílio de Trento confirmou o cânon da Bíblia católica, o uso das relíquias e a consequente veneração aos santos e à Virgem Maria. Ratificou os sete sacramentos, a doutrina do purgatório, a transubstanciação da Eucaristia e o celibato dos padres. Apesar de ter começado em 1545 e terminado em 1563, ele não foi contínuo durante

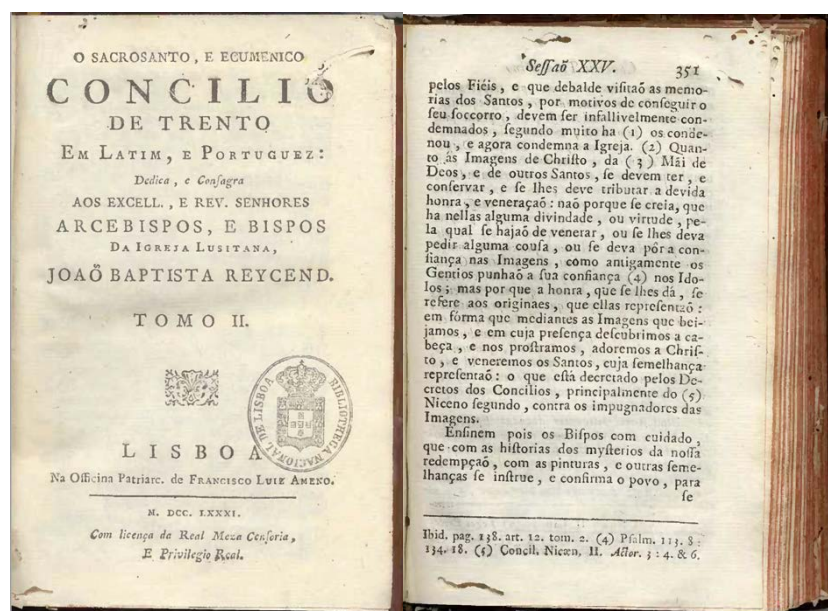
³² Certamente matrizes de xilogravuras, uma particular forma de arte sacra. Cabe aqui uma menção a dois artistas, o francês Paul Gustave Doré (1832-1883) e o alemão Julius Schnorr von Carolsfeld (1784-1872) com seus expressivos trabalhos de reprodução de cenas bíblicas em xilogravuras, normalmente com o apoio de um artista gráfico para imprimir, no papel, suas imagens entalhadas na madeira.

³³ Uma obra clássica sobre a Contrarreforma é: JEDIN, Hubert. História del Concilio de Trento, Vol. 4. Pamplona: Universidade de Navarra, 1975

esses 18 anos e aconteceu em 3 etapas. A primeira durou cerca de três anos. A segunda e a terceira duraram apenas 1 ano cada, tendo começado respectivamente em 1551 e 1562. “Quando o concílio acabou, Paulo III e Lutero já haviam morrido, mais três papas já haviam passado pela Igreja e Pio IV ocupava o trono de Pedro” (HILL, 2009, p.259)

A confirmação da devoção aos santos e do uso de imagens se deu na terceira etapa, durante a sessão XXV que aconteceu nos dias 3 e 4 de dezembro de 1563, publicada nos documentos gerados pelo Concílio.

Quanto às imagens de Christo, da Mãe de Deos, e de outros Santos, se devem ter e conservar e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração: não porque se creia que há nelas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajaó de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança na Imagens, como antigamente os Gentios punhaó a sua confiança nos Idolos; mas por que a honra que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representaó: em fórra que medianes as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça, e nos prostramos, adoremos a Christo, e veneremos aos Santos, cuja semelhança representaó: o que está decretado pelos Decretos dos Concílios, principalmente Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO Vol. II - Sessão XXV - Celebrado no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563 – publicação feita em Lisboa em 1781 e disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal - <http://purl.pt/index/livro/aut/PT/57153.html> - Consultado em 28/09/2018)



Páginas do 2º volume do documento gerado pelo Concílio de Trento
Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal

Foi nesse concílio que se decidiu investir na construção de seminários e na formação de padres. Foi ainda durante a realização do Concílio de Trento que surgiu a mais importante congregação de padres missionários: a Companhia de Jesus, ou Jesuítas.

No que mais diz respeito a minha pesquisa, o Concílio de Trento acontece, portanto, em meio ao pensamento

Humanista que, transportado para o universo das artes, desaguará no surgimento do movimento artístico conhecido como Renascimento. A Europa, cansada da estagnação dos dez séculos de

Idade Média³⁴ pretendia agora promover o renascimento (daí o nome) da cultura grega e romana, retomando os padrões artísticos dessas culturas. Alguns dos mais expressivos exemplos dessa retomada serão as estátuas de Moisés e de David, esculpidas em mármore por Michelangelo.

O berço dessa nova forma de se expressar artisticamente será, segundo Sevcenko, o norte da Itália, sujeito a uma espiritualidade franciscana de contemplação da natureza e da influência de uma filosofia neo-aristotélica, provinda da escola de Pádua. (SEVCENKO, 1994, p. 30-31).

Mardones também tem algo a dizer sobre isso:

O franciscanismo supunha a introdução de uma corrente devocional sensível que não deixou de estar presente no cristianismo e que, por mais injuriada que esteja em suas versões exageradas, sempre representou o contraponto diante das posições intelectualistas ou demasiadamente secas e abstratas do acesso ao divino. Se a encarnação tem uma grande presença nessa espiritualidade, essa presença se abre e abraça a natureza, de tal modo que a iconografia que daí surge será diferente da bizantina, centrada em Cristo e em sua mãe, embora ambas busquem sua transverberação, que procura fazer com que reconheçamos nelas a presença do invisível. Agora as representações de Jesus e das cenas evangélicas incluem a natureza, que facilitará o culto renascentista do homem natural e da própria natureza, assim como o retorno a uma religiosidade mais pagã e antropomórfica. (MARDONES, 2006, p. 42)

Ao contrário da arte Bizantina, onde a representação exata do corpo humano não era o objetivo e havia um singular compromisso das imagens com a fé, o estilo do Renascimento privilegiará a busca pelo realismo e, de modo particular, um realismo europeu onde as personagens bíblicas têm rostos, roupas e ambientes europeus.

Referindo-se ao Renascimento, Gombrich faz uma interessante afirmação sobre o desenvolvimento da arte nesse período, ressaltando sua finalidade informativa defendido pelo papa Gregório Magno:

Trata-se da crescente demanda pelo que tenho chamado de evocação dramática, o retorno do desejo de ser informado não apenas sobre *o que* aconteceu de acordo com as escrituras, mas também *como* aconteceu, como os eventos devem ter parecido a testemunhas oculares. (GOMBRICH, 2012, p.29)

No Renascimento se torna importante a figura do mecenas, que pagava ao artista para realizar uma obra, e: “A partir dele, a beleza passou a depender de outros fatores tais como o

³⁴ A nomeação Idade Média do período entre os séculos V e XV, surge justamente no período do Renascimento ou Renascença.

gosto do mecenas, e não a forma, os objetos, as cores, os sons... como linguagem do Mistério” (MARIANI, VILHENA, 2001, p.46).

Nicolau Sevcenko nos informa que a origem desse patrocinador está relacionada ao fim do sistema feudal e ao surgimento da classe burguesa enriquecida pelas novas formas de produção e comércio de bens agrícolas e têxteis.

Essa nova classe, que não fazia parte nem da nobreza e nem do clero, vai buscar através do investimento na criação artística, uma maneira de ter reconhecimento e status social. (SEVCENKO, 1994, p. 26)

A figura do mecenas continuará a ser importante para a Arte Barroca, da qual falarei adiante. A Igreja Católica assumirá, de forma decisiva, o papel de mecenas, nesse estilo de arte.

No início do século XVI a Europa foi sacudida e dividida pela Reforma Protestante e também pela invasão e saque de Roma em 1527, pelas tropas hispano-alemãs de Carlos V.

Os artistas italianos são forçados a sair de Roma em busca de outros mercados, levando consigo as ideias renascentistas. É dessa movimentação que surge um novo estilo de arte chamado de Maneirismo cujo nome deriva do conceito de que cada obra era feita à maneira do artista ou, conforme sua criatividade. Tido por alguns como uma consequência do Renascimento e como uma transição para o Barroco, e por outros como um estilo independente, o Maneirismo é também fruto da diversidade de pensamentos e opiniões provocadas pelo humanismo e pelo Renascimento, explicitadas, de forma mais evidente, nas artes plásticas³⁵. Todavia sua presença será maior na pintura e menor nas esculturas e na arquitetura. É no Maneirismo que aparece o uso da câmara escura como ferramenta do artista para conseguir um maior realismo em seus quadros.

1.2 – Arte Sacra e Santeira no Brasil

Um estilo imaginário brasileiro³⁶

³⁵ O Maneirismo se importava com detalhes e, para alguns autores, tinha tendência ao exagero. A presença do nu é frequente nesse estilo. Para saber mais sobre o Maneirismo: <http://ensina.rtp.pt/artigo/o-maneirismo/> (consultado em 14/07/2018)

³⁶ Essa é a primeira vez que eu uso este termo, mas, como já disse na introdução desse trabalho, ele é muito comum entre os diversos autores consultados para se referir, não só às esculturas de santos, mas também, eventualmente, aos próprios artesãos, seus autor

Até aqui, apresentei um resumo a história da arte na Europa para chegar, então, ao estilo que será a base da arte sacra e santeira no Brasil colônia: o Barroco³⁷.

A Arte Barroca³⁸ surgiu na segunda metade do século XVI e uma de suas propostas era controlar alguns excessos do Renascimento e do Maneirismo. Começando pelas artes plásticas, o Barroco será o estilo da arte no teatro, literatura e música até o fim do século XVIII. A arte sacra europeia do período Barroco será entendida por muitos autores como a Arte da Contrarreforma, já que, através dela, a Igreja Católica simbolizará seu poder e magnitude, através das igrejas enormes e muito decoradas, que levassem os fiéis a uma contemplação de uma beleza que pretendia se assemelhar à que certamente existiria no céu, mas que, ao mesmo tempo, o fazia consciente de sua pequenez.

Se no Renascimento as linhas horizontais e verticais eram predominantes e se a perspectiva normalmente conduzia a um ponto de fuga no centro do quadro, o Barroco se apropriará das diagonais e imprimirá à sua produção uma sensação de movimento e uma dinâmica contrastante com o padrão estático e simétrico do Renascimento.

Na confluência dos dois períodos históricos, o barroco herda da Idade Média a espiritualidade católica e o teocentrismo, assim como receberá do renascimento as influências do racionalismo e de certo antropocentrismo, o que levará artistas do período à busca de técnicas de uma arte figurativa cada vez mais realista. (SUADEN, Silvana in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.65)

Conforme Rafael Schunk: “Do estilo maneirista, o barroco herdou o movimento e a explosiva emoção, e do Renascimento, a solidez e a grandeza, fundindo as duas influências em um conjunto novo e dinâmico.” (SCHUNK, 2013, p. 41)

Especificamente no que diz respeito à arte sacra:

A arte sacra barroca caracterizar-se-á, a partir de então, pela manipulação de efeitos de luz e sombra, assim como de um equilíbrio maior na utilização da policromia e maior sofisticação nas técnicas de pintura e escultura. [...] o barroco europeu dará à arte sacra maior dinâmica e movimento com o uso das curvas, das cores e da técnica de perspectiva. [...] A forma barroca de retratar a figura humana, sobretudo na escultura e na pintura, valoriza a expressão das emoções e do sofrimento, até com exageros, abusando dos detalhes, do claro-escuro, do movimento com traços contorcidos, relevos, curvas e a utilização do dourado. (SUADEN, Silvana in. MARIANI, VILHENA, 2001, p.65)

³⁷ O Barroco rompeu com as regras clássicas do Renascimento e seu nome vem da associação com um tipo de pérola chamada barroca, cuja forma não é constante e tinha um caráter até pejorativo como sinônimo de grotesco, disforme

³⁸ Há alguns autores que classificam certos artistas como Maneiristas e outros que nomeiam os mesmos artistas como Barrocos. Não é nosso objetivo elucidar essa questão e sim mencionar que essas classificações existem na história da arte. O que me interessa, de fato, é chegar no Barroco do Brasil colonial.

Será essa a arte que acompanhará os missionários que vieram para o Brasil durante a colonização.

Ainda segundo Schunk,

O transplante da cultura barroca para o Brasil irá influenciar os primeiros núcleos coloniais ao longo da costa atlântica e será fundamental nas origens da vida urbana, dos traçados arquitetônicos, arte sacra, vida política e privada, comportamentos, cortejos e religiosidade (SCHUNK, 2013, p. 25)

Ricardo Averini, em texto publicado no catálogo “*O Universo mágico do Barroco brasileiro*” considera que o Barroco foi a “primeira manifestação de arte, no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra-européia”. (AVERINI, R. In. ARAÚJO, E. 1998, p.53)

Em se tratando do Barroco brasileiro, o mesmo autor ressalta sua importância na formação da identidade dos povos latino-americanos:

[...] o barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se experimenta progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas. (AVERINI, R. In. ARAÚJO, E. 1998, p.55)

Nicolau Sevcenko, num texto publicado no mesmo catálogo, ratifica a relação do Barroco com a identidade brasileira:

Nascido sob o signo do Barroco, o Brasil tem sua fisionomia e alma compostos até hoje pelo seu sopro místico. Aqui o Barroco não foi um estilo passageiro, mas a substância básica de toda uma nova síntese cultural. (SEVCENKO, N. In. ARAÚJO, E. 1998, p.59)

E ele continua, comparando o Barroco com a cultura renascentista e esclarecendo como a arte barroca se integrou à sociedade colonial e à religiosidade aqui desenvolvida:

Ao contrário da cultura renascentista centrada no intelecto, o Barroco reside na imaginação. Não é uma arte para uma elite ilustrada, mas um empenho em ampla escala para arrebatrar coletividades, exaltando espíritos pela miríade de estímulos sensoriais e choques de emoção.

[...] Sua natureza é essencialmente aglutinadora, envolvente e sintética. Concebida para articular as contradições, a arte barroca encarna sacrifício e salvação, dor e êxtase, ignomínia e glória. Na sociedade colonial submetida a extremos de brutalidade e privação, ela restituía dimensão dos impulsos afetivos. (SEVCENKO, N. In. ARAÚJO, E. 1998, p.60)

Para Adalgisa Arantes Campos, entretanto, o século XVI tem pouca representatividade na formação de um acervo artístico colonial. “O Quinhentos aparece assim como um período insignificante para as manifestações artísticas e culturais duradouras, decorrentes da presença de portugueses” (CAMPOS, 2011, p. 22)

Todavia, ainda que não tenha sido significativa, a produção de imagens no cenário colonial já surgia no século XVI, possivelmente com artesãos trazidos de Portugal. Tanto Rafael Schunk quanto Eduardo Etzel³⁹ contam a curiosa história do mestre ceramista português, João Gonçalo Fernandes, que por volta de 1560, em São Vicente, foi acusado de assassinato e condenado à força. Enquanto aguardava a apelação da sentença passou a fazer as imagens de barro de N. Sra. do Amparo, N. Sra. da Conceição e de Santo Antonio. Ao terminá-las, chegou a notícia de seu perdão, sendo por ele considerado um milagre.

A colonização do Brasil começa efetivamente com a criação das 14 Capitanias Hereditárias⁴⁰ em 1534, das quais só São Vicente e Pernambuco tiveram sucesso. Esse modelo de colonização fracassado mudará com a instituição de Salvador como capital da colônia, em 1549 que, ainda segundo Schunk, marca também o início das manifestações artísticas no Brasil.

“A estatuária religiosa tornou-se um dos principais testemunhos remanescentes desse processo civilizatório. Influenciadas pelas ordens monásticas missionárias da península Ibérica, aportaram nas colônias como instrumentos de evangelização”. (SCHUNK, 2013, p. 23)

As primeiras imagens de santos vieram para o Brasil com os missionários. Todavia, nem todas vieram para desembarcar e ficar na colônia. Algumas “faziam parte” da tripulação.

Na introdução do livro *Imagens Religiosas do Brasil* (HERSTAL, 1956, p.9), e ainda no texto publicado no catálogo da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*⁴¹, Dom Clemente Maria da Silva – Nigra, outro autor⁴² que pesquisou a arte sacra, particularmente na Bahia, fala da imagem de Nossa Senhora da Esperança esculpida em mármore Alzã, com 110 cm de altura, que estava no navio Cabral quando ele chegou ao Brasil.

³⁹ Etzel apresenta 3 versões dessa história (Etzel, 1984, p.16), Schunk, que o usa como referência, fica com apenas uma, que transcrevi resumidamente. A importância da história é mostrar que no Brasil já havia artesãos produzindo imagens de santos no início da colonização.

⁴⁰ 15 lotes de terras divididos em 14 Capitanias, entregues a 12 membros da nobreza, chamados então de donatários.

⁴¹ Realizada na Galeria de Arte do SESI entre 3 de março e 3 de agosto de 1998. O mesmo texto está no catálogo da exposição *Barroco, Ardente e sincrético Luso Afro Brasileiro* realizada no Museu Afro Brasil entre agosto de 2017 e março de 2018.

⁴² Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1987) é um autor/pesquisador citado em quase todas as outras referências relacionadas à arte sacra e santeira no Brasil.

Essa imagem está hoje exposta na Quinta de Belmonte, em Portugal. (NIGRA, C.M.S. In. ARAÚJO, E. 1998, p.101)

Fábio Pestana Ramos⁴³, no texto intitulado *O festejo dos santos a bordo das embarcações portuguesas dos séculos XVI e XVII*, faz referência a festas e procissões em homenagem a santos e ao Divino Espírito Santo, a bordo dos navios portugueses como forma de socialização e alívio de tensões. Embora ele não mencione explicitamente a presença das imagens de santos, a informação de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra nos leva a concluir que elas poderiam, de fato, fazer parte dos “acessórios” incluídos a bordo.

Nigra cita ainda, no mesmo texto, a imagem de Nossa Senhora das Maravilhas, esculpida madeira e ofertada em 1550 pelo rei D. João III à cidade de Salvador. Foi revestida de prata por artistas baianos em 1628, e hoje está exposta na catedral metropolitana daquela cidade.

1.3 - A importância da produção santeira nos séculos XVII e XVIII

Sérgio Buarque de Holanda descreve o artesanato do Brasil colonial como um conjunto de atividades sem especialização, cuja mão de obra trocava de atividade de acordo com suas necessidades financeiras. “Era esse um dos sérios empecilhos à constituição entre nós, não só de um verdadeiro artesanato, mas ainda de oficiais suficientemente habilitados para trabalhos que requerem vocação decidida e longo tirocínio”. (HOLANDA, 2015, p. 69)

A arte sacra e particularmente a arte santeira, entretanto, era uma exceção a essa regra. Isso porque, a grande iniciativa produtora de imagens de santos no Brasil começou dentro dos conventos das ordens missionárias, tendo padres artífices como mestres e depois, no século XVIII, com a transferência para as oficinas de artesãos leigos, como nos mostra o trabalho de Luz, Oliveira e Pereira.

A maior parte das imagens sacras produzidas na Colônia brasileira, no século XVII, originou-se nas oficinas conventuais das Ordens religiosas, particularmente de jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. Submetidas a padrões estéticos convencionais, essas imagens seiscentistas têm, geralmente, posturas pouco movimentadas, expressões severas na tradição do maneirismo português, apresentando poucas variações regionais, pelo fato de os mesmos religiosos artistas executarem imagens para diferentes fundações da Ordem, em pontos diferentes do território brasileiro. (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.56)

⁴³ RAMOS In. JANCSÓ e KANTOR (orgs.) 2001, p. 905-915

Para essas autoras, a transferência da produção das imagens, dos conventos para as oficinas de leigos, será a responsável pela mudança de estilos das esculturas que deixarão de ter formas menos variadas para assumirem características próprias, regionais, conforme a localização de cada artesão.

No século XVIII, repetindo o fato ocorrido na arquitetura, a primazia da produção de imagens religiosas passou para as oficinas de artistas leigos, muitos deles mestiços nascidos na própria Colônia, trabalhando a serviço das irmandades e Ordens Terceiras. A principal consequência foi a regionalização verificada, passando as imagens a apresentar características diferenciadas em pontos diversos do território brasileiro notadamente na Bahia, Pernambuco e em Minas Gerais (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.57)

Numa outra obra, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira acrescenta mais informação sobre a diferença das representações na estatuária santeira, causadas pela tradição das ordens que mantinham as oficinas. Segundo ela, a diferença entre a espiritualidade mais contemplativa dos Beneditinos e a voltada para uma ação mais engajada dos Jesuítas, influenciou na produção das imagens de cada uma dessas ordens, tornando possível uma identidade nas peças que eram produzidas por cada uma delas, mesmo em conventos distantes uns dos outros. (OLIVEIRA, in. COELHO, 2005, p. 18).

É a mesma autora que, em outro texto, ressalta a preferência dos Jesuítas pela madeira, enquanto os Beneditinos usavam mais o barro cozido. Comenta ainda sobre a particularidade de algumas esculturas em madeira produzidas nessas “escolas jesuíticas” do século XVII, onde elementos da cultura regional⁴⁴ eram usados na produção de algumas imagens.

Ao lado das obras confeccionadas para as capelas e centros urbanos importantes, todas reproduzindo de forma bastante próxima os protótipos europeus, uma série de outras obras, destinadas a decorar as pequenas capelas das aldeias missionárias e explorações agrícolas da companhia, irá aos poucos se afastando dos modelos pela livre interpretação dos temas e incorporando motivos ornamentais tomados à flora local, como os lírios, cajus, abacaxis, goiabas e etc...(OLIVEIRA, in. ÁVILA, 2013, p. 265).

Ainda segundo essa autora, “o comprometimento básico do escultor era com a adequação iconográfica, para que o “santo” pudesse ser reconhecido pelo seu aspecto e atributos específicos” (OLIVEIRA, in COELHO, 2005. P.15)

⁴⁴ No capítulo 4, veremos que a inclusão de elementos regionais continua até hoje na produção de cada artesão, como estratégia de diferenciar sua obra e de torna-la mais atrativa para a venda.

Belting recorda que o conceito de uma iconografia clássica e padronizada de um santo tem raízes na Roma e no oriente da idade média e, ao se referir à produção de cópias de uma imagem original ele ressalta:

A relação ontológica entre cópia e original estabeleceu a autenticidade como regra do retrato. O importante não era que o santo fosse representado com beleza e sim, com correção, e, portanto, não podiam existir, ao mesmo tempo, vários retratos autênticos e sim apenas um. (BELTING, 2012, p. 67 – tradução deste pesquisador)

Todavia, no Brasil colonizado, a experiência que cada artesão tinha do mundo e de sua cultura influenciavam na particularização das imagens, o que dará à escultura dos santos aqui produzida, efetivamente e literalmente, uma outra face.

A presença de tipologias de imagens reproduzindo fâcies humanas locais é uma constante na imaginária da segunda metade do século XVIII em pontos diversos do país, constituindo um dos fatores determinantes da diversificação das escolas regionais (OLIVEIRA, in COELHO, 2005. P.16)

Para Etzel, a arte sacra é a primeira forma de arte no Brasil dos colonizadores, porém, muito mais do que isso, segundo Sonia Gomes Pereira, ela será praticamente a única manifestação artística produzida pelos colonizadores até a segunda metade do século XVIII, época em que esse cenário começa a mudar e outras expressões artísticas, com outros temas, começam a surgir, e especialmente no XIX, quando a corte portuguesa se muda para o Brasil e inaugura a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, que era então a capital da colônia. (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.66,67)

A colonização com imagens

A colonização começou com uma mentalidade extrativista graças à madeira da qual se extraía uma tinta vermelha, conhecida como pau-brasil (*Caesalpinia echinata*), mas logo passou para a cultura da cana-de-açúcar que se desenvolveu muito bem nos estados do Nordeste, especialmente Pernambuco⁴⁵ e Bahia, entre os séculos XVI e XVIII. O cultivo da cana-de-açúcar tinha como finalidade principal o fornecimento do açúcar para a Europa e nunca teve, de fato, o objetivo de colonização.

⁴⁵ Pernambuco foi o estado que melhor condições oferecia para o cultivo da cana-de-açúcar. Gomes nos lembra que a maioria dos bairros de Recife tem nomes que eram de engenhos do século XVI (Gomes, 2007, p.71). Alguns exemplos de bairros de Recife que eram engenhos: Madalena, Beberibe, Apipucos, Casa Forte, Monteiro, Dois Irmãos, Torre, Curado.

“Tratava-se de tirar o maior proveito econômico de um território virgem e não de ocupar terras sob pretextos civilizadores e até religiosos. A exploração do açúcar no Brasil era um negócio da coroa portuguesa e o rei era um mercador” (GOMES, 2007, p.25)

Mas os engenhos eram, pela sua própria característica, unidades bastante autônomas com uma estrutura social que permitia sua existência longe das cidades⁴⁶. Nessa estrutura estavam incluídas as capelas que, segundo Geraldo Gomes, eram construídas num local do mesmo nível ou mais alto que a casa da vivenda, confirmando seu valor simbólico. (Gomes, 2007, p. 72)

No primeiro século da colonização pode-se atribuir a existência de capelas, na grande maioria dos engenhos pernambucanos, ao fervor religioso dos portugueses e de seus descendentes.

[...] A capela rural passou, portanto, a assumir um papel preponderante no complexo socioeconômico do engenho de açúcar. Ela era, essencialmente, um símbolo, e como tal, marcada por uma imagem que pouco mudou em quatro séculos. (GOMES, 2007, p. 167)

Ainda segundo Geraldo Gomes, apesar dos saques generalizados que ocorreram nessas capelas, as poucas que ainda se mantiveram, deixam evidente que elas eram muito ricas (Gomes, 2007, p. 216). É possível, portanto, afirmar que a cultura da cana-de-açúcar fomentou a produção da arte sacra e santeira.

Etzel nos diz que, também durante o ciclo do café⁴⁷, no vale do Paraíba, as capelas domésticas eram parte da arquitetura das fazendas de uma forma particularmente diferente da dos engenhos. Elas eram construídas dentro das casas-grandes, como um cômodo integrado e parte da casa. (ETZEL, 1971, p. 48)

Tôda fazenda possuía uma capela, para confortar o grande número de pessoas que constituíam o pessoal da casa-grande e das senzalas: brancos, mamelucos, índios e escravos da Guiné. Muitas dessas capelas serviram de núcleos para a fundação de povoações e depois de cidades de São Paulo (ETZEL, 1971, p. 48)

Os engenhos prosperaram entre o século XVI e o início do século XVIII, quando a produção de açúcar no Haiti começou a rivalizar com a do Brasil. Além disso, já no fim do século XVII, com a descoberta de ouro e depois de diamantes na região de Minas Gerais, tanto escravos, como também os senhores de engenho, migraram para aquela região. De fato, por causa da mineração, esse será também o período em que o tráfico negreiro vindo da África

⁴⁶ Os engenhos do Nordeste começaram usando mão de obra nativa que esteve presente junto com escravizados africanos até meados do século XVII (SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos Internos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p.68-73)

⁴⁷ Falarei sobre o ciclo do café no Vale do Paraíba, mais adiante.

atingirá seus mais altos números e que a população na colônia, tanto de negros como de brancos, aumentará sensivelmente. Segundo Lucchesi⁴⁸

O advento do ciclo das minas no século XVIII intensificará tráfico negreiro aumentando o número de africanos na composição étnica brasileira. Entretanto, o segmento que mais cresceu nesse período foi o de colonizadores portugueses, atraídos para o Brasil pela riqueza do ouro. (LUCCHESI In: BAXTER, LUCCHESI, RIBEIRO (orgs.), 2009, p. 60)

Com a população crescendo, a fundação de vilas, que se tornarão cidades e que terão igrejas, será outra causa do aumento da produção da arte sacra e das imagens de santos. Entretanto, as regiões de mineração estavam sob o controle da coroa portuguesa e o acesso era restrito a quem estava envolvido com a mineração, estando até a Igreja e os padres proibidos de nelas entrarem. Por causa desse isolamento, nas regiões de mineração, assim como nos engenhos, desenvolveu-se com mais intensidade, um catolicismo doméstico, fundamentado na devoção aos santos e, conseqüentemente, às suas imagens.

[...] é no culto doméstico que a imaginária ganha aspectos ainda mais particulares. Os oratórios, desenvolvidos em diferentes modalidades e dimensões – desde pequenas caixas que poderiam acompanhar o fiel em viagens, até verdadeiros móveis a serem colocados em salas reservadas ao culto nas casas dos mais abastados – são um reflexo do culto doméstico envolvendo uma verdadeira relação de intimidade entre o “santo” e o fiel. (MARIANI, VILHENA, 2001, p.129)

O trecho acima fala de oratórios portáteis, lembrando que, num tempo em que o tropeirismo⁴⁹ era a principal forma de transportar a produção de gêneros, esses oratórios certamente faziam parte da bagagem dos tropeiros. Nos engenhos e nas fazendas de café, os grandes oratórios serão, de fato, os altares e retábulos das capelas.

Associada às madeiras nobres, a descoberta do ouro e diamante não só financiará como introduzirá esses novos materiais na produção de uma arte sacra nos padrões da Igreja desejada pelo Concílio de Trento. Ouro e diamantes agregarão novo valor e sentido à representação de obras sacras.

Da pura devoção religiosa, passa-se à prática de oferecer joias às imagens dos santos preferidos, ao incremento de objetos de ornamentação sacra e ao esplendor das construções, entre elas as catedrais e palácios episcopais.

⁴⁸ A informação dada por Lucchesi se baseia em um censo publicado em THALES, Azevedo. Democracia Racial. Petrópolis, Vozes, 1975, mostrando a população do Brasil, por etnia, em 1798. Nesse censo, dos 3.248.000 de habitantes do Brasil, 1.010.000 eram brancos enquanto que os demais eram negros escravos, mestiços livres e índios.

⁴⁹ Sistema de transporte de carga no lombo de mulas, que foi fundamental para a distribuição de toda produção artesanal e agrícola, já que as mulas podiam chegar a lugares onde o carro de boi não chegava. O Tropeiro foi também um grande responsável pela mistura de elementos das diversas culturas que formaram o Brasil, levando de um lugar para outro a música, a culinária e outros saberes, incluindo a devoção aos santos, junto com sua carga.

Apesar das riquezas levadas para o velho mundo, o processo colonizador gerou um grande comércio e uma demanda incrível de santos católicos para o novo mundo, segundo a preferência das famílias e das congregações ou ordens missionárias. Além da evolução artística de pintores e escultores do período, veremos também a maior especialização de alguns dos ofícios no auxílio da arte sacra como a do artesão, do ourives, do entalhador, do tapeceiro, do joalheiro, do vitralista e outros ofícios. (MARIANI, VILHENA, 2001, p.66)

Os primeiros santeiros na colônia

Como já mencionei, a arte sacra no Brasil colônia foi iniciada e estimulada pelas ordens missionárias, particularmente os Beneditinos, os Jesuítas e os Franciscanos. A ordem Beneditina foi fundada entre os séculos V e VI, sendo a mais antiga das três. Os Franciscanos surgiram no século XIII, e os Jesuítas durante o Concílio de Trento, no século XVI. Beneditinos e Jesuítas tinham em seus quadros pessoas letradas e muito cultas. Cada uma dessas ordens imprimiu um estilo próprio às imagens que produziam. Os Franciscanos eram mais voltados para a simplicidade e para a caridade. Sua visão do Cristianismo era melhor simbolizada pela singela representação do presépio⁵⁰ do que pelas imagens mais decoradas e luxuosas.

É possível que a atual e bastante conhecida arte figurativa do Vale do Paraíba tenha começado com a instalação do convento franciscano de Santa Clara, em Taubaté, no final do século XVII. Ali, padres franciscanos ensinaram a produção de presépios de barro à uma população pobre, como uma possível forma de geração de renda, tradição que existe até hoje.

Um dos exemplos mais expressivo da arte sacra jesuítica são, certamente, as esculturas de santos nas Reduções (missões), especialmente no Rio Grande do Sul, onde a madeira foi usada como matéria prima de uma arte ensinada também à população nativa, Guarani⁵¹.

Dalton Sala nos informa que, no século XVI os mosteiros Franciscanos e Jesuítas produziam peças de cerâmica, e que os Beneditinos, que se instalaram no planalto paulista no



Produção de presépios de barro
Maria Luiza – Taubaté - SP

⁵⁰ Atribui-se a São Francisco de Assis, fundador da ordem, a representação do primeiro presépio com figuras vivas.

⁵¹ Mais adiante voltarei a falar, com mais detalhes, das esculturas produzidas nas reduções jesuíticas.

século XVII, também tinham olarias. (SALA, 2014, p. 13). Para os Beneditinos, porém, essa atividade parece ter assumido uma maior importância. Segundo Rafael Schunk, referindo-se especificamente a eles, “A atividade oleira se firmou de tal maneira que passou a centralizar as decisões dos religiosos” (SCHUNK, 2013, p. 252). Ainda segundo Schunk, será na olaria do mosteiro beneditino de Santana do Parnaíba, construído em 1643, que Frei Agostinho de Jesus realizará a maioria de suas obras mais importantes. Agostinho de Jesus, nasceu no Rio de Janeiro no início do século XVII e aprendeu sua arte com Agostinho da Piedade outro beneditino, português. Agostinho de Jesus é considerado o primeiro artista sacro nascido no Brasil. A ele é atribuída a imagem de N. Sra. da Conceição, encontrada por pescadores no rio Paraíba do Sul, e que se tornaria a Virgem Aparecida, padroeira⁵² do Brasil.

Frei Agostinho de Jesus deixou algumas obras assinadas, “*fato raríssimo na escultura colonial brasileira*”. (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.57)

A matéria-prima no espaço e no tempo

A madeira e o barro foram as principais matérias primas para a produção de imagens de santos, tanto em Portugal quanto na colônia, mas é preciso lembrar também do marfim. Segundo Herstal, essa matéria prima foi provavelmente trazida para a Bahia no século XVIII por navios que faziam comércio com o Oriente. Para este autor as imagens em marfim produzidas no Brasil são todas da Bahia e daquele século. (HERSTAL, 1956, p. 69).

Todavia, no cenário da colônia existiram também imagens de marfim trazidas de Goa (Índia). Essa produção começou entre os séculos XVI e XVII com a chegada dos Franciscanos e Jesuítas, particularmente de Francisco Xavier, naquelas terras em 1542⁵³.

Várias dessas imagens de santos católicos esculpidas em marfim, no território indiano, trazem características da cosmovisão dos artesãos que as fizeram. Seja nas roupas, nos objetos, na postura das mãos e do corpo, em muitas dessas esculturas aparecem elementos das religiões da Índia. (Budismo e Hinduísmo)

Eduardo Etzel nos informa que: “[...] o barro foi o material preferido nas imagens dos dois primeiros séculos, sem excluir a madeira. Já no séc. XVIII as imagens de madeira

⁵² Oficialmente declarada padroeira do Brasil pelo Papa Pio XI, em 1931

⁵³ Conforme os textos de Jorge Luzio Matos no catálogo, *Sagrado Marfim - O avesso do Avesso*, p. 42 e 54, que, por sua vez, foram extraídos de sua dissertação de mestrado em História, na PUC/SP em 2011 (Sagrado marfim – o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia – sec. XVII – iconografias, interfaces e circulações)

assumem a liderança, para no sec. XIX predominar quase exclusivamente” (ETZEL, 1984, p.40)

Entretanto, ele não dá nenhuma informação sobre o porquê dessas mudanças

Herstal, por outro lado, faz um levantamento do local de origem das imagens em cada época e conclui que, entre os séculos XVI e XVII, os estados de Pernambuco e São Paulo (São Vicente e região do Vale do Tietê) são a origem das primeiras imagens brasileiras. Na primeira metade do século XVIII “a arte imaginária paulista fica estagnada”⁵⁴ enquanto Bahia, Pernambuco e Minas Gerais passam a ser o polo para o apogeu da arte barroca brasileira. Segundo ele, a maioria das imagens barrocas produzidas com qualidade, no Brasil colonial, foi feita nessa época e nessas regiões⁵⁵. O fim do século XVIII é também o fim da arte estatuária brasileira e no século XIX continua, na Bahia, uma produção de imagens que, em sua maioria, são feitas em série. (HERSTAL, 1956, p. 39)

Abordarei a questão da matéria-prima no segundo capítulo desse trabalho. Entretanto, cruzando as informações de Etzel e Herstal podemos concluir que a maioria das imagens feitas na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais era de madeira. A questão da escolha da matéria-prima é, certamente, consequência de dois fatores principais: a especialização do artesão e a disponibilidade dessa matéria-prima. Todavia, não há como afirmar o que vinha primeiro. Certamente que, na medida em que as vilas se tornavam cidades e capitais, urbanizadas e com calçamento, era cada vez mais difícil ter acesso tanto ao barro quanto à madeira. Mas as pesquisas de Etzel e Schunk falam, por exemplo, de mosteiros beneditinos que traziam barro de outras regiões para alimentar suas olarias. A obtenção da matéria-prima é um fator importante na cadeia da produção da arte santeira e a distância da fonte ao local de produção do artesão é algo a ser considerado. Ainda hoje, embora as possibilidades de transporte sejam muito maiores do que no período colonial, as distâncias a essas fontes também aumentaram muito. Por isso, abordar a questão da obtenção da matéria-prima, especialmente da madeira em tempos em que se tenta evitar o desmatamento, será um tópico importante do capítulo II.

Ainda segundo Herstal, as peças produzidas em Minas Gerais, Pernambuco e Bahia tiveram uma forte influência estrangeira, portuguesa, espanhola, italiana, francesa e no fim do século XVII, também a chinesa. A influência europeia se manifesta nas roupas e no movimento

⁵⁴ Dom Clemente Maria da Silva-Nigra apresenta, no texto publicado no catálogo *Barroco Ardente e Sincrético*, uma informação contraditória. Segundo ele, São Paulo foi o estado que mais produziu imagens de barro cozido de 1560 a 1803, sem interrupções. Herstal pode estar se referindo apenas à produção do Vale do Tietê, ou pode ter usado o adjetivo “estagnada” significando que não houve uma evolução no estilo da arte.

⁵⁵ Fase em que a produção de imagens passa para as oficinas dos artesãos, conforme LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013.

enquanto a presença da cultura oriental está na forma dos corpos. As imagens produzidas no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo terão menos dessas influências. (HERSTAL, 1956, p. 31-33).

Luz, Oliveira e Pereira trazem mais informações sobre a produção dessas imagens. Segundo as autoras, quatro tipos de imagens eram produzidos. As mais frequentes eram para serem exibidas em retábulos de igrejas e capelas. O segundo tipo era o das usadas em procissões, o terceiro era o das imagens para oratórios domésticos e o quarto eram os conjuntos escultóricos usados em festas religiosas e cujos exemplos mais significativos são os presépios.

A utilização influía na forma, no tamanho e no acabamento das imagens. As usadas em retábulos das igrejas precisavam enfatizar a expressão dramática já que eram para serem vistas de longe e, em princípio, precisavam se adequar esteticamente (combinar) aos retábulos onde seriam instaladas. As usadas em procissões seriam vistas de vários ângulos. Eram maiores, eventualmente de tamanho próximo ao natural, e costumavam receber elementos naturais como os cabelos e as roupas de tecido. Nessas se incluem as imagens de vestir, ou santos de roca⁵⁶, feitas de madeira e que só tinham a cabeça as mãos e o pés, sendo o corpo uma estrutura mais leve, que seria coberta com a roupa (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.54, 55)

Complementando as informações de Herstal, essas autoras destacam a Bahia como a região que mais produziu imagens e de melhor qualidade, cujas principais características eram: “refinamento dos gestos e atitudes, a movimentação erudita dos panejamentos e, principalmente, a policromia de cores vivas com douramento vibrante, que confere às imagens um aspecto suntuoso”. (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.57)

Essas autoras destacam nas imagens pernambucanas as expressões fisionômicas variadas, “às vezes reproduzindo tipos locais” (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.58) e a força da expressão das imagens mineiras, mais contidas e discretas que as baianas e pernambucanas (LUZ, OLIVEIRA, PEREIRA, 2013, p.59)

Terracota e Nó de pinho no Vale do Paraíba – um imaginário paulista e africano

Eduardo Etzel enfatiza o isolamento da capitania de São Paulo em relação às atividades econômicas que aconteciam em Pernambuco e Bahia (ETZEL, 2014, p.69)

⁵⁶ Há autores que fazem distinção entre imagens de vestir e imagens de roca. As primeiras têm, além da cabeça, mãos e pés, as outras partes do corpo que são cobertas pelas vestes, também esculpidas, ainda que de forma rudimentar. As segundas têm apenas ripas ou armações de madeira no lugar das partes do corpo que são cobertas com as roupas. Segundo Bachettini, a maioria dos pesquisadores de arte sacra não faz essa distinção.

O Vale do Paraíba começou a ser povoado a partir de 1628, iniciando pela região de Pindamonhangaba e Tremembé, mas só em 1645 é que surge a Vila de São Francisco de Chagas de Taubaté, “*primeiro núcleo de povoamento oficialmente conhecido e povoado no Vale do Paraíba*”. (PASIN, 1988, p.10)

José Luiz Pasin, assim como Etzel, destaca o isolamento em relação a esse povoamento:

Isolados nas sua “roças” e sítios, localizados à beira dos caminhos que levavam aos pontos do litoral ou às margens dos ribeirões que banhavam as sesmarias, os povoadores das regiões vale-paraibana desenvolveram, nas primeiras décadas do povoamento, uma economia de subsistência, cultivando uma parcela mínima das terras recebidas e obtendo o suficiente para o sustento da família. [...] Assim, não havendo mercados consumidores, nem estímulo para implantação de uma atividade monocultora, a população vegetava em suas terras, buscando no sertão os meios para sobreviver. [...] Instalavam engenhocas rudimentares para o fabrico da aguardente, da farinha, do fubá, do melado, do azeite de mamona (PASIN, 1988, p.11)

Ainda segundo Pasin, foi um taubateano que, em 1693, encontrou as primeiras lavras de ouro em Minas Gerais. Foram também homens nascidos em Taubaté que fundaram cerca de 36 das mais importantes cidades mineiras, entre elas Ouro Preto, São João D’el Rei e Mariana (PASIN, 2018, p. 12)

Com o fim da mineração de ouro em Minas, o Vale do Paraíba embarca no cultivo de cana-de-açúcar. Em 1750 surgem os primeiros engenhos de açúcar e aguardente em Guaratinguetá, Lorena e Pindamonhangaba, com a introdução da mão de obra escrava⁵⁷. (PASIN, 2018, p. 14). A partir do final do século XVIII o café irá paulatinamente substituir a cana-de-açúcar, até que, no início do século XIX ele dominava a economia da região, mudando totalmente o cenário e a vida do vale do Paraíba, que se tornará uma das mais importantes regiões do Brasil Império (PASIN, 1988, p.16)

Com o café, uma nova demanda⁵⁸ de imagens de santos mais populares fará aparecer no Vale do Paraíba um estilo particular de imaginário conhecido como paulistinha.

São imagens de terracota, barro cozido a baixa temperatura, que produz peças de aspecto mais rústico e poroso. Eram feitas por artistas regionais e que, segundo Schunk, tinham como público peregrinos que transitavam em direção ao Rio de Janeiro, Minas Gerais ou à Aparecida (SCHUNK, 2013 p.378)

Dalton Sala explica essas imagens como consequência da rota do ouro que passava pelo Vale do Paraíba e que originou uma produção Franciscana no Convento de Santa Clara, já mencionado anteriormente. (SALA, 2014, p. 13) A maioria dessas imagens era pequena, com

⁵⁷ Essa mão-de-obra era, em grande parte, fruto de um tráfico interno. Voltaremos ao tema, mais adiante.

⁵⁸ Talvez isso explique a informação de D. Clemente Maria da Silva-Nigra, mencionada na nota 20.

cerca de 15 cm de altura. Eram ocas, em consequência do processo de queima a que eram submetidas.

A cana-de-açúcar e o café trouxeram para o Vale do Paraíba a mão de obra escrava e com ela particularidades que só lá aconteceram. O Jongo⁵⁹ é um tipo de dança cantada, característica dos povos escravizados Bantu, que se desenvolveu exclusivamente no Vale do Paraíba, com uma possível origem na cidade de Valença e que se espalhou pelo Vale, tanto no estado de São Paulo, como no Rio de Janeiro. Nas letras dos cantos, também chamados de “pontos”, do Jongo, estavam mensagens cifradas com diversos conteúdos religiosos e críticos em que, por exemplo, os coronéis do café eram comparados à embaúba, uma madeira mole e inútil, que queimava rápido e não produzia carvão, cuja árvore aparentava o que não era.

Ô ô, com tanto pau no mato
Embaúba é coroné
Com tanto pau no mato,ê ê
Com tanto pau no mato
Embaúba é coroné (ponto de Jongo - LARA, PACHECO, 2007, p.180)

No que diz respeito à essa pesquisa, o Vale do Paraíba foi também um dos espaços⁶⁰ onde se encontraram as imagens de Santo Antonio esculpidas em nó de pinho. Todavia, em um texto intitulado *Nó de pinho: Imaginária Católica Afro-Brasileira em São Paulo*, publicado no catálogo da exposição *Os Herdeiros da Noite - Fragmentos do Imaginário Negro*⁶¹, Francisco de Castro Ramos Neto considera possível que essas peças possam ter sido feitas também em outras regiões por causa do deslocamento que a mão-de-obra escrava sofria em função do tráfico interno. Entretanto, ainda segundo Ramos Neto, foi no Vale do Paraíba que se encontrou a maior parte das peças de nó de pinho conhecidas e também as mais impressionantes. A maioria estava em poder de descendentes de escravos.

Robert W. Slenes nos permite ver que há uma ligação entre esses dois legados afro-brasileiros. (Jongo e santos de nó de pinho)

Por exemplo, no Vale do Paraíba no século XIX, " também no XX, as pequenas estatuetas de Santo Antonio eram muito apreciadas por escravos e negros livres e a figura do santo era de longe a imagem religiosa mais procurada pela população como um todo, fora da Virgem Maria. Essas estatuetas podiam ser feitas de materiais

⁵⁹ O Jongo foi considerado patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN, em 2005 e se tornou a primeira manifestação de canto, dança e percussão afro-brasileira a receber esse título. (LARA, PACHECO, 2007, p.69).

⁶⁰ Há referências a essas imagens também em Mogi das Cruzes, Embu, Capão Bonito, entre outros. Elas também aparecem no sul de Minas Gerais com traços das esculturas mineiras (POEL, 2013, p. 694)

⁶¹ Exposição de arte de matriz africana exibida no Centro de Cultura de Belo Horizonte entre 21 de dezembro de 1995 e 5 de fevereiro de 1996 com curadoria de Emanuel Araújo – catálogo impresso, sem numeração de páginas

diversos: mas quando não eram de gesso, o que mais predominou na sua confecção parece ter sido o "nó de pinho", uma madeira muito dura, proveniente da Serra da Mantiqueira.

Eventualmente, usava-se também o chifre de boi. Ora, algumas dessas estatuetas lembram muito, na fisionomia, postura do corpo e desenho dos braços, as figuras *minkisi* da cultura kongo, usadas no baixo rio Zaire como fetiches para garantir a boa sorte, evitar a desventura ou (nas mãos de feiticeiros maus) levar o infortúnio para outros. Os *minkisi* também são feitos, de preferência, de madeira muito dura, traduzindo a analogia que os bakongo fazem entre a "força" ou qualidade moral, de um homem ou espírito, e a eficácia de um fetiche, com o grau de dureza (ou fraqueza) de uma determinada árvore ou tipo de madeira. (Era exatamente esta metáfora que os escravos usavam no jongo que satiriza o senhor, chamando-o de "embaúba".) [...] É dentro deste contexto, certamente, que devemos interpretar a utilização do nó de pinho (não apenas madeira dura, mas provavelmente também *torcida* como uma raiz), e eventualmente de chifre de boi, na confecção das estatuetas de Santo Antonio. (SLENES, 1992, p.65)

Marina de Melo e Souza, apoiada em pesquisa de Robert Farris Thompson⁶², em artigo publicado na revista Tempo, da Universidade Federal Fluminense, expande as conclusões de Slenes em relação à importância das figuras de nó de pinho⁶³ para o povo Bantu escravizado no Vale do Paraíba. Ela destaca a particular iconografia do santo esculpida pelos escravizados. (tema de uma reflexão que faremos adiante sobre outros santos). A autora destaca a figura ereta do santo com as mãos pousadas sobre a barriga, o que os torna ligeiramente diferente da tradição católica.

Quanto ao gesto de pousar as duas palmas das mãos sobre a barriga, chamado *simbidila*, "segurando firme", é, entre os bembe, povo banto, um sinal de reza. Ao pousar as mãos sobre a barriga, deixam-se para trás as questões de nível inferior, como ciúme e vingança e elevam-se a mente e o coração a níveis superiores. (SOUZA, p. 186)

Muitas vezes as pequenas esculturas deviam ser identificadas como Santo Antonio apenas porque eram assim chamadas, pois nada, na sua aparência, as ligava à figuração corrente do santo. Eram representações estilizadas, bem ao gosto africano, de uma pessoa em pé, com as mãos postas, à frente, e uma cruz desenhada sobre o tronco, na altura do peito ou das pernas. (SOUZA, p. 187)

Dessa forma, a apropriação do santo aqui descrita, é completamente diferente da existente nas religiões afro-americanas nas quais o santo católico se torna uma representação, entre outras, dos deuses ou dos espíritos africanos. Os Santo Antonio de nó de pinho são, eles mesmos, objetos mágico-religiosos, por meio dos quais os homens mantiveram relações com o sagrado e o sobrenatural (SOUZA, p. 188)

⁶² THOMPSON, Robert Farris, *African Art in Motion. Icon and art*, Los Angeles, Beckerley, University of California, 1974, p.49

⁶³ Sobre os santos de nó de pinho ver também: SAVIETO, Monica Carolina. *Catolicismos Crioulizados* – Dissertação de Mestrado em História – PUC/SP - 2010

Ramos Neto completa esse pensamento ao, ainda no texto citado mais acima, considerar que algo da arte africana sobreviveu nas figuras de nó de pinho, “transformado em uma nova linguagem artística com seus atributos específicos, tributária de uma nova fé” e que os santos esculpidos em nó de pinho lhe dão a "certeza de que estamos diante, mas não suficientemente atentos, de um momento privilegiado e iluminador da arte universal”.

Promessa cumprida e esculpida na madeira – Os ex-votos

Uma forma de devoção que é indiretamente dirigida aos santos, e que também se faz através de esculturas em madeira⁶⁴ é a conhecida como ex-voto, também chamado de milagre.

No que diz respeito às imagens esculpidas na madeira, este particular tipo de escultura não é a imagem de um santo, mas uma peça representando uma graça alcançada pela intercessão de um santo. Daí o nome ex-voto significando uma promessa (voto) cumprida.

Muito menos detalhadas do que as imagens de santos, essas peças são, contudo, uma forma de arte sacra eminentemente popular. A expressão ex-voto é uma abreviação do termo em latim *ex-voto suscepto* - o voto realizado. Ou seja, uma promessa cumprida.

De acordo com um texto de autoria de Gilka Corrêa de Oliveira, publicado pela Fundação Joaquim Nabuco e reproduzido no catálogo da exposição *Santeiros Imaginários*, a origem dessa prática é incerta, mas parece ter se difundido no Mediterrâneo cerca de 2000 anos A.C.

Francisco Van der Poel, em seu Dicionário da Religiosidade Popular, confirma essa informação e acrescenta:

O costume de ofertar ex-votos é antiquíssimo; 2000 anos A.C. foram encontrados no oriente médio ex-votos de bronze com o nome de quem o ofertava e as graças recebidas. No culto das divindades medicinais Asclépio ou Esculápio (c.850.A.C.), eram oferecidos ex-votos em cerâmica, feitos na forma e no tamanho natural do membro doente do corpo. (POEL, 2013, p.391)

⁶⁴ O ex-voto (ou milagre) também pode ser feito de cera, gesso e de outros materiais. Vou me ater aqui à madeira por ser a matéria prima que se relaciona com essa pesquisa.

Por aqui, o ex-votos também tiveram a forma de tábuas pintadas, muitas vezes retratando a graça alcançada. Essa forma foi muito comum até o início do século passado e hoje tem também sido substituída por fotografias de quem recebeu a graça.

Belting descreve as imagens votivas encontradas na igreja erguida sobre o sepulcro de São Demétrio, em Tessalônica, cuja devoção já mencionamos nesse capítulo. Essa imagem assume a função de votiva ao ter o santo representado como alguém da corte, tendo a seu lado “pessoas que buscam sua proteção ou são postas sob ela” (Belting, 2012, p. 118 – tradução deste pesquisador). O mesmo autor nos informa que os ícones de origem bizantina, pintados em tábuas de madeira, também se transformaram em imagens de devoção quando chegaram ao ocidente (Belting, 2012, p. 483).

Portanto, há muito tempo, não só a devoção às imagens, mas também a devoção com imagens/esculturas, faz parte do entrelaçado arte/religião.

Em praticamente todas as igrejas do período colonial que se tornaram um lugar de peregrinação existem as chamadas salas dos ex-votos ou sala dos milagres. De tão significativa na devoção popular estas salas são também mantidas nos projetos arquitetônicos dos grandes e modernos santuários. Nelas, são comuns e em grande



Sala dos ex-votos - Conjunto do Carmo - São Crsitóvão - SE

quantidade, as cabeças, braços e pernas esculpidos em madeira, ou feitas de cera ou gesso, celebrando a cura alcançada. Quadros pintados e, mais modernamente, fotografias também são usados. Há também muletas e objetos que eram usados por causa da doença, que foi curada.

Francisco van der Poel, novamente, nos explica que:

O ex-voto é feito pelo próprio devoto ou por encomenda. [...] Os ex-votos deixados na casa dos milagres mostram a religião e fé do povo nos milagres da vida cotidiana. [...] . Os ex-votos ou *milagres* do sertão nordestino são modelados em barro ou esculpidos, até hoje, em madeira e, geralmente, extraordinárias sínteses plásticas de grande qualidade estética. Revelam crenças, hábitos e estilos de uma época. [...] Ex-voto é um sinal visível com que o devoto cumpre a promessa (POEL, 2013, p.391)

Poel nos conta ainda que, em Canindé⁶⁵ – CE, através da observação dos ex-votos, estudantes da universidade Federal do Ceará fizeram, em 1988, um levantamento dos problemas de saúde na região. Ele informa também que no Cristianismo os ex-votos apareceram no século IV. Finalizando, ele ressalta que “Os ex-votos correspondem à necessidade humana do gesto de reconhecimento diante das graças recebidas”. (POEL, 2013, p. 391)

Santeiros Guaranis – a habilidade nativa fazendo a madeira virar santo



Santo Isidro – Escultura em madeira originalmente policromada – sec. XVII/XVIII
Museu de Arte Sacra – São Miguel Arcanjo - RS

A arte santeira desenvolvida no espaço das reduções jesuíticas que se estabeleceram no sul da América do sul e do Brasil entre os séculos XVII e XVIII, merece um olhar atento pela particularidade de ter sido produzida em grande quantidade pelos nativos Guaranis, sob a supervisão dos missionários da Companhia de Jesus, tendo o barroco como referência.

Os jesuítas tinham conhecimento de várias áreas da ciência, das artes e de técnicas de produção agrícola. Todo esse conhecimento foi aplicado na organização e administração das reduções. A escultura em madeira era uma entre as várias oficinas implementadas no interior das reduções e que incluíam a produção de tecidos de lã e algodão, sinos, instrumentos musicais entre outras. Dalcin nos diz que havia até um observatório astronômico, em uma redução no sul do Paraguai. (DALCIN, 2011, p. 104)

Mesmo supervisionados pelos padres os nativos guaranis se expressaram e, literalmente, esculpiram seu estilo nas imagens de santos por eles produzidas.

⁶⁵ Para saber mais sobre a religiosidade popular do Canindé: OLIVEIRA, Marcelo J. S. *São Francisco vive no Canindé – a peregrinação e seus enigmas*. Vila Velha: Opção Editora, 2015

Armindo Trevisan, se referindo especificamente às reduções do sul do Brasil, conhecidas como Sete Povos das Missões, considera que esse estilo particular acontecia, “por existir, nos porões da sensibilidade humana, algo irreduzível que, ao sabor das circunstâncias, emerge”, e chama esse estilo das imagens produzidas de “*barroco crioulo*”

Para ele, tudo isso faz das esculturas dos Sete Povos um patrimônio do Rio Grande do Sul. (TREVISAN,1978, p. 66)

Trevisan sugere que entre os artesãos guaranis foi surgindo um espírito de rebeldia e libertação, citando inclusive uma imagem do acervo do Museu João Pedro Nunes, em São Gabriel, que retrata o Arcanjo São Miguel com os pés sobre um “bandeirante predador” e não sobre o dragão tradicional. (TREVISAN,1978, p. 82)

Isto assinala o começo da desmimetização. Alguma coisa induz o índio a violar os cânones impostos Inabilidade? Vontade de expressão própria? [...] Essa originalidade revela-se através de características comuns a toda a arte primitiva: tendência à simetria e ao frontalismo; predomínio da linha horizontal e vertical; rigidez estática e estilização. Os índios dos Sete Povos foram artistas criadores na medida em que, academizados, souberam produzir rachaduras nos cânones vigentes. (TREVISAN, 1978, p. 60)

Questiona ainda se a condescendência dos Jesuítas à essa criatividade crioula, seria para permitir aos neófitos uma melhor assimilação da catequese. (TREVISAN,1978, p. 60)

E continua...

[...] O barroco missionário, por si só, demonstra certa criatividade de nossos índios: é um barroco infeliz, saudosista, precisamente por tender à busca do tempo perdido. O da mentalidade arcaica, sempre presente nele. Bastaria isso para torna-lo objeto de nossa cuidadosa atenção. (TREVISAN, 1978, p. 66)

Jacqueline Ahlert, em sua pesquisa de doutorado nos conta que: “Essas obras podem ser consideradas a primeira manifestação artística de arte popular religiosa do Rio Grande do Sul, construídas historicamente e sustentadas no processo de povoamento”. (AHLERT, 2012, p.29)

Ahlert nos diz ainda que as primeiras oficinas de esculturas foram instaladas em 1616, pelo jesuíta belga Luis Berger na redução de Itapuã, no Paraguai. Ela cita ainda os padres Antonio Sepp e José Brasanelli, “*que trabalharam nas reduções entre os anos 1691 a 1728, trouxeram a grande influência das esculturas alemã e italiana, com composições de movimentos e gestos amplos*”. (AHLERT, 2012, p.85)

Os padres acompanhavam a produção artística e, eventualmente assumiam a escultura de detalhes mais complicados.

Ainda assim, por vezes, ficava a cargo dos padres a elaboração de componentes mais complexos das esculturas, como mãos e cabeça, ou ainda, de artífices especialistas nestas partes – rostos, membros, cabelos –, o que evidencia uma produção em série e a circulação dos executores e dos jesuítas monitores, ocasionando uma uniformização parcial dentro da diversidade. Chegavam às Missões, também, fragmentos de imagens importados da Europa, para serem acoplados às estátuas. (AHLERT, 2012, p.847)

As imagens esculpidas em madeira seguiam a referência de modelos encontrados em livros de arte ou copiados de peças de barro cozido trazidas da Europa, principalmente da Itália. (AHLERT, 2012, p.88)

A pesquisa de Ahlert também encontrou referências à presença do escultor jesuíta italiano José Brasanelli, que percorreu as reduções jesuíticas entre 1691 e 1728 esculpindo, ensinando e supervisionando a produção de imagens.

No que diz respeito à escultura de santos, assim como as artes cênicas (lembrando as cavalhadas) ela serviu como forma pedagógica de catequese e instrumento para a conversão do nativo. Segundo Ahlert: Fazia parte da experiência de integração cultural posta em prática pelos inacianos desenvolver as capacidades intrínsecas ao indígena. (AHLERT, 2012, p.84)

Bachettini, em uma publicação digital, derivada de sua dissertação de mestrado na PUC/RS, confirma essa afirmação.

A confecção de objetos artísticos superava a demanda real dos mesmos, pois a produção não estava preocupada em promover uma educação baseada no desenvolvimento das potencialidades criativas do indígena e sim catequizar a partir do trabalho. (BACHETTINI, 2016, p. 81)

Trabalhadas principalmente no cedro, as imagens não têm a identificação dos autores

Ainda assim, segundo Bachettini: “Muitos autores [...] estudados acreditam que, apesar das esculturas missioneiras serem anônimas, deixam marcas de uma forma de expressão própria, reveladas em transgressões aos modelos iconográficos”. (BACHETTINI, 2016, p. 79)

Embora a maioria dessas imagens que ainda restam e estão disponíveis para visita nos museus existentes nas ruínas das reduções tenham perdido sua pintura, sabe-se que a policromia era uma técnica muito utilizada. Como nos explica Bachettini, essa técnica demanda um sofisticado trabalho de cobrir a imagem com camadas de cola e gesso para tornar a superfície capaz de receber e segurar a pintura ou até lâminas muito finas de metais nobre, incluindo o ouro.

Ainda segundo essa pesquisadora,

Quanto à policromia das esculturas missioneiras, sabe-se que esta técnica foi utilizada com profusão, apesar de hoje muitas esculturas encontrarem-se com perda quase total da camada pictórica. Isto se deu pelo processo de degradação que essas peças sofreram ao longo desses trezentos anos, mas podendo-se ainda observar resquícios de policromia e douramento em algumas peças.

A escultura policromada apresenta uma técnica aprimorada, em relação à sua técnica de elaboração, tanto no que diz respeito ao suporte quanto à sua policromia (BACHETTINI, 2016, p. 85)

1.4 - O símbolo criado – O cotidiano santificado - Quem ou o que é santo?

Não cabe aqui uma discussão sobre o conceito de sagrado, mas é fato que objetos, lugares e até pessoas considerados sagrados têm feito parte da história humana desde há muito tempo.⁶⁶

No capítulo 28 do livro do Gênesis⁶⁷, um trecho da vida de Jacó nos mostra a transformação de um elemento da natureza em um símbolo sagrado. Fugindo da vingança de seu irmão Esaú, Jacó adormeceu num lugar e usou uma pedra para apoiar a cabeça, como um travesseiro. Enquanto dormia, Deus apareceu em seu sonho e fez promessas, que incluíam a posse da terra em que ele dormia, para toda sua descendência. Ao despertar, Jacó reconheceu o lugar como sagrado, pegou a pedra que serviu de travesseiro, ergueu-a como uma estela e derramou óleo⁶⁸ sobre ela, dando ao lugar o nome de Bet El, que significa casa de Deus.

Se referindo a este trecho bíblico, Aniella Jafê, em seu texto *O Simbolismo nas Artes Plásticas*, publicado na obra *O homem e seus símbolos*⁶⁹, nos lembra como o homem (Jacó) pode sacralizar a natureza “Para Jacó, a pedra faz parte da revelação. Era a mediadora entre ele e Deus” (JUNG, 2008, p.314)

⁶⁶ Lembro aqui as imagens das vênus paleolíticas/neolíticas, citadas no início deste capítulo e que, se de fato eram amuletos, já tinham uma relação com algum tipo de sagrado.

⁶⁷ Gn 28, 10-19

⁶⁸ Derramar óleo é o mesmo que ungir, ritual que dá origem aos títulos Cristo e Messias, que significam ungido, respectivamente em grego e hebraico.

⁶⁹ JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

Aniella Jafé nos traz ainda, outra reflexão sobre os símbolos religiosos:

Com a sua propensão a criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião, quanto nas artes visuais. A história interligada da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. (JAFÉ In. JUNG, 2008, p.312)

O santo simbolizado – Como se cria a imagem de um santo?

Até aqui apresentei uma razoável quantidade de informação que nos permite entender como a arte vai se unir à religião na produção das estátuas (imagens) de santos.

Uma pergunta mais difícil de responder é como essas estátuas assumiram a forma que têm, ou melhor, como foi elaborada a iconografia ou representação de cada santo. Embora a maioria desses homens e mulheres canonizados⁷⁰ sejam representados com vestes, objetos e animais que se relacionam ao que faziam e ao que eram em seu tempo, há alguns casos em que a imagem do santo foi construída para simbolizar algo mais do que a sua própria pessoa ou para falar de sua história.

Belting recorda a representação de Demétrio, um mártir da Igreja primitiva em Tessalônica que curava a quem sonhava com ele, do mesmo modo que acontecia com Asclépio, o deus grego patrono da medicina., cujo templo estava na cidade de Epidauro

As aparições em sonhos, em que era visto com o mesmo aspecto dos ícones locais, conduziavam em sua igreja à cura de quem sonhava, exatamente do mesmo modo em que haviam atuado as aparições de Asclépio. Parece evidente que Demetrio se converteu em um Asclépio cristão que transformou sua cidade a partir do século V em uma nova Epidauro. (BELTING, 2012, p.38 - tradução deste pesquisador)

Apesar dos milagres de cura associados a Demétrio terem acontecido depois de sua morte, ele passou a ser representado com as mãos pintadas de dourado. A mão dourada, segundo Belting, *“assegura ao ícone a conexão com cultos pré-cristãos”*. (BELTING, 2012, p.38 - tradução deste pesquisador)

Tratando das imagens produzidas no Brasil, Herstal atribui que as variações na elaboração das imagens aconteciam porque o santeiro brasileiro talvez não dispusesse de modelos originais ou de informação precisa sobre os santos. Por conta disso, dava vazão à sua

⁷⁰ Processo em que a Igreja Católica afirma que essas pessoas que morreram são santas, estão na glória de Deus e podem, inclusive, serem veneradas através de imagens.

imaginação (HERSTAL, 1956, p. 81). Todavia, nem sempre essa iconografia confusa ou variada era criada aqui e muito menos pelo santeiro que a produzia.

A rigor a devoção e, consequentemente, a iconografia dos santos podia ser, tanto “imposta” pela congregação colonizadora quanto gerada pelo imaginário do povo.

A imposição de devoções aconteceu com muita força entre os séculos XVIII e XIX, quando os reflexos do Concílio de Trento (1545-1563) começaram, efetivamente, a chegar ao Brasil colônia num processo que ficou conhecido como a Romanização da Igreja. Nesse processo, devoções muito ligadas ao catolicismo popular, consideradas ignorantes e supersticiosas, foram substituídas por outras, trazidas pelos missionários, objetivando o maior controle daquilo que era considerado “sagrado”. A festa e a devoção ao Divino Espírito Santo, com suas bandeiras e folias, foi uma das que sofreu proibição e controle do clero.

Embora essas imposições tenham sido assimiladas com o tempo, é difícil imaginar que a devoção à uma parte do corpo⁷¹ de qualquer santo pudesse partir de um anseio popular, como, por exemplo, a devoção ao Sagrado Coração de Jesus. De fato, essa devoção, ganhou força na segunda metade do século XIX como uma das formas de substituir aquelas devoções populares consideradas supersticiosas.

Santa Efigênia foi uma princesa africana da Núbia, convertida ao cristianismo, segundo sua história, pelo próprio evangelista Mateus. Sua iconografia, entretanto, a apresenta com um hábito da ordem Carmelita, porque foram os Carmelitas que difundiram a devoção a essa santa, principalmente entre os escravizados.

Da mesma forma, Santo Esleão, também um rei africano da Etiópia, neto do rei Salomão e da rainha de Sabá, responsável pela expansão do cristianismo (iniciado com o Apóstolo Felipe) até o outro lado do Mar Vermelho e cuja devoção também foi difundida entre os escravizados pelos Carmelitas, teve sua iconografia padronizada por essa ordem com a determinação das cores das vestes e dos objetos que segurava, de acordo com a concepção Carmelita⁷²

São Lázaro é frequentemente representado com um cachorro ao seu lado, animal que nada tem a ver com o pouco que conhecemos da história desse santo, cujo grande mérito foi ter sido trazido de volta à vida por Jesus, exclusivamente no Evangelho de João. O cachorro, na Bíblia, está associado a outro Lázaro, personagem fictício de uma parábola contada por

⁷¹ Não se deve aqui fazer confusão com as relíquias, que eram, de fato, um pedaço da roupa ou do osso de um santo. A relíquia era uma lembrança do santo de quem se era devoto. A devoção continuava ser ao santo e não à relíquia.

⁷² Para mais detalhes sobre a iconografia de Santa Efigênia e Santo Esleão, ver: OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção Negra*. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008

Jesus, apenas no Evangelho de Lucas. A iconografia do santo uniu assim duas personagens, uma verdadeira e uma fictícia, cuja presença acontece em dois textos distintos, escritos com cerca de 30 anos de diferença, em locais também distintos. A presença dessa iconografia também em Portugal, em igrejas dedicadas ao santo e simultaneamente ao auxílio de leprosos, revela que essa confusão é antiga e não foi feita aqui no Brasil.

A mais popular imagem brasileira de São Judas Tadeu foi produzida a partir de uma adaptação da imagem de São José, pois não havia uma imagem do santo para a inauguração de uma das primeiras igrejas a ele dedicada, em São Paulo, em 1940, quando o início da devoção a esse santo praticamente desconhecido e muitas vezes confundido com o Judas traidor de Cristo, foi incentivada por uma congregação de padres⁷³ que se instalou no bairro do Jabaquara e ali construiu a primeira capela a ele dedicada.

São Benedito, que já era considerado santo pelo povo dois séculos antes de sua canonização⁷⁴, tem pelo menos três iconografias diferentes, cada uma referente a um milagre a ele atribuído. Com um menino no colo, com flores e com pães. O menino também nem sempre é o mesmo pois, embora ele seja frequentemente associado ao menino Jesus, existe a versão em que a criança é a que foi trazida de volta à vida pelo santo, depois de um acidente com uma carroça. Suponho que a imagem com o menino Jesus possa ter sido uma adaptação da imagem de Santo Antonio, outro franciscano que viveu cerca de 300 anos antes de São Benedito e que assim é tradicionalmente representado. A rigor, para transformar um Santo Antonio em um em São Benedito com o menino Jesus no colo, basta mudar a cor da pele do primeiro.

Nossa Senhora da Conceição tem várias iconografias. Segundo Herstal:

Observando, por exemplo, imagens de Nossa Senhora da Conceição, muito divulgadas no Brasil, verificamos que a Virgem pode ser representada com ou sem coroa, sobre meia lua ou sem ela, com cobra e sem cobra, com um, vários ou nenhum anjo na base da imagem, mas, a posição das mãos é sempre a mesma: em prece. (HERSTAL, 1956, p.83)

Segundo ele, a posição das mãos⁷⁵ também é característica das imagens de Nossa Senhora das Mercês e da Anunciação.

⁷³ Para saber mais sobre esse tema ver: GUTTILLA, Rodolfo Witzig. A casa do santo & o santo de casa: um estudo sobre a devoção a São Judas Tadeu, do Jabaquara. 1993. 198 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

⁷⁴ São Benedito (1526-1589) foi canonizado em 1807 mas já era considerado santo muito antes disso. Uma irmandade em seu nome já havia sido criada em Lisboa em 1609. No Brasil consta a criação de uma irmandade com seu nome em 1689, em Salvador (<http://www.conisb.com.br/sao-benedito>)

⁷⁵ N. Sra. da Anunciação – mãos no peito ou coração. N. Sra. das Mercês – braços e mãos abertos

Sant'Ana mestra é representada sentada ou em pé, com ou sem a Virgem, com ou sem um livro na mão (HERSTAL, 1956, p. 81). Aqui, lembro que quando há o livro, ele está sempre na forma no códice⁷⁶, uma representação tipicamente europeia de um formato de publicação que não existia na época da infância da Virgem Maria. Menos comum é a imagem de Sant'Ana Mestra com Maria e o menino Jesus entre elas, todos de pé.

A constante associação de santidade com sofrimento e martírio produziu também iconografias um tanto bizarras como as de Santa Ágata e Santa Lucia, mulheres que tiveram histórias semelhantes na Itália dos séculos III e IV e que são representadas, respectivamente, com seios e olhos numa bandeja, por causa da tortura que sofreram. Por conta disso, passaram a ser invocadas como protetoras e intercessoras contra os males dessas partes do corpo.

O que há em comum entre todas essas imagens é que direta ou indiretamente elas estão sempre associadas à capacidade de produzir milagres e que, segundo Belting é um forte ponto de partida para esse culto “em que a sociedade cristã integra em seu seio cada vez mais práticas do paganismo, anteriormente tão combatido por sua religião”. (BELTING, 2012, p. 69 – tradução deste pesquisador). E ele completa:

O milagre é a demonstração clássica de autenticidade. [...] A história cultural dos ícones começa com imagens milagrosas que pareciam capacitadas para realizar favores sobrenaturais. De qualquer forma, não deixa de ser um paradoxo da imagem religiosa o fato de que com ela se pretende fazer visível o invisível. (BELTING, 2012, p. 70 – tradução deste pesquisador)

Herstal lembra que, associada ou não à liberdade do santeiro, a ausência do nome do santo na maioria das imagens esculpidas no Brasil, também causava alterações na sua identificação, dependendo de quando e onde ela era venerada.

Essa liberdade do santeiro muitas vezes provocava confusões, mas nem sempre era ele o culpado. Conhecemos imagens que foram veneradas durante longa data sob uma denominação e passando para outro local de culto mudaram de invocação. Em outros casos, imagens de remota tradição continuaram sendo veneradas por sua denominação que não correspondia a sua aparência. Quanto aos atributos, nem sempre podem servir de identidade por já terem sido, em sua maioria, trocados. (HERSTAL, 1956, p.82,83)

Luz, Oliveira e Pereira, também nos dizem algo sobre isso:

De modo mais direto e sensível do que a arquitetura e a decoração interna das igrejas, as esculturas ou imagens sacras refletem os aspectos mais significativos da arte brasileira da época colonial, condicionados pelos valores religiosos da nova sociedade

⁷⁶ O códice é o livro encadernado na forma como o conhecemos hoje e que tinha as folhas escritas dos dois lados. Surgiu no século I D.C. e se tornou comum em torno do século IV D.C. (SCHNIEDEWIND, 2011, p.16)

aclimatada nos Trópicos, a milhares de quilômetros da Europa. Isso porque, eruditas ou populares, em barro cozido ou em madeira policromada e dourada, as imagens tinham apenas a verossimilhança iconográfica como comprometimento maior, essencial para que o “santo” pudesse ser reconhecido. E a adequação ao contexto, determinada pela função. (LUZ, *OLIVEIRA*, PEREIRA, 2013, p.53)

A liberdade de cada artista ainda é um fato até hoje e podemos citar a sagrada família, esculpida em barro por José Joaquim da Silva, de Tracunhaém – PE e o Pe. Cícero em trajes litúrgicos esculpida em madeira por Cicero Evanio Tavares Valencio, de Juazeiro do Norte – CE, como exemplos de um imaginário que foge das convenções e “santifica” o cotidiano.



Sagrada família, esculpida em barro por José Joaquim da Silva
Pe. Cícero em trajes litúrgicos esculpida em madeira por Cicero Evanio Tavares Valencio

A iconografia mariana. A mesma santa, com várias roupas e formas

A devoção a Maria, mãe de Jesus, é, sem dúvida, o maior exemplo de devoção popular aos santos e de multiplicidade de iconografias.

A quantidade de títulos que recebeu, oriundos dos lugares onde apareceu, de algum milagre por ela intermediado ou simplesmente como um carinhoso apelido devocional, deu origem a uma variedade de representações da santa que, por si só, valeriam um estudo à parte (muitos, aliás, já foram feitos).

Hoornaert nos explica, porque uma devoção extremamente popular é também extremamente simbólica.

Segundo ele:

O simbolismo religioso, por exemplo, é fonte válida para a pesquisa da vida do povo pois sua linguagem é sincera embora difícil de ser interpretada. A religião diz respeito

a experiências humanas concretas. Ela constitui uma história simbólica de grande valor. (HOORNAERT, 1991, p. 13)

E se referindo explicitamente às imagens de Maria, ele demonstra esse simbolismo, explicando que Nossa Senhora da Penha, da Guia e das Graças representam o medo do mar sentido pelos navegadores. Já Nossa Senhora do Amparo, do Livramento, do Bom Sucesso e da Piedade estão ligadas ao agradecimento, enquanto Nossa Senhora do Desterro se relaciona com a saudade da terra natal. As figuras de Nossa Senhora do Rosário, das Dores e da Conceição estão mais ligadas à vida nos engenhos de cana (HOORNAERT, 1991, p.13)

As imagens de Maria são, assim, um forte exemplo de que a iconografia dos santos, especialmente as elaboradas pelo povo, são parte de um processo de constituição de uma identidade católica, colonial e particular (no Brasil, uma comunidade de muitos navegantes), simbólica e, portanto, essencial por natureza, já que o símbolo é uma essência cultural, como nos informa Barrio, ao distinguir o homem dos animais.

O homem, pelo contrário, conta com a capacidade de simbolização (pode substituir os objetos da realidade como significantes) que lhe permite evocar ações, situações e objetos, embora não estejam presentes. Da mesma maneira, mediante o símbolo se faz mais contínua e complexa a experiência humana e pode transmitir-se ao outro rapidamente. O símbolo permite, pois, acumular saberes, experiências, normas etc, precisamente tudo aquilo que dissemos que forma os acervos culturais de um povo. (BARRIO, 2007, p.33)

Nas representações de Maria acontecem também ressignificações populares de uma iconografia oficial. Uma N. Sra. da Conceição feita de terracota assumiu, com a simples inclusão de uma capa e coroa, as feições de N. Sra. Aparecida, padroeira do Brasil. Também a colocação de uma capa transformou outra imagem da mesma santa, porém esculpida na madeira, na Virgem de Suyapa, padroeira de Honduras. Com o tempo essas imagens originais, com os novos adornos, se tornam outras imagens, esculpidas, pintadas e desenhadas para serem “novas” representações de Maria.

A influência do martírio e do sofrimento como forma de santificação, já mencionada mais acima, produziu a devoção a Nossa Senhora das Dores, representada com espadas (uma ou sete) cravadas no peito. Uma típica devoção que surgiu no meio da nobreza e que foi incentivada e administrada pelo clero.

N. Sra. dos Remédios é outra curiosa iconografia em que Maria não aparece sozinha, mas ao lado do fundador da Ordem Trinitária que tinha entre seus objetivos resgatar europeus

escravizados pelos mouros. Além disso, ela está entregando uma bolsa de dinheiro⁷⁷ para compra de alforrias, enquanto segura o menino Jesus com o outro braço. Há uma certa semelhança com a iconografia de N. Sra. do Rosário de Pompéia, em que Maria também aparece ao lado do fundador da Ordem Dominicana.

Breve.

Neste primeiro capítulo tratamos do conceito de imagem, sejam elas bidimensionais ou estátuas tridimensionais, e de como elas foram, ao longo da história da humanidade, sendo associadas a um sentimento “religioso” ou, no mínimo a um universo sobrenatural, que dá alguns dos primeiros passos a partir da consciência da morte e de uma provável expectativa de uma existência posterior ao morrer.

Nossa viagem, que começou na Pré-História atravessou o Mediterrâneo e a Palestina dos primeiros cristãos, passou por Bizâncio e chegou à Europa do Barroco e da Reforma Protestante com suas consequências para a colonização religiosa do Brasil recém encontrado pelos navegadores portugueses.

Retomamos o conceito de imagem para associá-lo à iconografia tridimensional dos santos católicos, refletindo sobre o início da arte santeira na colônia e da formulação de uma nova expressão artística que tem sua origem no Barroco, mas incorporou elementos marcantes dos povos nativos e africanos responsáveis, em grande parte, pela formação da nossa sociedade.

No segundo capítulo convido o leitor a, juntos, aprendermos mais sobre a madeira e o barro, as principais matérias primas que geravam e geram essas imagens.

II - Barro e madeira transformados em devoção

Neste segundo capítulo falarei das duas principais matérias-primas usadas na produção das imagens até hoje: madeira e barro.

⁷⁷ Um símbolo absolutamente profano.

É um tema importante e um assunto digno de atenção porque atualmente implica em fatores ambientais e define a técnica a ser utilizada para esculpir e, eventualmente, pintar as imagens.

Vou tratar de como a madeira e o barro fizeram e fazem parte da cultura do ser humano e dos cuidados dos artesãos ao eleger cada uma delas para transformar em símbolos da fé católica. Aproveito neste capítulo vários trechos das entrevistas feitas com os artesãos em que dirijo a conversa para a questão da obtenção da matéria prima. Nesses trechos transcritos, as perguntas feitas aos artesãos aparecem em negrito, seguidas, logo abaixo, da resposta.

2.1 - Desde o princípio - A terra queimada para guardar água

Barro e madeira fazem parte da história da humanidade.

O barro é a matéria-prima para a criação do ser humano em várias culturas. Na mitologia grega, o ser humano nasce da argila modelada por Epimeteu, ou por Prometeu, dependendo da versão da história. Na mitologia chinesa é a deusa Nuwa que modela os seres humanos ricos e pobres a partir, respectivamente, da terra amarela e da lama. (POCESKI, 2013, p.35). Num mito Yorubá, barro é a matéria-prima com que Obatalá molda o ser humano para depois levá-los ao forno e, a seguir, receber de Olodùmaré o sopro da vida (LEAL, 1988, p.65). Um sopro também dá a vida ao homem modelado em argila⁷⁸, no capítulo 2 do livro do Gênesis (Gn 2, 7). Esses mitos, além de explicar a criação da humanidade apontam, subjetivamente, para a importância do barro em culturas de várias épocas e lugares.

A madeira, entretanto, também fazia parte desse histórico caminho construído pelo ser humano, já que ela era “sacrificada”, tornando-se lenha para o fogo que faria a argila se tornar potes, pratos e... imagens. Relembrando o que Titiev já nos disse no primeiro capítulo: “*A invenção da olaria deve ser considerada como um dos maiores triunfos culturais do homem*”. (TITIEV, 2002, p.130). Certamente não haveria olarias sem barro... e sem madeira (lenha).

No Brasil colonizado, o barro e a madeira já eram conhecidos e utilizados, tanto pelos nativos, quanto pelos africanos escravizados, na produção de objetos utilitários, lúdicos e

⁷⁸ Traduções diferentes da Bíblia trazem a criação do ser humano, tanto a partir da argila quanto do pó apanhado no solo. Todavia, em relação a essa segunda versão, é importante lembrar que logo nos versículos anteriores o Gênesis narra que, apesar de Deus não ter ainda feito chover sobre a terra, já havia água de fontes irrigando a superfície do solo. (Gn 2, 6). De qualquer modo, para modelar o ser humano, o pó da terra teria que estar molhado com a água e transformado em barro.

relacionados a algum tipo de culto, como os *minkisi* do Congo, mencionados no primeiro capítulo

Pau para toda obra

Sozinha, a madeira desempenhou seu papel na produção de objetos utilitários, estruturais, artísticos e até como insumo da atividade têxtil, novamente retomando uma informação já trabalhada no capítulo I:

Fortemente assentado na história do nosso país, destaca-se um tipo de madeira – abundante no litoral do Amazonas até São Paulo, especialmente na área de Pernambuco ao Rio de Janeiro – chamada pau-brasil (*Caesalpinia echinata Lam.*) e que devido a sua importância econômica e qualidade botânica deu nome à nossa terra: Brasil. O valor circunstancial do pau-brasil assentou-se na proposta de economia desenvolvida na época da colonização do Brasil, tendo ele ocupado durante algum tempo um importante espaço na economia portuguesa, que o negociava na Europa, onde era procurado para muitos usos. A tinturaria muito se prevaleceu das qualidades do pau-brasil na obtenção de corantes róseos, ou mesmo levando à descoberta de anilinas posteriormente inventadas pelos alemães. LOODY, SOUZA, 1998, p.11)

Associada ao barro tornou-se o pau a pique, técnica para a construção de casas que foi muito utilizada na colonização. Na arte santeira, como nos mostrou Eduardo Etzel no capítulo I, ela foi a matéria-prima predominante no século XVIII (ETZEL, 1984, p.40). Já em seu livro publicado em 1956, Stanislaw Herstal nos dá mais detalhes dizendo que a maioria das imagens do período colonial era feita de madeira e especialmente de cedro⁷⁹.

A grande maioria das imagens brasileiras é em madeira. Mesmo se admitirmos que muitas peças em material mais frágil como barro ou pedra-sabão se perderam, devemos afirmar que a madeira sempre constituiu o material preferido pelo santeiro brasileiro. Somente no Estado de São Paulo e no litoral fluminense o uso do barro talvez fosse superior ao da madeira. Em geral empregava-se o cedro [...] Imagens em outras madeiras são raras e devem-se considerar como excepcionais (HERSTAL, 1956, p.65)

⁷⁹ No Brasil há uma variedade de árvores nativas popularmente chamada de cedro, cedro-do brejo, cedro rosa, cedro pardo, cedro vermelho, cedro branco e cedro cheiroso, entre outros, todas do gênero *CEDRELA* e com várias espécies. (LORENZI, 2002 e 2008). Nenhuma é a mesma árvore que o Cedro do Líbano, árvore símbolo daquele país, cujo nome científico é *CEDRUS Libani*.

Atualmente o cedro continua sendo utilizado pelos artesãos⁸⁰, mas aparecem também peças de Imburana-de-Cambão ou Imburana-de-espinho (*Commiphra leptophoeolos*) e Jaqueira (*Artocarpus heterophyllus*)

Há ainda um segundo tipo de Imburana, a Imburana de Cheiro (*Amburana cearenses*) que, segundo o artesão cearense de Juazeiro do Norte, Cícero Evânio, conhecido como Panta, não é boa para a escultura:

É já a matéria-prima é o seguinte, aqui na região já teve bastante madeira, dessa imburana de cambão que é a que a gente trabalha. Porém, hoje em dia ela já é meio que extinta, vai tê só a imburana de cheiro, que a gente não trabalha porque tem um bichozinho nela, na própria natureza, após você esculpir um ano, dois anos, é que você vai perder o trabalho. (CÍCERO EVÂNIO TAVARES VALÊNCIO)

Pelo nome científico pode-se deduzir que a Imburana de Cheiro é mais comum no Ceará onde vive Panta.

Madeiras simbólicas – Embaúba e Pindaíba

No primeiro capítulo apresentamos algumas informações sobre a Embaúba e seu simbolismo nas relações entre os escravizados, mostrando como a má qualidade dessa madeira era associada ao colonizador. Um ponto de Congada, que ouvi em Minas Gerais há alguns anos, utiliza a fragilidade dessa madeira para falar da solidariedade nos momentos difíceis da vida: “*Me dê a mão que eu te passo na pinguela. A pinguela é de embaúba, pode ter caruncho nela*”.

A árvore Pindaíba tem também seu nome associado a um simbolismo popular e colonial. “Estar na Pindaíba” significa estar financeiramente arruinado.

Há, pelo menos, três versões⁸¹ para a origem do nome da árvore. Na primeira ele é a união de duas palavras da língua africana Bantu, Quibundo: *mbinda* (miséria) e *uaíba* (feia). Assim, *mbindaiba*, a fusão das duas, significaria miséria feia. A segunda versão também atribui a origem à fusão de duas palavras da língua Tupi, *pina iua*, que significam, respectivamente anzol e haste. A terceira versão também se refere à união de duas palavras de origem Tupi, *pindá iba* (anzol ruim).

⁸⁰ Questões ambientais têm dificultado a obtenção de madeira para a produção de qualquer artesanato. Por isso, muitos artesãos trabalham, não com a madeira que gostariam, mas com a que é possível se obter e trabalhar. No capítulo III esse assunto será retomado nas entrevistas com os artesãos, mas sempre que se fizer necessário, anteciparemos algumas informações relevantes, nesse capítulo.

⁸¹ Nei Lopes, no *Novo Dicionário Banto do Brasil*, prefere a primeira versão. A segunda versão é apresentada no *Dicionário da Religiosidade Popular* de Francisco van der Poel. A tradução como “anzol ruim” aparece no livro *Paca, Tatu, Cutia! – Glossário Ilustrado de Tupi* (OHI, SILVA, 2014)

Para entender como a palavra pode ter sido usada para nomear a árvore na primeira versão (Quibundo) é preciso saber que a Pindaíba é uma árvore que se reproduz muito facilmente e cuja madeira relativamente leve e fácil de trabalhar, é usada para a produção de caibros e caixas (LORENZI, 2008, p.37). São aplicações em que se precisa de um material barato. Segundo Poel, é também a madeira que se usava nos mastros de paus-de-sebo (POEL, 2013 p.806). Tudo isso remete à possível associação das situações de dificuldades, com o nome da árvore. A segunda versão (Tupi), sugere que a pessoa sem dinheiro precisa pescar para comer. A terceira origem (Tupi) relacionaria o anzol ruim com a falta de pesca e com a fome.

Assim, pela origem africana, é o emprego da madeira que dá origem ao seu nome aproveitando uma palavra que já existia e tinha um significado. As versões Tupi, sugerem que o nome da árvore já existia e foi associado à situação de pobreza no cotidiano popular.

Barro bom não nasce pronto

Esculpir ou modelar no barro parece ter algo em comum com a vida de muitos de nós, que brincaram com massas de modelar ou com a própria argila. Todavia, quem lida com o barro para fazer imagens sabe que não é uma simples brincadeira.

Esculpir o barro exige uma prática bem diferente da escultura em madeira. Se na madeira a peça normalmente sai de um bloco único, no barro, muitos detalhes são modelados ou esculpidos separadamente e fixados depois, uns nos outros. Isso exige que o material tenha uma certa aderência (coesão), que não é igual para todos os tipos de barro⁸².

Matéria orgânica, em geral facilita essa aderência, mas, em contrapartida, será um problema na hora da queima da peça, podendo causar rachaduras.

A composição química da argila é também decisiva. Schunk nos conta que Frei Agostinho de Jesus, o possível autor da imagem de N. Sra. Aparecida encontrada por pescadores no Rio Paraíba do Sul e sobre quem já comentamos no primeiro capítulo, teve que se adaptar à mudança de matéria-prima, quando se mudou da Bahia para Santana do Parnaíba, no estado de São Paulo. A alteração no tipo de barro pode, inclusive, implicar em mudanças no estilo e na estética da escultura e, eventualmente, até na iconografia do santo esculpido.

⁸² O barro usado na produção de telhas e tijolos não precisam dessa coesão porque são peças feitas em um só bloco.

Esculpindo em argila, Agostinho de Jesus utilizou inicialmente o barro avermelhado da Bahia, mais leve, procedente de barreiros de Itapoã. Em Parnaíba, o artista teve que se adaptar ao barro cinza paulista, cujo peso excessivo e menor coesão acabaram levando-o ao estilo particular desenvolvido no planalto: as bases necessitavam ser demasiadamente largas para sustentar o peso das esculturas. Como consequência, foram criativamente ornamentadas com profusões de anjos, volutas representando nuvens ou secções poligonais; soluções estéticas originais.

Depois da argila cinzenta de Parnaíba, frei Agostinho, marcando sua última fase no planalto, adota em São Paulo o chamado barro vermelho de São Caetano, material de maior coesão e com a qual produz uma das cerâmicas mais resistentes do Brasil. Esse barro vinha para São Paulo de um terreno que era àquele tempo, propriedade do Mosteiro de São Bento (SCHUNK, 2013, p. 23)

Esse trecho da pesquisa de Schunk levanta a questão da obtenção da matéria-prima já comentada no capítulo I. Por mais que o barro seja terra e que aparentemente esteja, literalmente, aos nossos pés, não é tão simples assim encontrar a matéria-prima adequada, especialmente quando, com a urbanização das cidades, o que temos aos nossos pés é, na maioria das vezes, asfalto e cimento. Encontrar e transportar o barro é um problema tão sério quanto conseguir madeira. Além disso, a liga ideal pode vir da mistura de vários tipos de barro, vindos de fontes diferentes.

2.2 - Uma escolha difícil

Eduardo Etzel faz, em um de seus livros, um comentário⁸³ preconceituoso sobre a escolha da matéria-prima:

Se o barro atraía o curioso, já a madeira exigiu o artista. Na modelagem de barro as tentativas e erros são sanáveis pelo acréscimo ou retirada de material maleável e dócil. Esta é a razão para o sucesso da arte barrista feita pelos cultos religiosos.

A madeira requer o artista experiente, que “vê” no interior do lenho a figura que vai esculpindo ao retirar a madeira que não pode ser recolocada. Daí o requisito de precisão no trabalho com sua faca (ETZEL, 1984, p.40)

Etzel, entretanto, assim como boa parte dos estudiosos da arte santeira pesquisou sobre obras prontas de artesãos, na maioria, falecidos. Não viram esses escultores trabalhando. Mas ele faz uma ressalva: “Acredito assim, que salvo com a vinda de artistas experientes de Portugal, as imagens de madeira foram importadas por longo espaço de tempo.” (ETZEL, 1984, p.40)

⁸³ Ouvi comentários semelhantes em entrevistas gravadas e filmadas, com artesãos que trabalham com madeira, um em Juazeiro do Norte – CE, e outro de Mariana - MG

De fato, quem já viu um desses escultores trabalhando com a madeira sabe que é a experiência que leva à diminuição do erro e não uma habilidade artística nata⁸⁴. Não há como avaliar quantas peças de madeira foram jogadas fora nesse processo de tentativa e erro. A sequência de imagens a seguir é uma prova disso. Ela mostra o trabalho do escultor Nelson Santos, em Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Na primeira imagem ele está



desbastando um tronco de madeira com um machado. Na última, ele já tem parte do rosto de um santo esculpida, com um martelo e um formão.

O tempo decorrido entre a primeira e a terceira fotografia é de menos de 20 minutos e, ainda que rústico, o rosto esculpido é simétrico e proporcional.

Quanto ao barro, ao contrário do que afirma Etzel, ele não é apenas para curiosos, pois também exige conhecimentos específicos que precisam de muito mais do que a simples curiosidade. Segundo Claudio Pasto o barro é um parceiro da criação artística.

Quem trabalha o barro, sabe que tem de respeitar os tempos do barro (amassar, tirar as bolhas, esperar a secagem, recomeçar, acompanharas temperaturas e os graus de umidade etc.) e não seguir o próprio ímpeto. Não é o barro que obedece às minhas ordens, sou eu que devo entrar no seu ritmo e natureza para, assim, juntos, realizarmos uma bela obra (PASTRO, 2012, p. 53)

Trabalhar com o barro exige habilidade em esculpir, usando instrumentos e ferramentas, mas é também necessário saber modelar, usando só as mãos e os dedos. Além disso, a escolha do barro como matéria-prima implica necessariamente no desenvolvimento de outra habilidade: a da queima.

Se a peça em madeira está praticamente pronta assim que é esculpida, a imagem em barro tem que ainda ir ao forno para se tornar a cerâmica. Isso exige do artesão tanto

⁸⁴ Entretanto, ouvi de artesãos que trabalham com madeira que erros são também podem ser corrigidos quando se usa essa matéria prima.

conhecimento, quanto equipamento adicional. O forno para a queima, etapa fundamental do processo de escultura em barro, demanda um outro tipo de conhecimento e investimento para sua construção e operação.

Matérias-primas diferentes (barros diferentes) podem exigir temperaturas de queima diferentes e a diferença na distribuição da temperatura dentro do forno pode causar colorações diferentes na mesma peça, evidentes em peças que não pintadas, como nos mostra a imagem de N. Sra. Aparecida esculpida por Maria das Dores Cruz dos Santos (Maria do Pote), da cidade de Prado – BA.

A necessidade de um forno pode, justamente, explicar o sucesso e a predominância da madeira nas esculturas coloniais a partir do século XVIII, como já foi afirmado no primeiro capítulo, tanto por Etzel quanto por Herstal. O forno fixa necessariamente o artesão em um local de trabalho, e também demanda espaço. O escultor que trabalha com a madeira só precisa de um conjunto de formões, facilmente transportável, para executar sua obra. Depois que ele conseguiu habilidade, pode trabalhar em qualquer lugar, ainda que pequeno, e em qualquer região onde haja madeira.

O que se vê hoje é uma habilidade extraordinária, tanto para esculpir a madeira quanto o barro, e resultados que não exigem reparos em nenhum dos casos.

Assim, quando a colonização exigiu mais imagens e quando sua produção saiu do controle dos conventos e incluiu artesãos leigos e autodidatas, é bem possível e bastante provável que eles tenham optado por aprimorar sua habilidade de esculpir numa matéria-prima que exigia menos investimento e que permitia mais mobilidade.



N. Sra. Aparecida
Maria das Dores Cruz dos Santos (Maria do Pote)
Prado - BA

Muros de asfalto e cimento entre o artesão e a matéria prima

Um dos grandes problemas da maioria dos artesãos é a obtenção da matéria prima. As cidades, pequenas ou grandes, derrubaram as árvores e asfaltaram suas ruas afastando o barro e a madeira de quem nelas vive. Encontrar matéria prima não é mais tão simples e por isso ela foi assunto que provocamos em quase todas as entrevistas com artesãos, mas as opiniões sobre

as dificuldades em consegui-las, especialmente quando se trata da madeira, foram bem diferentes e, em alguns casos, a tradição, fama e o status de arte/artista de alguns escultores facilita a obtenção e estoque de madeiras nobres.

Artesãos que trabalham com barro podem comprar a argila em olarias que produzem telhas e tijolos, mas para quem lida com madeira, o problema é mais difícil. Conseguir madeira também é problema para quem faz peças de barro e usa fornos a lenha.

A solução em alguns casos, depende de criatividade e também daquilo que as grandes cidades produzem, paradoxalmente, com seu crescimento e modernização: o lixo.

Felipe Callipo, 39 anos, mora em Pindamonhangaba, onde também trabalha como professor de artes. É um santeiro que aprendeu a modelar o barro com o pai, também santeiro. Felipe começou a esculpir na madeira, mas, justamente por conta da dificuldade de conseguir matéria prima, e influenciado pelo pai e pelo estudo da arte santeira paulista, se converteu ao barro. Compra a argila de empresas que extraem areia para construção civil e que são obrigadas por leis ambientais a fecharem as cavas⁸⁵ depois de usa-las. Felipe queima as peças em um forno à lenha, por considerar que essa queima produz um acabamento singular e mais bonito nas peças. Consegue a lenha com a vizinhança, que já o conhece, e que dá a ele a madeira que se tornaria lixo.

Eu prefiro forno a lenha. A gente tem até outra opção em fazer no forno a gás ou forno elétrico. Eu acho que além de ficar mais caro, o trabalho não fica tão bonito. O forno a lenha dá um toque artístico na peça porque a peça fica com aquela mescla de claro e escuro. Mas, isso é uma coisa natural do forno porque eu não consigo fazer manualmente, é o acaso. E é isso que é legal. (FELIPE CALIPPO)

O barro a gente compra no porto de areia, porque eles têm uma lei de preservação ambiental que quando eles fazem uma cava de areia tem que fechar outra, né? E eles fecham com argila, então a gente sempre vai lá e pega um pouco de argila. Eles tiram trezentos caminhões e a gente pede um caminhão. E a gente tem um processo, a gente tem maromba, tem uma trituradora. A gente mesmo faz esse trabalho da argila, porque argila, hoje, pra comprar também tá bem cara (FELIPE CALIPPO)

Jimmy Presley esculpe santos e figuras de barro num polo de artesanato em Teresina – PI. Para ele, a obtenção, tanto do barro para a modelagem, quanto da madeira para o forno, são desafios a serem vencidos:

⁸⁵ As cavas são “poços” de onde se extrai areia para uso na construção civil e, segundo Felipe Callipo, podem atingir até 30 metros de profundidade. Quando esgotadas, essas cavas são fechadas com argila.

“No momento está sendo fácil, porque é retirado daqui próximo. Mais ou menos, quinhentos metros. Tem a jazida, o fornecedor traz para a gente já preparada, assim, já amassada. Chegando aqui a gente vai amaciar mais ela, tirar as impurezas. Tem um projeto da prefeitura que vai dificultar essa retirada de argila porque vai ser um pouco distante. Tô vendo um lugar que é mais ou menos quinze a vinte quilômetros daqui. Depois que esse projeto for concluído”. (JIMMY PRESLEY)

Fiz algumas perguntas sobre isso:

Por que vão tirar de quinhentos metros e colocar mais longe? Esse lugar é de uso particular?

Não. Esse lugar é da prefeitura, estão revitalizando essa área. É chamado projeto Lagoas do Norte. Estão revitalizando toda área aonde tem lagoas, aqui na região norte de Teresina, por isso é chamado Lagoas do Norte, esse espaço vai ser revitalizado, todo limpo, vai ser um parque ambiental. Vai ser proibida a retirada de argila.

O lugar onde vocês estão tirando agora?

Isso, agora. Antes lá, se fazia esse tijolo comum de alvenaria, foi proibido. O único acesso que se pode ter lá agora é argila para o artesanato, é só para isso, fora isso, não pode tirar mais para outros fins, a não ser que seja para o artesanato aqui do polo. A prefeitura está vendo um terreno, comprar um terreno um pouco distante porque aqui próximo não pode mais. Aí sim, a gente vai ver a dificuldade em trazer essa argila para cá. Vai ter um custo a mais, que vai ter que repassar para os clientes, para as peças.

Aproveitando que você falou da queima, você tinha dito antes, a questão do forno. Vocês têm fornos aqui?

Toda essa estrutura do polo cerâmico tem a lojinha na frente, oficina no meio e os fornos atrás. Todo um tamanho só.

Esse forno atende você e a sua equipe?

Isso.

Cada oficina dessa possui um forno?

Isso.

E você falou que é a lenha.

Isso, ainda é a lenha.

E um outro problema com a matéria-prima que é a obtenção de madeira.

A madeira. Tem também a questão da fumaça, da poluição.

Pode falar um pouquinho sobre isso?

Os nossos fornos são muito em cima da nossa oficina, às vezes quando tá queimando o forno aqui, a gente não consegue trabalhar por causa da questão vento, porque quando o vento está

do rio Poti para cá, ele joga toda a fumaça prá nós. Então, quando está para lá, tem um campinho aqui atrás, que atrapalha o pessoal jogar bola, a questão da poluição, da fumaça. [...] A questão do forno a lenha, tem um projeto do Sebrae ainda, a gente está querendo, esse projeto Lagoa do Norte que está vindo para aqui agora, vendo se a gente consegue fornos a gás. Quando esse projeto da Lagoa Norte vir, vai atingir também o polo cerâmico, vai questão de revitalizar também o polo, aqui atrás tem um campinho, umas matas ainda que não foi revitalizado, mas o parque ambiental, quando esse projeto vier, vamos reivindicar fornos a gás. Cada um ter o seu forno a gás para poder retirar essa questão.

Aqui, a queima da madeira no forno se tornou também um problema de saúde. É ainda um fator de impedimento de vendas porque, segundo Jimmy, há clientes que rejeitam peças de barro queimadas em fornos à lenha porque não querem colaborar, ainda que indiretamente, com o desmatamento e poluição.

A dificuldade em conseguir madeira também faz com que os artesãos que trabalham com o barro se tornem dependentes de atravessadores no processo de produção, como também nos informa Jimmy Presley:

“No meu caso, comprei muita madeira de um terreno da universidade federal que eles estavam limpando para fazer um parque ambiental, tavam podando muita árvore, eu comprei, estoquei uma grande quantidade. Acho que no ano passado, já está acabando. Mas como tem muita demanda, o pessoal vem oferecer para a gente. Quem tem condição financeira, estoca. Quem não tem, só compra quando vai queimar. Tem muita gente que só compra quando vai queimar. Tem um fornecedor de lenha para a gente, ele compra lenha, vê o caminhão⁸⁶ passando compra lenha, estoca para revender para a gente mais caro, tá certo. Nem todo mundo tem dinheiro para comprar na hora que o caminhão está passando. Ele compra, estoca lá e, revende para nós [...] A construção que utiliza muita tábuas, ligam para nós ou vêm aqui deixar prá gente. E vendem até mais em conta para nós, outra, tempo chuvoso, cai muita árvore, galho, o pessoal poda e vem aqui vender para a gente. Nós, aqui os artesãos nenhum corta madeira, nenhum tem sua motosserra para cortar madeira”. (JIMMY PRESLEY)

Mesmo em Tracunhaém, polo da produção de artesanato em barro, a matéria prima costuma vir de fora, como nos diz o escultor Nando Garcia:

Esse barro aqui ele não tem aqui em Tracunhaém, que ele é um barro branco. Todos nós aqui, artesãos e artistas trabalha com barro branco, que vem da Paraíba, de outro estado. O barro daqui tem o barro preto que não se vira mais, que foi proibido, que é o barro preto, que é o barro pra fazê jarra, panela, entendeu? Esse barro é comprado. Ele vem da Paraíba que é um barro tratado, uma argila, ele é uma argila, um barro argila. É um barro apropriado pra arte, pra coisas finas, pra santos. (NANDO GARCIA)

⁸⁶ O caminhão pertence a fornecedores de madeira legalizada, e que passam regularmente para atender à demanda dos artesãos

Ainda em Pernambuco, porém na cidade de Goiana, a obtenção do barro também não é tarefa fácil, conforme Adilson Vitorino que aproveita o apoio da prefeitura:

Aqui em Goiana não é tão difícil, não. Porque a matéria-prima a gente tem, né? Agora, a cada dia vai fechando, a turma vai fechando tudo, né?...vai ...tem que fazê um trabalho desse grande assim. Tem a prefeitura assim, a gente consegue assim uma caçamba, entendeu? Uma máquina daquelas de cavá, a gente vai com eles mostra qual é o barro bom.(ADILSON VITORINO)

Ednei do Carmo Silva, santeiro de Mariana, criou uma alternativa para trabalhar com a madeira, matéria prima que ele conhece desde pequeno, do contato com a oficina do pai, que era marceneiro. Ele reaproveita as sobras de cedro de suas esculturas produzindo uma massa que utiliza pó e lascas de madeira misturadas a cola PVA. A massa é utilizada em formas de silicone, modeladas a partir do seu próprio trabalho, para uma reprodução das peças em maior escala. Assim, ao mesmo tempo que ele otimiza o uso da matéria prima, produz um artesanato mais barato, mais rápido e fácil de fazer e que recicla o que seria jogado fora.

Não é fácil, e quando ela aparece vem em proporções bem reduzidas. Eu preciso sempre fazer uma adaptação de colagens, de pranchas, nas laterais ou sobrepondo para chegar no tamanho ideal. A questão ambiental, que se fala a respeito disso, as madeiras que distribuem têm impostos devidos que pagam sobre isso daí. Eu penso na condição de crescimento das árvores, no desmatamento. Eu desenvolvi uma técnica de trabalho para recuperar todo o resíduo que eu produzo da produção que eu desenvolvo. As lascas de madeira que eu produzo no meu ateliê não joga mais fora, faço outros trabalhos com ela inspirados nos meus próprios trabalhos. Eu tenho certeza de que eu não vou ter problema de trabalho guardando todo esse resíduo que eu produzo. [...] Eu desenvolvi uma massa que é feita com pó de madeira, as próprias lascas de madeira que eu produzo e a cola PVA. Dessa massa eu desenvolvi uma técnica em maior escala onde eu tiro formas de silicone dos meus próprios trabalhos e refaço. [...] É uma técnica que eu denominei 'arte sustentável'. Eu já fiz um trabalho junto com as escolas sustentáveis da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2015, dando uma aula a respeito dessa que eu desenvolvo com reaproveitamento de madeira. (EDNEI DO CARMO SILVA)

Daniel Lopes Pimentel, conhecido como Daniel Jarina⁸⁷ não é um santeiro, mas trabalha com madeira e seu depoimento foi importante para enriquecer a pesquisa sobre a

⁸⁷ A palmeira jarina (*Phytelephas macrocarpa*) é endêmica da Amazônia [...] Devido a sua cor e brilho, as sementes são comparadas ao marfim animal, apesar da baixa dureza e baixa densidade, sendo empregadas na manufatura de biojóias e artefatos (Rev. Esc. Minas vol.59 no.4 Ouro Preto Out./Dec. 2006 – disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0370-44672006000400003 – consultado em 27/11/2018)

matéria prima. Ele é um artesão natural de São Paulo que trabalha com resíduo de madeira coletado em caçambas de entulhos. Ele também acompanha as notícias sobre quedas de árvores e se informa sobre podas. Aproveita ainda os resíduos de uma marcenaria que utiliza madeiras nobres. Começou a trabalhar com artesanato no Acre, onde teve contato com diversos objetos de madeira usados na preparação do Santo Daime, o que, segundo ele, dava a esses objetos um caráter sagrado ou litúrgico. Além disso, constatou que a demanda de madeira dos povos da floresta com quem ele conviveu⁸⁸ era suprida pelas árvores mortas ou derrubadas em tempestades. Essa experiência ajudou a entender a importância do aproveitamento desse material e evitar o desperdício de madeira. Para Jarina parece muito mais fácil obter madeira numa cidade grande do que no mato. “Aqui em São Paulo isso me doía, passar numa caçamba e ver uma caçamba inteira de madeira”. Apesar da fartura, ele tem restrições por causa do pequeno tamanho da maioria das peças de madeira encontradas, o que o obriga a ser mais criativo no aproveitamento dos pedaços.

Em tudo o que ouvimos sobre a escultura em madeira, há um consenso, ainda que dito de várias formas, que além do tipo de madeira (imburana, cedro, ect...) existe o tempo certo para obtê-la. Essa experiência é empírica e comum tanto nos artesãos que colhem a própria madeira quanto nos que compram a madeira de fornecedores. Como nos conta Juca Lima, artesão de Parnaíba – PI:

“Tanto é que se você compra um cedro de uma madeireira dessas, não presta, porque ele é cortado na época errada, vai para uma estufa, forçado a secar na estufa. Tenho madeira aqui que eu espero oito anos ela secar, que é minha. A pessoa olha e diz assim “tá podre”. É a melhor madeira que tem, ela não tá podre, por fora ela tá feia. Quando você vê uma madeira na madeireira que tá bonita, ela não presta para cortar.” (JUCA LIMA)

Ele explica ainda que a beleza exterior da madeira não significa que ele seja boa para a escultura pois a direção das fibras da madeira é importante para o trabalho. Clientes que trazem a madeira para ele trabalhar costumam se encantar com o aspecto exterior mas desconhecem que a direção das fibras não favorece o aproveitamento da madeira para a escultura que eles querem: “Se você acompanhar a fibra da madeira, ela corta bacana. Se você cortar atravessado, ela sai em tufo. Eu posso mostrar a madeira, a pessoa só de olhar a madeira, se você passar a unha em cima da madeira assim num tampo de uma mesa, você sabe se ela está rachada ou não pelo barulho. [...] a pessoa na mesma hora aprende que a madeira não presta, não serve pra

⁸⁸ O padrinho do filho de Daniel Jarina é primo de Chico Mendes.

fazer, aí a pessoa traz, acha bonita, mas não presta, mesmo assim tem que fazer. Dá um trabalho monstro”.

Juca explica ainda que o destino da peça acabada também define a madeira a ser usada:

“Agora, eu gostaria que o pessoal soubesse trabalhar com a madeira, cortasse, vendesse prá gente, na época certa. Fazer um santo aqui, aconteceu várias vezes comigo, eu tá aqui, acabei de fazer uma imagem de santo, aí a pessoa de Teresina compra, quando chega lá racha, o clima é diferente, lá é verdadeiro Califórnia, lá é praia total, calor, aquele vapor, aí a pessoa bota dentro do apartamento num local quente, a peça começa a rachar. De qualquer jeito, foi cortado na época errada e num local muito quente”.
(JUCA LIMA)

Essa informação ratificada por José Joaquim de Araújo, de Pedro II, Piauí, em trecho da entrevista que fiz com ele. José Joaquim tem um terreno de onde tira a madeira imburana, o que facilita muito sua vida.

Em geral, que madeira o senhor usa?

Eu uso a imburana de espinho. Eu trabalhava muito com cedro, com essas burocracia que tá hoje do Ibama, eu deixei de comprar cedro. Já tem a matéria-prima.

O senhor já tem a imburana lá. O senhor replanta?

Não precisa, isso brota na roça, onde você corta um, brota quatro, cinco.

Imburana de espinho?

É. E tem mais uma vantagem se você quiser, você faz uma muda do próprio galho dela sai muda.

Entendi, é fácil de conseguir. Imburana de espinho? É dura essa madeira?

É não, é boa de trabalhar. Cresce aqui. E outra, se adapta bem a todo clima. O europeu gosta muito da imburana quando encomenda já diz ‘eu quero de imburana’.

Por quê?

Ela não racha, você trabalha com cedro, dependendo daquele país pode rachar.

Pedro II fica a 200 km de Teresina e, apesar de não ser uma cidade pequena, não tem toda a urbanização da capital do estado, o que permite a posse de terrenos como o de José Joaquim. É desta cidade que vem também a madeira usada em projetos sustentados pela prefeitura⁸⁹ de Teresina, onde Francisco Alves Pereira Filho, 32 anos, participa como instrutor de escultura em madeira.

⁸⁹ No capítulo III o trabalho desse artesão será apresentado melhor.

Ele menciona a relativa facilidade de se obter imburana em Pedro II

A gente trabalha com cedro e a imburana, que tem mais no Ceará. Mas, indo para Pedro II se acha. Aqui em Teresina não se acha. Trabalhamos mais com o cedro. Eu mesmo vou dentro do mato caçando. Se eu procurar alguém que derrubou, que caiu, vou lá e compro madeira bruta mesmo, não é essa madeira cerradinha bonitinha. A gente compra na madeireira devido a escassez da madeira para trabalhar. E o que a gente faz, aonde derrubou e vai retirar, principalmente, o cedro, a gente vai lá e compra, conversa com o dono. Às vezes, o dono quer só tirar de lá, a gente retira. Vai estocando e guardando e trabalhando porque futuramente tende a madeira a ficar mais escassa, e mais cara por não ter. A gente tem dificuldade com matéria-prima, ainda tem. Diminuiu bastante como tinha antigamente. Quando eu comecei e a madeira era barata. A gente ia com qualquer dinheiro, trazia a madeira e fazia um trabalho. Hoje, em dia não. Se você não tiver uma grana para comprar uma madeira boa cerrada, você não trabalha. (FRANCISCO ALVES PEREIRA FILHO)

Certamente em função das dificuldades mencionadas, os artesãos acolhidos nesse projeto da prefeitura de Teresina, que pretende incentivar e fortalecer a tradicional arte santeira do estado, não produzem peças muito grandes.

Referências à obtenção de madeira estão também nas declarações de Josielton Ferreira de Souza, 33 anos, que trabalha no Centro de Artes Mestre Dezinho, em Teresina.

A gente basicamente o cedro, temos como base o cedro porque é uma madeira mais fácil de encontrar. A gente encontra tanto o cedro aqui do Piauí. Esse aqui é do Piauí, já é uma madeira mais dura, por conta do clima da região. Tem também o cedro do Pará, tem as madeiras que trazem de lá para cá, e a gente compra. A gente poderia trabalhar também com a imburana de cheiro, imburana de espinho só que já é mais difícil. O cedro é uma madeira nobre que não dá cupim, não fica podre, entendeu? É uma madeira que se encontra com facilidade. (JOSEILTON FERREIRA)

Ainda que a Imburana e o Cedro sejam as madeiras preferidas dos artesãos do Piauí, a facilidade de obter cada uma delas parece variar de região para região, dentro do mesmo estado.

Mestre Dico (Raimundo Soares Cavalcanti), de Teresina, me deu mais informações sobre o cedro e outras madeiras e até sobre o transporte ilegal dessa matéria prima:

É tem o angelim pedra que tem muita gente que traz lá da região do Pará, do Jacundá prá acolá, tem muito angelim. A madeira é dura, mas é boa aquelas madeira para fazer aqueles tampão de mesa de fazenda. [...] Pequizeiro que é duro, também a gente trabalha com ele. De vez em quando a gente faz umas esculturas de madeira dura também. Agora, é um peso danado, né? Muito pesado, agora um dia eu ainda vou fazer uma peça de um angelim pedra, sim porque ele sempre dá umas prancha larga inteira. Por exemplo, uma Santa Ceia de uma peça inteira sem emenda. Essa daí eu fiz inteira, sem emenda, não tem emenda. [...] Agora, a dificuldade da gente é essa, a madeira, que a gente tem que encomendar prá vir especial, por isso que encarece o trabalho da gente. Tem o frete, quando chega aqui. Ora um metro de tora desse tá na faixa de quase

quatro mil reais. E dá para fazer o quê? Umas quatro, cinco peças. Um metro. Às vezes, a gente encomenda e eles vão ainda procurar no mato, leva prás serrarias, serrar trazer quadradinha né? Esquadrejadinha e tem deles que ainda nem aceita trazer assim porque às vezes traz clandestino debaixo das tábuas que eles traz mais é tábua, bota uma camada de tábua bota as toras no meio, bota outras tábuas por cima, aí num vê, a fiscalização. Mas, por que ele traz clandestino? Às vezes traz por causa da nota fiscal, porque a tora, não querem traga a tora, é tábua, transforma em tábua. Eles traz como tábua só que vem no meio da carrada. Na fiscalização eles não vão desmanchar a carrada todinha prá ver o que que tem no meio. Eles só botam os detector prá ver se não vem droga, se não vem essas coisa, daí pronto. Mas, a gente consegue. Eu tenho conseguido madeira de cinquenta por cinquenta, uma tora de cinquenta por cinquenta é uma tora de cedro grosso. (MESTRE DICO)

O envolvimento e apoio de órgãos de fiscalização é citado por Antonio Carlos Pereira da Silva de Parnaíba:

Hoje, a gente trabalha com madeiras nobres, a gente trabalha com cedro, imburana. Todo trabalho é dentro da lei, a gente se preocupa muito com o desmatamento, a gente compra madeira legalizada. Por exemplo, o IPHAN já fez um levantamento com nós, os escultores santeiros do Piauí para levar essa questão da nossa matéria-prima. Como a gente consegue e como vão extrair essa matéria-prima. Quais são as nossas dificuldades porque hoje, em relação ao barro, a gente tem uma dificuldade bem maior. Mais tempo se passa, a madeira está ficando mais escassa para nós. (ANTONIO CARLOS PEREIRA)

Em Petrolina, madeiras como Umburana (ou Imburana) também são as preferidas, mas o depoimento de José Nildo da Silva relaciona a irrigação (possivelmente relacionada à transposição do rio São Francisco) com o fim da abundância dessa madeira, mas argumenta que a alternativa é buscar outros tipos, que ele chama de madeira urbana e nos lembra a fala de Daniel Jarina, no início desse capítulo. Além disso, na fala de José Nildo está também a defesa de uma modernidade automatizada, mecanizada, que não tem medo de perder o status de artesão, pelo uso de ferramentas elétricas⁹⁰.

Eu compro nas maderera. Isso aqui é feito de talba. [...] Pra área de esculpí, hoje o artesão, ele tem, antes tinha umburana, umburana é a madeira nobre pra esculpí, antes tinha em abundância, aqui na região tinha muito. Mas, com o progresso, chegou a irrigação, a madeira foi se afastando, porque o progresso foi desmatando, foi acabando, cortando a caatinga pra plantá manga, uva, essas coisa, a umburana foi acabando, hoje em dia pro artesão conseguí um pedaço de umburana, ele tem que se afastá vinte, trinta quilômetro da cidade, mesmo assim ainda é difícil porque as área tá tudo cercada, aí o artesão ele tem que trabalhá com o quê? Com a madeira seca. Que é a madeira morta, madeira fossilizada que já não presta mais pra nada. Porque a madeira verde hoje em dia, mesmo que cortá não é madeira, mesmo que você chegue pra mim e diga, “toma essa umburana aqui que eu vou cortá ela pra mim plantá”, eu não pego, não. Eu não tenho minha motosserra pra cortá madeira verde nem a pau. [...] Eu tenho consciência que a umburana é uma madeira nobre, é uma madeira que ela serve pra tanto medicina

⁹⁰ Como veremos no capítulo III, o uso dessas ferramentas afeta a opinião do mercado comprador sobre a “pureza” que se espera em um trabalho considerado artesanal.

na casca, na folha, a folha quando cai os animal come. Não tenho minha motosserra pra cortá madeira verde. Eu corto ela seca. Se eu encontra madeira seca, se eu encontrá madeira seca na caatinga, na roça, ali não tem mais utilidade pra nada. Aí eu corto ela e trabalho, trabalho com ela. Aí, outra coisa. Com a modernidade agora, a facilidade do artesão é descobrí muitos tipo de outras madeira que dá essa mesma escultura. Não é só imburana que dá escultura. Eu chamo de madeira urbana. Urbana é a madeira que se planta nas calçada, é o nim, o ficus, certos tipo de mangueira, nem todas. Certos tipo de coqueiro também, dá escultura excelente. Não é todo coqueiro que dá escultura, depende do artesão sabe qual coqueiro que presta pra esculpi. No caso, um coqueiro velho, coqueiro com mais de trinta ano, dois metro pra baixo, você pode utilizá ele que ali é uma madeira de lei. Pra cima não presta, pra cima ela vira forrageira. Pra baixo ela é uma madeira excelente, só que é dura, mas hoje em dia, com o afã de gente pra modernidade tem as máquina que facilita. Hoje em dia, o artesão não precisa ser primitivo, pra trabalha só batendo só no machado, hoje em dia tem as motosserra, tem a miniretícula, tem vários tipo de ferramenta, que ajudam o artesão a produzir seus material com qualidade mais rápido, entendeu? (JOSÉ NILDO DA SILVA)

Em Juazeiro do Norte, no Centro de Artesanato Mestre Noza, Adalberto Soares da Silva, o Beto, também fala da Imburana:

Tenho também é o nome dessa maderá que é a imburana de cambão. É uma madeira muito boa, ela vem do estado do Pernambuco, a cidade se chama Salgueiro, ela vem de lá pra cá. É uma madeira que a pessoa faz, ela é boa de trabalhá, e pega um ótimo acabamento. É uma madeira muito boa. [...] porque ela é macia, é mole, pega um ótimo acabamento. É boa de cortá. Tem outras madeira aí que imbucha. Tem um cedro, o cedro dá uma madeira muito boa. Só que a imburana é melhor. Ela é macia de cortá, pega um ótimo acabamento, e é boa de cortá.
[...] É uma madeira que você faz uma peça ela é feita pra mais de cem anos.
[...] todas essas peças que cê tá vendo é de maderá, noventa e oito por cento é imburana, noventa e oito, só dois por cento que não é. Que é que podia sê? É o cedro. Mas noventa e oito por cento é imburana. (ADALBERTO SOARES DA SILVA)

Em 1933, uma comunidade de imigrantes austríacos se estabeleceu em Treze Tílias, Santa Catarina. Entre eles havia dois escultores de imagens sacras que trouxeram a experiência na escolha e uso da madeira e deram origem a uma tradição de escultores que continua até hoje trazendo prestígio e reconhecimento para a cidade. As esculturas desses homens e mulheres estão em vários estados brasileiros e eles gozam de uma situação peculiar em comparação com a de quase todos os outros artesãos entrevistados e particularmente em relação à matéria prima.

Nós usamos o cedro porque é uma das melhores madeiras. E graças, ao cedro, hoje não está mais sendo usado em marcenaria. Uma vez se usava muito cedro em marcenaria. Hoje, nenhuma serraria corta mais um cedro. Então, o povo eles vêm oferecer o cedro e não conseguem vender. [...] Sim, nós com uma árvore de cedro, por exemplo, nós trabalhamos alguns anos. (CONRADO MOSER - 75 ANOS)

Conrado Moser fala ainda das causas de extinção do mogno.

O que acabou com a madeira no Brasil não foi o brasileiro. O brasileiro não conhece o mogno, nenhuma janela, nenhuma porta no Brasil são feita de mogno, ou bem poucas. Mas na Europa tem bastante. Quase todas as portas e janelas é de mogno. Eu conheci o mogno em setenta e quatro, na Europa. Eu não sabia que existia mogno. [...] E é a madeira daqui. (CONRADO MOSER)

Ingrid Thaler, outra escultora de Treze Tílias relembra o cuidado de seu pai, também escultor, na obtenção da madeira.

Meu pai sempre comprou árvores que já tivessem morrendo. Quando você olha no cedro grande você vê se tem galhos que já tão mortos, então é uma árvore que não vai mais ter potencial de crescimento. Outra coisa, que eles usavam é o machado. Eles davam uma machadada na árvore, se o machado entrasse muito é porque ela ainda tinha potencial de crescimento. Se o machado entrava pouco é porque ela já tava madura. Eles usavam umas técnicas assim. (INGRID THALER)

Assim como em vários outros estados, o Cedro é uma das madeiras mais procuradas, ainda que a demanda incentive a busca de alternativas.

Ah, eu uso de tudo: Cedro, madeira de construção. Uso pinheiro, que é uma madeira que é aqui da nossa região. Já usei bastante caxeta, que era uma madeira que vinha do Mato Grosso e hoje em dia, não uso mais. Eu uso aquele eucalipto grandis, uma madeira que dá prá ser trabalhada também, também uso aquela. Uso pinus, o que aparece vou usando, não tenho preconceito quanto à madeira. Mas prá esculturas grandes o cedro é muito bom porque ele tem uma fibra longa. Ele só faz a galhada depois que ele subí dentro do mato acima das outras árvores prá ele ganhar luz suficiente prá abrir os galhos, por isso que ele tem um tronco tão longo. E essa característica é bastante aproveitada na escultura em madeira, por causa disso. (INGRID THALER)

Werner Thaler ressalta a situação geográfica privilegiada em que se encontra a mata nativa de Treze Tílias, espalhada por uma área que não é boa para a agricultura e que, conseqüentemente, não sofre ameaça de desmatamento e, paralelamente, apresenta comentários e críticas à legislação que pretende a preservação do meio ambiente.

Eu não enfrento um grande problema nisso porque nós moramos numa região, que ainda bem, tem bastante floresta nativa, e a nossa região tem muitas encostas íngremes onde a agricultura propriamente não é tão viável, então, nós temos ótimas madeiras, eu tenho uma preocupação de ter madeiras mais possível do círculo mais próximo, porque muitas vezes o impacto da logística é maior do que o impacto da extração da madeira. A extração da madeira se fala muito de derrubar, inclusive tem uma coisa muito equivocada na legislação ambiental onde dizem ‘ah, essa árvore grande, gigante é o patrimônio da natureza’, a meu ver o patrimônio da natureza é a árvore jovem em crescimento, então o retirar a árvore grande de uma mata pra deixar mais jovem crescer é uma coisa muito saudável, pra própria natureza, então, isso é um processo, madeira, nesse ponto a gente fala em impacto, tudo o que nós fazemos tem impacto, mas os materiais que eu trabalho e vejo outras formas de trabalhar com arte, trabalho com

bronze, trabalho com concreto, com resina de poliéster, com fibra de vidro, esses materiais na verdade, todos eles têm impacto maior que a madeira. Tenho uma preocupação com o futuro, sim. No sentido de boas madeiras para trabalhar. Essa política extremamente restritiva que tem hoje, a nível de Ibama e coisa assim, aqui no Brasil e como nós temos um país muito grande e se aplica a mesma legislação pro país todo, pra Amazônia, pra nós aqui, então isso tá fazendo com que as pessoas, como não têm regras claras de manejo sustentável os agricultores, que têm matas nos seus terrenos têm medo de ter mata nativa no terreno porque a legislação não permite o manejo normal. E além disso, nós temos uma coisa muito estranha no Brasil que se chama reflorestamento com pinus eucalipto. Então, se tira a mata nativa, quando inclusive, se a legislação é muito intransigente, a pessoa acaba se livrando do mato. (WERNER THALER)

Werner levanta um ponto importante sobre a padronização de uma legislação que se aplica igualmente a todo o território nacional, sem levar em conta as particularidades de cada região e da população que nela habita, além de ignorar que o impacto causado pela escultura artesanal é insignificante para o meio ambiente, como vimos no depoimento de Conrado Moser, numa página anterior. Essa padronização interfere de forma contundente em vários tipos de extrativismo de populações quilombolas, ribeirinhas e caiçaras, especialmente as que vivem em áreas de proteção ambiental como as de Guaraqueçaba⁹¹, no Paraná, onde entrevistamos Ivan Cordeiro, escultor no barro. Na entrevista que fizemos na sede de uma cooperativa de artesanato construída pelo governo do Paraná, ele nos fala das dificuldades na obtenção, tanto da madeira, como do barro, causadas pela mesma legislação e termina com um depoimento sobre a situação das populações caiçaras e quilombolas da região.

Os dois são uma coisa difícil de nós tê aqui, na verdade. Nós temos muito em abundância, mas em termo de ser difícil de se tê sabe? Por quê? A gente mora em uma área de proteção ambiental, cercado. Uma das maiores áreas de proteção de Mata Atlântica preservada, no Paraná. A gente está inserido em várias estações ecológicas no Complexo de Lagamar que se estende de (sul) São Paulo até Paraná. É uma bacia. O oceano em si é protegido, as baías. Você pode navegá por dentro sem estar no oceano desde São Paulo, desde Cananéia, desde acho que Iguape até Guaraqueçaba, sem entrar no oceano. É um Lagamar gigante, é um berço de várias coisas. A madeira em si que a gente usa acaba sendo proibida mesmo se sabendo que se você cortá ela, é melhor que corte porque cresce um monte porque que nem a gente tem um exemplo assim – esses passarinho que tão aí, eles são feito de caxeta. Antigamente, os lápis era tudo feito na madeira caxeta. A maioria dos lápis. Vinha barcos e mais barcos pegá caxeta. E o pessoal ganhava muito dinheiro com isso. Fazia uma renda pro pessoal. Quando virou área de proteção ambiental – APA – vários lugares onde era cortada a caxeta virou ESEC – estação ecológica. Então, foi proibido totalmente. (IVAN CORDEIRO)

⁹¹ A região de Guaraqueçaba foi a primeira do Paraná a ser ocupado pelos colonizadores portugueses na segunda metade do século XVI (<https://www.guaraquecaba.pr.gov.br/?meio=614>)

A caxeta é a madeira usada também na fabricação das rabecas do Fandango, uma manifestação cultural de música e dança que faz parte da identidade caiçara do litoral paulista e paranaense, desde Iguape e Cananéia até Paranaguá e Guaraqueçaba.

Até que várias pessoas fabricantes de rabeca, que leva a cultura caiçara pudesse pegá um estudioso, levá junto o pessoal do IAP (Instituto Ambiental do Paraná), todo esse pessoal até no lugar onde tinha caxeta. Fala - “assim ó, eu vim aqui o ano passado e cortei essa caxeta, ela era uma árvore, uma só. Hoje, depois que cortei ela, você pode vê que ela são oito, agora.” Então, quer dizer eu tô ajudando ela se multiplicar. O conceito é - “não, não pode. Cortou também” Só que assim até os artesões em si têm uma carta branca. Tem que ter carteirinha. Tem que ter um monte de coisa pra poder ir lá, às vezes, coletar uma semente na floresta, coletá um cipó, que é esses do cesto que ali tem é como se fosse uma árvore. Não pode cortar e não pode nem fazer o reflorestamento dele. Fica difícil pra gente, e outro tipo de madeira pior ainda, porque são madeiras nobres. O pessoal diz assim madeira de lei porque foi criada uma lei específica pra ela. Não é que ela seja mais dura, de lei. As pessoas coloca pra falá madeira de lei, por quê? Porque a lei na verdade protege, tipo assim enrijece, por isso que foi dado esse termo - madeira de lei - É proibido cortar aquela madeira, pior ainda se pegar aquela madeira tipo urucurana, canela preta, araribá, peroba-rosa são madeiras que são centenárias. Se encontra a madeira lá é linda demais. Eu também sou a favor, eu não sou a favor de cortar de madeira nenhuma, só que às vezes, quando se vai num lugar assim, a gente por ser artesão se vê um monte de madeira caída no chão. Às vezes, o pessoal foi lá irregularmente cortou. E você vê os toquinho, sabe? (IVAN CORDEIRO)

E falando do barro:

O barro a gente teve o estudo da Mineropar. Na época que a gente montou a cooperativa, a gente foi em vários lugares mapeando as jazidas de argila e trazendo amostra, queimando, vendo retração que ela tem. Fizemos todo um estudo tudo, levantamento e foi enviado para a Mineropar para liberação daquele espaço mais tarde, que a gente pudesse ir até aquele local, captá uma argila, sabe? Mas, até aí não passou disso, ficou só no estudo. Hoje em dia, a gente até consegue umas argilas, acho que tem um saco de argila lá no canto, aqui atrás tem um local, em que a prefeitura fez uma valeta grande na beira da estrada porque a estrada era muito úmida, aí fez a manutenção. E ali é tudo uma jazida de argila. Quando ela faz aquele trabalho ali, a gente vai lá e recolhe um pouco pra gente. E até isso, a gente fica meio receoso de recolhê e recebê uma multa porque isso não pode recolhê, você não pode transportar. O caminhão que for transportá tem que ser de cesta pra transportá. A gente fica tudo amarrado, fica preso. E a gente fica caíndo o quê? Acaba tendo que comprar argila em Curitiba, e nós temos aqui uma das maiores minas de argila em todos os lugares e acaba enfraquecendo toda a organização, inclusive de hoje pra amanhã vai chegar quinhentos quilos de argila comprado em Curitiba. Fica um negócio meio, você tem mas não pode usar. O pessoal acaba perdendo com isso, né? Se tivesse argila à vontade [...] Aí, o pessoal entrou com pedido na época na secretaria da cultura em Curitiba pra cadastrar todo mundo como artesão, ter uma carteirinha. Tendo essa carteirinha você pode até recolher umas sementes na floresta pra fazer um colar. Tipo, no rio recolher umas pedrinhas pra fazer uns pingente, nesse termo. Pode recolher uma argila em determinados locais, desde que não cause impacto no espaço em si que tá ali. (IVAN CORDEIRO)

E sobre a queima das peças:

Até uma época, a gente fez um forno a lenha e o governo também nos deu um forno elétrico que se encontra aqui atrás. Vira e volta o forno tá dando uma pane, sabe? A

gente pensou de sentar um dia e fazer um forno a lenha. Aí entra outro causo, a lenha, madeira. (IVAN CORDEIRO)

Na fala de Ivan, as questões ambientais se tornam mais delicadas porque ele vive numa região protegida por órgãos ambientais do estado. Ele menciona a necessidade e a prática de diálogo com o IAP (Instituto Ambiental do Paraná) e com a Mineropar⁹², órgão vinculado à Secretaria Estadual do Meio Ambiente e Recursos Hídricos.

Encerro este capítulo com mais um trecho da sua entrevista. É um longo depoimento em que Ivan expressa o anseio de uma comunidade e onde ele mesmo questiona o conceito de Paraíso.

O que a gente quer é, várias pessoas vêm que isso ia causar – acabar com o paraíso – mas que paraíso é esse que as pessoas têm que ir embora daqui pra ter uma saúde, pra poder fazer um curso melhor. A maioria do pessoal que vive na comunidade aqui querem um bom acesso para Guaraqueçaba – uma estrada, um asfalto, uma boa pavimentação, onde se você quisesse vir com seu carro podia vir aqui – “ah, quero ir embora de madrugada” – vai. E a família, de repente fica doente, tem uma tempestade feia que não precisa pegar barco, possa ir de carro. Como aconteceu esses dias com a minha esposa. Deu a luz aqui no hospital e não podia ir de carro, porque de carro até Paranaguá dá três, quatro horas de viagem, e de barco tinha cerração no meio do mar, a gente se perdeu ali, quase que ela nasceu no mar. A gente fica num lugar totalmente isolado. Tão perto da capital e, ao mesmo tempo tão distante. A aí a gente vê assim várias pessoas indo embora da comunidade pra morar na favela. Às vezes, morar numa casinha desse tamanho com um quarto só, enquanto que aqui eles têm dez alqueires de terra pra plantar. As pessoas tem uma baita plantação e não consegue escoar o produto. Pra ter ideia, os quilombolas aqui da comunidade tinham um projeto de venda da banana orgânica pra Suíça, as balinhas, tudo. Todo os tipo de bananas, eles ganhavam de dois em dois mês um contêiner, mas pelo difícil acesso em escoar o produto eles perderam a venda. Daí passaram pra Morretes. Hoje em dia, eles mandam um caminhão de bananas pra Morretes. São coisas assim que a gente vê que vai perdendo, sabe? A gente tem uma comunidade aqui, outra empresa que vende o produto da jussara, jussara não, vende a palmeira real, o palmito. Eles vendem pro Brasil inteiro até pro exterior. Você vê que é difícil pra eles vender. E às vezes, muita família acabou esses dias, eles mandaram quarenta pessoas embora. Eram quarenta pessoas que tava vivendo no paraíso, de repente tem que ir embora porque tem filho, toda aquela história, não pode deixar faltar nada em casa. E daí o que acontece? Esse pessoal que tem em si, muito dinheiro que compra a terra dos nativos, às vezes, por preço de banana que fala, que é baratinho. E o cara vai pra capital e não consegue comprar nem uma casa. O cara trabalha lá na capital, e o filho do cara pode ser que daqui a pouco vire um bandido, vira um marginal porque mora na favela, contato com isso, com aquilo. A gente foca nisso, sabe? Que um dia o governo possa fazer uma estrada pra gente. Que possa abrir a estadual pra São Paulo. Daí fica fácil o contorno, o pessoal pode vir tipo a cento e um, né? Desce por Cananéia, vem por, passa por, entra aqui em Guaraqueçaba, sai. Esse é o desejo da comunidade. Porque daí todo mundo que tiver seu produto pode vender, trabalhar. Tem um projeto dos quilombos, do qual eu faço parte, a gente tá querendo montar todo o trabalho de cerâmica lá. Industriano,

⁹² A Lei nº 18929, de 20 de dezembro de 2016, sancionada pelo Governo do Estado do Paraná, integrou as atribuições da Mineropar (Serviço Geológico do Paraná) ao campo de atuação do ITC-Instituto de Terras, Cartografia e Geociências, que passou a ser denominado de Instituto de Terras, Cartografia e Geologia do Paraná - ITCG. (<http://www.itcg.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=490>)

todo esse projeto lá na comunidade. Eu sou envolvido em vários tipos de coisas aqui em Guaraqueçaba. Sou envolvido na cooperativa, na associação. Sou envolvido no sítio. Faço parte de uma grande emaranhada, de uma rede que no fundo a gente fica analisando que outras empresas vêm fazer estudo em Guaraqueçaba, mas não dá retorno nenhum – “ah, é um estudo sobre isso e aquilo” - e vem aqui pra Guaraqueçaba, palestra, tal, tal. E você fica oito, doze horas numa sala de aula. Eles vão embora, eles ganham dinheiro porque vieram até aqui, mostram – “ah, eu tive lá” - mostram as fotos e o município continua na mesma coisa. É uma coisa que é bem triste. De repente, você vê o teu filho arrumando a bolsa e indo embora pra capital, indo embora prum lugar por falta de trabalho, oportunidade. Uma coisa que a gente é um dos maiores exportadores de mão-de-obra, na verdade em si. Já faz quatrocentos anos, isso. (IVAN CORDEIRO)

Breve

Esse foi um capítulo em que falamos da matéria prima. Madeira e barro têm sido quase exclusivos na escultura de santos na Europa e no Brasil.

Verificamos que, embora o impacto do artesanato no meio ambiente seja muito pequeno, tanto o barro como a madeira estão cada vez mais difíceis de obter, especialmente em áreas de proteção ambiental.

Vimos que a preferência da maioria dos artesãos que hoje se dedicam a esculpir em madeira está no Cedro e na Imburana (ou Umburana) sendo que esta tem sido mais fácil de se conseguir. Há os que experimentam outras madeiras e que isso implica no desenvolvimento de novas técnicas de esculpir e no aperfeiçoamento e uso de novas ferramentas, incluindo as elétricas que nem sempre são bem aceitas pelo mercado que impõe e normatiza o que pode ser considerado artesanal, sem um diálogo com a maioria dos artesãos.

Vimos que o barro, apesar de ser o chão em que pisamos, também precisa ter qualidades específicas que permitam aderência e suportar bem a queima em fornos, o que implica num outro tipo de prática e conhecimento. Esses fornos, por sua vez, muitas vezes são à lenha, o que traz de volta a questão da dificuldade da obtenção da madeira e acrescenta o problema da poluição.

III – Histórias de quem fala com as mãos⁹³ mesmo podendo ouvir.

⁹³ “falar” com as mãos, a linguagem dos sinais – LIBRAS – é a maneira de se comunicar das pessoas que têm deficiência auditiva. O artista santeiro também fala com as mãos, mesmo que possa ouvir. O seu discurso é sua obra acabada.

Neste capítulo transcrevemos partes importantes das entrevistas que fizemos com os artesãos. Algumas dessas entrevistas duraram poucos minutos, outras chegaram a quase uma hora.

Não foi uma pesquisa com um questionário pronto. As perguntas e respostas se entrelaçaram nas conversas abordando principalmente o início da atividade como santeiro, questões sobre a matéria prima (várias partes transcritas no capítulo II), relação com o catolicismo ou com algum santo, sustento próprio e da família.

Dar voz àqueles que, mesmo podendo ouvir, encontraram uma forma de se expressar com as mãos tão importante quanto a palavra e a oralidade que foi usada para contar suas histórias e seu envolvimento com a arte santeira. Esse é, portanto, o capítulo que guarda o coração dessa pesquisa. Fazem parte dele explicações técnicas sobre a matéria prima, sobre ferramentas, fornos, mas também, e principalmente, a emoção da memória, do aprendizado com os mais velhos, a saudade dos que já se foram, o orgulho e alegria de estar com os que ainda permanecem.

Projetos, esperança e também cansaço e desapontamento estão presentes nas falas dessas mulheres e homens que são a fonte da informação dessa pesquisa.

Por tudo isso, por mais que tenha tentado compilar as entrevistas em trechos curtos, isso se tornou impossível na maioria dos casos, mas estou certo de que o leitor não se arrependerá em dedicar um pouco mais de tempo para ler o que essas mulheres e homens disseram, e fazer suas próprias análises do que foi dito, para comparar com os comentários que faço após cada fala. São histórias repletas de pormenores cativantes, espalhados por todas as falas, que ajudam a entender como pensam e vivem essas pessoas. Seria cruel limitar o acesso a alguns trechos para ter um texto mais enxuto. Seria egoísta guardar essa experiência só para mim. Em compensação, procurei ser objetivo e sucinto nos comentários e análises, restringindo-me a pontos inerentes à pesquisa e deixando mais espaço para que o leitor também tenha suas próprias conclusões.

Separei as transcrições por estado brasileiro em que foram feitas as entrevistas e as editei, separando trechos que interessam ao objetivo deste trabalho para comentar. Estão transcritas também, em negrito, algumas perguntas feitas na entrevista, sempre que elas se tornaram necessárias para entender o que estava sendo dito. As entrevistas completas estão gravadas e disponíveis em CD anexo a este trabalho. Por serem longas, tomei a liberdade de transcreve-las na forma de texto e não formatando-as como citações. Penso que isso facilitará a leitura e a tornará mais agradável. Trechos ou palavras incompreensíveis da gravação foram substituídos por pontos de interrogação.

Dois dos artesãos entrevistados em Pernambuco faleceram semanas depois da entrevista. Um de causas naturais e outro assassinado. Na transcrição de seus depoimentos e nos comentários que faço sobre o que eles dizem está também minha homenagem póstuma.

Começo as transcrições justamente com o depoimento do artesão que me motivou a fazer esta pesquisa. Por isso é uma das mais longas transcrições apresentadas.

3.1 - Piauí

CHARLES DE CASTRO SILVA – Parnaíba

“Eu sou escultor, hoje em dia escultor renomado, um mestre, né? Comecei na década de oitenta, no começo da década de oitenta. Iniciei os meus trabalhos criança, toda criança gosta de brincar, de se divertir, de fazer estripulias e não é ligado à religião, essas coisas assim porque isso é despertado nas crianças através dos pais, e a minha mãe para despertar esse interesse pela fé, a gente poder ser pessoas melhores etc, ela pedia muito para a gente ir à missa aos domingos, o que era muito difícil, muito ruim. Tinha missa na catedral, ainda tem essa missa na catedral, Nossa Senhora da Graça, seis e meia da manhã e ela costumava ir a



esta missa. E ela pedia demais para a gente ir à missa com ela, mas era muito dificultoso, então ela usou o seguinte pretexto para que os filhos pudessem acompanhá-la na missa, né? Ir à missa com ela.

Na época do Natal, a catedral tinha um presépio, que esse presépio, hoje em dia eu procuro fazer uma pesquisa por aí quem tem presépios antigos para ver aonde está o paradeiro deste presépio, porque desapareceu as peças da catedral. Hoje, não existe mais botam lá outros

presépios modernos que não têm nada a ver com a história da Igreja etc. Esse presépio era belíssimo, então ela dizia “vamos para a igreja para a gente vê o presépio, o lugar onde Menino Jesus nasceu.” Eu ia, depois da missa pedia logo que a missa terminasse para eu ver o presépio e tudo. Quando terminava a missa, ela levava a gente lá no local, onde estava montado o presépio, um presépio muito bonito. Quem montava esse presépio eram as senhoras do Apostolado da Oração, e era uma paisagem muito bonita, como se fossem as pessoas mesmo saindo de dentro das grutas, dos montes, tinha as montanhas. Era muito bonito o presépio. Eu ficava momentos observando aquilo dali e achava muito bonito, todo ano tinha esse pretexto para a gente ir à missa para ver o presépio e ali foi o, eu achei muito bela aquelas figuras. Cheguei um momento e eu disse para ela ‘mamãe compra um presépio prá mim’. Ela disse “meu filho esse ano não dá porque eu não tô com dinheiro, no próximo ano eu compro”. Quando chegou no outro ano, eu pedi novamente o presépio, ela dizia “nesse ano não dá, eu ainda não tenho dinheiro”. Porque na verdade, hoje um presépio composto ele é muito caro. Eu sempre tive esse jeito de fazer as coisas quando eu vejo, que uma coisa não está dando certo, eu procuro outros métodos. Eu estudava, fazia o primário, na cartilha no meu livro de leitura de português tinha uma pequena gravura de presépio. Tirei as figuras, passei o querosene no papel, o papel ficou transparente, tirei por cima, copiei, desenhei, fiz aquele negócio todo, coleí no papelão e ali fiz uma paisagem bonita. Veio uma ventania com chuva e destruiu tudo. Desse jeito não dá certo, vou fazer de argila. Meu pai era dono de olaria e tudo mais, procurei fazer as figuras que vocês aqui estão vendo, as figuras aqui, os reis magos, São José, a imagem de Nossa Senhora, o burrinho, eram figuras, procurei produzir o que eu fiz na época, os carneiros. Eram imagens assim de argila crua, mas que pintava de tinta guache como vocês estão vendo aqui. Depois, eu olhava e pedia para as pessoas apreciarem. As pessoas achavam bonito. Eu sentia que as pessoas queriam algo melhor. Desmanchava aquelas peças e com a mesma argila eu fazia novas. Naturalmente, as peças já vinham modificadas, já vinham com certo melhoramento, não era nada assim muito forçado, não. Era apenas o que valia em primeiro lugar o meu interesse em fazer, mais a minha própria capacidade já desenvolvia naquelas peças, naquela matéria, um melhoramento. E ali, eu fui melhorando, melhorando e, hoje sou escultor geral, sou restaurador, sou escultor acadêmico, e eu trabalho em várias matérias, na argila, na fibra, na resina, no pó de madeira, no mármore, no cimento, o que mais posso dizer? Na pedra sabão. Até mil novecentos e noventa e sete eu tinha o título de ‘Charles Santeiro’. O meu nome civil é Charles de Castro Silva.

[...]E eu recebi esse título ‘Charles Santeiro’, fiquei conhecido na cidade por esse título. Quando foi no ano de noventa e sete, eu fiz a minha segunda exposição individual com cento

e cinquenta imagens de santos não querendo dizer que eu faria, fazia somente santos, fazia outros trabalhos também a não ser santos, mas devido ser muito conhecido com esse título ‘Charles Santeiro’ eu fiz cento e cinquenta imagens de santo e esse grupo de imagens eram divididos em blocos. Cada bloco tinha uma característica estilosa, de estilo. Uns no estilo medieval, outros, estilo clássico, outros, renascentista etc, etc. E até aí eu tinha problemas no meu trabalho, tinha problemas. As peças eram feitas e elas eram queimadas e tinham problemas de trincar na secagem e na queima. Elas saíam do forno, eu tinha que fazer algumas restaurações para eliminar essas trincas que apresentavam nas peças. O meu marchand na época, o Roberto Bróder ele pediu, chamou o deputado Moraes Souza, foi lá na exposição e disse “Charles tem muito talento, o problema dele é porque a matéria que ele desenvolve os trabalhos dele dá esses problemas, trinca muito”. Aí ele disse assim “leve ele lá no centro da tecnologia da cerâmica em Teresina para eliminar esses problemas”. Eu passei quatro meses lá em Teresina e fiz os estudos para eliminar esses problemas. Hoje, eu faço um trabalho de uma peça, tenho aqui uma peça ali, tá crua, ainda não queimei porque devido o tempo, eu tenho que fazer um forno para poder queimar, tem que fazer um forno diferente que antigamente era caieira. Esse é um forno todo fechado, não tive tempo ainda de produzir esse forno.

[...] A partir de noventa e sete eu mudei minha técnica de trabalho, não era mais aquele estilo, muito assim, eu não posso dizer assim que eu perdi a capacidade de ser um artesão, não. Todo o artista, ele por mais métodos tecnológicos e modernos que ele possa ter, ele sempre tem que trazer o seu lado primitivo, porque ele trabalha com as suas mãos. Ele não vai colocar uma matéria dentro de uma máquina e ali vai produzir para ele. Trabalha com as suas mãos, tudo ali sai daquilo que vem das mãos deles. Da capacidade espiritual dele. O meu título modificou, as peças têm um melhoramento, são melhores. Quando foi no ano dois mil, para comemorar essa segunda exposição que eu fiz, a primeira com o título ‘Charles Santeiro’ foi para mim receber um título de arte, com vinte e cinco peças também para inaugurar uma galeria de arte. [...] Porque do feitio escultor mesmo primeiro ponto tem eu aqui, sacro, escultor sacro, porque nem todo escultor de santo, ele é considerado escultor sacro”.

Como é que o senhor faz essa diferença?

Digamos, temos aqui escultores que fazem imagens, digamos, de madeira. O cliente chega e encomenda um santo de madeira, ele faz aquela imagem porque ele tem a capacidade de fazer um trabalho de madeira. Como ele faz a imagem de um caboclo, de um cachorro, etc etc. Então ele faz aquela imagem daquele santo porque o cliente pediu uma imagem de santo. Mas na capacidade de artista dele, ele não tem aquela afinidade de daquele santo que o cliente pediu.

Pedi um Santo Antônio? Ele não vai em busca, naquela imagem que ele vai fazer de Santo Antônio, como era a expressão de Santo Antônio. Na hora que ele diz que é Santo Antônio é claro que ele não vai fazer Santo Antônio com uma imagem de São Pedro, jamais. Deve fazer a imagem de Santo Antônio com aquela roupa de frade, com aquela doçura, mas ele não vai em busca da expressão do santo, da, como eu posso chamar, da, a expressão de de santidade. De santidade e de oração do santo. Ele não vai em busca disso aí. Ele faz uma escultura, que eu posso chamar é seca, dura, rígida. Não vai atrás de movimento do santo, não vai atrás de nada disso. A diferença minha pros demais é isso. É que se você pede uma imagem de Nossa Senhora, uma imagem de Santo Antônio, São Francisco ou de São João etc. Cada um deles eu vou buscar a particularidade de cada um deles. Isso caracteriza-se o trabalho de um escultor sacro.

E desculpa, o senhor encontra essas referências das imagens dos santos, aonde em livros?

Olha, a gente, primeira coisa, pega o histórico daquele santo, do personagem. No caso, Santo Antônio, ele foi um frade que seguiu as regras de São Francisco, seguindo as regras de São Francisco ele foi direcionado a Jesus, à santidade. Viver a santidade, mesmo. Através de quê? Das ações. Por aí, através das ações lendo a Palavra de Deus, lendo a Bíblia, transmitindo a Bíblia, transmitindo a Palavra de Deus. E aí, você mostra como na imagem? Você mostra a cabeça de Santo Antônio. Quando você vê uma imagem de santo com uma cabecinha pequenininha, por exemplo, eu posso até mostrar aqui, aquela imagem bem ali assim. Aquela imagem ali é ridícula? Por que? Para ser Santo Antônio, uma cabeça daquele tamanho não tá certo. Aquele São Francisco bem ali também, eu fiz uma imagem de São Francisco, aquele aí não dá para eles verem. Veio também com a cabeça pequena, não tá certo. Já São Francisco, a imagem dele e mais ainda apesar, o tamanho a cabeça de Santo Antônio e também a expressão dele, é uma expressão de alegria. Sempre que você vê a imagem de Santo Antônio com a imagem de alegria. Uma imagem que expressa mensagem de Deus, mas uma mensagem alegre, não uma mensagem triste. Já a de São Francisco mostra o rosto sofrido, já vi várias imagens de São Francisco, uma imagem gorda, não tem nada a ver com São Francisco um negócio desses. A característica de São Francisco é assim, uma imagem sofrida porque ele mostrou em todos os seus seguimentos a penitência. Então, é uma imagem sofrida e séria. Levar a sério as coisas de Deus. Eu mostro nas imagens que eu faço de São Francisco isso. Esses pontos assim. Já, nas imagens de Nossa Senhora, dependendo da imagem da Nossa das Dores mostra sofrimento. A imagem de Nossa Senhora Mãe da Divina Graça, a expressão dela. Expressão de mãe que acaba de dar à luz. Que geralmente, quem é mulher conhece muito bem. A mulher quando tem a criança, geralmente ela mostra um bócio aqui, mostra assim, eu não sei por que

apresenta? É mais assim cheia, mais cheia, não é assim muito magra, não. Mulher mais que, nota uma expressão sofrida. Mas uma expressão de dedicação, um movimento de dedicação, que mostra a imagem de Nossa Senhora da Graça, Mãe da Divina Graça. Já a imagem de Nossa Senhora dos Prazeres já é uma imagem de alegria, de alegria mostra muita alegria. Nossa Senhora Divina Pastora, já é a imagem mais que cuida, de acolhimento. Quer dizer, cada imagem tem as suas particularidades. É isso que caracteriza o escultor sacro daquele escultor que faz o santo, mas que não tem essa afinidade com a religião, com aquilo, com a igreja, não tem.

O senhor já fez alguma imagem de santo que foge assim da iconografia oficial baseado nessas suas percepções da história do santo? Uma coisa que seja diferente, por exemplo, do que normalmente a gente vê de Maria, de José, Santo Antônio? Algo que, por exemplo, eu já vi imagens de São Francisco deitado na rede, o que não significa talvez muita coisa, mas pela assim sua compreensão da história dos santos, o senhor já fugiu da iconografia oficial da imagem para fazer alguma coisa que o senhor entende, interpreta?

Não, não. No santuário que eu fiz, o padre que mandou que eu fizesse o santuário daqui da Ilha Grande, Mãe dos Pobres quando ele foi transferido para Maceió, chamou para fazer um outro santuário lá. O que eu procurei fazer lá, mas que não aceitaram, até fiquei chateado, fiquei assim um pouco com o padre, mas que eu tive que obedecer. Eu tenho que obedecer a Santa Igreja, era fazer o Cristo nú, nú como nasceu. Foi uma confusão tão terrível, “não, não”. Pelo menos, eu botei pouquinha coisa, tá lá no altar. Esse eu queria fazer. Esse eu queria mostrar. E teve um outro, um Cristo morto que eu fiz é a expressão de um homem da nossa região, magro, sofrido, como se fosse uma pessoa, um morador de rua, um drogado desse que consome pedra de crack, que fica pele e osso, que morre sem cuidados de ninguém. Tá lá uma imagem de tamanho natural, bonita, bem expressiva, por ela ser de gesso, ficou pesado, bem pesado. Eu não sei como foi. Depois a freira veio me dizer que fizeram um método para que ele pudesse sair em procissão. Não sei como. Belíssima a imagem.

De gesso?

Essa foi de gesso. Esse Cristo que tô falando desse tamanho assim, foi nessa matéria que eu lhe falei que desenvolvi. E o outro, que foi um Cristo ressuscitado foi uma outra confusão. Eu ainda não tinha visto em lugar nenhum. O padre mandou que fizesse para sair em procissão, nessa matéria que eu desenvolvi só que em uma cor única. A confusão que aconteceu depois é porque eu botei na cor única porque eu queria que desse uma aparência daquele trabalho feito, que está num, feito lá em Roma na sala João Paulo VI, do Papa Paulo VI. Aliás, que é gigantesco que fica assim domina todo o altar, não sei se você já viu, sai das algas marinhas. É

um pouco naquele rumo só que esse não é muito expansivo, ele é único assim. É o globo nos pés dele tem um globo assim, como se fosse o mundo. E ele arrebenta o mundo e sai e foge. E aquela coisa, sabe? Que parece que se espalha pelo mundo assim. Não é muito amplo ele. A figura dele em si, parece que a sua alma invade o mundo todo assim. É muito belo. É muito bonito deste tamanho assim. Então, com o braço para cima assim. O padre questionou depois assim “mas e essa bola aqui embaixo. Por que?” Ele queria botar num andor não sei como foi. “E essa bola lá que era o mundo?”. ‘Faz parte do contexto da escultura que eu projetei’. Eu fiquei livre prá fazer e fiz. Ficou belíssima. E depois chegou umas freiras de uma outra paróquia, que queria pintar e aí foi a confusão, menino sabe? Me aborreci com ela. Como é que o artista faz uma obra de arte dum jeito e aí vem outro fulano acolá que não é nada, bolufa nenhuma e vai mexer naquilo lá. “Aquilo lá tá batendo na minha cabeça com um machado.” Não aceito, foi uma briga terrível. Eu não sei como é que tá lá. Eu só sei que eu deixei ele todo na cor de ouro assim, de bronze. Ficou muito bonito. Essas foi as mais assim que eu fiz assim.

Que tem o seu jeito de...?

É. E acredito que tenha essa outra minha também que você está vendo aí que era a minha terceira exposição que eu iria fazer. As esculturas em tamanho natural, mas não tive mais tempo porque apareceu muitos clientes, muitas encomendas, muitas coisas prá mim fazer. E também o meu poder aquisitivo não dava, cada peça dessas ia custar quanto de material? Isso aí é gesso com ferro, fiz ela em dois mil e seis parece, não tem uma data aí atrás. Não sei se foi em dois mil e seis. Era a criação que eu queria fazer. É a criação. Tem o título bem embaixo ‘O Criador’. É a imagem de Deus que cria Adão. Você vê que já foi fotografada várias e várias vezes, você vê que ele tá tirando a costela.

Análise e comentários

A fala de Mestre Charles traz a memória da primeira vez em que estive com ele e revela o amadurecimento natural do ser humano e o epistemológico do artista.

O presépio entrou em sua vida como uma história bonita e fica evidente a importância da imagem como elemento de catequese e instrução, mencionada várias vezes no primeiro capítulo desse trabalho. Também é interessante ver a associação da oralidade da história contada, com a imagem e com a escrita, na medida em que o primeiro presépio feito por ele é traçado no papel a partir de uma técnica simples de tornar transparente a imagem de um livro, pelo uso do querosene.

Perspicácia, força de vontade, análise crítica do próprio trabalho, iniciado sem fins lucrativos, inspirado no respeito a um desejo da mãe e aproveitando recursos do trabalho do

pai (olaria) com o objetivo lúdico de fazer seu próprio brinquedo a partir de uma história que o encanta e que progrediu, ao longo de sua vida e carreira, transformando a brincadeira em profissão sempre aperfeiçoada, que inclui o aperfeiçoamento de técnicas de construção de forno e queima, preocupações comuns a quem trabalha com barro. A busca de uma referência numa obra exposta em Roma e o uso da palavra *marchant* demonstram uma compreensão de seu trabalho como arte.

A comparação entre o presépio que era montado na igreja, na sua infância, e os que vieram depois, revela o quanto aquele primeiro o marcou, possivelmente por estar também associado ao desejo e à companhia da mãe.

Está presente em seu discurso, a menção a uma ligação espiritual entre artista e obra, independente do aprimoramento tecnológico que possa usar. Essa “espiritualidade” está também evidente quando distingue o escultor sacro em função de seu conhecimento e envolvimento com a história do santo, da Igreja e da Bíblia.

A despeito de afirmar que seu trabalho precisa obedecer a normas da Igreja, Mestre Charles apresenta em vários momentos de sua fala, uma “teologia pessoal” e, particularmente, ao descrever um Cristo que *“arrebenta o mundo, sai e foge”* reivindica, até paradoxalmente, o direito de se expressar em suas obras, reivindicação essa que gerou conflitos com alguns membros do clero e de ordens religiosas, reforçando talvez a dicotomia, sempre existente, entre a religião institucionalizada e a popular. Ao mesmo tempo, transforma o texto bíblico em imagem catequética, ao esculpir a cena da retirada da costela de Adão.

TOINHO – FRANCISCO ANTONIO DE SOUZA RIBEIRO - 50 anos – Parnaíba

“Meu nome é Francisco Antonio de Souza Ribeiro. Tenho cinquenta anos, vou fazer cinquenta e um. Essa parte dessa arte santeira que a gente deve chamar arte santeira, né? Porque é assim uma coisa que a gente, eu pelo meno, eu gosto muito de fazer escultura de image, de image, de santo porque, o santo ele, eu porque o santo primeiro que eu fiz, que eu gosto de sempre de fazer e é o que mais as pessoa procura é a imagem de São Francisco.



E eu comecei trabalhar com 13 ano de idade eu já comecei a trabalhá. Eu vendo papai trabalhando aí foi que eu continuei”.

Seu pai fazia também santos de madeira?

Também fazia. Mas mais a parte dele era mais assim não era muita coisa de santo. A parte dele mais era de sertaneja, essas coisa assim. Entendeu?

E o que que levou o senhor a fazer santos de madeira?

Eu acho assim, eu tenho, porque eu tenho assim aquela coisa por santo. Eu gosto muito de fazê escultura de santo.

O senhor tem devoção por algum santo?

Tenho, sim. Eu sou devoto de São Francisco.

São Francisco de Assis?

Isto.

E o uso da madeira, o senhor alguma vez trabalhou com barro ou com alguma outra matéria-prima?

Não, quando eu comecei assim nos começo tem essas placas de casa, esses forro de gesso, aí eu pegava, eu saía aonde tinha aquelas coisa, aqueles material de construção, que tiravam das casa e aí ficava aquelas placa, aquelas coisa de gesso. Aí eu pegava aqueles pedaço de gesso, botava dentro de uma vasilha dentro d’água e aí eu ia cortando prá fazê, comecei assim.

E o senhor fazia o quê com esse gesso. Que imagens o senhor fazia?

Eu fazia muito, eu gostava de, gostava, não. Eu gosto de fazê escultura de santo. Principalmente, São Francisco, Nossa Senhora de Fatima, Nossa Senhora da Conceição.

O senhor usava esse gesso para fazer as imagens de santo?

Era, mas tudo isso eu era pequenininho ainda eu tinha uns treze anos. Aí, eu passei a trabalhar com a madeira.

E como é que o senhor pegava a inspiração para fazer as imagens de gesso pequeninhas, o senhor se baseava em quê? Em desenhos, em figuras que o senhor via?

Não, não. Quando eu comecei é tanto que até quando eu vou trabalhá eu não desenho. Aquele dali já vem na minha mente. Aquela coisa quando você vai fazer uma escultura de uma imagem que a gente já traz aquilo dali, a gente tem que fazer com aquele amor, com aquela coisa prá gente, a gente tá vendo aquilo dali, viu? E aí, a gente faz, faz com tudo.

[...] É tanto que quando a gente faz uma peça, eu mesmo, às vezi, quando a gente faz uma coisa, uma coisa assim bonita. Mesmo que a gente goste, a gente tem assim até aquela pena. De vendê. Se apegar. (Toinho filho): É mas é o jeito é aquele da gente vendê. Entendeu? Como



eu fiz um galo, num tronco de madeira que tinha aqui, eu peguei e disse: ‘isso daqui vai dá uma’. Eu vou vê o que eu vô fazê. Aí eu peguei, olhei bem, ‘isso daqui vai dá um galo’. Aí eu fiz um galo desse tamanho aqui. Com aqueles esporão tudo bem caprichado. Assim que eu cheguei, eu digo assim ‘mas quem será que vai comprar esse galo?’” Aí eu fui lá na dona Eneida que é a dona deste posto de gasolina, que é a mulher do finado Neval, que é dona do posto de gasolina. Quando eu tive lá na mesma hora ela comprou. Achou bonito, ela comprou. Sempre assim quando eu faço alguma peça eu levo lá e ela compra.

E falando de seu pai:

“Aí eu quero dizer assim quando eu fazia minhas peça, quando eu comecei a trabalhá com esse esse negócio que eu falei que era com aquelas placas de casa, aquelas coisa de gesso, aí eu ia cortando prá fazê aquilo dali. Aí depois que eu comecei a trabalhá com a madeira, eu vendo ele trabalhando aí eu fui começando a trabalhá. Aí quando eu comecei a fazê aí ele terminava. Ele ia e consertava onde tava, ele ia e consertava. Aí hoje, eu é quem conserto as peça dele. Aí isso daqui, hoje ele não tá mais trabalhando assim como ele trabalhava. Isso daqui eu acho muito das pessoa porque um entende de um jeito e outro, entende de outro. Eu não boto ele prá trabalhá porque ele mesmo quando amanhece o dia, ele mesmo quem pega, quando amanhece o dia a primeira coisa que ele faz é limpá o quintal todo. Depois é pega os ferro e vai trabalhá, fazê as peça dele. Eu acho bom que isso daí ele fica numa coisa”.

Análise e comentários

Toinho e seu pai, Francisco Ribeiro, conversaram comigo, juntos, no dia dessa entrevista, o pai complementando a fala do filho e vice-versa. É curioso também notar o intercambio da função de finalizador e de reparador das peças produzidas. Se na infância de Toinho era o pai reparava as peças do filho, hoje, na velhice do pai, é Toinho que finaliza as peças produzidas.

Toinho é um homem muito simples e que não parece ter a pretensão de ser reconhecido como artista ao mesmo tempo que reclama da falta de apoio do poder público ao artesanato. Sua opção pela escultura em madeira parece ser uma alternativa de sobrevivência e a opção pela arte santeira, um gosto pessoal, misturado com uma devoção popular associada à demanda pela imagem de São Francisco, a mais popular no Piauí.

Têm dificuldades financeiras para comprar a matéria prima e sua saúde também não ajuda a ter uma produção frequente e, conseqüentemente, uma renda estável a partir de seu trabalho.

Disputa o mercado com outros artesãos e, por todas essas dificuldades, está em desvantagem.

Assim, é carente de oportunidades para vender e para falar de seu trabalho e percebe nele e no pai uma certa gratidão por estar sendo ouvido.

Ao afirmar que a concepção do trabalho vem à sua mente como uma inspiração que ele transforma com amor em uma escultura ele revela, talvez, uma crença num norteamento sobrenatural, quem sabe divino, disponível a quem faz imagens de santo.

Por outro lado, seu apego às suas obras que quase o impedem de vendê-la sugerem que seu trabalho dá sentido e dignidade à sua vida fazendo parte dela como algo difícil de se desfazer.



JOSÉ GULERDUCIO DOS SANTOS -
GUILHERME - 58 anos

“Comecei fazer escultura, santo, trabalhar com artesanato por necessidade porque eu morava no interior e lá a gente precisava de brincar. Nós lá, não tinha brinquedo. E aí a gente pegou fazer brinquedos de galho de madeira. Na época, tinha uma pessoa aqui que era motivadora dos artistas. Almira Silva era esposa do dr. João Silva, irmão do Alberto Silva, que comandava o artesanato. E aí vendo o meu trabalho ela disse que aquilo ali era artesanato. Aí ela me convidou para morar com ela. Pegou meus brinquedos e trouxe para cá, vim para Parnaíba porque eu morava no Pequeno Bom Jesus,

pertinho da praia do Sal.

E aí, até hoje eu trabalho com artesanato. Eu tinha dez anos, agora tenho cinquenta e oito. Premiado a primeira vez eu tinha dez anos de idade. E aí, a gente faz escultura regional, faz santo, faz vários tipos de trabalhos.

[...] Porque madeira é um tipo de trabalho, além de ser valorizado, a gente dá vida. Tem pedaço de madeira que já está morto, vamos dizer assim, e nós damos vida para ele. Isso é importante a gente dar vida a quem já está no fim da vida.

[...] Nós fazer tóti representa a nossa região. Faço meu trabalho, cada tóti que eu faço é representando a minha região, a nossa história do nosso estado do nosso Piauí. Eu fazer santo

é porque é assim, fazer santo faz parte da nossa religião por ser católico, e é um vínculo que dá mais dinheiro. Todo mundo quer ter um santo, não só para se rezar, um santo também para decorar a casa. Você que gosta de arte ter uma peça decorativa”.

O senhor é devoto de algum santo em particular?

Eu gosto de todo santo, para mim. Eu participo dos festejos, sempre vou à missa. Todo santo para mim é. Meu santo é São José porque é São José. Gosto de São Francisco, gosto de todos os santos.

O senhor não tem nenhuma preferência?

O santo que a gente faz mais hoje é São Francisco. Por que São Francisco? É o santo que dá menos trabalho e que se vende. O povo procura muito. A gente que vive da arte, você só vive ou sobrevive se vender o seu trabalho. Se não, como você vai viver de arte? São Francisco é um santo que vende muito. Tanto que faço São Francisco e ele vende.

Você faz sem estar encomendado. Por conta própria?

Eu faço aqui para loja sem ter encomendado, tem semana que faço dois, três e acontece de não ter nenhum São Francisco na loja. A gente faz todo santo, não tem esse negócio. Não sei qual é o santo que eu ainda não fiz. A estrada é grande de fazer santos. Se você ver meu álbum aí, tem São Jorge. Até o padre Cícero tem, a gente vai fazendo santo. Encomendou o santo vamos fazer. E não tem dificuldade em fazer.

O senhor faz com mais frequência sem ter encomenda são os totens?

É a minha marca.

Sua marca de trabalho.

Aqui o que eu tenho na encomenda e o que eu não tenho, eu pego a madeira e vou fazer um totem e quando eu termino de fazer aparece um freguês para comprar. E aí a gente faz peças pequenas também porque a gente tem uma lojinha aí e precisa manter a loja. Santos pequenos, anjos, São Francisco mesmo, Santo Antonio, São José, todo santo a gente faz, bota na loja e vai vendendo, porque é assim. A gente não tem um trabalho assim, vou fazer só isso aqui, faz todo tipo de trabalho, faz talha, não tem problema, não.

O senhor quer acrescentar alguma coisa? Um comentário seu? Sobre seu trabalho? Sua experiência? Tem alguma coisa mesmo da sua história que o senhor acha que foi significativo para definir o seu trabalho? Um fato da sua vida?

Para mim foi significativo é trabalhar com aqui porque eu trabalho para mim mesmo. Eu faço meu quadro de horário de trabalho, quando eu quero trabalhar eu trabalho, quando não quero, não trabalho. Com isso aqui hoje tá mais difícil, mas já foi melhor. Consegui botar meus filho na aula, todos os três. Tive três filhos, quatro. Tô criando essa mocinha. Essa menina do meu

coração que eu estou criando. Todos os dois já se formaram, todos os dois professor, fizeram faculdade e a outra é assistente social. Então, consegui formar eles. Sustentei todos os três com isso aqui. Eu já estou sossegado, aí tem aquela outra ali, é minha do coração, foi eu que criei, tá fazendo o terceiro ano agora. Com isso aqui a gente conseguiu criar eles. Estou criando também o meu neto. Para mim é uma felicidade. Eu vejo muito sofrimento de muitas pessoas e aqui a gente trabalha dentro de casa, cantinho da gente. Faz o horário da gente. Não quer trabalhar toma um cafezinho e se deita ali, vai para a beira do rio, respira. A vida não é fácil e tem muita gente que passa o dia todinho trabalhando duramente para ganhar um salário mínimo, e a gente escapa devagarzinho assim. Isso eu tenho que agradecer a Deus.

Aqui, eu retomei o início da entrevista e Guilherme falou um pouco mais da sua história acrescentando detalhes muito interessantes.

Com quem o senhor aprendeu a fazer todo esse trabalho?

Eu tô com vontade de aprender. Eu falei que aprendi pela necessidade da vida. Eu falei aí, não falei? Eu não tinha brinquedo, eu morava em um lugar, lá não tinha água, não tinha luz, só a lagoa. Aí a gente fazia brinquedos para a gente brincar. Eu fazia uns cavalinhos, fazendo pequeninho porque era menino, esquentava um arame no fogo, furava e colocava umas rodazinhas nele que era para puxar. Eu fiz muito, aí a dona Almira disse que aquilo ali era artesanato e a gente vendia. A gente era muito criança, monte de brinquedos, ela pegou e vendeu tudinho. Fiquei chorando porque era criança, bobo. Passou uma semana ela voltou e mostrou o dinheiro, ‘aí ó esse aqui é dos brinquedos. Agora, eu quero levar esses outros que você tem’. E eu ‘não’. ‘Eu quero levar você também’. Eu acabei vindo, fui fazer talha, decoração, desenhos que a gente faz. Fui trabalhar com ela no artesanato. Tinha muita gente que fazia talha, assim na tábua, passei a fazer escultura. Participei do primeiro salão com dez anos de idade. O projeto Rondon veio aqui em Parnaíba, fez a primeira feira de artesanato. Naquela época veio finado Francisco Torres, finado Pinhão, Francisco Ribeiro que anda tá vivo, finado Dezinho, sei que nós era doze. Participar da abertura ‘queria que você participasse também’. ‘É para fazer escultura, você sabe, né?’ Eu disse ‘dona Almira eu faço’. Aí ela me mostrou uma lá que era do mestre Dezinho. Só que ele fazia um santão com uma cabeça tão grande que era o estilo dele. ‘Com certeza, como eu faço’. Ela disse, ‘você faz meu filho’. Só que eu disse ‘quero fazer lá em casa porque é muito ruim de eu trabalhar aqui’. Ela disse assim ‘não meu filho, se você quiser fazer pode ir para lá’. Você pode fazer qualquer coisa que seja no mundo da arte, quando eu cheguei em casa tinha uns pés de mulungu de espinho, que é uma madeira que tem espinho, mas que fica maneiro e ele é assim amarelinho. Fui em casa, peguei um machado e tirei um galho grosso assim, passei o machado bem direitinho, peguei ele lá

cortar, arredondar e ‘vou fazer um tatu’ porque se isso aqui é arte, esse brinquedo é cavalinho é arte. Vou fazer um tatu, fiz tamanho original, botei a cabeça de chapéu, fui atrás de couro lá na fazenda, ajustar, botei umas orelhas nele, arranjei chumbada porque a gente pescava de tarrafa, tirei a chumbada. Fiz o peso dele igual à cabeça com pescoço dele, furei. Botei na cabeça dele, enfiei na cauda, e aí ele ficou com movimento na cabeça e os pés ficava o tempo todo se mexendo, coloquei uma perna mais altinha do que a outra, fiz também na perna, tornei a fazer na outra, ficou a coisa mais linda. Quando eu botei em cima da mesa, ele ficou assegurando em dois pé assim, de em pezinho, quase encostando no chão, aí o vento dava e ele mexia com a cauda e com a cabeça, ficou lindo lá. Naquele tempo ninguém usava material como hoje, nogueira....nos usa bisnagui??? Tem um monte de coisa para a gente aprender, lá não tinha isso. Aí eu fui lá no barracão tinha pó de palha, peguei, lixei com uma lixa que tinha lá, bem lixadinho, passei pó de palha nele, ficou meio cinza, mais bem lisinho, escapulia da mão da gente, a gente se via nele. Aí trouxe, quando foi no dia, vim de manhã, de tarde era a exposição, pus na sacola e aí dona Almira ‘aí meu filho, cadê a sua peça?’ E aí eu meio com vergonha, eu olhei as peças de todo mundo, tava todo mundo, tava só o lugarzinho da minha, aí eu guardei na sacola, olhei tudinho e pensei comigo mesmo: essas peça feia, a minha tá mais bonita. Tava cheio de menino, menino é bicho besta. Entreguei a peça, foi um assombro, todo mundo queira a minha peça porque era mais bonita, a mais bonita. Meu primeiro lugar, minha primeira exposição com dez anos. Fui premiado, naquela época eu ganhei, vamos dizer fosse uns trezentos reais hoje, foi uma bicicleta, e uns trezentos reais em dinheiro. O prêmio era grande naquele tempo. Só existia aquela bicicleta que era Champion. Ganhei uma bicicleta e um trocado lá. Saiu na rádio, só tinha rádio educadora. ‘Melhor artesão’, que chamava mesmo era artesão, ‘artesão do Piauí. Era o menino Guilherme. Era o Gulerducio porque me chamava assim. Será que esse cara mora aqui? Escutava rádio aí era eu que tinha ganhado o primeiro prêmio. E depois disso, é que foi aprimorando, fazendo santo. Várias vezes no Sesc, mesmo em Teresina, no salão grande mestre lá. A gente é premiado o último salão que eu tinha participado, tava com dezessete anos e tinha ganhado o primeiro lugar, passei dezessete anos se m participar, aí quando foi no ano passado, fui no salão de novo, tornei a ganhar o primeiro lugar de novo. Aí eu falei então eu já sei fazer escultura. Aí a gente tá fazendo isso aqui, e aí a gente passa um tempo sem participar, para os outros também menino novo que tem para mostrar o talento dele. Tá bom de fazer isso aqui

Análise e comentários

Novamente aparece aqui o trabalho surgindo a partir do lúdico e da brincadeira tal e qual aconteceu com Mestre Charles. Guilherme⁹⁴ faz totens (toti) de mais de dois metros. São peças grandes, caras, mas muito bem elaboradas, mas que não se referem a nenhum santo. Afirma que sempre vai a Missa e que seu santo preferido é São José (que também é seu nome), mas atende ao apelo comercial de São Francisco, na longa estrada de fazer santos onde até aparece o Pe. Cícero⁹⁵. Em seu acervo encontrei uma imagem de N. Sra. do leite, que mostra Maria amamentando o menino Jesus, a única que vi esculpida por um artesão.

Guilherme é um artesão que consegue sobreviver de seu trabalho, que chama efetivamente de arte que dá vida à madeira morta. Considera sua vida uma dádiva divina. Falou com orgulho da criação dos filhos, netos e da menina incluída na família e parece entender com clareza que não é escravo de seu trabalho.

Lembra um personagem mítico, ou bíblico, para quem a riqueza não é a posse de muitos bens enquanto avalia que já tem a fama de que precisa e que é tempo de se afastar dos holofotes e deixar espaço para uma nova geração se tornar conhecida nas feiras e eventos de artesanato.

Ressalto a menção a D. Almira, que ele menciona várias vezes e com uma certa gratidão por ter sido a pessoa de quem veio o primeiro incentivo, apostando e acreditando no seu talento.

A presença de políticos e dos mecenas, que frequentemente se tornam atravessadores, continua sendo decisiva na divulgação do trabalho dos artesãos.

Imagino a alegria e o incentivo dado a um menino de 10 anos pela bicicleta Champion e mais um valor em dinheiro, conquistados pela escultura feita como um dos brinquedos que ele nem queria vender.

JOSÉ CARLOS ALVES REIS - 66 ANOS - Parnaíba

⁹⁴ Esse nome é, de fato, um apelido, provavelmente criado pela dificuldade de se memorizar e até falar o verdadeiro nome, Gulerducio

⁹⁵ Ao contrário dos santeiros do Ceará, para quem a imagem de Pe. Cícero tem a maior demanda, no Piauí, São Francisco é o preferido, e o padre cearense aparece no trabalho de Mestre Guilherme como algo excepcional ou até eventual.



“Tenho sessenta e seis anos. E eu sou autodidata, eu comecei desde pequeno eu fui um camarada curioso em saber as coisas, observava os trabalho dos outros. E eu comecei como profissional mesmo que eu considero no meu currículo foi de setenta e dois prá cá. Sou filho daqui de Parnaíba, mesmo.

Em sessenta e nove eu fui para Teresina, aí comecei trabalhar. No princípio, minha primeira exposição foi como pintor. Foi feito em Teresina no colégio que eu estudava. E como a pintura eu achava assim mais uma área mais difícil de saída, de vendável. Então, eu passei a pintar letreiros, aí eu passei a ser um pintor publicitário. Depois, eu conheci por volta de setenta, oitenta, sessenta e nove, setenta, né? Não era o centro de artesanato nessa época, era secretaria de trabalho e ação social lá em Teresina. Lá tinha uma loja de artesanato, e quando eu entrei lá eu via aqueles trabalhos em madeira e fiquei encantado com aquilo ali já fazia alguma coisa de pequeno, já fazia alguma coisa de pequeno, fazia com uma faquinha. Aí conheci o pessoal tava doidinho para ver se pegava alguma dica uma dica, mas ninguém me informou, eu vi aqueles trabalhos quando eu cheguei em casa eu fui fazer aqueles trabalhos que pode vender pelo que eu vi, aí levava prá lá em consignação. Ia vendendo, ia vendendo, o pessoal vinha me dando dinheiro aí fui tendo gosto pela coisa. Aí eu conheci um artista lá em Teresina, por sinal um camarada muito bom ele é falecido. Aí me convidou prá mim trabalhar com ele. Aí eu fui trabalhar com ele, foi aonde eu aprendi mais coisas e conheci mais ferramentas e aprendi a dominar, a manusear a ferramenta inclusive fazer escultura. Fazia só entalhe. Trabalhei dois anos com ele”.

O senhor lembra o nome dele?

O nome dele era José Carlos Barroso. Ele assinava como Carlos B. Ele era uma pessoa que trabalhava com várias matéria-prima. Ele era cenógrafo, trabalhava em tudo e quanto ele sabe? Eu trabalhei uns dois anos com ele. Saí de lá e vim prá cá. E cheguei aqui e tinha o artesanato do estado. A mulher do prefeito na época, era quem tomava de conta do artesanato e eu me apresentei prá ela, e ela viu meus trabalhos e ela “Não, você vai ficar aqui e trabalhar com a gente.” Nessa época, aqui em Parnaíba, só tinha essas três pessoas que faziam trabalho de madeira. Tinha um moço que ele fazia, trabalhava até com negócio de forma de calçado, mas

ele fazia também imagem de santo. Essas pessoas foram, faleceram duas pessoas ficou só o Chico Ribeiro, que ainda hoje é vivo, né? Ficou só o Chico Ribeiro e eu. Lá no Centro, ainda hoje tem o prédio lá eu instalei meu ateliê lá. Na época lá tinha vários cursos de cesta, de bolsa. Aí arrumaram um curso de madeira, prá mim dar o curso de madeira, curso de fazer peça de barro, também. Foi aonde eu conheci o Guilherme, ele era desse tamanho assim. Guilherme foi prá lá, começou a trabalhar comigo bem uns cinco a seis anos. Ele saiu, botou a própria oficina dele. Eu saí do artesanato e botei o meu ateliê na minha casa. Naquela época não era como hoje, a gente recebia muita encomenda, o movimento era maior. Hoje em dia, é quase nada em vista dos anos anteriores. Ficou eu, o Guilherme, depois de muito tempo foi que surgiu o Antonio Carlos, era pintor, ele pinta quadros, aí ele disse assim “eu vou ver se faço um negócio vender e ele conseguiu fazer. Por sinal, faz muito bem. A pessoa às vezes tem um artista dentro dele e não sabe, né? Porque eu costumo dizer o seguinte, o Guilherme, às vezes, nas entrevista dele, tem duas pessoas que trabalhou comigo que é as pessoas diz assim “ah, você aprendeu com ele, porque todos os dois é muito bons, porque têm a linha deles. Não imita ninguém. Eles têm a característica deles, o estilo deles. “Eu digo assim ‘olhe não se faz artista. O artista nasce feito.’ O artista eu considero uma pedra preciosa, você encontra ela, aí você precisa que ela dê um devido valor. Prá você descobrir realmente o valor dela, você tem que lapidar ela, prá saber que pedra é. Muitas vezes, você olha assim é a mesma coisa de uma pessoa que vai fazer um curso, digamos, desse, chega lá tem dez alunos, você chega “Olha, aquele ali tem jeito prá coisa”. É a mesma coisa quem procura uma pedra preciosa ele olha assim e isso aqui tem o seu devido valor vamos lapidar ela. Então, eu considero a mesma coisa. As pessoas também são assim, muitas vezes não querem dizer assim “ai, é porque eu aprendi com ele.” E aí não dizem na entrevista deles. Tem muitos que não dizem. Mas acho que ele não aprendeu comigo. Ele, digamos foi lapidado, foi trabalhado. Ele fez por ele, certo? Ele tinha um talento dentro dele, simplesmente despertou. Fizeram um livro um tempo desses lá em Teresina, e colocou todo mundo como mestre. E eu não tava lá como mestre. Aí a pessoa diz assim “mas tu não ficou zangado?” ‘Eu não, eu não sou mestre.’ Se não botaram, eu não sou mestre, sabe? Eu digo, até hoje eu tenho quarenta e sete, quarenta e seis anos, quarenta e sete anos de trabalho, de profissão. Eu digo, eu não me importo se me chamam de mestre, se não me chamam, muitas vezes até um operário comum, às vezes, a pessoa chama ele de mestre porque a pessoa não sabe o nome dele, ‘mestre isso aqui é assim desse jeito?’. Vai fazer uma pergunta a ele. Não é um nome que me envaidece, certo?

O senhor falou que começou a fazer desde criança, o senhor já fazia alguma coisa com uma faquinha. Por que o senhor fazia? O que o senhor fazia? Era brinquedo?

Eu fazia, eu gostava muito de, nessa época eu estudava sozinho o primário e tinha muito aqueles livros, que eram bastante ilustrado, tinham umas figura de índio, dessas coisa assim, e eu desenhava isto e ia cortando. Não podia ver uma coisa diferente, que eu queria fazê. Se eu via uma gaiola de arame. como a pessoa fura esse negócio? Fica bem certinho prá fazer? Aí ia tentar fazer um negócio desses. Aí um tempo desses eu queria fazê, queria porque queria fazê um instrumento, eu queria fazê um violão. E esse violão toda vez que fazia jeito de fazer aquela curva e daí quebrava e não dava certo. Por coincidência, perto da minha casa foi morar um moço que trabalhava com isso. Ele fazia violino, violão. E eu ia para a casa dele vê aquela arrumação toda. E eu ‘agora, já sei fazer, tem uma forma, tem um negócio, a madeira preparada assim’. Aí eu consegui fazer. Até hoje, eu tenho participado de várias exposições, certo? Eu sou uma pessoa, modéstia à parte, várias vezes premiado. Os últimos dois salão de arte santeira que houve em Teresina eu ganhei, que foi dois mil e oito, dois mil e nove eu ganhei o salão de arte santeira. Hoje, eu trabalho muito com oratórios.

Entrando nesse assunto que o senhor falou porque estou vendo que o senhor faz móveis, o senhor faz talhas de uma maneira geral. Essa parte de fazer santos e fazer oratórios, isso tem alguma coisa a ver com a sua vida pessoal? O senhor é devoto de algum santo? Isso é vamos dizer assim, tem algo que vende? Por que o senhor também se dedica a isso e o que o senhor considera a característica do seu trabalho? É móvel entalhado, são talhas, são imagens, são santos, o que o senhor que é o carro-forte, que é mais significativo, mais importante do seu trabalho? O que o senhor sente mais fazendo?

Hoje em dia, é o oratório que eu faço. Eu sou mais conhecido assim.

O senhor faz só oratório ou o oratório com o santo?

Eu faço oratório com santo e faço só o oratório.

Isso depende de quem pede ao senhor?

É. A questão da imagem de santo, eu sempre fui uma pessoa muito católica. Quando eu era garoto eu assim muito de acompanhar, de ir assim no seminário. Aqui tinha um grande seminário, numa igreja aqui. Eu tinha um irmão mais velho era padre. Eu sempre achei a imagem de santo uma imagem bonita, certo? Eu era impressionado com aquela imagem, aquelas imagens de gesso, de madeira que tinha, é tão tal que quando eu chego em qualquer lugar eu procuro uma igreja antiga prá mim olhar. Prá mim ver aquelas imagens, eu sempre gostei, achei bonito aquilo. Não foi nem assim como uma devoção, que se eu fosse devoto de santo tal, não. Porque eu faço todo tipo de santo. Aí as pessoa quem manda é o freguês, que diz “eu quero santo tal”. Eu faço.

[...]A última vez, eu fiz uma exposição em julho do ano passado, acho que foi julho ou agosto, no shopping aqui da cidade, só com oratório. Essa santinha tava lá dentro de um oratório. Eu não vendi ela porque a pessoa disse assim “olha, eu tenho uma santa, quero comprar só o oratório. Você vende só o oratório?” Eu vendi o oratório, não vendi a santa, mas uma pessoa de Teresina me comprou toda a exposição que tinha. Ele comprou todos os oratório. Cada oratório meu tem um tema. Procuro mostrar a religiosidade de cada cidade, digamos do meu estado, da minha cidade. Aqui, por exemplo, tem uma procissão muito famosa, muita gente, procissão de São Francisco. Eu procuro mostrar no meu oratório. Aquele mundo de gente, o santo. Aqui tem uma cidadezinha do sul do estado, que tem uma romaria lá que é Santa Cruz do Milagre. Fiz o oratório botei lá ‘Romeiros de Santa Cruz’ aí outras imagens tipo assim Divino Pai Eterno, uma imagem de uma Nossa Senhora da Conceição. Tudo isso aí é uma coisa que hoje me dia, tá sendo assim, pelo menos eu procurei retratar Jerusalém. Um oratório muito grande, certo? Era a fuga de Cristo para Jerusalém, a chegada de Cristo, a cidadezinha. E eu procuro sempre, mesmo sendo Jerusalém eu procuro retratar como se fosse uma cidade do interior, uma cidade daqui, coloco a palmeira daqui que é a carnaúba, procuro colocar a paisagem de uma cidadezinha.

Esses anjos que o senhor fez também estão nessa temática?

É isso aqui, eu uso isso aqui é a minha característica. [...] Bom, meu objetivo eu pretendo continuar com meu trabalho.

Alguém na sua família antes do senhor fazia isso? O senhor iniciou com a faquinha fazendo. Voltando só nessa questão. O senhor fazia só brinquedos?

Eu fiz muito brinquedo, meus brinquedo assim aqueles carrinho, aquelas coisa eu que fazia.

Quando o senhor falou que usava a faquinha quando era pequeno era prá fazer principalmente brinquedo?

O meu pai tinha uma oficina, era praticamente, era um artesão porque ele fazia mala de couro, aquelas mala ponteadas, né? Ele tinha todas as ferramentas, serrote, tudo quanto. E eu ficava ali na oficina fazendo.

A mala tinha uma estrutura de madeira. É, eu nunca aprendi fazê assim uma mala. Se eu for, hoje em dia, eu também trabalho com restauração. Eu restauro mala, eu restauro objeto de couro, cadeira, aqueles baú antigo. Faço tudo em coisa de restauração.

E as suas imagens têm uma aceitação? O senhor vende bem essas imagens? O senhor consegue manter uma renda razoável nessas vendas? Suas peças vão para outros lugares como o senhor falou. Esses santos estão indo para Minas Gerais?

É, para Belo Horizonte.

Quem comprou, colecionador, uma igreja?

Não, é uma pessoa mesmo. Eu não sei se ele é colecionador. Primeira vez que eu faço negócio com ele. Ele me ligou e me pediu alguma coisa, mandá alguma foto de trabalho meu. Ele disse que tinha visto uns anjos, que tinha gostado muito dos anjos. Meu objetivo mesmo é continuar até o dia que der, sabe?

O senhor fazia alguma coisa além do brinquedo com a faquinha que o senhor falou?

Além, do brinquedo? Com a faquinha mesmo eu fazia mais era cavalo de madeira, fazia o entalhe, prá fazer um rosto, um negócio assim, essas coisa assim.

O senhor começou então como entalhador?

É. Eu trabalhei um tempo também com cerâmica.

Ah é? O senhor chegou a fazer com barro? E aí o que deu? Não gostou? Não deu certo?

Trabalhei com cerâmica mais como experiência. Fiz alguns trabalho e, até vendi. É um trabalho mais demorado. Te quem esperar o barro secar, levar pro forno, pra assar. E outro tipo de trabalho que eu faço é esse mural assim.

Tem algum oratório seu, aqui em Parnaíba?

Aqui em Parnaíba? Pode até ter, eu não me lembro.

O senhor tava falando fez alguma coisa em cerâmica, mas é mais trabalhoso. O senhor tinha forno ou tinha que mandar queimar em algum lugar?

Eu cheguei a fazer um forno aonde eu morava, mas é porque às vezes a cerâmica também daqui não é boa, quando vai assar ela quebra. Era um trabalho mais longo porque tinha que beneficiar o barro todinho, mais mão de obra.

Aí o senhor acabou migrando, ficando com a madeira mesmo.

Eu uso muito essa paisagem, assim sabe? Lá em Teresina eu conheci muito o mestre Dezinho. Esse aqui é o Romeiro de Santa Cruz, uma pessoa me ligou de Teresina na semana passada “olha quero que você faça um oratório Romeiros de Santa Cruz prá mim”. Eu disse ‘estou sem trabalhar agora. Ela disse “eu espero”. Isso aqui é todo desenhado à mão não é desenhado no papel prá depois passar prá li, não. Eu preparo a peça todinha, e vou desenhando na peça, por isso aqui por mais que eu queira que fique igual não fica, cada um é um jeito, por semelhança. Esse daqui é Jerusalém, esse daqui tem dois metros e meio de altura.

O senhor pegou um tronco inteiro, ou fez metade, metade?

Isso aqui é feito em uma tábua, olha. Aquelas tábuas ali.

José Carlos Alves Reis, o mestre Reis é um dos mais antigos de Parnaíba, que eu também já havia conhecido há muitos anos. Vi, com muito orgulho, que uma foto que fiz dele, naquela época, estava sendo usada no seu cartão de visita e num material de divulgação de seu trabalho. Sua arte passa pela experiência comercial de pintar placas de propaganda e pela restauração de malas de couro.

Também teve um início lúdico, fazendo brinquedos de madeira, com uma faquinha.

A menção a um núcleo de artesanato em Teresina, onde, por volta de 1970, com cerca de 20 anos, teve novamente despertado e incentivado seu ofício, mostra a importância do poder público⁹⁶ na manutenção e divulgação do artesanato, como acontece em vários lugares do Brasil.

A pertença ao catolicismo é a motivação pela escolha dos santos e dos oratórios, que são hoje sua maior produção.

Apesar de se intitular autodidata, fala das tentativas frustradas de conseguir “dicas” e da importância de José Carlos Barroso no aprendizado do ofício. Isso parece confirmar que, no artesanato, assim como em várias outras manifestações da cultura popular, não há mestres sem mestre. Ao mesmo tempo afirma que o artesão já nasce com seu talento, como uma pedra preciosa que tem que ser lapidada. Como ele diz: “A pessoa às vezes tem um artista dentro dele e não sabe, né?”. Se coloca, discretamente, no papel desse lapidador, citando o caso do artesão Guilherme (entrevista anterior). Por outro lado, lamenta que haja artesãos que não admitem a importância do mestre que os lapidou.

O trecho da sua fala sobre a encomenda de um trabalho sobre os Romeiros de Santa Cruz⁹⁷, revela um certo conhecimento do Catolicismo popular nordestino ou, no mínimo, uma disposição para a pesquisa sobre o tema a ser trabalhado. Além disso, os oratórios, que ele informa serem o seu principal tipo de trabalho e o que o tornam conhecido em vários lugares, são um forte legado da religiosidade popular, doméstica e rural.

Importante notar que seu trabalho está indo também para Minas Gerais, onde há outros polos de produção de arte santeira (particularmente São João d’el Rei), mas que seguem um padrão mais tradicional e mais fiel ao barroco.

⁹⁶ O governo do Estado do Piauí e a Superintendência de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense - SUDARPI tinham um site para divulgar o artesanato, mas que não tem sido atualizado. Ainda assim, é uma iniciativa. <http://artesanatopiauiense.pi.gov.br>

⁹⁷ Romaria ao Santuário de Santa Cruz dos Milagres – PI – o único santuário piauiense reconhecido pelo Vaticano - <http://santuariodesantacruzdosmilagres.com/artigo/romaria-a-santa-cruz-dos-milagres.html> - consultado em 17/10/2019

Foi um dos poucos artesãos que mencionou uma efetiva experiência com o barro, e com fornos para queima. Justamente por isso, considerou o trabalho com essa matéria prima, mais demorado e difícil.⁹⁸

RAIMUNDO SOUZA LIMA
(Juca Lima) - Parnaíba

“Eu nunca tive a menor ideia que eu seria artesão. Eu nunca tive, se dissessem assim, é a pior pergunta que pode me fazer é essa. Foi totalmente por acaso. Eu fui vizinho de um artesão, desde os cinco anos de idade, um



dos artesãos mais conhecidos daqui que é o Antonio Lins, era vizinho dele. Pra mim poder ir pescar com o filho dele, tinha peças para ser cortada, ‘bora cortar isso aqui rápido, que aí ele libera a gente vai pescar e tomar banho no rio’, foi mais ou menos isso, para ir poder pescar. Não prá gente poder aprender, não. Não, ninguém queria aprender nada, não. Ele fazia um santo que era chamado João da Mata. Ele recortava ele todinho e aí marcava ele todinho para a gente cavar. Pra gente não cavar essa parte aqui ele deixava um do lado, outro do outro. A gente batendo rápido, rápido, ‘tamo perdendo hora de pesca’. Foi isso aí que me incentivou a ser artesão.

[...] A questão do peção que eu tava falando para ela, foi encomenda de um senhor de Teresina, ele disse assim “Faz um São Francisco diferente para mim”, Fiquei pensando como é que vou fazer esse santo diferente? Eu sou devoto de São Francisco e vou mexer com santo. São Francisco andava bastante com aquela sandália, o pé deve tá inchado. Aí comecei nesse negócio, aumentava uma coisa, aumentava outra. A princípio, fiquei com medo. Não tinha muito essa coisa no Piauí. Todo mundo sempre trabalhou tradicional. Foi o incentivo de uma pessoa, se a pessoa me der um tema, em cima daquele tema ele assim se a pessoa disser assim, normalmente a pessoa diz assim “faz o que tu quiser”, aí o que eu quiser é meio complicado porque pode sair um bocado de bobagem, a questão de esculpir, meu pai teve derrame em setenta e três, setenta e quatro, aí o médico disse assim para a minha mãe “óia, diga para ele

⁹⁸ Ratifico aqui a consideração que fiz no segundo capítulo, que confronta a afirmação de Eduardo Etzel de que o barro é para aventureiros e mostrando as vantagens de se trabalhar com a madeira.

fazer muito serviço manual, mexer com barro”. E eu ia pegar o barro no São José num local chamado Junco, eu ia pegar o barro e via ele fazer aquilo ali, o troço mais horrível que podia existir, “mas eu vou fazer meu filho”. Ele fazia aquelas cabeças, esse é fulano de tal, esse é fulano de tal, e eu ficava olhando para aquelas coisas, ‘eu sei fazer melhor’. Mas eu não ia dizer nada, né? Porque meu pai era muito sério. Aí fui fazendo escondido. O que eu tenho de memória de eu começar a fazer alguma coisa, isso e fazer, a gente não tinha acesso como hoje em dia os meninos têm, tecnologia, esses negócio tudo. A gente fazia nossos brinquedo. Então, é trabalho manual. Aquilo nasceu naturalmente num teve nada, todo mundo autodidata”.

Você chegou a trabalhar com barro um tempo?

Trabalhei. Depois trabalhei profissionalmente também com barro, tinha uma senhora daqui que trabalhava com vasilhame de barro e ela queria um escultor para fazer imagem de santo. Esse negócio todinho eu fui trabalhar com ela.

E a migração para madeira, hoje você não mexe mais com barro.

Mexia primeiro com madeira, tenho problema de uma alergia, aí eu comecei a pegar manusear com barro, comecei espirrar, gripar, aquele negócio todo, fui larguei, principalmente por isso. A madeira foi totalmente por acaso não pensava, quando eu disse que eu cavava o santo para ir pescar, mas também nunca pensei em continuar, não tinha a menor intenção disso, nada. Quando foi certo dia, até em barro, eu fiz um São Francisco um busto de São Francisco em barro, já meio estilizado, uma senhora foi e disse assim “é para vender?” digo ‘vendo’. Aí eu vi a cor do dinheiro, eu vi a cor do dinheiro,

[...] Com seu Antonio Lins eu ajudava ele a lixar. Ele fazia fôrma pra calçado, trabalhou muitos anos, ele era sapateiro. Nossa Senhora veio para cá na faixa de sessenta e alguma coisa, andava as capitais e chegou aqui, tem até uma capelinha aqui. Tem até uma peça do Cristino, na capelinha Nossa Senhora de Fatima. Ali ele viu no andor aquele santo e ele era sapateiro, seu Antonio disse assim “eu vou fazer uma santa dessa”. Sapateiro é doido, você é sapateiro, é lambe sola. Eu chamo lambe-sola, sola de calçado para poder colar. Aí ele foi e fez. Igualzinho que tem lá no (palavra não identificada) ele fez do mesmo jeito

Esse senhor que pedia para vocês?

É. Eu ia prá lá ajudar. Eu via o pedaço de madeira. Eu primeiro gosto de ver a madeira, aí eu já sei o que vou fazer com a madeira. É ruim quando a pessoa pede assim “eu quero que tu faça isso nessa madeira”. Eu não vejo aquilo dentro daquela madeira. Quando eu olho para aquela madeira eu sei o que vou fazer. Igualzinho aquela coruja, eu tava sentado ‘ah, vou a corujinha porque ela olhou para mim’. Já olhou como coruja para mim. Eu via pedaço de madeira lá, digo ‘Seu Antonio o senhor me dá esse pedaço?’ “Dou”. E eu levava para a casa, e era a madeira

pior que tem de existir. Que era pequi e pereira, que é isso aqui que é duro, mas trabalhava muito bem com aquele dali, que eu levava para casa. Aí foi e ele disse assim para mim: “Juca, tá bom”. Tinha um senhor no mercado de Fátima, que já faleceu há muito anos, o nome dele era Chicó, ele comprava tudo de artesanato aqui, lá no mercado de Fátima, e vendia em São Paulo, ele levava tudinho. Seu Antonio Lins disse assim: “Juca é o seguinte, amanhã de manhã tu vem aqui em casa e traz sua peça para cá?” ‘Trago’. Fui lá e ele me apresentou o Chicó, aí eu vi a cor de dinheiro de novo. Aí, pronto. Virou artesão. Foi pela cor do dinheiro.

[...] Eu faço porque a pessoa chega aqui em casa e diz assim “tu faz nossa senhora pra mim?” eu digo ‘faço’, mas não sou santeiro.

Me diz uma coisa, conciliando, você diz que não consegue pegar uma peça de madeira e fazer uma peça que as pessoas pedem, o senhor tem que vê a peça de madeira.

Não, eu faço, qualquer uma eu faço, mas eu não gosto de fazer. É ruim. Eu vou e faço por fazer, somente por isso. Não tem nada a ver comigo, então é ruim. A pessoa quando chega aqui “ô quero que faça um santo assim”. Agora, quando a pessoa me dá a liberdade “tu exagera e, faz o que tu quiser”. Aí, pronto. Eu adoro fazer. É por isso, que eu digo assim eu não sou aquele santeiro tradicional, eu faço. Eu não sigo a linha como santeiro como a maioria do pessoal que eu conheço que realmente não é santeiro. Tem mais é regional, tem muito regional aqui em Parnaíba.

Mas, nessa de linha de santo o senhor coloca na imagem uma característica sua que são os pés grandes. Não segue uma imagem tradicional do santo. Não, não. Eu vi a sua peça lá no Porto das Barcas ele está com uma jaqueta de vaqueiro. Exatamente. O senhor coloca os elementos.

Boto ele bem nordestino.

Tem outras peças assim que o senhor coloca outros elementos, a roupa, por exemplo, de vaqueiro?

Tem que eu não me lembro. Sabe por quê? A pessoa diz assim “faz uma peça pra mim que tu fez igualzinho pra fulano de tal”, eu digo ‘sei, não tenho a menor ideia.’

Cada peça sua é única?

Normalmente, é. O São Francisco ficou tão popular que eu perdi o controle. Eu tenho certeza, eu tava dizendo, mais de quatrocentos já foram.

[...] Tem profissões que eu digo assim, não tem nada a ver comigo, não. Se for parar prá pensar, tem detalhe daquela outra profissão que eu consigo passar aquilo pro meu trabalho. Eu digo ‘ah, aquele material tal que o fulano tá usando daquele dali. É isso que a gente vai conseguindo se adaptar. Você vai pegando de um, pegando de outro, pegando de outro. E a gente vai

construindo alguma coisa, a gente não tem um material bacana, a gente não tem ferramenta boa. A maioria do pessoal é que fazem a própria ferramenta. Se eu dissesse assim ‘vou comprar um kit de ferramenta’ você consegue comprar pra carpinteiro, que é aquele formão grosso, pesado que é para mexer com telhado, madeira dura. Agora, o material que a gente trabalha, não tem para vender, não. Aqui não tem, não. Eu ainda tenho um que mandei comprar há quinze anos no Rio de Janeiro, em Teresina, hoje em dia, eu não sei, pode até ter. Mas, não tinha de jeito nenhum, não tinha material, nada. Aqui, profissão de ferreiro acabou. Tem um bocado de profissão que acabaram, né? Uma foi a de ferreiro, acabou. A gente mandava o ferreiro construir ferramenta pra gente, um diferente. Hoje não tem, não tem acesso a nada disso. Isso é muito difícil. A maioria das pessoas. Guilherme ele tem formão desse tamanho, é enorme. Tudo ele manda fazer. Se é uma das dificuldade que a gente vai passando, a gente vai se adaptando

[...] O pessoal ainda pensa que a gente vai pro mato cortá de machado, nunca ouviu falar em motosserra, né? Não vai desenvolvendo a mente, não vai evoluindo. Tem gente que não compra, por exemplo, ele não é tradicional. Eu tenho de sofrer com o serrote, a pior ferramenta, ela tem que tá cega prá mim poder esculpir naquilo dali, tirar lasca de pedra, prá poder bater, a pessoa “não, ele usa máquina”. Qué que a gente sofre o tempo todinho? Não dá. Aqui em Parnaíba mesmo, tem comprador que diz assim “ele usa furadeira”. Ora, se tem um local que eu vou cavar um buraco de formão e eu tenho uma broca larga que eu possa pegar enfiar uma furadeira ali, abrir aquele buraco e depois eu vou esculpir normalmente, vai ser esculpido tudinho, é só para facilitar, mas tem gente que não quer, de jeito nenhum.

Eu tava, o cara muito bacana, historiador da universidade de Teresina, Paulo Libório, a casa dele, um espetáculo, ele tem louceira com cristal não sei o quê, com piano não sei das quanta, ele tem coleção de bíblia folheada a ouro. Aquele negócio todo. Aí, tinha uma peça em cima no escritório dele. Aquela peça, ele “rapaz, eu não sei de quem é.” Aí eu disse de quem era, o pessoal não querem saber mais nada disso, não. Vai morrendo.

A história vai ficando prá trás.

Eu conheço a história de artesão daqui que o próprio filho não conhece a história do próprio pai. Eu conheço a história, e eu conto por detalhe, Eu sou muito bicho do mato. Eu tenho peça com Pitanguy na ilha dele. Eu tenho São Francisco de um metro e trinta lá. Eu tenho com a rainha princesa Sophia. Eu tava com meu filho aqui, tá com uma semana mais ou menos, a gente tava conversando e vendo televisão, tava num canal que é só música brasileira, aí tava o Gabriel Pensador, cheguei mais perto como uma topeira, e disse ‘Moreno, olha isso aqui. Olha essa peça aqui’. Aquela peça era minha. Já vi várias peça minha na televisão. Eu nunca dei

entrevista assim. Eu gosto de conversar demais porque é aquela coisa, não deixar aquela história morrer. No dia em que Nossa Senhora veio, que o Cristino fez a nossa senhora, ele era o bam-bam do negócio, ele era muito metódico.

Sapateiro?

Não, sapateiro é Antonio Lins, o artesão mais antigo. Esse aí era o que fazia só olho para todo mundo. Era chamado de olhos vivos. Era o olho cor do material que eu não sei o que que era. Na época que fazia aquele olho de boneca, lindo para colocar na imagem de santo. Seu Antonio Lins disse assim: “Cristino me arranja um? Me vende quatro para Nossa Senhora.” “Tu não sabe fazê, não? Tu é sapateiro”, “Vou fazer”. Ele fez de pedra [...] Aí seu Antonio foi lá na Casa Inglesa e disse: “Fulano, me arranja um pouquinho daquela tinta de óleo, que era tinta óleo que aqui difícil, de fazer olho azul, preto e um pouquinho de branco. Aí ele deu vidrinho de penicilina para o rapaz, que botou e ele conseguiu, ele pintou os olhos, conseguiu encaixar, fez de pedra, aquele negócio todinho, ficou bacana e ele fez de pedra. O cara não queria ceder para ele os olhos de vidro e ele fez. E os filhos não sabem das histórias, nada, porra nenhuma, do pai não sabem nada

[...] Papai não tinha nada a ver com música. Ele era a cadeira vinte e um da Academia Parnahibana de Letras, minha mãe era branca do olho azul. Imagina meu pai negro de paletó, ele andava de paletó. Meus tios trabalhavam na estrada de ferro, tinha mecânico, pedreiro. Meu pai chegava lá de paletó, um negro? Vocês foram na casa do Dr. Raul Bacelar, não, né? No museu dele. Tem muita história bacana. Lá tem o Doutor Renato, eu não sei, é igual aquela palhaçada que inventaram hoje, afrodescendente, afro- não sei o quê, prá mim é negro. É portador de deficiência visual, prá mim é cego. No meu registro eu sou pardo, prá mim não é cor de porra nenhuma. Ou você é negro, ou então, não é. Pardo. Eu sou o quê?

[...] O artesão tem direito, por exemplo, se ele passar uma dificuldade, ele tem direito naquele setor que só não vou dizer o nome, toda semana essa bolsa vem com aquele X em dinheiro. Ele tá precisando de uma passagem prá se consultar em Teresina, aquele dinheiro é práquilo. Se você perguntar prá dez artesões se três disser que isso existe é muito. Não vão dizer, não. Porque não sabem chega com dez corujas dessa daí, aí bota em consignação, aí o que eu faço, o artesanato tem direito a trinta por cento disso aí. A outra pessoa vem de novo com aquele artesão com mais dez dessa daí, “Pô, não dá para comprar agora, porque guardei e ainda tão aqui.” “Mas, vende prá mim”. Aí, eles vende mais barato porque está na dificuldade, e não sabe que tem aquele dinheiro prá tirar da dificuldade. O que eu faço, eu pego e vendo aquela dele, pego uma das minha que está escondido e boto no lugar. “Ah, não foi vendido nenhuma”.

Passo primeiro as minha dez. A dele vai ficar. É fácil de fazer. Todo mundo sabe quem lida com isso agora e o artesão não sabe, o artesão sofre.

[...]Vamos botar que a coruja seja cem reais, aí eu mando para uma feira, eu vou receber setenta reais, trinta por cento. Uma pessoa chegou prá mim e disse assim, “Juca, sei que não é da minha conta, não. Mas, quanto é essa coruja que tu vende?”. ‘Eu vendo a cem reais.’ “Pois ela está sendo vendida a trezentos reais.” ‘Como assim?’. “Trezentos reais”. E eu ainda pago os trinta por cento dos meus cem, entendeu? Isso aconteceu várias vezes comigo. Disseram prá mim “tão vendendo a tanto. E do teu ainda tiram os trinta por cento.” É brincadeira.

Análise e comentários

Juca Martins é um personagem especial nessa lista de artesãos. Mistura uma história na outra com muita facilidade e volta na primeira do mesmo modo. Por isso é difícil selecionar trechos curtos em seu depoimento.

Numa de suas falas, que preferi destacar aqui nos comentários, ele nos conta: “Eu tenho fibromialgia crônica. Tem dia que não consigo movimentar o braço que não vai para lugar nenhum [...] É. Você tá olhando prá pessoa e a lágrima tá descendo sem querer, você nem imagina o que é. Nem imagina. Aí começa espasmo muscular, você não tem controle do braço. Eu vou tomar café, o músculo enrijece de uma vez que joga café quente em cima. Não é bom, não.”

Sua experiência de vida o tornou extremamente crítico e observador das questões sociais e, de certa forma, muito ressentido e revoltado. Aborda ainda as questões da identidade étnica.

Juca se manifestou sobre muito mais do que o trabalho com artesanato que é de fato, parte de uma trama muito maior no seu dia a dia onde ele busca sua identidade como escultor e ser humano.

Sua fala ressalta, mais uma vez, a importância de uma referência e de um incentivo, ainda que seja uma pescaria, para o início da carreira como artesão.

Ele discute as incompatibilidades entre o mercado que consome e vende sua arte e a forma como ele mesmo a vê. Aborda as questões da exploração do trabalho do artesão pelo atravessador, fato comum em quase todo o Brasil.

Sua reclamação sobre as restrições ao uso de ferramentas elétricas e mais modernas, como forma de facilitar o trabalho é um exemplo dessa pureza exagerada que o mercado cobra

para considerar a peça uma obra artesanal, uma obra de arte. Por outro lado, explica que mesmo as ferramentas tradicionais para esculpir a madeira são difíceis de se encontrar⁹⁹.

Lendo seu depoimento, imagino se a devoção a São Francisco de Assis não foi, na verdade, fruto de uma espécie de agradecimento pelas mais de 400 esculturas entregues.

Imagens que também me fazem perguntar: Qual é a iconografia de São Francisco de Assis? Um santo cuja história sugere várias interpretações, por causa de sua ligação com a natureza e do mito do recebimento dos estigmas de Cristo. Juca Martins amplia essa iconografia mostrando um São Francisco andarilho, de pés inchados. Ele apresenta ainda uma visão particular da ligação do santo com o povo mais simples, ao vesti-lo como um vaqueiro nordestino, versão que aparecerá na produção de outros artesãos do Piauí, o que também pode indicar uma saída comercial criativa para aumentar vendas, na medida em que uma fórmula de sucesso passa a ser imitada, assim como quase todo artesão no Ceará esculpe o Pe. Cícero.



JOSÉ JOAQUIM DE ARAÚJO – NASCIDO EM 1952.
PEDRO II

“Mais conhecido como Araújo. Eu nasci em Domingos Mourão. Eu comecei trabalhar com nove anos, isso começou quando naquela época chamava Casemiro Coco, aí um primo meu trabalhava no Ceará com um rapaz lá resolveu fazer uma brincadeira lá com esse Casemiro e aí eu fui olhar e gostei. Daí nasceu”.

O que era o Casemiro Coco?

Aquele ...da marionete. Montava o pauzinho atrás do pano.

Mamulengo?

Era mamulengo, mesmo.

O senhor começou fazendo mamulengo, então?

Não. Eu vi e aí despertou. Aí esse dia, eu não dormi mais preocupado. De manhã, na propriedade tem muita madeira já peguei madeira, comecei

⁹⁹ Veremos conflitos e contrastes semelhantes, relativos ao uso de ferramentas, em outras regiões pesquisadas e também abordaremos essas questões nas conclusões desse trabalho.

trabalhar. Comecei fazer e começou o pessoal a procurar peça e a encomendar cabeça, para pagar promessa, fazia pé, cabeça, mão, seio, tudo. Daí foi que nasceu o Araújo.

E os santos vieram como?

Comecei trabalhar lá mesmo, no sertão.

O pessoal pedia para o senhor fazer?

Comecei fazer para mim, mesmo. A primeira peça que eu fiz foi uma Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião e o padre que me batizou.

O senhor fez uma escultura dele?

Escultura dele. Isso só no pensamento.

Não lembrava?

Eu conhecia ele.

Sim, sim, mas não tinha nenhuma referência?

Não tinha uma foto, não tinha nada. Inclusive essa peça eu dei de presente para ele.

Quantos anos o senhor tinha nessa época?

Nove anos. Meu avô dizia que quem fazia santo não se salvava. ‘Ah, mas esse aqui é para salvar a pele’.

Seu avô dizia que quem fazia aquilo não se salvava?

Era.

Era evangélico?

Não, não.

Por que ele dizia isso?

Ele gostava muito de estudar a bíblia, ele conhecia a história.

Aí o senhor usava o santo para salvar a pele porque o senhor ganhava dinheiro com isso.

Era, porque ali naquela época, nem dinheiro. Me davam animaizinhos, uma cabrita, me davam uma leitoa, um capão, uma coisa, dependendo do trabalho. Aí eu ia jogando lá para criar.

O senhor é devoto de algum santo?

Que eu saiba, não. Eu faço, mas não.

Como é que o senhor encontra referência, por exemplo, aquela imagem por exemplo, o senhor, aquela imagem que está ali vai ser uma Nossa Senhora da Conceição. Aquela que está aí do seu lado, em pé, é isso? Essa maior.

Essa eu faço de acordo com os pedidos, porque eu trabalho para várias lojas. São várias lojas que compram. Eu trabalho para vários países também, Alemanha, Itália e França.

Quem compra nesses países. São igrejas?

São atravessadores. Ontem eu despachei quatro peças para Portugal. E agora na Alemanha acredito que tenho mais de mil peças lá

Todas essas peças são por encomenda e nenhuma delas está para vender?

É encomenda. Agora, tem mais de cem peças encomendadas. Agora, uns dias tive internado e atrasei minhas encomendas, agora que estou procurando colocar em dia. É muito serviço.

O senhor tem alguma preferência por alguma imagem ou peça que o senhor goste de fazer mais? Alguma que o senhor colocou alguma coisa sua que é diferente?

Tem sempre, eu gosto de diversificar a peça. Quando o pessoal encomenda uma peça barroco, que às vezes, é uma peça do Miguel Ângelo aí eu já toco diversificar ela todinha para não ficar uma réplica, em consideração à pessoa.

Claro, entendi. Como é que o senhor faz essas modificações? É no rosto?

No rosto, na roupagem, tudo, eu mudo tudo.

Põe uma característica sua. É fácil identificar uma peça sua de olhando?

O mundo inteiro conhece mais as minhas peças pelo rosto.

A forma do rosto.

Tamo com muita encomenda, essa aqui já era para ter sido entregue. [...] Depois que eu tive o infarto eu caí e quebrei o ombro. Não deixei botá pino e o médico disse que eu tenho que passa dois anos sem trabalhar, fiquei só no medicamento para poder.

Está funcionando?

Funcionando.

[...] Eu agradeço muito pela visita. Até porque aqui o pessoal não reconhece isso aqui como. Tem político que chega aqui e me trata como bonequeiro, e não artesão. É um bonequeiro. E isso no cerrado é um problema, chama o outro de bonequeiro.[...] Mas, aqui bonequeiro acha que é o cara que trabalha com escultura. Isso pessoas que, não vou longe, não. O próprio prefeito. Eu ministrando um curso aqui no espaço cultural Banco do Nordeste, contratado pelo Banco do nordeste de Fortaleza. No dia que eu encerrei o curso, o prefeito foi fazer os agradecimentos, chegou lá, foi me chamar de ‘bonequeiro’, aí eu desisti do evento

Hoje, o senhor trabalha exclusivamente com essa arte?

Exclusivamente. Trabalhava com roça, fui pedreiro, carpinteiro, marceneiro, trabalhava com calçado, trabalhei com couro, trabalhei com tudo.

Fazia calçado de couro?

Hum, hum. Fazia gibão, fazia sela, fazia tudo. [...] Eu deixei de trabalhar de marceneiro para seguir o artesanato porque marceneiro dá despesa demais. Trabalhava no manual, não tinha máquina, artesanal mesmo. É pesado.

É o seu dom, a sua vocação, o senhor se sente bem trabalhando.

Chego seis horas no meu serviço aqui e vou até nove da noite, dez hora e não abusei ainda a profissão. Não tenho tempo para nada. Tem um empresário aí, um médico, sempre diz ‘Araújo tomara que você não tenha tempo para morrer porque você nunca tem tempo para nada’. Não tem tempo para fazer um exame, tu não tem tempo para cuidar dos dentes. Não tem tempo para cuidar de nada. Espero que tenha tempo para morrer.

Análise e comentários

A vida do Sr. José Joaquim teve muitos altos e baixos e na ocasião da entrevista ele ainda sentia falta de uma filha recentemente falecida e da separação da esposa. É o único artesão de Pedro II, cidade mais conhecida por ser a única do Brasil e um dos dois lugares do mundo onde se se extrai opalas (o outro está na Austrália).

Apesar de não estar num polo produtor de artesanato, suas peças já foram para França, Itália e Alemanha, através de um canal mantido por atravessadores que parecem gerenciar toda sua produção.

Seu trabalho como artesão, fruto de várias experiências anteriores, se solidificou na produção do imaginário santeiro e parece preencher os vazios e compensar os contratempos da vida. Não é devoto de nenhum santo e parece não buscar apoio em qualquer prática ligada à religião. Seu trabalho é sua religião. Produzir santos é a forma de ganhar seu sustento e, contrariando seu tio, de salvar sua pele, uma salvação que parece mais urgente do que a da alma.

Cita Michelangelo (Miguel Angelo) e o barroco, mostrando um certo conhecimento da história da arte mas, transgressor e desobediente (não quis por o pino no ombro quebrado) modifica as peças imprimindo seu estilo e, literalmente, o rosto que é sua marca.

As próximas três entrevistas são de pessoas engajadas num mesmo projeto, um como professor e outras duas alunas.

SARA ALVES DOS SANTOS
BRASIL - 23 anos. Teresina - PI

Que você contasse a sua história como você se engajou nesse projeto. Fique à vontade.

Eu comecei com a arte santeira porque era um curso assim que eu não queria. Eu estava à procura de outro curso. Aí eu achei arte santeira.



Francisco, Fabiana e Sara

Que outro curso você estava procurando e o que te encantou na arte santeira?

Era um curso de administração.

E o que te encantou?

A arte mesmo, fazer o desenho. Depois o entalhe da forma na madeira, os desenhos.

E a tua relação com o catolicismo? Você é devota de algum santo. Isso influenciou alguma coisa? Não, não tenho.

Tem algum santo que você prefira esculpir?

Eu faço todos, que tiver para fazer.

Onde você encontra referências para fazer o santo. Você tira alguma coisa da sua imaginação?

Não, por enquanto estou em fase de aprendizado. O professor da gente que ensina e ele diz como a gente faz.

Para lapidar o santo?

Isso.

Orientação dele?

É orientação dele.

Quanto tempo você está fazendo?

Uns dois anos.

E você pretende continuar nesse trabalho?

Sim, até quando durar, quando tiver.

O que seus amigos acham de você escolher esse caminho?

Eles não opinam, e também não falam. Acham bonito, mesmo.

Ninguém critica?

Não. Eles só têm um pouco de medo da faca. Eu perguntei se algum deles tinha interesse em fazer, depois que eu falei sobre os cortes. Tem um aqui que eu levei quatro pontos. Aí, eles já não quiseram mais, ficaram com medo.

Mas hoje, você não se corta mais?

Bem pouco, raramente, já peguei mais.

Escorrega um pouco a faca?

Escorrega.

Vocês trabalham com?

Faca, formão e lixas para limpar a peça.

Quantas peças mais ou menos você já fez?

Acho que mais de trinta.

Vocês já venderam peças?

Já, foram umas para São Paulo. Já vendi bastante talha também. Foi o que mais vendeu na época.

O tema da talha, era santo também?

Não, era livre da imaginação da gente.

O que normalmente você faz?

Faço paisagens, araras, frutas, coqueiros, as casinhas, uma árvorezinha, sol, anjinhos.

Você está vendendo peças aqui na cidade?

Não, estou sem peças agora. Acabaram todas na feira. E as outras todas eu já vendi, assim que eu fiz acho que umas vinte e aí eu vendi todas.

Análise e comentários

Sara se encantou pela escultura em madeira e viu nessa arte uma forma mais atraente de profissão. Executa as esculturas de santos e os entalhes de temas regionais como um trabalho do qual pode sobreviver e no qual pode ser criativa e original. Ao mencionar que vendeu toda sua produção e que não tem nenhuma peça para mostrar, confirma que fez uma boa escolha profissional. Todavia essa é uma dicotomia frequente na vida de todo artesão, pois se vendeu tudo, então não tem mais nada para vender ou mostrar.

Mencionou os cortes nas mãos, causados por ferramentas, e do medo que isso causou a colegas. Medo que ela domina pela prática, obstinação e, certamente, pela consciência da necessidade de sacrifício na busca de sua realização como artesã.

FABIANA RAVENA MARTINS DA COSTA – 24 anos - TERESINA – PI

A gente queria conversar com você e saber o que levou você a se interessar pela escultura, artesanato e pela arte em fazer santos? Você pode ficar à vontade para contar como você começou. O que te motivou, se foi o exemplo de alguém? O que você acha que é interessante.

A motivação é um curso que a gente faz, depois de um ano se a pessoa quiser ficar e seguir a profissão. Sei que é meio como uma profissão. É um curso de uma profissão mesmo. Por não ter uma oportunidade no mercado eu encontrei a arte santeira.

É um curso que é ministrado por quem? Tem uma inscrição?

Tem. É a prefeitura.

Que ministra o curso, que contratou o seu professor.

Primeiro, quem estava era o mestre Dim, daí ele não pôde vir mais. Aí contratou o professor Filho.

Alguém na sua família ...

Não, ninguém mexe com arte. Só desde pequeninha gostava de fazer desenhos, mas deixei de mão, aí encontrei isso aqui.

Você fazia desenhos de quê?

Desenho de ????? desenho animado quando criança.

Mas, o santo você teve outras oportunidades de fazer?

Eu vim conhecer a arte nesse curso aqui. Não sabia nem que existia.

Você não tem nenhuma devoção a santo nenhum?

Tenho só à Nossa Senhora da Aparecida. Estou fazendo aqui.

Sobre matéria-prima você sabe a dificuldade em encontrar madeira?

Isso é só com o meu professor mesmo.

Qual a dificuldade que você encontrou nessa arte em começar o trabalho?

A locomoção da minha casa para cá.

A única coisa que dificulta?

É eu chego bem atrasada.

Quanto tempo você está fazendo esse curso?

Vai fazer dois anos. Essa foi a primeira que eu fiz. Mestre Dim que ensinou a gente. Ele sempre foi incentivando, dando força. ‘Isso dá para vocês fazer’. A gente não conhecia nada, nada. Aí ele foi motivando a gente. ‘Vocês vêm, vocês vão aprender. Eu criei meus filhos com essa arte’. Ele também dava força todo dia. É um amigo.

Você pode falar um pouquinho do teu São Francisco que você mostrou pra gente?

Ele é o primeiro que eu fiz. Eu me apaixonei por ele ser pequenininho. Eu fiz um menor, vendeu lá em São Paulo.

Você vai junto quando tem os eventos?

Não, porque o custo é maior para mim. Eu não trabalho ainda. Aí só mando as peças.

Além de São Paulo, você vende em outras feiras?

Só lá fora, mesmo.

São Paulo e onde mais você já vendeu?

Belo Horizonte e Recife. É bom porque a gente vende quase nada aqui.

São sempre eventos assim que você manda as peças antes?

Isso, pelos outros artesãos.

Quais são seus planos futuros?

Eu pretendo me formar em Artes. Eu quero fazer outro curso esse ano, marcenaria, não. De mexer mesmo com madeira, de fazer móveis. Mas, não quero deixar esse aqui. Eu me apaixonei mesmo por fazer entalhe, fazer santo.

O que seus pais acham da sua escolha?

Ele acha boa. Uma coisa boa. Estou aprendendo.

Tinha mais meninas, mulheres fazendo o curso?

Tinha a Rosa, por conta do material e a dificuldade na liberação, ela não pôde vir mais porque ela mora longe. Ela não mora aqui na capital, mora no interior. Aí, o marido dela vinha deixar três vezes por semana. Ela gostava também de fazer santo, estava aprendendo ainda.

A falta de madeira como ele falou antes dificulta a..... da liberação para cá também.

O que você acha? Como as pessoas se afastam, elas se engajam em outras coisas?

Começam fazer outras coisas e não voltam mais?

Acham emprego fora que não mexe com arte.

E não voltam mais?

Não.

Entendi, a falta de matéria-prima dificulta esse projeto em continuar.

De seguir, vontade tem, mas isso aqui não é renda. Eu estou começando agora, vendi e a motivação vai crescendo cada vez mais.

Você tem ideia de quantas peças você já fez?

Não perdi a conta. Umas cinquenta eu acho.

E essa peça que você está trabalhando, qual santo é?

Ainda vou decidir se é anjo ou São Francisco. **Ah, você vai decidindo no caminho?** É. Vou ver esse rosto dele. Fazer aqui atrás, cortei demais.

E aí, como é que faz quando corta demais? Você muda a figura?

Não. Aí, o meu professor me ajuda.

Aí, ele vai te ensinando como corrigir também.

Isso. Tem vez que eu me esqueço de alguma coisa, aí ele ‘é assim’. Vai ensinando, orientando.

Análise e comentários

A escultura em madeira entrou a vida da Fabiana como uma alternativa de geração de renda, mas a escolha específica da arte santeira faz parte de uma escolha orientada pela qual ela se apaixonou, assim como sua colega Sara, ma, ao contrário desta, afirma a devoção por Nossa Senhora Aparecida.

Apesar do número de peças que ela fez ser pequeno (cerca de 50 peças) em relação ao de outros artesãos mais velhos, ela diz que já perdeu a conta. Isso revela um certo desapego e, ao mesmo tempo, uma compreensão de que, para que esse trabalho se torne viável e respeitado pelos pais, ele precisa ser fonte de renda e as peças objetos para serem vendidos. Fabiana se apaixonou pela atividade e não pelas peças que produz. Isso também aparece no seu método de trabalho que define o que vai ser feito, enquanto faz. Importante é esculpir!

Reconhece a importância dos mestres que a ensinaram e motivaram a aceitar o desafio e enfrentar a distância e a dificuldade de transporte para chegar ao centro de artesanato onde realiza a oficina de escultura.

Na sua fala, outra informação que revela a relação com a matéria prima diferente da proposta por Eduardo Etzel. Na madeira também se erra e se corrige.

Aparece também em sua entrevista a questão da dificuldade da obtenção de matéria prima, que nesse caso depende do sistema burocrático que regula a oficina de artesanato.

FRANCISCO ALVES PEREIRA FILHO –32 anos - TERESINA – PI

“Sou artesão desde os meus 15 anos de idade. Eu iniciei através de cursos como esse daqui. Projeto de um rapaz que ele tinha assim no meio da rua. Ele saía juntando o pessoal que queria aprender para ter um trabalho, desocupar, tirar da rua. E aí, eu vi aquela movimentação toda, encostei para ver e lá tinha bem uns trinta, quarenta meninos. Desse pessoal todo, só eu consegui trabalhar com a arte, o restante não vingou, vamos dizer assim. Desde lá para eu venho trabalhando com arte, me aperfeiçoando, melhorando”.

Você continua fazendo santos independente de estar nesse projeto aqui?

Continuo. Aqui é um projeto da prefeitura. Eu trabalho na minha oficina em casa e eu venho aqui ajudar as meninas no turno da manhã. Tenho minha oficina montada em casa. Lá eu faço meus trabalhos, minhas encomendas, mais como minha sobrevivência. Aqui é a minha fonte de renda principal é a arte.

Aqui você está fazendo.

Um complemento também porque o projeto aqui é para não deixar a arte santeira morrer. Surgiu esse projeto há três anos, que aí a gente, vêm. Era outro professor, o Dim, que vinha e aí deu continuidade comigo. Desde os meus quinze anos que eu faço, sou o último dos últimos. Eu e o pessoal do centro de artesanato que você vai lá. Somos a última geração de aprendizes. Já tem mais de quinze anos. De lá para cá não vem sendo formado mais ninguém. O que o pessoal teme, ou se a gente deixar ou arrumar um outro meio de vida e não fazer mais, vai se acabar porque o pessoal mais antigo não vai mais conseguindo trabalhar, vão que se vão. Aqui a proposta é essa, estou aqui para colaborar com esse tipo de situação que é não deixar a arte santeira se acabar.

E agora, falando um pouquinho de você estar ligado a arte santeira você já contou. Foi através de um projeto de um artesão.

É que fazia. Um projeto dele mesmo.

Você ter continuado na arte de fazer santo o que tem de pessoal nisso? É uma devoção? Por exemplo, você poderia ter aprendido a esculpir santos e resolvido fazer outros tipos de esculturas, de animais?

É. Aqui o forte do nosso artesanato é arte santeira. Todo mundo que aprende esculpir tende declinar mais para o lado da arte santeira. Muito tradicional na minha questão pessoal. Por devoção. Porque eu faço outras coisas, faço o que me encomendaram. Se eu vou fazer uma coisa por conta do centro, vou fazer um santo.

Você tem devoção a algum santo em especial?

São Francisco e sou devoto de São Francisco. Aqui o pessoal tem muita devoção, o santo mais popular, acho que no Brasil, mais aqui no Piauí, São Francisco é bem mais popular.

O que eu tinha para perguntar para você era isso. Se você tiver alguma coisa para falar do teu ponto de vista pessoal a respeito do teu trabalho o que você faz aqui. Você fica à vontade para complementar.

Sim. Em relação à arte, pra mim é tudo. Eu aprendi criança. Eu tenho prazer em fazer isso aqui. Eu não faço só pelo dinheiro, vou pegar uma peça e vender. É pelo prazer de fazer arte e também quando eu conheci arte santeira eu me apaixonei, logo assim de cara. ‘Pô, que legal isso aqui’. Aí eu fui conhecer a escola do mestre Dezinho, como ele aprendeu. Ele não sabia

nem o que era arte. Eu achei interessante ‘Eu quero fazer’. Quando eu era criança me batizei na igreja que o mestre Dezinho fez. As minhas fotos eram todas com esculturas do mestre Dezinho e eu nem sabia o que eu ia ser. Eu acho que isso liga uma coisa a outra. Eu vendo o folheto, ‘rapaz, um monte de peças do mestre Dezinho aqui’. Hoje em dia, eu faço arte. Conheci os artesãos. O mestre Expedito que eu via só de longe porque eu estava aprendendo. Hoje são meus amigos. Mestre Cornélio, Expedito, Dim, ?? 10’10’’, pessoal que faz arte. Que eu tinha só como ídolo, hoje os caras são meus amigos. É um ciclo bacana da gente viver, trabalhar. Eu gosto muito disso aqui. Já trabalhei no Exército oito anos. Eu ingressei nas fileiras do Exército através disso aqui. Quando chegou o período de os rapazes se alistarem, eu fui lá. Fui ficando, fui ficando. O Coronel descobriu que eu fazia isso ‘rapaz você vai ficar aqui na carpintaria, a parte de arte que eu gosto muito nós vamos fazer’. Fiquei oito anos no Exército fazendo isso aqui.

Fazendo santo em madeira?

Fazendo santo, o que eles pediam, soldado, esculpindo. Na capelazinha a gente fez algumas peças. Fez o auditório todo trabalhado. Através disso aqui. Passei oito anos no Exército com uma renda muito boa que eu tinha lá. Através do que eu aprendi quando criança. Todo o lugar que eu for trabalhar, porque, às vezes, eu trabalho com outras coisas, eu vou comentando. O pessoal já vai encomendando já vou fazendo nas horas vagas. Hoje só vivo disso aqui. Pode passar tudo na minha vida, eu vou estar sempre fazendo isso aqui. Não largo isso aqui por nada.

Muito obrigada pelo seu tempo pela sua paciência. Muito sucesso para você. Todas essas fases da sua vida. Na sua família tinha alguém que fazia arte santeira?

Não, não. Eu tinha meu avô que tinha no interior tinha as prensas da casa de farinhada. Ele mesmo se botava, fazia arte em couro, em sela. Coisas para animais. Eu acho que se tiver uma veia da família é desse lado aí, dele.

A sua família fala alguma coisa da sua opção? Apóiam?

A minha mãe desde pequeno via meu esforço, quando eu comecei a aprender eu ficava. Tinha tanta vontade em aprender isso aqui, que eu varava a noite. Cortando o dedo. Porque o rapaz que ensinava durante o dia, que de noite eu queria tanto aprender que eu ficava em casa. Não importava se meia-noite, uma hora da manhã tentando fazer alguma coisa, um santo. Ela sempre viu que eu tinha vontade em fazer aquilo, então ela apoiava.

Sobre a questão da criatividade que eu não perguntei, a Sara explicou que a iconografia, a imagem do santo, como ela é feita, você orienta.

É, oriento.

Agora, você, particularmente, que está há mais tempo, cria? Tem algum santo que você faz do teu jeito?

Aqui a gente pode trabalhar muito assim. Trazendo o religioso para o regional. A gente faz uma Nossa Senhora Aparecida com o ornamento na roupa dela, a gente põe o caju. Por uns tempos, a gente punha o coqueiro. Tem um colega nosso também que gosta de fazer, a gente também, gosta de fazer muito o São Francisco tocando sanfona ele com chapéu, o anjo, a gente procura botar na roupa dos anjos, temas do nordeste. A cultura que a gente tem aqui hoje, as frutas, os coqueiros, as paisagens. A gente traz do religioso para o regional.

E aí, cada um tem o seu jeito de fazer?

É cada um tem seu jeito de fazer. É tão particular o seu jeito de fazer. Se eu ver qualquer peça de um eu sei. O cara lá vai saber que é a minha.

Análise e comentários

Na dupla função de artesão e professor Francisco assume responsabilidades extras na manutenção da arte santeira, num projeto patrocinado pela prefeitura e que contou com a participação de mestre Dim, uma referência na escultura de santos do Piauí.

Se inspira na memória do que fizeram por ele na adolescência e, apesar de ainda ser jovem, se torna uma referência para que outros artesãos sigam o mesmo ofício.

Reconhece a arte santeira como uma tradição forte do Piauí e se utiliza disso para fazer de seu ofício um trabalho que o sustente. Todavia declara que este tipo de arte é sua paixão e que não é apenas questão de dinheiro, é o gosto pelo ofício, que o fez praticar muito e “varar a noite” para aprende-lo, mencionando também os vários cortes por ferramentas.

Como pano de fundo de sua fala, há um certo misticismo, ao entender que seu batismo numa igreja decorada com a arte daquele que seria um de seus mestres, era uma premonição de seu futuro como artesão, ofício que ele construiu e exerceu até quando serviu o exército.

Demonstra orgulho ao dizer que seus mestres de referência são hoje seus amigos, sinal de que considera que seu trabalho alcançou um nível comparável ao desses mestres.

Ressalta a importância de “trazer o religioso para o regional”, através da incorporação de elementos da cultura nordestina e Piauiense na iconografia dos santos produzidos, de modo especial São Francisco. A inclusão desses elementos personaliza a obra e, de certa forma, a afasta do significado religioso como único, aproximando-a mais das obras de arte e de um público mais diversificado e não necessariamente devoto.

JOSIELTON FERREIRA DE SOUZA – 33 anos –
Teresina – Centro de Artes Mestre Dezinho

“Comecei a trabalhar com artesanato fazendo entalhes regionais, e eu comecei aos onze anos de idade. Tá com vinte e dois anos que eu comecei a trabalhar. Até então eu fazia só os entalhes, mais regional, coqueiro, carnaúba, o homem do campo. E daí, eu comecei a pegar a prática e fazer os santos, porque o artesanato do Piauí, o mais forte da gente aqui é a arte santeira. Comecei a fazer esculturas de santos, os anjos que também predomina muito aqui no nosso artesanato”.

E esse seu primeiro momento fazendo entalhes, o que levou você a entalhar madeira?



O primeiro contato que eu tive com artesanato foi conhecendo o ateliê do meu mestre, Dim que o contato que eu tive foi vendo lá o ateliê dele, eu fiquei impressionado com as peças que tinha lá, tinha várias imagens de santos e temas regionais também. [...] De lá para cá, sempre trabalhando, aperfeiçoando, praticando. Cada vez mais que você vai praticando, você vai desenvolvendo acabamento diferente, entendeu? Fazendo mais detalhes, inclusive eu tenho a minha primeira e a minha segunda escultura em madeira, que eu guardo de recordação, tem a diferença do entalhe e a escultura.

Hoje, você faz uma arte também regionalizada? Você coloca nos santos elementos da cultura. Isso é uma marca que seja conhecida, que define o seu trabalho.

A gente, procuro sempre colocar os temas regionais. Se você perceber aqui, a gente coloca os arabescos que são os desenhos assim. Aí, já coloca aqui a carnaúba, pode ver aqui que já tem um desenhinho da carnaúba que é uma árvore típica aqui do nordeste, Teresina. Bem aqui atrás, na lateral já tem um caju, já é uma fruta típica daqui. Então, a gente procura misturar o regional com o santeiro. No caso, tem a pombazinha do nordeste é um anjo nordestino. A gente procura misturar as culturas.

Você tem devoção por algum santo?

Rapaz, eu gosto mais do São Francisco.

São Francisco de Assis é preferência nacional?

São Francisco de Assis é um santo popular. Digo, se eu tivesse quatro braço, dois eu deixava só fazendo São Francisco. É um santo popular, muito querido tanto para comercialização. É um santo que é fácil de fazer e a gente faz rápido, entendeu?

A que você atribui a preferência do povo por São Francisco, o que você acha que faz dele ser tão famoso aqui no Piauí?

Acho que devido a trajetória de vida dele. Ele foi uma boa pessoa. Tornou-se tornando popular. Por exemplo, tem a Nossa Senhora da Vitória que é a padroeira do Piauí. Você vai em outro estado aí, poucas pessoas conhecem. “Essa santa é padroeira de onde?” ‘do Piauí’. Já um São Francisco, não. Já abrange mais conhecimento. Vai no estado do Ceará, tem o São Francisco de Canindé. E por aí, vai. Você chega nos outros estados. Com a gente vai para essas feiras nacionais, tem gente de outro estado e diz “quero São Francisco”, você vê que é um santo mais conhecido.

Não adianta fazer um santo que não é conhecido.

É. Uma peça dessa é a nossa padroeira do Piauí, Nossa Senhora da Vitória, eu posso fazer uma peça dessa, posso vender em outro estado se tiver uma pessoas que conheça, que seja devoto, ou que seja daqui do Piauí, mas que more fora “ah, sou devoto de nossa Senhora da Vitória”. É mais fácil vender. Não tem como competir com São Francisco que já é mais conhecido. Então, se torna mais fácil.

Josielton falou da participação nas feiras, que são um grande canal para a divulgação e venda do trabalho.

“A respeito das feiras, eu digo assim, cada feira é uma faca de dois gumes. Você vai na feira, o ano passado eu fui a Brasília, Recife, Belo Horizonte e São Paulo. As feiras do ano passado a cada ano que eu vou prá mim é melhor. Cada ano que eu vou já é melhor. Por quê? Porque você já vai ficando mais conhecido nas feiras. E no caso, se esse ano, o que a gente espera é que aconteça, essas quatro feiras nacionais e que volte, tão com um projeto aí, para que volte mais umas duas feiras, pra ficar no calendário nacional, aí já divulga mais o nosso trabalho”.

Feira é um canal para você fazer aquilo que não é encomenda?

Isso, isso. A gente vai na feira já com as peças prontas. Caso, alguns clientes que a gente já tenha, tem alguns que comprem e que encomendam também. Cada feira que a gente vai, cada ano que vai passando, a gente vai adquirindo mais conhecimento e como é que se diz, conquistando novos clientes.

Essa peça que você está esculpindo agora, o que é?

Essa peça aqui já é um ex-voto para pagar promessa. As pessoa às vez faz. Nesse caso aqui, a mulher pediu para fazer as duas perninhas junto com a parte genital masculina. Vai pagar promessa no Canindé, em Juazeiro. Já vai levar para pagar promessa.

Você faz muito ex-voto?

Faz, sim. Perna, cabeça, braço, a gente faz tudo. Noventa por cento, é por encomenda, a gente não tempo de fazer para esperar para vender. Uma madeira, um tronco desse aqui eu já poderia fazer uma Nossa Senhora Aparecida, um São Francisco, um anjo, uma peça que vende mais rápido.

Análise e comentários

No depoimento de Josielton aparece mais uma vez o nome de Mestre Dim, artesão também mencionado anteriormente como o primeiro professor da escola de artesanato, substituído por Francisco Alves Pereira Filho e que foi discípulo do mestre Dezinho, um dos primeiros, se não o primeiro escultor a dar fama à arte do Piauí. Isso reforça a importância do mestre que executa e ensina tantas vezes mencionada até entre artesãos mais velhos.

Josielton diz que gosta de São Francisco de Assis, quando perguntado pela devoção a algum santo. Parece ser mais uma preferência estratégica e comercial do que uma devoção, já que São Francisco é a imagem mais procurada no Piauí. Sua opção pela arte santeira também é comercial, já que essa arte é a uma tradição mais forte do que a produção de entalhes, ainda que este tenham motivos regionais; motivos “exportados” por Joseiltom para as esculturas de santos e que é uma forma frequente, entre os artesão piauienses, de personalizar seu trabalho e em especial, as imagens de São Francisco. É um artesão empreendedor que considera a participação em feiras em vários estados muito importante para o aumento de sua lista de clientes e para a venda imediata de peças que ele faz para serem expostas nesses eventos.

Ele também atende a outras encomendas, incluindo ex-votos, o que mostra que essa forma popular de devoção ainda encontra adeptos. Todavia, se tivesse quatro braços, dois estariam fazendo São Francisco e os outros dois atenderiam a outras demandas.

JIMMY PRESLEY RODRIGUES CARVALHO – 40 anos - TERESINA – 04/02/2019

“Quando eu comecei trabalhar com argila, quando eu tinha dezesseis, dezessete anos, eu trabalhava no comércio, fiquei desempregado, por falta de oportunidade de emprego, procurei e não consegui, sempre teve essa arte próximo aqui a minha casa, casa dos meus pais. Aí fui trabalhar quando comecei foi só na preparação da massa,



não trabalhava fazendo escultura. Por acaso, tinha um artesão chamado Xavier que fazia peças manuais, esculturas eu tive interesse em fazer também, queria sair da preparação da massa que era um trabalho muito pesado e muito cansativo. Aí, eu não, vou me dedicar a fazer peças manuais também. Vai que dá certo? Por acaso, peguei um pouco de argila e fiz um sapo, que é o auge aqui, antes do polo cerâmico aqui nas oficinas era fazer peças para jardim. Fiz um sapo, a dona da oficina viu que eu tinha vocação para fazer escultura pediu para eu sair do trabalho da preparação da massa para trabalhar com peças manuais. Daí comecei fazer várias peças sozinho, nunca fiz um curso, aprendi tudo sozinho, minhas técnicas que eu faço. O rapaz que fazia no tempo, o Xavier, ele fazia de um jeito e eu aprendi do meu jeito que eu achava que era mais fácil que o dele. Até hoje, graças a Deus deu certo, tudo que eu faço, aprendi sozinho. Daí então, comecei fazer peças para jardim, os clientes foram chegando, me pedindo perguntando se eu fazia imagens de santo. Como eu não fazia, eu falava ‘não eu não faço. Eu faço mais peças para jardim. Eu nunca tinha tentado. Aí veio um cliente e trouxe a foto de um santo para eu fazer, imagem grande. Eu disse, ‘olha, não sei se eu vou conseguir fazer. Mas eu posso tentar’. E ele ‘não, você vai conseguir. Se você trabalha nesse seu estilo aqui, você consegue fazer’. Aí, pela foto eu fiz a primeira imagem do santo. Comecei fazer e o pessoal chegava para comprar eu ‘está encomendado’. Já começavam a encomendar outros tipos de santo também. Como eu vi que a procura de imagem de santo aqui no nosso estado é grande, são muitos religiosos, imagens de santos, às vezes, quer sair do tradicional eu procuro fazer um pouco estilizado também. Tem bastante aceitação sair do tradicional e ir para uma imagem mais diferente, uma imagem mais engraçada, uma imagem que não esteja como uma imagem que o pessoal tenha.

[...] Eu tive, felizmente, essa ideia de fazer imagem de santo para o público em geral mesmo aquele que não adora certo tipo de santo, mas adora outro santo, mas o São Francisco aqui que eu fiz estilizado é o meu carro-chefe. O que eu vendo mais aqui na minha loja é o São Francisco estilizado. [...] Eu faço ele deitadinho com bumbum para cima, faço ele gordinho, magro, pezão, ele deitado, descansando, dormindo. O pessoal chega, o engraçado que quando eu fiz algumas pessoas acharam, ‘o que é isso aqui? ‘São Francisco’. ‘São Francisco não fica assim’. Pois é, eu chamo ele de engraçado, estilizado. E até hoje, graças a Deus é o que eu mais vendo. É o deitadinho de bumbum para cima”.

E você assim do ponto de vista da tua relação com o santo. Você é devoto de algum santo? Você tem uma relação com isso também?

Não, eu sou um católico que não frequento. Eu não sou devoto de nenhum santo. Com São Francisco eu me identifiquei pela história. Eu acho que no Piauí é um dos santos que o pessoal mais gosta. O pessoal daqui vão para o Canindé em outubro para adorar a imagem de São Francisco. Outros fazem promessa. É o santo mais popular aqui na nossa região.

Tua produção é maior de encomendas ou peças que você faz para a venda?

Peça de minha autoria sob encomenda, como tem um grupo de pessoas que trabalham comigo, aí eles fazem peças para venda de loja. Tem São Francisco que eu ensino. Trabalham aqui comigo, vou repassando, ensinando para eles, as peças que têm para fazer, para colocar na loja. Peça de minha autoria só sob encomenda. [...] A maioria desses São Francisco eu vendo bastante para lojistas de São Paulo, Recife, Porto de Galinhas, Jericoacoara, Brasília. Sempre mando essas peças para lojistas de outros estados.

Aqui aqueles que estão ali em cima são diferentes desses que estão aqui embaixo que são mais gordinhos. São pessoas diferentes que fazem? Ou você que faz? Por que eles são diferentes?

Não, são pessoas diferentes. Todos que trabalham comigo conseguem fazer iguais, também.

Tem mais alguma coisa que você queira acrescentar do ponto de vista de falar do seu trabalho que você acha que possa ser interessante nessa minha pesquisa. Há algo interessante que você possa falar sobre isso?

Essa questão de valorizar nosso artesanato aqui. Teresina não é uma capital turística, a gente vende para lojista de fora. Aqui em Teresina, o turismo é menos do que em outras capitais, não em praia. Questão de valorizar. Tem muita gente que acha que as peças que ele comprou lá fora que é daqui. Quando chega aqui acha caro. Lá fora dão mais valor, preferem comprar uma peça cara lá fora do que nossas peças que são mais baratas aqui, mas continuam achando caro por fato, de que achando porque comprou numa cidade turística, uma cidade mais bonita que

a nossa. Aham que lá valoriza mais do que as nossas peças daqui de Teresina. Quando o pessoal chega aqui quando a gente dá o preço. Uma coisa que se chateia, o cliente chega na loja e pergunta o preço de uma peça eu digo que é tanto, ‘não, mas isso aqui é de barro’. ‘É barro, mas o barro sozinho não vai se transformar em uma peça’. Isso não é mágica, não. Existe um processo todinho para essa peça chegar na loja para venda, confeccionada a peça, secagem, processo de queima da peça, de pintura da peça para por um processo enorme, para o pessoal chegar ali e dizer que ‘isso aqui é apenas barro’, não é não, isso é arte.

Análise e comentários

Jimmy Presley é um empresário do artesanato com o qual se envolveu por uma questão de sobrevivência, já adolescente. Enxergou nessa atividade um caminho promissor e hoje administra um grande galpão onde outros, jovens como ele foi, aprendem o ofício e executam as peças que ele cria.

Sua relação com São Francisco também é comercial e aproveita a popularidade do santo para, com sua criatividade, sair do lugar comum e ter peças exclusivas que retratam o santo caricaturando sua história de simplicidade e não como personagem de devoção ou modelo de santidade.

Ainda assim, enfrenta as dificuldades inerentes à valorização do artesanato e ressalta o preconceito contra o que é feito de barro e o lucro das lojas que revendem suas peças e que são, de fato, um tipo de atravessador.

MESTRE DICO – RAIMUNDO SOARES CAVALCANTI TERESINA – PI

“Sou conhecido artisticamente como mestre Dico. Eu comecei o seguinte, eu trabalhava ali no mercado assim quando eu tinha uns dezesseis anos de idade, eu trabalhava no mercado vendendo roupa, trabalhava de camelô, chama de camelô

[...] Meu cunhado veio para montar um frigorífico aqui, meu cunhado chamado Manuel Martins veio montar um frigorífico e ele já era artista. Ele começou a trabalhar e tava precisando de uma pessoa para ajudar ele, nos trabalhos, nas esculturas de madeira, né? No trabalho de madeira. Aí ele me chamou,



perguntou quanto eu ganhava aqui e aí ele ia me pagar e tudo. [...] Aí eu desenhava, comecei a desenhar e comecei a cortar e ele prestando atenção no meu corte. Ele chegou para mim e disse: “Olha, você ainda vai ser um grande artista.

[...] Aí comecei trabalhar com ele, enquanto ele fazia uma peça eu fazia três. Por causa da minha velocidade que eu cortava a madeira, e a facilidade como eu manuseava os formões. Um dia, ele chegou já com dois anos que eu trabalhava com ele, chegou e disse assim “olha, você vai fazer a sua primeira peça e eu vou lhe apresentar como artesão, como artista”.

[...] A primeira peça que eu fiz foi uma Santa Ceia, logo uma das mais complicadas [...] Eu entalhei a Santa Ceia, foi aí onde eu tive o incentivo maior quando me apresentaram ao artesanato, a pessoa me comprou a peça, e encomendou até mais três. Ganhei um incentivo muito grande, porque tinha uma dificuldade danada da gente vender o produto e tal, né? Aí, minha vida começou de lá prá cá. Meu carro-chefe mesmo é Santa Ceia. [...] Aí, o Governo do Estado através da Oficina de Restauração que a Zozilena de Fróz Costa que é artista, formada pelo CECOF de Minas Gerais tava precisando de um artista para fazer aquelas mãozinhas, as coisinhas pequeninhas das esculturas, cheguei no momento, foi onde eu arrumei um emprego aqui no Estado”.

Há quanto tempo o senhor está aqui?

Há trinta anos. Aqui na Oficina de Restauração. Entrei para a Oficina, entrei para o grupo de restauração, trabalhava com a Zozilena. Começamos a trabalhar, de lá para cá eu fui aprendendo com ela como era restauração, os lemas, tudo direitinho, como se fazia os procedimentos, tudo. Fui aprendendo tô até hoje. Nós devemos muito à Zozilena.

O senhor tem algum santo de preferência? É devoto de algum santo?

São Francisco é o santo mais de devoção, mais procurado.

O senhor faz bastante São Francisco? Faça, faça bastante São Francisco. E o senhor tem alguma característica especial, o senhor coloca alguma coisa diferente na peça que diferencie uma configuração sua?

Isso. Eu gosto de colocar na roupa dos anjos e dos santos, às vezes também. Dos anjos é caju, essas frutas do norte do nosso Piauí. É o caju, a folha da carnaúba, a folha do coqueiro. Eu gosto de desenhar na roupa esses estilo de coisas regionais nossas.

Na forma do santo mesmo o senhor não mexe? É mais na roupa?

Na forma, não. Mais o desenho na roupa, enfeitando a roupa do santo. Eu gosto de colocar essas características que nós temos. Das nossas raízes daqui.

O senhor fala um pouquinho sobre os ex-votos? O senhor faz muito ex-voto?

Faço, faço muito ex-voto. Cabeça, braço, mão, pé, peito a pessoa faz promessa, aí a gente faz e eles levam pro Canindé, em São Francisco do Canindé.

E aí o senhor faz mais nessa época?

É nessa época é que aparece mais os ex-votos, próximo ao dia de São Francisco. [...] Eu já fiz uma escultura desse tamanho daqui do chão, aqui dá um metro e oitenta mais ou menos até o chão. Eu fiz arrodando todinho os romeiros todos andando subindo as escadinha cada um com a promessa na mão e lá em cima eu fiz a parte com São Francisco recebendo as ofertas e cheio de ex-voto ao redor dele. Rapaz, ficou linda essa peça! Essa peça eu vendi, meu Deus! Acho que está em São Paulo ou é no Rio de Janeiro, sei que faz muito tempo que eu fiz essa peça. Aí nunca mais eu fiz outra. Era assim tipo uma espiral. Os ex-votos subindo, subindo até chegar a São Francisco. É “Romeiros pagando promessa a São Francisco”.

Análise e comentários

Mestre Dico tem uma história semelhante à de muitos artesãos que descobriram seu talento a partir da oportunidade de trabalhar com esculturas, propiciada por alguém já envolvido com essa arte. Todavia, a particularidade de sua obra é o gosto pela Santa Ceia e pela escultura de talhas e não de estátuas. Outro incentivo veio da venda das primeiras peças e da encomenda de outras. Mesmo assim, tem um emprego fixo numa oficina de restauração do governo do estado do Piauí onde aprendeu a restaurar e onde ensina a novos pretendentes. Como muitos outros, também reconhece e é grato por ter tido alguém que o ensinou, como a D. Zozilena.

Nós o acompanhamos numa visita à Igreja de São Pedro e São Paulo, totalmente decorada com retábulos esculpidos por ele e que retratam passagens bíblicas do segundo e do primeiro testamento. De certa forma, ele invoca a memória dos artistas do renascimento que decoraram a Capela Sistina ao executar um trabalho encomendado em que imprimem sua concepção pessoal dos textos bíblicos transformados em imagens.

Seu lado comercial parece estar na opção pelo São Francisco com motivos regionais, que, como já vimos, é recorrente na arte santeira piauiense.



“Eu comecei a trabalhar nesse ramo da escultura e madeira. Não só na arte santeira, mas no tema em geral, eu sou um pouco de tudo, em relação à madeira não só a parte santeira, mas a parte regional que divulga o nosso cotidiano. Isso já faz há 25 anos, que eu comecei a dar os primeiros toques na madeira através de um amigo, que eu vi um trabalho dele e eu fiquei curioso, eu tentei fazer em casa, achei um pedacinho de madeira e comecei a trabalhar, aquilo dali deu certo. Me encantei pelo trabalho, fiz a segunda peça, ficou maravilhoso. Da terceira em diante não parei mais. Até hoje trabalho, não só com a parte regional, mas também com santo. [...] Primeira peça que eu fiz não foi imagem de santo. Fiz justamente um pescador, que eu retrato mais o

cotidiano. Minha parte santeira eu comecei trabalhar na parte de anjos. Eu gosto muito de fazer anjos”.

E o que que leva você também a investir nessa parte da religião dos anjos? É um gosto pessoal? Vontade em se expressar?

Olha, a questão de eu trabalhar com a parte de anjos, além de ser um gosto pessoal e também de mercado. O povo gosta muito de figuras de anjos. Eu gosto mais do anjo porque eu crio. Eu crio as minhas próprias imagens, eu faço meu próprio estilo. Eu não me adepto muito na questão de outras imagens porque eu não sou bem um copiador. Eu faço meu trabalho, mais diferenciado. [...] Eu gosto dessa linha de anjos porque eu faço uns anjos diferentes. Enquanto os outros artistas têm uma característica diferente eu também tenho a minha. Em questão de santo a gente tem que fazer aquele padrão certinho daquele jeito. Lógico, cada um tem um estilo diferente. [...] Aquelas pessoas que trabalham especificamente com barro, eu já fiz peças de barro, mas não me agradou muito porque eu sou santeiro, sou artista da madeira. Nasci para trabalhar com a madeira.

Então, é uma questão de afinidade mesmo com a matéria-prima. Com o barro você não se deu muito bem?

É afinidade e durabilidade, que eu falei porque a arte é o seguinte, o artista parte e a arte fica. Essa obra aqui tem mais de dez anos. Obra, na qual eu participei de um concurso e essa obra

faz parte do acervo do museu do sertão. Talvez se essa peça fosse de barro, não existiria mais. Essa preocupação não só com a minha obra, mas com um produto do qual o cliente venha adquirir. Daqui 20, 30 ou mais anos que os nossos netos venham reconhecer uma obra que seu avô fez.

Fala um pouquinho dela, o que você representou? Como é que você montou?

Essa obra eu gosto de agregar duas coisas, a parte santeira e a regional. Todas as minhas obras têm uma história eu quis colocar um Cristo acima de tudo e nessa obra tem “amar Deus sobre todas as coisas” eu coloco sempre isso aqui porque eu não gosto que seja uma peça cem por cento religiosa. Eu gosto que seja uma peça agregada à religião e à arte. E essa peça eu coloquei um tema regional porque ela está representando um sertanejo. Aqui passa a expressão de sofrimento do sertanejo trabalhador pedindo a Deus dias melhores e Jesus como sempre observando tudo. Essa peça tem uma história e é de madeira. [...] O oratório também tem essa questão do regional. Em primeiro lugar, o lado artístico. Todo o artista tem o seu sentimento na peça, tem uns que é ligado à religião. Ele faz uma escultura, faz um santo ligado à religião porque seus pais são católicos. Eu sou católico, mas as minhas obras, eu gosto de colocar, quando eu gosto de fazer um santo, imagem de um santo eu gosto de colocar uma peça artística. O São Francisco, eu gosto de fazer um mais diferente, mas não fugindo das características. O que eu agrego nele são justamente alguns acessórios, alguma coisa diferente para que o observador observa aquela imagem com algo diferente, que é a parte regional e a parte santeira. Eu ter entrado nesse ramo de oratório é porque dá mais espaço para eu criar mais ainda. Recentemente, eu fiz um São Jorge completamente diferente do tradicional que foi feito pelos grandes artistas do antepassado. Eu gosto de criar minha própria arte, eu gosto de criar meu próprio estilo, mas que não fuja das características do que realmente é a peça em si. Em meus oratórios eu gosto de sempre colocar uma figura diferente.

O que esse São Jorge seu tinha de diferente?

O tradicional que a gente vê é o São Jorge por cima do dragão, furando o dragão. Esse último que eu fiz é o São Jorge ele lutando com um dragão de duas cabeças e no fundo eu fiz um castelo bem mais diferente, não um castelo medieval, mas cotidiano, peguei uma figura mais regional. Eu fiz uma arte mais contemporânea.

Você não muda o santo, mas muda o entorno dele. O dragão você fez de duas cabeças.

Tem algum motivo para ter duas cabeças?

O motivo de duas cabeças é porque o dragão é sempre dragão, é uma figura mitológica. Se eu fizesse dez cabeças sempre seria um dragão.

Você poderia falar um pouquinho do seu trabalho que é uma cena do seu avô na rede. O que remete a isso?

As minhas peças regionais são interessantes porque eu trabalho muito dentro dos cotidianos. A gente vive em uma região que é muito apegada ao pescador, ao homem da roça. E eu já tive essa vivência no meu passado. Eu fiz uma peça faz mais ou menos há quinze anos, um homem deitado na rede e essa peça representa meu avô que foi catador de caranguejo, quando ele chegava mais ou menos cinco, seis horas da tarde, ele se acordava cedinho na chegada da maré, duas horas, três horas da manhã para ir catar caranguejo. Quando chegava cinco horas da tarde cansado, e eu fiz um menino puxando a rede, que é me representando. Antigamente aqui em Parnaíba a gente tinha uma cultura, não só em Parnaíba em alguns outros lugares de fazer café torrado com doce, pessoal pegava o café torrava, pisava todo no pilão, minha avó fazia isso. Ela aprontava tudo e botava rapadura, e eu fiz um retrato minha avó pisando o café e eu do lado puxando a rede do meu avô, ele deitado com a mãozinha em cima do cachorro. Isso é um macaco, as minhas figuras regionais quando faço duplo, gosto sempre de colocar o macaco, que agrega muito da nossa região, que tem muito esse macaco, gosto de colocar sempre cachorro. Inclusive essa peça aqui tem um cachorro, a minha marca.

Análise e comentários

Antonio não é um artista santeiro por excelência, mas na sua fala revela que ele encontra o sagrado em tudo o que representa e especialmente na vida do povo de sua terra, o Piauí. Assim, ele mistura o sagrado ao profano, e sacraliza os dois em sua obra quando representa o cotidiano e faz memória da sua própria vida na rede com o avô e no café adoçado com rapadura de sua avó.

Curioso como menciona a preferência pelos anjos porque, como eles não têm uma representação oficial, permitem que o artista os represente como quiser. Mas, além disso, inova no que é padronizado ao fazer um São Jorge com um dragão de duas cabeças, que poderia ser de 10, porque o importante é que o São Jorge seja reconhecido. Insiste, como outros artesãos, na regionalização de sua obra através da inclusão de elementos que lembrem o Piauí.

A peça que ele chama de *amar a Deus sobre todas as coisas* (que comentaremos mais detalhadamente no capítulo 4) é uma síntese dessa sacralização da vida, vista como arte de viver.

ANDRÉ VITOR DA CRUZ SILVA - Teresina – Centro de artesanato Mestre Dezinho.

“Meu nome é André Vitor da Cruz Silva, tenho 29 anos, eu assino minhas peças como André. Comecei no ano de 2003. Hoje, eu vivo da arte santeira, é um trabalho gratificante, mas ao mesmo tempo muito difícil assim para quem está começando agora e para quem não tem os seus clientes já e o seu nome no mercado. Como eu comecei em 2003, eu já tenho uma certa experiência e é aquele trabalho que para mim é muito gratificante porque é uma coisa que além de eu viver disso, eu gosto de fazer, entendeu? E se torna prazeroso. **Como você começou?** Eu comecei ajudando um rapaz chamado Dim, ajudando a lixar as peças dele. Ajudando a recortar alguma coisa. Trabalhei com mestre Expedito aqui também do Piauí e me identifiquei,



entendeu? Gostei e continuo fazendo até hoje. [...] a gente não produz só necessariamente santos. Como é uma coisa que no Piauí já tem bastante nome na arte santeira”.

Você é devoto de algum santo?

Não, que eu seja devoto. O santo que eu mais gosto de fazer é o São Francisco.

A escolha da madeira já é uma questão de onde você aprendeu? Você alguma vez pensou em mexer com barro?

Eu já pensei, mas depois que você aprende a trabalhar com a madeira. A madeira é mais, melhor de trabalhar na questão de transportar peça, e na questão de mais valorizada de que o barro. O barro se torna mais fácil porque passa um mês para fazer uma peça dessa de madeira, de barro você faz em um dia. Mas, na questão da valorização, na hora da venda, a madeira se torna melhor.

André também fala da popularidade do São Francisco de Assis e das dificuldades do trabalho artesanal e das feiras como um canal de distribuição, reconhecimento e divulgação.

“A gente procura fazer a peça que mais vende que é o São Francisco de Assis. No meu caso, eu procuro fazer ele com a sanfona, misturando algumas coisas aqui da cultura nordestina, da música, da cultura, implementando na religião, na religiosidade. [...] A arte santeira no Piauí é aquela coisa, você só faz mesmo, se gostar porque é muito difícil, às vezes a gente não tem apoio das autoridades, dos governantes, do estado, não tem apoio. Apoio, assim na questão de

feiras para você vender suas peças, entendeu? Hoje, para você ir para uma feira, você tem que ir, se você não tiver a sua despesa, de viajar, estada e de alimentação, você não vai. Além, de que é muito difícil para você ter uma produção porque você tem que se alimentar todo dia, tem filho para criar, tem conta para pagar. Aí você tem que fazer uma produção, para você ir em um evento como esse, aí é muito difícil”.

Análise e comentários

André é mais um discípulo de Mestre Dim. É um santeiro que se encantou com essa arte e viu nela uma profissão prazerosa, como ele mesmo diz. Não tem uma motivação devocional e usa seu talento numa atividade que já é tradição no estado e opta pela madeira porque considera que esta matéria prima é mais valorizada ao mesmo tempo que, de certa forma, deprecia o trabalho com barro desconsiderando toda a dificuldade do processo de queima pós escultura. Opta ainda pelo tradicional e vendável São Francisco de Assis que ele também personaliza com elementos regionais e até com a sanfona. Encontra nas feiras a grande oportunidade de divulgar e vender seu trabalho, ao mesmo tempo que lamenta a sazonalidade dessas vendas que não acompanham as demandas financeiras do dia a dia.

JOSÉ CORNÉLIO DE
ABREU – 62 anos - Teresina -
PI – 04/02/2019

“Sou conhecido como mestre Cornélio. Sou filho de carpinteiro e de marceneiro. Sou filho de Campo Maior, cidade bem próxima de Teresina, oitenta e quatro quilômetros e, nasci em 1956.”



Como o senhor se iniciou

nessa arte? O senhor sempre esculpiu santos? Santos de madeira?

Isto. A minha história é um pouco longa. Eu não tinha a menor pretensão em ser artesão. Na época de jovem eu gostava muito de futebol e andei tentando jogar futebol e não era tão ruim. Mas, aí aconteceu que o futebol nos anos setenta não tinha valor, a gente não conseguia nada. Era só vantagem. Cheguei a São Paulo, treinar no Juvenil do Sport São José. Quando eu estava para ir para o juvenil da Portuguesa, meu pai me trouxe de volta. Chegando aqui, em setenta e

três eu resolvi aderir à minha profissão por um acaso. Eu não queria ser artesão, eu não tinha nem me definido ainda, o que eu queria ser na vida porque eu era muito jovem. Fazia parte de uma paróquia no meu bairro que é o Parque Piauí e lá nós tem a paróquia São João Evangelista, o padre era italiano, muito meu amigo, gostava muito de mim por causa do clube de jovens. Dizia para mim: “nós terminamos a capela e agora você vai fazer o Cristo”. ‘Padre, como é que eu vou fazer o Cristo, se eu nunca tive nenhuma vontade em fazer uma escultura. Não sei nem o que é isso’. Não tinha nem noção, ‘não sei nem para que lado vai isto’. Ele disse “Não, mas você tem muito talento. É um cara talentoso. E com certeza, você seria um bom artista. ‘Não padre, não senhor’. “Você vai fazer o Cristo”. Ficou com aquilo na cabeça, aí eu tinha muita liberdade na nossa casa. Eu tava um dia, cinco horas da manhã dormindo ainda quando ele bateu na porta com um jornal na mão “acorda safado”, ele dizia assim. ‘Padre, me deixe dormir’. “Para dormir você vai ter a eternidade. Levante-se”. Aí, eu me levantei meio dormindo, com o jornal na mão ele disse “achei o homem que você vai trabalhar mais ele”. Tinha um cidadão cearense por nome Carlos Barroso, estava aqui nos anos setenta e três, jogado porque ele, a mulher e dois filhos, tava morando na praça e botou no jornal um Cristo sem os braços que ele era artesão e que precisa de um trabalho e que procurasse ele porque ele tava muito necessitado. O padre levou esse rapaz para a minha casa do meu pai e aí lá fizemos o Cristo, feito de um galho de cajueiro. O Cristo ficou com um braço assim meio torto porque o padre pediu que não cortasse porque ninguém nunca sabia como Jesus Cristo tinha descido da cruz. A ideia seria aquela mesmo e esse Cristo permaneceu por uns bons anos nessa nossa igreja. O que acontece, o padre foi e disse “Ô Carlos Barroso queria que você incentivasse esse rapaz a trabalhar na arte, que disse “é um bom momento porque eu estou com hepatite muito grave, estou quase morto e eu peguei um serviço aqui na casa de um médico, doutor Gerson mourão, vou fazer uma Pietá e eu estou precisando de ajuda e eu não tenho como trabalhar sozinho. Queria a ajuda dele”. Aí eu disse ‘rapaz, eu vou só que sabendo que na verdade eu não vou seguir essa profissão’. Aí tudo bem, pegamos e eu fui ajudar a fazer essa Piedade de Cristo que ele tinha chegado da França e chamava Pietá e tal, aqueles negócios. Ajudei a fazer essa Piedade, quando terminou ele disse “você é um talento rapaz, como é que você não quer seguir essa arte?” ‘Não, acho que não. Não tem muito sentido para mim, não. Meu pai não gosta, vou seguir outra profissão’. Ele disse “você vai me ajudar um dia”. E aí rapaz, foi muito interessante, são coisas de Deus. Ele pegou e disse, conheceu um amigo da gente aqui, que hoje é meu amigo também, que chama-se Tarciso Prado, fez até um filme ‘Cipriano’ e era ligado na arte e trabalhava no Banco do Brasil na época. Aí dizia, “olhe, mande ele fazer as talhas de parede que eu vou comprar tudinho, dizendo que eu sou admirador. Vou comprar para ele

tomar gosto”. Aí comecei fazer as talhas e ele “vou comprar. É minha. Tá aqui o dinheiro”. O cara me ajudou demais e eu não sabia o porquê. Queria que eu continuasse na arte. Mas, quando foi um dia, eu cheguei em casa e o meu pai, se zangou “rapaz vai estudar. Vai caçar uma coisa para você fazer mais interessante. O artesanato no Piauí não tem futuro. Aqui não tem turismo. Aqui não tem nada, rapaz. Você vai querer seguir essa profissão, cara? É uma faca de dois gumes.” Aí eu me zinguei, era garotão, peguei as talhas tudinho e joguei no chão e disse que não ia mais. Passei uns quatro dias sem aparecer. Carlos veio e foi bater lá em casa “o que foi que houve? ‘Ah, papai não qué, está falando essas coisas aí. Acho que é sem futuro mesmo e tal.’ Ele foi bater no padre, que voltou brabo e foi bater lá em casa, “Martins como é que você um homem que tem cultura, inteligente, tá tirando seu filho da profissão?”. “Olha o Cornélio não gosta de estudar”. Padre: “Então, você diz para ele não seguir essa profissão? Um cara talentoso como ele. Não tem sentido.” Aí o Carlos depois me convenceu a voltar. E o padre chegou a dizer para mim “olhe, Cornélio você vai ser tão talentoso e tão conhecido nesse Brasil e no mundo, que você vai representar o seu país no meu país. Eu disse, ‘não, padre. Isso aí é vontade sua demais.’ “Bote fé, rapaz”. Aí eu voltei para a profissão, não larguei mais, fui trabalhando, trabalhando. Depois não deu mais certo com Carlos Barroso, eu continuei na profissão só. Aí eu fiz aqui um trabalho que não era nem piauiense. Fiz um tipo de uma carranca, uma jardinagem, botei aqui na loja para vender. A diretora “ah, não. A gente não compra isso. Isso não tem sentido.” Dois dias depois, foi vendida, e ela “olha, vendeu. Quero outra.’ Continuei, fui tomando gosto, cara, com a arte. E comecei a participar de exposições, ganhei vários prêmios da universidade federal do Piauí. Ganhei quase todos os salões e arte nacional realizados no teatro Quatro de Setembro. Em seguida, houve um salão de arte contemporânea, o Salão do Jovem em Recife. O diretor aqui do artesanato “Ó, você vai participar”. ‘Vou’. Mandeí um São João Evangelista. Fiquei em segundo lugar, só perdi para um cara do Rio. [...] Trabalho mais com peças grandes. De 87 para cá, eu me dediquei a fazer os totens. Todos esses paus aqui grandes de dois, dois e meio metros sou que faço no Brasil e no mundo. Eu tenho, hoje, obra de santo nos Estados Unidos, no museu em Washington, em Portugal, na própria Itália, o qual eu fui convidado. Parece que as palavras do padre era bíblico, não é?

O senhor uniu essa necessidade de renda com a sua religiosidade.

Também, isso. Porque a minha obra nasceu da religião. Nem imaginava que eu me agreguei a uma igreja da qual é católica, gostava muito do grupo de jovens. E nesses clubes de jovem eu nunca imaginei que ia nascer a minha profissão. Foi da igreja que nasceu o meu trabalho, a importância daquilo que eu sou hoje.

E os totens que o senhor falou são figuras de bicho? Não, figuras de gente. Eu trabalho em cima de romarias, de procissões, de São Francisco [...] São peças muito conhecidas no Brasil todo, se você puxar na internet você vai encontrar muitos colecionadores, muitos totem, muitos santos realmente. São Francisco eu faço muito.

Falando da matéria prima e do apoio governamental.

Uma pergunta que eu estou fazendo, é a questão da ecologia e tudo isso. E o senhor trabalha com madeira. Como é a obtenção de matéria-prima hoje?

Olha, olha. Eu tenho essa idade toda, são quarenta e cinco anos que eu tô na profissão, que eu estou fazendo e toda vida eu ouvi dizer que as madeiras iriam se acabar. A ecologia é uma questão governamental, é uma coisa terrível, eu fui chamado para representar uma palestra em Brasília naquele movimento dos arquitetos do Brasil, na Casa Cor, e na hora de palestrar eu tive que falar as verdades da qual ninguém gosta de ouvir. Chegaram a dizer para mim, por que eu trabalho na matéria-prima madeira, se eu não pensava? Eu disse ‘olha eu quero dar um depoimento começando dizendo que eu gasto zero mais zero mais zero mais zero vírgula zero de matéria-prima nesse país de madeira, que eu não represento nada. Eu queria que o povo do meio ambiente que está aqui fosse no Rio Araguaia, fosse lá ver em Belém quantos containeres de navio saem por mês com cedro, mogno, o que não sai para o nosso Brasil por quê? Essa mania de falar no selo verde, o selo verde de vocês é dólar.

[...] Essa madeira vem toda do Pará, a gente tem dificuldade muito grande porque o governo não ajuda. Eu costumo dizer aqui, às vezes, a gente não se expressa bem, com relação o governo. Isso aqui é um órgão do governo, do qual eu criei.

[...] Aqui tem muita gente que na verdade vive de tomando conta das coisas, que não sabe nem para que lado vai o artesanato e muito pior, a qualidade de vida de um artesão. Tem diretor aqui que nunca foi no ateliê do artesão, nunca foi na casa dele, nunca foi tomar o conhecimento como o cara vive, trabalhando para o governo aqui a custo zero.

[...] Eu costumo dizer que nós trabalhamos para o governo a custo zero. Por quê? No dia que é para ir numa feira, nossos trabalhos têm que estar pronto. Nossos custos.

E falando do trabalho dos outros artesãos:

“Tem essas vantagem, eles tudo me respeita, me tratam bem como mestre porque eu não sou um cara orgulhoso. Eu trato eles bem, nunca vou chegar e dizer ‘ah, esse trabalho tá horrível.

Esse trabalho não presta’. Tão todos bons porque eu costumo dizer para eles que a vista do ser humano é infinita. Eu tenho uma visão, o senhor tem a outra, a senhora tem a outra. As infinidades, quando eu não gosto de uma coisa, mas você gosta. Aí eu vou protestar? Não. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. ‘Mas que trabalho horroroso.’, ‘Mas eu gostei. Tá lindo.’ Por que eu vou criticar?”

Análise e comentários

Difícil resumir ou selecionar trechos mais importantes da curiosa história de mestre Cornélio.

Nós o entrevistamos no Centro de Artesanato Mestre Dezinho, em Teresina, e não em seu ateliê, o que deu a ele inspiração para abordar questões relacionadas à participação do poder público na divulgação e manutenção do artesanato. Como parte integrante da cultura de um lugar, estado ou município, o artesanato deveria sempre ter atenção das políticas públicas, para a ajuda na sua manutenção. Atualizado ou não, o estado do Piauí mantém um site com a divulgação do artesanato.

Mestre Cornélio assume que sua atividade como artesão é “coisas de Deus” e que está ligada, na origem, à sua amizade com o padre e com a participação em grupos de jovens de sua paróquia, São João Evangelista, santo que continuou, aparentemente, a fazer parte de sua vida.

Se o pai queria o filho num emprego formal e dificultava sua carreira como jogador de futebol e como artesão, o padre italiano e o artesão cearense Carlos Barroso, se tornaram a pedra angular que levaria Cornélio a participar de exposições, ganhar prêmios e ter suas peças espalhadas pelo mundo e a reconhecer que seu trabalho começou na Igreja com o papel profético e visionário do padre que também não se prende às interpretações convencionais do Cristo na cruz e que não desvalorizou o trabalho do artesão por causa de um braço torto.

Relembra o mecenas que o incentivou, comprando todas suas talhas, e a dona de uma loja que mudou de ideia sobre suas carrancas mostrando a importância de personagens como ela na história de quase todo artesão. E, do mesmo modo que foi incentivado, incentiva outros a continuar a tradição.

Levantou questões importantes sobre as dificuldades de obtenção da matéria prima e do impacto causado pelo artesanato em comparação com o que fazem as grandes madeireiras (o selo verde de vocês é dólar) e, ao mesmo tempo que reconhece a importância do espaço em que o entrevistamos (Centro de Artesanato Mestre Dezinho), contesta as decisões políticas que colocam nos cargos administrativos pessoas que nada entendem de artesanato e nem conhecem os artesãos. Tem consciência de que, ao mesmo tempo que as feiras ajudam o artesão, elas

promovem o governo, que ao mesmo tempo que os incentiva, também pressiona a participar delas (trabalhando para o governo aqui a custo zero).

Atuante, militante, mestre Cornélio parece que tão cedo não vai parar de produzir e de dar sua opinião, consciente de que tem a eternidade para dormir.

SERGIO LUSTOSA – TERESINA - PI

“Em relação à diferença de traço, cada um de nós tem um traço que é bem peculiar. No caso, você vê o meu, o dele aqui. Meu caso quando eu conheci o grupo, eu já fazia de outra cidade porque eu morava no interior”.

Onde você morava?

Piri Piri. Quando eu vim, conheci eles vi na tevê, eu fui me aproximei, comecei. Aí às vezes, o meu traço é bem diferente dos corte dele, né? Eles usam muito a faca prá fazer algum detalhe. Eu uso muito o formão. A diferença é mais arredondado do que traços retos. Não deixa também de ter aprendido alguma coisa com o mestre Dim.

Esse caminho começou como?

Eu também pinto. No colégio já desenhava, perdia aula fazendo desenho, rabiscando no caderno. Meu pai tinha muita habilidade com isso, fazia alguns trabalhos para a minha tia, de cera. Aí comecei por curiosidade fui desenvolvendo praticamente só, porque ele não tinha tempo de ensinar. Lá não tinha um pólo como aqui. Lá é bem mais escasso para esse tipo de coisa. Aí fui aprendendo e agora, já depois de muito tempo encontrei com eles juntou.

E a escolha da matéria-prima? Madeira, tem alguma coisa a ver com o quê?

No meu caso, eu fazia também de argila, mas como dependia de forno para queimar, ter que me dirigir a um bairro que é mais longe, o Poti. Inviabilizou o trabalho, não ia fazer, moldar e deixar lá. Aí como conheci o grupo de jovens artesões eu me interessei porque tinha o facilitamento da matéria-prima, que eles forneciam lá e aí foi bom porque.

Foi muito difícil a transição do barro prá madeira? Você acha que ajudou? Atrapalhou?

Eu acho que ajudou por conta das forma. Mas é bem diferente. No meu caso ajudou. Que não deixa de um influenciar no outro pelo fato do design das curvas. Mas a madeira é um trabalho bem mais diferente pela dureza, as ferramentas que você usa. É mais difícil

Você quer dizer mais alguma coisa a respeito dessa arte?

Só que nós somos os remanescentes aqui. Nossos filhos não vão seguir. E praticamente não tem escola prá isso. O pessoal perde o interesse. Hoje tem impressoras 3D, coisa bem diferente, mais tá perdendo espaço. Por outro lado, valoriza mais as peça feita à mão. Mas, em contrapartida vai ficando.

A clientela de vocês de maneira geral, você trabalha com peças encomendadas?

Mais por encomendas. Se você for produzir esses três anjos aqui, o cara acha caro, não sei o quê. A encomenda é mais segura.

Essas peças não estão encomendadas?

Não, porque talvez aqui seja para uma exposição que vai ter no Rio de Janeiro, de anjos.

Esse aqui também vais ser um anjo?

Esse vai ser um anjo, vou fazer as asas aqui.

Análise e comentários

Entrevistei Sérgio Lustosa no Centro de Artesanato Mestre Dezinho e é aos seus colegas que trabalham neste local a quem ele se refere quando fala do grupo e estabelece comparações com o estilo de trabalho e o resultado obtido com a escolha da ferramenta.

Seu depoimento é importante por demonstrar a necessidade do incentivo ao talento que, no caso dele, veio da pertença a um grupo e por ratificar, mais uma vez, que nem sempre trabalhar com o barro é mais fácil do que com a madeira, ainda que esta exija mais esforço físico do escultor.

Ressalto seu pessimismo em relação ao futuro da arte, que ele tenta contornar com a participação em feiras, canal de venda do trabalho de muitos artesãos piauienses.

3.2 - Santa Catarina

Saio do Nordeste e me desloco para o sul do país e para a cidade de Treze Tílias¹⁰⁰ (Dreizehnlinden).

Fundada em outubro de 1933 por duas famílias (Thaler e Moser) que saíram da Áustria ameaçada pelo nazismo, numa jornada organizada pelo então ministro da agricultura Andreas Thaler, que abandonou o cargo para migrar para o Brasil, os moradores de Treze Tílias trouxeram do país de origem a tradição de esculpir a arte religiosa católica em madeira. Seus artesãos não passaram pela colonização portuguesa, não foram influenciados pelo Barroco e mantiveram um estilo de trazido da Áustria, ainda que a maioria tenha aperfeiçoado suas técnicas em países europeus onde o Barroco marcou presença.

¹⁰⁰ Dados sobre a cidade e sua tradição de arte sacra estão em <https://www.trezeTílias.com.br/escultura>

Tudo isso deu à produção santeira de Treze Tílias um status de arte, que abriu para os escultores um mercado diferenciado. Foi lá que Gotfredo Thaler, neto do fundador da cidade, esculpiu o crucifixo da Catedral de Dom Bosco, uma das mais importantes de Brasília.

Ressalto aqui a importância da presença de escultoras, começando com Mariana Thaler.

MARIANA THALER

“Assim, a gente também veio de uma família bem religiosa. Em termos de tradição europeia austríaca, né? Porque a Alemanha é mais evangélica, a Áustria é mais católica, no caso. Então, a gente se criou caminhando dois quilômetros e meio prá vir comungar, sem comer de manhã, prá poder comungar em jejum que era na época, né? Então, tudo isso foi o nosso convívio.



[...] Então, assim fez parte das nossas vidas num contexto muito grande porque os nossos pais foram muito devotos. E eu acredito que a religião também ajudou muito nesse contexto de imigração. Eles vieram no meio do nada, começaram do zero e com todas as dificuldades. Então, a primeira coisa foi fazer uma igrejainha. E ali eles se uniram, sei que eles contavam que no primeiro natal eles se abraçavam e choravam em conjunto. Eram oitenta pessoas sem família, começando no meio do mato. Isso tudo ajudou eles nessa dificuldade de início.

[...] Prá mim, particularmente, eu tenho uma devoção mais peculiar, pessoal minha. Ela não é tanto da hierarquia, vamos supor, eu sou católica, apostólica, romana como se diz, mas a religiosidade me diz muito. Eu conversava com os santos que eu fazia. Eu dizia ‘o que você vai fazer na casa de quem você vai?’, ‘no quê você vai inspirar alguém?’ Quando eu fazia um presépio eu dizia a natividade do presépio, ‘o que isso vai significar prá essa família?’ Se a família sagrada vai influenciar essa família nova onde que ela vai? Então, poder de persuasão prá eu sobreviver da arte esse era o meu testemunho que eu dava. Dizia assim, que sem fé ninguém consegue ser totalmente feliz e não consegue também se realizar. Era o meu conceito. Eu ia persuadindo as pessoas. No fim, eu convencia elas de tal forma que elas não poderiam

mais nem ir embora sem nada, entendeu? Porque não é só você fazer uma coisa que não diz nada.

[...] Eu fiquei na natividade, mais nessa parte natividade, justamente porque eu acreditava, realmente, que a vida significa mais do que a morte, né? Prá mim o Jesus ressuscitado me diz mais do que um Cristo, que você não vai vê nenhum Cristo no meu trabalho, que a parte da cruz, essa parte, eu acho assim que foi, é uma coisa que não condiz mais nos dias de hoje a gente se prender só num sofrimento já tem tanto. Só porque Jesus sofreu agora nós também temo que se conformar em sofrer, eu acho que dá prá mudar esse conceito no meu pensar. Mais o que eu fazia de trabalhos religiosos sempre foi com muito amor. Tipo, assim Santo Antônio ele diz muito prá mim. Santo Antônio eu gosto pessoalmente, eu acho que é uma energia que me cai bem quando eu faço a oração. Os italianos falam ‘cinqüeli’ a oração de Santo Antônio prá achar as coisas. Essa cidade aqui me conhece como aquela que reza prá achá as coisas. E eu acho que noventa por cento das coisas aparece. Então, me ligam, o pessoal do banco quando fechavam o caixa, eu tinha que rezar. Até que uma altura eu falei ‘ó pessoal, vocês vão aprender a rezar esse refrão aí porque eu vou ganhar o céu às custas de vocês’. Daí eu fazia com muito amor assim, ia imaginando Santo Antônio na vida dos outros que como ele é na minha vida.

[...] Mas, se alguém dizia assim ‘ah, nós queremos comercializar. A senhora faz cinquenta obras prá nós’. Eu dizia “não. Esse não é o meu objetivo. O meu objetivo é que cada obra atinja a pessoa.” Não é só assinar o cheque e dizer assim que tá resolvido. E que, isso não tinha sentido prá mim, né? Aí, eu não aceitava esses tipo de encomenda. Agora, se alguém dizia assim, eu quero dar um presente pro meu filho pro casamento, aí eu fazia e eu dizia como “ele é? Me explica como ele é.” Eu ficava imaginando a pessoa recebendo, sentindo, quando recebe e abençoando aquela família, aquela casa. Então, eu me inspirava mais assim.

[...] Eu sempre trabalhei em nó de pinho e essa foi minha alegria e ao mesmo tempo e meu azar porque os outros artistas trabalham até morrer e eu tive que parar no meio do caminho. Eu fiz obras que estão em museus do mundo Itália, França, museus de madeira e pelo fato de ser uma madeira exótica, porque o pinheiro Araucária só dá numa altitude acima de 500 metros do nível do mar até uns 800 metros.

[...] O meu pai que foi o idealizador ele sempre quando a gente fazia antigamente fogo, né? E cortava aquele nó de pinho no meio, aquela madeira linda, vermelha. Ele sempre dizia, “meu Deus se tivesse um jeito da gente trabalhar essa madeira que ela é tão bonita.” Ele nunca conseguia achar um jeito de afiar os formões porque os formões não aguentam o fio porque ela é muito dura, então ela quebra, entorta o fio. A uma altura, ele entendeu que se ele faz o fio mais chanfradinho, mais curto porque se afia assim, ele fica fino na ponta. Esse fio mais faz

assim, ele fica mais robusto. É e aí ele começou a testar e quando ele conseguiu afiar os formões de maneira, ele não podia afiar o acervo inteiro dele pra trabalhar com nó de pinho porque ele não tinha tantos formões. Esses formões são importados, são caríssimos, né? E aí ele conseguiu achar pelo menos alguns assim daí ele fez uma obra. Aí ele ficou tão feliz, ele disse “olha, eu consegui dominar a técnica pra poder trabalhar no nó de pinho.”. E aí ele começou a incentivar a gente também, porque o nó de pinho é pequeno e dava pra conduzir, pra vender. Ele ia a Porto Alegre, São Paulo com as malas pesada lá no Embú das Artes, ele ia vender os nó de pinho. Um dia eu fiz essa obra aqui sozinha. Mil novecentos e setenta tá escrito aqui, e aí o meu pai caiu e se machucou e foi pra ao hospital. Aí eu pensei, ‘agora que vou mexer nos ferro’. Que ele nunca deixava a gente mexê porque ele tinha muito medo que a gente se cortasse, né? Os fios são muito perigoso pras criança e aí quando ele voltou ele disse ‘quem fez isso?’. Eu disse ‘fui eu’. Ele disse “menina, tem uma artista aqui que eu não sabia?” E aí ele começou a me incentivar. E daí, eu não precisei mais ir na roça. Foi uma baita vantagem pra mim”.

A senhora esculpiu durante quantos anos?

Quarenta e cinco anos.

Aí casou nesse meio tempo? Teve filhos?

Sim, foi uma bênção pra mim, em termos de que eu podia ficar em casa e criar os filhos. Nunca botei os filhos cedo na escola, só quando já tinha a idade de ir pra aula. Criei eles aqui no meio dos cavacos, né? As crianças mastigavam cavacos de nó de pinho. Isso aí não faz mal, porque nó de pinho é saudável. Até se faz remédio com os cavaco. Então, no meio da sujeira ali, no meio dos formões até teve um pequeno com um ano e meio, ele caiu de cima da mesa, caiu com o formão. O formão cortou a cabeça, verteu sangue. Fui correndo pro hospital. Umas coisas assim que aconteciam. Mas eu considere pra mim, assim uma grande oportunidade poder exercer, tendo quatro filhos, exercer a profissão junto com a família, criando os filhos

Análise e comentários

O depoimento de Mariana Thaler é um dos mais emocionados que colhi e, por conta disso, um dos que mais emociona também.

Sua atividade como escultora começa graças a um acidente com o pai que abandona momentaneamente o trabalho e deixa espaço para Mariana satisfazer sua curiosidade e esculpir sua primeira peça.

Seu catolicismo introjetado e prático é evidente, ainda que diga que não é católica apostólica romana, o que parece significar que sua religião não é institucionalizada, ainda que

mantenha em sua vida os valores inerentes ao catolicismo, expressos na sua obra e na intenção que tem ao fazer cada uma, que não fica exclusivamente no interesse financeiro mas que pretende transmitir sentimento.

Suponho que alguns reveses da sua vida, mencionados na entrevista, mas não transcritos nesse trabalho, a tenham afastado da participação nas cerimônias da Igreja mas não de suas crenças e valores, que ela expressa em sua fala e detalha no que esculpe. A escolha do Jesus que nasce e não do que morre, para ressaltar a alegria e não o sofrimento, parece ser uma evidência disso.

Os formões importados, usados pelo pai, são outro aspecto que diferencia o trabalho desses artesãos daquele feito pelos escultores do nordeste. A afiação desses formões para trabalhar com o nó de pinho, madeira dura, que ainda assim foi a opção do pai pela beleza da cor, foi fundamental na personalização de seu trabalho. Todavia, foi essa escolha que determinou o fim de suas atividades como escultora já que a dureza da madeira provocou lesões nas mãos e no braço que a impediram de continuar esculpindo, numa época em que também não há como retornar para a roça.

CONRADO MOSER – 75 anos

Meus antepassados, bisavô, avô, eles eram agricultores na Áustria e eles praticavam essa profissão de escultura como hobby. Na época, eles trabalhavam muito no verão, nos Alpes, que vinha muita visita e ali eles comercializavam esses produtos, esses materiais, faziam imagens de animais e santos. Depois, meu tio fez academia de arte em Munique, e entrou nessa parte de arte sacra. Ele quase só fazia arte sacra. E a arte sacra na Europa era o comércio era muito difícil porque as igrejas tavam quase todas já completas.



Aí quando veio para o Brasil em mil novecentos e trinta e cinco, ele achou um campo muito bom. Aqui no Brasil fez muitas imagens já nos primeiros anos ele fez uma cruz prá Sorocaba, de oito metros. Fez uma exposição em Porto Alegre nos anos quarenta e o que mais se comercializava na época era imagens sacras e realmente imagens grandes que era para

decoração de igrejas. Aí nós começamos, como crianças, em mil novecentos e cinquenta e sete, cinquenta e oito quando minha mãe tinha ido para a Áustria e trouxe a ferramenta do avô e mais umas ferramentas prá fazer escultura. Aí nós somos em cinco irmãos e todos eles começaram fazer escultura, e essa arte sacra foi a parte mais fácil no comércio. Ainda, hoje nós estamos fazendo essas imagens, eu fiz muitas imagens, eu calculo umas três mil imagens espalhadas, acho que não tem uma cidade brasileira que não tenha uma imagem e, trabalhei dois anos na Alemanha, e um ano na Áustria, fazendo esculturas, fiz muitas esculturas lá.

O senhor voltou prá lá?

Eu voltei prá lá. Eu fui na Áustria em setenta e quatro, e voltei em setenta e seis. Eu fui trabalhar em uma cidade chamada Oberammergau onde tinha quinhentos escultores ativos. Então, isso me incentivou bastante e eu aprendi bastante, vendi muito com eles. E eles fazem umas imagens fantásticas. Eles comercializavam, naquela época, uma imagem no tamanho natural custava um preço de uma Mercedes. Eles são muito bons, mas as imagens são bem caras. É um dos lugares onde se faz muita imagem sacra. E fazem para o mundo inteiro eles tinham representações em cinco países e exportavam para todo mundo.

Mas o senhor decidiu voltar prá cá? Eu decidi voltar prá cá porque aqui é a nossa terra e aqui o campo é infinito. É muito grande. A potência do Brasil é o tamanho e a população. Hoje, com duzentos milhões de habitantes tem gosto e campo prá tudo e prá todos

Análise e comentários

Conrado Moser faz parte da primeira geração de descendentes austríacos nascida no Brasil, filhos e sobrinhos dos que vieram no início do século XX

Seu tio, Josef Moser, foi um dos precursores dessa arte que ele desenvolveu em Munique que hoje é realizado por vários membros da família.

Não fica claro como o trabalho dessas famílias ficou conhecido, mas já nos primeiros anos de Brasil eles conseguiram enviar seu trabalho para outras cidades, incluindo de São Paulo. Alinhado às particularidades dessa produção, está o fato de que sua mãe voltou à Áustria para buscar as ferramentas de seu avô. Essa necessidade de ferramentas austríacas pode estar relacionada, tanto com o estilo das peças que eles produziam, quanto com a ausência de similares no Brasil.

A fama dessa produção talvez tenha vindo então, da falta ou do desconhecimento de uma produção similar em outros estados¹⁰¹. Pode-se supor que o status de produtores europeus ou descendentes diretos de europeus, quase todos com cursos na Europa, tenha também contribuído para o prestígio desses artesãos, que se mantém até hoje. Pode-se supor que seu otimismo com o mercado brasileiro também esteja relacionado a isso.

Fica claro para mim, que sua opção pela arte santeira tem a ver com o tipo de arte que ela é.



INGRID THALER 21/03/2019

“Meu nome é Ingrid Thaler. Eu tenho quarenta e três anos. Trabalho com escultura em madeira desde os onze anos de idade. Comecei junto com meu pai que já era artista, sempre fez arte sacra. Desde pequena a gente foi convivendo com ele desde os três, quatro anos de idade sempre dentro do ateliê e fomos crescendo aqui dentro e a paixão foi se instalando, né? Porque a madeira é uma matéria, ela é assim, eu acho uma matéria bem apaixonante. Ela é uma matéria difícil de trabalhar porque não é como argila que quando você tira um pedaço que tá um pouquinho assim errado, você pode recolocar. A madeira, não. Você sempre tem que trabalhar com cuidado, precisão. E ela tem características próprias

ela é uma matéria viva, né? A gente tem que ter um respeito também por ela. Quando uma árvore é retirada demora até quatro, cinco anos prá gente poder trabalhar essa madeira, respeitar o tempo dela descansar, dela soltar a sua casca por conta própria prá depois poder fazer um trabalho grande senão ela vai rachar. E sempre que chover muito ela vai absorver essa umidade. Sempre que der muito sol ela vai secar bastante. Então, a gente tem que ter bastante cuidado no trabalho porque sempre também tem que imaginar prá onde essa escultura vai. Quais são as características do lugar para onde ela vai. Se é um lugar mais úmido, se é um lugar mais seco. A gente até escolhe a madeira dependendo do lugar para onde vai a escultura. E como os santos

¹⁰¹ Seria, certamente, um estudo interessante traçar paralelos entre a produção da arte santeira brasileira nos estados onde ela é hoje mais desenvolvida e a de Treze Tílias, no momento social e político do Brasil em que esses imigrantes aqui chegaram.

nós trabalhamos por encomenda tanto eu quanto a minha irmã que também é escultora. Também bastante por questão da madeira, de cuidado assim prá não gastar demais. A gente tem um cuidado com ela, prá ver a quantidade que usa. Sempre respeitar bastante isso prá sempre ter a madeira prá ser usada depois, né? Eu comecei com quatro anos de idade, minha mãe disse que eu já mexia nos formões do meu pai. Eles me perguntavam o que eu estava fazendo, diz que eu não sabia falar, mas eu já estava fazendo um ‘quisto’, eu não sabia falar ‘Cristo’. Então, desde pequenininho mesmo que a gente tava aqui com ele. E a partir dos onze anos ele começou a me ensinar a fazer todos os dias mesmo. Comecei a trabalhar no atelier todos os dias. Eu comecei fazendo rostos de Cristo. São essas peças aqui em nó-de-pinho. Foram os primeiros trabalhinhos que eu fiz. E esse aqui já é um trabalho da minha filha que eu tô ensinando ela também. Tô tentando deixar a próxima geração encaminhada. Durante muitos anos eu fiz só os rostos de Cristo até aprender trabalhar bem com as coisas e tal. Depois disso, continuei, sei lá. Aí na hora de escolher a faculdade eu escolhi Artes Plásticas, que era uma coisa que eu gostava de fazer. Eu também fui prá Itália fiquei um ano em uma escola de escultura. Lá foi bom porque eu aprendi a perder o medo de errar porque eu tinha muito medo de cortar no lugar errado. Acabava demorando muito mais prá fazer a escultura justamente por esse medo de errar. Mas, as coisas, sei lá, a gente vai aprendendo, vai perdendo o medo, vai tomando coragem.”

E você errava muito? O que você fazia quando você errava? Você jogava fora a peça?

Não, não. Eu nunca perdi uma peça até hoje por errar porque quando erra sempre tem alguma coisinha que dá prá fazer para consertar. Então, o que tem que ter bastante cuidado na hora de começar a escultura porque numa escultura grande quando você trabalha com a motosserra, às vezes ela corta um pouquinho mais do que deveria, então esse é um cuidado que tem que tomar, sempre sobrar um pouquinho de um lado. É sempre melhor ter madeira a mais do que madeira a menos.

[...] Esse daqui é meu primeiro Cristo grande. É a primeira vez que eu tô fazendo um trabalho desse tamanho. Geralmente, eu faço trabalhos menores, mas como surgiu a encomenda, o outro maior que eu já tinha feito, tinha sido de um metro. Esse aqui tem um metro e setenta, o princípio é o mesmo, né? Então, assim eu não tive tantas dificuldades no começo agora tá a parte que eu já sabia que era mais difícil sempre que a colagem dos braços é a parte mais difícil. Então, eu fico puxando na memória, lembrando de como é que o meu pai fazia, aí vou lembrando assim ‘não meu pai, quando fazia os Cristos ele fazia, ele colocava o Cristo no chão, montava uma cruz dentro do atelier prá ter o equilíbrio dos braços, prá fazer a colagem bem certinha, plainava assim assim, colocava o braço, antes de colar ele pregava prá fazer o

acabamento dele só pregado, prá colá só quando ele tivesse certeza e tal. E assim, eu vou fazendo. Vou seguindo os mesmos passos. Apesar, dele não tá aqui a memória tá aqui.

[...] Esse Cristo vai prá Curitiba. Vai prá uma capela de uma família, uma capela particular. Mas, eu tenho muitas Vias Sacras aqui em Santa Catarina, em várias igrejas, Blumenau, Santo Amaro da Imperatriz, tem Criciúma, tem várias assim lugares. Como eu sempre faço peças menores, então tem pelo Brasil todo.

[...] As pessoas que vêm prá Treze Tílias elas sabem que em Treze Tílias a gente faz os santos. Então, os santos que elas não encontram no comércio, que têm dificuldade de encontrar um santo muito bonito que a pessoa é devota há muitos anos, diz ‘não, quando eu chegar em Treze Tílias eu quero encomendar o santo tal’. Aí, a gente faz que nem o São Judas Tadeu, não é um santo tão fácil de ser encontrado no mercado. Às vezes, a pessoa tem exatamente aquele São Judas Tadeu que ela gosta já, que a vida inteira tem desenhado no santinho, que reza sempre com o mesmo. Essas pessoas a gente procura fazer exatamente o santo que elas gostam, que elas querem porque é muito importante prá elas. Eu gosto de fazer escultura por encomenda porque eu gosto de saber o que o meu cliente quer. Procuro fazer aquilo que ele gosta. Meu pai sempre dizia assim que a escultura, que o santo sempre tem que ser um santo muito bonito. O principal é a gente fazer um rosto bonito, um rosto expressivo porque ele diz que ninguém gosta de rezar prá um santo que não seja tão bonito. As pessoas gostam da beleza também porque o santo é a transcendência. Então, quando você tá rezando, tá olhando prá um santo bonito, além de você tá rezando, você tá transcendendo, né?

[...] Eu tenho duas linhas de trabalho. Eu tenho o trabalho da encomenda e eu tenho o meu trabalho pessoal. E dentro do meu trabalho pessoal eu posso brincar do jeito que eu quiser. E a pessoa que chega aqui ela vai gostar do meu trabalho ou não, né? Mas, assim de vez em quando eu tenho tempo de brincar um pouco com os santos também. Mas, assim a gente tem também muito respeito, sabe? Afinal de contas, é dentro da nossa região a gente sempre foi criado dentro da religião católica. Aqui em Treze Tílias, as pessoas que migraram da Áustria prá cá, uma das exigências é que fosse da religião católica prá não haver divisão religiosa dentro da comunidade.

[...] Eu cresci desde pequena dentro da religião. Fiz catequese, no tempo que a catequese, a gente ainda lia bastante a Bíblia, estudava muita coisa. Muita coisa que eu sei também é dentro disso. Outra coisa, porque alguns anos atrás meu pai fez um santo que morreu muito jovem, morreu só com vinte e dois anos e o meu pai fez ele, o meu pai não sabia que ele tinha morrido tão jovem. Meu pai fez ele com uma característica acima de trinta e cinco anos. Sempre que você vai fazer um jovem, você faz o queixo mais leve. A pessoa conforme vai adquirindo idade,

ela vai ficando com o queixo mais forte, essas características, né? O rosto vai parece descendo, né? Você qué deixá a pessoa mais jovem, você faz o queixo menor. Você faz assim algumas características, que são da juventude e meu pai não conhecia a história do santo. Então, ele acabou fazendo isso. Por conta do que aconteceu pro meu pai, é que eu sempre leio a história antes. Então, sempre procuro saber o que tá acontecendo, como que ele nasceu, como que ele morreu, quantos anos tinha porque que ele é caracterizado dessa maneira, principalmente quando você vai fazer uma santa, que ela é de uma determinada congregação, você tem que cuidar muito da roupa porque é completamente diferente uma congregação da outra. Se ela é franciscana, se ela é carmelita. São características bem diferentes. E são diferenças sutis, só que essa sutileza tem que tá no trabalho, tem quem tá caracterizada ali, por quê? Eu como leiga posso não entende do estilo da roupa, mas uma freira que for da congregação ela vai dizer “não isso aqui tá errado”. Então, esse cuidado a gente tem que tê. É um cuidado básico.

[...] As minhas ferramentas, a maioria delas são da Europa. Eu tenho algumas ferramentas, talvez umas vinte que foram feitas aqui no Brasil, lá em Timbó. Um escultor de Timbó só que esse escultor, esse ferreiro na verdade, já faleceu. E daí, agora a gente não consegue mais essas ferramentas. Ele também era um ótimo ferramenteiro, mas não temos mais nem as fôrmas dele, nada. Ele fazia com mola de caminhão. E aqui no Brasil, a maior dificuldade é conseguir as ferramentas, por isso que eu acho que tem menos escultores no Brasil. Na Europa, em qualquer loja de ferragens que você vai, você encontra ferramenta prá vender, aqui você não encontra. Hoje, em dia, com a internet até que consegue alguma coisa pelo mercado livre, mas é bem difícil de conseguir ferramenta. E às vezes, a ferramenta não tem a têmpera necessária

Análise e comentários

Ingrid, como outros membros de sua família, começou bem cedo na escultura em madeira, resultado do ambiente propício em que vivia para essa atividade e, certamente, da falta de opções para uma criança de 11 anos se divertir.

Faz do trabalho memória e homenagem a seu pai¹⁰², já falecido, com quem aprendeu o ofício.

Nessa caminhada parece que quase todos os membros mais novos da família mergulharam na produção de arte sacra mais por ser arte do que por ser sacra, já que com isso

¹⁰² A irmã mais nova de Ingrid, Ellen Thaller, também é escultora, mas disse que não consegue dar entrevistas como a que pedimos, sem se emocionar.

mantém uma tradição familiar que tem dado um ótimo resultado e ainda que sejam todos católicos, condição importante que ela ressalta, para a migração para Treze Tílias.

Além da formação em Artes Plásticas, demonstra um apurado conhecimento prático sobre a matéria prima, que certamente herdou do pai e dos avós e novamente vemos aqui mencionada a questão das ferramentas, item emblemático para obtenção da qualidade a que estes homens e mulheres artesãos se propõe chegar.

Também abordou uma curiosa questão da anatomia do rosto e da importância de um conhecimento sobre a vida do santo que será esculpido, que vai além da questão da santidade e se interessa pela sua vida, e morte, como ser humano. Nesse aspecto, a arte santeira de Treze Tílias se afasta do caráter lúdico e da regionalização do personagem que acontece em outros estados, optando pelo tradicional, ortodoxo e, até certo ponto, convencional. Postura que Ingrid também deve ter absorvido em sua experiência na Itália.

Ao mesmo tempo que reforça a idéia de que os erros na madeira são mais temíveis, confirma que mesmo nessa matéria prima se pode concertar o que deu errado.



SUZY THALER PERONDI

Meu nome é Suzy Thaler Perondi. Hoje eu tenho quarenta e sete anos. Esculpo desde os dezesseis anos quando iniciei, auxiliando o meu pai.

Teu trabalho iniciou com o seu pai? É. Eu iniciei na época auxiliando meu pai, como era um período que ele tinha muitas

encomendas. Naquela época, eu ajudava ele no trabalho dele. Aí, chegou um período que eu comecei a desenvolver os meus trabalhos, porque nesse período não havia peças pequenas em Treze Tílias para comercializar. E eu com meu foco feminino comecei a vislumbrar coisas que a gente poderia fazer para as casas, coisas menores, mais acessíveis também. Depois disso, comecei a participar nas exposições com o pai, eles com os móveis, o tio Godo com os santos e eu com minhas peças menores. Aí, começou a comercialização, eu continuei trabalhando. Meu pai foi um período para a Europa. Eu continuei fazendo as encomendas que ele tinha, as minhas. E depois de uma certa fase, eu tive a oportunidade de fazer especialização na Itália.

Na Escola de Escultura, na Itália. Foi aí, que na verdade tive o maior conhecimento sobre a figura em si, porque até então eu tinha mais conhecimento sobre o relevo, era o que eu fazia.

Talhas?

Sempre entalhes. Nessa escola, realmente, eu tive aulas de como eu faria as figuras e tal.

Teu trabalho é especificamente talhas, não são estátuas? Ou você esculpe estátuas também? Eu faço relevos e faço estátuas também, certo? Os meus trabalhos são de médio pra maior porte. Teve um período que eu trabalhei muito com miniaturas. Mas, assim sempre isso é muito direcionado à demanda, né? Quando tem as épocas das miniaturas a gente faz as miniaturas, se aperfeiçoa nelas, quando tem as outras encomendas, a gente faz. O que nos rege na verdade é a demanda.

[...] E é um serviço que exige muito da gente como mulher, mas meu pai sempre me deixou livre pra mim ser o que eu bem entendesse. Nesse período que ele me chamou para ajudar ele era um período que eu tava ocioso, ele disse: “Ó, vai experimentando, você pode sempre fazer qualquer outra coisa”. E eu não imaginei que eu ia me identificar tanto, porque dentro da arte você pode ter teu espírito livre, você pode criar o que você quer, você pode sonhar, você pode idealizar e, isso era uma coisa que eu nem sabia, mas eu já tinha dentro de mim, né? Por exemplo, eu não daria certo em um escritório fazendo todas as coisas que, né?

[...] E como mulher, eu acho que isso se tornou, o fato de ser uma mulher, isso se tornou um benefício, porque a minha forma de olhar as coisas, é diferente do olhar masculino. E as pessoas, os meus clientes, que fazem as minhas encomendas, eles têm um olhar semelhante ao meu foco à minha representação nas obras. Claro, não é fácil ser mulher escultora? Não é fácil porque é um serviço mais braçal. Ele exige muito mais de você. Só que é algo, que se você está sempre praticando, automaticamente, aquilo se torna um fardo mais leve.

Se torna feminino?

É se torna feminino. [...] Eu achei sempre que eu tive vantagens pelo fato de ser mulher, porque a forma de eu desenvolver uma obra e idealizar ela no final é bem diferente do que de um homem.

[...] Eu fico contente em ver isso porque é sinal que a espiritualidade das pessoas, elas estão preocupadas com a sua própria espiritualidade, independente da sua religião. Então, isso é algo que é pro bem, certo? É algo que modifica a nossa nação quanto mais pessoas tiverem envolvidas com fé e nas suas crenças, quanto mais bem, mais bem existirá. Toda vez que eu recebo uma encomenda específica dos santos e essas peças, eu procuro entrar na história e no contexto aonde vai essa obra, e também me preocupo muito porque as pessoas vão até essas obras ou pra agradecer ou pra fazer pedidos. Isso pra mim é como se fosse uma

responsabilidade, entende? Eu penso que através dessas obras, têm que transparecer pras pessoas, algum sentimento que elas estão em busca. Não é simplesmente uma comercialização. Entende? As obras quando você envolve algo religioso, ela é muito mais do que um comércio. Muito mais, porque o comércio a pessoa que encomendou e vai pagar. Mas até essa obra vão muitas pessoas fazendo pedidos, fazendo agradecimentos, trazendo energias, entende? Então, pra mim é uma responsabilidade muito grande.

A maioria dos seus clientes são igrejas, são capelas, são pessoas? Quem é a maioria que compra de vocês? Você consegue definir?

Olha é, eu poderia quase dizer que cinquenta por cento, são particulares, que hoje estão fazendo capelas particulares, desde residenciais, desde capelas em fazendas. Desde capelas de condomínio, desde capelas pra comunidades de visitação e pra igrejas também, as vias sacras. Essa própria peça aqui é uma peça que vai pra uma igreja. Tinha um período que eram muito mais igrejas que a gente tinha encomendas. Mas, hoje no meu caso é bem misto.

Análise e comentários

Ingrid é outra artesã que cresceu vivendo com o trabalho de esculpir em madeira.

Fala do fato de ser mulher tratando das desvantagens impostas por um trabalho que exige força, e da vantagem da sensibilidade feminina que, para ela, dá um outro sentido na elaboração de cada peça e que ela reforça quando diz que não trabalha apenas pelo dinheiro. mas que se importa com a inspiração religiosa e com um possível momento de relação com o religioso (ou sagrado) que quem compra a obra vai ter a partir da contemplação da imagem¹⁰³.

Em sua fala, algo nos remete aos tempos da colônia e da produção de imagens para capelas dos engenhos, já que, segundo ela, 50% da sua produção vai para capelas particulares.

WERNER THALER

“Meu nome é Werner Thaler. Eu estou com cinquenta e três anos de idade, agora. E o meu trabalho começou assim, a princípio começou com o contato com a arte sacra, meu avô era escultor, na época da minha infância a gente morava lado a lado assim e, eu desde pequeno eu me vejo dentro de um ateliê tanto que os meus primeiros brinquedos eram feitos dentro do ateliê de esculturas do meu avô.

¹⁰³ É a segunda vez que essa preocupação aparece nas entrevistas com mulheres de Treze Tílias. Nenhum dos homens entrevistados demonstrou algo semelhante.

[...] Foi na faixa dos dez anos de idade que eu comecei a trabalhar com formão e tal no ateliê dele. E a coisa foi caminhando. Eu já tinha um gosto por desenho essas coisas assim. Então, trabalhei com meu avô até os dezenove anos de idade, aí fui para uma escola de escultura lá na Europa. Nós, temos uma herança cultural



bem forte nessa área tanto que, aqui também se faz o que de alguma forma se fazia na Áustria. Na época também naquelas montanhas tinha muita madeira, e se fazia muita escultura, muito pras casas mesmo, entre os moradores das vilas e tal. Aqui no início da colonização também foi um pouco assim, a coisa se tornou comercial mais tarde. Então, tem uma coisa assim muito ligada mesmo à própria origem”.

A gente ouviu da sua prima, a questão das pessoas que vieram pra cá serem forçosamente, necessariamente católicas, por conta de uma maior possibilidade de integração. Isso evidentemente faz com que vocês tenham optado pela arte sacra que é uma característica católica. Assim, nessa questão de devoção, você tem alguma específica de algum santo, alguma preferência.

Essa origem por ser essa indicação ter sido austríaca era quase óbvia como católica, assim como italianos, o sacro império austro-húngaro, o sacro império romano, que era essa origem, a região de onde nossos avós vieram ela é tradicionalmente católica. Então, a comunidade tem essa característica e o fato assim da arte sacra específica eu não vejo ela muito a possibilidade de desconectar de alguma vivência religiosa, de algum sentimento também nesse sentido porque a coisa se torna, embora exista também, se torna fútil, desnecessária. Até é complexo nesse ponto a parte comercial por exemplo. Como é que se trabalha, se vende pra não virar um mercadão religioso? Eu tenho muito esse, é uma coisa que me persegue, na questão da autenticidade do trabalho eu tenho que às vezes fazer, eu tenho que pôr preço porque eu vivo desse trabalho, tenho os meus custos mas eu gosto por exemplo de fazer trabalhos religiosos específicos pra algum lugar, dentro da temática que o lugar pede, seja uma igreja, uma capela, um oratório, uma praça, qualquer coisa que seja, dentro da área sacra que já esteja com esse tema e que eu trabalhe em cima disso. Dificilmente faço peças de arte sacra assim pra ter a

venda, pra qualquer um queira comprar uma peça. Então, quando eu tenho o meu tempo livre que a gente tem que ter também, de desenho, coisa assim, aí eu abordo outros temas até pra não incorrer, uma coisa minha pra não entrar nesse.

{...} Tem às vezes alguns trabalhos que a gente, como eu falo trabalhando sob encomendas tem comunidades que tem uma maior abertura para arte, tem conhecimento sobre a arte. Cada caso é um caso, tem umas coisas mais limitadas, com certeza também. Eu gosto de botar o meu traço de alguma forma, mas iconografia é história. Então, a simbologia que ela carrega, até às vezes é perigoso quando simplesmente a gente foge longe demais disso da arte não comunicar mais.

Não ser mais reconhecido?

Exatamente, se ela não comunica ela deixa de não fazer sentido. Sou sempre dessa opinião, a arte de alguma forma é comunicação. Inclusive hoje, os conflitos que a gente vê, de arte em geral do público em relação à arte, do artista que não sobrevive da arte. A arte te quem ser sustentada pelo governo ou coisa assim. São coisas bem complexas essa relação aí, do que é Arte e por que ela é feita.

Sim, entendo. Você podia dar um exemplo dessa criação, dessa sua liberdade, alguma coisa que você se lembra, que você foi uma coisa sua dentro da imagem do santo. Só pra ilustrar o que você quer dizer com essa liberdade. Você mantém essa iconografia? Mas você põe o seu traço. O que é exatamente esse traço?

O traço aí, são coisas assim. Eu gosto pessoalmente, admiro a arte barroca mais ainda a gótica, isso é uma coisa de admiração, de estudo e tal, mas eu gosto, digamos dos traços de uma imagem de qualquer coisa, que eu faça que as linhas tenham continuidade de linhas, ou seja, um pouco limpas de ornamentos. Eu não gosto de tanto ornamento numa peça sacra. Eu tenho muito, pra mim a expressão de rosto e de mãos, tem muito mais a ver do que a vestimenta. Então, eu procuro escapar um pouquinho dessa parte decorativa, porque a comunicação tá em outra área.

Essas roupas esvoaçantes?

Exatamente, eu admiro, mas ela tem sua época.

Essa é a sua particularidade?

Minha particularidade. Não que eu não tenha feito trabalhos, nós temos uma coisa no Brasil, uma coisa muito forte, da tradição deixada pela arte barroca mineira, a influência portuguesa, então têm alguns casos, em que têm regiões onde não se pensa escultura religiosa que não tenha esses elementos. Mas eu prefiro algumas coisas assim, as coisas do expressionismo me cativam mais. [...] Essa questão da criação eu sempre fui da opinião, eu lamento muito quando um

escultor não desenha. Primeira coisa eu acho, é mais fácil um desenhista aprender esculpir, do que um escultor depois que ele já está esculpindo, desenhar porque o desenho a princípio é pro escultor ou pra qualquer ramo da arte plástica, é como a escrita pro poeta. Um poeta que não escreve, ele registra aqueles versos. A princípio tudo sai do desenho, desenho do papel, mas a modelagem em argila, ou ‘play do pastilina’ que se tem hoje, eu considero muito interessante como esboço. Definir traços de uma peça fica bem mais tranquilo e também uma peça mais resolvida, digamos assim, porque a madeira tem uma questão muito própria. Ela tem sentido de fibra e ela é um processo destrutivo, assim como a pedra ela vai desmontando o material e não tem a reposição, no caso. Eu trabalho mais com peças grandes. Eu faço um esboço em argila ou em plastilina¹⁰⁴, ou gesso pra depois passar a escala pra peça maior.

O que te levou a buscar esses conhecimentos fora do Brasil?

Olha, o fora do Brasil é bastante simples, porque ao meu ver essas universidades de arte hoje, não é só pra questão de arte religiosa, qualquer trabalho de outros temas também, eu gosto muito de arte pra espaços públicos, coisa que eu tenho verdadeira paixão e as faculdades de arte hoje não formam escultores. Eu conheço várias universidades, infelizmente, o ensino de escultura, um pouco pelo lado filosófico da coisa, digamos das mudanças que nós tivemos, dos caminhos da arte, depois de Duchamp (Marcel Duchamp) depois que o mictório virou arte também e que tudo deixou de ser. Teve algumas reformulações, mas dentro disso também se tornou muito cômodo se dizer assim ‘não é mais contemporâneo. Bronze não é contemporâneo. Pedra não é contemporâneo, madeira não é contemporânea.’ E é muito barato ensinar arte multimídia todo mundo que tem um computador é muito simples ter um ateliê onde se pinta, no entanto pra poder lecionar escultura, tem que ter instalações, ferramental, material, materiais são complicados e onerosos. Então, tem um pouco de eu falo assim, tem um lado que é legítimo de que surgiram outras formas de arte também, mas tem uma parte que vai a minha alfinetada de que se tira um pouco o corpo fora e se diz que não é contemporâneo e deixa de ensinar.

[...] Então, já que nós estamos falando de arte sacra, teve dois momentos que cutucaram um pouco no real sentido da arte sacra. Um, embora não tenha nada a ver com arte sacra, é uma expressão do Kandinsky (Wassily Kandinsky) não foi só uma frase: ‘que toda arte é sagrada enquanto necessária.’ Ou seja, quando uma peça é meramente decorativa, ela não é necessária e não é sagrada, e ela incomoda inclusive num espaço, que a gente fala ‘espaço’ de um altar e não espaço sagrado seja em qualquer templo, não precisa ser católico. É uma frase que mais incomoda do que ajuda. Mas, aí tem um outro lado, pesquisando arte bizantina, ortodoxa, de

¹⁰⁴ Massa plástica usada em artesanato e trabalhos manuais.

ícones, teve ali não que eu seja um profundo conhecedor, mas eu gosto de todo esse desenvolvimento que teve e ainda existe um trabalho muito forte, inclusive no Brasil voltou de uma carga muito grande com o Claudio Pastro, com outros pintores. O traço bizantino nas igrejas. Lendo um livro há uns dez, quinze anos atrás eu achei interessante a maneira como a arte de ícones, propriamente, a essência do que está por trás da arte de ícones, que é uma inversão no sentido do olhar. A princípio, se tem muito, a gente na arte influência portuguesa olhar para uma imagem, tocar uma imagem e rezar, que essa arte meio amuleto que não fecha muito comigo, beijar imagem, essas coisas não fecham com o meu entendimento de arte ou de arte religiosa. Mas então a inversão do olhar, é o seguinte, a expressão da imagem, ela tem que irradiar o olhar naqueles ícones, o olhar tem que ser penetrante o suficiente, pra que a pessoa que entre no espaço se sinta olhado por Deus e não está ou fica olhando para tal imagem para rezar e sim, que ela lembre, que a imagem lembre que é Deus que olha pras pessoas e não as pessoas que olham pra Deus. Então, isso me fez rever uma porção de conceitos no meu trabalho, no meu objetivo da peça, a questão da expressão, das mãos que eu comentava. [...] Eu já tive o caso aí no final de anos 80, não, começo de anos 90, eu fiz umas peças mais cubistas, pra umas igrejas lá na região de Sorocaba, ali. E depois de um tempo eu fui ver essas peças, foram encomendadas aqui, adorei fazer, o padre também gostou muito, a gente se identificava na ideia, mas quando fui ver em que comunidade que tava essa peça eu acabei voltando um pouco atrás no meu traço assim de vanguarda em respeito à comunidade que não tem, digamos, não teve acesso à uma formação artístico-cultural mais profunda.

Análise e comentários

A entrevista com Werner Thaler aborda o conceito de arte. Ele se aprofundou no tema da arte sacra e refletiu sobre conceitos mencionados no primeiro capítulo dessa tese.

Discute o papel da arte na sociedade e a importância de ser valorizada pelo governo, quando relembra Kandinsky falando da sacralidade de qualquer arte útil¹⁰⁵.

Planeja seu trabalho e desenvolveu técnicas de desenho e escultura em matérias primas alternativas como forma de esboço e estudo para a definitiva, em madeira, material que exige uma “técnica destrutiva” e que “não admite reposição”.

Ao falar da origem católica de sua família e da relação de seu trabalho com suas crenças deixa claro um sentimento de respeito pela escultura que tenta representar o sagrado e,

¹⁰⁵ Aqui relembro as pinturas rupestres das cavernas europeias com que começamos o primeiro capítulo.

preocupado com o “mercado religioso”, busca em outros temas uma forma mais comercial de produção para que a arte sacra possa ser algo mais do que uma mera forma de ganhar dinheiro.

Em dois momentos diferentes, reconhece o dilema entre o exercício da criatividade e o respeito e fidelidade à iconografia original de um santo, especialmente quando fala das suas esculturas cubistas, entendidas e apreciadas pelo padre que as encomendou, mas não pela comunidade que, provavelmente, esperava outra coisa.

Reforça o fato de que, certamente por suas origens, não tem relação ou inspiração do barroco, dando mais valor à expressão das mãos e do rosto do que ao esplendor das roupas (panejamento) das imagens e, a partir daí, retoma a questão da arte bizantina, que abordei no primeiro capítulo, confirmando o significado dessa arte, e citando um livro¹⁰⁶ (que está na nossa bibliografia) para lembrar o que ele chama de inversão do olhar: “é Deus que olha pras pessoas e não as pessoas que olham pra Deus”. Procura essa inversão do olhar na expressão e na postura das mãos dos santos que esculpe, transformando suas esculturas em um objeto de ligação com o que elas representam e aplicando os conceitos dos ícones bizantinos a uma obra tridimensional.

Como artista, critica as escolas de arte brasileiras que, segundo ele, a pretexto de uma economia de recursos, abandonam importantes formas de arte e técnicas tradicionais trocando-as por algo supostamente contemporâneo.

BRUNO THALER

“Bom, eu sou Bruno Thaler, sou neto do fundador ministro, né. Eu sempre, desde guri gostava de fazer alguma coisa, principalmente na escola a parte de fazer de arte era o que eu mais gostava. Daí eu comecei fazer escultura com dezoito anos, meu pai sempre dizia a gente sempre tinha que fazer alguma coisinha.



Chovia assim tinha que fazer alguma coisinha, não podia ficar muito de balde, né? A gente fazia

¹⁰⁶ LELOUP, Jean-Yves. *O ícone, uma escola do olhar*. São Paulo: UNESP. 2005

cabo de formão prá ele, amolava formão. Eu dizia pro pai ‘eu queria fazer escultura’, ele dizia “você nunca experimentou ainda”, daí ‘eu posso experimentar’. Daí eu peguei um nó de pinho e em dois eu fiz uma e saiu perfeito.

[...] Aí foi indo, foi indo, trabalhava na agricultura, meus outros irmãos todos estudaram, alguém tinha que ficar com o pai na agricultura. Os outros estudava, pagava os estudo. Daí eu peguei, justei um cara trabalhar na lavoura, para eu poder fazer escultura. Aí eu pagava o cara, ele fazia meu trabalho na lavoura e eu fazia escultura. Aí com dezoito anos, praticamente comecei trabalhar, aí já um entrava dinheirinho, já era uma coisa boa. A partir dali a gente não parou mais, aí depois mais tarde, eu casei. Fui prá agricultura, mas eu sofri um acidente de trator, não podia trabalhar muito na agricultura me aperfeiçoei mais em fazer portas, móveis, e todas essas coisas. Eu fui o primeiro, praticamente, do estado de Santa Catarina em escultura de porta. E dali pra frente, era portas de igreja, fiz várias capelas, várias igrejas, a igreja de Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo fiz o teto.

[...] Aí consegui passar prá minha filha. E pro meu filho também, meu filho tem um dom muito grande em escultura. Com seis anos ele já fazia exposições comigo. Já fazia as coisinhas dele e já saía prá fazer exposição comigo. Ele aprendeu, mas ele agora está em outra atividade está estudando prá veterinária, parou. Mas, o dom dele é muito grande prá escultura. Esse dom passou pra Suzy também. No primeiro dia que ela já veio certo, conseguiu fazer, ‘a partir de hoje você fica fazendo escultura’. [...] Daí ela foi muito bem. Agora, praticamente, ela faz os santos e eu faço as portas, os bancos e os altares.

[...] Prá gente é muito gratificante o negócio que depois que está pronto, o dinheiro nem é tanto que vale como é que se a pessoa gostou. Eu fiz jogos de sala, coisa que o cara diz “olha o senhor faz jogo de sala que eu quero tudo imagens da Áustria, alemãs [...] Quando peguei e montei lá, ele sentou e chorou”.

Análise e comentários

Bruno Thaler é pai da Suzy, e os dois trabalham juntos no mesmo espaço da casa.

Como a maioria dos membros dessas famílias de artesãos, começou cedo, influenciado pelos pais e, como a maioria dos membros dessas famílias, fez uma opção entre a agricultura e a escultura em madeira.

Assim como outros membros da família, ressalta que a emoção causada no cliente, na entrega da peça pronta, é mais importante do que o dinheiro.

CONRADO MICHAEL MOSER – 36 anos

“Eu comecei através do meu pai que era escultor. E eu desde pequeno já acompanhava como que era o trabalho, o dia a dia, a vida assim trabalhando com madeira, principalmente. Depois, eu fui para a Alemanha, fiquei três anos estudando lá. Fiz um curso para escultura mesmo de três anos e desde dois mil e cinco eu tô de volta e desde lá não parei de trabalhar nessa área. Direto trabalhando com escultura



[...] Na Alemanha o que aprendi, por exemplo, foi criar, fazer uma criação de peças, e lá usava-se muito argila para modelagem para desenvolver as ideias, um trabalho maleável, né? Fácil de trabalhar e a gente modelava muito prá você definir uma forma e a partir daquele modelo de argila daí você

passava as dimensões para madeira porque na argila você consegue modificar algo. Na madeira você não consegue, tipo, retornar muito. Então, teria que se ter já uma imagem bem definida. Se você quer seguir a tua ideia na madeira é melhor se ter o modelo e partir desse modelo também a gente faz, eu faço, tipo, fibra de reforçado com resina reforçada com fibra. Concreto também porque você tira o negativo, trabalha com gesso também, e tem os materiais modernos que é a resina e o molde de borracha. Prá dar forma, hoje tem bastante opções.

[...] E questão de santos eu gosto bastante de ler sobre a vida dele, seguir a vida dele e os atributos dele, né? Então, não se pode fingir, e inventar coisas na vida dele porque cada santo tem sua história, tem seus atributos e geralmente é o que está acontecendo na imagem. Você a partir da imagem vai enxergar a imagem tem um pouco de ideia religiosa já sabe esse é o tal santo, né? Por que ele tem um lírio na mão? Por causa da pureza. Por que ele tem uma palma? Porque foi martirizado. E, tipo, uma ferramenta, ou alguma coisa. O que ele fez durante a vida, né? São umas coisas básicas”.

E você tem algum exemplo marcante seu de uma imagem que essa característica sua, diferenciou a imagem de uma maneira, de uma iconografia clássica, mas não deixou de reconhecer o santo? Algo que você tenha. Não sei se na roupa, na maneira de fazer as roupas, de fazer o rosto, a posição das mãos.

É que hoje também tem essa questão de eu não me importo de colocar imagem minha, criar uma peça minha. Não, eu prefiro fazer os santos, ser humilde e fazer, retratar o santo, né? A maioria dos santos é humilde, né? Então, a gente também teria que ser, procurar ser humilde e retratar do jeito que é.

Uma coisa que a gente tem falado com a maioria, sobre a questão da matéria-prima. Você parece que resolveu essa dificuldade com a questão ecológica da madeira trabalhando com outros materiais.

Sim, também. Se bem que, a madeira pra um escultor ela não é, por exemplo, uma tora de madeira dura vários anos, ela não é um consumo grande de madeira.

Não é um impacto ambiental muito grande...

Não é. A gente trabalho com pedaços, às vezes que nem seriam aproveitados em uma serraria, que precisa de tábuas compridas. E nós trabalhamos com pedaços menores. Questão de madeira prá nós não falta. E a natureza também ó, sempre se renova. Não pode ter agressão na natureza. Mas é tudo um ciclo, sempre. Então, se tivesse até um manejo no Brasil, nunca iria faltar madeira nobre. Que madeira tem, mas a nobre, assim

Você falou também que usa umas coisas da própria madeira que é a tília, né?

A tília quando eu tava na Alemanha eu tive oportunidade de trabalhar com ela.

A tília é uma palmeira? É um pinheiro?

Não é uma árvore de folha larga, dá mais no hemisfério norte. No sul, já tentaram, ela cresce um pouco, tá vindo devagarinho. Mas eu não sei se qual que vai ser o resultado.

O nome da cidade aqui tá associado a essa árvore. Já existia aqui?

Não, não existia, não. Tem umas arvorezinha, só que tentaram plantar, muitas não pegaram. É de outro clima. Ela precisa um ciclo, né?

E o nome da cidade veio como? Em função da Áustria?

Existe um poema alemão Die Drizhen Linden e é sobre um mosteiro que tinha treze tílias ao redor dele que deu origem a esse poema. E a imigração quando chegou no Rio de Janeiro, na livraria eles viram esse livro, não sabiam que nome dar, quando viram esse livro, daí esse vai ser o nome da nova colônia.

Análise e comentários

Conrado Michel é um dos mais jovens artesãos de Treze Tílias mas, mesmo assim, também, como a maioria de seus parentes, esteve na Europa (Alemanha), para estudar arte.

Assim como Werner, trabalha em material alternativo para estudos da peça que vai esculpir, técnica que exige recursos que artesãos de outras regiões não possuem.

Todavia, emprega essas técnicas para produzir imagens de santos seguindo um padrão já conhecido e que não pretendem ser exclusivas ou inovadoras, e considera que isso é um sinal de humildade, semelhante à dos santos que ele esculpe.

3.3 - Pernambuco

Voltamos ao nordeste brasileiro e a um estado onde a arte santeira tanto em barro (Tracunhaém) como em madeira (Ibimirim) são bem fortes. Mas estive também em Petrolina e Goiana.

Será curioso ver como, num mesmo estado, artesãos que usam matérias primas diferentes expressam sua criatividade na arte santeira.

Começo por Tracunhaém, tradicional polo de escultura em barro e onde não se faz apenas santos. É terra de mestres como Nuca, falecido em fevereiro de 2014 e famoso pelos seus leões com júbas encaracoladas e lisas.

A primeira transcrição é uma homenagem póstuma. O sr. José Joaquim da Silva, mencionado também no primeiro capítulo dessa tese pela originalidade da criação da sagrada família com Maria grávida amparando um São José sonolento, faleceu 2 meses depois de completar 80 anos e 3 meses depois dessa entrevista, vítima de uma parada cardíaca.



Falou pouco e foi auxiliado por sua esposa, que formava com ele um outro casal José e Maria.

JOSÉ JOAQUIM DA SILVA (Zezinho de Tracunhaém)

Eu queria que o senhor dissesse o seu nome todo.

Se o senhor pudesse a sua idade, por favor.

Certo.

Como é o seu nome todo?

José Joaquim da Silva.

Quantos anos o senhor tá agora seu José?

Vô fazê oitenta.

O senhor pode contá um pouquinho pra nós, como é que o senhor começou nesse ofício de fazer santo de barro?

Foi Deus que botô na minha cabeça de fazê.

Quantos anos o senhor tinha quando começou esse ofício?

Eu nem me lembro, sabe.

Aqui, quem passa a responder é D. Maria, esposa do Sr. Zezinho.

Mas, o senhor era criança, era jovem?

Nada. Ele começou mais ou menos com uns vinte ano.

Como é o seu nome?

Maria.

Dona Maria, a senhora é esposa do seu José?

Sim, eu sou.

A senhora disse que ele começou com mais ou menos uns vinte anos?

A gente morava em Chã da Alegria, de lá. Ele nunca tinha visto arte nenhuma de barro, nada, ele não conhecia. Aí, nós viemos de Chã da Alegria, viemo pra Nazaré, aí em Nazaré, ele mais Liete Pessoa que ela trabalhava na Gazeta, Zezinho fez um casal de namorado, aí levô pra feira, com os dois jarro daqui e, ela disse assim “Zezinho guarda como lembrança”. E ele continuou, ele fez mais de cinquenta pecinha, daí essas peça crua, ele pintou de cola, e elas ficaram com bronz. Ele fez cinquenta cruzeiro, era cruzeiro, a partir daí.

Nessa época, a senhora já era casada com ele?

Era casada.

Com que idade a senhora se casou?

Eu me casei com dezoito e ele com vinte e um. A gente morava em Chã da Alegria.

A senhora falou que ele nunca tinha mexido com barro. Quando é que ele pegou pela primeira vez?

Nunca, não existia televisão lá em Chã da Alegria, não ainda tinha. Também não conhecia, ele por ser agricultor, ele tirou a ideia da cabeça dele, Deus em primeiro lugar, aí ele foi fazendo os boneco. Só sei que ele fez em Nazaré essa quantia, e a partir de lá nós viemo praqui. Não, ele fez uma jarra, e colocou uma cabeça como uma cabeça de pessoa e vendeu muito. Aí nós viemo morar aqui até hoje.

Esse começo dele foi alguém ensinou pra ele, tirou da ideia dele?

Deus, Deus. Ele nunca viu. Ele fez exposição em muitos lugari. Olhe, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, todo lugar, Maceió, aquele aqui, Goiás. Era exposição ele ia, em Recife, até em Vitória ele já foi.

E santos? Como é que ele começou a fazer santo?

Santos ele fazia pequeno, depois do médio até dois.

E por que ele começou fazer santo? Na cabeça dele, ele achou bom, achou bonito, teve uma ideia da pequena, ele fazia maior. Ele fez e graças a Deus, a gente vendia muito. Vendia bastante. Nossos filho tudinho eles tão agora trabalhando lá e, ele agora com as perna assim, não pode andar mais, ele não trabalha, né? E também até umas coisa ele, não sei, ele diz saiu da mente dele.

Análise e comentários

Zezinho de Tracunhaém foi um artesão com quem já tinha tido contato em outras ocasiões e a transcrição dessa entrevista é também uma homenagem, já que ele faleceu alguns meses depois dessa entrevista. Talvez seja uma das poucas entrevistas com ele que também deu voz à sua esposa, D. Maria, que demonstrou ser parte integrante da vida do marido que com ele vivia do trabalho com o barro.

Na oficina de Zezinho, agora estão os filhos, mas nem todos permanecem na produção de santos.

De sua curta fala fica, como mais importante, a afirmação de que sua vocação foi um chamado de Deus.

JOSÉ FERNANDO MARQUES DA SILVA

A entrevista a seguir foi com um dos filhos de Zezinho, que trabalha no ateliê do pai desde os 14 anos. José Fernando Marques da Silva tem 46 anos, é evangélico e não faz santos, mas sua entrevista revelou mais detalhes da vida do pai e também da história de Tracunhaém, e sua ligação com o artesanato em barro.

E sobre o seu pai, o que você se lembra da história dele? O que você pode contar sobre a história dele, assim em detalhes? Que ele e talvez a sua mãe não se lembre?

Veja só, ele chegou aqui em Tracunhaém com trinta ano de idade. Ele antes era pedreiro, trabalhava de servente de



pedreiro, trabalhou também de barbeiro, e o que as pessoas hoje fazem, né? No carro-pipa que é esgotá a fossa, ele fazia na lata pra dá de comê aos filho, né? Lá atrás. Então, ele com esse desejo de querê aprendê a trabalhá com barro, ele veio aqui em Tracunhaém e conheceu uma mulher chamada Lídia Vieira, que ela fazia umas peças figurativa e ele começou a encontrá ela, ir na casa dela, e ela deu a ele um pedaço de barro, daí surgiu o desejo dele de querê mudá de vida também. Aí, ele começou a fazê as peça. Daí surgiu as primeira peça dele e de Tracunhaém também.

Quais eram essas primeiras peças? Eram o quê?

Ele começou fazendo camponês

Figuras do dia a dia?

Isso, do dia a dia. Ele fazia de tudo. De tudo ele fazia, entendeu? Mas, aqui em Tracunhaém, ele deu essa cara, porque aqui em Tracunhaém, não fazia as imagem de santo grande, não. Pai que trouxe tudo isso pra Tracunhaém.

Ele começou a fazer os santos grandes?

Porque antigamente, as pessoas, eles faziam o quê? Como aqui tem muito sítio, muita área rural, as pessoas vinham pra cá antigamente trocá a sua fruta, sua macaxeira, seu inhame, por uma guidá, que é uma bacia pra lavá roupa, uma cuscuzeira que fazia de barro, uma frigideira que fazia de barro. Aí, eles traziam as suas fruta, seus inhame, macaxeira, pra trocá por uma jarra pra guardá água, mais lavatório, um filtro de barro, pra tomá água. É tem essa troca aqui em Tracunhaém, entendeu? [...] Quando pai chegou aqui, ele mudou um pouco essa dinâmica, entendeu? Ele trouxe a ideia de fazer os santos. Um dos primeiros santos grande, quem fez foi ele aqui em Tracunhaém.

Antes dele, eram essas coisas de panela?

Isso. Tinha uma mulher que fazia peça figurativa, né? Umas boneca, que era Lídia Vieira. Ele veio e trouxe isso pra Tracunhaém, entendeu?

Ele começou essa parte de fazê santo. O que levou ele a fazê santo? Você sabe? Alguma devoção? Alguma coisa ligada ao catolicismo?

Eu acho que na época, ele era católico. Ele era católico. Minha mãe é muito católica também. Talvez, isso influenciou lá atrás, mas pai, acho que o que ele queria realmente era ele percebeu que em Tracunhaém não tinha, que ele é muito, ele não sabe lê, não sabe escrevê, só sabe assiná o nome muito mal, mas ele é muito visionário, acho que ele viu lá atrás a oportunidade de ganhá dinheiro com imagem de santo. Ele é muito visionário. Sempre que ele tá no ateliê, ele sempre olhou lá pra frente, pai, ele sempre tinha essa intenção, de vê, acho que vô fazê isso, que acho que vai dá certo. E dava certo.

[...] Eu conheço o meu pai, ele viu uma oportunidade de ganhá dinheiro. Até porque ele criou muitas peça que, criou santos que eu nem sei onde tá mais. Ele colocou perto. Juntou Santo Antonio com São Pedro em uma base só. Ele fazia muita criação. Ele era muito criativo nessa área de posição, entendeu?

[...]Ele tinha uma coisa com ele, ele não trabalhava o barroco. [...] O dele só era o tradicional, isso ele brigava aqui, e gostava muito da cor natural, ele não pintava peça. Por isso, que a gente hoje, segue hoje a linha dele, natural. Então, isso aí ele não abria mão, sem sê barroco, e as peça sem sê pintada, natural. Ele pintava, mas pintava na cor natural, ele tinha isso com ele.

Mas, você sabe porque ele não fazia do barroco? Tinha um motivo técnico?

Isso aí, eu não sei, não. Talvez porque era o estilo dele. ‘Esse aqui é o meu estilo’. Que era uma Conceição com um manto assim, sem ser aquele manto jogado, mas um manto mais duro, e talhado. Esse traço dele, era realmente era o traço mais duro, não tinha aqueles do barroco não, aquelas volta. Isso ele gostava assim. Era uma linha dele.

[...] Outra coisa que eu te falo, pai já deu esse norte a gente. Pai deu o nome dele. A gente trabalha sobre em cima do nome dele. Ele é um cabra porreta, porque ele mudou a história de Tracunhaém. Hoje, a gente usa o nome dele. Zezinho Filho, a pinha de Zezinho, entendeu? A família, “ah, família do Zezinho”. Nome dele vai. Hoje, tem cliente certo que compra da gente todo mês, ou pelo menos, quando acaba o estoque “eu quero mais peça”

Análise e comentários

O que me parece mais importante nessa entrevista é o reconhecimento que José Fernando Marques da Silva tem pelo pai, a quem considera um visionário que mudou a história da cidade de Tracunhaém e deixou u legado que permanece na família.

Também é importante a informação de que intencionalmente Zezínho não usava o barroco como referência e que não pintava as peças, optando por um estilo mais simples na forma e na cor.

NANDO GARCIA

“Sou natural daqui de Tracunhaém, sou nascido dentro de olaria, mas não segui a função de oleiro. Naturalmente, eu fui seguindo a arte, também conheci um artista na época que veio aqui, de Recife pra mim modelá uma peça grande. Através disso, eu creio, creio, não, com certeza, eu evoluí.

Ele é um escultor não modela em barro, mas é um escultor. Aí evolui e venho evoluindo e também sou parente de oleiro, como disse que eu nasci dentro de olaria, tenho parente oleiro. Mas, na minha família só eu evolui essa arte.

De esculpi em bloco de barro, praticamente. E, graças a Deus,

está muito bom, eu gosto do que eu faço. Sabe, como outros artista dizem? Eu me realizo com barro é o que eu gosto de fazê, e isso é o meu dia-a-dia”.



Você não faz só santo. Você faz outras coisas além dos santos. Como é que tá o teu trabalho hoje?

Folclore. Eu sigo a minha linha folclore. Esses últimos quinze anos eu venho seguindo a linha folclórica, criando a linha folclore. Eu faço santo, faço mais por encomenda. Encomendando que eu faço, mas não deixo de ter aqui sempre uma imagem sacra, eu sempre tenho.

Você tem alguma preferência por algum santo, alguma devoção? Alguma coisa assim?

São Francisco, protetor dos animais. Muito interessante. Todos eles eu sou muito devoto de todos, na verdade. Eu gosto muito de trabalhá com as vestes dos santos, quando eu vejo dá logo de fazê, mas eu dou uma recuada e prefiro só fazê só pela encomenda. Como disse antes, também não deixo de faltá uma arte sacra aqui no ateliê. Mas, sigo essa linha folclore, que eu acho interessante porque desde menino, que eu fui menino de rua, ensinava turista aí na rua, no centro da cidade. Aí sempre via o maracatu se apresentando, o cavalinho marinho, o caboclinho. Aí eu vô criando, vô me lembrando do que eu conheço do folclore do maracatu, do frevo e vô criando as minhas peças.

E a questão dos santos? Como é que você se engajou nos santos? O que fez você também fazer santos?

Assim, a origem de Tracunhaém, né? Que além de sê panela é santo que Zezinho que levô o nome da cidade com as imagem de santo. No início, lá atrás. Até porque eu só fazia santo, criava uma coisa ou outra, aí quando foi surgindo.

Então, você está sempre produzindo pra lojistas? E pra pessoas que passam aqui e compram?

Sim, pra colecionadores. Eu percebi que eu vendo mais na Fenearte porque eu passo seis meis criando, e passo cinco, seis meis também pintando. E agora, que minha esposa tá evoluindo, tá desenvolvendo desde o ano passado, tá evoluindo. Aí, ela já vem me ajudando nas pintura. Do ano passado pra isso. Mas, praticamente, eu crio pra Fenearte, pra lojista, pra colecionador. [...] Sim. Eu gosto muito quando eu vejo uma imagem de santo em fotos, eu gosto de criá chega me dá aquela vontade de pegá o barro e modelá ela na hora porque eu gosto muito de cavá as veste, sabe? De cavá, aprofundá as veste do santo no barro, dá textura, diferenciá em relação ao padrão de santos que se têm.

Mas, você falou que é difícil fazer isso no barro.

Não, é difícil no barro cavá demais porque no final na ocagem pra podê i pro forno dificulta na ocagem porque vai furando a peça. Aí chega até um ponto de desmoroná, porque se eu corto aqui em duas banda ou em três, aí não vô tê que ocá tudo? Às veiz, pode desandá e como acontece. Às veiz, eu coloco ela assim no colo aquele maió cuidado pra tirá todo o barro de dentro. Já essas veste muito funda, quando vai...

Funda que você fala é cheia de dobra?

Cheia de dobra, justamente funda, porque geralmente, se vê assim em forma reta. Aí quando se cava muito essas veste, a veste dos santo dá esses vinco esses corte aí se torna mais difícil na hora da ocagem pra finalizá a peça pra i pro forno porque fica fundo a peça e dificulta na hora da ocagem, mas eu gosto muito. Eu gosto muito e fica diferenciado. Quem vê um santo meu de lá de trás já sabe que é de Nando Garcia – “Ah, é de Nando de Tracunhaém; De Nando Garcia”- porque vai vê é o meu estilo de veste. As pessoas vê o trabalho da pessoa, se identifica pelo próprio trabalho do artista.

Dá trabalho, mas você consegue fazer?

Sim, sim. Com certeza, como tem ali. A textura bem cortada da veste. Eu gosto muito também de fazê santo. Não faço pra tê muito aqui, prefiro a linha folclórica criativa. Imagem de santo não se cria, né? Se copia, né? Imagem de santo é.

Mas bota um pouco do seu estilo.

Justamente, mas não se cria muito. Não pode pegá um Santo Antonio botá uma pombinha ou o menininho e colocá no braço do São Francisco, nem pegá a Conceição e tirá aquela lua. Agora, pra um salão de arte aí se cria no Salão de Arte Religiosa, aí se cria espontaneamente qualquer tipo de qualquer santo, né? Qualquer veste, qualquer estilo de imagem de santo.

Análise e Comentários

Nando tem um trabalho diversificado e, apesar de ter iniciado na profissão fazendo santos de barro, hoje aproveita o folclore pernambucano para produzir peças que são, na maioria, vendidas em feiras e lojas de outras cidades e outros estados. Seu envolvimento com a arte santeira tem um lado comercial, mas também uma disposição artística na possibilidade de criar através das dobras nas roupas dos santos (panejamento) e no desafio de produzir uma peça oca que, mesmo com as dobras das roupas, aguente a queima sem quebrar.

Ainda assim, sente-se mais livre para trabalhar com o folclore pois as imagens dos santos não podem fugir de certos padrões.

JOSÉ EDVALDO BATISTA (MESTRE ZUZA)

“A minha família é uma família tradicional em Tracunhaém. Meus avós são dos idos de mil oitocentos e vinte, mil oitocentos e oitenta e oito por aí. Meus pais são de mil novecentos e

vinte, minha mãe é de mil novecentos e vinte. E meus avós eram louceiros, não artesãos, não chamava artesãos, é louceiros eram pessoas que faziam o prato, pote, panela, objetos para armazenar alimentos – a cambuca de sal, de antigamente. A bacia, o cachimbo de barro, porque aqui Tracunhaém, a cidade indígena, não tem o nome indígena? Tracunhaém ou Taracunhaém? Aí se fabricava muitos objetos, cachimbos de barro, que os índios usavam naquela época. Através dos filhos



dos meus avós, que são meus tios, minhas tias, elas também continuaram a fazê artesanato de barro, até que surgiu Severina Batista, uma das mais famosas, uma das minhas tias mais famosa que fez um trabalho muito bonito aqui em Tracunhaém. [...] Ela foi descoberta por pessoas que vinham comprar o trabalho dela, e se ficou famosa. E depois, os filhos do meu pai, meus irmãos continuaram fazer o artesanato também. Sou de uma família de onze irmãos, que a maioria eram artesãos. [...] E eu continuei esse legado da família. Só que assim de uma maneira diferenciada. Eu comecei fazer esculturas que chamava xipófaga e depois eu passei a ser santeiro. Até por conta da necessidade de vendê, até por conta da procura, entendeu? E a

sobrevivência também. Haja visto, que a minha cidade Tracunhaém é uma cidade que sobreviveu ou sobrevive ainda tanto do artesanato de barro como do corte da cana-de-açúcar. [...] O serviço, o meio de vida que tem aqui. Aqui não tem indústria, não têm fábricas. Nós temos o mais forte, o barro, que é esse trabalho que fazemos que é conhecido nacionalmente. O município recebeu o título até de - capital da cerâmica do nordeste -, né? E a motivação de estar fazendo artesanato é como eu ti falei mesmo, a questão da sobrevivência, mesmo. A gente não tem uma outra alternativa de vida aqui, né? Na época, que hoje ainda é difícil emprego. A saída da população de Tracunhaém foi trabalhar o barro, e do utilitário, transformar esse utilitário no figurativo, certo? Através de iniciação, através da Severina Batista mesmo, a família Lima Vieira que transformou os bonequinhos, - os calungas – de brinquedo de criança foi se transformando até ser hoje, os santos de Tracunhaém, que a gente não sabe o enigma que tem a nossa cidade que cada dia nasce um artista diferente. Cada dia vai se renovando e as pessoas não aprendem com professor, ela não aprende você pegando na mão um do outro, não. É por intuição. A cidade é uma magia com relação à arte.”

O senhor acha que um santeiro, um artista inspira as outras pessoas a começarem? O clima de arte no barro ajuda as pessoas a se colocarem aqui porque é um lugar em que as pessoas vêm procurar?

Sim, inspira da seguinte forma. Tem muitas pessoas que começam trabalhar com artesanato no processo de preparação da matéria-prima – a pisa do barro, a escavação na jazida, o carregar, o queimar os produtos. Mas que essas pessoas por si só elas vão, o convívio ela começa a se descobrir artista, ela começa a transformar. No caso meu mesmo, eu comecei trabalhar em olaria botando nome em cinzeiro na olaria, de Zé Tibúrcio. Depois fui trabalhar ajudando nas obras de arte de Tiago Amorim, um artista famoso lá de Olinda que veio morar em Tracunhaém. E eu comecei me descobrir artista fazendo as esculturas que eu chamo de xipófagas, até transformar hoje nos santos que você tá vendo, aí? [...] O meu trabalho é diferenciado. O meu trabalho surgiu mais voltado para o homem do nordeste. Não tenho uma característica europeia. Os meus santos é um santo brasileiro, pernambucano. O meu santo é um santo da zona rural. Você vê que as santas tem uma cara nordestina, cara de pessoa natural, tá certo? E inserido ao meu trabalho você vai perceber a questão do resplendor, que é justamente o que eu assemelho aos cocares dos índios, que viviam aqui em Tracunhaém. A igreja, a renda de bilros, os desenhos das flores, os florais, a renda de bilro e essa parte aqui, esse apisco aqui assemelho muito ao voto de pobreza dos santos, a estopa. Lado carismático do santo. Existe muito isso no meu trabalho.

A estopa que o senhor diz é na fabricação, que era usado na fabricação de roupas. Qual é a associação que o senhor faz da estopa com a pobreza?

Geralmente, as pessoas quando veem estopa, o trapo elas tão vendo a pobreza. [...] E o santo se veste da pobreza de dentro da riqueza para ser solidário.

O senhor falou todas as suas características são nordestinas, o senhor não tem, não usa referências da iconografia clássica dos santos, do jeito que a igreja pinta, desenha? O senhor não se preocupa tanto com isso?

Não, eu não preocupo porque os meus santos, a minha arte eu comparo com a verdadeira obra de arte, tem uma riqueza de material, de detalhes, que as pessoas veem mais como arte popular do que arte sacra. Só que existe uma semelhança e você transformar essa visão. Esse aqui é Santo Antonio, por exemplo, você tem aqui o meu Santo Antonio totalmente diferente. O São Francisco totalmente diferente. Mas não deixa de ser santo. Eu acho que não deixa de ser santo.

Mestre Zuza fala de suas escolhas, condicionadas pela vida, porém bem aproveitadas:

“Foi com o dinheiro do barro que eu construí a minha casa, minha graduação em História, professor de História. Não tô ensinando, não tem emprego. Fiz pós-graduação em História, não lecionei. Apenas, como hobby, como conhecimento pra mim porque a gente vive do conhecimento das pessoas.”

O senhor particularmente tem alguma devoção algum santo. Alguma coisa assim que o senhor? Algum santo que o senhor se apegue mais, que o senhor gosta de fazer?

É, tenho, tenho. O que eu me apego mais é o São Francisco, além de ser o santo que eu gosto, é também a questão das vendas. Para o artista, para o artesão o importante também é as vendas. Se eu vendo bem aquele produto, eu vou ter mais na minha loja. É essa questão.

O senhor falou sobre a matéria-prima o barro aqui. É fácil conseguir matéria-prima? É fácil conseguir barro?

Nós temos em Tracunhaém facilidade em encontrar o barro até porque há centenas de anos que Tracunhaém existe como cidade do artesanato. Aqui em Tracunhaém nós temos um barro, mas é preto, que a gente chama de barro preto, barro mais grosseiro que todo esse tempo serviu para fazer potes, os pratos, as panelas, as jarras de armazenar água. Até porque o barro branco que vem da Paraíba, que vem de Goiânia, esse barro não serve pra fazer as panelas de barro porque não aguenta o fogo em maior temperatura.

[...] A gente mistura um pouco de barro branco com barro preto que é pra poder enfraquecer. Às vezes, o barro preto é muito forte e ele, às vezes, racha muito no forno. Ele misturado quebra

a plasticidade dele com barro branco, às vezes, têm pessoas que colocam um pouco de areia, o barro vermelho. Antigamente, ainda existe olarias que usavam a cinza. Pronto, se usava a cinza pra misturar com barro. Não se pisava o barro aqui com barro vermelho. A mistura do barro vermelho era feito com a cinza da madeira do próprio fogo.

Fala também das dificuldades inerentes ao trabalho, que incluem a obtenção da lenha para a queima das peças, assunto que abordei no segundo capítulo:

“Olhe, questão de dificuldade, todo artesão tracunhaense tem, a maioria dos artesãos sente. Principalmente, na época que a demanda turística cai. Nesse mês de junho, que é um mês de festividades, que as pessoas não tão nem aí pra visitar o centro de artesanato, as chuvas também atrapalham um pouco. Isso aí dificulta muito. E o preço da lenha também, a questão da fiscalização do Ibama a gente tem que saber que tipo de lenha a gente tem que usar, reaproveitar. A questão também do valor do preço do barro. Às vezes, não é nem o preço do barro; é o transporte que encarece. Isso aí é o que dificulta um pouco a gente. Além desse trabalho, eu gosto de fazer cultura. Eu sou produtor cultural já fiz alguns projetos aprovados para a gente criar novos oleiros em Tracunhaém, devido a ausência deles, e maioria dos oleiros estão velhos. E os jovens de hoje não estão querendo mais trabalhar com barro. E você incentivar e ensinar essas pessoas a trabalhar com torno pra fazer os pote, prato, panela é muito interessante. Eu tenho feito projetos com relação a isso. No município, eu já assumi a secretaria de cultura, recebi título de comendador através da academia palmareense de letras. A prefeitura fez um concurso e recebi o título de patrimônio vivo municipal. Funciona só na lei, entendeu? E eu gosto de fazer artesanato. Eu gosto de fazer isso aqui. Pra mim tá na alma. Tá no sangue.”

Análise e comentários

Mestre Zuza é talvez o único dos artesãos entrevistados que tem curso graduação e pós graduação em História e isso, certamente, permitiu que a história da sua própria família fosse valorizada como a base da sua formação. Foi secretário da cultura de Tracunhaém mas, com tudo isso, se mantém dedicado ao seu trabalho com o barro.

Severina Batista¹⁰⁷, sua tia citada na entrevista, foi de fato um marco na transformação da arte cerâmica da cidade

¹⁰⁷ Para saber mais sobre Severina Batista e ver algumas de suas obras:
<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/severina-batista> ;
<http://www.oreinadodalua.com.br/escultores/severina-batista/>

Sua entrevista foi mais uma extremamente difícil de editar e escolher os melhores trechos.

Admite que sua opção pela arte santeira foi influenciada pela demanda de mercado e pela tradição mágica da cidade, que convida e inspira outros artesãos do barro, mas não abre mão de interpretar os santos a sua maneira, colocando neles traços da gente que o formou como ser humano. Não despreza o conhecimento e experiência adquiridos pelo período acadêmico e no exercício de cargos públicos mas parece entender muito bem que um currículo profissional e títulos acadêmicos não o ajudaram tanto a viver quanto o gosto pelo artesanato, que está no sangue.

Continuando a conversa com santeiros que usam o barro em Pernambuco, transcrevo as entrevistas com dois artesãos de Goiana – PE

ADILSON VITORINO



“Meu nome é Adilson Vitorino Nunes, tenho setenta e dois anos. Sete dois. Eu iniciei essa atividade, assim, por conta de um primo meu que visitava aqui há muito aqui na oficina de João do Boeco que era o irmão do finado Zé do Carmo, entendeu? E ele chegava em casa fazendo e eu ficava olhando, e fui me

interessando, fui me interessando, comecei a i também na oficina do João do Boneco. E chegava lá, achava muito bonita a expressão das peça dele assim, principalmente, a cabeça das peça dele. E eu fui me inspirando neles dois, entendeu? Fui me inspirando, aí eu digo ‘puxa, eu vou, eu vou em frente’. Aí comecei a fazer quando foi um dia eu fiz um boneco tamanho de nada, assim pequeno, e levei para o Buraco da Gia¹⁰⁸, entendeu? O dono do restaurante até recusou um pouco assim, mas, o turista disse: não, não eu quero ver o trabalho dele”, entendeu? Aí, eu voltei, fui lá, mostrei a ele, “quem fez?” Eu digo, fui eu. Foi você mesmo? Foi. Quanto é a peça? Eu disse ‘x’ porque não lembro mais, eu era pivete ainda treze, quatorze anos, aí ele

¹⁰⁸ Restaurante famoso da cidade.

comprou a peça, aí pronto. [...] Aí eu digo ‘ah, rapaz, eu vou continua. [...] Aí eu continuei, fui fazendo, fazendo, fazendo, chegou assim porque eu sou uma pessoa assim de família bem humilde, mesmo, né? A maioria era analfabeta. Minha mãe trabalhava na CITEG era uma fábrica de tecidos, a fábrica faliu. E ela viu que a situação tava muito difícil. E aí me mandou pra uma ilha, a ilha Cajueirinho. Eu nem tive tempo de estudá, assim, eu acho por volta dos seis anos assim, aí eu caí em campo, fui prá essa ilha. E essa ilha tinha um manguezal, às vezes, eu costumo até dizê ‘na minha infância, a minha escola foi o mangue. [...] Aí fui me alistá no exército, cheguei lá, o sargento que tava fazendo a triagem, né? Ele, quando chegou na minha vez, ele perguntou “qual é a sua profissão?” Eu disse ‘eu não tenho profissão’. Ele “rapaz, você não tem profissão?”, ‘Não tenho’. Ele disse “mas, você estuda?”, eu disse ‘não’. “Rapaz, nem estudá, você estuda?” Eu fiquei com muita vergonha. Aí ele me apertou tanto, que eu tive que dizê, ‘Olha eu faço uns bonequinho de barro’. Entendeu? ‘Eu faço uns boneco de barro’. Aí ele: “O que é isso?” ‘Uns bonequinho, um velhinho assim, um santo’. Aí eu tinha que voltá lá. “Faça uma peça. Você não vai voltá? Faça um trabalho e traga pra eu vê”. Eu fiz um vendedor de fruta com a boca aberta e os dente aparecendo, vendendo a fruta....botei dentro de uma caixinha. Chega lá pra mostrar que eu não sou tão.....Quando chegou na minha vez, eu disse ‘Pronto, eu sou aquele que o senhor perguntou se eu tinha profissão e eu disse que não tinha, depois eu falei que fazia um velhinho e tal, de barro’. “Sim, sim”. Mostrei....Ele ironizou: “quem fez esse trabalho?” Eu disse ‘Eu’. “Rapaz você é um artista, rapaz. Chegou aqui dizendo que não tinha profissão, que sabia nada”. Aí eu me senti, entendeu? Bem aliviado. Ele “de quem é esse trabalho?” ‘Trouxe para o senhor’, “é pra mim mesmo?”, digo ‘é’. “Você quer servir? ‘Quero’. “Providencio a sua reservista agora mesmo” Eu era aquele cara que tinha a maior vontade de servir.Eu era um cara magrinho, mas era....’Eu quero servir’,“qué? Então, tá certo. Eu só não vou pode entrá na área da saúde. Vai ser com você mesmo. Vai depender de você”. Naquela época reprovava muito era as cárie dentária. Aí, cheguei lá, entendeu? Fiz os exame, passei.....Aí de lá pra cá,..... a idade foi chegando, foi chegando.”

No exército o senhor continuou fazendo boneco?

Continuei, continuei. Não direto assim, mais sempre quando tinha um tempinho eu procurava sempre trabalhá porque a cultura aqui nessa cidade não é muito, entendeu? Lembrada, não assim. A gente aqui vive no maior esquecimento, entendeu?

Ele retoma a história da ilha para onde foi quando criança e cujas lembranças o emocionam bastante:

“Aí, eu fui, cheguei lá, tinha muitas terra lá. Aí....entendeu?...recursos em termo de comida, caranguejo, muito peixe, muito camarão, era.....a gente vivia lá de barriga cheia, carne com

farinha. Quando a gente queria plantá. Quando a gente queria ia lá no roçado e tirava uma macaxeira, um inhame, uma coisa e a gente, entendeu? Fui, aí a malária me pegou, aí eu não pude mais ficá lá, entendeu?”

Análise e comentários

O sr. Adilson não é um santeiro por excelência, mas as figuras de santo também entram na sua produção por uma questão de diversidade de oferta ao mercado.

Sua narrativa dá alguns saltos no tempo e no espaço, mas é possível perceber que sua história como artesão começa pela necessidade de um trabalho e remuneração. É uma história de esforço e conquistas contada com pausas por causa da emoção de relembrar alguns momentos.

A ilha onde foi morar, por causa das dificuldades da mãe, era onde estava uma prima e, como ele conta, era um lugar de fartura, do qual teve que sair por causa da malária.

Também aparecem aqui as figuras do mestre inspirador e dos “mecenas”, personificados pelo turista, no Buraco da Gia e do sargento incentivador, que faz Adilson perceber que tinha, de fato, uma profissão.



ANTONIO JOSÉ DA SILVA
(TOG)

“Meu nome é Antonio José da Silva, sou artesão, resido aqui em Goiana, sabe? Trabalho com santo há trinta e oito ano. E no meu ateliê que faço na minha casa as peça. Ensina a fazê santo aqui na prefeitura na Casa da Cultura, na Escolinha dos Artesão, hoje nem existe mais.

Mas, a gente continua trabalhando, sempre trabalhando fazendo as peça de santo, fazendo nordestino e também ensinando. Poucas pessoas não sabe fazê santo. A gente dá uma força, aí a gente tá faltando um local pra gente trabalhá sabe? Um local de trabalho pros artesão ceramista pra fazê seu trabalho porque tem que ser um lugar exclusivo pra fazê o trabalho em cerâmica. É um trabalho com barro, ou argila ou massapê. É chamado assim. A gente queria conseguí um espaço desses pra nós ensiná. Pra que essa arte não vá abaixo, como está

morrendo agora. Muito artesão, quando eu comecei ensiná em oitenta e sete, os artesão sempre me incentivam sabe? O governo dava uma bolsinha, um cartão dava pra eles, o governo dava cem real pra eles, daí já anima. Ensiná vai fazê com que a pessoa se incentive, dentro dele. Mas, sim um incentivo do governo, incentivo até do professor que tá ensinando pra que eles venham fazê e evolui a arte. Então, continuando, conforme o senhor tava falando.”

Como é que o senhor começou a fazê santo? Qual é o objetivo? Por que o senhor começou a esculpir santo?

Eu comecei a trabalhar com santo, através de meu cunhado, ele trabalhava em Tracunhaém. Ele me convidô, e a gente passou mais de ano lá. Eu aprendi fazê ????? e santo e gostei. Muitas pessoa procuravam santo, pegava encomenda e fazia, e perguntavam pra um pra outro. no começo eu não sabia fazê, depois eu aprendi. E depois, eu evolui. Comecei fazê peça de todas qualidade de santo.

O senhor não faz só santos?

Eu não faço só santos, não. Eu faço nordestino e o que você pedí. Agora, a minha linha é santo, presépio, nossa senhora.

[...] Eu saía de Tracunhaém ia pra Recife vê o que não tinha, sabe? De santo, aí....os santo pra fazê o santo pra voltá pra lá minha cidade fazê pra vendê aí vive disso aí, pra sobrevivê, o que não tinha lá eu inventava. Não tem presépio, aí eu fazia presépio, levava pra lá, aí não tem nossa senhora ou outro santo, todos os outros santos que não tinha aí eu fazia e levava pra lá e vendia, sabe? Essa ideia deu certo.

[...] Hoje eu tenho meu estilo próprio, sabe? Nessa época eu não tinha, não. Eu tava me aperfeiçoando lá em Tracunhaém. Eu tinha que olhá os outros artesão fazê, e eu fazê do meu jeito sabe? Fazia do meu jeito e entregava porque eu sei vendê também e tinha muito movimento lá também. Você tem que sobrevivê eu tinha família aqui em Goiana. E trabalhava lá, aí eu ia pra Recife levava peça, pegava e trazia o dinheiro e trazia aqui pra Goiana.

E a sua devoção? O senhor tem algum santo que é uma devoção sua? Que o senhor goste mais?

Ah, sim, eu tenho. Eu gosto daquela peça.....Sagrada Família, uma das primeiras peças que eu fiz diferente, a Sagrada Família eu tenho ela em casa, no burrinho, eles viajando pro Egito naquele sofrimento. Tenho devoção por essa peça sabe por quê? Eu nunca tinha visto, eu vi natinha uma foto dessa, eu pedi a ele, que me deu esse livro, aí eu criei e eu ia lá. Fui procurá um burro, um jumento sabe? Lá dentro do mato lá. Para fazê a cara do burro. ...fazê. fiz a cara do burro. Copiei a cara do jumento, do burro, perto dele. E o ateliê lá era grande, o ateliê um centro de artesanato ficava perto...

[...] Eu faço trabalho nordestino, que eu transformo ele em sacro e, vice-versa.

Como faz essa transformação? Muda a roupa? Muda a roupa, muda tudo, mas sendo a mesma peça. Digamos que eu fiz é uma *Fuga para o Egito*. Eu levei pra Fenearte que ganhei o prêmio com essa peça *Uma boa família nordestina*. É uma família que vai num burrinho e ela leva três filho. Quatro com o da barriga.

Que outra coisa além dessa o senhor fez? Que boneco virô santo, que santo virô, você lembra?

Lembro.

Qual?

Eu dei o nome dele *O bom nordestino*, aquela peça *O bom samaritano* eu tirei da bíblia e mudei o bom nordestino. Mas tem ele também figura da bíblia.

Qual o senhor fez primeiro? Bom samaritano ou o Bom nordestino?

Os dois ele pegando o nordestino, ele pega o seu irmão colocando no cavalo. Pra levá pra socorrê, né?

Análise e comentários

Antonio José, o mestre Tog, começa sua fala com um desabafo sobre o apoio de governos ao artesanato.

É possível imaginar o quanto é difícil para alguns desses homens e mulheres expressarem sua opinião e o quanto qualquer oportunidade para falar de si é vista como a chance de fazer chegar sua voz aos que podem ajudar a melhorar suas condições de trabalho.

Relembra os momentos em que esse apoio existiu e quando ela podia ensinar a outros o ofício, na esperança que essa arte não se acabe.

No seu esforço de trabalho, tenta conciliar a vocação da arte santeira com oportunidades de mercado, atualizando e direcionando sua produção para o que os compradores pedem e para o que ainda não foi feito.

É um artista popular por definição, que se inspira no cotidiano que ele observa e reproduz, como a cara do burro. É capaz de conciliar sua religiosidade nordestina com a experiência de ser nordestino, ao substituir as histórias de personagens bíblicos por outras semelhantes, vividas por pessoas comuns, do seu cotidiano.

Saímos da zona da mata, e vamos para Petrolina, sertão pernambucano onde a madeira é a matéria prima dos artesãos concentrados na oficina de artesanato Mestre Quincas, criada

em homenagem ao artesão Joaquim Correia de Lima, considerado o primeiro artesão de Petrolina, mas sobre quem, de fato, se sabe pouco.

Nesse centro de artesanato encontramos a figura de Roque Santeiro, e de Carina Lacerda, única mulher artesã presente cujo esforço em se destacar como artesã não foi apenas o de esculpir a madeira, mas também a opinião dos colegas sobre sua competência.

É com eles que começamos estas transcrições.

CARINA LACERDA

“Meu nome é Carina Lacerda, eu sou de Araripe, em Pernambuco. Eu nasci em 1976, tenho quarenta e dois anos e, eu comecei, profissionalmente, eu comecei um pouco tarde já. Eu comecei aos vinte e oito anos, mas os primeiros contatos foram quando eu era criança. Meu



irmão, ele fazia uns rostos de Cristo de Durepoxi. E aí, eu tinha quatro, cinco anos de idade eu ficava ali por perto vendo ele fazer aquelas coisas, né? Eu malinava¹⁰⁹ muito, ele começou me ensinar a pintar os rostos de Jesus Cristo, que ele fazia no Durepoxi e aí ‘olha, pinta assim.’ Aí eu fui pintando aqueles rostos, né? E o tempo foi passando, obviamente, eu assim, normalmente os pais não querem que os filhos sejam artistas, né? Eles querem que a gente seja doutor, médico, advogado, engenheiro. E eu tive que estudá, né? Pra poder satisfazê a minha mãe. Mas, aquela semente ficou guardada no meu coração. [...] Então, assim, eu comecei a fazê, quando eu descobri aqui oficina do artesão, eu comecei a vir pra cá, eu comprava umas carranquinhas pequenininhas, mas eu comecei a fazer as carrancas nas barrinhas de sabão azul, com faquinha normal em casa. [...] Então, comprava as carranquinhas levava pra casa e ficava querendo fazer o modelinho das carrancas. Eu fiz um monte de carranquinha de sabão azul. Aí eu comecei a vim pra cá, pedi pra eles me ensinarem. Sim, foi um pouco difícil assim, porque era e como

¹⁰⁹ malinava/malinar: do latim malignare – comportar-se com má intenção

- <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/malinar> - consultado em 14/11/2016 - Carina quer dizer que fazia bagunça.

você pode percebê ainda é um ambiente muito masculino, né? Então, assim, encontrei muita resistência, assim. [...] “Não, você é mulher. Você não pode. É complicado você ficá aqui, porque a gente tira a camisa, a gente trabalha sem camisa. Às vezes, a gente precisa trocá de roupa aqui no salão.” Mas, eu disse, ‘sim, mas não troca no banheiro, por quê? Roupa tem que trocá no banheiro. E a camisa veste, porque senão eu vou ter que tirá a camisa pra trabalhar também pra fica igual a vocês. Porque eu vou virá escultora, nem que ninguém não queira, mas eu quero. Então, assim foi um caso de muita resistência. Foi uns cinco anos lutando mesmo, assim. Lutando, eu falo assim, tipo com resiliência, diplomaticamente, mas ali, né?”

E a arte santeira? Como é que ela entra na sua vida? Como é a ideia de fazer

E a arte santeira foi assim, começou com alguém trazendo pra mim restaurá, né? Trouxeram alguns pra mim restaurá. Aí, as coisas funcionam tudo muito no boca a boca. “Olha, Carina restaura santo”, “nossa, restaurou uma Santa Bárbara minha que ficou maravilhosa”. Aí já chegou outra e, aí os santos foram vindo pra mim

Tudo de madeira?

Tudo de madeira e foram vindo as encomendas. “Ah, se você restaura, então você também faz. Você qué fazê um pra mim?”. Eu disse ‘olha, eu nunca fiz, mas eu posso fazê.’ “Faz uma Nossa Senhora de Fátima pra mim?” ‘Faço’. Aí, fiz. Nossa Senhora de Fátima pequeno. Depois chegou outro, depois veio um médico “olha, quero que você faça uma Nossa Senhora de dois metros pra mim. [...] Tá bom, eu faço. [...] Agora, eu faço no meu estilo. O senhor qué?” “Quero”. ‘Não precisa ser igual lá do classicismo?’ “Não. Não precisa, pode fazê do seu jeito”. Aí, fiz uma santa, a Nossa Senhora de Fatima com os três meninos, numa base. Só que os meninos, a obra ficou meio que interativa as pessoas, elas podiam movimentar porque eu deixei os meninos soltos. Eu fiz a Lucia, o Francisco e a Jacinta, eu fiz eles separados da base. Então, podia mudar de lugar, a ovelhinha também. E ela, eu fiz na arvorezinha, no arbusto, né? Ela apareceu, tinha um arbusto. Tinha a nuvem e ela bem grande com dois metros de altura. E aí, num instante foram vindo pra mim assim. Eles vieram, foram aparecendo, Nossa Senhora de Aparecidas, Santo Antonio, São João. Eu fui fazendo santo, não foi uma coisa, que eu dissesse ‘ah, eu vou ser santeira’. Eles vieram pra mim, mas assim atrelado a isso, eu sou uma pessoa sincretizada porque a minha mãe era catolicíssissíssima, tanto que meu irmão fazia vários rostos de Jesus Cristo de Durepóxi, e o meu pai era dono de um terreiro de candomblé. Então, eu tive todo esse contato com esses dois mundos, né? E os meus pais, eles foram casados quarenta e cinco anos e eu também gosto muito. Adoro também fazer as imagens dos orixás, eu gosto de fazer Iemanjá, Preto Velho, Preto Velho, Iansã. Eu caminho nessas duas vertentes, e, e assim eu me sinto muito satisfeita fazendo.

Alguma devoção, alguma preferência por algum orixá ou por algum santo?

Eu tenho fé, eu tenho fé, eu acredito que existe sim, uma força que nos move, que muitas pessoas nomeiam, que as religiões, eu preferi por questão pacífica mesmo em casa, eu preferi não me vincular nem ao catolicismo e nem ao candomblé, mas assim eu fui criada pra respeitar, aprender a respeitar, até porque eu nunca vi os meus pais brigarem por causa disso. Foram casados quarenta e cinco anos, né? Então sempre foi um ambiente muito pacífico.

A sua mãe hoje mudou?

A minha mãe é professora, ela hoje é professora aposentada, mas ela ainda é muito católica.

Mas no teu trabalho ela hoje.

No começo, não. No começo foi meio complicado assim pra ela aceitá porque como eu trabalho muito com madeira, com árvore tombada, né? Madeira morta, árvores que caem na cidade eu vou pegá. Então assim e já tava me tornando uma pessoa mais conhecida, então, e tiraram umas fotos minhas e mostraram pra ela lá, eu recolhendo, coletando uma madeira, né? No lixo. “Ai, sua filha tá vivendo do lixo. [...] Aí quando eu comecei a fazê os santos. Aí, fiz os santos levei pra ela Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, um Jesus Cristo, um Crucifixo, Santo Antonio eu levei pra ela, aí ela se acalmou, mandou benzê, aí tá lá tudo bento, aí ela ora, faz as orações dela. Depois que eu comecei a mudá o trabalho, mostrá os clientes, mostra que eu tava vivendo da minha arte, aí ela ficou mais tranquila porque muitas pessoas, não só a minha mãe, elas têm a visão de que é aquela coisa, né? Não consegue viver da arte, que arte é subversiva, e aí eu já tinha feito uma tatuagem, foi outra coisa também.

[...] As coisas foram caminhando porque também já são, só aqui eu já tenho quinze anos trabalhando com eles. Então, passados esses cinco anos de turbulência, eles foram me aceitando, né? Dizendo “nossa Carina tá, Carina se entrega. Carina, ela faz mesmo. Ela fica aqui de manhã até de noite.” Aqui o reconhecimento é você ganhá ou madeira ou ferramenta de um artesão, dos mestres, é eles vão trazendo. [...] O mestre Biu dos Anjos deu o enxogue que é uma ferramenta que serve para descascar madeira, [...] Nesse dia eu me senti muito honrada. Né? Porque ganhar um presente de um mestre. Pra mim era ele afirmando pra mim dizendo “olha, você tá sendo, você tá aqui” pra mim foi um diploma pra mim, certo? Eu como mulher, depois de ter passado por todas aquelas coisas, né? Me cortei muito no começo, porque as ferramentas eram muito amoladas, eu não dominava. Eu parava muito, pra olhá eles. Eles me ensinavam, mas eles permitiam que você olhasse. E eu aprendi muito olhando eles, a forma como eles amolavam as ferramentas eu fui aprendendo também. A forma como eles colocavam o santo na peça também, fui aprendendo muito isso com eles. E aí, uma pessoa que me ensinou bastante aqui foi o mestre Biu, né? Biu é assim uma pessoa que eu sou muito grata, quando ele

viu realmente todo o meu esforço, ele veio, eu tava fazendo uma Santa Bárbara e o mestre Biu é evangélico e eu tava fazendo uma Santa Bárbara e aí ele “nossa, Carina deixa eu te ensiná a fazê melhor aqui o cabelo dessa santa que tá aqui sem volume está muito estático. Deixa eu te ensiná melhor”. Foi ele que me ensinou a fazê o cabelo dos santos. Então, assim eles foram vendo, percebendo que eu queria, que eu me esforçava para aprender. Aí eu fui juntando o estilo, meu estilo, minha delicadeza de mulher. Semana passada eu entreguei uma Nossa Senhora de Lourdes pra uma cliente e aí quando eu fui entrega lá eles ficaram “nossa, como ela tá doce, como ela tá com cara de santa mesmo.” Eu deixo muito suave o rosto dos santos.

Carina e os artesãos da oficina Mestre Quincas recolhem madeira de árvores caídas ou arrancadas por vários motivos.

Você tem usado uma diversidade de madeira bastante grande.

Sim, castanhola, ficus, algaroba, a imburana de cambão que é a que a gente coleta ao redor dos projetos que eles tiram pra fazê a agricultura daqui, né? Aí, eles sabem que a umburana se trata de uma madeira nobre, e aí eles guardam, já sabem, então aí a gente negocia, a gente entra na chácara. Oferece uma peça esculpida pra o dono da chácara. Aí de troca, ele deixa nós colocarmos ??? as imburanas mortas que tiverem lá, que eles deixam separadas. Desmatam pra fazer a roça, agricultura e deixam lá, a gente vai, pega e traz ???? a madeira.

Finalizando, pedi que Carina acrescentasse algo que ela considerava importante na sua carreira e a partir dessa fala aconteceu uma parte muito importante da entrevista.

“Então, assim fora isso eu estudo, fui estudá. Na verdade assim eu achei que isso não cabia somente dentro de mim, ficar guardado comigo, muito pouco seria pra ficar guardado somente comigo, então eu fiz o Enem cinco vezes, porque tava muito tempo longe da escola, já tinha uma filha pra criá e aquela coisa, aquela correria de mãe, né? Mas isso estudando aos poucos, ia fazia um Enem, passava não dava nota, aí no outro ano de novo, aí no outro de novo, até tinha gente que dizia “Meu Deus do céu! Você é persistente como é que pode a pessoa”. ‘Vou passá, sim. O meu lugar tá lá na faculdade. Minha vaga tá lá pode tê certeza’. Até quando eu entrei, no dia que eu entrei, fiquei toda feliz.

Está fazendo faculdade de quê?

Eu faço Artes Visuais na Univasf, nesse próximo semestre eu vou apresentar a minha TCC (Trabalho de Conclusão de Curso). Se Deus quiser, com fé em Deus! A minha TCC eu levei

pras escolas, ‘O tridimensional’. [...] Então, eu desenvolvi um projeto com biomassa que é a mistura desse substrato desse pó de madeira pra apresentá o tridimensional aos estudantes.

Fez uma massa de modelar com madeira?

Exatamente, aí as esculturas são feitas na escola. Eu vou pra escola, exerço a minha profissão lá, exerço a minha arte, deixo uma escultura feita na escola, uma coruja em alguma árvore morta porque nas escolas sempre têm.

Com a matéria-prima?

Com a matéria-prima da árvore que tava morta. Então, meu projeto é esse, aí, então, eu tô escrevendo a tese, fazendo a pesquisa, escrevendo a tese em cima disso. E tá dando certo graças a Deus. Esse ano tem duas esculturas minhas no Salão de Arte Sacra da Fenearte. É o terceiro ano já que eu tô no Salão de Arte Sacra. O primeiro ano, a obra que passou foi a ‘Oração’ que era uma bem parecida com essa aqui. Era Nossa Senhora grávida em oração e um pássaro pousado na barriga dela. O Divino, uma pombinha branca, né? Aí essa foi a primeira peça que foi para o Salão de Arte Sacra, há três anos atrás. Aí, no ano passado, passou também e esse ano novamente.

Esse casal, essa sagrada família Maria/José e essa peça que você acabou de descrever eles não tão dentro de um padrão de iconografia de santo. Como é que você faz essa criação tua, baseada em quê?

Bom, eles estão baseados na minha vivência de religiosidade. Por eu não ser praticante da igreja católica, uma pessoa que vai pra missa, mas não sou agora porque a minha mãe me fez fazer tudo, sou batizada, crismada. [...] Então, esses santos eu faço baseado nas minhas vivências religiosas, né? Por eu não ter uma religião.

Os orixás também?

Também. Então, assim eu faço pensando nas imagens que eu vi e convivi quando era criança porque no quarto da minha mãe tinha um altar. Ainda tem até hoje com vários santos e no terreiro do meu pai tinha outros altares, não eram só um altar cada orixá tinha o seu altar. E aí eu faço sempre baseado nessas imagens que permeiam as minhas memórias.

Análise e comentários

Para trabalhar com a arte Carina teve que vencer diversos preconceitos. Começando com o de sua mãe, que desde que ela era menina, apostava num futuro tradicional para a filha, com escola, graduação e profissão regular. Chegou ao artesanato desenvolvendo um talento infantil e enfrentando outro preconceito, de artesãos, homens, que viram nela uma ameaça a uma tranquilidade estabelecida.

Venceu os obstáculos da mãe, apresentando resultados financeiros e materializando as imagens do catolicismo que a mãe venerava. Venceu os obstáculos dos colegas, mostrando que sua feminilidade não era inferioridade. Conseguiu assim o respeito de escultores mais antigos cujo grande símbolo foi a ferramenta que ganhou de presente do mestre Biu (a quem também entrevistamos), que além disso a ajudou a esculpir a cabeleira de um santo, mesmo sendo evangélico.

Curiosamente, é a partir de não ter uma religião que ela consegue ter uma experiência religiosa. Partilha conhecimento com estudantes de uma escola e diversifica a matéria prima aproveitando o que é oferecido, às vezes em troca de uma peça esculpida.

De restauradora de imagens a escultora com liberdade para criar uma N. Sra. de Fátima interativa, (diga-se de passagem, sabendo o nome das 3 crianças que viram a aparição da virgem) e que também esculpe imagens relacionadas ao candomblé e à umbanda, Carina se tornou uma artista cujo tema principal está intimamente ligado à convivência com a mãe católica e com o pai, dono de um terreiro de Candomblé.

Santos ou orixás, Carina não esculpe arte sacra, mas seu trabalho tem o sagrado que existe em toda arte.

ROQUE GOMES DA ROCHA – ROQUE SANTEIRO – 59 ANOS



“Veja bem, eu cheguei a essa Petrolina com meus quinze anos. Através de um trabalho de escola sobre o Rio São Francisco, eu descobri a história das carrancas, daí despertou dentro de mim a curiosidade de ver um artesão concluindo uma carranca. Daí eu encontrei um artesão chamado Da Silva, daí eu já arrumei meu primeiro

emprego. Ele me deu emprego deu lixá as peça dele, dá acabamento nas peça, nas carranca. Daí logo, logo eu infiltrei dentro de mim aquela, aqueles detalhes certo? Daí eu concluí minha primeira carranca. Eu pagaria caro pra mim tê essa carranca comigo. Mas, eu sei que ela está no estado de Minas Gerais, um turista comprou uma minicarranca. Daí eu trabalhei uns quinze anos, fazendo, concluindo carranca. Mas, eu queria mais porque eu cheguei dentro de mim que

carranca tudo bem é uma história do Rio São Francisco, mas se você fizé cinquenta carranca e botá uma junto da outra, tudinho se conclui o quê? Carranca. Daí eu entrei no mundo da arte sacra, o mundo mais amplo que busca muito o seu interior. Então, hoje eu sou consagrado como o Roque Santeiro. Minha agenda tá sempre lotada. Você tá trabalhando sempre naquilo que você tá satisfazendo a vontade de vê alguém. Mas, a arte, ela é muito profunda. Você nunca consegue sê um artista realizado. Pra você está sempre começando, porque você está sempre criando peças diferente. Então, o que que acontece, você vai pra casa, mas já é pensando no dia seguinte. A arte está muito dentro de você, no dia-a-dia [...] Vou contá uma coisa que muito, talvez vá acordar até você. A peça mais importante que eu fiz na arte sacra é um santo que ele é desconhecido. Você não vê em igreja, não vê ninguém fala dele, você não vê procissão dele, nada. E se tem um santo de verdade, ao lado de Cristo é ele, quem é esse santo? [...] Esse santo se chama Dimas. Então, foi o único santo que foi canonizado não pelo papa, não. Foi canonizado por Cristo, quando ele tava na cruz o bom ladrão, ele disse: Senhor, esse homem não fez nada. Ele não é merecedor desse castigo. Nós sim, somos merecedor desse castigo, ele não. Aí na hora da morte, ele disse: Senhor, lembre-se de mim. Quando estiver no reino do céu. Ele (Jesus) disse: Hoje mesmo, você está comigo no paraíso. [...] Então, esse santo ele me comoveu, realmente, é um santo esquecido. Então, isso me chamou muito a atenção, por esse fato também despertou dentro de mim, Dimas e pra mim foi a obra de arte sacra que falô mais alto”

E mais ou menos, já pra encerrar, a questão da matéria-prima, tá muito difícil conseguir madeira?

Olha, veja bem, nós trabalhamos com a madeira aqui do nordeste, uma madeira chamada umburana. Só que nós não trabalhamos com as árvores vivas. Nós trabalhamos com as árvores mortas. Nós tamos hoje dando vida a essas árvores através da arte. Essa arte aqui, essa árvore ela vai estar viva por muitos e muitos anos. Quem matou essas árvores não foi o artesão, foi o governo nos projeto de irrigação aqui da cidade. Milhares e milhares de hectares foram desmatados. Essas árvores foram recuadas aos rastelos das roças e elas tão lá mortas. Muitas pessoas faz uma broca, limpam a roça, mas ficam os toco da umburana lá, a gente vai lá e recicla, tira dando vida. Só que essa madeira ela tem uma parte, segredo. Que você tem que trabalhá pra você tê segurança só no cerne da madeira, nessa parte amarela. Se você dexá essa parte branca, que você tá vendo aqui, essa parte roxa, ela dá cupim. Você vê que ela tá se danificando aqui. Pra ela tê garantia, você tem que retirá toda a parte do branco da árvore e trabalhá só no cerne da madeira. Eu gostaria que o artista tivesse a idade que dura uma peça

dessa, só do miolo da umburana. É muito tempo não acaba nunca. O nome do artista está envolvido justamente nisso aí, na qualidade do trabalho.

E a inspiração que o senhor tira pra fazer a imagem de santo?

É o São Jorge tem o dragão, o cavalo e o guerreiro. A arte já está dentro da madeira. Você pega uma encomenda duma peça. Às vezes, você dentro de um caminhão de madeira, você fica procurando qual é a madeira que dá as parência da obra de arte que você vai concluí. Então, a arte já está lá dentro, você vai retirá só o que está sobrando. A madeira já dá a forma da escultura que você qué concluí.

[...] Aqui eu vô fazê um São Jorge, às veiz você olha pruma foto, como você tá vendo na parede ali. É só você tê a noção como ficou o cavalo, o guerreiro. Eu não quero ser uma máquina xerox. Eu quero fazê aquele São Jorge que está no meu disquete memorial, memória.

[...] As pessoas me encomendam uma santa que tem bastante anjos. [...] Conceição, Rainha dos Anjos. Eu não vô pegá uma foto de um anjo de um artista que já fez há não sei quantos mil anos. Sabe o que que eu faço? Eu pego o álbum de meus netos, meus filhos fico olhando como é as profundezas do rosto, a cavidade do nariz numa criança, o cabelo encaracoladinho. Eu vô pra foto de uma criança real, não pra um rosto de um anjo de um artista que já fez, já foi concluído. Não, eu vô pruma foto real, de um menininho, de um anjinho.

[...] Às vezes, eu vô pruma praça, eu compro milho e fico jogando pros pombo na praça, pra fica olhando pros pombo, pra quando eu for fazê um Divino eu olhá a cabecinha dela assim.

[...] Aqui está uma madame sentada, todo luxo dando de mamá a dois menininhos gêmeos dela e o dela chorando aqui de lado. Isso aqui é uma inspiração, é uma história, que aconteceu no Brasil, na escravidão, o leite das escravas pra amamentá os filhos da madame. É uma peça muito simbólica feita por Roque Santeiro. Às vezes, você tá em casa dormindo, acorda, fica pensando, aí vem aquele, vô fazê essa peça. Às vezes, tá assistindo um filme. Dali você tá assistindo um filme, chega a inspiração dentro de você pra concluí a peça que veio. A arte é isso.

Análise e comentários

Entrevistas com pessoas como Roque Santeiro podem começar justamente quando se pensava em termina-las.

As carrancas do rio São Francisco o chamaram para a arte na madeira e a necessidade de ser criativo o dirigiu para a arte santeira, onde ele pode, a despeito de preservar a iconografia clássica dos santos que os definem e identificam, trabalhar com a inspiração que vem da

realidade, desde o rosto dos filhos e netos, reproduzidos nos anjos, como das pombas que se tornam o Espírito Santo.

Ainda que trabalhe por encomenda, vai buscar a madeira bruta que apresente uma forma semelhante à peça que está na sua imaginação num esforço para não reproduzir sempre a mesma peça, como uma “máquina xerox” e que foi o principal motivo para abandonar as carrancas.

A menção a São Dimas, nome apócrifo do ladrão crucificado com Jesus e cuja história é exclusiva do Evangelho segundo Lucas, tem um caráter teológico, ao lembrar que esse personagem foi canonizado pelo próprio Cristo.

Embora santeiro até no “sobrenome” Roque diversifica sua produção com imagens que contam histórias, como a da mãe preta, que deixa seu filho de lado para alimentar os da senhora branca.

Abordou aqui a questão da matéria prima, de uma forma muito semelhante à de Juca Lima, artesão do Piauí que apresentei no capítulo II.



GABRIEL PEREIRA PINHEIRO – Mestre Biu dos Anjos. 59 anos

“Meu nome é Gabriel Pereira Filho, filho de Petrolina. Meu nome artístico é Biu dos Anjos, porque eu trabalho muito em cima dos anjo barroco [...] eu comecei com as carranca do mestre Guarani. Depois aqui na região, as carranca chegou a saturá, muita gente fazendo. Aí eu peguei uma reciclagem¹¹⁰ com estilo barroco com os anjo. E aí, depois que eu peguei essa reciclagem no estilo barroco, aí me dediquei às escultura de santo.”

A sua motivação não tem assim muito a ver a sua religião, por exemplo, tem alguma coisa a ver? O senhor é devoto de algum santo?

Não, por sinal eu sou evangélico, mas religião eu faço como um trabalho de arte, Deus me deu um dom, que isso é um presente que ele nos deu. Se ele me deu é porque que eu faça, né?

¹¹⁰ A reciclagem a que ele se refere aqui não é reaproveitamento e sim uma reciclagem de conhecimento através do aprendizado de outra forma de escultura relacionada ao barroco

Então, eu não sou bitolado a isso, não. Eu faço ele me deu o dom, por exemplo. Eu tô aqui, o cara chega me incomenda um santo, a minha situação em casa não tá muito boa, aí eu não pego? Aí a minha família vai passar situação, por causa de mim? Se eu tenho o dom de fazê. Por que eu não faço? Se veio até a mim? É uma porta que abriu eu tenho que fazê. Não vou fechá a porta.

O senhor falou sobre o os anjos no estilo barroco. Além de ter o estilo barroco, tem alguma coisa sua, que o senhor possa dizer que é um traço seu, é o seu estilo. É alguma coisa que o senhor coloca que faz diferença?

O meu carro-chefe quando as pessoas me vê, me conhece mais por Biu dos Anjo, porque os meus anjo, o senhor sabe o estilo barroco foi um estilo de época, o sucesso dele foi século 17 e 18, e ele, eu estudando o barroco, você não tem que fugi assim, porque o barroco, ele tem que tê rosto de criança, tem que tê bochecha, tem que tê os cachinho, né? E no meu, e aquele desenho do barroco, e no meu tudo isso eu boto só que no meu as pessoa acha engraçado porque o meu toque é uns anjo tudo de alegria, tudo feliz, e as pessoa gostam. E o meu marco memo é com os anjo barroco.

[...] O ano passado mesmo lá na Fenearte eu vendi duas peça pra o Instituto Ricardo Brennand que lá tem uma capela lá no instituto, no museu dele, diz que lá é um local que tem esses casamento chique e ele tem uma capelinha e eu tive assim o prazer de vendê uma árvore de anjo, uma árvore grande de anjo barroco, e uma Santa Ceia, num tronco esculpido as personagem dos apóstolos todos. Eu vendi a ele, graças a Deus, vindi, beleza ele, tranquilo.

Era um tronco único a peça?

Era um tronco e aí eu medi seis apóstolos, Cristo no meio, embaixo, a Santa Ceia que é o pão e o vinho, Cristo no meio e embaixo os outros apóstolos. Foi uma peça que eu fiz para participar do Salão de Arte Religiosa, em Recife

A Santa Ceia era na vertical?

Na vertical, um tronco, não era aquela que o pessoal sempre faz padrão, tipo uma talha, entendeu?

Análise e comentários

Mestre Biu foi o evangélico que ensinou Carina a dar movimento ao cabelo dos santos. Paradoxalmente é conhecido como Biu dos Anjos, porque esculpe anjos em estilo barroco, apesar de ser evangélico.

Começou a ser escultor fazendo carrancas e “se converteu” aos santos por uma questão de mercado, mas ainda assim entende que seu trabalho é um dom de Deus, que o quer evangélico e escultor de imagens.

Católico ou evangélico, o artista popular é um revolucionário.

JOSÉ NILDO DA SILVA



“Meu nome é José Nildo da Silva, conhecido como Nildo Artesão. Eu tô como artesão desde dois mil e um. Sou natural do Crato, Ceará. Moro em Petrolina desde mil novecentos e oitenta. E trabalho com arte em madeira.”

Você teve uma fase de fazer santos de madeira?

Na verdade, eu comecei fazendo animais. Aí, passei a confeccioná os santo, devido a demanda do mercado, o pessoal pedia muito a miniatura do santo, o santo pequeno. Aí, através do pedido do mercado eu comecei a esculpi santos. [...] Eu comecei na arte já em dois mil e um aqui em Petrolina, com vinte e poucos ano, passei a fazê santo, esculpi santo. Ainda hoje, eu faço, eu faço por encomenda, o artesão ele tá na mente, o que ele faz tá memorizado, se eu quisé fazê qualquer santo, eu faço, sem precisá olhá pra imagem nenhuma, tudo aqui na mente, tudo arquivado. Mas, o que me levou a motivá a não fazê mais santo, eu acredito porque o mercado encheu de santo, acho que saturou, não sei o que é. Acho que é a procura, a demanda. Devido tê muito santeiro. Quando eu comecei, acho que dois mil e cinco, dois mil e seis, dois mil e sete, dois mil e oito por aí assim, eu fazia o meu santo, tinha pouco santo no comércio, tinha santo, mas só que tinha pouco. E os que eu fazia era específico, ele tinha uma característica extra. Eu fazia um santo tipo, é copiando a minha fisionomia, eu fazia santo magro, alto, uns santos bem específico. E era muito aceito no mercado, e ainda hoje são. Ainda hoje os meus clientes antigo me procuram por mais devido eu ter me afastado da arte santeira eu passo pra outros colegas só que não é a mesma coisa.

[...] Eu quero dizê o seguinte eu fui artesão desde quando tava na barriga de minha mãe. Acho que eu já era artesão, já fazia arte. Depois eu menino quando eu me tornei, comecei andar com minhas pernas, já fazia meus próprios brinquedo, “já é um artesão nato”, relato que tenho dos meus parente, é que “esse menino é muito inteligente, ele confecciona o carro dele”.

E o que fez você assim, digamos, se profissionalizar quando você começou fazer animais pra vender. Como é que você viu que isso tinha um potencial?

Aí, é onde eu entro, a parte que eu comecei a fazê o artesanato a nível comercial porque antes eu fazia, eu tinha um canivetizinho, eu esculpia, fazia um busto, fazia um animal, fazia uma coisa. Mas, aquilo pra mim não era arte. Eu não tinha conhecimento que existia o artesanato, porque a minha área específica era outra. Eu era agricultor. Trabalhava em agricultura, servente, fazendo bico, só que no meu intervalo, no meu tempo vago, eu fazia sempre uma pecinha, quando eu terminava, achavam bonitinho, meus colegas, até meus patrões, “que coisa bonitinha”, eu dizia ‘tome’ e lhe dava. Sempre que eu fazia uma arte dava pra pessoa que achava bonito. Mas aí acho que foi em dois mil e um, uma pessoa me indicou, disse que existia um centro de arte.

[...] Eu confeccionava meus brinquedo, eu mesmo confeccionava meus brinquedo, meus, dos colega, aí o que que eu tenho a dizê? O artesão ele já é desde criança, que ele já é um, já vem já nele, já na raiz. Hoje em dia, não adianta você pegá um menino já crescido tentá ensiná pra ele que num sai. Eu tenho quatro filho adulto, nenhum deles puxou ao meu dom. E às vez, já vem um de fora que. Tinha um rapazinho aqui de quinze ano, ele passou algum tempo trabalhando comigo aqui. Mas, aí eu via que ele tinha o dom. Ele pegava a madeira, eu não precisava dizê nada, não. Ele só queria sabê a forma, como utilizá, que madeira usá, que ferramenta usá, porque já tava tudo na mente dele, tanto que a primeira faquinha que eu dei a ele, fez um tatu sozinho lá, só olhando pruma foto.

Ele não continuou?

Devido a idade dele, ele tem quinze ano, ele estuda. Aí tem a modernidade de hoje, os menino moderninho não qué ingressá no artesanato, por quê? Porque quando você é novo, você qué tudo rápido, tudo expresso. O artesanato não é assim, você tem que confeccioná com bastante paciência, com bastante carinho, botá bastante coração na peça e esperá o cliente certo pra comprá. Ali não é uma coca-cola que você bota na prateleira a pessoa chega e não utiliza nenhuma arte, é coisa do coração. É coisa sua. O artesão quando ele faz uma peça ele dá tudo de si naquela peça ali. Se o cliente levá uma peça do artesão, ele tá levando um pedaço dele, entendeu? Eu posso fazê um milhão de peça, é um milhão de pedaço meu que eu espalho pelo mundo.

[...] Eu me afastei um pouco da escultura em geral, porque além do sacro, eu fazia a fauna, fazia a flora. Eu fazia de tudo, de tudo um pouco. Eu fazia maquete, em geral, de casa antiga, de avião, de helicóptero. Tudo isso aí é arte na madeira. O que acontece, quando o mercado não pede mais ou então pede com menos força. Aí o que o artista tem que fazê? Ele tem que saltá fora se ele for um cara inteligente se ele arrumá outra linha de trabalho, que tá lhe rendendo lucro não adianta você mantê a linha. Hoje em dia, não tem o negócio de dizê ‘ah, eu sou um artista. Eu tenho a minha linha. Eu só faço isso.’ Mas aí e o lucro, e as conta? Você tem que tê inteligência. Se você sabe que o mercado, hoje tá pedindo hoje um certo segmento de arte, na minha concepção, o que você tem que fazê? Você tem que seguí aquele caminho.

[...] Até minhas ferramenta de esculpí, uma parte já deve tá enferrujada e outra parte, acho que eu já devo ter perdido. Mas, sempre que aparece uma encomenda de alguma coisinha e eu teja com tempo, eu faço,

[...] Eu engrenei noutro caminho, e é o que é eu trabalho é placas. Faço placas de madeira e faço móveis rústico, e objeto utilitário de madeira, tudo confeccionado à mão. Aí por que eu tô fazendo isso? Porque o mercado tá pedindo, o mercado tá pedindo essa parte.

Faz tempo que você fez esse oratório?

Esse aqui, por incrível que pareça, fiz ele ontem.

Fez pra vendê já? Ou já vendeu?

Não, não. Aqui é que nem eu falo, quando eu tô com muita encomenda de placa, aí eu vô fazendo as minha encomenda, aí quando dá uma paradinha, uma freada, eu rapidinho eu faço alguma coisa prá ocupá a mente.

[...] O artesanato na década de oitenta, o artesão era considerado um hippie, era marginalizado.

[...] Mas, ultimamente, entrou algumas entidade aqui [...] que ajudou muito a difundí o artesanato. Aí, veio as cooperativa, as modernidade, associação começaram a se juntá e o que que acontece? A partir desse momento aí, a pessoa que coleciona arte, o rico ele começou a valorizá o artesão. O artesão é bem visto em qualquer local que você for, ele pode ser quem for, ele pode ser feio.

Análise e comentários

José Nildo se sente um artesão desde que “estava na barriga da mãe”, mas a vontade de viver deste ofício o fez direcionar seu trabalho para o que produz resultado prático, o que no seu entender, a arte santeira não faz mais. Todavia, qualquer que seja a peça que faz, seja um santo ou uma placa, é sempre um pedaço seu que vai embora.

Fala dos filhos que não seguiram a profissão, e do menino que tentou mas não continuou, porque o artesanato não traz frutos rapidamente e nele precisam estar a paciência, o coração e o cliente certo.

Fala da necessidade de união e cooperativismo e de como, na sua opinião, isso ajudou a desmistificar e melhorar a imagem do artesão.

Todavia, aquele artista santeiro do princípio da história, que tinha um estilo próprio e a imagem dos santos arquivada na memória, ainda parece ocupar espaço na vida de José Nildo, porque é um oratório que ele escolhe para fazer, quando precisa ocupar a mente.

Deixamos o sertão e vamos para a região do agreste pernambucano, na cidade de Ibimirim, onde em uma única rua, entrevistamos 4 artesãos, incluindo uma mulher e ainda o mestre Nivaldo Santeiro, que morreu assassinado 3 meses depois da nossa entrevista.

Começo por ele a transcrição das entrevistas de Ibimirim, como uma homenagem póstuma a um talentoso escultor.

NIVALDO GOMES DOS SANTOS – 57 anos

“É tem um detalhe que diz que a dor é quem ensina a gemê, certo? Eu não tinha a nada a vê com escultura. Eu trabalhava em firma. Eu era mestre de obra. E como fiquei desempregado, em setenta e nove pra oitenta, por aí assim. Em oitenta e quatro, tive que ingressá na arte, pela



qual me apaixonei e até hoje continuo.”

E esse seu ingresso na arte foi motivado por alguém? Alguém inspirou o senhor? Como é que o senhor escolheu a arte santeira? Digo assim, a arte, o senhor podia tê optado por escultura em qualquer outra matéria-prima.

É, eu casei em oitenta e quatro.

Quando foi, aí fiquei desempregado, aí fiquei. Aí, que a história é muito comprida. Se você me permite, eu conto. [...] Eu tava desempregado e vi na casa de um amigo, eu tava tentando aprendê batê violão, vi na casa duas talhazinha pequena, aí brincando com ele falei que faria melhor. E ele disse que era difícil, aí como ele duvidou eu vim praqui pra casa da minha

esposa, e consegui fazê melhor, fiz duas desses trabalho até hoje, desde oitenta e quatro quando eu comecei nisso aqui como confeccionista de arte, aí continuo até hoje.

Como é que o senhor conseguiu as ferramentas pra fazer essas talhas?

Porque até onde eu aprendi lá era um salão de escultura, aqui de Ibimirim, a pioneira daqui, a Zefa. Ela faleceu que era tia da minha esposa, aí ficou o viúvo, Pedro Ferreira de Souza. Aí tinha muita gente que aprenderam lá também. Aí consegui a facilidade porque tinha todos tipo de ferramenta.

O senhor também trabalha com mel?

Eu sou o segundo maior produtor de mel aqui de Ibimirim. [...] As madeiras que não prestam pra confecção de santos eu uso pra fazê as minhas colmeias.

A sua dedicação pela arte santera, o senhor se inspirô nesse seu amigo que já fazia?

Exato. Já.

Mas o senhor tem alguma ligação com santo, devoção, alguma coisa do tipo?

Não, eu sou católico, mas não tenho essa história de santo, não.

As peças que o senhor faz são inspiradas em alguma coisa?

A gente já tem criatividade já, quando as peça são muito grande, tronco grande, médio, pega a madeira, quando a gente pega madeira, praticamente a gente já vê aquela imagem dentro da madeira, né?

O senhor já imagina qual é o santo que vai esculpi. O senhor, normalmente, trabalha sob encomenda, ou o senhor faz?

Geralmente, mais só por encomenda.

A maioria das peças já tem um cliente. Já, já. E o senhor sabe quem são esses clientes e o que eles fazem? Com essas imagens?

Muitos colecionador, tem loja também. Trabalha com a loja, também, né? Tem lojista que compra pra revenda. Aí, praticamente, eu vendo pra quase o Brasil inteiro, Minas, Rio, São Paulo, Salvador, no Ceará, em Recife, João Pessoa e Maceió.

Pra igrejas? O senhor já vendeu?

Não trabalho pra igreja, não

Bem, o senhor tem alguma coisa que o senhor gostaria de acrescentar que eu não perguntei que o senhor acha importante falá sobre seu trabalho, sobre a sua história. É eu o que me incentivô mais a confecção de santo eu vô contá agora. Como eu já falei eu era mestre de obra ?????? trabalhei nessa barragem de Itaparica, né? Como eu falei que ia fazê essas duas talha, aí continuei confeccionando, a confecção de santo, trabalhei um mês pegando o macete, quando aprendi, resolvi montá o meu ateliê. É bem interessante essa história, viu?

Quando eu fiz dezoito santo de madeira, de tamanho diverso, de trinta centímetro a um metro e dez, me lembro como hoje. Aí fui para o Recife vendê, inclusive ele me levô, seu Pereira de Souza que era o pai da, o viúvo da tia da minha esposa. Quando eu fiz as dezoito peça eu pensei que ia vendê por quinhentos mil ou era milhão, que eu não lembro na época. Foi em oitenta e quatro, não sei a moeda da época, se era real, sei que era quinhentos mil, botei que era quinhentos mil e pronto. Como eu já tinha retirado, quando você casa você retirava o PIS? PASEP? Quando você casava tinha direito a retirá tudo. Eu tirei trezentos e trinta e três mil e trinta e três fraçãozinha lá. Eu sei que não chegou os quinhentos mil, pretendia vendê minhas peça, né? Gastei, deixei duzentos mil e gastei cento e trinta e três mil com madeira e materiais de pintura essas coisa. Aí fui pro Recife vendê as dezoito peça que eu pretendia vendê por quinhentos mil. Só que no caminho daqui pra lá, eu disse eu não vô vendê por quinhentos mil eu vô vendê por um milhão e quinhentos. Não sei o que me bateu aquilo, não vô vendê só por quinhentos mil, vô vendê por um milhão e quinhentos, aí fui. Cheguei lá no Parque São Pedro, no Recife fui pra perto da praça do Diário que tem uma loja de artesanato lá. Muito interessante essa história, aí pronto, eu botei aquilo que era um milhão e quinhentos e não era os quinhentos mil. Se fosse só os quinhentos mil eu tirava meu lucro, tirava toda despesa, reponho meu dinheiro, né? Aí, quando cheguei lá, desembulhei as peça, desembulhei tudo, o dono da loja disse – “quanto é as suas peça?” – quando eu saí daqui era quinhentos mil, mais no caminho me veio aquela ideia de um milhão e quinhentos, ele – “quanto é essas peça?”- ‘rapaz, essas peça é um milhão e quinhentos’. Ele olhô e disse – “só pago um milhão e duzentos”- quase que eu caí, ia pedi quinhentos mil, tinha aumentado pra um milhão e quinhentos. O cara já de cara botô um milhão e duzentos. Ah, disse – ‘não, não tem condições, não’- Sei que ficô por um milhão e trezentos e cinquenta. [...] Aí, pronto. Acabô di mim ganhá mesmo. No nordeste a gente sempre pensa um pouquinho pequeno, né? A gente sofre muito no sertão com seca, com discriminação e tudo, né? Mas, graças a Deus, essas eu vendi.

Análise e comentários

A história de Mestre Nivaldo Santeiro tem, em comum com a de vários outros artesãos, o acaso e o inesperado como ponto de partida de uma atividade que se mostrou cheia de talento e empreendedorismo. Sua carreira como artesão não foi planejada.

Sua opção pela arte santeira na madeira parece ter sido consequência exclusiva dessa oportunidade e não de uma relação mais próxima com os santos, dos quais ele afirma não ser devoto, e com a Igreja, para quem ele diz não trabalhar. Seus clientes são lojas e colecionadores.

Apostou no seu talento e na especificidade de sua arte ao investir as economias do PIS/PASEP conseguidas com o casamento, num projeto que foi bem-sucedido e apontou definitivamente a direção a ser tomada pelo mestre.

MARIA ELDA ALVES SOBRAL – 44 anos



Como você começou nessa carreira, nessa profissão, nesse trabalho?

Rapaz, aqui nesse lugar, nunca foi muito bom de emprego. Eu achei assim muito bonito também, mas o que me levou mais foi a parte financeira. Então, eu comecei, aprendi, comecei com esboço, lixava,

pintava e, depois me ensinaram, tô aqui até hoje.

Quem ensinou você?

Foi um ex-cunhado meu, chamado Benedito.

Ele era santeiro?

Era. Hoje, não trabalha mais.

Ele parou, por quê? Idade?

Não sei, a venda pouca também. Não sei explicar, ele foi embora daqui, então não sei.

Você tava falando no início que você não é católica, também, digamos assim, uma quase evangélica. Você poderia falar sobre isso um pouquinho?

Eu sou católica, batizada na igreja católica. Mas não sou praticante. Não gosto de ir em missa. Eu gosto mais de ir na igreja evangélica, né? Eu gosto mais de ouvir a palavra. Então, através de eu ouvir a palavra, eu conheço a verdade. Sei que Deus não gosta. É o melhor que dizem. E eu acredito. Eu acho bonito pra decorá uma casa, mas não pra adoração. Eu a minha pessoa, cada um tem a sua opinião, então age da forma que bem entendê.

A maioria das suas peças, então é por encomenda? A pessoa pede pra você fazer e você faz?

É por encomenda. Às vez, passa tempo sem tê encomenda. Então, eu vô e mando pro Centro de Artesanato.

Mas, você produz alguma coisa por conta própria também?

Produzo.

E aí, manda pro centro de artesanato?

E lá espera.

Enfim, você nunca está parada? Tá sempre produzindo peça.

Sempre produzindo

E a dificuldade de encontrar madeira, é grande é pequena? Como tá sendo isso pra você?

Rapaz, eu mesmo a minha pessoa não tira madeira, mas as pessoas que tiram, dizem que tá ficando difícil. Então, eu procuro aproveitá qualquer pedacinho de pau.

Que madeiras você usa?

Imburana.

Qualquer pedaço se transforma em uma imagem grande ou pequena?

É.

Você usa o tamanho da madeira pra definir o que vai fazer?

Exatamente. Se ela for torta, entorta a peça junto pra aproveitá a madeira.

Então, você faz as suas imagens de santo tem alguma característica especial? Você usa como referência o santo que já tá ou você cria alguma coisa nela? Tem alguma imagem que você põe alguma coisa só sua?

Eu coloco. Porque algumas você pega foto, imagem e tira um pouco, mas você coloca uma parte sua também e tem outras que eu crio também. Como esse São Francisco aqui eu que crio, eu coloco cactos...diferente

Você frequenta então algumas igrejas evangélicas?

Frequento.

E o pessoal sabe que você faz imagens de santos?

Sabe.

Dizem alguma coisa?

Eles falam, mas não dá pra deixá, não. Eu por enquanto, não. É que eles vinheram deram estudo, e tudo mais, falam que é errado e tal, mas também não obrigam você “saia!” Não. Mas eu não consigo deixá, não.

O que você gosta mais de fazê é o São Francisco?

É o São Francisco.

E depois, algum outro? Alguma imagem de santo que você gosta mais?

Que eu tenho paixão mesmo de fazê é o São Francisco.

Aqui ninguém nunca mexeu com barro. Você nunca cogitou a fazê escultura com barro?

Não. Eu acho bonito porque com o barro você pode fazê mais movimento. O manto assim. Eu acho lindo o barro, mas eu nunca mexi.

Você tem alguma expectativa quando as pessoas comprem, o que elas vão fazer com isso, ou seja, te interessa saber como elas usam isso ou não?

Não, às vez me perguntam, a pessoa mesmo já diz pra que que tá comprando, se é pra devoção, se é pra enfeitá a casa, decoração. Geralmente, eles dizem logo. Por exemplo, a moça mesmo da peça aqui, ela qué pra enfeitá o casamento dela.

É uma nossa senhora?

Da Conceição. Por incrível que pareça é o primeiro modelo desse que eu tô fazendo, que o modelo que a gente faz é um estilo diferente. [...] É. É a primeira Conceição que eu faço com as mãos no coração. [...] Só que o modelo que a gente geralmente faz é com as mãozinhas postas. Ela mandou a foto com esse estilo a parte de cima, procurei criar o restante, olhando os que têm.

Fala de novo sobre as figuras femininas, você faz seu rosto fica parecido com a imagem.

Parece, elas têm as minhas feições.

Isso é uma coisa natural?

Eu acho que é natural, tento afilar o rosto, a peça no redor, igual ao meu. Até o masculino, também tem um pouco.

[...] É todos, se você olhá as peças elas vão se parece com quem fez. Se você atentá, muito mudá, mas é complicado. Por quê? Eu não sei. Fica muito parecido meu. Eu já fiz peça que pareciam que eu tinha tirado o meu rosto e colocado na santa. É incrível isso. Teve uma vez, um ano que eu fui pra Fenearte, um senhor chegou olhou, olhou, olhou a peça e disse “eu vou levá você pra casa”. Eu disse: ‘eu não’. Ele disse “vou levá você pra casa”. Aí eu me toquei, eu digo a peça, me toquei “tá idêntico, é você!”. Realmente era uma Conceição grande. Mas era idêntica, depois que ele falou que eu fui olhá pra peça inda mais que ela tava pintada, aí que parecia. E levô pra casa.

Análise e comentários

Elda é uma personagem curiosa e mais uma mulher que se propõe a ganhar a vida com a escultura de madeira, porém numa situação bem menos favorável que a das artesãs de Treze Tílias e com algumas semelhanças às de Carina, de Petrolina.

Elda se afirma de origem católica, mas que prefere ir às igrejas evangélicas para escutar a palavra. Essa dupla pertença certamente a ajuda a enfrentar as pressões contra as imagens, comuns no ambiente evangélico.

Sua renda vem das encomendas, mas não se acomoda na espera que elas venham, procurando espaços já conhecidos para expor e divulgar sua arte.

Sua opção pela arte santeira também foi fruto da arte que pôde aprender com a ajuda de alguém, e que é outro capítulo comum na vida desses artistas. Sua escolha pessoal, ainda que não devota, é São Francisco de Assis, que ela personaliza numa paisagem rodeada de cactos.

Uma análise mais profunda e com mais tempo, poderia certamente encontrar mais poesia e ecos da personalidade de Elda nas imagens de N. Sra., que ela faz com o rosto semelhante ao seu.

Um detalhe curioso que a própria Elda chamou a atenção é sobre a imagem de Nossa Senhora que ela está fazendo (pela primeira vez) para decorar um casamento, cuja referência foi a parte de cima de um desenho enviado pela cliente. A despeito de considerar que é uma Imaculada Conceição, as mãos no peito remetem, de fato, para uma N. Sra. da Anunciação, como já vimos no capítulo I (HERSTAL, 1956, p.83). A falta da parte inferior do desenho impede a melhor identificação da imagem.

Parece que Elda estava, nesse dia, num processo de criação de uma nova iconografia da Virgem Maria, metade Conceição e metade Anunciação.

JOSÉ SILVANO DE ALMEIDA - 54 anos

“Meu nome é José Silvano de Almeida. Sou sobrinho de Zefinha Paulino da Cunha. Ela foi quem iniciou esse trabalho aqui no Ibimirim.”

A nossa pesquisa tem a ver com a motivação dos artesãos, como eu disse. O que a gente queria é que o senhor contasse a sua história de artesanato.

É, a minha história, eu nasci dentro da arte, a verdade é essa. A nossa história é essa, a nossa família foi quem começou esse trabalho aqui,



Zefinha Paulino, [...] eu como criança, eu trabalhava em aprendizagem com ela, aí comecei a aprendê e ela chegou a falecê junto com meu pai, que era irmão dela, Francisco Paulino de Almeida, que também incentivava nós trabalhá, nesse trabalho. [...] Porque aqui no sertão a gente, antigamente era mais valorizado. Hoje em dia, devido várias religião, aí ficou um pouco mais difícil, mais não deixa de não procurá, sempre nós tamo na frente. O católico ele é uma religião sempre mais na frente do que os outros. Os outros tenta nos acompanhá só que a verdadeira história, se você começá do começo, é a história do católico. In vez de que Jesus mais São José é o pai adotivo de Nosso Senhor Jesus Cristo, né? Ele é o pai do artesão, você sabe disso. Então, a gente aqui como o povo gosta muito, o povo aqui no nordeste é muito religioso, né? Inclusive tem Padre Cícero, Frei Damião que era santo aqui do no nosso nordeste, que nós considera como santo. Então, o povo aqui, eu trabalhei muito, vendendo muito no mercado Modelo, lá em Salvador. Eu vendi mais de vinte e cinco ano, eu trabalhei muito tempo lá dentro. Recife, [...] lá em Olinda, vendi muito, Maceió vendi muito em Maceió, Aracaju. Aqui no nordeste eu sempre vendi só que de uns quatro ano pra cá pegou um problema de Chinkunguya aqui, foi o que afracou o meu trabalho. Perdi um filho também que andava comigo, mas assim mesmo não deixo de num trabalhá. Tenho trabalhado, tenho peça, tanto que continuo, sabe? E sempre tem pedido.

[...] Agora, mesmo tem um rapaz que, ele é revendedor, se eu tivé cem peça aqui ele me compra tudo. Ele sai vendendo por aí

Esse seu começo que o senhor falou que “foi uma pessoa que incentivou”, como foi isso?

Foi. Isso aí foi minha tia. Foi meu tio, ainda por sinal, ele ainda é vivo hoje lá em São Paulo, irmão de minha tia que é Luiz Paulino da Cruz, ele mora lá em Taboão da Serra, tem loja lá, tem em Embu das Arte. E ele foi quem incentivou a irmã dele e meu pai, meu pai é Josias Paulino da Cunha, só que meu pai não tinha cabeça e coisa, ele arrumava madeira, arrumá oratório pra i lá em São Paulo e tudo. Só que meu pai não se invocava, que ele gostava muito de fazenda. Aí, o meu pai ficou trabalhando em fazenda e minha tia, aí ele passou a arte pra minha tia, esse tio meu. Irmã do meu pai, ela era irmã. A tia Zefinha era irmã, tá entendendo? Aí, meu pai incentivou nós estudá, que na rua na nossa fazenda era fora da cidade, zona rural. Aí, meu pai incentivou nós estudá e aprendê a arte com ela, com a tia Zefinha, tá entendendo? E aí, no começo eu como jóvi passei três ano só lixando. Você sabe o processo de lixá a peça, né? Aí, eu passei como criança só lixando. Depois foi quando eu comecei aprendê a fazê a carranca.

[...] Naquele tempo, não tinha muito evangélico como tem hoje, tá entendendo? Então, nós produzia muita peça. Era peça exportada pra Alemanha, Dinamarca. Vários países, tinha muito

conhecimento, aquele governador Miguel Arraes, dava muito apoio ela. Então, ela incentivava a gente, que trabalhava num grupo de dez pessoa, mais. Era uma pessoa muito boa ajudava o povo.

Por que o senhor acha que a presença do evangélico diminuiu?

É porque a Bíblia traduz a palavra e muita gente como é que se diz, interpreta diferente.

[...] Que na realidade, na década de setenta era cem por cento católico. Aí o que acontece porque a Bíblia é escrita em espírito para o povo, era só mais na mão do padre, aí quando o povo começou a tê conhecimento, começou a havê igreja dos pastores, né? Começou eles difundí a presença da image, onde que eles não sabe intepretá como é a história, porque se você faz uma image duma pessoa que seguiu Jesus, aqui é uma foto duma pessoa que seguiu Jesus, que traduzimos da pessoa na madeira, aí aqui na madeira é milenar. Isso aqui nós não sabe quanto tempo leva pra acabá uma madeira dessa, imburana não dá o bicho. Isso aqui pode passá duzentos ano, trezentos ano. Então, dizê assim que nós passa a história da Bíblia pra madeira. I nem todo jeito, nós tamo traduzindo o Evangelho, só que eles diferencia e num sabe como explicá. Nós não tamo adorando imagem, tá entendendo? Nós tamo é reverenciando a cultura. A arte, tá entendendo? Se eles entendê o que é uma arte. Aí ele volta pro passado, e vão entendê. Porque se você ensiná uma cultura pro povo, como é cultura? O povo é totalmente diferente. Você chega numa cidade tem aquela cultura, do índio, várias cultura. Todo mundo tem que tê a sua cultura. Você não pode vivê sem cultura, o povo sem cultura acredito assim, caboclo que não conhece a Verdade. E a cultura é para espairecê a verdade. A origem das coisa. Eu acredito nisso.

[...] Porque você vê o trabalho, quando o artista tá bem, tá em paz, tá alegre, ele faz a peça assim boa, a peça sai bonita. Quando o artista tá doente, no meu causo, sai difícil porque a mente fica prejudicada. Eu tô trabalhando divagá, mas tenho a minha perfeição, eu não tenho pressa, não tenho filho, não tenho mulé, só eu e Deus. Eu trabalho nas minha condição divagazinho, quando tô bem, não tenho pressa. Eu graças a Deus, agora que eu sei que todos nós tem nosso tempo. E vai chegá um dia, que nós – eu acredito na minha vida assim, eu não sei os outros. Mas, a minha vida vai sê assim, já tive várias veiz em cadera de roda, não levanto agora, sai de muleta. Aqui eu não saio pra í fora por causado pé que eu quebrei. Não vou abusá também da minha saúde, eu sei o meu limite, né? Todos nós sabemo o limite. Mais eu acredito assim, em minha consciência que a gente morre sim, a carne, mas a gente se transforma porque nós somo o seguinte – tem um Deus que criou todas as coisa que a gente tem uma transformação, quem acredita nele, a gente se transforma, o corpo fica. Só que o espírito tem a sua versão, e aqui é uma escola, você vai passá aquilo que você não vai gostá, lá vai lhe mostra

o que realmente como é que ficou aqui na sua escola. Nós tamo aqui pra aprendê. E aprendê o bem. Quando você faz o bem, o bem você adquire ele eternamente. E o mal chega um tempo que morre.

[...] Hoje, você me vê esse home aqui, já passei por várias morte, mas ela não me leva, porque só me leva quando chegá o tempo, ela não pode mais do aquele que diz –“óia chegou seu tempo, você não leva Silvano, você judeia, mas não leva”

Análise e comentários

O Sr. José Silvano de Almeida é sobrinho de dois artesãos com uma reconhecida produção em Pernambuco. Sua tia Zefinha, já falecida, e seu tio Luiz Paulino que, segundo ele, ainda esta vivo morando no estado de São Paulo, são figuras conhecidas no mercado de arte santeira. Influenciado por essas pessoas, começou a esculpir carrancas e delas migrou para os santos.

Sua entrevista durou cerca de 45 minutos e é rica em sutilezas da fala e em detalhes peculiares da vida que, infelizmente, não cabem todos nesse projeto. Restringi-la ao que transcrevemos aqui foi uma mutilação necessária, mas que ainda assim, se manteve muito interessante.

Dependendo de uma cadeira de rodas e com uma produção limitada, como ele mesmo diz: “trabalhando divagá, mas tenho a minha perfeição”, José Silvano fez, sobretudo, uma análise da conjuntura da arte santeira a partir da expansão evangélica, o que por si só já é uma informação para a pesquisa. Ele relaciona o aumento das “igrejas dos pastores”, difusão do conhecimento bíblico e da capacidade de interpretação dos seus textos com a diminuição da produção de imagens de santos mas, ao mesmo tempo, questiona essa interpretação afirmando que as imagens são, além de arte, um legado histórico que faz memória e “passa a história da Bíblia para a madeira”, “traduzindo o Evangelho”. Conscientemente ou não, José Silvano retoma postura de emblemáticas figuras da Igreja medieval na defesa do uso das imagens ao mesmo tempo que entende que isso é também uma reverência à arte e, conseqüentemente, à cultura. Mergulha numa reflexão teológica com base num conhecimento popular, enraizado nas devoções aos santos.

Numa fase difícil da vida, depois de doenças que o atacaram e vitimaram seu filho, parece ter feito da vida dos santos inspiração para mais do que esculturas de madeira.

MANOEL CORDEIRO DE SÁ – MESTRE MANOEL SANTEIRO – 58 anos

“Olha, veja bem, minha história é uma história bem longa, mas a gente vai resumir um pouco da parte da minha história, quando eu comecei e, então a gente vai terminar se Deus quiser a nossa entrevista. Olha, eu comecei, eu não sou daqui de Ibimirim. Eu sou de uma cidade aqui logo próxima, de Floresta, cidade vizinha.

Com a minha idade de vinte e um ano por aí, eu morava, meu pai morava no sítio, era agricultor,



vaqueiro que agarra boi também, nos mato, nas fazenda.

Com vinte e um ano de idade eu fui pra São Paulo, passei dois ano em São Paulo, deixei meu pai. Lá só mais a minha mãe, lá era eu os pé de árvore dele mas eu tive que ir pra São Paulo porque uma época tava ruim e tal, o criatório que a gente tinha

tava morrendo, teve uma seca. Fui pra São Paulo e passei dois ano lá, e lá eu voltei pra visitar meus pais. Quando cheguei em Floresta, eu tenho uma irmã minha morando aqui em Ibimirim. Cheguei de São Paulo, passei uns quinze dias lá. Vou visitar minha irmã em Ibimirim, tenho que vê ela, aí vim aqui pra Ibimirim visitar ela. Com isso quando cheguei aqui em Ibimirim encontrei meu cunhado que é casado com minha irmã trabalhando nessa profissão aqui de artesanato, dos santo. Aí, eu gostei muito, eu admirei muito, fiquei olhando e tal, nunca tinha visto.

[...] Quando foi um tempo aí, era um tempo de Miguel Arraes que era o governador, aqui do estado de Pernambuco, Miguel Arraes, a dona Madalena, mulher dele tinha um projetinho que ajudava os artesão do estado com uns empréstimozinho. [...] Fizeram o empréstimo pra mim, eu fui pegar o empréstimo lá no Recife, a grana, né? Me deram uma ajuda, cheguei aqui comprei madeira, empreguei em matéria-prima, era o que nós necessitava, e o que eu não tinha condições de nada, me preparei bem com a matéria-prima, era o que tava precisando mais. Foi na hora que eu botei o funcionário pra trabalhar mais eu. Botei o funcionário pra me ajudar e aí foi indo. As porta foram começando a se abrir, foi se abrindo pra mim, já comprava o trabalho, já pagava a mesma peça com aquele empréstimo.

[...] Foi em dois mil e um, dois mil e dois, apareceu o projeto de Ruth Cardoso, que era o projeto Comunidade Solidária, atuou aqui em Ibimirim. A minha mulher era presidente de uma

associação que nós tinha aqui. Esse pessoal chegaram aqui, procuraram ela e ela aceitou o projeto e ela atuou um ano. Foi uma das grande abertura pra nós todos santeiro geral, e a gente abriu as porta de nós, através mais do conhecimento, que santeiro aqui não tinha conhecimento, nem aqui no estado.”

Em 2002 Mestre Manoel recebeu da presidência da república a encomenda de uma imagem de madre Paulina para ser levada para o Papa Bento XVI, em Roma. Essa encomenda foi uma marca na sua vida, não só pela importância do trabalho feito sob pressão do governo e com prazo curto, mas também pelo processo de criação que partiu de um sonho:

“Esse sonho foi um sonho, que eu chego até me arrupio. Foi um sonho que marcô na minha vida, porque eu sonhei eu tava no Recife, eu tava ali naquela avenida de Boa Viagem, tem muito pé de coco ali. [...] Eu parei, e olhei, quando eu olhei saiu a frera que era da imagem que eu tava fazendo, saiu da multidão e se dirigiu a mim, quando eu vi ela, foi se aproximando a imagem que eu tô fazendo, é ela. [...] ela foi pegá na minha mão, olho no olho assim, disse: meu filho, você tá preocupado, não tá? [...] Por que você tá preocupado? - eu digo: porque eu tô fazendo a sua imagem e tô com medo do povo não gostá. Sê aceito pelo povo. Ela disse: filho, faça do jeito que você sabe, que com isso você vai tê um bom resultado.” (MANOEL CORDEIRO DE SÁ)

Mestre Manoel falou das dificuldades de encontrar tanto a matéria prima quanto uma nova geração que queira aprender o ofício de artesão:

“Eu tô preocupado desses dois lado. Eu sou um educador assim, o que eu passo, o conhecimento que eu aprendi. Eu passo pra um jovem essa minha boa vontade eu tenho meu coração aberto pra isso. Maior prazer de ensinar. Não tô encontrando mais nem um jovi e a matéria-prima que é a madeira, tá indo embora. Se acabando, tô muito preocupado com isso.” (MANOEL CORDEIRO DE SÁ)

Em seu trabalho Mestre Manoel aderiu ao uso de uma máquina copiadora de perfis chamada *esboçadeira*.

Ele nos fala sobre essa escolha:

O meu trabalho é manual, sofri muito cortando a madeira, os tronco, a madeira, o serrote no facão, no machado pra fazê a peça, né? Sofri muito com isso. Aí nos tempo dessa aí apareceu uma máquina, o Nivaldo comprô uma máquina ali, e a gente achô uma boa ideia e a gente ficô trabalhando com ele lá. A dele foi uma ajuda. Eu resolvi, não eu tenho que comprá uma pra mim, tô cansado, não tô guentando mais serrá madeira, nem trabalhá, nem pegá muito peso, eu vô comprá uma máquina dessa pra mim, me ajuda um poco no meu trabalho. Aí comprei essa máquina, coloquei aqui, mas tudo bem. Outro foi comprando aí também, não é só eu que tenho. Tem umas seis máquina aqui já. (MANOEL CORDEIRO DE SÁ)

Análise e comentários

A entrevista com Mestre Manoel durou mais de 50 minutos, mencionando os lugares por onde ele passou e falando de pessoas com quem conviveu, mas, acima de tudo, expressando sentimentos.

É fácil entender que esculpir santos em madeira se tornou, para ele, mais do que um ofício. É um processo criativo que alimenta sua vida.

A menção a notórias figuras do cenário político como alavancadoras da sua produção artesanal sugere a importância de que o artesanato seja assumido pela política pública e que o reconhecimento dos mestres faça parte desse processo.

Transcrevi parte do seu sonho, onde ele encontra madre Paulina no meio de uma multidão em Recife para mostrar o quanto o envolvimento com esse projeto do governo mexeu com o seu cotidiano.

Outro ponto marcante foi a aquisição da esboçadeira. Na tentativa de melhorar sua produtividade Mestre Manuel comprou uma máquina que parte de uma peça já pronta e recorta parte da madeira, fazendo o que, segundo ele, teria que ser feito com um facão ou um machado e que não é a parte artística do trabalho. Continuando, ele explica que a esboçadeira usa como referência uma imagem que ele esculpiu e não um modelo de resina ou gesso. Toda a realização artística da escultura vem depois disso, na execução das dobras das roupas, dos detalhes das mãos e do rosto da imagem. A esboçadeira elimina apenas o trabalho braçal e não o artístico.

Todavia, há quem deprecie essa técnica alegando que as peças assim produzidas são industrializadas e não artesanais. Segundo Mestre Manoel, esse entendimento, embora não declarado explicitamente, lhe custou um espaço na alameda dos mestres da Fenearte, uma importante feira de artesanato pernambucana em que vários artesãos apresentam e vendem seu trabalho. A participação na alameda dos mestres é subsidiada pelo governo estadual e era uma expressiva ajuda na vida de Mestre Manoel. Na sua história se repetem argumentos que contestaram até o uso de uma furadeira pelo santeiro Juca Lima, do Piauí e se expõe a regulamentação informal de um mercado que dita o que é arte com fins lucrativos.

A próxima entrevista foi com um artesão de Cruzeiro do Nordeste, distrito de Serrania – PE, que estabeleceu com seu pai um ponto de venda num cruzamento na BR-110 com a BR-232.

JOEFERSON DANILO DA SILVA – 27 anos. - PE

Bem, meu nome é Joeferson Danilo da Silva, tenho vinte e sete anos. Eu aprendi com meu pai na realidade. Dois mil e seis a gente veio para o centro do nordeste, aí por conta de trabalho

que não tem, a gente, optei trabalhar na profissão dele, entendeu? Hoje mesmo, a gente se vê em uma dificuldade muito grande em termos de serviço. Eu saí pra São Paulo trabalhei lá sete meses, não me adaptei lá, tá entendendo? E voltei pro centro do nordeste e aprendi a arte.



Esse lugar você escolheu de que maneira?

Olha, a realidade, a opção foi de meu pai. Vinha com ele porque era de menor no tempo, e fiquei acompanhando ele, estamos por aqui até hoje.

Você sabe por quê ele escolheu? Ele tinha família já aqui?

Não, não tinha. A gente, por conta da concorrência, mesmo. Ele saiu de lá por conta da concorrência, mesmo. Era muito santeiro, a gente decidiu vir pra cá.

Você está fazendo então desde que idade?

Desde os doze ano comecei. Doze ano eu comecei dando acabamento nas peça dele, exatamente. Dois mil e doze foi quando eu comecei a trabalhá mesmo, fazendo pra mim.

E aí, esse ponto aqui tem sido bom pra você? Desde que você começou que você se tornou.....

É veja bem, é exatamente, a gente entregava pra loja, só que a loja num, quebrava a gente, tá entendendo? Porque passa dois, três ano com uma imagem dessa. Pra vendê pra lojista a gente terminava quebrando. Optei por esse ponto e graças a Deus, a gente tá pegando muita encomenda.

Você tem alguma particular devoção por algum santo? Alguma coisa desse tipo?

Não, veja bem, eu sou, gosto muito de Nossa Senhora Aparecida, tá entendendo? Sou devoto demais dela, e outro santo, não

E sobre a matéria-prima? A madeira. Como é que vocês conseguem? É difícil?

Olha, veja bem, a gente tirava por aqui, mesmo. Mas, agora a gente tá tendo muita dificuldade mesmo por conta do sem-terra aqui, e a gente tá indo comprar em Ibimirim, né? A gente consegue a madeira lá

Você sabe um pouquinho da história do seu pai? Como é que ele começou a fazer santo? Por que ele começou a fazer santo?

Bem, ele trabalhava numa firma [...] em Ibimirim também, salário era pouco, dois moleque pra dá de comê, eu e a minha irmã, que é mais nova que eu dois anos. Aí, pagamento era poco, aí ele achô como direito trabalhá fazendo santo de madeira, dava melhó

Como é o nome do seu pai?

José Damião da Silva.

Ele aprendeu com alguém?

Aprendeu com Nivaldo. O Nivaldo em Ibimirim.

Ele trabalhou com Nivaldo?

É foi, aprendeu lá predeu no ateliê dele.

O que você diria que é um traço seu? Uma particularidade.

Veja bem, esse acabamento aqui, lá em Ibimirim ninguém sabe. Isso aqui foi a gente que aprendeu, tá entendendo? Esse detalhe todinho, que lá na realidade eles pintam muito, no colorido mesmo, ou então usam só a cera, que é a cor da madeira só lixada e cera.

[...] Essa pintura quem desenvolveu foi pai.

Essa á a diferença da peça de vocês?

Sim. Característica porque não tem esse tingimento e a gente aprendeu.

Como é que escolhe qual é a santa que você vai esculpir para colocar aqui? Tem uma diversidade?

Diversidade. A gente trabalha no que sai mais. Tipo, Nossa Senhora Aparecida, Coração de Jesus são peças que saem, a gente tá fazendo o que o pessoal mais compra.

Análise e comentários

Joeferson e o pai fizeram da escultura santeira uma alternativa para a sobrevivência e do ponto, no meio da estrada, uma saída para evitar a concorrência dos outros santeiros, de Ibimirim.

Ressalto o aprendizado que o pai, José Damião, teve com o Mestre Nivaldo Santeiro, mostrando mais uma vez a disponibilidade dos chamados mestres em acolher e preparar discípulos e da importância dessa prática na manutenção de uma tradição que beneficia a todos, tanto os mais antigos quanto aos que estão começando.

Aparentemente José Damião e o filho seguiram em frente e desenvolveram um estilo de pintura que particularizou suas peças.

Nossa última entrevista feita em Pernambuco foi, novamente, na zona da mata, em Nazaré da Mata, cidade do Maracatu rural e vizinha de Tracunhaém. Foi lá que conhecemos Everaldo, um artesão muito peculiar.

EVERALDO GONÇALVES MATEUS

“Meu nome é Everaldo Gonçalves Mateus. Eu tenho sessenta e três anos. Eu comecei esculpir madeira quando eu tinha uns oito anos mais ou menos. Eu passava as férias, eu morava em Limoeiro, passava as férias aqui na casa da minha avó. Aí menino pegou um barro e fez uma bolinha de barro, fez uma cabecinha, e eu disse que ‘não era assim não,’ quando eu fiz fiquei impressionado, ficou parecendo um boneco mesmo. Eu disse ‘vovó, vovó.’ E ela nem se importou, fiquei impressionado com o formato que era barro. A argila muito rápido. Aí depois comecei a estudar, fui fazendo giz com a gilete e aí pronto. Sentava na porta da catedral, numa madrugada, ficava conversando ali, aí os caras começaram a dizer,



essa porta aí é entalhe, aí eu falei ‘isso aí é besteira fazer’, aí fiz um Cristo de madeira na cabeça aí acharam muito impressionante, fiz Lampião, com aquele bernal dele, com punhal, aí comecei a fazer, pronto.”

Quantos anos o senhor tinha nessa época? Nessa época que o senhor sentava na igreja e começava a fazer?

Tinha uns dezoito, dezessete, dezesseis por aí. Comecei mesmo com sete pra oito anos, eu descobri esse dom. Aí quando tinha dezenove anos, deixei de estudar, vou me dedicá à arte aqui. Aí peguei a estrada, hippie sai por aí com a mochila viajando, viajei com violão, sabe como é que é, aquelas pulseirinhas. Aí voltei, agora vou começá a me dedicar, trabalha com mais afinco, entendeu? O negócio agora ficou diferente, porque agora já tenho. Eu já trabalhei com madeira, com cimento, com pedra, com gesso, fibra de vidro, faço escultura. Eu trabalho com arte em geral, eu também pinto tela. Hoje eu não sou escultor, hoje eu sou construtor, construo tudo. Eu trabalho nessa área de construir.

A escultura do santo como é que especificamente é, por que os santos? Por que esculpir santos?

Isso aí, comecei a esculpir assim coisas sacras, porque eu tenho uma ligação com Deus muito grande, Deus existe pra mim de verdade. É uma coisa que veio na minha vida, que eu tenho. Quando eu tinha vinte e quatro anos eu tive a conversão, eu compreendi que Deus existia mesmo sabe? Deus existia mesmo. Minha vida mudou. Eu não parto das coisas que vivo no mundo consciente, isto está certo, eu faço, isso tá errado eu não faço não. Eu vivo assim, por isso eu sou um pouco desligado da sociedade, desse sistema social, que só quer saber de dinheiro, e o que vale é o dinheiro e eu sou muito desligado. O que eu não posso tá em companhia desse pessoal aí, sai no carro, atrás de mulher, enchê a cara, essas coisa eu não faço mais. Eu sou aquele que hoje a gente tem que tá casado, tem que arrumá a sua companheira, você não pode sair por aí no carro cair na gandaia, curtir com mulher se embriagando, isso tá errado, né? Muita coisa que você faz que tá errado, né? Tem muita coisa aí que precisa se disciplinar. Eu tava no Acre quando aconteceu isso, achando que tava dormindo e o meu olho abriu foi um negócio desse da fogueirinha lá, num lugar chamado Colônia Cinco Mil, tinha muita gente de todo lugar do mundo, gente da França, da Itália, dos Estados Unidos, da Inglaterra, de muitos lugares. Aí eu entendi esse negócio, mudei. Esse negócio de fazê santo é uma coisa que de repente eu acho que o processo muito grande, você lembra, você contribui pra que a fé do povo aumente porque de repente a coisa sacra tem essa finalidade. A imagem é coisa mais importante que o som. A imagem é diferente, interfere. É isso, aí.

Como é que o senhor acha que isso contribui com essa questão da fé, as pessoas.

Por que você vê, se coloca uma frase na parede assim: ‘o senhor é meu pastor nada me faltará’, o analfabeto vai olhá e não vai entendê nada. Mas, se ele vê a imagem de Cristo crucificado ele lembra daquele momento que é melhor pra ele meditá, pensá em determinados momentos, né? Em determinados momentos, é claro, é muito mais importante, pode crê!

E o senhor chegou a essa conclusão de alguma forma, com é que o senhor a essa conclusão, que a imagem faz mais sentido do que.

Claro, porque é óbvio, se você, por exemplo, se você vê um sinal de trânsito ali tá pedestre cortado, você não pode atravessar, com a imagem se você colocar proibido passar, nenhum analfabeto ia entender aquele negócio. A imagem tem essa função de mandar uma mensagem com mais velocidade. A imagem tem isso aí, né? Mais velocidade, o que a gente tem que fazer hoje é, na verdade mesmo é, como é que é? Evangelizar mostrar às pessoas que Deus existe mesmo porque o negócio é sério, muito sério. Deus existe mesmo e é sério esse negócio. Tem

muita gente por aí pensando que o mundo, a sua carne vai pro cemitério, mas a alma tem um destino, ninguém pode escapá desse dilema, não.

Que madeira o senhor costuma usar?

É louro vermelho, louro canela, cedro, boa aquela de entalhá. Tem também o mulungu que é aquela madeira bem molinha, madeira que a gente trabalha pra fazê peças mais rústicas, mais simples. A madeira é matéria-prima de encontrá em qualquer canto. Embora, tá ficando escassa, tá chegando uma época, uma faze que é muito difícil a gente comprá cedro. O cedro tá muito caro, o metro do cedro tá muito caro. Só tem que suste que o negócio tá certo.

Análise e Comentários

Everaldo tem uma história de artesanato, aventureiro e místico.

Seu tempo no Acre, numa comunidade frequentada por estrangeiros, sugere uma experiência alternativa de espiritualidade, comum naquela região.

Se diz construtor, mas também assume a postura de um santeiro que acredita em Deus e que entende o poder das imagens na Evangelização (termo que ele mesmo usa) das pessoas, lembrando o que afirmava Gregório Magno, no princípio da Idade Média.

Faz peças pequenas e usa ferramentas simples como facas e canivetes, o que certamente explica o uso de madeiras macias.

Sue estilo de vida alternativo permanece, produzindo peças que vende para poder viver cada dia.

São Paulo

De Pernambuco vamos para o sudeste, em Pindamonhangaba, no Vale do Paraíba



paulista, para entrevistar Felipe Calippo, artesão do barro que desistiu de uma carreira como químico numa fábrica para ser escultor e professor de arte.

FELIPE CALIPPO

“Bom dia, meu nome é Felipe Callipo. Tenho trinta e nove anos. E santeiro de coração.”

Como é que você começou nessa arte de modelar santos, esculpir santos em barro?

Ah, filhinho de peixe, peixinho é. Eu aprendi com meu pai. Meu pai faz. Meu pai é modelador. Hoje, ele não tá fazendo muito mais, por causa de um tema que a gente vai abordar daqui a pouco. Ele tá dando mais aulas. Ele mesmo fala, ele mesmo fala, ele nunca me ensinou. Eu peguei o gosto e comecei a desenvolver o gosto por arte sacra. Ele só deu apoio pra mim, sempre deu toque. Até hoje, se ele chegar aqui, vai olhar pra cara desse santo – “ó, você pode fazer isso aqui.” Mas, o santo mesmo, sei lá desde pequeno me apaixonei por fazer essas coisas.

E a questão assim, por que a escolha do barro? As duas grandes matérias-primas de fazer santos são a madeira e o barro. Clássicas, né? Em termos de artesanato, trabalho de artesãos. Você escolheu o barro. Alguma vez pensou em madeira? Seu pai. Bom, você veio de seu pai.

Sim, eu vim do meu pai, mas o meu começo foi na madeira. [...] Mesmo meu pai nunca falou nada, sempre me deu força pra fazer o que eu quisesse. E eu adoro peça de madeira. Adorava, hoje eu gosto ainda. Mas, hoje depois de conhecer um pouco mais a nossa história paulista eu comecei a gostar mais do barro. E pela dificuldade também em conseguir madeira, madeira boa pra trabalhar. Então, eu optei pelo barro e depois que você começa conhecer a história, não tem como você parar de fazer.

E do ponto de vista de escolher santos, há alguns santos que você tem mais familiaridade? De que você gosta mais? Você tem alguma devoção a algum santo? Enfim, a questão da religião com o teu trabalho tem alguma ligação?

Eu gosto muito de São Francisco pela história dele, mas sempre que eu começo fazer um santo eu gosto de pesquisar o santo que eu vou fazer e, aí eu passo a gostar desse também. E aí eu vou gostando de tudo porque são histórias muito bonitas. Adoro Nossa Senhora da Conceição pela tradição e por tudo que ela representa. Dos meninos, eu gosto de Benedito, gosto de Francisco.[...] toda vez que eu começo pesquisar um santo eu passo a gostar dele e aí vou conhecendo a história. São Gonçalo do Amarante, São Paulo tem uma história fabulosa, São Francisco, Benedito, José. É uma história mais bonita que a outra. E aí eu não sei se é devoção é que eu gosto mesmo de fazer e conhecer um pouco.

[...] Recebi uma encomenda pra fazer Santo Izidoro – ‘quem é Santo Izidoro que eu nunca ouvi falar? Nunca vi nem a igreja de Santo Izidoro’ - ele é um santo fazendeiro do século treze. E aqui no Brasil a gente não nada sobre ele. Tem mais no Peru e na Espanha, colonização da Espanha. Aqui no Brasil, a gente não tem quase nada dele. Aí é legal poder conhecer essa história.

Independente da encomenda, você também faz pesquisas por conta própria.

[...] Sempre tô comprando, vô em exposição eu compro, quero saber quem tá fazendo. Gosto de prestigiar os colegas locais aqui que já são poucos. Se tem exposição eu vou, se tem colegas abrindo atelieres eu vou. Se eu vou em um lugar diferente, eu tento conhecer alguém. Conhecer alguma técnica nova, pra mim é sempre bom.

O que levou você ser professor de arte?

Eu morava aqui nessa cidade já, mas em um outro distrito lá embaixo. No ensino médio eu fiz técnico em química, tenho CRQ e tudo mais. Eu tava batalhando um emprego lá em São Paulo, numa indústria química, consegui o emprego, e acho que foi de Deus mesmo, porque nessa semana que eu consegui o emprego, passei na entrevista, e tudo mais. Aí, meu pai falou – “ó, filho”. Meu pai dava aula na faculdade aqui – curso livre de cerâmica. – “Eu consegui uma bolsa pra você na faculdade. Se você quiser tá aqui. Você não vai pagar nada e aí você vem aqui fazer a faculdade de Artes. Não tem problema, não precisa trabalhar, você fica aqui com a gente, vai dando uma força.” E aí, eu pensei bem, vou me enterrar numa fábrica aí, viver trinta anos trabalhando em uma fábrica. Prefiro fazer uma faculdade e ver o que dá.

Da graduação em artes plásticas Felipe passou num concurso para professor de artes, o que lhe garante uma renda fixa e a possibilidade de se dedicar a um trabalho mais criativo e menos comercial:

“Se você viesse aqui antigamente, você ia ver nessa mesa aqui trinta Nossa Senhora pequenininha, trinta São Francisco e isso cansa, mata o artista, o artesão. Hoje, eu tenho uma fonte de renda fixa, e eu consigo trabalhar no que gosto.”

Análise e Comentários

Felipe descobriu sua vocação para as artes plásticas e investiu nessa carreira aproveitando o apoio moral e financeiro dos pais e da esposa.

Embora jovem e ainda longe de ter um título de mestre artesão, já ensina numa escola em Pindamonhangaba, o que o torna um mestre acadêmico e um pesquisador que prestigia e aprende também com os colegas.

Sua religiosidade aparece nas entrelinhas das conversas ao revelar sua empolgação e interesse pelas histórias dos santos que esculpe, “uma mais bonita que a outra”.

Bahia

Nosso próximo entrevistado nos leva de volta ao nordeste. Barreiras, uma das mais prósperas cidades da Bahia é onde encontramos Dilson Dias de Almeida, o Mestre Nego. Babalorixá da Umbanda e escultor de santos e de figuras do folclore, em madeira e a quem eu já tinha tido o privilégio de conhecer e fotografar há alguns anos.

DILSON DIAS DE ALMEIDA – Mestre Nego

“Meu nome é Dilson Dias de Almeida. Nasci na fazenda Catinguinha, no município Senhor do Bonfim. E na idade de nove a dez ano já comecei trabalhar com argila, fazendo santo. E fazia pra região aqui da Catinguinha que tinha muitas casas, presépio do natal. [...] Eu sou de mil novecentos e



cinquenta e ...onze ano, dez ano, não sei bem dizê, mas acho que foi isso aí. Cincoenta e cinco por aí, cincoenta e três, comecei a fazê presépio de natal pra todas aquelas lapinha. Naquele tempo chamava presépio de lapinha. Eu comecei fazê os reinado, os animal e por aí surgiu a arte, num larguei mais. Comecei trabalhar com gesso, mas suja muito. Fiquei com as vista ruim aí mudei pra madeira.”

O que levou o senhor a procurar os presépios ?

Eu gostava da história, do menino Jesus, do reisado. Você vê aí tem um boi aí que pertence também ao reisado, né? E a gente quando era no mês de setembro, outubro. Quando era outubro, setembro já começava a fazê os animais e também brincava no reisado. A gente já saía com o reisado naquelas lapinhas, que ia longe, distante dez, cinco léguas, pra ir numa festa bema roupa de cigano, rei, rainha, essas coisa, bem bonitinho.

O senhor brincou em reisado, então?

Reisado e depois disso aí.

Por conta de sua ligação com a Umbanda, Mestre Nego tem suas regras em relação à forma como esculpe e posiciona as peças. Entre outras coisas ele nunca deixa nenhuma de suas esculturas de santo deitadas no chão:

“Mas, é aquela história eu não sei o que acontece com nós, que começando por Alejadinho, morreu naquela. O santeiro, que a gente conheceu, uns já morreram de cachaça e outros tão aí pra morrê. E eu vendo aí pela história porque o.....da estalta, eu tenho fê no santo como oda estalta. Eu não gosto da estalta dessa assim, não. Não dexo de jeito nenhum, tá em pezinha na hora deu fazê e depois de feita, me sinto bem. Já tô com setenta e nove ano. Ainda trabalho fazendo eles aí. Então, não parei só em santo, não. Comecei com as estalta aí. Saci.” (MESTRE NEGÓ)

Essas coisas vieram depois?

Foi, foi, a lenda. Lobisome, essas coisa o cavalo, esqueci o nome do cavalo, que ele também era danado lá, né? Saci, o Zumbi. Agora, pra fazê o Nego d'água, ele ainda é uma dívida minha.

O que levô o senhor a entrar nesse universo das figuras lendárias? Foi algum pedido?

Alguma inspiração?

Sim, sim. A gente, novo, já era devoto das alma, acompanhando a mamãe, aquele tempo abre uma casa daquela tinha um santo sentado num canto, tinha uma reza e a gente se aviciô naquilo ali e aí a gente recebeu o dom disso aí. Recebemos os dom de alguma coisa, que a gente não pode falá. Aí, eu entrei na parte espiritual. Aí você me pergunta você conhece o quê? Primeiro, eu não sei, adoeci em São Paulo, adoeci e procurei quem? Doutor Ribeiro de Menezes, tava baxando um camarada lá, naquela rua. Você encaminhando uma coisa pra outra, né? Voltei da Bahia, comecei a sobre regra, essas coisa, a parte espírita, né? Comecei a fazê os índios, as estalta de índio, todos os santo e tenho a devoção até hoje.

Da outra vez, que eu vim aqui o senhor falou que era sacerdote de um terreiro de umbanda, é isso?

É.

O senhor ainda é?

Samos. ...tanto mais. Mas tenho um filho que toma conta e é o maior da cidade. Hoje, já é patrimônio nacional.

O seu terreiro?

É, vai sê inaugurado, mas é grande. É quase igual ao Vale do Amanhecer e é tão bom o terrero – casa branca de Oxalá – terrero de umbanda.

O senhor já não tá mais atuando tanto?

Não. Ajudo eles, faço alguma coisa. Segurando assim dum lado do outro.

O senhor acha que todas essas figuras que vem da natureza, folclore tem um chamado nisso?

Tem. [...] Tem um dom e um acerto assim que até a coisa que eu não tinha condições de fazê e fiz que é aquilo, vou lhe mostrá, que eu tenho aí que é a história do São que, que morreu todo cabeludo, Santo Onofre, até hoje nós num sabe se ele morreu ou se encantou. Mas ele era todo cabeludo e só vivia escondido e sumiu. Aí eu fiz a estalta dele e botei uma capa atrás e a capa foi fechando, fechando, quase fui você ele mas ela fecha toda, capa de madeira, uma casca.São essas coisa que a gente é dita como verdade.

E é uma inspiração que vem.

Inspiração de dom e dom deles, né? Que me procuraram e que eu fiz a promessa de tá com eles até o fim da vida.

Eles quem?

Os orixá.

Eles é que inspiram o senhor a fazer essas coisas?

É, é.

A ideia de fazê santo o senhor também acha que é isso?

Também. Do memo jeito.

Esses santos o senhor faz por encomenda ou o senhor faz porque é chamado a fazer?

Por encomenda e porque eu gosto. E vem da mente, cedo da manhã ou começo da noite. E você já aceita aquilo de manhã e já começa fazê. Fiz muito e vendeu, é assim mais difícil, a gente vendeu muito.

O senhor faz sem esperar vender?

É. O negócio é tê e fazê aquilo, tenho uma dívida de fazê desde quando era novo e eu não fiz. Ainda tem algum na cabeça pra fazê antes de morrê.

Pediram pro senhor e ainda não fez?

Não fiz ainda. Aquela, a gente, a vontade de vê a peça feito. Quando a gente fazia aqui, óia assim.....

Vendendo, não vendendo, não tem importância?

Um dia chega o comprador, e já tem acontecido, mesmo. Nessas época...corta...às veiz, você vende ela por ela mais bonita. Camarada oia ih! que coisa linda. Aquele que abandonô lá porque não prestava, e assim é a vida.

Mestre Nego completa com uma consideração sobre a arte e, indiretamente, sobre seu próprio dom de esculpir:

“A arte é uma coisa muito interessante. Ela é uma psicologia, é uma fuga, ela é um poder que você não sabe nem que, como se diz assim, se chegá aqui doente, começo a trabalhá, fico bom, melhoro e trabalho aí até a hora que deu pra mim. Agora, tem muita gente que não gosta porque não dá dinheiro, não vem tudo na hora. Às veiz chega gente aqui – “você vende”. Dixa aí, isso aí pegá o dinheiro e gastá.” (MESTRE NEGÓ)

Análise e comentários

De todos os escultores que entrevistamos, Mestre Nego é um caso especial e, por isso mesmo, fiz questão de voltar a Barreiras para entrevista-lo, três anos depois da primeira visita.

Sua entrevista foi longa e difícil de ser transcrita e organizada num texto, por causa da variedade de assuntos que se misturam na sua fala, trazendo reflexões sobre o presente, memórias do passado e algumas considerações sobre o futuro, que envolviam não apenas o trabalho como artesão mas também sua ligação com a Umbanda e passagens significativas de sua juventude onde ele argumentava, inclusive, que um tiro de espingarda o curou de uma doença do coração.

Para fins do objetivo dessa pesquisa, resalto a inspiração que Mestre Nego afirma receber dos Orixás para a produção de sua arte, não só santeira, mas também a que envolve as figuras do folclore brasileiro e até da mitologia grega como o lobisomem, a Iara e a Medusa.

Essa inspiração o direciona para produzir sem objetivo de venda imediata, mas com a certeza de que “um dia chega o comprador”.

Ressalto ainda sua participação num grupo de Reisado e a influência que isso teve na sua aproximação com o presépio e com os temas relacionados ao catolicismo e à cultura popular.

Paraná

Voltamos ao sul para uma entrevista com um artesão de Guaraqueçaba, uma pequena cidade do litoral, quase na divisa com São Paulo

IVAN GONÇALVES
CORDEIRO – 39 anos

“Tenho trinta e nove anos. Moro em Guaraqueçaba desde o



princípio, eu nasci aqui. A gente foi morar num lugar distante, às vezes, um pouco isolado, acaba migrando, descobrindo vários outros traços da cultura em si e a gente vai aprendendo várias coisas típica da região. Vai descobrindo sozinho, às vezes vai fazê um balaio, um cesto. Vai aprendendo a fazer uma canoinha, que na verdade, a gente aprende com nossos pais desde pequeno, né? Os pais da gente só de fazê aquelas canoa pra ir pescar, de madeira. De início apresentei uma canoinha daquela. Desde o princípio já começa a vê teu pai fazendo uma arte ali em casa. [...] Faz a canoa, faz o remo, já costurava a rede, fabricava as redes. Antigamente, não tinha uma rede pra vendê. O pessoal comprava os fios e ficava ali tecendo, costurando a rede. Desde o princípio você vai vendo tendo contato com a cultura local ali”

E como é que você se envolveu com a questão do barro especificamente e, enfim, depois com a arte santeira? Como é que você começou a esculpir peças?

Eu me envolvi nessa arte foi no seguinte, a gente desde o princípio foi apresentado por meu pai pela arte, trabalho manual, de fazê as canoinha, aí de repente, um amigo lá viu. Fiz umas canoinha, umas coisa lá, uns reminho, vai fazendo, vai fabricando uma coisa e outra. Fiz um painel em madeira com todas as escrita, fiz uns curso de caligrafia. Comecei a passar aquelas caligrafia pras madeira – “faiz aí um letreiro pra minha pousada, lá” – ‘faço’. Daí apresentava o projeto do desenho, certinho – “ah, esse mesmo que eu quero. Isso mesmo, pode fazê”. Aí o cidadão – “eu tenho a madeira” – o rapaz dava a madeira, fazia o letreiro. E dali foi surgindo várias outras coisas. O pessoal serra uma madeira e corta aquela costadeira e aquilo vai fora, aquilo não presta mais, só pega a parte que lhe cabe – ‘nossa, que dó aquela madeira jogada fora’ – praticamente, né? Eu pegava aquela madeira, fazia um índio, fazia um fundo do mar, uns peixe, todo o sistema, ali.

Uma espécie de talha?

É. Tudo talhando manualmente. Com o passar do tempo foi evoluindo. Até que a gente acabou descobrindo que aqui na região, tinha uma senhora chamada – Senhorinha – o nome dela. Uma artesã, que ela fabricava todas as panela dela era feita de barro, assim. E a gente conversando com meu pai assim, daí ele me explicou – esse lugar aqui onde ela pegava as argila. Aí eu fui lá também peguei as argila, fiz a mesma coisa e comecei a brincar. Como já aprendi um pouco e comecei a me envolver muito com a arte na área da fisionomia, estudá fisionomia. Eu sou muito detalhista, fico olhando pra você e fico imaginando detalhe do rosto, todo detalhe. Comecei estudá isso. Entrei em vários curso, comecei olhá os desenho. Ao longo do tempo, descobri que ela fazia as panela – ‘ah, vou fazê as panela

[...] A gente fazia parte da cooperativa de associação de artesões e todos os tipos de materiais que a gente encontrava, a gente transformava em arte. E foi evoluindo, até que um certo dia,

tinha as panela, já fazia uma coisinha aqui, e outra e tal. Isso foi o primeiro contato que eu tive com o barro. Depois, ali veio o governo, sabendo que nós tinha uma briga aqui. Tinha vários levantamento aqui em Guaraqueçaba. Toda a comunidade que vive no entorno aqui, trabalha com arte, são artesões, por esse motivo, por estar longe da civilização, né maiores. Acaba tendo que buscar desenvolver seu próprio utensílio. Nós tinha um registro, quantos artesões tinha na comunidade. Em torno, acho que era duzentos, trezentos, artesões. E o governo sabendo disso, veio com o projeto desse espaço aqui pra gente. Ele veio e transformou associação em cooperativa. Junto com esse projeto dele implantou um projeto chamado – projeto fera – onde esse projeto desenvolvia todo tipo de artes dentro das escolas do Paraná inteiro. Era o audiovisual, a dança, a cultura, era focado nessa arte. Como o nosso projeto aqui tinha um monte de artesões ociosos por uma atividade. E o pessoal também vira e volta ia muito embora da região por falta de serviço. O governo focalizou muito de criar cooperativa no Paraná inteiro fortalecendo a base da cooperativa. Num ponto vendo que a cooperativa em si ia aumentá a mão-de-obra no Paraná inteiro. Ia dá um *boom* assim na economia. Ela veio prá nós e montou a cooperativa de artesões, dentro da cooperativa de artesões do projeto fera aí ele apresentou os troféis que foi desenvolvido os troféis feito de cerâmica, de barro pra cada categoria fosse premiado. Aí a cooperativa entrou pra fazê os moldes, daí umas partes assim eu fiz o molde, aí esculpia.

Isso incentivou vocês?

Incentivou. Começou, entrou uma verba pro espaço aqui. Tinha em torno de umas sessenta pessoas trabalhando. Foi feita uma escala, um pessoal trabalhava um pouquinho. E o pessoal ia fazendo rodízio e trabalhando as suas artes.

Tinha um espaço pra trabalhar?

É. Trouxe os teares, vários equipamentos para o pessoal aguça o desenvolvimento. O pessoal começou a desenvolver a fibra de bananeira, fazê tapetes, várias coisas com a folha de bananeira e assim foi desenvolvendo o espaço aqui. O meu contato com a argila em si e fazê santo foi nessa época. Onde eu peguei e fiz essas peças, na verdade, dando foco assim pra cultura caiçara, que é o extrativismo. Eu fiz o pescador de caranguejo, o pescador de camarão, fiz uma canoinha assim pra pegá os camarãozinho – é o pescador artesanal. Fiz uma outra escultura aqui também era o pescador que joga a tarrafa. Também fiz os santos, fiz o São Francisco, vários outros assim. O que mais vendia era o São Francisco, sabe?

Qual a tua relação com os santos tem a ver com a religião que você tem? Ou era uma questão assim de, como é que o santo entrou? Você tem uma vivência, como você falou em uma comunidade que vive do extrativismo e vive do artesanato utilitário. A ideia do

santo em geral, tem uma vocação ou tem um apelo comercial. Como é que você chegou no santo.

Na verdade, o santo assim começou mais pelo apelo comercial. Chegou um cidadão aqui – “ô, Ivan, você faz um santo pra mim e tal? Um São Francisco?” Eu - ‘faço’. Aí, fiz um. – “nossa, adorei cara.” Fiz outro pra ele e fiz outro. Daí participei da Fearte Curitiba, fiz vários também no momento esculpi. O pessoal até comprava assim mesmo sem tá queimado – “não, eu levo lá na empresa e queimo.” Uma peça assim esculpida na verdade, pra mim em torno de trinta, quarenta minuto eu executo ela. Aí eu apresentava, ficava fazendo peça ali normalmente

Ficava fazendo lá na hora e vendia?

É. E o pessoal gostava porque – “ah, você faz um São Francisco?” - ‘Faço.’ E o pessoal ficava olhando ali, sentado. – “nossa, que legal.” A peça sendo feita agora – “eu quero ela.” **E os outros santos como é que você conseguia saber como é que eles eram? São Francisco é um santo que tem um monte de representações diferentes, não é?**

É. São Francisco tem mais as pombinhas no ombro assim, né? Os outros na verdade, o pessoal me apresentava – “ô, esse santo tem uma foto aqui.” – ‘ah, esse santo é assim?’ Buscava mais o conceito ainda que a pessoa queria. Na verdade, eu sou de família desde o princípio, meus pais são religiosos, não são católicos, né? Você acaba criando outro tipo de conceito em relação a imagem, né? Eu na verdade, não me prendo. O conceito bíblico religioso fala outra coisa, a respeito de pessoa que usa imagem, que adora qualquer coisa acima de tudo. A gente fica num caminho meio tipo assim, sabe como é que diz, né? [...] Fica meio dividido sem ter relação, você vai fazer uma coisa pra uma pessoa que vai adorá muito mais. Apesar, que tudo hoje eu criei um tipo de princípio que às vezes, a gente ama demais um celular, adora demais a tua casa. Adora demais e acaba de agradecer a Deus todo dia, que é o principal. Eu vejo, não vejo maldade nisso, mas quando você começa vê os princípios bíblicos, pegá uma bíblia tal e lê. Tem várias passagens onde Jesus fala – “maldito é o homem que constrói imagem pro outro adorar” - você fica em cima duma divisão.

Mas é um trabalho, é uma fonte de renda.

É uma fonte de renda e eu acabo fazendo sempre. Mas eu não vejo dessa forma tanto assim que a família da minha esposa é católica, vou mais em igreja católica. – “vamo lá?” – ‘vamo’. Eu tenho todo respeito pelas imagens. Meu carro também tem crucifixo, tem tudo. Eu vejo assim que o tema de imagens, todas essas coisas, que nos remete a lembrar mais de Deus não que fosse assim adorar aquilo, mas que tipo assim faz lembrar mais, por isso que já deixo um crucifixo no meu carro pendurado. A todo momento, ele tá balançando no meu rosto – ‘ô Deus

meu, me abençoa aqui me abençoa ali, me protege, né?’ - Eu acredito, graças a Deus, sempre nas minhas preces facilmente tenha escutado.

Análise e comentários

Ivan não é um santeiro, mas é um artesão que também esculpe santos. Nasceu e viveu numa comunidade formada por pescadores, quilombolas e pequenos agricultores que, por conta do isolamento em que vive aprendeu a produzir seus objetos de trabalho e uso diário. Uma comunidade de artesãos que produz para si mesmo. Trabalha na Secretaria de Cultura do município, que é de onde vem a renda com que sustenta a família formada pela esposa e filha recém-nascida.

Breves contatos com pessoas de fora, através da participação de feiras incentivadas pelo governo do estado, fizeram com que ele descobrisse e investisse na atividade artesanal, incluindo a produção de santos de barro como fonte de renda, mas não em tempo integral, pois além de ter que se dedicar ao emprego, ele enfrenta as dificuldades em obter matéria-prima e escoamento da produção, mencionadas no trecho da entrevista transcrita no capítulo II.

Evangélico, mas casado com uma católica, Ivan transita entre esses dois mundos compreendendo as imagens dos santos e em especial a do crucifixo, não como objeto de culto, mas como referência e memória daquilo em que crê.

3.7- Salão do Artesanato

As quatro entrevistas a seguir foram feitas durante o Salão do Artesanato, realizado na



cidade de São Paulo, em novembro de 2018. Foi possível assim entrevistar dois artesãos de Goiás, um de Minas Gerais e um do Piauí.

CARLOS ANTONIO DA SILVA -
Aparecida de Goiânia – GO

Qual foi sua motivação principal para fazer esse trabalho?

Na verdade, eu não sou totalmente um artista santeiro. A minha linha é cotidiano sertanejo, mas o santo é uma imagem que a gente tem na cabeça desde criança,

religiosidade da família e é uma imagem, são peças que o comércio adquire muito imagem de santo, é muito procurado imagem de santo para comprar.

Quem são as principais pessoas que compram, comércio são os revendedores? Lojistas?

Tem gente que compra direto?

São lojistas e a maioria, pessoas particulares mesmo. São pessoas devotas a algum tipo de santo, principalmente São Francisco que é muito querido, Nossa Senhora Aparecida são os mais procurados, Nossa Senhora das Graças.

O seu jeito em fazer é alguma particularidade, vamos dizer assim, na forma como faz o rosto, a roupa. Na Nossa Senhora da Aparecida você segue o padrão clássico ou cria alguma coisa que é particular seu?

A argumentação do trabalho, a gente segue o padrão porque você não pode inventar demais. Eu coloco aquilo que me inspira mais. Às vezes, eu dou uma inanimada no santo, ele fica mais diferente um pouco. Foge um pouco do comercial, fica só no artesanato mesmo.

Tem um exemplo mais específico dessa particularidade que você faz? Da Nossa Senhora Aparecida o que você diria que fica diferente na sua peça?

O que a gente sai do padrão, o manto, o anjinho, entendeu? Faz diferente, faz esvoaçado. Faz uma coroa diferente. Um ornamento diferente no santo.

Por que você escolheu o barro e não a madeira, por exemplo?

É devido à facilidade para trabalhar com argila é incrível e já quem trabalha com madeira já não gosta de trabalhar com argila. Cada um tem um jeito diferente de fazer. Eu preferi a argila porque você pode modelar de várias formas, você trabalha com ela o tempo todo, fazendo e desmanchando ficando do jeito que você quer. Alguns trabalhos mais rígidos, você vai fazer, vai quebrar e você não tem como voltar atrás naquilo. E argila te dá acesso para você trabalhar melhor.

É difícil ou é fácil conseguir argila?

Argila não é difícil. Tem argila de todo jeito e de todas as qualidades. É uma matéria-prima abundante ainda pra gente. Tem muita em Goiás.

Você compra a argila de alguém ou vai buscar nas beiras dos rios?

Eu compro já a argila preparada.

Você queima na sua casa?

Na minha casa, mesmo. Tenho ateliê em casa e o meu jeito de queimar meus trabalhos é rudimentar mesmo. É com forno de barro a lenha.

Há quanto tempo você está fazendo esse trabalho e há quanto tempo você é artesão?

Há dezenove anos.

Além do artesanato você trabalha com outra coisa?

Esse artesanato para feiras, eventos, que a gente trabalha e com os clientes gostam, eu faço, sempre. Mas, a gente pega outras vias de trabalho que é busto para passar para bronze, peças maiores de esculturas de pessoas, que encomendam coisas diferentes.

Você gostaria de dizer mais alguma coisa a respeito dessa minha pesquisa, algo que eu não mencionei que você acha que seria importante falar?

O artesão ainda é visto como uma pessoa que não consegue expor seu trabalho em vários eventos. Ele é visto como uma pessoa quase como um pedinte vamos falar assim. A pessoa tem que mudar essa mentalidade porque é uma arte. Você vai dar um orçamento para uma pessoa, um valor, ela acha caro. É complicado para o artesão. É muito trabalhoso o artesanato.

Análise e Comentários

Carlos Antonio não se define como santeiro, mas entende que a escultura de santos tem apelo no mercado e procura criar figuras de santos com uma característica própria, sua, que grade e interesse ao mercado.

Na sua fala ressalta a preferência pelo barro como matéria prima mais fácil de trabalhar e de se conseguir e que possibilita a diversidade de aplicação, como molde para fundições em bronze

Como todo artesão, precisa de um canal de divulgação do seu trabalho, que ele reconhece nas feiras de artesanato como a que ele estava quando o entrevistamos.

Reclama do preconceito contra o artesão e da forma como é encarado, tema que já foi mencionado em outra entrevista.

VALMIR ANTONIO DAS NEVES – 38 anos - Aparecida de Goiana – GO

E há quanto tempo você trabalha com artesanato em barro?

Com artesanato eu estou há dezessete anos.

Além do artesanato você tem alguma outra profissão? Não.



Depois que eu comecei com o artesanato eu nunca mais fiz outra coisa na vida. Só o artesanato. **Então, a questão, a pergunta principal é, o que levou você a trabalhar com artesanato e, particularmente, o que é que faz você produzir imagens de santos?**

Certo. Bom, eu comecei é o seguinte, eu pintava quadros. Eu era pintor em tela. E um amigo meu que fazia escultura, e aí observando ele trabalhar, um dia eu comecei brincando assim e me apaixonei pela argila e nunca mais parei, aí abandonei a pintura. Daí comecei com a cerâmica e fui pesquisando, e fui tentando aprender mais. Nunca mais parei e tô até hoje tentando aprender a cada dia mais.

Essa é uma outra pergunta que eu ia fazer. Se você coloca alguma coisa sua na imagem. Além da iconografia clássica se você cria alguma coisa?

No meu São Francisco eu não faço aquele lisinho, aquele bem acabadinho. Meu trabalho é bem rústico. E até o manto dele eu faço rústico. Isso daí. Todos os meus São Francisco são inspirado no modelo rústico. Então, não trabalho com aquela coisa bem certinha, não. Meu trabalho é muito o rústico.

E uma outra pergunta, a questão de ter escolhido o barro, de uma certa forma você já explicou por que foi uma coisa que veio de um colega seu.

É na verdade, eu acho até que foi o barro que me escolheu. Porque do nada apareceu isso. **Madeira nunca foi uma coisa que...**

Não, antes eu nem pensava em escultura. Isso aconteceu assim do nada e ficou.

É difícil encontrar barro?

Não, tanto assim. Porque eu compro de uma fábrica de telha, né? Então, não é tão difícil.

Você compra matéria-prima já pronta?

Na verdade, não. Eu compro ela e eu processo ela. Eu passo na maromba, coloco até no ponto de trabalhá. Esse processo sou eu que faço. Ela vem prá mim, só a matéria crua, só como terra mesmo.

Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar nesse depoimento, algo que vamos dizer assim, que você acha importante falar sobre o seu trabalho, sobre trabalho do artesanato, da arte santeira?

Sim, eu só acho que a cada ano eu assim já tive épocas que eu pensei em até desistir, bem no começo, né? Hoje, assim as coisas já estão acontecendo, cada ano tá acontecendo mais, né? Tá melhorando. O artesanato tá sendo visto diferente, né? Um evento como esse aqui, há anos a gente nem sonhava de tá num lugar assim. Hoje, em Goiás também, a gente tá começando a o governo a enxergar a gente. Então, eu acho que está encaminhando bem, acho que vai tê muitos frutos ainda prá gente colhê.

Você é devoto de algum santo?

Devoto, não vou falá que sou devoto, mas a história de São Francisco me, já estudei muito história dele. Então, ele me inspira na verdade. A história dele me inspira.

Análise e comentários

Da pintura em telas Valmir se converteu a escultor no barro por paixão. O barro o encantou e o escolheu.

Assim como seu conterrâneo, Carlos Antonio, reconhece a importância das feiras como oportunidade de alcançar notoriedade, de ser reconhecido como artista e de vender seus trabalhos.

Não é devoto de nenhum santo mas admira a vida de São Francisco de Assis, santo que, além de muito procurado, permite, como já dissemos, uma enorme variedade de interpretações na sua iconografia.

EDNEI DO CARMO SILVA – 42 anos (artesão há 29 anos) - Mariana – MG

O que te levou a trabalhar com madeira, especialmente com santos em madeira?



O que me levou a trabalhar com madeira foi o fato de meu pai ter sido marceneiro. Na minha casa já tinha madeira, formões tudo que me proporcionou facilidade para conseguir fazer um trabalho de entalhe. O fato do tema trabalhado tem muita influência com a região que eu moro, que é Mariana. É uma cidade setecentista, século 18, 19, 20, a igreja católica foi

sempre muito forte na região. Em termos de trabalhos artísticos que é encontrado na região de Minas Gerais, cidades históricas e o que se tem de valorização artística no Brasil é um trabalho que tem relevância total com arte sacra. Os grandes artistas, inclusive um dos mais conhecidos do Brasil que é Aleijadinho, se você for procurar o tema principal do trabalho dele são santos, são imagens, sem dúvida alguma. É esta a minha inspiração de trabalho em função de um estilo

já desenvolvido há trezentos anos. O que eu faço é uma readaptação do produto desenvolvido no século dezoito para a atualidade.

Você é devoto de algum santo, tem uma relação mais próxima com algum tipo de santo?

Prefere esculpir algum santo?

Não. Meu nome carrega um nome de nossa senhora que é Nossa Senhora do Carmo. Meu nome é Ednei do Carmo porque eu nasci próximo ao dia de Nossa Senhora do Carmo. Eu entendo os mistérios de Deus e sei por que meu nome é desse jeito. Eu me inspiro para fazer nas peças mais devotadas do barroco mineiro. Visitando meu ateliê sempre você vai ver muita Nossa Senhora da Conceição e São Francisco de Assis porque entrando no viés econômico está incutido na cabeça da pessoa que está visitando meu ateliê o que eles viram nas igrejas que são imagens de São Francisco de Assis e Nossa Senhora da Conceição. São os temas mais procurados e que eu trabalho mais com eles.

Quem são seus principais clientes? Quem mais compra imagens de você? São colecionadores? São igrejas?

São famílias como um todo e tem uns que são colecionadores e, outros que não. Posso dizer que cinquenta por cento são mesmo por devoção e têm os espaços de orações em suas casas e os outros, cinquenta por cento colecionam mesmo ou querem dar de presente para outra pessoa. A devoção posso te garantir que não diminuiu nada não. Sempre quem compra mesmo como colecionador não iria colecionar imagens simplesmente porque ela só quer a valorização artística da peça. Obviamente, existem pessoas assim. No fundo, tem esse mesmo respeito, uma devoção.

As duas grandes matérias-primas para fazer santos historicamente falando são madeira e barro, que aparece com frequência até uma determinada época da história. Você alguma vez mexeu com barro, pensou em mexer com barro passou pela sua cabeça?

Eu nunca trabalhei com barro. Você disse que os materiais principais de trabalho para esculturas de imagens são barro e madeira. Vou discordar de você até certo ponto, depende da região. A minha região trabalhou digamos dois por cento com barro, dez por cento com pedra, e oitenta e oito por cento com madeira. A madeira, além de ter sido mais abundante na minha região é um trabalho mais nobre na finalização. Hoje, se você for ver em questão mercadológica, um santo de barro custa dez menos que um santo em madeira. Não pelo viés comercial que eu me dediquei a fazer trabalhos em madeira. Como disse, meu trabalho é feito em inspiração à obra do barroco mineiro. O que você vai ver em minha região trabalhos em barroco mineiro são feitos em madeira ou, em pedra sabão. Em barro, muito pouco.

Análise e comentários

Ednei é um artista santeiro. Vivendo numa cidade de forte tradição católica, barroca e santeira, segue e aproveita a tradição secular da cidade para produzir uma arte já celebrizada pela história.

Ressalta o valor das peças de madeira em relação às de barro o que parece ser mais um motivo para a escolha de como realizar seu trabalho.

Apesar de não afirmar a devoção por nenhum santo, se reconhece com alguém que “entende os mistérios de Deus”

Admite que há quem compra seu trabalho apenas pelo valor artístico, mas, paradoxalmente, suspeita que sempre há, em quem compra a escultura de um santo, alguma devoção.

JOSÉ RIBAMAR SOARES GODINHO - 70 anos

“Mais conhecido como Ribamar da Santinha. Comecei a arte de artesanato com cinquenta anos, já depois de idoso. Não nem sabia fazer nenhum tipo de trabalho desse aí. Pela necessidade que eu tive, desempreguei, que eu trabalhava de motorista, desempreguei, tinha que arranjar qualquer coisa. Aí eu fiz dez Aparecidinha pequena, dessas dez eu vendi por trinta reais. Com esses 30 reais eu fiz mil e cinquenta reais. Aí pronto, embalei.”



O senhor começou a trabalhar como artesão como alternativa para poder sobreviver? Para poder sobreviver. Tinha desempregado.

Por que o santo? Qual é a ideia em fazer santo?

Porque lá no Piauí tem muito santeiro, mas o estilo deles é diferente e eu pensei assim, começando agora sem saber fazer nada, eu não faço o estilo dele. Aí eu pedi forte a Deus e Ele me deu pra mim pintar. Aí meu estilo é pintado. Eu comecei pintá, lá quem pinta só tem eu, lá só, não. Em todo o Brasil esse estilo só quem tem é eu.

O senhor escolheu o santo por devoção? É, é outra coisa que, eu só sabia dirigir carro, não arranjava emprego, não sabia fazer outra coisa, aí vou faço isto aqui.

O senhor podia ter esculpido outro tema.

Não. O santo porque Piauí é a terra do santeiro. Teresina, capital do Piauí é a terra da arte santeira. Lá quase todos os artesãos acho que todos os artesãos são santeiros, que trabalha com madeira é santeiro.

O senhor é devoto de algum santo?

Sou devoto de São José e São Francisco e Aparecida.

Nas suas figuras, o senhor tem assim, o senhor acha que a sua maneira em fazer o santo é bem particular sua?

Meu estilo é esse, que eu não vou olhar para desenho para fazer uma peça. Vem da cabeça, eu pego a madeira e já esculpo ela. Aí eu faço a peça. Já sei qual é a peça que eu vou fazer.

O senhor consegue madeira aonde?

Lá tem muita madeira. Trabalho com madeira reciclada, uma porta, uma janela, um portal, um pedaço de caibro, um frechal¹¹¹. Eu tenho madeira aqui até de frechal de lá. Esse é frechal aquele aqui é caibro.

Não importa a madeira?

Não, qualquer madeira eu faço a peça. Ó aquela miudinha lá, fininha.

Sei. O senhor escolheu madeira. Alguma vez o senhor tentou fazer de barro?

Não, barro eu nunca tive a tendência de barro. A madeira eu pensei assim: eu vou trabalhar com material que pode cair, pode molhar, não tem problema. Chega a pessoa pensa que é cerâmica. Não isso aqui não é cerâmica. - É madeira? - É madeira, pode cair, pode molhar, não tem.

Quem é que compra mais as suas peças? É gente do Piauí, mesmo?

Não, não vendo Piauí, não. Eu só vendo em feiras. Piauí é só ateliê. Só vendo em feira. Recife é a melhor feira que tem. Em julho, Recife, a gente vende quase todas para lojista. Lá fica um muito, fica Ceará, Alagoas, Bahia. Pernambuco tem muito lojista. Eu vendo mais para lojista. Peça individual eu vendo pouco. Aqui tudo tá separado para lojista.

Análise e comentários

Interessante a história do Sr. José Ribamar, ex-motorista que aos 50 anos se tornou artesão por ter ficado desempregado.

¹¹¹ Tipo de viga usada na sustentação da estrutura de madeira de telhados

Embora se afirme devoto de três santos, escolheu a escultura santeira porque é a tradição maior do artesanato Piauiense, mas criou um estilo próprio de peças tão coloridas que até parecem brinquedos.

Usa qualquer madeira, especialmente as sobras de construções ou demolições, tiradas de portas, janelas e estruturas de telhados.

Seu trabalho vai para lojistas e, portanto, não sabe quem é o comprador final.

Ceará

Os artesãos do Ceará, instalados no Centro de Artesanato Mestre Noza¹¹², em Juazeiro do Norte, foram os primeiros que entrevistei para esta pesquisa. Cícero, Severino e Adalberto

CÍCERO EVÂNIO TAVARES VALÊNCIO (PANTA) – 25 anos



Como é que você começou a fazer santo?

Bom, na verdade tudo começa ao chegar aqui no Centro de Cultura. Até então, eu não sabia ainda qual área de trabalho iria seguir. Até porque aqui a nossa cultura, a nossa tradição aqui da nossa região é muito dessa arte folclórica, essa arte popular, essas peças mais coloridas. Eu vi alguns meninos trabalhando com arte sacra, fazendo um paneamento e eu já olhava e me

deslumbrava com aquilo. Ficava encantado, achava muito interessante, porém achava que seria impossível de aprender. Achava que seria muito além daquilo. Só que depois de dois anos, aqui no Centro de Cultura apareceu uma oportunidade e eu fui até Salvador pra aprimorar o trabalho

¹¹² Em homenagem a Inocêncio Medeiros da Costa, conhecido como Mestre Noza, um artesão pernambucano que se estabeleceu em Juazeiro do Norte em 1912 e se tornou um artista popular em 1930. Foi quem esculpiu, pela primeira vez uma imagem do Pe. Cícero quando este ainda era vivo. (http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=728%3Ameistr-e-noza&catid=48%3Aletra-m&Itemid=1) - consultado em 14/12/2019

de arte sacra, pra aprender sobre referências, sobre a questão da escultura, os paneamentos dos trabalhos, basicamente.

Existem santeiros que trabalham com madeira, existem santeiros que trabalham com barro. Você alguma vez pensou em trabalhar com barro ou madeira sempre foi uma coisa que?

Bom, inicialmente eu acreditava que iria começar trabalhando modelando. Pensei em trabalhar com argila, só que o primeiro acesso que eu tive foi com madeira. Até mesmo antes de modelar. Aí comecei trabalhar com madeira, já fiz alguns trabalhos em argila, né? Só que assim, a minha paixão maior é pela escultura em madeira, essa é a minha maior paixão.

Se identificou mais com a madeira que com o barro?

Exatamente, mas apesar que a gente não encontra tanta dificuldade após aprender esculpir na madeira, que você vai pro barro, você não vê mais aquela dificuldade porque você já aprendeu digamos a encontrar o objeto, a peça dentro do bloco. Então, com barro se torna ainda mais fácil de fazer, porque se tiver um erro, um nariz ficá torto, um pano não ficá adequado é só desmanchar e refaz de novo, e preenche novamente e refaz. Se torna um pouco mais simples. Mas, opcionalmente, trabalho com madeira e tenho muita vontade de trabalhar ainda com pedra-sabão.

E aí você pensa em buscar essa matéria-prima, mudar de cenário? Mudar de lugar?

Bom, eu tenho uma grande vontade também de ir pra Minas ou Salvador. Eu creio que Minas Gerais porque eu me identifico muito com os vídeos, as filmagens, a história do local, tá entendendo? Tem muita tradição na questão da arte sacra. E assim, eu pretendo um dia poder conhecer melhor o local, as igrejas. E talvez, até mesmo ficar trabalhando por lá um certo tempo pra poder aprimorar ainda mais aquilo que eu já faço.

Mas a arte sacra chamou a atenção por algum motivo? A gente tem aqui outras possibilidades como você falou de arte popular. Você tem alguma ligação com o catolicismo, ligação com algum santo em particular?

Ah, sim, na verdade, não. Eu nem sou religioso, porém eu trabalho com arte sacra pela questão, a icografia do trabalho, a desenvoltura das peças, os artistas que já passaram pela vida e os trabalhos que eles deixaram é muito enigmático, é muito desafiador. Então, eu vejo esses trabalhos e aquilo tipo assim me provoca a fazer também. Sabe? Eu tenho, tipo, mostrar que consigo fazer. Agora, eu não sei te dizer ao certo porquê. Eu venho de uma família muito religiosa. Minha família inteira é católica, porém eu não tenho religião. Eu acredito em Deus. Quando eu vejo essas imagens é muito forte, sabe? Além do trabalho artístico, elas sempre

carregam alguma expressão no olhar. Acho que o artista acaba se immortalizando também no trabalho. É isso que eu procuro fazer.

Você acha que coloca alguma coisa de você na imagem. Vamos dizer do teu olhar, da tua esperança, das tuas.

Sim, sim. Eu acho que sem querer eu acabo transportando sim pros meus trabalhos isso. Às vezes, até um pouco da minha fisionomia, eu acabo colocando nas peças. Que é o caso de São Francisco. Sempre que eu vou fazer um São Francisco, eu faço ele com um modelo de rosto bem parecido com o meu. O queixo mais pontudo, o nariz um pouco assim com esses detalhezinhos, vou procurando essas coisas e acabo deixando. Alguns trabalhos eu gosto de deixar coisas escondidas que eu faço proposital pra ficar na peça pra que um dia se eu voltar a vê ela, eu chegar a dizer – ‘oh, esse trabalho fui eu que fiz’ - e alguém não acreditar? Eu vou dizer – ‘é só você olhar atrás lá vai tá uma marca assim, assim’ - que é algo proposital que eu acabo deixando. Às vezes, nem o próprio cliente sabe daquilo que eu tô deixando na imagem, mas eu sempre deixo uma marcazinha, um detalhe, coisa que.

E você tem algum artista. Alguma figura que te inspira?

Sim, tenho vários. A início de tudo eu só conhecia até então, Michelangelo. Via as obras dele em mármore, aquela coisa, o trabalho anatômico dele, e me apaixonei. – ‘Pôxa, isso é demais!’ – que foi o período da Renascença. Aí. Logo após eu vim a conhecer o Gian Lorenzo Bernini no ano de mil e quinhentos ele foi o percussor do barroco. Cara, é incrível o trabalho dele e ele passou mais de meio século no anonimato entre aspas. Os críticos de arte achavam o trabalho dele, tosco. Apesar, de que não tem nada de tosco, sabe? E hoje, você vê o trabalho dele, a questão tanto anatômica como de expressão, é incrível. Da Europa, eu tenho esses como os meus principais que eu admiro e aqui do Brasil, eu tenho o Veigan Vale¹¹³, um artista goiano e incrível o trabalho dele também, tanto esculpia como fazia policromia e, isso me atrai muito. Eu olho, eu vejo a capacidade, até mesmo pela dificuldade da época em que eles viviam que não tinha tanta tecnologia que a gente tem hoje, que a tecnologia ajuda demais e você vê o que os caras conseguiam fazer, sem acesso à internet, sem acesso a essas coisas que a gente tem hoje em dia. Às vezes, até sem acesso à eletricidade, que ajuda muito hoje pra trabalhar. E era tudo muito manual, tudo muito minucioso e aquilo eu olho e fico apaixonado. É isso que me inspira nesses caras.

¹¹³ José Joaquim da Veiga Valle (1806 - 1874) Escultor e dourador – Pirenópolis – GO - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10404/veiga-valle> - consultado em 14/12/2019

E a iconografia que você usa, você já teve a oportunidade de criar alguma coisa de um algum santo do jeito que você imagina? Alguma coisa que não tá nos padrões da igreja. Mas pela história do santo, por uma história bíblica, você construiu alguma coisa da tua imaginação?

Esse trabalho aí, na verdade eu já estou fazendo ele que é o Cristo de um metro e setenta e cinco. Ele tá até parado porque é algo muito particular meu, essa peça. Ainda não vendi ela, e também não tô fazendo a mínima questão de vendê porque esse trabalho eu não sei quando ele vai tá pronto porque eu mexo nele apenas quando me vem a vontade de mexer. E esse Cristo eu vou retratá ele da minha maneira, da maneira que eu conheci a história, da maneira que eu pesquisei a história. Esse Cristo eu quero deixar muito bem registrado na própria escultura o sofrimento, o massacre, que ele sofreu. Ao mesmo tempo, a bondade dele eu quero deixar muito bem expressa no rosto dele aquele olhar sereno. E ao mesmo tempo, a maldade, mas a maldade do homem, aquela injustiça que fizeram com ele. Apesar de tudo, ele sabê que tinha que passa por aquilo e tê a condição de não passa, se recusar. Ele aceitou, ele foi o cordeiro e foi lá pro sacrifício. Essa escultura do Cristo ela não entra muito no padrão da igreja porque ela é uma peça, às vezes muito chocante de vê. É isso que eu quero transmitir nessa peça. Eu quero que quando olhe a primeiro plano você veja um homem espancado, um homem torturado. Como o simbolismo do Cristo é muito forte é muito impactante, eu quero fazer esse trabalho como o meu trabalho principal. É um trabalho meu de vida, que pode aparecer outros pro futuro, até porque eu tô com vinte e cinco anos. Eu quero permanecer nessa profissão pro resto de minha vida. Eu acho que esse trabalho vai marcar esse período de minha vida assim. Tudo que eu consegui aprender sobre técnica de escultura, a técnica de policromia eu quero aplicar nesse trabalho e vai ser essa peça.

Análise e comentários

A entrevista com Cícero foi a primeira que fiz para esse projeto e o conhecimento e interesse que ele demonstrou pela arte sacra foram um incentivo para ir adiante.

Com 25 anos, ele é um dos mais novos que entrevistei e o que parece ter mais estudado o tema e sua história. Sua paixão pelo estilo Barroco é evidente e expressa no desejo de se mudar para Minas Gerais, onde o Barroco ainda vive e é patrimônio.

Deixar uma marca escondida nas peças que faz, com o objetivo de identifica-la no futuro sugere que ele pretende se tornar alguém como os artistas que ele admira.

Cícero é um artista admirador da arte sacra com a qual se identifica e, apesar de se dizer não religioso, aponta para uma imagem do crucificado de 1,75 m de altura como a grande obra

de sua vida e fala dela com um evidente respeito e admiração pelo personagem esculpido, lembrando a figura do cordeiro imolado e ressaltando a opção pelo sacrifício.

SEVERINO SILVA DE SOUZA – 47 anos

Como é que você começou a trabalhar? Por que você escolheu a madeira? Se você já trabalhou com o barro? O que te inspira? Enfim, fique à vontade conte um pouquinho da sua vida pra nós.



Na verdade, eu comecei aqui dando acabamento em peça de outro artesão. Antes, eu já trabalhava com artesanato só que era aquela massa durepoxi. Eu ornamentava umas canetinha. Trabalhei mais ou menos um ano e pouco fazendo essas caneta. Aí, no dia primeiro de agosto de oitenta e

sete, essa pessoa que eu trabalhava com ele, falou que aqui precisava de uma pessoa pra dá acabamento em peça. Eu vim pra cá, comecei a trabalhar com artesão [...] Daí depois comecei, depois de oito, nove meses comecei fazê minhas própria peça.

[...] E comecei fazê as barrigudas, fazia uma produção de quarenta, cinquenta por semana. Isso eu trabalhei durante muito tempo, produzindo essas peça, os cliente chegava já pagava adiantado, pra segurá minha produção. Depois, comecei fazê Lampião, Maria Bonita, Buda isso durante muito tempo fazia peças grande, peças de dois metro. Com santo eu não me identifiquei muito, não. Nunca optei muito de trabalhar com santo. Acho que a única peça que tem nome de são é o São Jorge que eu gosto de trabalhar porque é uma peça diferenciada de outras. São três peças em uma só e eu admiro muito assim quando eu termino um São Jorge.

Alguma outra coisa te chama a atenção, além dessa questão que você prefere. São Jorge te fala alguma coisa? O que você admira da história dele?

Não, assim o que me admira mesmo é a peça feita, realizada quando. Muitas veiz, eu fico assim admirado porque sido eu feito essa peça.

E você varia na concepção do São Jorge? Dependendo do tronco da madeira, você faz a forma diferente, o cavalo diferente? Tem alguma modificação?

Não. O meu estilo é esse. Aonde você vê o meu São Jorge, quem já conhece já sabe que é o São Jorge do Virino.

Análise e comentários

Severino é mais um artesão que esculpe em madeira.

Sua relação com a arte santeira é restrita a São Jorge que ele admira pela iconografia das três figuras (cavalo, cavaleiro e dragão) entrelaçadas.

Ainda que seja uma imagem que ele afirma fazer sempre da mesma forma, ele eventualmente se surpreende com a peça que faz.

ADALBERTO SOARES DA SILVA – BETO – 45 anos

Então, Beto eu queria saber de você, um pouco da sua história como santeiro. Você esculpe santo de madeira.

Você esculpe só essas placas?

Não, o meu forte mais é arte sacra, mais imagem de santo. Eu aprendi com meu irmão, que aprendeu com um amigo dele, um artesão chamado Cizinho, muito conhecido, mesmo. Meu irmão aprendeu com ele e eu fui aprender com meu irmão. Antes deu trabalhar com essa arte



aqui, eu era verdureiro, trabalhava plantando verdura. Toda vida quando eu chegava em casa por volta de meio-dia meu irmão tava trabalhando, eu ia pra perto dele e ficava olhando ele trabalhando, né? Eu achava muito bonito o trabalho dele. Era fã do trabalho dele. Aquilo foi me dando vontade de aprender, através do trabalho do meu irmão. Achava muito bonito e um trabalho assim, quando eu saía bem cedinho, eu trabalhava na hora certa e, meu irmão, não. Ele não tinha hora certa, que ele trabalhava pra ele mesmo, por conta, né? Aquilo foi me dando vontade de trabalhar, porque eu tinha que sair umas seis, sete horas, volta às onze, volta às cinco. E meu irmão, não. Ficava quase todo dia à vontade. Aquilo foi me dando vontade. Vou trabalhar, tenho que trabalhar enxuto fazer sol, né? Meu irmão, não, bem à vontade. Me deu vontade de trabalhar com meu irmão. Tanto é bom pra trabalhar pra si mesmo como era uma arte que eu gostava muito.

Seu irmão, ele começou a fazer santo também? É meu irmão é santeiro também, começou a fazê santo. Meu irmão ele fazia uma image do Padre Ciço muito bonita. Ele fazia umas image muito bonita do Padre Ciço.

O que ele mais fazia era São Francisco e Padre Cícero?

É ele fazia muito Padre Ciço. Juazeiro é uma cidade, é a terra do Padre Ciço, que foi quem deu nome a Juazeiro, né? Muito quem vem à Juazeiro prefere leva a imagem do Padre Ciço. Uma lembrança dele. Uma imagem, uma lembrança do Padre Ciço. Como meu irmão fazia uma imagem muito bonita, bem feita. O pessoal gostava muito do trabalho dele. Encomendava, ele caprichava muito no trabalho dele que era a imagem de Padre Ciço.

E ele ou você são devotos de Padre Cícero? Alguém da família tinha alguma devoção?

Ele era muito devoto de Padre Ciço. Eu também sou devoto de Padre Ciço, tenho muita fé no Padre Ciço. Muita gente acha que Padre Ciço não é santo, mas pra mim ele é um santo. Aquela fé que eu tenho nele, eu tenho como santo.

E o seu irmão sempre trabalhou com madeira. Alguma vez vocês mexeram com barro?

Tem vinte e oito que eu trabalho só com madeira. Só que antes eu trabalhava com verdura e batendo tijolo, né? Fazendo tijolo. E tijolo com barro. Só que era outro trabalho. Fazê talha, nem fazê imagem de santo, nada. Só barro fazendo tijolo, né? E depois que eu aprendi fazê essa arte só com madeira mesmo. Ais veiz, eu restóro peça de barro ou de gesso, ou de cimento, né? Mais fazê, não. Restorá, eu restóro.

Seu irmão trabalhava aqui?

Trabalhava pra cá.

E ele continua trabalhando?

Não, o meu irmão ele faleceu, ele faleceu. O que eu lembro muito dele, o que eu tenho dele é a arte que ele me ensinou. Eu sou muito feliz porque é a arte que ele me ensinou. Ele morreu assim, mas pra mim ele nunca morreu. Que a arte que eu tenho, toda vida a pessoa pergunta- “cê aprendeu com quem?”- eu digo – ‘aprendi com meu irmão’- que pra mim ele nunca morreu, continua vivo. Só deu ter a arte dele pra mim ele é vivo todo tempo.

Você pode dizer por que seu irmão se interessou pelos santos, pela arte santeira. Aqui a gente vê muitas outras coisas da cultura popular. O que fez ele virá pro santo? Você seguiu os passos dele.

Não, eu creio, eu mesmo levei a fazê mais santo porque Juazeiro é uma cidade muito religiosa e aquilo foi me dando vontade. Cada pessoa que vem aqui rezá, é a fé que tem no santo, né? Eu disse assim se a pessoa vem rezá, vem doutro estado pra cá rezá. Quando ele termina de rezá, qué levá uma lembrancinha de santo, né? Isso me deu vontade de fazê porque é uma

cidade muito religiosa. E como é a cidade do Padi Ciço e pra mim Padi Ciço é um santo, eu comecei a fazê a image dele, tudo tem a vê. Padi Cícero pra mim é santo, comecei a fazê e faço outras image também. Mas o que me motivô foi devido a cidade. Cidade muito religiosa.

Qual o santo que você mais gosta de fazer?

O que eu gosto mais de fazê, tem dois santo que eu mais gosto de fazê, é a imagem do Padre Ciço e a imagem de São Francisco. É que meu irmão fazia, ele trabalha bem. Tem uns corte no Padi Ciço

E na representação, por exemplo, do Padre Cícero, do São Francisco alguma vez teve ideia de fazer alguma coisa diferente? O Padre Cícero sempre é representado de batina com chapeuzinho e a bengala dele, né? E o São Francisco também, em geral com animais no ombro, alguma coisa assim. Você teve já alguma inspiração pra fazer alguma coisa diferente. Alguma coisa que você ouviu falar? Alguma imagem sua que saiu desse modelo mais clássico? Fez alguma coisa muito diferente assim?

Eu fiz, não sei se você tem conhecimento, todos os Padre Ciço, ele têm o chapéu, a bíblia e a bengala. Esse é o estilo popular. Tem um outro que é bem diferente que tem na praça Padre Ciço que é diferente desses que você vê. Ele tem um manto, que o Padre Ciço tradicional tem uma batina, tem um manto, tem só um livro e não tem cajado. Uma vez um rapaz queria, me encomendou vinte e dois pra eu fazê. Vinte e dois desses outro Padre Ciço, que era pra se homenageá umas pessoa aqui importante de Juazeiro, né? Ele assim teve a ideia de fazê uma image do Padre Ciço em homenagem a essa pessoas. Aí ele pediu, mandô fazê. Esse outro estilo, o Padre Ciço com manto. É diferente desses que eu faço, desse tradicional. Aí, eu fiz. E o São Francisco que eu gosto muito de fazê é o de Assis é aquele que tem os pombinho, tem um das chaga que não tem os pombo, né? Ele tem uma bíblia e uma cruz, né? Esse o das Chaga. Eu faço mais o de Assis. Esse pessoal prefere mais o de Assis, que o São Francisco tem uma história muito interessante, né? Que era muito rico, deixô toda riqueza pra seguí os pobre, né? São Francisco muda só alguma coisa. Tem o São Francisco de capa, que tem a batina dele, que é outro estilo barroco. Eu faço qualquer um, mas o tradicional mesmo, e, né? Esse comum que tem os pombinho, o pessoal gosta mais. Só que eu faço outros também. Às veiz, o pessoal – “Só faz santo?” – ‘Não, faço outras image também’. Sem sê santo é o Patativa do Assaré, Lampião, Luiz Gonzaga, a Deusa da Justiça, que é dos adevogado, a sereia, a Iemanjá.

Você também faz coisas relacionadas ao candomblé, Iemanjá?

Faço. Eu sou um artesão que de tudo eu faço. Meu forte mais é imagem de santo, é arte sacra, mas eu faço de tudo também.

Como é que você faz? Você imagina e vai fazendo, moldando a madeira, vai cortando, lascando, conforme sua imaginação? Você vê algum modelo, como você pensa na hora assim de fazê o santo?

É assim, no momento que eu pego um toro de madeira, por exemplo, eu tenho pra fazê um São Francisco, né? No momento que eu pego um toro de madeira, daquele toro de madeira tenho que fazê a image de São Francisco, né? Eu tenho que imaginá que ali é um São Francisco, aí eu começo fazê assim. Quando eu tô sem fazê image, eu pego um pedaço de pau torto aí eu vô e faço uma coisa diferente, né? Do jeito que o pau é, eu aproveito o pau, né? Eu gosto muito de fazê quando é pau torto é um bêbedo, porque bêbedo fica todo malemanhado.¹¹⁴ Quando eu vejo um pau torto, eu faço um bêbedo, né? Quando eu vejo um pauzinho assim grossinho, eu faço um Frei Damião porque era meio grossinho, cacundinho. Às veiz, quando eu vejo um pau, eu imagino que ali dá prá fazê alguma coisa, eu vô e faço. Tem aquela vez também que eu tenho que fazê um São Francisco. Aí, o pau pode sê torto, mas eu tenho que fazê um São Francisco. Aí, tem essas duas qualidade, né? Eu sou muito criativo. Eu gosto muito de fazê coisa por criatividade.

Análise e comentários

Beto tem uma curiosa história de aprendizado com o irmão, já falecido, a quem ele venera como a um dos santos que esculpe. A opção pela escultura em madeira vem da fusão do exemplo de obstinação do irmão com a oportunidade de um trabalho menos sofrido e de horário mais maleável

Sua devoção ao “Padi Ciço” é a que está em todo povo da cidade de Juazeiro do Norte, onde até as lojas têm sempre a imagem do velho sacerdote na entrada. É uma fé popular, enraizada, que não depende da canonização da Igreja ou da participação nos cultos e sacramentos.

Beto também esculpe São Francisco de Assis e mostra que tem conhecimento da sua história e da iconografia relacionada aos estigmas, que a tradição Católica diz que ele recebeu.

Curiosa sua concepção de criatividade que associa um pau torto a um bêbedo e a grossura da madeira a um Frei Damião corcunda e gordo. Assim, a forma do tronco inspira o que ele vai esculpir por conta própria e é adaptada ao que ele vai esculpir por encomenda.

¹¹⁴ mal-amanhado: com má apresentação, de aparência desagradável, desajeitado, mal-arrumado (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009)

Breve.

O mais longo capítulo dessa tese é também onde se desenrola o centro da pesquisa.

No depoimento desses homens e mulheres está, explícito ou não, o motivo pelo qual se dedicaram a esculpir imagens de santos.

Histórias misturadas: a do santeiro com a do ser humano, que é ou foi pai, mãe, discípulo, criança que queria um brinquedo, pessoas que queriam mudar de vida. Histórias de quem aprendeu com outro, que já tinha, há mais tempo, aprendido com outro e de outros que se aperfeiçoaram em escolas de arte, alguns até fora do Brasil.

Ainda que todos queiram vender suas obras e viver de seu trabalho, suas razões para começar e o esforço feito para continuar nesse trabalho são muito variados. É no mínimo curioso que o uso de uma motosserra não afeta o status da produção dos escultores de Treze Tílias, enquanto que a esboçadeira ou até uma furadeira pode desprestigiar a obra de alguém do Piauí ou de Pernambuco.

Ressalto a importância de Centros de Artesanato como o Mestre Noza, em Juazeiro do Norte, Ceará e o Mestre Quincas, em Petrolina, Pernambuco, que além de homenagear pessoas que são referências na produção artesanal, abrem espaço para o aprendizado e criatividade do artesão e fomentam um contato direto com o público consumidor, sem a participação de intermediários. Da mesma forma cidades que conseguem assumir uma tradição como polos do artesanato também podem fazer esse papel, mas há de se notar os contrastes. Se Tracunhaém, em Pernambuco foi capaz de construir, sustentar, desenvolver e divulgar essa atividade, Parnaíba, no Piauí, que também tem uma expressiva produção, ainda atingiu o mesmo status.

Uma riquíssima diversidade de histórias contadas por seus protagonistas, algumas pautadas pelo orgulho, outras como um desabafo.

Um capítulo para que o leitor também faça sua pesquisa.

IV- Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo

Neste quarto e último capítulo apresento algumas peças dos artesãos entrevistados, com breves comentários e, sempre que possível, relacionando a obra com o que foi dito por seu autor na entrevista.

É um capítulo importante porque mostra a produção da arte santeira de que tanto falamos e dá uma pequena amostra de como esta atividade, que começou por aqui há tanto tempo, está organizada hoje.

Escolhi algumas imagens de santos e algumas de cenas bíblicas interpretadas pelos artistas populares e que relembram o poder da imagem como instrumento de educação, no nosso caso, religiosa, cristã.

Do mesmo modo, alguns dos santos foram interpretados com elementos da realidade de quem o esculpiu. Com isso o artesão parece acrescentar, ao exemplo de santidade característico do retratado, uma referência do cotidiano que aproxima o santo esculpido de sua própria vida.

4.1 - A eleição de Pedro.

Começo com uma escultura que não é de um santo e sim a interpretação de uma passagem bíblica, feita em barro por Antonio José da Silva, o Mestre Tog de Goiana – PE. Tem cerca de 50 cm de altura.

A escultura tem traços rústicos, mas retrata uma cena delicada. Ela mostra Jesus, de pé, passando o báculo para Pedro, que está ajoelhado diante do mestre. Certamente se baseia num trecho do Evangelho segundo Mateus (Mt 16,18) em que Jesus afirma ser Pedro a pedra onde se edificará a sua Igreja. Mestre Tog misturou o relato bíblico com a tradição da Igreja Católica, incluindo um dos principais símbolos do papado e, efetivamente, o único que poderia ser representado numa cena da época: o cajado.

No detalhe podemos ver que tanto Jesus quanto Pedro seguram o cajado, retratando o momento exato em que Pedro se torna a pedra. A outra mão de Jesus está em seu coração, num gesto que sugere amor e amizade.

É uma peça que resgata o sentido educativo e catequético das imagens, proposto inclusive por líderes da Reforma Protestante, como vimos no capítulo II.

O momento que passou a significar a eleição do primeiro papa, interpretado no barro por Mestre Tog.





4.2 - A Pietá nordestina

A próxima escultura também é de Pernambuco, de Tracunhaém e foi feita em barro por Mestre Zuza. É uma Pietá, a imagem de Maria com Jesus nos braços e tem cerca de 40 cm de altura.

Mestre Zuza não tem compromisso com uma representação clássica da realidade e os rostos de seus personagens não têm o padrão de beleza europeia. Suas peças retratam figuras humanas com características particulares, que ele mesmo afirma conterem os traços das etnias de sua família, brancos, negros e nativos: “O meu santo é um santo da zona rural. Você vê que as santas têm uma cara nordestina, cara de pessoa natural, tá certo?”

Transforma as representações clássicas inserindo elementos da cultura local, nordestina, do passado e do presente como a renda de bilro e o cocar dos povos nativos.

E inserido ao meu trabalho você vai perceber a questão do resplendor, que é justamente o que eu assemelho aos cocares dos índios, que viviam aqui em Tracunhaém. A igreja, a renda de bilros, os desenhos das flores, os florais, a renda de bilro e essa parte aqui, esse apisco aqui assemelho muito ao voto de pobreza dos santos, a estopa. (MESTRE ZUZA)

4.3 - Um presépio em nó de pinho

A próxima escultura que apresento é um presépio feito em nó de pinho por Mariana Thaler, de Treze Tílias – SC.

O nó de pinho em que ela esculpiu a peça tem cerca de 35 cm de altura.

Começo com a análise que ela mesmo fez da escultura, num trecho da entrevista que não transcrevemos no capítulo III.

Mas, eu gostava de colocá sentimento, que justamente esse era o meu forte, por exemplo, esse presépio. Você sente o envolvimento do pai com a criança, você sente a criança envolvida com a mãe, a mãe num contexto assim, o animalzinho, um tá ligado ali, o outro tá se sentindo feliz por estar ali, o pai tá tocando no animal, sem que o pai tá pensando no animal, ele tá pensando na criança, entende? [...] Quando eu me dava conta, dizia ‘meu Deus como ficou lindo isso aí’. Aquela sensação de realização de fazer a coisa ficar viva. [...] Que nem esse animalzinho aqui também a criança assim,

a mãe tá mais preocupada com o contexto, o pai também. Mas, a criança tá muito ligada nos animais. Então, é muito gostoso fazer essa parte assim. (MARIANA THALER)

Mariana faz aqui uma análise esclarecedora sobre o presépio que até dispensaria mais comentários. De fato, há um clima de acolhida e aconchego envolvendo todas as figuras dessa escultura cuja centralidade é o menino, de quem se aproximam os dois animais e para quem olham Maria e José que por sua vez tem a mão apoiada num dos bichos, num gesto que também sugere carinh

4.4 - São Francisco Vaqueiro

Apresento a seguir um São Francisco



idealizado por Juca Lima, de Parnaíba – PI. É esculpido em madeira e tem 46 cm de altura.

Os santeiros do Piauí têm uma particular preferência por São Francisco de Assis, mas incluem na imagem do santo elementos regionais que o personalizam.

Juca fez um São Francisco vaqueiro, com o gibão jogado nos ombros, como fazem os vaqueiros nas pausas do trabalho, quando não estão na caatinga, lidando com o gado. Numa das mãos o santo tem uma cruz, trazida junto ao peito, como se

mostrasse em que ele acredita. Na outra mão, numa posição que geralmente é de respeito e humildade, ele segura o chapéu de vaqueiro. Os pés são desproporcionalmente grandes, conforme o próprio Juca explicou na entrevista: “São Francisco andava bastante com aquela

sandália, o pé deve tá inchado. Aí comecei nesse negócio, aumentava uma coisa, aumentava outra.”

O São Francisco de Juca Lima não é jovem. Tem os traços comuns aos dos nordestinos, vaqueiros, simbólicos, e sua expressão não é alegre e nem triste. Parece contemplativa e os olhos estão ligeiramente voltados para baixo, sugerindo, assim como a posição da mão com o chapéu, humildade diante do que ele contempla.

4.5 - Uma família em vias de ser sagrada

A próxima escultura tem cerca de 50 cm de altura, é feita em barro e já foi apresentada no capítulo I mas eu a trago novamente como homenagem a seu autor, Mestre Zezinho, de Tracunhaém. Fotografei essa peça há cerca de 20 anos e ela é um símbolo da criatividade religiosa dos artistas santeiros. Mostra Maria, grávida, com José sentado ao seu lado, de olhos fechados, dormindo. Sei quem são os personagens porque o autor os identificou.

A imagem não é tradicional, não segue um ícone padrão da sagrada família e por isso é aquilo que o artista diz que é. Os dois estão descansando, o que me sugere ser este um momento de pausa na fuga para o Egito, momento de tensão e esforço narrado exclusivamente no Evangelho segundo Mateus. A pomba pode ser a representação do Espírito Santo, e é sugestivo que ela esteja no ombro de José, um personagem que se tornou extremamente importante na história do Cristianismo, sem nunca ter dito uma só palavra.



4.6 - Fuga para o Egito

Numa sequência em relação ao tema da escultura anterior apresento a fuga para o Egito interpretada numa escultura em madeira feita por Conrado Moser, de Treze Tílias – SC.

É uma peça bem grande, com mais de 70 cm de altura.

A imagem é rica em detalhes, que mostram a textura do pelo do burro, dos arreios nele colocados, a anatomia das mãos e traços dos rostos, mas não há detalhes supérfluos. O manto de Maria, esvoaçando ao vento, lembra as representações barrocas.

Maria segura com as duas mãos o menino Jesus, que dorme tranquilo durante a viagem de fuga. José guia o animal, segurando-o pela rédea com a mão esquerda, enquanto usa a direita para segurar um provável cajado que está apoiado no seu ombro. Cuida da mãe e do filho, conduzindo o burro que os transportam com segurança.



4.7 - Uma sagrada família de pé

Ainda em Treze Tílias e ainda tratando da Sagrada Família apresento uma versão diferente, esculpida em madeira por Ellen Thaler.

Aqui o casal está de pé e Maria segura o filho nos braços. Tanto José quanto Maria inclinam o rosto e dirigem o olhar para o menino, que responde ao cuidado dos dois com um leve toque no queixo da mãe, formando um conjunto singular.

A escultura foi feita num pedaço único de madeira e as figuras de José e Maria se fundem numa só, num provável simbolismo de aproximação e unidade.

Essa iconografia da Sagrada Família só tornou viável nas culturas do ocidente e nas



representações artísticas que vieram da Europa. A arte Bizantina jamais representaria José tocando em Maria para que, ao seu modo, ressaltasse a pureza da mãe de Jesus.

4.8 - Aparecida vaqueira e repentista

A Nossa Senhora Aparecida esculpida em madeira por André Vitor da Costa Silva de Teresina – PI, é tão diferente das tradicionais que parece só ter em comum com elas o desenho da bandeira brasileira no manto que, por sua vez, foi transformado num gibão de vaqueiro para acompanhar o chapéu nordestino que substituiu a tradicional coroa.

O rosto da santa também tem características nordestinas e indígenas assim como o cabelo liso, que desliza pelo rosto

Um terço aparece pendurado na mesma mão que segura o braço da viola, que a outra mão parece afagar, e não tocar. Esse terço também ajuda a identificar a escultura como uma Nossa Senhora.

Na base, os anjos, outros elementos Marianos, foram resignificados e um deles está de mãos postas sobre um tambor africano. Os outros dois seguram sobre eles um fruto que lembra um cacau e está enfeitado com um rosto que parece alguém com um cocar ou colar.

A escultura é rica em detalhes, especialmente na decoração da roupa.

Tem cerca de 80 cm de altura.

Uma escultura de Nossa Senhora Aparecida que, além de faze-la nordestina, atribui à figura de Maria duas funções quase exclusivas dos homens nordestinos; a de vaqueiro e a de repentista¹¹⁵.



¹¹⁵ Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, em seu livro *Memória das Vozes – Cantoria Romanceiro e Cordel*, fala do preconceito contra negros e mulheres entre os repentistas nordestinos, preconceito que também existia dos negros contra as mulheres e vice-versa. (SANTOS, 2006, p. 103)

Maria grávida

A imagem da mãe de Jesus ainda grávida não é muito comum na iconografia oficial, mas aparece com certa frequência na arte popular.



Nesta talha, esculpida por Raimundo Soares Cavalcante, o Mestre Dico, Maria aparece com as mãos sobre a barriga e a cabeça inclinada, olhando para a criança escondida em seu ventre. A identificação de que é Maria se faz pelas roupas, mas, principalmente, pela presença de anjos ao seu redor e pelo detalhe da pomba sobre sua cabeça que, também por causa dos anjos, pode ser identificada como o Espírito Santo. Ao representar Maria numa situação que foge da sua iconografia oficial Mestre Dico manteve elementos tradicionais para permitir a identificação da mãe de Jesus. Sem os anjos a imagem seria apenas a de uma mulher grávida.

A talha tem, cerca de 80 cm na dimensão maior.

4.10 - Amar a Deus sobre todas as coisas

A escultura em madeira a seguir não é uma imagem de santo. De fato, é quase uma representação teológica de um sentido para a vida, feita por Antonio Carlos Pereira da Silva de Parnaíba – PI e já havia falado sobre ela na entrevista feita com ele e transcrita no capítulo III.

A escultura tem cerca de um metro de altura e, no alto, mostra Jesus, sentado num trono¹¹⁶, com um livro no colo onde se pode ler o primeiro mandamento que é também o título da escultura: Amai a Deus sobre todas as coisas.



¹¹⁶ Link explica que essa configuração aparece no período românico (sec. XI a sec. XIII) como uma transferência dos poderes do império romano e do imperador para Jesus Cristo. “Do imperador ascendendo às nuvens proveio a ascensão de Jesus e Maria” (LINK, 1998, p. 53)

Abaixo dele, no meio a nuvens, estão anjos como a separar o céu da terra e das mulheres e homens, que estão logo abaixo.



Há um homem e uma mulher em situação visivelmente difícil, como se pode ver nos detalhes. A enxada numa das mãos do homem, sugere um trabalhador rural, mas a vasilha na outra mão e sua expressão de sofrimento parecem mostrar uma súplica por esmola, talvez causada pela seca, comum na vida do nordestino. Olhando para

cima, ele anseia por chegar aonde está o Cristo. Junto dele um cachorro também olha para o alto. Já a mulher olha para a frente, com os dois filhos nos braços. Sua expressão não é triste e parece confiante.

No geral a cena e seu título sugerem que a fé é o que ajuda ao nordestino a enfrentar as dificuldades da vida.

4.11 - Um crucifixo matemático O crucifixo¹¹⁷ a seguir foi esculpido em madeira por Conrado Michel Moser de Treze Tílias – SC. Tem cerca de 60 cm de altura.

A imagem é quase totalmente linear e simétrica a não ser pelo detalhe da roupa que pende de um dos lados, e do rosto do Cristo levemente virado para sua direita. Até os pés apresentam a versão simétrica da crucificação, um ao lado do outro, reproduzindo uma configuração que, segundo Link, surgiu em 800 D.C. e permaneceu até 1250, quando, na pintura, surgem as imagens do



¹¹⁷ Um estudo sobre a evolução da representação do Crucifixo pode ser visto em <https://comartecultura.wordpress.com/2017/07/30/crucificacao-na-escultura-e-na-pintura-antes-do-pre-renaascimento/> (consultado em 16/04/2020)

crucificado com os pés sobrepostos e transpassados por um único cravo; configuração que se tornou dominante a partir de 1320 (LINK, 1998, p. 46)

O leve contraste das cores da cruz e do crucificado produz um conjunto harmônico e delicado. As linhas retas e paralelas promovem uma sensação de tranquilidade que suaviza a violência do momento retratado sem mostrar os ferimentos e o sangramento causados pela tortura anterior à crucificação.

Como o próprio autor disse na entrevista, ele não se importa em imprimir um estilo seu nas peças que esculpe, mas, ainda assim, criou uma imagem do crucificado sóbria e elegante, que transmite a mensagem do sacrifício do Cristo sem as particularidades do estilo barroco e sem a explicitação do sofrimento. Essa estética contrasta com a proposta por Cícero Evânio Tavares Valêncio (Panta), artesão piauiense entrevistado no capítulo III, que faz do sofrimento do Cristo o tema da sua escultura.

4.12 - Maria das graças



Essa imagem de Nossa Senhora feita por Francisco Antonio de Souza Ribeiro, o Toinho tem cerca de 80 cm de altura e é quase toda esculpida numa única peça de madeira. Para aproveitar o tronco de madeira ao máximo ele esculpiu as mãos

separadamente e as fixou na imagem com pinos. É uma escultura bem simples com poucas curvas suaves, o que a faz, de fato, cheia de graça. Chamam a atenção os traços do

rosto ovalado e que só não é totalmente simétrico pela dificuldade natural de se fazer detalhes iguais

em uma peça artesanal.

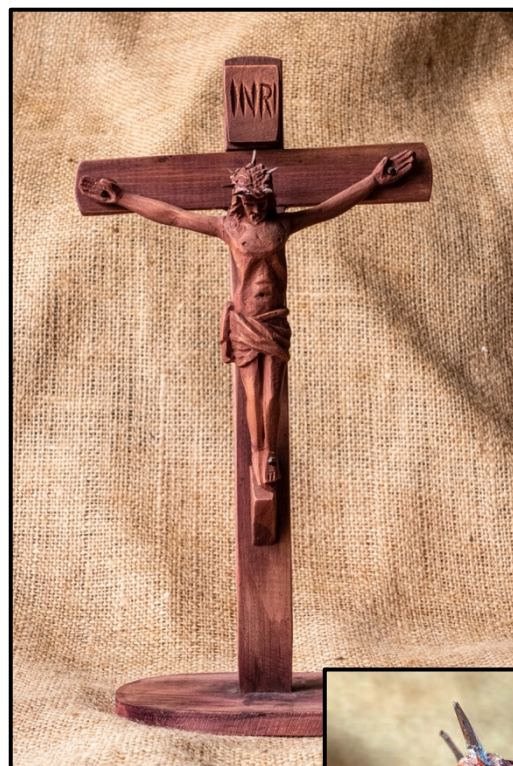
Toinho, como vimos na entrevista, é um artesão extremamente simples, que não dispõe de um ateliê bem equipado e que não tem uma produção constante. A simplicidade e a imaginação são o grande diferencial do seu trabalho.

4.13 - Um crucifixo feito com canivete

Everaldo Gonçalves Mateus de Nazaré da Mata - PE, é outro santeiro muito simples e que vive do artesanato com dificuldades. Trabalha com ferramentas bem comuns, na maioria pequenas espátulas, canivetes ou facas. Suas peças são pequenas e feitas em madeiras mais macias que as usadas pela maioria dos outros artesãos e, por isso, não precisa nem de formão nem de martelo. São quase miniaturas e é aí que está a grandeza de sua arte.

O crucifixo mostrado na foto foi feito em poucos dias e mostra a admirável capacidade que Everaldo tem em esculpir pequenos detalhes. A peça tem 26 cm de altura e a cabeça do Cristo, mostrada no detalhe, tem 2 cm. Os espinhos da coroa foram feitos separadamente e fixados em pequenos furos feitos na coroa, assim como os cravos nas mãos e nos pés.

Everaldo, como vimos, passou por uma experiência mística numa comunidade alternativa no Acre e saiu de lá inspirado para fazer de suas esculturas instrumentos de evangelização.



4.14 - A cor da santidade

As duas próximas imagens são de José Ribamar Soares Coutinho, conhecido como Ribamar da Santinha, entrevistado durante uma feira de artesanato, em São Paulo. Ele é de Teresina – PI.

São esculturas de São Jorge e de N. Sra. Aparecida.

Ribamar aproveita madeira utilizada em construções especialmente vigas de telhados e as duas peças aqui apresentadas são exemplos dessa utilização. O formato do caibro original aparece na base das imagens (fotos menores).

São de uma extraordinária simplicidade e medem cerca de 12 cm, mas Ribamar também produz peças grandes, a partir da madeira de janelas, portas e batentes.

Ele esculpe apenas o contorno e todas as características da imagem, incluindo os traços do rosto, são feitos com a pintura de cores fortes, vivas, que fazem com que as peças se assemelhem a brinquedos, ou ainda, a desenhos de crianças. O rosário que ela traz no pescoço é exagerado e os anjos¹¹⁸ foram substituídos por um único pequeno rosto, pintado na barra da roupa.

O trabalho de Ribamar é assim, uma mistura de escultura e pintura que, segundo ele mesmo, não tem igual no Brasil.



¹¹⁸ A imagem encontrada no rio Paraíba do Sul, que se tornou a N. Sra. Aparecida, era uma N. Sra. da Conceição, normalmente representada com anjos na sua base.

Breve

Neste último capítulo apresentamos o trabalho de 14 artesãos, 11 em madeira, 3 em barro.

A maioria das peças que escolhi não é uma representação iconográfica oficial de um santo católico e são, de fato, obras inspiradas em textos bíblicos resignificados com a imaginação do autor. A escultura “*Amar a Deus sobre todas as coisas*” escapa ainda mais dessas configurações por trazer a interpretação pessoal do artista, de uma soteriologia ou escatologia¹¹⁹ adaptada a um contexto nordestino.

Meu objetivo não foi uma avaliação qualitativa de cada obra, até porque não tenho qualificações para isso, mas ressaltar a criatividade dos artesãos na forma como atualizam temas tradicionais do Cristianismo e, especialmente, do Cristianismo popular, retomando a imagem como uma forma de contar histórias e, além disso, de ganhar seu sustento.

É de se esperar que cada um que vai olhar para essas obras fotografadas, encontre nelas outros elementos a serem comentados e admirados que, certamente me escaparam ou não me chamaram tanto a atenção.

É de se sonhar que quem as veja nas fotos, tenha a vontade de vê-las de fato e de conhecer seus autores.

Considerações e conclusões finais

A pesquisa sobre a arte santeira me proporcionou o retorno a um tema muito querido que é o artesanato brasileiro e que foi o ponto de partida para definir os rumos do meu trabalho como fotógrafo.

Esse doutorado me permitiu conhecer e transmitir a curiosa história das imagens contempladas pelo homem, desde o período Neolítico. Assim, o primeiro capítulo, apoiado numa pesquisa bibliográfica, mostrou um resumo sobre a presença das imagens na vida do ser humano e sobre os prováveis aspectos contemplativos das pinturas nas paredes das cavernas europeias, especialmente na França e Espanha, descobertas no final do século XIX e que têm, pelo menos, 15 mil anos de existência.

¹¹⁹ *Soteriologia* – Parte da Teologia que trata da salvação do Homem. *Escatologia* - Doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo. Doutrina que trata do destino final do homem e do mundo; pode apresentar-se em um contexto profético. (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009)

No que diz respeito à arte santeira e sacra, abordo a origem do culto aos santos a partir da memória dos mártires, da preservação das relíquias e da associação destas com as imagens que irão, aos poucos, passando a ser imagens sem relíquias. Discuto a questão da Arte Bizantina, plana, irreal e subjetiva, e suas diferenças fundamentais (e até teológicas) com a da arte santeira produzida no chamado Ocidente, tridimensional, realista e objetiva. Mostro como a Reforma Protestante, o Concílio de Trento e a invasão de Roma por Carlos V, influenciaram a arte europeia gerando o Maneirismo e o Barroco. Este chegará ao Brasil colônia trazido pelas ordens missionárias, que construirão olarias em seus mosteiros, iniciando a produção de imagens de santos. Essa produção se expandirá nas oficinas de artesãos leigos que usarão a madeira como matéria prima e atenderão à demanda de imagens para as capelas dos engenhos de açúcar e das vilas que surgem com a descoberta do ouro e diamantes em Minas Gerais.

Falo da particular produção de imagens de santos no estado de São Paulo, seja em terracota, seja em nó de pinho, ressaltando que esta última foi mais frequente entre os escravizados do Vale do Paraíba.

Recordo a produção de ex-votos, que continua ativa ainda hoje, como imagens que não são de santos, mas que são feitas para homenagear e agradecer a um santo por uma graça alcançada.

Abordo também a produção da arte santeira nas reduções jesuíticas do sul do país, onde a mão de obra nativa foi utilizada para a produção de esculturas em madeira, num estilo próprio, mesclado de influência Jesuíta e Guarani.

Ainda nesse capítulo, discuto as curiosidades da iconografia de alguns santos, ressaltando a influência do imaginário popular em algumas, e do clero na maioria delas, incluindo a criação de algumas devoções sobre as quais se podia ter um controle maior.

O segundo capítulo foi dedicado à matéria prima. Nele, trato de aspectos da escolha entre o barro e a madeira. Retomo parte da bibliografia para recordar como essa escolha aconteceu ao longo da história do Brasil, discutindo sobre o que a teria provocado. Trago o depoimento atual de vários artesãos que explicam como optaram pelo barro ou pela madeira e que nos informam sobre o processo de obtenção da matéria prima escolhida, fácil para alguns, difícil para a maioria, qualquer que seja ela. De modo especial, recordo a situação de quem vive em áreas de proteção ambiental e que são impedidos de coletar, não só a madeira, mas também o barro, ou argila. Falo das questões decorrentes da necessidade de queima das peças em barro, que também precisa, eventualmente, da madeira para a lenha e que gera poluição.

No terceiro capítulo, central dessa pesquisa, apresento e comento o depoimento dos 50 artesãos entrevistados¹²⁰ procurando descobrir se sua motivação para a arte santeira se encaixa em uma das três categorias apresentadas na hipótese dessa tese:

- 1- Aqueles cuja arte é inspirada pelo puro desejo de produzir esse tipo particular de arte.
- 2- Aqueles cuja arte é inspirada pela devoção ao(s) santo(s).
- 3- Aqueles cuja arte é inspirada pelo desejo de fazer disso um ofício rentável e uma forma de ganhar o sustento.

É natural que o desejo de remuneração esteja presente em todo artesão. Afinal esse é seu trabalho. Porém a escolha pela arte santeira não é obrigatória e é nessa escolha que se pode confirmar minha hipótese. É possível constatar que o sentimento de pertença a uma comunidade de devotos (motivação nº2) aparece no depoimento de vários artesãos e que isso influi na escolha do tema a ser trabalhado por eles. Também a oportunidade de aproveitar a tradição de produção desse tipo de arte, já estabelecida num estado ou cidade, ou construída numa relação familiar, influenciaram a escolha de quem queria começar a viver como artesão, e isso também é evidente em vários depoimentos (motivação nº 3).

Por outro lado, a opção artística (motivação nº 1) do artesão não está explícita apenas em seu depoimento, mas principalmente misturada na peça que esculpe. Assim, esculpir um São Francisco com uma jaqueta de vaqueiro ou com os pés exageradamente grandes é, tanto uma tática de diferenciação de um produto num mercado, como uma concepção artística, simbólica e pessoal do artesão sobre a forma de viver e de ser do santo esculpido. Escolher o que esculpir por causa da plasticidade do entrelaçamento de três figuras diferentes é, num lugar onde todos esculpem o Pe. Cícero, apostar na arte e no próprio talento, ainda que São Jorge também seja um santo popular. Esculpir um crucifixo elegante, simétrico, feito com linhas retas em madeiras de tons discretos, retratando o sacrifício sem explicitar sua violência, é também uma opção pela arte, enquanto escolher interpretar a mesma imagem explicitando esse sofrimento é uma opção ligada a particularidades da fé (motivação nº 2).

Assumir que a imagem educa, remete e aproxima quem a contempla de tudo o que aquele (ou aquilo) que é contemplado representa, é uma postura frequente, que passou por séculos de disputas religiosas cristãs e chegou a artesãos evangélicos ou agnósticos, que também fazem disso um trabalho remunerado, sem medo de idolatrias, e que permite que um

¹²⁰ O programa de entrevistas foi interrompido pela pandemia do COVID-19. Das 50 entrevistas feitas antes dessa interrupção apenas 4 não foram também filmadas. As gravações foram copiadas em dois DVD's e anexadas a esta tese. As filmagens foram publicadas num canal da plataforma Youtube e os links estão informados após a bibliografia.

mandamento (amar a Deus sobre todas as coisas) seja materializado com elementos do cotidiano nordestino numa escultura de um metro de altura. Isso foi enfatizado no capítulo seguinte.

No quarto capítulo, ao analisar algumas peças, podemos ver alguns exemplos de como a arte santeira se expandiu e se descolou da arte sacra, na medida em que ela ultrapassou os limites da devoção e da figuração daquilo que estava escrito, para também materializar o que é imaginado. Muitas das peças produzidas e aqui apresentadas não foram feitas com o objetivo devocional e nem o de ser colocada num nicho de igreja, ainda que representem um personagem de devoção. De certa forma, e ainda que não tenha sido algo necessariamente intencional, expandiu sua finalidade catequética e informativa e, mesmo que não abandone o status de arte, não mais se restringe a retratar os santos como alguém cuja vida de fé é exemplo, ou a representar as escrituras para quem não sabe ler. Passou a contar novas histórias, humanizar o sagrado e despertar empatias, como por exemplo, pela Maria grávida que acolhe José repousando em seu ombro, ou pela variada representação de São Francisco de Assis.

Além disso, os depoimentos trouxeram outras informações, tão importantes e valiosas quanto a motivação dos artesãos como por exemplo as questões relativas ao apoio do governo, às condições de trabalho e às ferramentas fundamentais para quem trabalha com madeira e, nesse ponto, as entrevistas evidenciaram o contraste entre os santeiros de Treze Tílias com suas ferramentas importadas, os de Parnaíba, que não têm facilidade em obter nem as nacionais, e o preconceito contra os de Ibimirim – PE, com a copiadora de perfis – esboçadeira. Essas questões de status, são, em geral, criadas e manipuladas pelo mercado que consome as obras e diferencia artista de artesão, valorizando o trabalho de alguns e diminuindo o de outros, que se obrigam a trabalhar mais, por menos, atendendo à demanda de lojistas e atravessadores que são os que verdadeiramente lucram.

Assim, chego ao final desse projeto confirmando minha hipótese e compreendendo que há muitas outras pelas quais se pode estudar a arte santeira brasileira.

Expresso meus agradecimentos e meu respeito a todos os artesãos que contribuíram para que essa pesquisa se realizasse. De modo especial, reverencio a memória dos mestres Nivaldo Gomes dos Santos e José Joaquim da Silva, que acredito estarem agora no convívio daqueles que esculpiram.

Bibliografia

AHLERT, Jacqueline. *Estátuas andarilhas - as miniaturas na imaginária missioneira: sentidos e remanescências*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. PUC/RS, 2012.

ARAÚJO, Emanuel. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. (Catálogo da Exposição)*. São Paulo: Sesi, 1998.

ARSUAGA, Juan Luis. *O colar do Neandertal – Em busca dos primeiros pensadores*. Lisboa: Gradiva, 2007

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco – Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AZZI, Riolando. *A Cristandade Colonial – Um projeto autoritário*. São Paulo: Paulinas, 1987.

BACHETTINI, Andréa Lacerda. *A imaginária missioneira no Rio Grande do Sul: Estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões*. Pelotas: Universidade de Pelotas - Cadernos de Memória e Patrimônio – Ano 1, nº 0, 2016.

BARRIO, Angel-B. Espina. *Manual de antropologia cultural*. Recife: Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

BAXTER, Alan, LUCCHESI, Dante, RIBEIRO, Ilza (orgs.). *O Português Afro Brasileiro*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2009.

BELTING, Hans. *Imagen Y Culto – Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madri – Espanha: Ediciones Akal, 2012

BURKE, Peter. *Testemunha ocular – O uso das imagens como evidência histórica*. São Paulo: UNESP, 2016.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da USP, 2005

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

DALCIM, Ignácio. *Breve história das reduções Jesuítico-Guaranis*. São Paulo: Loyola, 2011.

D'ALVIELLA, Goblet (Conde). *A Migração dos Símbolos*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo – Apreciação Histórica*. São Paulo: Melhoramentos/Editora da USP, 1971.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra popular brasileira – Conceito, exemplo, evolução*. São Paulo: Melhoramentos/Editora da USP, 1975.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Editora da USP, 1979.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra – berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

FLORÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre, Bookman, 2012

GOMES, Edgard da Silva, SOUZA, Ney de. *Trento em Movimento*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018

GOMES, Geraldo. *Engenho e Arquitetura*. Recife: Editora Massangana, 2007.

- GOURHAN, André Leroi. *As Religiões da Pré História*. Portugal: Edições 70, 1985.
- HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas do Brasil*. São Paulo: edição do autor, 1956.
- HILL, Jonathan. *História do Cristianismo*. São Paulo: Rosari, 2009.
- HOORNAERT, Eduardo. *Formação do Catolicismo Brasileiro - 1550-1800*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 2015.
- JANCSÓ, István, KANTOR, Iris. *Festa – Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Editora da USP/Imprensa Oficial, 2001.
- JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. São Paulo: UNESP, 2013
- LARA, Silvia Hunold, PACHECO, Gustavo (org.). *Memória do Jongo*. Campinas: Folha Seca, 2007.
- LEAL, Eneida. *Os Orixás no Brasil*. Rio de Janeiro: Spala, 1988
- LINK, Luther. *O Diabo - a máscara sem rosto*. São Paulo: Cia das Letras, 1998
- LELOUP, Jean-Yves. *O ícone, uma escola do olhar*. São Paulo: UNESP, 2005.
- LICARI, Saverio. *O Ícone*. São Paulo: Loyola, 2010.
- LUZ, Angela Ancora; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- LODY, Raul, SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato Brasileiro – Madeira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

LOPES, Ney. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Palas, 2012

LORENZI, Harri, *Árvores Brasileiras, Vol. 1/Vol.2*. Nova Odessa – SP: Instituto Plantarum, 2008/2001

MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (orgs.), *Teologia e Arte – Expressões de Transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011.

MARDONES, José Maria. *A Vida do Símbolo – A dimensão simbólica da religião*. São Paulo: Paulinas, 2003.

OHI, José Luiz Nogueira, SILVA, Mouzar Benedito da. *Paca, Tatu, Cutia! – glossário ilustrado de Tupi*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção Negra*. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008

PASIN, José Luiz. *O Vale do Paraíba ontem e hoje*. Rio de Janeiro: AC&M, 1988.

PASSOS, João Décio, USARSKI, Frank (orgs.). *Compêndio de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulus/Paulinas, 2013.

PASTRO, Claudio. *O Deus da beleza*. São Paulo: Paulinas, 2012

POCESKI, Mario. *Introdução às religiões chinesas*. São Paulo: UNESP, 2013

POEL, Francisco Van der. *Dicionário da religiosidade popular*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

ROSA, Nereide Schilaro Santa. *Relevos e curvas – O barroco no Brasil nos séculos XVII a XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 2006.

SALA, Dalton (org.). *Barro Paulista. – A tradição bandeirante do imaginário em barro cozido*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

SANTOS, Idelette Muzart – Fonseca dos. *Memória das Vozes – Cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006

SCHNIEDEWIND, William M. *Como a Bíblia tornou-se um livro*. São Paulo: Loyola, 2011.

SCHUNK, Rafael. *Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira*. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica, 2013.

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos Internos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *O renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994

SLENES, Robert W. “*Malungu, ngoma vem!*”: *África coberta e descoberta do Brasil*. São Paulo: Revista USP, n. 12, dez-jan.-fev. 1992.

SOUZA, Marina de Mello e Souza. *Santo Antonio de nó de pinho e o catolicismo afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Revista Tempo, n.11 p. 171-188, UFF.

THOMAS, Julian. (2000). *Death, Identity and the Body in Neolithic Britain*. Inglaterra: The Journal of the Royal Anthropological Institute, 6(4), 653-668. Obtido em <http://www.jstor.org/stable/2661035> (consultado em setembro/2018)

TITIEV, Mischa. *Introdução à antropologia cultural*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

TREVISAN, Armindo. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978.

TURCIOS, Joaquin Vaquero. *Maestros Subterrneos – Las técnicas del arte Paleolítico*. Madrid: Celeste Ediciones, 1995.

Outras Fontes – Catálogos de exposições

Barroco Ardente e Sincrético - Luso-Afro-Brasileiro - Catálogo da exposição realizada entre 1 de agosto de 2017 e 3 de março de 2018 no Museu Afro Brasil, com textos de vários autores.

Sagrado Marfim – O avesso do Averso – Catálogo da exposição sobre arte sacra em marfim realizada entre 12 de maio e 14 de setembro de 2018 no Museu de Arte Sacra de São Paulo, com textos de vários autores.

Santeiros Imaginários – Catálogo da exposição com o mesmo nome, realizada no Paço das Artes em São Paulo, 1977, com textos de vários autores.

Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro – Catálogo da exposição de mesmo nome, sobre arte de matriz africana, realizada no Centro de Cultura de Belo Horizonte entre 21 de dezembro de 1995 e 5 de fevereiro de 1996, com textos de vários autores.

Sites consultados na internet

<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-renascentista/maneirismo/>

(atualizado em 14/12/2018)

<http://ensina.rtp.pt/artigo/o-maneirismo/> (atualizado em 14/12/2018)

Entrevistas filmadas e publicadas na plataforma Youtube

Santeiros do Piauí 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=T-SEWSeLgYw>

Santeiros do Piauí 2 - https://www.youtube.com/watch?v=4N73E9_dJZc

Santeiros de Pernambuco 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=I05YBIEagaA>

Santeiros de Pernambuco 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=k1VL9fih44o>

Santeiros do Ceará e Bahia - <https://www.youtube.com/watch?v=I4pvGFBf-xI>

Santeiros de Treze Tílias - <https://www.youtube.com/watch?v=HWou8NBLHCM>

Santeiros de GO, MG, PI, SP, PR - <https://www.youtube.com/watch?v=YbNRYhZLHDk>