

## Mesa Redonda RIIdIM-Brasil

### **Duas representações músico-iconográficas da imagética católica em São Luís: entre a restauração de uma estética barroca virtual e a construção de uma nova plástica popular**

Alberto Pedrosa Dantas Filho

Departamento de Artes - CCH - UFMA

RIIdIM-Brasil/MA

A arte do popular no Brasil tem importância fundamental na formação identitária do processo de construção *sui generis* de nossa nacionalidade. Expressões interseccionadas, muitas vezes complementárias, expõem um jogo de percepções que refletem a experiência única da diversidade brasileira.

Ao tomarmos o assunto dessa diversidade, somos obrigados a desvelar as muitas dimensões dos discursos identitários e as muitas modalidades discursivas que engendraram diferentes e especiais formas narrativas dessas representações.

O caso mais emblemático dessa situação encontramos no percurso das relações entre as artes populares e sua aceitação pelas instituições e órgãos públicos que, muita vez, colocavam-nas em um estatuto marginal, conferindo não só às próprias práticas, mas à toda estrutura que as reproduzia, caráter subalterno aos estratos sociais da elite vigente.

Casos relatados por Ferretti em seu *Tambor de Crioula – Rito e Espetáculo* (1995) demonstram bem a situação de controle rígido das autoridades locais sobre as práticas rituais e festivas da população negra e mestiça, a serviço das elites, em São Luís documentada no jornal *A Pacotilha* de 1912: “Dizem-nos haver um ensaio de Bumba-meu-boi na Rua do Passeio, o qual incomoda horrorosamente a vizinhança, até 1 hora da madrugada. É uma berraria infernal, que está pedindo um pronto corretivo”. (apud FERRETI, 1995, p. 37)

Muitos outros casos similares podem ser encontrados em vários outros periódicos da época, em relação às chamadas pajelanças ou feitiçarias, onde havia a participação de índios e descendentes de escravos, na versão profana do Tambor-de-Mina, o Tambor-de-Crioula e o Bumba-meu-boi.

Uma análise pormenorizada nos faz constatar que tal fenômeno expressa um contexto de conflito social, onde a cultura negra era vista como inadequada, imoral (ou amoral) e indecente:

É costume velho o de reunirem-se umas pretas e negrinhas à Rua da Alegria, canto da Tapada, onde celebram as mais indecentes usanças dos ritos de corrupção, a que elas se entregam sem consideração de ordem alguma dessas pessoas do lugar. Mas como de costume é abusivo é de crer que a polícia trate logo de correr com ele dali. Assim pensa quem o faz chegar ao nosso conhecimento. (Ferretti, 1995, p. 37)

As práticas descritas anteriormente, expõem, de forma explícita, a gênese da formação das relações ráticas do Brasil original, pois, segundo Hoornaert a clandestinidade dos cultos africanos no Brasil expressavam a alternativa da noite como ambiente propício para as manifestações das populações escravizadas fazendo com que o dia pertencesse à elite dominante. Essa circunstância, que constitui-se também em uma forte metáfora do Brasil escravocrata, pois o dia aos brancos e a noite aos negros, vai refletir-se em toda a estrutura da pirâmide social vigente.

Um exemplo que pode nos dar a dimensão disso está contido na formidável crônica de João Lisboa, jornalista e historiador na sua “*A Festa de Nossa Senhora dos Remédios*” de 1848 que, após descrever todo burburinho exterior da festa que incluía fogo de artifício, balões e grande comércio de bebidas e guloseimas, Lisboa passa a “parte interna” da festa.

Agora a parte interna. – Entremos na Igreja. É pequenina, e está principalmente atulhada de pretas e mulatas, as brancas, as senhoras, a gente do grande tom, essa ocupa as tribunas, as janelas, e até os púlpitos que das salinhas assobradas, que estão ao lado da igreja, deitam para o interior dela. Nestas salinhas há mais fresco, e melhor companhia, e o espírito mais bem disposto, pode melhor entregar-se à devoção e às meditações religiosas (Lisboa, 1848, p. 292 apud DANTAS, p. 71-72)

Dessa forma, Lisboa nos mostra o caráter de convívio social e cultural que tais reuniões propiciavam, ao invés da estrita função religiosa, enfatizando a organização do espaço social como reflexo direto desta sociedade.

As relações de subalternidade dada às manifestações de cunho popular irão se confrontar com uma noção de superlatividade conferida às artes eruditas, ou pelo menos, assim consideradas. Não devemos esquecer que fazia parte do projeto imperial, além da eugenia branqueadora de nossas populações, a incorporação da igreja como elemento disciplinador da vida e dos costumes, a distinção pela própria experiência monárquica, a ópera como modelo de incorporação de comportamentos civilizados.

Essas estratégias de construção de um legado civilizador e civilizatório irão penetrar no século XX de maneira difusa, corroborado, por sua vez, por um processo de efetivação dos ideais republicanos extremamente conturbado. Este cenário, ao mesmo tempo que expressa instabilidade, tem em seus contornos, uma riqueza de elementos só possivelmente definida pelo processo de incorporação desses mesmos elementos em todo território brasileiro.

Mais uma vez vemos o caráter irradiador do Rio de Janeiro, por seu papel institucional e político, por um lado, e as regiões mais afastadas que, fazendo papel semelhante, por vias diferentes (a força industrial ou das riquezas minerais), vão conferindo unidade ao vasto território do Brasil.

Durante o período monárquico, as artes visuais e a arquitetura tiveram papel preponderante na transmissão da imagem do Império fora do Brasil, como fonte de propaganda política para o governo e dentro do território, ao difundir os ideais do Segundo Império, aliando a atitude civilizada dos artistas estrangeiros que liam a realidade presente e, ao mesmo tempo, moldavam a atitude estética imperial buscando novos modelos narrativos calcados em uma nova experiência que deveria também chegar aos confins do território como ornamento da hegemonia imperial. (SALLES, 1996, p. 75)

A arte sacra teve um lugar especial neste contexto. O hiato que se dá nessa área, compreendendo a eloquente arte barroca e pré-clássica dos séculos XVII e XVIII e a arte monumental e histórica da escola francesa no Brasil no século XIX, engendrará um fenômeno muito particular que será a incorporação de elementos da arte imagética popular para descrever narrativas que podem ser consideradas anacrônicas, mostrando a tensão entre forças expressivas cuja ideologia irrompe e subverte, segundo Gerard:

a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de suces-

são desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é editada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto. (GENETTE, 1995, p. 46)

O referido fenômeno se circunscreve, na obra nova, como coisa-contada ou como um primeiro tempo de uma narrativa como coisa significada. É possível entender esse fenômeno através, por exemplo, daquela expressão plástica encontrada nos afrescos da Igreja da Sé de São Luís: pintura realizada em 1927 e restaurada e ampliada em 1954 pelo próprio autor, João de Deus, pintor maranhense nascido em 1896 que estudou pintura e cenografia na Sociedade de Propaganda de Belas Artes do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Seu trabalho no teto da Catedral e também no verso da parede frontal da Catedral foi realizada em têmpera sobre madeira e carbonatação da cal úmida, prevalecendo a temática da Ascensão do Senhor. (Figura 1)



Figura 1 - João de Deus, detalhe da pintura mural na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)

João de Deus, claramente um autor com traços primitivistas, utiliza-se expressivamente de uma temática estética e, sobretudo estilística, extemporânea. Toda a configuração do discurso narrativo baseia-se no barroco contrastando com uma simplicidade de formas e contornos característicos de outros tempos e linguagens.

Podemos inferir que este cenário descreve e ambienta uma primeira temática de cariz barroco correspondendo ao esforço de reconstrução na Catedral de uma situação de completa ausência da pintura original, ou mesmo de vestígios que permitissem uma restauração de elementos ainda presentes na igreja, por outro lado, podemos pensar na atitude deliberada de uma ação restauradora, mas direcionada, não apenas aos meios ou recursos puramente plásticos, mas de devolver não só aquele barroco, conferindo ao prédio a dignidade católica de uma arte morrida e restauradora. (Figura 2)



Figura 2 - João de Deus. Detalhe da pintura do teto na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)



Figura 3 - Manuel da Costa Ataíde. Detalhe do forro do teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto (<<http://abstracaocoletiva.com.br> >- 14 julho 2015)

Sabemos que a antiga tradição do Mestre Manuel da Costa Ataíde, de Minas Gerais (Figura 3), continuou viva por todo o século XIX dando-nos condição de afirmar que os afrescos de João de Deus no Maranhão representam, também, essa tentativa de uma espécie de “língua franca” para as representações pictóricas nas igrejas, mesmo que já distantes por, pelo menos, duzentos anos de sua atualidade. (Figura 4)



Figura 4 - João de Deus. Pintura do teto na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)

Toda a representação empreendida por João de Deus segue os padrões discursivos das concepções tardias de nosso barroco, porém com alguma novidade, quando no tratamento das fisionomias e na topicidade dos elementos que parecem não se sustentar dentro dos rígidos padrões emocionais setecentista, ao mesmo tempo em que não se observa aqueles elementos maneiristas que já reivindicam uma estética de maior contenção, sem os elementos autonomistas, tais como a presença de indivíduos locais, tipos autônomos na descrição dos personagens que compõem os quadros.

Mesmo que tenha, tardiamente, tido formação acadêmica, subsiste em João de Deus, o traçado do artista com forte influência primitivista, como se pode atestar, em suas obras nas igrejas da Sé de São Luís, de São José de Ribamar e, ainda, na igreja de Santo Antônio de Parnaíba e na igreja da Matriz de Boa Esperança, estas últimas no Piauí. (Figuras 5 e 6)

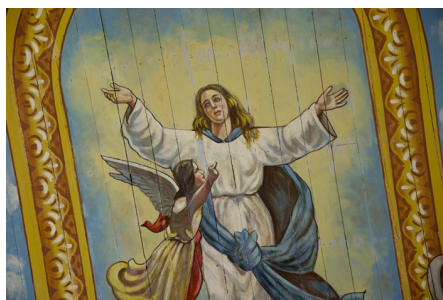


Figura 5 - João de Deus. Detalhe da pintura do teto na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)



Figura 6 - João de Deus. Detalhe da pintura do teto na nave central da Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)

Na capela-mor da Catedral ludovicense temos uma representação que refere uma narrativa barroca, quer seja pelo movimento e jogo de contrastes reforçado pela intervenção cromática ao fundo da figura da Virgem e por sua postura de braços erguidos de forma suplicante, em contraste, como veremos, com a representação da nave central onde encontramos Cristo com os braços rigorosamente em cruz, emoldurado de maneira especial com um dourado extremamente forte, uma nuvem densa apoiando o corpo de Cristo que tem aos pés uma sequência de quatro anjos (aqui a infância dos anjos da capela superior contrasta com a maturidade dos da nave central talvez em referencia aos sete selos do livro do Apocalipse) podendo sugerir, em alusão ao Novo Testamento, a transição da infância e da figura materna da Virgem para a maturidade martirizada de Cristo ladeado por anjos adultos e anunciadores do Juízo Final. (Figuras 7 e 8)



Figura 7 - João de Deus. Detalhe da pintura do teto na nave central da Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)



Figura 8 - João de Deus. Detalhe da pintura no teto da Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)



Circundando esta composição, a narrativa se faz pela construção de um céu milenarista repleto de anjos crianças em clara e inequívoca alusão barroca. Eles estão por toda a parte, tanto em suspensão, como sentados nos portais que seguram a moldura de Nossa Senhora. Entre os dezesseis anjos que compõem a cena há, pelo menos, quatro que tocam instrumentos musicais antigos: trombeta, harpa, viola de corda friccionada e flauta. (Figuras 9 e 10)



Figura 9 - João de Deus. Detalhes dos anjos músicos na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)



Figura 10 - João de Deus. Detalhes dos anjos músicos na Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)

Na nave central se localiza uma narrativa plástica que nos chama atenção, pelo fato de trazer, de forma geral, mais uma alusão iconográfica de cunho musical: dois anjos tocando trombeta. (Figura 11)

Tudo isso posto aqui faz-se com a intenção de se compor um quadro dinâmico de uma tradição ou de várias tradições que expressam a instabilidade, já referida, dos meios visuais vigentes.

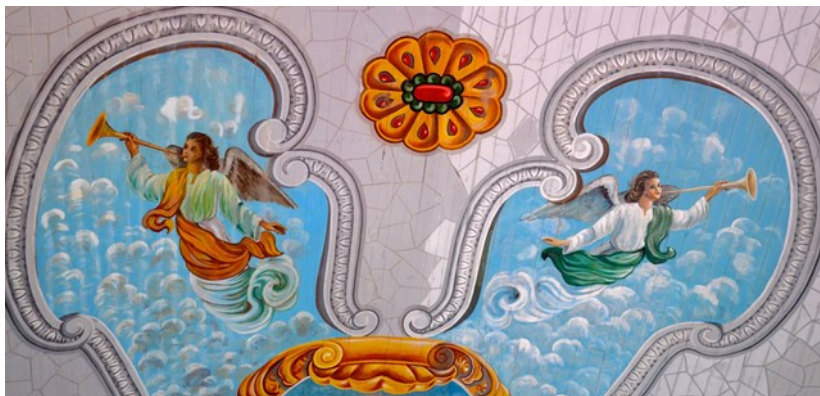


Figura 11 - João de Deus. Detalhes dos anjos anunciadores no teto da Catedral de São Luís, s.d. (DANTAS FILHO, Acervo Pessoal)

### **A iconografia sacro-musical no contexto da igreja na segunda metade do século XX**

É difícil a compreensão da igreja que emerge da necessidade de uma maior e mais efetiva comunicação com o seu público, cada vez maior e mais heterogêneo, levando esta instituição a criar novas estratégias de comunicação e, sobretudo, novos conceitos e procedimentos no interior de sua ortopraxia.

As diretivas surgidas no Motu próprio em 1903, constituem, no século XX, o primeiro capítulo de uma conturbada busca, pela Igreja, de se aproximar dos fiéis com o seu mais importante instrumento de persuasão, a música. Sabemos que esta arte, no rito católico, sempre se desenvolveu de forma autônoma e também aliada à outras expressões artísticas que, não só auxiliavam na veiculação da mensagem religiosa, fazendo-se parte integrante desta.

Podemos citar, para efeito de exemplificação, as cantatas, o teatro sacro medieval, os autos religiosos jesuíticos, as representações dramáticas advindas do mundo secular, como o repertório musical sacro-temporal do século XIX na América Latina e na Península Ibérica e, por fim, a teatralização popular e indistintamente midiática da Renovação Carismática Católica, na Igreja atual só para citar alguns exemplos.

Nesse contexto a Igreja, como instituição e a igreja, como espaço público de manifestação popular foi, a passo e passo, dialogando de forma concorrente a outras orientações religiosas alargando o universo de novos integrantes fazendo-se presente na sociedade, veiculada na mídia, infiltrada nos bairros, recupe-

rando ritos antigos esquecidos pela própria Igreja (como o retrotono em momentos finais da missa) e confrontando-os com toda a sorte de manifestações musicais, dramáticas e, de maneira mais tardia, plástica.

Uma estética popular vai também engendrando-se na maneira pela qual a igreja vai vinculando sua imagética, que migra de uma expressão emocional e dinâmica, através da abstração linguística dos estilos – o barroco, os pós-barrocos, o neoclassicismo, os romantismos, etc. – a uma certa apelação ao mais simples, que, utilizando o figurativo, não evoca mais o indizível, ou o dizível plasticamente.

O interessante aqui são as estratégias comunicativas que engendram novas estratégias de alocação comportamental que, por sua vez, engendram novas estratégias morais e religiosas. O que, obviamente, não é novidade, basta vermos as inovações promovidas em todos os setores da vida religiosa na época gregoriana ou as diretivas surgidas no longo Concílio de Trento.

Voltando a questão central deste trabalho, temos o Maranhão, pouco menor que Alemanha, com cinco milhões de habitantes, 217 cidades e, na sua capital São Luís, um milhão e cem mil habitantes. Juntamente com a Bahia foram os estados que mais receberam contingentes de escravos da África e, pelas orientações recebidas durante o governo do Marquês de Pombal, houve uma interessante integração entre as populações locais e as populações indígenas. Só para citar dois exemplos, o Diretório dos Índios e a criação de novas Vilas segundo uma urbanização baseada na organização espacial das aldeias indígenas, mostrou-se uma experiência, não só válida, como também especialmente inovadora provocando um desenvolvimento regional altamente satisfatório.

O resultado dessa política está presente no cadinho que representa os vários seguimentos rípicos resultantes desta política aglutinadora. Essa realidade se expressa, sobremaneira, nas muitas expressões artísticas de caráter popular que toda a região norte apresenta. Destas, duas se sobressaem: o Tambor-de-Crioula e o Bumba-meu –boi. Não atoa, estas duas manifestações foram as mais perseguidas, como tive, logo no início desta fala a oportunidade de dar alguns exemplos. (Figuras 12 e 13)

O Bumba-meu–boi, registrado como Patrimônio Cultural pelo Iphan, historicamente, tem suas raízes desde o século XVIII na imigração de casais da Ilha dos Açores, mais uma política empreendida pelo Marquês e Pombal, seu enredo resgata a tradicional história da mulher grávida, Mãe Catarina, esposa de Pai Francisco, escravo de uma fazenda, ela tem o desejo de comer a língua do melhor boi do rebanho do senhor, o boi é sacrificado, o senhor fica furioso e

após a descoberta do autor do crime, obriga Pai Francisco a trazer o boi de volta. Pajelanças são feitas, mais para salvar o escravo, do que o boi, quando o boi é ressuscitado, todos os componentes do enredo participam de uma grande festa de celebração e superação.



Figura 12 - Tambor-de-crioula (<<http://institutoluizgama.org.br/portal/images/stories/tambordecrioula.jpg>>. 19 julho 2015)



Figura 13 - Bumba-meu-boi (<<http://www.cidadeverde.com/noticias/editor/assets/img59/carlos/bumbameuboi.jpg>>. 19 julho 2015)

Como dizia anteriormente, a brincadeira chegou a ser proibida, com a anuência da própria igreja, entre os anos de 1861 e 1868. O auto encenado nas apresentações, segue um calendário ou ciclo: no mês de maio iniciam-se os ensaios até 13 de junho, dia de Santo Antônio, dia 23 de junho, véspera de São João, é realizado o batizado do boi, passando o boi a fazer apresentações até setembro.

A apresentação é marcada por três instantes: o Guarnecer (canto inicial); o Lá vai (onde canta-se a licença), o Auto (onde se representa o enredo do desejo de Mãe Catarina) em seguida o Urra do boi com os cantos de despedida).

Depois desse período, ainda em setembro, é realizada a morte do boi em um terreiro enfeitado por um mourão ornamentado, colocado no centro e, concomitantemente, as rezas de uma ladainha são realizadas no altar de São João. Ao final de três dias o boi é dado como morto, simbolicamente, é claro, o couro que ornamentava a armação do boi é retirado, para que no próximo ano um novo couro bordado seja colocado no lugar do anterior. Novas toadas serão compostas e o boi ressuscitará mais uma vez para a alegria de todos.

Como podemos observar, trata-se de um ciclo que representa a redução do calendário litúrgico associado à tragédia da emulação de Cristo.

Naquele esforço, aqui referido de aproximação da Igreja com seus fiéis, vamos encontrar o Bumba-meu-Boi já completamente reabilitado e até fazendo parte do eixo da liturgia. A participação do Bumba-meu-boi como protagonista nos mais importantes momentos da prática católica teve, como precursor a figura do Padre Haroldo Passos Cordeiro.



Figura 14 - Missa Boeira celebrada pelo Pe. Haroldo (<<http://blog.oquartopoder.com/aldirdantas/wp-content/uploads/2015/06/aldir13-300x225.jpg>>. 19 julho 2015)

No site da Arquidiocese de São Luís encontramos no item *Residente fora de comunidade* (no caso dos Beneditinos) o Padre Haroldo, como padre secular, sendo seu endereço no bairro do Anil, tradicional reduto de Bumba-meu-boi. Sua trajetória sempre esteve ligada às manifestações populares, presente nos momentos mais solenes da brincadeira, Padre Haroldo (Figura 14) é presença indispensável nas festas ou missas boeiras festivas, assim como nos momentos mais

solenes e graves, como no sepultamento do grande cantador de boi do Boi de Maracanã. Em reportagem veiculada no jornal O Estado do Maranhão em 21 de janeiro de 2015 (<http://imirante.com/oestadoma/online/21012015/pdf/P08.PDF>), temos a seguinte notícia:

Em frente à capela do cemitério, o padre Haroldo Cordeiro, que também é cantador de bumba-boi, abençoou pela última vez o corpo de Humberto. Por fim, o cantador Zé Alberto, do boi de Iguaíba e um dos amigos mais próximos de Humberto, interpretou, seguido por uma salva de palmas, novamente Maranhão, meu tesouro, meu torrão. Às 17h15, o corpo de Humberto de Maracanã foi enterrado.

Temos ainda uma ocasião oficial, quando do batizado do boi de Tajaçuaba pelo Prefeito de São Luís, à época João Castelo e sua esposa a ex-prefeita Gardênia Gonçalves, na ocasião o prefeito entregou à população local a estrada de Tajaçuaba asfaltada e com sinalização horizontal, numa extensão de 6,5 km. Diz a reportagem do Jornal Pequeno: “Logo após, o padre Haroldo Passos celebrou o batizado do boi dentro do ritual religioso e festivo das festas de São João. Nesta ocasião, o líder comunitário de Tajaçuaba, Genilton Reis, entregou um documento ao prefeito solicitando uma creche e uma quadra poliesportiva para a comunidade.” (Figura 15)



Figura 15 - Batizado do Boi de Tajaçuaba celebrado pelo Pe. Haroldo (<[http://jornalpequeno.com.br/dados/imagens/bois\(1\).jpg](http://jornalpequeno.com.br/dados/imagens/bois(1).jpg)>. 19 julho 2015)

Assim vemos o Padre Haroldo, aqui e acolá, representar a Igreja dentro do ritual reservado às festividades juninas, porém, em um âmbito mais alargado, inserir as brincadeiras do Boi dentro do contexto católico. É óbvio que tal atitude foi amplamente seguida por outros padres tornando-se cada vez mais vulgar esta situação. O Bumba-meu-boi ou Bumba-boi tem hoje espaço importante na própria prática católica maranhense.

Posto essas considerações de ordem histórica, religiosa e popular chegamos a situação de fundo originária desta comunicação: o que antes circunscrevia-se à música no rito, ou ao Bumba-boi no rito, como folguedo, auto na dinâmica de uma *performance practice*, temos agora este universo transposto para o mundo da imagética.

Entre os bairros mais tradicionais e antigos de São Luís: o Filipinho e o João Paulo, diga-se, este último o mais tradicional reduto do Bumba-boi da capital, temos a igreja de Santa Terezinha. (Figura 16)



Figura 16 - Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

Fundada em 1951 a igreja de feições arquitetônicas ecléticas representa o tipo de construção de templos católicos muito em voga na época, assemelhando-se por vezes a uma residência de classe média investida da mais simples indumentária interna: quase não há imagens de santos, três ao todo, na sua face posterior dois vitrais ornaram as paredes de aproximadamente 4 metros, não há forro no teto, como principal novidade, um grande painel que, aproximadamente, mede 5,5 M por 4,5m. Realizado em azulejos modernos pintados monocromaticamente em azul, segundo a tradição moderna dos anos 50, 60 e 70. (Figura 17)



Figura 17 - Painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

Até a data da criação do painel, não se tinha notícias de representação iconográfica do Bumba-meu-boi no interior das igrejas. Casualmente, achamos um curioso painel, de muita força expressiva, relatando não só o famoso auto maranhense, mas cenas da vida da capital, com muito realismo.

O grande painel que emoldura toda a parede atrás do altar central, faz parte das obras de ampliação sofridas em 1995 sendo uma colaboração do grupo de escotismo que o financiou, que é também representado na alegoria, denominado o “Dezoição”, como popularmente é conhecido, por ser o 18º. Grupo Escoteiro de São Luís (Figura 18). Sua posição no conjunto imagético do templo é uma clara referência ao uso destes elementos, cuja grande referência é a Igreja de São Francisco da Pampulha tendo como base o painel criado por Portinari quase na mesma época da construção da igreja maranhense, sendo este último um afresco produzido diretamente sobre a parede do altar.



Figura 18 - Detalhe dos escoteiros no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)



Dessa forma podemos considerar a atitude composicional do autor um maneirismo ao mesclar a azulejaria azul tradicional referente à tradição ibérica azulejar com o afresco conseguido ao fundo, dando destaque a figura de Cristo, tal como aparece na versão de Portinari também no altar mor da igreja mineira (Figuras 19 e 20).



Figura 19 - Cândido Portinari. Detalhe do painel de azulejos no exterior da Igreja São Francisco de Assis ou da Pampulha, Belo Horizonte (<<http://nitroimagens.photoshelter.com/image/I0000emKah1D24hI>>, 19 julho 2015)



Figura 20 - Cândido Portinari. Afresco no altar na Igreja São Francisco de Assis ou da Pampulha, Belo Horizonte (<[https://viajeiporai.files.wordpress.com/2013/07/painel\\_do\\_altar.jpg?w=450&h=338](https://viajeiporai.files.wordpress.com/2013/07/painel_do_altar.jpg?w=450&h=338)>, 19 julho 2015)

Não conseguimos, até a presente data, nenhuma informação sobre o artista que executou a obra. Uma visão superficial indica uma técnica muito simples, o que dá ao assunto um caráter, ao mesmo tempo, lúdico e leve à abordagem.

Utilizamos aqui a definição de painel de Corona e Lemos (apud Wanderley, 2006, p. 45), “painel é a grande superfície decorada, tanto no interior como no exterior dos edifícios. Neste sentido, o painel pode ser de mosaicos, de pastilhas de porcelana ou de cerâmica”. E ainda, que o “...painel é usado como designativo genérico de pinturas, mosaicos e relevos, geralmente se refere a obras de grandes proporções, feitas em suporte móvel que possibilita deslocamento. É concebido em função de uma determinada arquitetura. Pela escala arquitetônica é uma obra monumental pensada diante de uma situação específica de fluxo, de luz e considerada sua relação com a arquitetura.”

A organização espacial e apresentação do trabalho encaixam-se perfeitamente com a preocupação do artista: conferir modernidade assentada em uma nova leitura da tradição azulejar e de painéis. Em seu plano descritivo ou narrativo temos os seguintes elementos, se lidos no sentido horário:

- 1 - Arranha-céus que contrastam com as palafitas (Figura 21)



Figura 21 - Detalhe dos arranha-céus e palafitas no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

2 - O Bumba-boi (Figuras 22, 23, 24 e 25)



Figura 22 - Personagens do Bumba-boi no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)



Figura 23 - Tocador de pandeirão (e detalhe ao lado) no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)



Figura 24 - Brincante com dois tipos de Mzracá no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)



Figura 25 - Brincante com chocalho por traz do “miolo do Boi” no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

3 - O indígena e a floresta (Figura 26)



Figura 26 - Detalhe de indígena e da floresta no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

4 - O casario antigo da cidade (Figura 27)

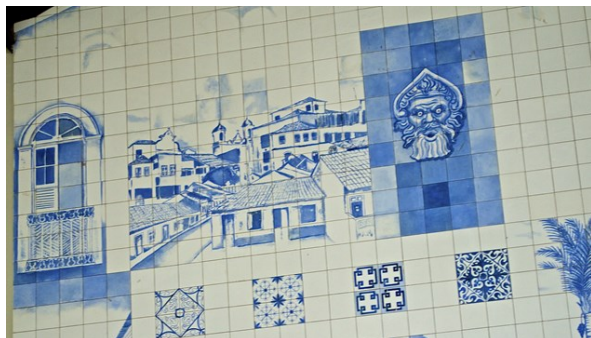


Figura 27 - Detalhe de indígena e da floresta no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

5 - Mulheres “Quebradeiras de Coco” (Figura 28)



Figura 28 - Detalhe de mulher quebrando cocos no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

6 - Cristo (Figura 29)



Figura 29 - Detalhe de Cristo no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

7 - A fauna maranhense: onça, tatu, tucano e araras, ao lado e embaixo ao Cristo (Figura 30)



Figura 30 - Detalhe da fauna maranhense no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

8 - Santa Terezinha aos pés de Cristo amparada por uma tapeçaria ornada com o tema das tríades de flores de lis em ouro, símbolo sacro-francês e nome da cidade em homenagem ao Rei-Santo Luís XIII. Uma representação do Padre Cláudio Kramer, fundador da igreja, acompanhado de Santa Terezinha. (Figura 31)



Figura 31 - Detalhe da Santa Terezinha e do Pe. Kranmer no painel de azulejos do altar na Igreja de Santa Terezinha (DANTAS FILHO, Arquivo Pessoal)

Há ainda outras referências de interesse, aqui, secundário.

Os integrantes do auto do Bumba-boi representados no painel são três, de um total que pode chegar a cinco, no caso do sotaque de Matraca: Matraca, Tambores, Pandeirões, Maracás e Tambor-onça. Temos então representados:

- Tocador de Pandeirão (que executa o instrumento fora do contexto da performance dancística)
- Caboclo de Pena tocando Maracá.
- Miolo do Boi (integrante que dá vida ao personagem principal) tendo ao fundo, provavelmente, um Mutuca com outro tipo de Maracá.

Acreditamos que esse mural que nunca fora abordado ou estudado, que passa despercebido em uma igreja sem muito protagonismo, pois está circuns-

crita à pequena comunidade do Filipinho, pode representar um interessante e importante fenômeno que descreve o amplo cenário de desafios para a própria igreja que, nesse caso, soube executar com absoluto pragmatismo uma leitura da vida mundana, real de São Luís.

## Referências

FERRETTI, Sérgio, coord. *Tambor de Crioula*. São Luís: CMF/SECMA/LITHOGRAF, 1995

DANTAS FILHO, Alberto. *A Grande Música do Maranhão Imperial*. Teresina: EDUFPI, 2014

SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996

GENETTE, GÉRARD. *Discurso da narrative*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. Edição. Lisboa: Vega, 1995

\_\_\_\_\_. *ARQUIDIOCESE DE SÃO LUÍS*. Disponível em <<http://arquidiocese.desaoluís.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2015.

Jornal O Estado do Maranhão – “Geral” p.08 de 21 janeiro 2015.