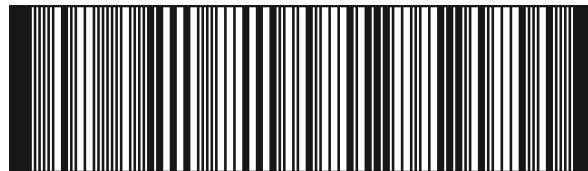


Rosalina
de Souza
Rocha da
SILVA

CB2025-[P.6/S.S.]



Gabriel
Rocha da
SILVA

Instituto Federal de Educação, Ciên-
cia e Tecnologia do Piauí, Brasil,
rochalynna@gmail.com

Universidade Federal do Piauí,
Brasil, gabrielr5431@gmail.com



**MÃOS QUE FALAM: AS ESCULTURAS SANTEIRAS DE
MESTRE DEZINHO**



**TALKING HANDS: THE SACRED SCULPTURES OF
MESTRE DEZINHO**

Resumo: O objetivo deste texto é analisar três esculturas em madeira produzidas por Mestre Dezinho que figuram entre as primeiras obras a compor a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina, Piauí. O intuito não é esmiuçar a vida do artista, mas sim apresentar como sua produção artística impactou a cultura piauiense. Metodologicamente, além de bibliografias acerca da temática, foram utilizadas imagens das obras do artista, com o intuito de analisar essas três produções e relacioná-las a aspectos mais amplos da sociedade, bem como às condições que possibilitaram sua realização. Por fim, compreende-se que a obra de Mestre Dezinho permanece relevante tanto pela população quanto pelas próprias entidades públicas, que reconhecem por meio de lei que o torna patrono da arte santeira no Piauí, além do reconhecimento da arte santeira piauiense como patrimônio cultural do Brasil.

Palavras-chave: arte santeira; Mestre Dezinho; cultura; Piauí.

Abstract: The purpose of this text is to analyze three wooden sculptures created by Mestre Dezinho, which are among the earliest works to adorn the Church of Our Lady of Lourdes, located in Teresina, Piauí. The aim is not to delve into the artist's life, but rather to show how his artistic production influenced the culture of Piauí. Methodologically, in addition to the relevant literature, images of the artist's works were used to analyze these three pieces and relate them to broader aspects of society, as well as to the conditions that made their creation possible. Finally, it is understood that Mestre Dezinho's work remains relevant both to the general public and to public entities, which have recognized him by law as the patron of Piauí's religious sculpture tradition, in addition to recognizing Piauí's religious sculpture tradition as part of Brazil's cultural heritage.

Keywords: Religious Sculpture Art; Mestre Dezinho; Culture; Piauí.

1. Introdução

O Piauí é um estado localizado na região Nordeste do Brasil e possui uma vasta dimensão cultural. Dentre essas expressões, a arte santeira se destaca como um elemento importante, sobretudo pela forte religiosidade presente nesse estado^{1.)}. Nesse contexto, as esculturas santeiras são constituídas através da promoção de diversas atividades, como a produção de anjos, santos, oratórios, entalhes, figuras regionais e ex-votos^{2.)} nos mais diversos materiais, desde argila e gesso, principalmente as madeiras, como o cedro e a imburana.^{3.)}

Segundo Lopes (2014, p. 30): “a arte de fazer santos é uma prática religiosa e devocional desde o período colonial. No entanto, a partir da produção de Mestre Dezinho, surge uma escola de seguidores do seu estilo e os santos ganham uma expressão que tem marca na cultura piauiense”. A partir disso, observa-se que tais produções contribuem para o fortalecimento da fé, uma vez que as pessoas utilizam essas criações como forma de se conectarem com o divino.

^{1.)} Segundo Marreiros (2025), os indicadores demográficos referem que o Piauí possui cerca de 77,4% de pessoas católicas.

^{2.)} Trata-se de esculturas de partes isoladas dos corpos. Além disso, o artefato é “[...] usado em práticas mágico-religiosas ofertados a divindades, particularmente aos santos, em retribuição a graças ou benefícios recebidos” (Silva & Gontijo, 2010, p. 59).

^{3.)} A imburana é uma árvore que “pertencente à família Fabaceae, é popularmente conhecida como imburana de-cheiro, umburana-de-cheiro, cerejeira, cumaru (nordeste do Brasil), amburana, cumaru-das-caatingas (Sudeste do Brasil)” (Araújo & Dantas, 2018, p. 1).

Conforme apresentado pela autora, a arte santeira piauiense é constituída por escultores desde o período colonial, sendo Loreno Antônio da Cunha e Sebastião Mendes de Sousa os primeiros santeiros documentados. Porém, foi somente na década de 1970 que se destaca José Alves de Oliveira, conhecido popularmente como Mestre Dezinho, figura importante para o movimento de arte santeira, tendo influenciado outros nomes relevantes que transformaram a realidade desse tipo de arte no Piauí.^{4.)}

Ademais, “Mestre Dezinho teve obras expostas e premiadas em Milão e na Bienal de Arte Popular em Bratislava, em 1972; na mostra *Brasil Export*, em Bruxelas, em 1973; na Bienal Nacional de São Paulo, em 1974, entre outros eventos” (Silva & Gontijo, 2010, p. 55). Nesse sentido, cabe mencionar Albuquerque Júnior (2011) e sua perspectiva de nordeste como uma construção. Levando isso em consideração, há a necessidade de reconhecer as particularidades e as pluralidades desta região que em muitos âmbitos foi vista como uma região homogênea, ou seja, como se compartilhassem características únicas em todos os estados. Por essas razões, torna-se relevante refletir acerca da prática exercida por Mestre Dezinho, uma vez que o escultor fez de sua produção a materialidade de imagens de ex-votos, santos, anjos, entre outras.

Com base neste contexto, o presente texto tem como objetivo analisar três esculturas em madeira criadas por Mestre Dezinho que figuram entre as primeiras obras a compor a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes: o Cristo, Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette.

Em relação às bibliografias, fundamentam-se em autores como Lopes (2014), Silva & Gontijo (2010), sobre a vida e obra do artista e em François (2006) sobre leitura de imagem. Além do dossiê elaborado pelo IPHAN (2022), para o reconhecimento da arte santeira em madeira do Piauí como Patrimônio Cultural do Brasil. Sendo assim, o intuito não é esmiuçar a vida do artista, mas sim apresentar como sua produção artística impactou a cultura piauiense.

Metodologicamente, foram utilizadas, além de bibliografias acerca da temática, imagens das obras de Mestre Dezinho, com o objetivo de analisar essas três produções e relacioná-las a aspectos mais amplos da sociedade, bem como as condições que lhe permitiram produzi-las. Para isso, o trabalho foi dividido, além desta introdução, em mais três seções. Na primeira seção, situam-se os primeiros passos de sua trajetória e as características que o influenciaram em sua produção artística; posteriormente, são apresentadas três obras e suas respectivas análises, e a seguir, as considerações finais elencam elementos de permanência destas dimensões na sociedade contemporânea, destacando a relevância da produção artística e seu impacto social.

^{4.)} Lopes (2014) destaca que a arte santeira pode ser dividida em dois grupos, “a escola Teresina de arte santeira, onde destacamos Mestre Dezinho, Mestre Expedito, Mestre Kim e Mestre Paquinha; e a escola Parnaíba de arte santeira, com destaque para Mestre Guilherme, Mestre Antônio Carlos, Mestre João Oliveira e Mestra Verônica Amorim” (Lopes, 2014, p. 13).

2. De Valença ao reconhecimento do santeiro: Mestre Dezinho

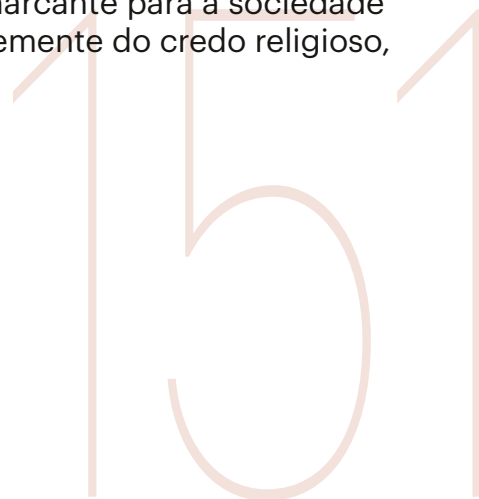
A cidade de Valença localiza-se a aproximadamente 215 km ao sul de Teresina com acesso principal pela via BR-316, no centro-norte do estado do Piauí. Foi nessa região que nasceu José Alves de Oliveira no dia 2 de março de 1916. Ainda criança, teve suas primeiras experiências com a madeira, pois seu pai, Aristides Alves de Oliveira, trabalhava como carpinteiro e lavrador; e sua mãe, Antônia Maria da Silva, trabalhava cuidando dos afazeres da casa. Com base na influência paterna, começou a fazer esculturas e exerceu outras atividades, tais como lavrador, marceneiro, comerciante, padeiro, além de criar peças que eram encomendadas por fiéis para pagar promessas, fazendo partes de corpos conhecidos como ex-votos (Dezinho, 1999).

Em 1961, ao sentir necessidade de criar melhores oportunidades para sua família, mudou-se de Valença para Teresina, capital do estado.

Ao chegar à capital, foi auxiliado por Eustáquio Portela Nunes, seu amigo e conterrâneo, pai do então prefeito de Teresina, Petrônio Portela Nunes (1925-1980), na obtenção de licença para abrir um estabelecimento comercial – o Bar Valenciano – e, pouco depois, no agraciamento de um posto público como vigia noturno da Praça da Vermelha (IPHAN, 2022, p. 55).

O êxodo rural é uma característica comum no Brasil, sobretudo pelo interesse em condições sociais e financeiras melhores, famílias se mudam para centros urbanos em busca de condições mais propícias ao emprego. Portanto, Mestre Dezinho se deslocou para a capital juntamente com sua família em busca de oportunidades (Silva & Gontijo, 2010). Sendo assim, em meados de 1969, foi convidado pelo pároco, Francisco das Chagas Carvalho, a fazer a escultura do Cristo crucificado para o altar da igreja que estava em construção com o auxílio da própria comunidade. A princípio, ele responde que não conseguiria “juntar peças”, fazer um corpo inteiro, pois até então ele fazia somente partes de corpos isolados que representavam os ex-votos. O resultado de sua produção foi recebido com entusiasmo pelo Padre Carvalho, pelo pintor Afrânio e pelo então arcebispo Dom Avelar Brandão Vilela (1912-1986) que autorizou a inclusão da imagem no altar-mor e o comparou ao renomado escultor mineiro Aleijadinho (Dezinho, 1999).

Após essa experiência na Igreja Nossa Senhora de Lourdes, foi convidado a fazer outros trabalhos que, posteriormente, foram tombados. Depois dessas criações de Mestre Dezinho, a Igreja em questão transformou-se também em ponto turístico, tornando-o conhecido para além da capital piauiense. Consolidou-se, assim, seu conhecimento e reconhecimento enquanto produtor da arte santeira no Piauí (Silva, 1998). Seguindo essa dinâmica, em 28 de julho de 2022 foi sancionada a Lei nº 7.832, pela então governadora Regina Sousa, que o torna patrono da arte santeira no estado (Piauí, 2022). Esse marco representa o reconhecimento de que o trabalho do artista é marcante para a sociedade piauiense, sobretudo se considerar que pessoas, independentemente do credo religioso, apreciam suas obras.



3. Significados e sentidos: as criações santeiras de Mestre Dezinho

No Brasil, as questões relacionadas aos patrimônios são geridas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo a instituição federal responsável tanto pela preservação quanto pela difusão do patrimônio cultural nacional. Em relação à arte santeira, o IPHAN a define como:

[...] esculturas tridimensionais ou relevos talhados geralmente no cedro ou imburana com técnicas e ferramentas semelhantes, resultando em uma variedade de personagens sagradas e profanas que carregam referenciais visuais ligados ao agreste piauiense. Carnaúbas, bacuraus, mandacarus e tantos outros elementos figurativos regionais compõem a decoração de anjos, santos e pessoas comuns chamadas de “caboclos”, cuja procedência é reconhecível pelo tipo de estrutura e de acabamento das peças (IPHAN, 2022, p. 5).

Fundamentados neste aspecto, os produtores da arte santeira no Piauí destacam a natureza nativa, bem como as características das mulheres e homens que habitam em áreas com predominância de sol na maioria dos meses do ano e com escassez de água. Sendo assim,

[...] [considerando] as referências culturais da arte santeira piauiense, podemos dar início à compreensão do universo cultural de construção de sentidos que são constantemente ressignificados pelo grupo social em questão, caracterizando sua identidade. Esses significados determinam a dinâmica da realidade social e projetam as experiências vividas dos atores envolvidos em um processo de transmissão dos saberes culturais, através das técnicas corporais, para as novas gerações, do qual a arte santeira piauiense é bom exemplo (Silva & Gontijo, 2010, p. 56).

Seguindo esse mesmo raciocínio, Luria (1986) explica que essa relação entre significados e sentidos se caracteriza pelo significado que é constituído histórico e culturalmente e tem um núcleo permanente que favorece o entendimento comum a uma sociedade, ou seja, pode ser compartilhado por grupos sociais distintos, sem comprometer o entendimento; já o sentido é caracterizado por ter uma compreensão individual, partindo da singularidade de cada povo, expresso por cada cultura. Enquanto o primeiro pode ser compartilhado, o sentido precisa ser negociado no processo interativo com a realidade objetiva e subjetiva. Por isso, os significados e sentidos estão em uma eterna relação imbricada, um não existe isoladamente do outro.

Observando essa premissa, analisar trabalhos artísticos requer desvelar aspectos formais da construção e aspectos da leitura visual, tendo a inteireza da obra, considerando o contexto histórico-cultural da criação. Diante disso, entende-se que por meio da leitura de uma obra é possível compreender diversos elementos sociais, históricos e culturais, a partir das formas de produções e do recorte espacial e temporal nas quais elas estão inseridas. Tendo em vista estes pressupostos, são analisadas algumas obras de Mestre Dezinho, respeitando a semiótica plástica, ou seja,

[...] um aporte teórico para subsidiar a descrição do texto/obra e, conseqüentemente, propiciar meios de *apreciação*, leitura e análise: apreciação como fruição da obra, buscando sensibilizar-se com sua expressão; leitura como uma busca de reconhecimento, uma descrição preliminar; e, análise, como continuidade da leitura, num momento mais aprofundado, mais reflexivo, estabelecendo significação (François, 2006, p. 9).

Em outras palavras, as imagens selecionadas para este texto representam obras que foram construídas com determinado intuito e que são utilizadas como forma de manifestação da fé da população, sobretudo por apresentar a representação de figuras religiosas. Além disso, destacam-se por serem apreciadas, não somente por católicos, mas por pessoas que compreendem o valor e a relevância artística e cultural destas. Nesse sentido, reflete-se sobre como elas foram elaboradas e como os elementos organizacionais foram aplicados como forma de composição das imagens.

Na Figura 1, verifica-se Mestre Dezinho com seis de suas produções santeiras. A fotografia de Aureliano Müller torna-se importante ao representar o artista e suas produções no seu ateliê. Compreende-se que este é o local de criação e organização das ferramentas usadas para a retirada do excesso da madeira ao compor esculturas com volumes, transformando madeira em esculturas santeiras de valor inestimável para aqueles que compreendem a arte como representação e configuração do imaginário, tornando-as visíveis.



Figura 1: Mestre Dezinho com cinco esculturas concluídas e uma por finalizar
Fonte: Fotografia de Aureliano Müller

Dessa maneira, entende-se que os escultores são pessoas que adquirem habilidades e competências para transformar materiais comuns, como argila, gesso, arroz, plástico, vidro, madeira, dentre outros, em algo significativo. Além disso, deve-se evidenciar o uso das mãos neste tipo de produção artística. A mão é um órgão biológico e, concomitantemente, pode ser utilizada como ferramenta. Como explica Fischer (2007), essa relação impõe a necessidade de se pensar o que fazer com essas mãos, bem como suas funções e importância na evolução do homem como ser humanizado.

O ser pré-humano que se desenvolveu e se tornou humano só foi capaz de tal desenvolvimento porque possuía um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sozinha que fez o homem (Fischer, 2007, p. 22).

Partindo dessa perspectiva, o escultor, ao usar suas mãos para criar imagens, faz uso de seu intelecto para interferir por meio de ferramentas. No caso específico dos trabalhos ilustrados na imagem, a base utilizada para produzir suas obras foi a madeira. Mestre Dezinho partiu da necessidade do Padre Carvalho de criar o Cristo crucificado para o altar-mor. O escultor teve dificuldade na produção, uma vez que ele produzia somente partes isoladas, que funcionavam como ex-votos para seus clientes. Entretanto, foi a partir dessa solicitação que ele aprimorou seus conhecimentos e cria um Cristo com características de caboclo, como foi denominado por Mesquita (1980).

O processo criativo é um trabalho árduo que necessita de tempo-espço, ferramentas e demais materiais para facilitar a execução, principalmente a madeira. O cedro é um material resistente que requer ferramentas afiadas, muitas vezes criadas pelo próprio escultor. Segundo Silva e Gontijo (2010, p. 62), algumas ferramentas utilizadas pelos santeiros piauienses são: enxó, serrote, para marcar os locais da “cabeça, do tronco, dos braços, saia, pés ou base. Após a definição dessas partes, é a vez das ferramentas para cortes mais leves, como o formão, que recebe pancadas de um porrete ou das próprias mãos para desbastar a peça”. Qualquer corte errado pode perder a peça inteira e, assim, comprometer o produto artístico final. Na sequência, o santeiro faz a medição da peça com a graminha,

[...] utiliza o lápis para desenhar na peça olhos, nariz, boca, orelhas, cabelos, mãos, pés calçados ou não, dedos, além da indumentária e seus detalhes temáticos, entre outros. Essas partes vão sendo cortadas com alternância de formões de todos os tamanhos, a faca amolada e pontiaguda, e um compasso para adequar proporções. Para fixar a peça enquanto realiza esses cortes e impedir seu movimento, o santeiro a prende com um grampo à mesa de trabalho (Silva & Gontijo, 2010, p. 62).

Para o prosseguimento da escultura, faz-se uso de espoque (ou poquecher), lixas de diferentes texturas, conforme a necessidade até a aplicação da cera de carnaúba. Os autores afirmam que, “segundo os santeiros, a opção por essa substância decorre do fato de ela nutrir a madeira e não a queimar, como faz o verniz. Após a cera, a escultura é lustrada para puxar o brilho” (Silva & Gontijo, 2010, pp. 62-63). Estas últimas etapas são normalmente feitas pelos aprendizes dos mestres, quando estes os possuem. Diante da compreensão das demandas necessárias para que as obras santeiras estejam finalizadas,

analisam-se as imagens criadas por Mestre Dezinho que compõem o acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, que ultrapassam a função litúrgica e devocional, assumindo também valores estéticos, históricos e patrimoniais, sendo registrada como parte do acervo artístico da Igreja (IPHAN, 2022).



Figura 2: Cristo, de Mestre Dezinho, em madeira. Altar-Mor da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina, Piauí

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha

Na Figura 2, observa-se a imagem do Cristo que tem “altura de 1,85 metros, largura de 1,45 metro e trinta centímetros de profundidade, estando fixada na cruz latina por dois pregos na parte posterior” (IPHAN, 2022, p. 45). A cruz é formada por duas madeiras em contraposição ao Cristo esculpido. Observa-se que a primeira é mais escura que a imagem principal, formando uma composição verticalizada. O corpo de Cristo é alongado e estilizado. Destacam-se os pés que estão posicionados de frente e não cruzados um sobre o outro, como a maioria das representações do Cristo na cruz. Observa-se o rosto entristecido de uma maneira não naturalista, ou seja, não se nota a necessidade de criar uma imagem anatomicamente fiel à realidade, o artista cria um Cristo a sua maneira. Sobre isso, o santeiro destaca que:

Comecei o trabalho com ardor e carinho; moldei os pés, a cintura, e ao tentar fazer a cara eu não sabia destacar a expressão de sofrimento e angústia. Também não sabia fazer os cabelos e a barba. Numa noite de sábado para domingo, sonhei que estava fazendo a expressão na cara de Cristo, e também a barba e o cabelo. Foi como se uma coisa sobrenatural se apoderasse de mim (Dezinho, 1999, p. 66).

Esse sonho desencadeou a expressão produzida, o rosto alongado, os olhos profundos e semicerrados juntamente com o nariz formam um “T”, criando a sensação de tristeza contida, pelo encurvamento das sobrancelhas, boca e bigode. Como se observa na escultura do Cristo, a cabeça forma um bloco com os cabelos, bigode e cavanhaque estilizados, pois as suas representações visuais simplificam as formas, cores e detalhes da realidade. Além disso, transmite caráter estético ligado à introspecção e à transcendência. Os braços abertos na horizontal foram esculpidos separadamente e montados depois, estabelecendo um contraponto compositivo à verticalidade do corpo, criando equilíbrio e estabilidade visual. As linhas verticais e horizontais, do corpo e da cruz, criam ritmo ao direcionar o olhar do espectador e intensifica o sentido de centralidade do Cristo.

Segundo Dondis (2015), os elementos visuais criam a sensação de direção, proporção e equilíbrio fundamentais na composição, proporcionando a organização da imagem e concebendo o simbólico; enquanto as pernas são formadas em um bloco, semi-separadas. A imagem como um todo é lisa, tendo somente texturas em altos-relevos no perizônio (ou tanga) que cobre o quadril; o peito, mãos e joelhos, bem como a cabeça.

Sob uma perspectiva semiótica plástica, a obra produz significados e sentidos a partir da relação entre luz, verticalidade e centralidade. A iluminação produz contraposição entre forma e fundo, destacando a cruz e o próprio Cristo representado. A leitura da imagem fundamenta-se na relação entre os elementos visuais utilizados em sua configuração e o repertório cultural do observador, permitindo que os elementos formais comuniquem significados simbólicos.

Em um primeiro momento, cria-se uma perplexidade por parte dos fiéis quanto à escultura, por conta da generalização da simbologia do representado, pois a “sentimentalidade religiosa ficou abalada, mas logo o povo se identificou com aquela expressão silenciosa e rígida de um Cristo Caboclo feito pelo Seu Dezinho” (Mesquita, 1980, p. 13).



Figura 3: Gruta composta das imagens de Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette, Mestre Dezinho, ambas em madeira, na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Teresina, Piauí.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

As imagens apresentadas na Figura 3 são uma composição criada dentro da Igreja, formada por duas esculturas, Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette em uma gruta, compondo um conjunto escultórico que recria o local das aparições da mãe de Jesus por dezoito vezes à jovem Bernadette, na cidade de Lourdes na França, tendo o dia 11 de fevereiro de 1858 como data da primeira aparição na gruta de Massabielle (Chiron, 2002).

Essa organização artística situa-se ao lado esquerdo de quem adentra a Igreja: “Dezinho confecciona duas peças com posturas e tratamentos distintos. Um bloco de cedro foi usado para a talha da Virgem Maria, enquanto, para a da jovem Bernadette Soubirous, foram usados outros três” (IPHAN, 2022, p. 48). Esse conjunto possui uma iluminação interna de baixo para cima, técnica conhecida como *contra-plongée* ou luz contra-mergulho, que cria uma atmosfera de mistério, imponência e grandiosidade que evidencia as texturas criadas no drapeado da indumentária.



Figura 4: Representação de Nossa Senhora de Lourdes, de Mestre Dezinho.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

Na Figura 4, verifica-se a representação de Nossa Senhora de Lourdes. Do ponto de vista formal, o corpo é verticalizado, com volumes simplificados e organização geométrica, especialmente na região inferior, onde se observam sulcos verticais que formam o manto. A frontalidade é predominante, reforçando a relação direta com o alto e intensificando o caráter icônico da imagem. A cabeça e os braços formam um bloco em alto-relevo com texturas.

Um elemento em destaque na figura é o terço que está em seu antebraço direito e segue por seu corpo esguio e finaliza com uma cruz. O terço pertence ao universo simbólico, é um signo católico que as conecta ao divino com auxílio de Nossa Senhora. Esse detalhe

amplia o campo simbólico da escultura, conectando-a diretamente à narrativa. A expressão facial é introspectiva, com traços simplificados (estilizados) e olhar fixo, elementos que contribuem para a construção de uma atmosfera de espiritualidade e recolhimento.

As mãos postas como em oração, posicionadas junto ao peito, sinalizam devoção, submissão e intercessão. Esse gesto, recorrente na iconografia religiosa, reforça a conexão entre o humano e o divino, aproximando-se das esculturas mesopotâmicas, tanto pela composição em bloco, quanto pelas mãos juntas em prece. Abaixo do crucifixo do terço, observam-se os pés pequenos em comparação ao corpo, sendo que estão em alto-relevo com os dedos à mostra, aparentemente calçados ou com flores sobre eles, mas o calcanhar está imerso no bloco. O suporte abaixo dos pés da escultura é um pedestal, recurso usado por alguns escultores na representação de santos para simbolizar a veneração, admiração e ainda para destacá-la das demais imagens. O drapeado da vestimenta cria volume, predominantemente, no sentido vertical e algumas no sentido diagonal, incluindo a faixa.

Além disso, a imagem segue uma estilização própria do criador em que os elementos formais são associados e simplificados em uma síntese formal. A imagem de Nossa Senhora de Lourdes tem todas as características que permitem a sua decodificação, por conter todas as simbologias agregadas, como o terço, o manto e o véu. Por estar inserida na gruta, amplia a carga simbólica da obra, estabelecendo uma relação entre natureza, espiritualidade e memória religiosa.

A verticalidade da composição comunica ascensão e transcendência, enquanto as marcas das ferramentas usadas funcionam como a presença do artista e de seu gesto criador. A imagem comunica silêncio, permanência e contemplação, o que também pode ser observado na imagem da Figura 5.



Figura 5: Escultura de Santa Bernadette, de Mestre Dezinho.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

Na Figura 5, tem-se Santa Bernadete Soubirous (1844–1879), figura central da tradição católica associada às aparições marianas em Lourdes, França. Aqui esculpida por Mestre Dezinho em 1970, a obra revela uma síntese iconográfica da tradição religiosa e identidade cultural regional. Dezinho explica que ficou nervoso ao ver o Bispo Dom Avelar contemplando suas duas criações: “Eu fiquei bastante nervoso tentando imaginar o que ele estaria pensando sobre aquelas ‘caras de pau’ feito santos. Fiquei bastante aliviado quando ele me cumprimentou e me parabenizou, dizendo que eu era um escultor” (Dezinho, 1999, p. 67). Essa manifestação do sacerdote foi fundamental para o início da consolidação do santeiro que passou a ensinar seu processo criativo a aprendizes como o “José Joaquim (Kim), Raimundo Lima (Dim), Costinha e Barradas permaneceram fiéis ao ofício e também são chamados de mestres” (Silva & Gontijo, 2010, p. 59).

A posição desta imagem representa a fé da mulher católica. O caráter da posição do corpo de joelhos e com a vela na mão esquerda, cujo signo representa a luz ao iluminar o cenário de devoção e crenças. A mão direita está sobre o peito e reforça a ideia de oração, humildade e recolhimento espiritual. Além disso, sua posição expressa um sinal de respeito e/ou reverência à imagem da Mãe de Jesus. As sobrancelhas, nariz e o pescoço da Santa Bernadette são alongados e lembram características de obras de Modigliani, pintor e escultor italiano. Segundo o IPHAN:

O eixo do tronco do corpo se encontra ligeiramente inclinado para trás, enquanto o pescoço e a cabeça se dirigem para a frente. O semblante apresenta olhos amendoados, nariz afilado e lábios finamente escavados na horizontal, elementos que estão dispostos na parte mais frontal e plana da face. O restante da cabeça tem um volume acentuado em direção à parte posterior, coberta pelo entalhe de um véu (IPHAN, 2022, p. 48).

Os significados dos signos expressos na posição do corpo e da vela na mão remetem à realidade dos fiéis diante da devoção e externalização da fé. No plano do conteúdo, emergem valores associados à devoção, humildade, pureza e contemplação. A ausência de dramatização facial desloca o foco da narrativa para uma espiritualidade interiorizada. A figura em questão não comunica sofrimento ou êxtase, mas serenidade e silêncio.

Na parte de trás, observa-se um drapeado em camadas representado pelo véu, por mais três camadas e outras reentrâncias que formam as configurações da vestimenta. Além disso, há predominância de linhas horizontais, embora também estejam presentes linhas verticais e diagonais até uma abertura que mostra parte da perna e os sapatos.

O conjunto escultórico e o Cristo são imagens monocromáticas feitas em madeira, mas carregam em sua constituição valores éticos, estéticos, formais, iconográficos e cercados de semiologia plástica que coexistem significados e sentidos diversos. Aqui foram destacadas as concepções predominantemente do catolicismo. Entretanto, como já foi destacado, essas criações transcendem esse recorte, pois incorporam um imaginário de respeito, devoção e simbolismo que perpassa dimensões estéticas, culturais, históricas e humanas.

Dessa forma, percebe-se a multiplicidade de funções da arte santeira. Para os criadores, ela se configura como uma atividade de trabalho; para os consumidores, especialmente para os fiéis, adquire valor religioso; e, mesmo para aqueles que não compartilham dessa fé, permanece a relevância como manifestação artística, estética e histórica, o que evidencia a importância desse tipo de arte para a sociedade.

4. Considerações finais: a permanência da tradição no contemporâneo

No final de 2024, a arte santeira em madeira do Piauí foi reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil, confirmando a sua relevância nacional e a necessidade de preservação do conjunto de obras que compõem o seu acervo. Tal relevância deve-se ao fato de Mestre Dezinho permanecer sendo estudado, pesquisado e suas obras continuarem alvo de interesse e admiração. Conforme foi destacado, a Igreja Nossa Senhora de Lourdes tornou-se não somente um espaço de encontro entre as pessoas e o divino, por meio das atividades religiosas, mas além disso, tornou-se um ponto turístico, um museu de entrada franca tanto para os moradores da capital quanto para os residentes de outras cidades e países.

Destacou-se também que suas obras foram para lugares que o artista não esteve presente, tornando-o conhecido por pessoas de diferentes culturas. Ou seja, um elemento que mostra que as obras artísticas ganham conotações que vão além da própria trajetória do criador, percorrendo caminhos e causando impactos em diversos outros contextos. Por meio do uso das mãos, Mestre Dezinho apresentou àqueles que tiveram contato com suas produções aspectos significativos de algumas áreas da região Nordeste. Considera-se aqui a pluralidade e heterogeneidade desta região, bem como a religiosidade e as crenças que fortalecem a fé desses homens e mulheres que acreditam no divino.

Os significados presentes nas criações de arte santeira evidenciam que a fé, em muitos contextos, necessita de materialidade para se expressar, possibilitando múltiplas leituras e interpretações de suas produções escultóricas, que podem ser utilizadas tanto como manifestação de fé, como de influência artística. Nesse sentido, destacam-se aprendizes que tiveram Mestre Dezinho como referência e que, posteriormente, desenvolveram suas próprias formas de criação. Por isso, identifica-se a necessidade de novas pesquisas voltadas ao registro e à valorização dos santeiros que descendem desse e de outros artistas da arte santeira piauiense. Soma-se também a importância de investigações sobre as relações entre a arte, o artesanato e os desdobramentos no meio social, dimensão que pode ser ainda mais explorada.

Ressalta-se também que os artistas precisam de apoio para superar os atravessadores, ou seja, aqueles que mediam a comercialização, conectando as obras prontas aos compradores, favorecendo-se e superfaturando-as, ganhando mais que o próprio criador. Mesmo com essa realidade, o artista em questão se fez potência da força do povo nordestino e de seus fazeres e dizeres. Por fim, entende-se que a obra de Mestre Dezinho continua relevante e reconhecida tanto por parte da população, quanto pelas entidades públicas, que, por meio de lei, o instituíram como patrono da arte santeira no estado, bem como promoveram a arte santeira piauiense como patrimônio cultural do Brasil.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Paula Guerra e Sofia Sousa pela generosa possibilidade de integrar esta publicação.

Financiamento

Este trabalho dialoga parcialmente com as pesquisas desenvolvidas por Gabriel Rocha da Silva no âmbito de seu doutorado e estágio de doutorado sanduíche, financiados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências

- Araújo, M. N. & Dantas, B. F. (2018). Umburana-de-cheiro *Amburana cearensis* (Allemão) A. C. S. *Nota Técnica nº 9*, 2018. <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1139647/umburana-de-cheiro-amburana-cearensis-allemao-a-c-sm>.
- Chiron, Y. (2002). *Os milagres de Lourdes*. Edições Loyola.
- Dezinho, M. (1999). *Minha Vida*. Prodart.
- Dondis, D. A. (2015). *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. Martins Fontes.
- Fischer, E. (2007). *A necessidade da arte*. 9. ed. LTC.
- François, M. R. (2006). *Ciranda de arte: leitura de textos/obras tridimensionais da artista Katsuko Nakano* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- IPHAN. (2022). *Dossiê para o reconhecimento da arte santeira em madeira do Piauí e da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e acervo*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/104128/SEI_01450.004866_2008_10.pdf.
- Júnior, D. M. A. (2011) *A invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. Cortez. https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/invencao-do-nordeste-a-89251-1.pdf.
- Lopes, K. R. (2014). *Arte santeira do Piauí: entalhando imaginários*. (Dissertação de mestrado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. <https://bibliotecadigital-web.iphan.gov.br/server/api/core/bitstreams/e9cad87e-7cd6-4b26-8e1d-b6e8b2758ae2/content>.
- Luria, A. R. (1986). *Pensamento e linguagem: as últimas conferências de Luria*. Artes Médicas.
- Marreiros, L. (2025). *Piauí é o estado com a maior proporção de católicos do país e a menor de evangélicos*, diz IBGE. G1 Piauí. <https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2025/06/06/piaui-e-o-estado-com-a-maior-proporcao-de-catolicos-do-pais-e-a-menor-de-evangelicos-diz-ibge.ghtml>.

Mesquita, A. M. V. (1980). *Arte Santeira do Piauí*. MEC/ SEAC/ FUNARTE.

Piauí. (2022, 28 de junho). Lei nº 7.832. Declara José Alves de Oliveira, conhecido como Mestre Dezinho, Patrono da Arte Santeira no Estado do Piauí. *Diário Oficial*. <http://www.diariooficial.pi.gov.br/diario.php?dia=20220628>.

Silva, D. O. & Gontijo, F. (2010). A arte santeira no e do Piauí. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. *Rio de Janeiro*, 7(1), 51-64. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12049>.

Silva, A. C. (1998). *Mestre Dezinho de Valença do Piauí*. Fundação Cultural Monsenhor Chaves.