

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**WILLIAN GONZAGA PIGOSSO**

**MARIA AUXILIADORA DA SILVA: ETHOS, PATHOS E ALTERIDADE**

**MARIANA**

**2023**

Willian Gonzaga Pigosso

MARIA AUXILIADORA DA SILVA: ETHOS, PATHOS E ALTERIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Tradução e Práticas Discursivas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes.

MARIANA

2023

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P633m Pigosso, Willian Gonzaga.

Maria Auxiliadora da Silva [manuscrito]: ethos, pathos e alteridade. /  
Willian Gonzaga Pigosso. - 2023.  
95 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Silva, Maria Auxiliadora da. 2. Análise do discurso. 3. Pathos. 4.  
Ethos. I. Mendes, Paulo Henrique Aguiar. II. Universidade Federal de Ouro  
Preto. III. Título.

CDU 73:82(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**William Gonzaga Pigosso**

**“Maria Auxiliadora da Silva: ethos, pathos e alteridade”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 31 de agosto de 2023

### Membros da banca

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Simone de Paula dos Santos - Universidade Universidade Federal de Vale do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 31/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Aguiar Mendes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/01/2024, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0582279** e o código CRC **11169285**.

*[...] temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.*  
*(Boaventura de Sousa Santos - Reconhecer para libertar)*

Dedico este trabalho aos meus pais.  
Vocês são asas que me permitem voar.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus. Peço perdão pelos momentos nos quais me esqueci do seu nome, mesmo sabendo que em momento algum você esqueceu de mim.

Agradeço aos meus pais, Rosivaldo Gomes Pigosso e Maria José Gonzaga Pigosso. Obrigado pela paciência durante estes 7 anos ininterruptos de graduação e pós-graduação longe do aconchego do lar. Sem vocês, nada desta trajetória seria possível. Agradeço ao meu irmão, Gabriel Gustavo Gonzaga Pigosso e a todos os meus familiares, que, mesmo na ausência se fizeram presentes.

Agradeço ao meu orientador, Paulo Henrique Aguiar Mendes, pelas conversas e orientações, por ser uma pessoa compreensiva, dedicada, sempre disposta a ensinar e disponível nos momentos de dúvidas.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, ao querido e amado Instituto de Ciências Humanas e Sociais e, também, à Universidade Federal de Ouro Preto. Saio desta instituição muito feliz e grato.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se dá a construção do ethos, do pathos e da alteridade na obra da artista plástica mineira Maria Auxiliadora da Silva, tendo como objeto de análise o catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* (MASP, 2018). A partir dos estudos do discurso, e do ajuste epistemológico necessário no trato com o discurso visual, bem como a possível intersecção com o verbal, inscrito a partir do catálogo, compreendeu-se que a construção do ethos se dá, em um primeiro momento, a respeito daquilo que o museu apresenta e narra a respeito da vida e obra da artista. Em seguida, e considerando que a imagem de si se dá, especialmente, a partir daquele que diz *eu*, e por sua vez carrega consigo uma emoção inerente, buscamos compreender como esta emoção pode ser percebida em algumas obras da artista, especialmente aquelas obras nas quais há uma representação de si. Por fim, buscou-se compreender como a construção do ethos e do pathos corroboram para a ideia de alteridade presente na obra, tendo em vista o espaço dado ao outro dentro da obra e da própria construção do catálogo.

Palavras-chave: Maria Auxiliadora da Silva. Ethos. Pathos. Alteridade. Análise do Discurso.



## **ABSTRACT**

This research aims to analyze the construction of ethos, pathos, and alterity in the work of the visual artist from Minas Gerais, Maria Auxiliadora da Silva, with the catalog "Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência" (MASP, 2018) as the object of analysis. Drawing from discourse studies and the necessary epistemological approach to dealing with visual discourse and its potential intersection with verbal discourse found in the catalog, it was understood that the construction of ethos occurs, initially, concerning what the museum presents and narrates about the artist's life and work. Subsequently, considering that the self-image is particularly expressed through the "I" that is accompanied by inherent emotions, the focus was placed on understanding how these emotions can be perceived in some of the artist's works, especially those in which there is a representation of herself. Lastly, the research sought to comprehend how the construction of ethos and pathos contributes to the idea of alterity present in the artwork, taking into account the space given to the other within the pieces and the construction of the catalog itself.

Keywords: Maria Auxiliadora da Silva. Ethos. Pathos. Alterity. Discourse analysis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Exposição Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana Pintura e Resistência .....	19
<b>Figura 2</b> – Capa do catálogo.....	20
<b>Figura 3</b> – Capa da mostra coletiva Festa de Cores (1975).....	22
<b>Figura 4</b> – Segunda e terceira página do catálogo e contracapas com fotos da artista.....	26
<b>Figura 5</b> – Velório da noiva (1974).....	32
<b>Figura 6</b> – Família Silva no 5º Salão de Artes Plásticas de Embu (1968).....	35
<b>Figura 7</b> – <i>Três mulheres</i> (1972).....	52
<b>Figura 8</b> – Página do catálogo - Cena de um ritual do Candomblé.....	57
<b>Figura 9</b> – Ateliê da artista e família (1973).....	70

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
1.1 MARIA AUXILIADORA DA SILVA, “UM COMETA DAS ARTES” .....	13
<b>2 MARIA AUXILIADORA: VIDA COTIDIANA, PINTURA E RESISTÊNCIA (2018), UM TEXTO EXPOGRÁFICO.</b> .....	<b>18</b>
2.1 A ENTREVISTA DE MARIA AUXILIADORA PARA LÉLIA COELHO FROTA .....	28
2.2 LEMBRANÇA DE MARIA AUXILIADORA (PIETRO MARIA BARDI) .....	33
2.3 OS TEXTOS ESCRITOS PARA O CATÁLOGO .....	37
<b>2.3.1 Apresentação e introdução do catálogo</b> .....	<b>37</b>
<b>2.3.2 Eu pinto crioulos (Renata Bittencourt)</b> .....	<b>38</b>
<b>2.3.3 Maria Auxiliadora em duas telas (Amanda Carneiro)</b> .....	<b>40</b>
<b>2.3.4 Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível (Renata Aparecida Felinto dos Santos)</b> .....	<b>42</b>
<b>2.3.5 Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas, tramando resistências (Mirella Santos Maria)</b> .....	<b>45</b>
<b>2.3.6 Renovar a pintura, remodelar a macumba (Roberto Conduru)</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3.7 Adjetivo esdrúxulo: Maria Auxiliadora (Marta Mestre)</b> .....	<b>47</b>
<b>2.3.8 Maria Auxiliadora em Boston (Karen E. Quinn)</b> .....	<b>49</b>
<b>2.3.9 A arte de despistar (Lilia Moritz Schwarcz)</b> .....	<b>50</b>
<b>2.3.10 Manifestações culturais diaspóricas na obra de Maria Auxiliadora da Silva (Isabel Gasparri)</b> .....	<b>54</b>
<b>2.3.11 Maria Auxiliadora: Meteoro sensível (Lucienne Peiry)</b> .....	<b>55</b>
<b>2.3.12 Descrição de outros trabalhos</b> .....	<b>57</b>
<b>3 CAMINHOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>59</b>
3.1 O DISCURSO E PINTURA: UMA APROXIMAÇÃO VIÁVEL .....	60
<b>3.3.1 A linguagem verbal e sua relação com o visual</b> .....	<b>64</b>
<b>4 A CONSTRUÇÃO DO ETHOS, PATHOS E ALTERIDADE</b> .....	<b>67</b>
4.1 O ETHOS, AS ARTES E MARIA AUXILIADORA: UMA APROXIMAÇÃO .....	67
4.2 AS EMOÇÕES EM MARIA AUXILIADORA E SUA INSCRIÇÃO NO CATÁLOGO .....	78
4.3 O CATÁLOGO E O <i>OUTRO</i> : PROCESSOS DE ALTERIDADE .....	83
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende discorrer, mais detidamente, sobre a obra da artista plástica brasileira Maria Auxiliadora da Silva, bem como a respeito do catálogo *Maria Auxiliadora da Silva: vida cotidiana, pintura e resistência*, um texto expográfico. Parto inicialmente do pressuposto de que o estudo de sua vida e sua obra ainda parece incipiente no campo científico, apesar de reconhecer o relevo dado ao seu nome a partir do catálogo supramencionado. A retomada de seu nome no cenário contemporâneo das artes se deu com a exposição *Maria Auxiliadora da Silva: vida cotidiana, pintura e resistência*, realizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), entre os meses de março e junho de 2018, visando, justamente, retirar a artista do esquecimento que lhe fora impingido desde a sua morte, em 1975. Neste sentido, na referida exposição havia o catálogo produzido pelo Museu, cuja ideia era a de apresentar a artista ao espectador, aspecto intrínseco ao texto expográfico.

A exposição foi dividida em sete núcleos – Candomblé, umbanda e orixás; Manifestações populares; Casais; Urbano; Rural; Interiores e Autorretratos. A fim de limitar o próprio objeto de análise e compreender como se dá a construção do ethos, pathos e da alteridade na obra da artista, mediados pelo catálogo, os quadros aqui analisados tendem sempre a uma autorrepresentação de si por parte da artista, em um espectro onde esta aparece em tela e outras onde as cenas interiores e familiares se configuram na construção de uma imagem de si. Por conseguinte, procuro estabelecer uma relação própria do verbal no texto expográfico, tentando aproximar e operacionalizar conceitos intrínsecos da análise do discurso com as artes plásticas, procurando por elementos dialógicos entre o verbal e o não verbal – ou visual, estabelecendo assim um diálogo entre estas duas áreas.

Além daquilo que pode ser extraído da obra pelo analista e pela literatura a respeito da vida e obra da artista, a construção do ethos tem como princípio norteador a entrevista de Maria Auxiliadora dada à antropóloga Lélia Coelho Frota (1975), já que é a partir dela que temos acesso direto ao registro oral da própria artista, evidenciado pela marca daquele que diz *eu*, diferentemente de outras implicações deste mesmo *eu*, que também pode ser encontrado em outras nuances, como no plano pictórico ou na própria imagem construída pelo museu em sua exposição/catálogo. No campo do pathos, por exemplo, podemos considerar as obras nas quais a artista se encontra representada, na tentativa de aproximar a imagem de si construída e as emoções ali contidas, dentro do próprio espaço de interpretação favorecido pelo catálogo na apresentação da vida e obra da artista. Ao pensarmos nos processos de alteridade,

certamente, devemos levar em consideração aquilo que se diz sobre a artista, uma vez que a imagem de si é evidenciada pela entrevista, há outras imagens que visam apresentar a artista sob uma determinada ótica, que, por certo, corrobora na construção dos processos de alteridade, uma vez que encontramos a presença do outro tanto em nosso discurso quanto nas formas artísticas de se expressar.

Neste sentido, esta pesquisa tem como objetivo procurar nos dispositivos teóricos da Análise do Discurso e das artes plásticas uma maneira de abordar o problema da construção do ethos, pathos e alteridade a partir do texto expográfico, de forma que a representação da obra de Maria Auxiliadora da Silva seja analisada considerando os aspectos discursivos que compreendem na configuração desses elementos. Em uma análise exploratória do conjunto de sua obra, buscou-se construir as hipóteses elencadas no decorrer da pesquisa, isto é, entender como se deu a construção de uma imagem de si conjuntamente com a imagem do outro e como ambas impõem para se pensar na alteridade, mediados por um texto expográfico.

### 1.1 MARIA AUXILIADORA DA SILVA, “UM COMETA DAS ARTES”

Maria Auxiliadora da Silva nasceu em 15 de maio de 1935, em Campo Belo, Minas Gerais. A sua mãe, Maria Trindade de Almeida Silva, se ocupou com diversos serviços que garantiam o sustento da família – o casal teve 18 filhos, entre eles, alguns destaques no cenário artístico nacional, “A família Silva de artistas afro-brasileiros”. Emigram para São Paulo com os filhos, devido aos avanços industriais que aconteciam na capital paulista. A mãe da artista também foi bordadeira, trabalhou para confecções na rua José Paulino, onde começa a dominar as técnicas do bordado, as quais futuramente passaria para Maria Auxiliadora, conforme conta em entrevista para Lélia Coelho Frota (1975). A pintora fala da influência que sua mãe teve ao ensiná-la a bordar, quando tinha então nove anos de idade. O seu pai, João Cândido, apesar da resistência se convence da ideia de que a vida seria melhor em São Paulo e, após dois meses, vai ao encontro de sua família. Na cidade, trabalha inicialmente na retificação do rio Tietê; também tinha afeição pelas artes, especialmente pela escultura.

Filha mais velha, Maria Auxiliadora tinha o compromisso de auxiliar no sustento da casa e, por isso, era necessário que soubesse dominar a profissão que a mãe lhe ensinava. Posteriormente, esta também a ensina a colorir e, sobre isso, Auxiliadora destaca: “A minha pintura é supercolorida assim eu acho que devo um pouco à minha mãe também porquê ela falava essa cor fica bem, aquela não fica bem. Então eu ia acompanhando.” (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018).

Santoro (2018 *apud* MASP, 2018, p. 233) informa que, devido às dificuldades enfrentadas na capital, Maria Auxiliadora e suas irmãs começam a trabalhar como domésticas. Antes de completar 20 anos, já trabalhava como bordadeira, porém o autor destaca que o emprego de doméstica era mais rentável, apesar de suas irmãs afirmarem que “[...] as condições eram análogas às da escravidão.”. Pode-se especular que, por não possuir nenhum tipo de renda proveniente da pintura, esta aparecia à época em sua vida como uma atividade secundária. Após o incentivo de sua mãe, ao lhe mostrar os seus desenhos, afirma que a filha tinha inclinação para as artes. A artista passa a utilizar inicialmente o carvão e, por volta dos dezesseis anos, começa a utilizar lápis de cor, aos dezoito a utilizar guache e, por fim, aos 26, utiliza tinta óleo em seus quadros, sempre variando entre estes dois últimos elementos em sua produção artística (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018).

Após se mudar de Campo Belo (MG) – onde até então a família fixara residência – para Embu das Artes (SP), liga-se ao grupo de Solano Trindade (1908-1974) – poeta, pintor, cineasta, teatrólogo e militante do Movimento Negro. Conforme Santoro (2018 p. 233) afirma, o encontro só pôde ocorrer por causa do relacionamento entre a filha de Solano, Raquel Trindade, com Vicente, irmão de Maria Auxiliadora. Para o autor,

A figura de Vicente era central entre os irmãos. Falecido em 1980, anos depois de Maria Auxiliadora, ele era considerado um guardião: sempre disponível para ajudar nas necessidades da casa. Por meio de Vicente, a família teve contato com o grupo de artistas plásticos negros, liderado pelo escritor, poeta e militante comunista Solano Trindade [...] (SANTORO, 2018, p. 233).

Solano, sempre dedicado a temas caros à cultura afro-brasileira, viria a se tornar uma espécie de mentor para diversos artistas “primitivos”. Funda, juntamente com sua esposa, Margarida Trindade, e com o etnólogo Édison Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), mudando-se para São Paulo, atraído pela atividade cultural da cidade.

Entre 1961 e 1970, Solano viveu em Embu das Artes. Enquanto esteve por lá, transformou o município em um verdadeiro centro cultural, para onde foram diversos artistas que passaram a viver de arte. Na cidade, o TPB viveu a sua melhor fase, sendo que as apresentações do grupo eram sempre muito concorridas. (MUSEU AFROBRASIL, [s.d.]).

#### Participando do grupo de Solano, Maria Auxiliadora pintou

[...] temas ligados à cultura negra e de resistência política, mas não de forma explícita, como se nota nas obras *Capoeira* (1970), *Mobral* (1971), *Candomblé Verde* (1972), e também nas diversas figuras de orixás, na representação de

cerimônias de terreiro e do protagonismo de pessoas negras.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

Seguramente, o segundo momento que daria a Maria Auxiliadora notoriedade no cenário nacional se deu a partir de sua mudança de Embu das Artes para a capital paulista, no início dos anos 70, descontente com a chegada de hippies e com a preocupação de outros artistas com o valor das obras em detrimento da qualidade das mesmas (D’AMBROSIO, 2009). Ao começar a expor seus quadros na Praça da República<sup>1</sup>, conquista alguns críticos de arte e um público fiel. Maria Auxiliadora ganha notoriedade no cenário nacional e internacional das artes.<sup>2</sup>

Conheceu então o físico e crítico de arte Mário Schemberg, que a apresentou ao cônsul dos EUA Alan Fisher. Este último organizou, em 1971, com sucesso, uma exposição da artista na galeria USIS do Consulado, em São Paulo.

A notoriedade, porém, durou pouco e Auxiliadora continuava sendo admirada apenas por alguns artistas primitivistas, como Ionaldo e Crisaldo Moraes. Em 1972, aos 37 anos, Auxiliadora finalmente realizou o desejo de voltar a estudar, inscrevendo-se no Centro de Alfabetização de Adultos, universo que também retratou em seus trabalhos. Mostra, com crueza, a realidade dos cursos noturnos, repleta de alunos cansados e sonolentos lutando com letras e números. (D’AMBROSIO, 2009).

À época, a crítica mantinha uma opinião severa sobre a sua maneira de pintar, visto que Auxiliadora era autodidata, não frequentou nenhuma escola de arte e, por isso, não possuía conhecimento de técnicas usuais e recorrentes, como a de perspectiva, claro-escuro ou de volume (GABRIEL, 2018). Conforme o autor ainda nos lembra, em 1970, o *Jornal Dia e Noite* publicou uma crítica sobre a primeira exposição da artista (realizada na Mini Galeria do USIS). A matéria, no entanto, ao invés de ressaltar os aspectos positivos, ou o que levou o

<sup>1</sup> Calaça (2013) pontua, em sua tese de doutorado, a expressividade dos artistas que expunham seus quadros na Praça da República, pelo enquadramento de uma arte esteticamente afrodescendente, proporcionando ao espectador um outro olhar para a arte, notadamente pelo fato desses artistas – em sua maioria – não possuírem conhecimento formal destas, mas justamente pela liberdade que encontravam para proporcionar, por meio de suas obras, novas formas de se expressar. A pesquisa ainda aponta a importância desses artistas afro-brasileiros para uma nova forma de se produzir artes, na medida em que “[...] o movimento tem outros desdobramentos até o presente, apesar de não possuir a mesma magnitude do passado” (CALAÇA, p. 8, 2013).

<sup>2</sup> Maria Auxiliadora, em vida, participou apenas de uma exposição individual, realizada na Mini Galeria do USIS, no consulado norte-americano no Brasil, em São Paulo. Após a sua morte, foram realizadas 12 exposições individuais, a saber: Galleria d’Arte dela Casa do Brasil, Roma, Itália (1978); Aargauer Kunsthau, Aarau, Alemanha (1978); Musée d’Art Naif d’Ile de France, Vicq, França (1979); Central Art Galery, Northampton, Inglaterra (1979); Museu do Sol, Penápolis, São Paulo (1979); Galeria Charlotte, Munique, Alemanha (1981); MASP, São Paulo (1981); Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (1981); Galeria de Arte André, São Paulo (1983); Galeria Jacques Ardies, São Paulo (1986); Maria Auxiliadora: a maior expressão da arte naif do Brasil, na Livraria Cultura, em São Paulo (2004); Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, no MASP, São Paulo (2018). Em relação às exposições coletivas, os quadros de Auxiliadora estiveram presentes em mais de 60 exposições, sendo que por volta de 40 exposições aconteceram com a artista viva e, após a sua morte, 29 exposições possuíam alguma obra da artista compondo parte da exposição. As informações sobre as exposições individuais foram retiradas do catálogo que é objeto desta pesquisa (MASP, 2018, p. 239).

interesse de críticos e do público em relação às obras expostas, destaca elementos sociais com conotação pejorativa, vide o próprio título da matéria: “Empregada doméstica trocou o **aspirador** pelos **pincéis**.” (GABRIEL, 2018, grifo nosso). Consoante ao discurso hegemônico da época, enquadrado pelas relações de poder (VAN DIJK, 2011), a artista, assim como a sua obra, recebe diversas denominações para se referir ao tipo de arte produzida, dentro de um cenário relativamente estável de termos que, como pontua Schwarcz (2018), não têm nada de ingênuos. Veem-se, então, críticos chamando sua arte de ínsita, primitiva, naif. Conforme Pimenta (2001) destaca, o uso de determinadas designações não é singelo, pelo contrário, elas perpetuam relações de poder, e, por conseguinte, perpetuam as desigualdades. Nesta seara, examinar o texto expográfico em questão auxilia na construção do empoderamento por parte daquele que lê o catálogo ou que aprecia a obra.

Ao se referir à Auxiliadora metaforicamente como um cometa, D’Ambrósio (2009) discorre que a passagem “deste cometa” tendeu a ser rápida – a artista pintou profissionalmente por somente sete anos, entre 1967 e 1974. Sobre o seu histórico médico, Santoro (2018) discorre que, apesar de a artista evitar incomodar outras pessoas, ligou para o seu irmão “afirmando necessitar de uma ambulância pois havia se intoxicado com as tintas que utilizava.”. Liberada após realizar uma série de exames, um médico recomenda ao irmão que a leve ao Hospital Emílio Ribas, já que a artista apresentava um nódulo em um dos seios.

Artur Santoro, pesquisador de história e arte afro-brasileira e africana, vinculado à Universidade de São Paulo e à Escola da Cidade (SP), descreve os últimos anos de vida da artista, enquanto pinta e lida com a doença:

Acreditava-se que o tumor havia surgido logo após um episódio ocorrido em frente do antigo Cine Cairo. Segundo Auxiliadora, um rapaz passou por ela correndo e bateu com o cotovelo em seu seio, com tanta força que ela chegou a se agachar. Ela acreditava que tal episódio havia causado a doença. A partir da constatação do tumor, utilizando o dinheiro que havia conseguido com a venda de suas obras, a artista passou a se consultar com diversos médicos em busca de tratamento [...]. Apesar dos procedimentos médicos, não aparentava estar doente, pois não se mostrava cabisbaixa e em nenhum momento abandonou a prática artística ou deixou de ir para a praça da república.

A cirurgia que realizou não foi bem sucedida, e o câncer de Maria Auxiliadora avançou, atingindo agressivamente os rins. Na época, em busca de um espaço mais quieto e privado para produzir suas telas, Auxiliadora foi morar com sua irmã Georgina – ou Gina, como era chamada pelos familiares –, nas imediações do aeroporto de Congonhas. A irmã a acompanhava em suas idas e vindas do hospital. Suas últimas pinturas gradativamente apresentam uma temática fúnebre, antecipam sua morte e concretizam seus últimos anseios.

Auxiliadora era vaidosa e costumava desenhar e costurar as próprias roupas. Tinha alta estatura, e é lembrada por sua elegância e pelas vestimentas ornamentadas. Certo dia, ao sentir um mal-estar, georgina prontificou-se a levá-la ao pronto socorro [...]. Quando chegaram ao hospital, apesar de Auxiliadora já estar se sentindo bem, os médicos optaram por interná-la. Auxiliadora pediu à irmã que, ao retornar para



levá-la embora, trouxesse seu estojo de maquiagem; pediu ainda bastante cartolina, papéis, pincéis e lápis para que tivesse material para pintar. Quando Gina volta e pergunta ao enfermeiro sobre sua irmã, ele comunica que Maria Auxiliadora havia falecido. A notícia foi um grande choque para a família, pois todos – até mesmo a própria artista – acreditavam que ela teria alta naquele dia e voltaria para casa. (SANTORO, 2018, p. 236).

A passagem deste cometa pelas artes se finda em 1974 e, certamente, encontra-se hoje na obra de Auxiliadora maneiras de compreender, por meio da arte, a identidade de um povo, que pode ser projetada pelo próprio espectador frente a uma obra que reflete e refrata diversos signos que dali podem ser extraídos e interpretados. Neste caso, a partir da construção de uma imagem de si feita pela própria artista, onde esta se autorrepresenta ou simplesmente representa a sua história, observamos simbolicamente o protagonismo negro, por meio de uma arte que resistiu à academia e ao “bem pintar”, ainda inspirando os sujeitos que se deparam com a obra, a apreciam e a interpretam.

## **2 MARIA AUXILIADORA: VIDA COTIDIANA, PINTURA E RESISTÊNCIA (2018), UM TEXTO EXPOGRÁFICO**

No incansável caminho de significar, há diversos tipos de textos<sup>3</sup> (ou de espaços, como é o caso dos museus) que auxiliam na (re)construção da própria arte, no sentido de apresentar ou determinar os modos de leitura (ORLANDI, 2018) deste sujeito que se encontra dentro do espaço de interpretação suscitado por um museu ou exposição. Antes de falar sobre o próprio texto expográfico, é interessante apresentar o conceito de expografia, assumindo uma perspectiva de um texto que objetiva apresentar algo ou alguém, e, ao mesmo tempo, descrever aquilo que é exposto (DESVALLÉES, 1998). Dentro desta “escrita da exposição” (BAUER, 2014), há os elementos que a compõe, como o próprio espaço cenográfico, a disposição das obras por eixos temáticos, iluminação etc. Um elemento importante, se não essencial, em uma exposição, é o catálogo desta, que visa apresentar este artista (ou movimentos, ou obras, por exemplo). Neste caso, o catálogo se apresenta como um texto expográfico.

Ao tratar especificamente da exposição em questão, Negreiros (2019, p. 277) destaca o próprio caminho da exposição em apreciação, informando que “Ao chegarmos ao piso inferior do Museu [...] deparamo-nos com o cinza da parede, que é sobriamente escrita com letras pretas, e acima delas enormes letras escritas em cor de rosa [...] com o nome da pintora.”. Notadamente, a autora afirma que a própria disposição das cores é evidenciada para justamente “[...] destacar ainda mais as muitas cores e diversas texturas das obras de Auxiliadora”. (NEGREIROS, 2019, p. 277). Nesse sentido, podemos, mais uma vez, perceber que no caminho de uma exposição nada é por acaso: os seus elementos, bem como a sua configuração e o seu conjunto exprime a ideia de complementariedade do espaço expositivo, que por sua vez auxiliará no modo de interpretação do sujeito que aprecia e interage com as obras e com a própria exposição (ORLANDI, 2019).

---

<sup>3</sup> Concordo com Batistote e Costa (2018) ao frisarem o ampliado da noção de texto, uma vez que este não se limita ao verbal, “como algo estritamente textual”. Pelo contrário, o texto, neste caso, também engloba o visual – a pintura, a escultura, a fotografia – podendo também, articular linguagens diversas. Veja o caso da pintura, que pode passar além do visual, pelo verbal, ao fazer uso de balões de diálogo, algo que encontramos também em alguns quadros de Maria Auxiliadora da Silva.

**Figura 1** – Exposição Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana Pintura e Resistência



Fonte: Masp (2018).

O livro *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, produzido pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2018, é o objeto desta pesquisa, cuja configuração é, por excelência, de um texto expográfico, justamente por apresentar a artista e sua obra, dada por meio de elementos próprios que o constituem: ensaios sobre a artista e a arte por ela produzida; a reprodução de suas obras, entrevistas (ou o método etnográfico de bases antropológicas, que, a partir do recurso da gravação, traz informações preciosas relatadas em primeira pessoa, podendo, seguidamente, analisa-las com mais fluidez pelo pesquisador; fotografias da artista e família; reprodução de matérias de jornais que destacavam a artista e sua obra à época, convites de exposições, folders etc.

[...] mais do que “acompanhamentos”, são *parte da exposição*, materiais pluridiscursivos e pluri-semióticos, complementares e solidários, que ela toma como *práticas sociais*. Posição que também partilhamos, considerando que, em “práticas sociais”, está já inscrita a noção de *instituição* e de *simbolização*, a que acrescentamos a noção de *político*, ou seja, são também práticas políticas. Enquanto textos concebidos como *partes da exposição*, incluímos nesta reflexão, textos que chamaríamos de textos expográficos em sentido estendido, que são os que não buscam produzir uma “escrita” para a exposição, em si, mas em apresentar os artistas e as obras em museus e exposições (ORLANDI, 2018, p. 512).

**Figura 2 – Capa do catálogo**



Fonte: Masp (2018).

O catálogo em questão, por sua vez, possui 18 textos que visam apresentar Maria Auxiliadora ao leitor, dos 18, há três textos mais antigos, um escrito por Mário Schenberg (1970), onde o físico expõe, em quatro parágrafos, suas impressões sobre a artista e sua obra<sup>4</sup>. Um texto assinado por Pietro Maria Bardi, *Lembrança de Maria Auxiliadora* (1977), escrito três anos após a morte da artista. O então fundador do MASP, em uma visita à mãe de Auxiliadora, se recorda da sua passagem no cenário artístico nacional, evidenciando, por meio do seu legado às artes, a “contribuição que os africanos trouxeram ao Brasil ao longo daquele miserável comércio que tem por símbolo o “navio negreiro”, destacando, então, o papel do negro na formação de uma identidade nacional:

Conseguiram, apesar das adversidades emanantes de tão degradante situação, manter a flama da própria maneira de ser e, ao passar dos tempos, através de entrelaçamentos demográficos, oferecer ao Brasil substancial participação moral e

<sup>4</sup> Conforme Schenberg (*apud* MASP, 2018, p. 130), “Os quadros de Maria Auxiliadora se caracterizam pela sua grande vitalidade e vibração cromática. Possui o senso mágico afro-brasileiro e uma riqueza de criação rítmica e colorística das mais fascinantes. A sua obra combina vivências autênticas e profundas da vida popular com a sua imaginação construtora de arquiteturas cromáticas e lineares, fundindo uma bela capacidade decorativa com um sentimento popular convincente e verdadeiro. Consegue unir realidade e sonho.”.

contribuições valiosas na estruturação nacional. (BARDI, 1977 apud MASP, 2018, p. 139).

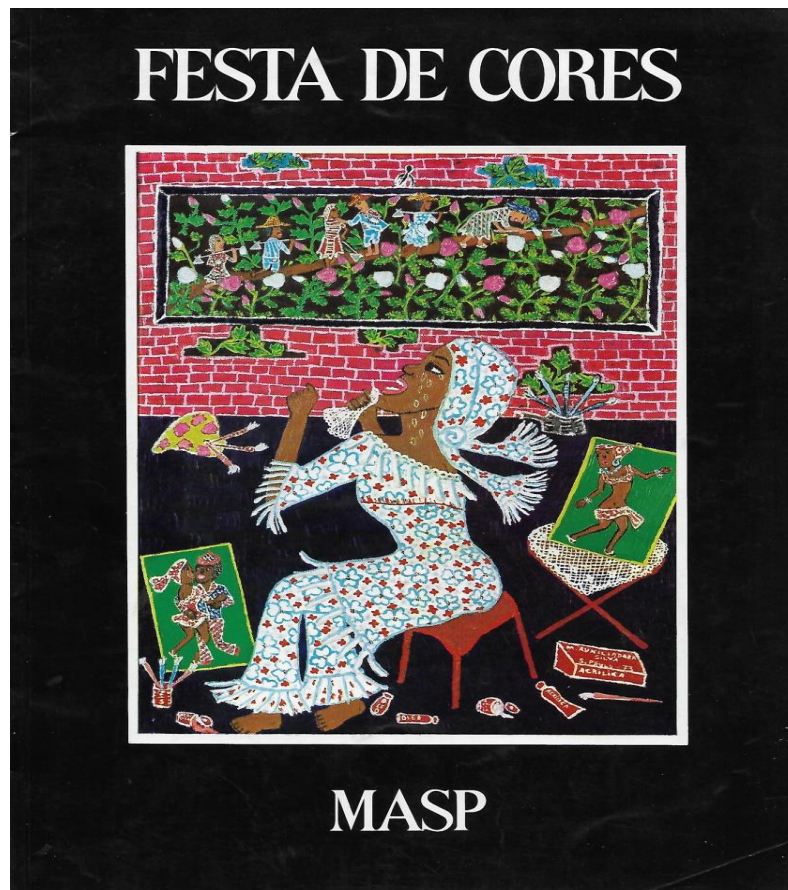
É interessante destacar o papel de Bardi na trajetória de Auxiliadora, pois neste texto ele já mostrava a sua adesão à obra da artista e também destacava a relevância de seu trabalho, algo que não aconteceu inicialmente, visto que a sua relação com o museu se iniciou de maneira antagônica (MASP, 2018). Em 1973, Bardi discutia sobre a qualidade das obras da artista, em decorrência da *Exposição afro-brasileira de Artes Plásticas*, que corria o risco de não ser realizada pela posição do então diretor e fundador do museu à época.

Depois da mobilização dos artistas, liderados por Raquel Kambinda, e da consequente repercussão negativa na imprensa (em reportagens de títulos como “Artistas negros contra o MASP” e “Artistas negros reclamam da desorganização do MASP”), a mostra afinal aconteceu. (OLIVA, 2018, p. 25).

O autor ainda ressalta que o diretor não gostou das obras, afirmando que o museu sempre expôs obras de artistas negros, partindo da prerrogativa de que deveria ser aguardado mais tempo para a realização da exposição que “representasse realmente a arte negra no Brasil”. Para Oliva, seria Bardi que escolheria “a verdadeira arte negra [...] e não dos próprios artistas negros”. Por fim, a cereja do bolo foi a nota de Bardi sobre a exposição dos “primitivos” – veiculada pela Folha da Tarde – em 9 de maio de 1973: “foi a pior exposição que fiz, nos 26 anos que dirijo o museu.”. É, novamente, atestado o olhar branco sobre o negro, onde o branco, no seu lugar de poder, controla e infere o que é a arte, quais os artistas que devem ser percebidos como artistas e aqueles que podem ser apagados ou descartados. Notadamente, os descartados seriam os autodidatas, em sua maioria negros que faziam parte de movimentos autodidatas e estavam longe das grandes escolas de artes.

No entanto, foi por ocasião dessa polemica que Bardi travou contato mais próximo com Maria Auxiliadora, que ele então passou a promover. Apenas dois anos após o entrevero, escolheu uma pintura dela para estampar a capa da mostra coletiva *Festa de cores* (1975). Em 1977, lançou um livro de 104 páginas sobre a artista, em quatro línguas (português, inglês, francês e alemão), pela editora italiana Giulio Bolaffi. Realizou ainda, em 1981, uma individual de auxiliadora no MASP com cerca de setenta obras. (OLIVA, 2018, p. 25).

**Figura 3** – Capa da mostra coletiva Festa de Cores (1975)



Fonte: Galeria Arte M R Silva.

Em contrapartida, e apresentando à artista de uma nova forma para o leitor, o catálogo dá uma atenção especial ao uso de termos e conceitos sobre este tipo de arte, compreendida como “popular” por uma série de características que lhe acompanham. Terminologias como *ínsitos*, *primitivos*, *brutos*, *naifs* etc. não são ingênuas, pelo contrário, o seu uso

[...] ao mesmo tempo em que se tornam rotina em nosso cotidiano, carregam consigo a capacidade de naturalizar circunstâncias, histórias e suas próprias definições. Além do mais, no interior desse movimento, tornam invisíveis e silenciosas uma série de pressupostos e hierarquias. Todos ficam devidamente guardados e dissimulados nesse guarda-chuva feito de palavras e expressões consagradas. (SCHWARCZ, 2018, p. 96).

Nota-se, portanto, um questionamento a respeito do que seria uma arte “primitiva” e a sua contraposição a uma arte “erudita”, hierarquizando e estabelecendo assim relações de poder, uma vez que o “primitivo” liga-se ao autodidatismo, aos artistas que não dominam as técnicas necessárias para o bem pintar. A antropóloga ainda alerta para os possíveis danos que tal conceituação pode causar: em *Arte negra no brasil* (1936), Arthur Ramos (1903-1949),

“define seu objeto como “arte primitiva” e não esconde sua avaliação quanto à “inferioridade cultural” desse tipo de produção.” (SCHWARCZ, 2018, p. 98). Tais prerrogativas corroboram para o argumento central do texto expográfico, isto é, auxiliar nos processos de significação e interpretação do “leitor”, daquele que se depara com as obras, tem a sua primeira impressão e é levado a poder experimentar novas interpretações que são mediadas pela expografia e, juntamente, pelo texto expográfico (ORLANDI, 2020).

Abro aqui um parêntese para trazer a ideia de “deformação” (OSTROWER, 2013), que sintetiza muito bem o fato de que qualquer obra de arte, ao ser produzida, é deformada justamente por se tratar de uma representação do real, nunca o real. Há certamente o movimento adequado e comum de diversos movimentos que buscam representar a realidade por meio de técnicas e procedimentos que trazem a ideia de verossimilhança. Então, ao trabalharmos a obra sobre esta perspectiva, operacionalizada para o lado de que sempre haverá algo de expressão individual inscrita em uma coletividade, é mais simples em compreender que a ideia de uma “arte menor” não deve ser aceita. Já passamos desta fase. O debate, nesse sentido, é atualizado por meio daquilo que ainda conseguimos extrair por meio do gesto de interpretação, evitando o uso de terminologias que precisam ser debatidas.

É dentro deste debate que Carneiro (2018 apud MASP, 2018, p. 42) afirma que “[...] parte da crítica sobrepôs sua biografia à sua produção [...]” e, por isso, os temas tratados por Maria Auxiliadora acabam tendo a sua potencialidade e expressividade diminuída, visto que tais interpretações são limitadoras do trabalho da artista. Por exemplo, a artista afirma que em certos momentos seu trabalho fora associado à África, em outros momentos devido às cenas dionisíacas etc. Sem deixar de considerar a importância de tais temáticas ser relacionadas com outros contextos, a autora afirma que mesmo

[...] sem negar a importância de seu contexto identitário, familiar, cultural ou religioso, é possível questionar em que medida tais interpretações contribuíram para uma análise do trabalho de Maria Auxiliadora sem encontrar nele uma resposta tautológica ou um amparo vulgar. (CARNEIRO, 2018 apud MASP, 2018, p. 42).

A ideia de interpretação, neste sentido, é elucidada conforme os parâmetros estabelecidos por Orlandi (2009), relacionado ao modo que o analista deverá proceder mediante um texto. Neste sentido, não procuramos aqui pelo que pode ser tido como “verdadeiro” – afinal, o que é verdadeiro? – e sim na procura do “real do sentido em sua materialidade linguística e histórica”, ou seja, o analista, assim, “coloca o dito em relação ao

não dito”, inscrito dentro de uma ideologia. Não obstante, procuramos aqui, a partir do que é dito sobre a artista, buscar por aquilo que pode ser analisado a partir da proposta do catálogo.

Na mediação entre leitor e aquilo que é narrado e mediado (MARGUERITO, 2015) por um catálogo, há a busca por textos antigos que (re)constroem a trajetória da artista e são apresentados àquele que interpreta e interage com a obra. É o caso de tais textos, que devem ser melhor explorados para a construção dos ensaios presentes no livro. Veja o caso da recuperação da coluna de artes plásticas do jornal O Globo (edição de 28 de outubro de 1981), assinada por Frederico Morais, cuja análise se pauta na apresentação da artista livre dos rótulos impingidos a sua obra; não se trata de uma terminologia, mas daquilo que é expressado por meio de uma pintura: “[...] o que realmente conta é a extrema força do seu talento, a formidável carga expressiva com que ela dotou seus quadros, expressividade que traz consigo elementos arquetipais e inconscientes”. E arremata: “Quando um trabalho é bom, original ou novo, ou rótulos perdem significado” (apud MASP, 2018, p. 259). Talvez, conforme Schwarcz (apud MASP, 2018), seja até assertivo afirmar que foi Frederico Morais uma das primeiras pessoas a tratar da questão terminológica imputada à Auxiliadora, desvinculando-se de determinados termos. Outra pessoa que também destoa de tais terminologias foi Manuel Querino, em seu livro *Artistas baianos* (1905), ao tratar de uma série de artistas sem utilizar o termo “popular” ao relacionar arte e artista (MASP, 2018).

Não obstante, o mesmo tema é tratado por Schwarcz no ensaio *A arte de despistar*, salientando que “primitivo é cobertor curto”. Demonstra-se, assim, que o catálogo se encaminha para uma retomada do “primitivo” e busca reconstituí-lo para que não apresentem Maria Auxiliadora como uma “artista primitiva”, mas como uma pintora “expressiva”, “criativa”, evidenciando a figuração de uma artista afro-brasileira ao invés de uma artista primitiva. Neste sentido, o catálogo inclui em seu projeto gráfico três textos importantes para a composição dos ensaios que ali constam, a saber: *Maria Auxiliadora* (SCHENBERG, 1970, apud MASP, 2018)<sup>5</sup>; *Eros e erosão na pintura de Maria Auxiliadora* (FROTA, 1975 apud MASP, 2018) e *Lembrança de Maria Auxiliadora* (BARDI 1977 apud MASP, 2018). Reforça-se, portanto, a ideia de complementariedade que o catálogo expõe: a retomada de documentos antigos que convergem com as temáticas tratadas nos ensaios escritos para apresentar Maria Auxiliadora sob diversas óticas, que devem ser melhor detalhadas.

---

<sup>5</sup> Trata-se de um comentário de Schenberg contando como conheceu Auxiliadora e que, desde o início, admirou a qualidade e audácia de suas obras. Conseqüentemente, começou a acompanhar mais de perto o trabalho da pintora, quando passa a pintar profissionalmente e deixa de lado o trabalho como doméstica. Assim como Frota, Schenberg também vê a dimensão do senso mágico afro-brasileiro em sua obra, aspecto relevante e retomado frequentemente na composição do catálogo.



Assim, Orlandi (2018) afirma que a memória discursiva é estruturada pelo esquecimento, diferentemente de uma memória que é produzida pelo museu, que apesar dos processos de mediação que existem entre os espaços de memória, a memória institucional se afirma como aquilo que não deve ser esquecida. O museu é um lugar específico de objetos que precisam ser lembrados, que não devem sofrer apagamentos. A procura por artistas há muito esquecidos, certamente, localiza esta ideia de procurar por uma memória e produzir algo sobre ela.

Guardamos destas palavras que o museu é uma instituição, e, como tenho afirmado, em análise de discurso, somos individuados pelo Estado através de instituições e discursos. Desse modo, coloco-me na perspectiva de pensar o museu como parte do modo de individuação do sujeito capitalista em nossa formação social. Dessa relação resulta um sujeito em cuja individualidade, conta (ou um indivíduo afetado) a forma como o Estado o relaciona com sentidos sociais que se apresentam como parte de sua memória (do indivíduo, do estado, da Sociedade).

O texto expográfico, devido ao fato de ser plurissemiótico, é elaborado pelo próprio interdiscurso, pela memória e pelo arquivo – ou seja, pela pesquisa e organização de materiais que objetivam analisar mais detidamente um fato – ou, neste caso, uma pessoa. Tudo importa nesses materiais: a forma no trato com a artista em documentos da época e a linguagem utilizada ao se referir à obra; os novos sentidos que podemos atribuir à obra ou a própria herança que a artista deixa para o campo artístico e, também, para a sociedade. Se o museu produz *práticas significativas* e é uma instituição formal do Estado (ALTHUSSER, 1977), as ideias nele contidas se alinham às diversas políticas públicas produzidas por uma nação. Dentro desta prática, a noção de esquecimento é destacada por Orlandi (2013) como a “introdução do nada como força de significar”, aberta pelo museu em suas práticas sociais, em suas exposições, em seu acervo permanente, em visitas guiadas etc. Este percurso se dá pela própria estruturação do esquecimento, que se torna memória por meio da significação que é feita, de forma individuada, subjetivada e balizada pelo discurso institucional (ORLANDI, 2018).

No jogo entre o esquecimento e os novos elementos – linguísticos ou visuais – que um museu oferece, na própria memória, tais práticas (re)significam os sentidos daqueles que frequentam tal espaço. Já no texto expográfico, notaremos também a presença de um interdiscurso, no qual os textos ali presentes dialogam, construindo e amarrando os sentidos por meio de possíveis e novas (re)leituras. Os textos mais antigos, por exemplo, subsidiam parte dos assuntos tratados nos ensaios elaborados para o catálogo. Sob este aspecto, Orlandi (2018) afirma que a leitura – ou escuta, visto o próprio espaço da exposição e dos recursos

disponíveis<sup>6</sup> – do texto expográfico tem capacidade de regular o processo de interpretação do leitor durante a exposição, podendo interpretar determinados fatos/aspectos sob uma nova ótica. É interessante que o texto possui, entre suas finalidades, a de apresentar não só a artista ou sua obra, mas dar um panorama mais geral sobre outros aspectos, como é o caso do diálogo constante com outras obras e artistas; a desconstrução de uma *arte primitiva* ou nos diversos momentos nos quais se discorre sobre os procedimentos técnicos e estéticos de Maria Auxiliadora.

**Figura 4** – Segunda e terceira página do catálogo e contracapas com fotos da artista



**Fonte:** Acervo pessoal (2023).

Não à toa, Bakhtin (1999) afirma que um enunciado se realiza por meio de textos, entendido em sua materialidade e completude. Dentro desses textos, temos a presença do sujeito, individuado pelo modo de operação do sistema em que está inserido (ORLANDI, 2013). O sujeito, em sociedade, interage com outros sujeitos. No caso do texto expográfico, a interação se dá, necessariamente, pelo conteúdo do texto e o processo de interpretação do leitor. Os textos evidenciam o teor científico na composição do catálogo; não são meras apresentações justamente por causa de um rigor que busca por arquivo, documentação, referências teóricas, seleção, curadoria etc., podendo ensejar a ideia de que há ali uma intersecção que se posiciona entre os diferentes discursos que são produzidos e o sujeito que interage com determinada linguagem visual ou verbal.

<sup>6</sup> No espaço expositivo, no caminho da interpretação e levando em conta a presença massiva dos recursos tecnológicos em nossa sociedade, o uso de fones de ouvido, de som ambiente, do próprio catálogo ou de outros elementos auxiliam no processo de apreciação e interpretação dos sujeitos que ali se encontram (ORLANDI, 2018).

Retomo a ideia de que essas práticas significativas se constroem antes mesmo da exposição, no seu processo de elaboração. É, a partir de então que, no espaço do museu, tais práticas serão guiadas para operacionalizar uma forma de condução da exposição, cuja estruturação se constrói por meio do esquecimento (ORLANDI, 2013). A autora afirma que a partir do esquecimento e do desejo de lembrar, algo nos vem a memória; interpretamos, criamos significados que não estão imunes às práticas discursivas institucionalizadas pelo museu, compreendido como um aparelho ideológico do Estado (ALTHUSSER, 1970). Vale também lembrar que o autor supracitado afirma que esses aparelhos funcionam de maneira repressiva e ao mesmo tempo ideológica, de maneira dicotômica, de forma que não exista um aparelho puramente ideológico ou puramente repressivo.

O museu, nesse aspecto, entendido como o aparelho que funciona no âmbito cultural, ou nas “Letras, Belas Artes, Esportes, etc.” (ALTHUSSER, 1970), reprime ao mediar aquilo que quer passar ou guiar a leitura do sujeito que se encontra em seu espaço de interlocução. A reprimenda certamente se dá por ser inserida em um discurso institucional, “aquele que não deve ser esquecido”, (ORLANDI, 2020). O viés ideológico, por sua vez, é maior evidenciado e percebido de forma distinta do que outros aparelhos, nos quais, por exemplo, a força da repressão é maior do que a força da ideologia, como é o caso das forças que operam mormente pelo uso da violência e repressão – como é o caso das prisões, por exemplo – e no caso do museu, por meio da ideologia e de uma violência muito mais simbólica do que física. (ALTHUSSER, 1970).

Fiorin (2006), nesse sentido, concorda com Bakhtin, pois afirma que “[...] não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados”, ora, uma palavra fora do contexto, certamente, poderá significar determinadas coisas ou não, assim como a partir do enunciado cria-se um contexto comunicacional atemporal, singular e específico (BENVENISTE, 1995). Já um elemento visual, sem uma complementariedade do próprio elemento (a linha ou o ponto, por exemplo) ou de demais elementos (a junção da linha com a cor, o uso ou não de profundidade, a preocupação com as técnicas ou apenas a preocupação com aquilo que a mente traduz no ato da pintura). Enfim, os caminhos são imensos e emanam uma dialogicidade própria, especialmente quando um artista se apropria de um determinado material e pinta de uma maneira extremamente autêntica e genuína. Nesse sentido, o texto expográfico é compreendido como uma forma de diálogo com diversas outras vozes que também são evidenciadas no catálogo, seja a respeito da própria artista ou de outros aspectos, pautados, intrinsecamente, no diálogo com as diversas demandas (em seus mais variados aspectos: discursivos, históricos, sociais, culturais) das pessoas negras dentro da sociedade

brasileira. Há, então, diversos momentos nos quais esses discursos se encaminham para uma narrativa mais alegre sobre a vida e obra da artista, como o fato de conseguir reconhecimento dentro do cenário artístico à época.

Um outro exemplo seria a retomada constante de temáticas voltadas às religiões de matrizes africanas, visto que a artista em diversas obras nos apresenta, em primeiro plano, a figura de orixás, como Exu, Ioba, Euá, Oxalá, Oxum, Omolu etc. Em determinadas obras, há apenas a representação de tais orixás em plano único, com o fundo preto. Já em outras cenas, há o espaço do próprio terreiro em pleno funcionamento, evidenciando os rituais e outros diversos elementos por meio de camadas. Neste aspecto, o catálogo ilustra a ideia de resistência, tendo em vista que essas religiões por muito tempo – e ainda hoje – são discriminadas justamente pelo discurso hegemônico, de base europeia, do negro como inferior e a sua religião assemelhada a algo demoníaco, numa explícita tentativa de diminuir um espaço ou, ainda, minar determinadas subjetividades. Por outro lado, Maria Auxiliadora em momento algum remete o candomblé, por exemplo, a algo negativo; pelo contrário, nota-se ali, mais uma vez, um lugar de encontro e resistência, de afinidades em comum. Uma obra complexa, por exemplo, elucida os diversos caminhos que podem guiar a interpretação, possibilitando, assim, novas formas de olhar para algo e dali extrair sentido.

Conduru (apud MASP, 2018, p. 76) afirma que na época de produção da artista, “[...] as artes de terreiro ultrapassam os limites impostos pelo cerceamento e pela perseguição socialmente difusos, alcançando o meio artístico de outras formas.”. O historiador apresenta também outros tipos de arte, justamente para evidenciar que as artes de terreiro iam desde pinturas até emblemas produzidos para os orixás. Esse é um típico recurso do texto expográfico: por meio do verbal você apresenta um dado fato ao leitor e, quando possível, também apresenta uma imagem sobre algo, destacando assim uma noção de complementaridade que permeia os sentidos extraídos do livro.

## 2.1 A ENTREVISTA DE MARIA AUXILIADORA PARA LÉLIA COELHO FROTA

Assim como o texto de Schenberg e de Bardi, o terceiro texto elencado é a entrevista da artista concedida para a socióloga, antropóloga e museóloga Lélia Coelho Frota em 1973. O texto *Eros e erosão na pintura de Maria Auxiliadora* é oriundo do livro *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, publicado pela editora Funarte em 1978. Os textos de Lélia é fruto de seu

convívio com cada um desses artistas<sup>7</sup>, para, justamente, evitar se debruçar sobre o mundo do outro sem cair em um discurso hegemônico ou reducionista, como Frota afirma em entrevista sobre o livro para a Rádio Universitária FM, sobre “arte popular brasileira”, em 14 de janeiro de 1982. Para Frota, os artistas e as obras por ela estudada têm em comum o fato de se contar uma história; é através da própria espontaneidade desses artistas que tais histórias são vistas e (re)lembradas, deixando a sua marca na imagem, na pintura.

Ao apontar para a própria entrevista, vale revisitar a opinião de Frota sobre a obra de Maria Auxiliadora, visto que a própria entrevista com a artista também auxilia na construção de uma imagem de si. Isto que chamaremos de *Ethos*. É a partir da entrevista que conseguimos entender as nuances da obra e da vida de Maria Auxiliadora, e, adiante, da construção de uma imagem de si, imagem que se refrata em sua obra. Não estou querendo dizer que isso comumente acontece em toda obra, mas especificamente no caso em análise, onde há uma pungente predominância do eu como forma de expressão subjetiva, caracterizada por meio de uma estética própria, onde o imaginário se sobrepõe às técnicas da artista. Entramos no campo do autodidatismo, lugar onde predominaram, em Auxiliadora, narrativas de cenas cotidianas e familiares, na autorrepresentação de si e em narrativas mais íntimas. Necessário ponderar que a atividade artística da artista não se restringiu a estas cenas, mas é notória pela quantidade de temas que contempla, são comuns, também, cenas religiosas – afro-brasileiras e católicas – rurais, de festas, de brigas, sambas nos botecos. O destaque para a entrevista certamente será para procurar esta construção de uma imagem de si que se reflita em sua obra.

Nesse caminho de estudar a obra de alguém, Frota, em sua pesquisa, acredita que o trabalho de campo é a melhor maneira de se aprofundar no trabalho de um artista, dado a própria oportunidade de conversa com este sobre o seu processo criativo. Tal atitude, realmente, afasta o pesquisador de possíveis reducionismos, se atentando ao que é destacado pelo artista sobre as suas telas. Nesse aspecto, concordo que a forma de entrevista, acertadamente, não se deu como um questionário, mas estruturada na forma de um diálogo, por meio de métodos que se baseiam na interação social, nos laços que podem ser construídos por aquele que entrevista e o seu entrevistado (MEDINA, 2002, p. 18).

Por meio de uma pesquisa para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Frota vai a São Paulo, “[...] um ponto de convergência urbana de artistas autodidatas de

---

<sup>7</sup> A saber: Julio Martins da Silva, pintor, nascido em Niterói (RJ); Arthur Pereira, escultor, de Cachoeira do Brumado (MG); Geraldo Telles de Oliveira, escultor e entalhador, de Divinópolis (MG); José Valentin Rosa, escultor; Pedro Paulo Leal (1894-1968), pintor, do Rio de Janeiro (RJ); Manoel Farias Leal, pintor, filho de Pedro Paulo Leal; Maria Auxiliadora; Madalena Santos Ramboldt e José Antonio da Silva.

diversas regiões do Brasil”, ao encontro de Maria Auxiliadora, “[...] isolando para análise o seu caso, como o mais expressivo de um processo de aculturação no meio paulista” (FROTA, 1975 apud MASP, 2018, p. 131). Por meio de estudos anteriores, a antropóloga sabia que encontraria em São Paulo, pelo menos, três grupos autodidatas, a saber: o grupo de Osasco – reconhecido por suas cenas rurais, ligado à cultura “caipira”; o grupo de Embu, com sua temática afro-brasileira, “mais movimentada e dionisíaca, com muita manifestação de escultura ao lado de pintura, confirmando um dos grandes veios expressivos da arte negra.” (p. 131), grupo ao qual Auxiliadora inicialmente se filia; e, por fim, “um conjunto de pintores nordestinos que, sem formar propriamente um grupo com temática característica, tende a aproximar-se e frequentar-se pelas suas origens comuns [...]” (p. 131).

A partir da ideia de um “senso mágico afro-brasileiro”, Frota destaca que Auxiliadora participou efetivamente do grupo de Embu, “em oposição à maior serenidade e ruralismo das cenas caipiras e mais narrativas do grupo de Osasco.” (p. 131). Apesar de Auxiliadora não ser do grupo de Embu, deve-se ressaltar que a artista dedicou boa parte de sua obra às cenas rurais, onde podemos observar pessoas namorando, colheitas etc. Cenas construídas, nas palavras da própria artista, “através do que minha mãe conta que ponho no quadro, pinto (...) Ou talvez eu tenha visto assim em pequena e talvez ficou gravado na minha mente. Eu penso que não me lembro mas ficou gravado” (p. 132).

É em 1972 que a artista e alguns de seus familiares volta para São Paulo. Segundo a artista: “agora não dá mais, agora misturaram muitas coisas, aquelas coisas fabricadas, muito fabricadas” (p. 131-132) – evidenciando assim o seu descontentamento com a excessiva comercialização que rondava a praça de Embu.<sup>8</sup> Notamos o significado que Auxiliadora dava para a suas obras, valorizando a sua própria estética em oposição a uma valoração monetária. Nesse aspecto, São Paulo certamente a atraiu muito mais, visto a própria expressividade dos artistas da Praça da República, “alegres e ansiosos por participar da vida cultural da cidade” (LUYTEN, 1999, p. 9), igualmente para os mais conhecidos e para os pintores menos lembrados. Concomitantemente, a artista, apesar de já conhecer algumas técnicas como a perspectiva, o uso de cores mais elaboradas em detrimento de cores primárias, amplamente por ela utilizada, não deixa de lado os seus traços característicos, se afastando assim do “bem pintar”, já que entendia que o seu modo de trabalho também era puramente artístico, alvo de

---

<sup>8</sup> “Embu, aldeia fundada em 1554, é hoje uma cidade a 28km de São Paulo, com cerca de dezoito mil habitantes, onde há coisa de alguns anos passaram a residir e abrir ateliê ao público diversos artistas: pintores, escultores, artesãos, tornando-se centro de atração duplamente turística, devido ao admirável conjunto arquitetônico do período colonial brasileiro que abriga. Ali se realiza, todos os domingos, uma feira de arte, sob a fiscalização do Conselho Municipal de Turismo.” (FROTA, 1975 apud MASP, 2018, p. 132).

apreciações e bem quisto no circuito moderno das artes, onde os artistas afro-brasileiros ganhavam cada vez mais espaço, tendo que lidar com a fama e com as categorias à época que lhe eram imputadas.

Na entrevista também podemos constatar como se dava o processo de criação de Maria Auxiliadora, podendo perceber o “amplo domínio do emprego da linha curva e de uma aparente assimetria, aliada ao recurso de colagens de cabelos e relevo de massa plástica aplicados na tela, que acentuam o dinamismo e o conteúdo expressionista [...] de sua obra” (FROTA 1975 *apud* MASP, 2018, p. 134). É conveniente, apesar de extensa, incluir algumas partes da entrevista transcrita por frota, para que tenhamos acesso direto à fala de Maria Auxiliadora sobre o seu processo de pintura:

Meus primeiros óleos, em 1968, eram chapados, sem relevo. No começo de 1968 não havia relevo, mas nos fins de 1968 eu comecei a fazer relevo com cabelo. Primeiro usando o próprio óleo para fixar, porque nessa época eu não conheci ainda a massa da Wanda. Pegava a tinta óleo bem grossa e imprimia o cabelo no meio da tinta. Eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, muitas vezes eu pinto crioulos. Mesmo então eu já pegava meu cabelo mesmo e imprimia. A tinta já ia junto com o cabelo, já ia na tela, já ia bater com o pincel para fixar ali. Tive essa ideia porque eu conheci a pintar quadro, e estava pintando um quadro grande de candomblé. Meu primeiro quadro de candomblé, em 1968, ganhou o 1º prêmio de Embu. Eu comecei a fazer pintando com óleo mesmo, não tinha ideia de pôr cabelo no quadro mas aí comecei a fazer e não sei como, foi sem querer, um fio do meu cabelo saiu e voou assim na cabeça de uma figura do quadro. E ficou ali aquele fio. Puxa vida que beleza, vou começar a pôr cabelo, pensei. E aí comecei a colocar cabelo. Quadro que tinha mais cabelo era em 1968 mesmo. Parece que muita gente não gostava de quadro com cabelo. Muita gente dizia que eu devia colocar fazenda, renda, mas nunca tive vontade de fazer isso. Muita gente mandou colocar aqueles colarzinho de missanga, mas eu peguei e achei que isso tirava a arte do quadro, nunca quis fazer.

Assim, Frota abre margem para a discussão sobre esse fazer artístico que evita as convenções, no sentido de se afastar de algo por um apelo puramente comercial, como o uso de rendas ou fazendas nos quadros, pelo contrário, podemos enxergar nesta “recusa por soluções meramente exteriores” uma “profunda identificação com a figura representada, efetivada pelo toque definitivo de elementos corporais seus ou de seus familiares, como também era o caso”. (p. 135).

Em seguida, o relevo dado às figuras por Auxiliadora também merece destaque. Nesta parte da entrevista a artista menciona que começa a pintar com relevos de massa por algo que parte de dentro de si, uma vez que afirma não ter tido contato com estudos e pesquisas sobre pintura; os seus irmãos, por sua vez, sempre a alertaram para que estudasse para que pudesse pintar melhor, porém Auxiliadora “não via pintor nenhum bem via livro” (p. 135). O relevo criado era algo seu.

**Figura 5** – Velório da noiva (1974)



**Fonte:** MASP (2018).

Infelizmente, o relevo não é perceptível na figura 5 – técnica de óleo e massa de poliéster sobre tela –, mas poderia ser observado nos seios da mulher que chora à direita do caixão. O relevo então aparece como recurso para dar dinamismo à imagem, para salientar algo. Tais considerações, no campo da análise da imagem, inserem esses elementos como modalizadores, uma vez que o seu uso, certamente, culmina para a representação de um real – se a fotografia por excelência é a imagem que mais se aproxima do real, temos na pintura uma apresentação do real por meio de técnicas semelhantes, ainda que enquadradas em um universo específico. Tal realidade, certamente, é dada por aquele que a vê e, dentro da imagem, constrói uma realidade, afinal, o “real é definido por um grupo social particular” (SILVEIRA; CUNHA, 2018, p. 23). É por meio dos processos interativos entre o que é dado na imagem e o que é construído no texto que dialogicamente compreendemos uma representação realista, ainda que a imagem não se construa como uma representação ideal do real. O uso das cores, assim como da perspectiva e, mais adiante, entre as relações contextuais da imagem, estabelecemos a relação dialógica ao entender o que está sendo narrado – neste caso um velório – onde há o plano principal (a noiva representada) e o secundário, o plano de fundo (um velório possivelmente realizado em uma sala de casa, familiares e amigos chorando). Ainda conforme as autoras, esses efeitos corroboram para uma maior aproximação ou distanciamento do leitor, visto que o detalhamento contribui para a ocorrência de processos interativos entre o espectador e a obra apreciada.



Outro aspecto relatado por Frota é a religiosidade presente na obra. Certamente o senso mágico afro-brasileiro se aproxima daquelas pinturas onde se retrata santos católicos, de religiões afro-brasileiras. A autora afirma que a religiosidade vista na obra muito se assemelha à vida de Auxiliadora, composta por “cenas dionisíacas de danças, amores, possessão de orixás” etc. Se distanciando de uma visão europeizada de arte, é observado na obra da artista, recorrentemente, a “ausência de perspectiva, do modelado, pelo uso intensivo da cor pura, pela concepção.”. De maneira gradativa, as cenas religiosas começam a mudar: cenas católicas vão dando lugar às cenas de candomblé, “como se num paulatino reconhecimento de antiga herança animista, realizado por ela e sua mãe: casa de caboclo, umbanda, espiritismo, candomblés baianos.” Por fim, há também a representação de seus familiares em terreiros de macumba, evidenciando assim uma íntima relação entre aquilo que é pintado e aquilo que é vivido, isto é, “uma vivência da situação ilustrada”. (FROTA *apud* MASP, 2018, p. 137).

Parece-me válido, então, afirmar que o catálogo cumpre com a sua proposta, visto que por meio dele o leitor/espectador é guiado para um tipo de leitura, podendo sempre (re)criar e experienciar novas formas de apreciar o objeto de arte. Mais importante ainda, cumpre o seu papel reflexivo em resgatar o nome de Maria Auxiliadora da Silva para o cenário artístico atual, fato que certamente não aconteceria caso a sua obra não refletisse e refratasse diversos aspectos da nossa vida atual. Por conseguinte, a exposição – e o catálogo – atuam na reparação do esquecimento inferido na obra de Auxiliadora, dado a própria escassez de exposições ou estudos sobre a vida e obra da artista. A partir de 2018, então, com a visibilidade que lhe é novamente conferida, podemos notar o interesse pela potencialidade da obra, localizada em um lugar onde há, em primazia, as cenas cotidianas e familiares, evidenciando um universo imagético centrado na figura do sujeito que ali se autorrepresenta.

## 2.2 LEMBRANÇA DE MARIA AUXILIADORA (PIETRO MARIA BARDI)

Publicado 3 anos após a morte da artista<sup>9</sup>, o então diretor do MASP retoma alguns elementos da constituição identitária do povo brasileiro, miscigenado, fruto do encontro entre culturas diversas. Para Bardi, os africanos que aqui chegaram durante o tráfico atlântico de escravizados estavam conscientes de suas crenças, mitologias e modos de ver e viver dentro de uma sociedade. Apesar de todas as mazelas imputadas pela escravidão, “Conseguiram [...] manter a flama da própria maneira de ser e, ao passar dos tempos, através de entrelaçamentos

---

<sup>9</sup> Texto originalmente publicado em Maria Auxiliadora (

demográficos, oferecer ao Brasil substancial participação moral e contribuições valiosas na estruturação nacional”. (BARDI, 1977 *apud* MASP, 2018, p. 139). A resistência, nesse sentido, também se fez presente no campo artístico, visto que essa cultura se apropria de determinados elementos e cria a sua música, os seus poemas, a sua prosa, como também a sua pintura. O desenrolar do texto se dá por meio de uma visita feita por Bardi a mãe de Maria Auxiliadora, que residia no bairro da Casa Verde, zona Norte do município de São Paulo.

Mineira e migrante para São Paulo ainda pequena com sua família, Maria Auxiliadora recria uma nova maneira de pintar [...] A obra da artista, notada no contexto acima, ganha o sentido de resistência, na medida em que Maria Auxiliadora nos apresenta e representa o dia a dia de seus familiares e amigos das bordas da cidade de São Paulo, focando principalmente na zona norte da cidade, como os bairros da Casa Verde e Brasilândia – redutos negros, celeiros de religiosidades e festividades afro-brasileiras.

Na composição desta parte do catálogo – destacado em cores cinzas, identificando ao leitor se tratar de textos antigos sobre Auxiliadora, diferentemente dos ensaios cujo projeto gráfico não insere coloração no plano de fundo do livro, o texto de Bardi se aproxima do que é dito por Auxiliadora à Lélia Coelho Frota, dado que a entrevista com sua mãe também evidencia informações importantes sobre a vida da artista – como o alto número de irmãos (18), as dificuldades econômicas vivenciadas em Campo Belo e as razões para a mudança para São Paulo, assim como as características de sua pintura, elementos amplamente explorados nos ensaios contemporâneos presentes no catálogo, corroborando assim para a ideia de construção de uma imagem socialmente atribuída à época para uma mulher negra, isto é, proveniente de uma família pobre em busca de uma situação de vida melhor, para o sustento e provento da família. Acertadamente, é em São Paulo que Auxiliadora encontra o seu devido reconhecimento e passa a fazer parte do cenário artístico afro-brasileiro, evidenciando a sua capacidade estética em pintar aquilo que é observado e tangível aos olhos.

Na busca por informações sobre a família após a morte de Maria Auxiliadora, Bardi destaca que a família Silva de artistas brasileiros continua expondo seus quadros e entalhes na Praça da República, referenciada por Bardi como “[...] a mais central da metrópole, reúne artesanato de ambulantes, juntamente com tocantes de violão e pipoqueiros, às vezes contorcionistas, repentistas, recitadores de cordel, a literatura popular que comenta as crônicas empolgantes do dia”. Por certo, é notório então a relevância da Praça para o cenário cultural daquela região, que contava com 81 artistas – conforme levantamento feito por Calaça (2013, p. 8), sobre artistas do período de 1960-1980 – de desenvolveram “tendências artísticas que deixaram um legado de conhecimento para a geração futura.”.

**Figura 6** – Família Silva no 5º Salão de Artes Plásticas de Embu (1968)



Fonte: Masp (2018).

Por meio desses apontamentos há as principais indicações sobre a arte produzida por Maria Auxiliadora, que se desvencilha da pintura mais tradicional para novas experimentações artísticas que lhe conferem ineditismo e expressividade, especialmente ao focalizar cenas familiares e subjetivas, alegres e sociais, religiosas, tristes, tensas, burlescas etc. Tal reunião engloba o que será disposto nos ensaios ao recuperar tais fontes e atualizá-las.

Por exemplo, no ensaio *Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas, tramando resistências* (MARIA, 2018), há a retomada de questões que a fortuna crítica expõe da obra de Maria Auxiliadora, dada em um primeiro momento pela liberdade de pintar, suscitada por meio dos fios e dos bordados em diversas obras, ao representar temáticas diversas. Neste momento, Maria retoma a entrevista da artista para Frota, frisando uma informação que posteriormente será dada ao leitor por meio do texto completo, onde essas e outras informações são expostas. A retomada ao texto de Frota é essencial para apresentar ao leitor uma artista que possuía técnicas próprias, genuínas e inovadoras, ao invés do que já foi dito outrora sobre a artista.

[...] atravessa os moldes e rigores para apresentar um fino trabalho realizado por meio da busca de aproximação através do uso de materiais como linhas e tramas. Por esse caminho, a artista explora uma poética entre pintura e bordado: utiliza linhas e tramas com a tinta criando relevo sobre a tela. (MARIA, 2018, p. 61).

Por conseguinte, ao discorrer sobre a natureza-morta, a pesquisadora atualiza as informações para o momento da exposição – já que o catálogo faz parte da exposição – evidenciando que o uso das linhas, isto é, do bordado, traz a obra uma certa tridimensionalidade, onde há um entrelaçamento entre pintura e costura, fazendo com que a obra “salte aos olhos”. Nesse sentido, “Graças às percepções construídas por Maria Auxiliadora, a relação de fruição do público em contato com a obra torna-se ainda mais rica.” (MARIA, 2018, p. 62). Tais ponderações podem ser dadas, explicitamente, para evidenciar a ideia de um projeto gráfico construído para guiar os sentidos de interpretação do leitor, que, ao ler o texto e observar a obra, terá um maior grau de conhecimento sobre aquilo que está sendo representado, como bem pontua Orlandi (2018).

Por fim, o texto se encerra com um ponto nevrálgico na construção do livro, isto é, a morte da artista e a representação desta morte em parte de sua obra – lugares de cenas tristes do eu – o apelo à religião, que também é observado um tema recorrente no decorrer da obra, onde santos, deuses e orixás aparecem constantemente em seus quadros.

Dona Maria conta mais alguma coisa: a doença acabou destruindo Maria Auxiliadora ainda antes de atingir os quarenta anos. Tentou-se, em vão, salvá-la, apelando-se mesmo para curandeiros e remédios caseiros. Ela persistia em pintar. Seus temas porém perdiam o ritmo alegre, para enfatizar cenas de hospital, ambulância e funerais.

Conforme destaca Peiry, a passagem da artista pelo mundo das artes foi rápida, no decorrer dos anos de 1968 a 1973, falecendo “[...] depois de ter produzido um conjunto de pinturas particularmente originais e fecundas, como se a urgência de seu trabalho houvera pressentido a morte precoce” (PEIRY, 2018, p. 118). A leitura do catálogo, portanto, indica em alguns pontos a passagem rápida da artista, sem, em nenhum momento, afirmar que tal passagem por ser rápida não pôde ser profícua. Pelo contrário, é destacado a riqueza da obra no contexto de sua produção, bem como no contexto atual. Elementos de ordem do verbal e do não verbal são recuperados para dar ao leitor a oportunidade de compreender o sentido da morte na obra e como este é evidenciado nos quadros expostos, bem como nos registros escritos oriundos do catálogo e de outras fontes.

## 2.3 OS TEXTOS ESCRITOS PARA O CATÁLOGO

### 2.3.1 Apresentação e introdução do catálogo

Assim como nos textos mais antigos e a partir da retomada das entrevistas e outros escritos a respeito da obra de Maria Auxiliadora, há os textos escritos para a construção do catálogo, que nascem de uma necessidade de possibilitar novas leituras, novas maneiras de contato com a obra e os possíveis caminhos que se estabelecem por meio deste contato. Para a construção do ethos da artista, mediado pelo texto expográfico, precisaremos, então, nos deter um pouco mais nesses textos e o que deles podemos extrair para compreender como é criada uma imagem de si, as emoções suscitadas e a alteridade ali contida.

Inicialmente o catálogo traz informações sobre a vida e obra de Maria Auxiliadora, as quais foram caras para as informações sobre a artista que consta no início desta dissertação. Por conseguinte, há ainda outras informações mais gerais que são exploradas no alongar do trabalho, como as técnicas empregadas pela artista, a relação conflituosa entre o “bem pintar” e o autodidatismo, a própria resistência presente na sua forma de representar etc. Sendo o MASP um local que em vida abriu suas portas – sem nos esquecermos que tal relação se deu de maneira conflituosa, já que Pietro Maria Bardi inicialmente não gostou das obras que viu – para Maria Auxiliadora, é recordada então essa trajetória e relação entre museu e artista, bem como as exposições feitas pelo museu, antes e depois da morte da artista (OLIVA, 2018 *apud* MASP, 2018).

Sobre a própria exposição, Oliva (*apud* MASP, 2018, p. 29) discorre:

*Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* reúne 82 obras, localizadas no decorrer de um ano de pesquisas em coleções particulares de São Paulo e do Rio de Janeiro, além de museus no interior do estado de São Paulo. Durante o processo também foram encontrados documentos raros e efêmeros, incluindo fotografias e cromos de época, volantes e pôsteres de exposições – caso da mostra que aconteceu na galeria do United States Information Services (USIS), em maio de 1970, considerada a responsável por legitimar o nome da artista no círculo oficial.

Nesse sentido, a exposição é dividida por núcleos temáticos recorrentes da obra: os autorretratos, as cenas de casais, as cenas de interiores, as cenas rurais, cenas de manifestações populares e, por fim, as cenas de candomblé, umbanda e orixás, considerado como elemento central da exposição, ao nos “[...] lembrarmos que no Brasil parte fundamental da resistência negra se estruturou por meio dos cultos religiosos de matriz africana” (OLIVA, 2018 *apud* MASP, 2018).

### 2.3.2 Eu pinto crioulos (Renata Bittencourt)

O primeiro texto, *Eu pinto crioulos*, de autoria de Renata Bittencourt, busca relacionar algumas obras de Maria Auxiliadora – a saber: *Três mulheres* (1973), *Toilette* (1973), *Festinha em casa* (1973), *Noite de núpcias* (1974) – com obras de pintores negros norte-americanos, em um movimento de aproximação vinculado à diáspora negra. Para tal ensejo, comum nesse movimento categórico do catálogo em se livrar da terminologia “primitiva” para categorizar tais obras, o texto atua como uma maneira que elucida, de acordo com Bittencourt (*apud* MASP, 2018, p. 32) “as novas perspectivas que podemos dedicar à artista”.

Sobre as obras colocadas em análise, é notado o espaço para cenas íntimas, por exemplo, no quadro *Três mulheres*, onde “[...] o vestuário apresentado é detalhado, mas não veste as figuras humanas. Menos evidente que as volúpias dos corpos nus é a volúpia dedicada aos detalhes das peças penduradas no armário.” (BITTENCOURT, 2018 *apud* MASP, 2018, p. 32).

Conseqüentemente, a autora discorre sobre o fato de Auxiliadora utilizar cenas que ensejam um fortalecimento negro, no qual pessoas negras são retratadas em cenas que destoam do estereótipo – comum em representação de pessoas negras no cânone da arte (MASP, 2018). O estudo de Bittencourt torna evidente alguns indícios de alteridade, os quais podem ser primeiramente observados no recurso da colagem de seu próprio cabelo em alguns quadros, visto que “Por meio desse procedimento ela imprimiu nas obras uma representação de natureza especular e afirmativa para si e para seu grupo de pertencimento [...]” (BITTENCOURT, 2018 *apud* MASP, 2018, p. 32). Ao tratar da subjetividade negra, a autora também destaca a questão das dimensões de “aprendizado, afetividade, cuidado e cumplicidade” presentes nas obras expostas, que são contrapostas a duas outras obras – a saber: *Groovin High* (1930), de Faith Ringgold e *Sandy and her Husband* (1973), de Emma Amos. Para a autora, tais pintores(as), assim como Maria Auxiliadora e o grupo ao qual pertenceu – Grupo de Embu –, buscaram “criar um espaço de interlocução afinidades e fortalecimento” (p. 30).

Desta forma, a obra introduz uma subjetivação singular que se contrapõe às projeções de escopo estreito, nas quais os corpos negros são fetichizados, percebidos como assexuados, hipersexualizados ou servis. [...]

Parece-me que tal exemplificação de afetividade em uma cena íntima implica em uma dimensão do outro no espaço ao qual se refere; este outro é, então, um ato político, conforme Bittencourt (*apud* MASP, 2018, p. 34).

A obra de Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo. Mais ausente que o corpo negro na história da arte brasileira é a subjetividade negra. O espaço para a manifestação de pontos de vista reveladores da experiência de ser negro foi historicamente limitado. Tornar-se visível e dar dimensões da vida privada e cotidiana é um ato político, que se reforça quando são alcançadas, através de seus trabalhos, narrativas da vida interior, cenários imaginados, sonhados ou temidos [...]

Nesse viés, é posto em evidencia o papel do Outro na composição das obras em apreciação para a elaboração do texto. Veja o exemplo dado da obra *Noite de núpcias* (1974), na qual é representada, em um quarto, a primeira noite de um casal, um indo de encontro ao outro. Nesse sentido, esse encontro é atualizado ao mostrar “[...] um momento de encontro a dois, possível projeção de um desejo, Auxiliadora lança luz sobre os relacionamentos afrodescendentes” (p. 37). Nesse aspecto, a autora insere a questão do apagamento dos negros em diversos ambientes, tanto na sua vida afetiva quanto na vida social. Nesse sentido, “A sociedade brasileira se recusa a conceber os indivíduos negros como sujeitos nos quais se integram as dimensões física, intelectual, social, emocional e simbólica.” (p. 37).

Já no final do texto, Bittencourt (*apud* MASP, p. 39-40) traz um questionamento sobre o texto escrito sobre a artista, a saber *Lembrança de Maria Auxiliadora*, publicado pela editora italiana Giulio Bolaffi, em 1977, que, em sua capa, tem uma foto de Maria Auxiliadora em sua casa, localizada na periferia de São Paulo,

[...] a foto de residência modesta – tomada de um ponto de vista elevado, que permite ver telhas quebradas e roupas no varal – ocupa a página inteira. É assim que se apresenta a artista, na combinação de sua imagem sorridente de mulher negra e a figuração de um lugar social.” (p. 39).

Apesar de se tratar do então diretor do MASP e do seu papel na divulgação da obra da artista, os textos contidos no catálogo dialogam com os debates mais recentes a respeito das questões étnico-raciais, visto a sua preocupação com o uso de terminologias que acabam por diminuir a potencialidade do alcance de determinados artistas e obras.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “Em seu texto, intitulado “Lembrança de Maria Auxiliadora”, Bardi explicita seu entendimento de que os “africanos aceitaram as circunstâncias da prepotente e hipócrita evangelização”. Descreve os negros como

### 2.3.3 Maria Auxiliadora em duas telas (Amanda Carneiro)

No segundo texto do catálogo, Carneiro inicialmente traz novamente a questão dos clichês presentes nas artes plásticas vinculados a artistas negros(as) e destaca o fato de a obra de Auxiliadora representar “mulheres resolutas”, que se desvinculavam de pinturas estereotipadas e objetificadas. Além dessa representação, devemos observar o papel das culturas e religiões de matrizes africanas que compõem parte da obra: “o candomblé, a umbanda, o jongo, a capoeira, os folgedos juninos, entre tantos outros.” (p. 41).

Por conseguinte, Carneiro, ao elencar a questão de uma “arte primitiva”, conceito em voga ao tipificar a obra da artista, acaba criando “vícios interpretativos”, isto é, ao caracterizá-la como uma pintura folclórica, buscando assim “pelo pitoresco, pelo típico e pelo original” (p. 41), busca pela desconstrução de tal terminologia ao atualizá-la, aspecto recorrente no alongar do catálogo. Outros aspectos da crítica da época identificavam a obra e a biografia da artista em um campo comum, porém, como destaca a autora, “tais interpretações contribuíram para uma análise do trabalho de Maria Auxiliadora sem encontrar nele uma resposta tautológica ou um amparo vulgar.” (p. 42).

No decorrer do texto, nota-se uma exposição mais aprofundada sobre o círculo de artistas que expunham suas obras na praça de Embu e também na praça da República. Após a Semana de Arte Moderna de 1922, que buscava por uma afirmação de identidade nacional. Com isso, os museus e demais galerias começaram a dar mais espaço para artistas de rua, isto é, aqueles que não correspondiam ao cânone, que tinham suas obras mais próximas de algum tipo de artesanato do que de uma arte em si. É realizada uma crítica também em relação ao próprio sistema de arte, o qual conta com uma hegemonia branca e seu mercado em favor do “circuito de consumo”. Em suas palavras, “Ocorreu assim um deslocamento, a partir dessa espécie de ascensão, da venda ao consumidor local para a venda para colecionadores e curadores.” (p. 42).

Em meio a este debate sobre a inserção do nome da artista no circuito das artes, a autora propõe uma leitura de duas de suas obras: *Autorretrato no ateliê* (1973) e *O velório da noiva* (1973) (figura 5). Ambas as imagens representam cenas da artista, a primeira chorando

---

humildes e portadores de “burlesca ironia”, e imagina ter havido um desfecho conciliatório para os problemas raciais decorrentes da escravidão. Esta racionalização parece, em uma leitura atual, projetar sobre os negros uma cordialidade impotente. Bardi descreve a recepção que encontra na casa da família como “senhorial” – aqui tão vinculadas a relações em que o domínio e subordinação frequentemente estão implícitos – variam uma das outras. O “seigneuriale” do francês aproxima-se mais do português do que o “in grand style” do texto em inglês, expressão que tem uma acepção mais aberta. De todo modo temos de agradecer a Bardi por contribuir com a visibilidade da obra de Auxiliadora, motivadora deste esforço crítico empreendido hoje pela instituição. Assim, podemos nos sentir provocados pelo que nelas encontramos de poder, amor e humor.” (p. 40).



em seu ateliê, em meio a quadros jogados no chão e um outro quadro na parede, representando uma cena rural. Podemos notar na obra “[...] uma afirmação de identidade negra e da pequena, mas já presente, popularização de manifestações e símbolos de uma religiosidade de matriz africana” (p. 44). A autora destaca que em um primeiro momento a composição dos quadros presentes na obra poderiam causar uma sensação de oposição – entre o choro da artista, a festividade e as cenas rurais dos quadros representados. Todavia, de acordo com Carneiro (*apud* MASP, 2018, p. 45):

Em um segundo momento, porém, os elementos que compõem a obra poderiam ser interpretados em circularidade em vez de oposição. Desse modo, a guia dos olhos não mais seria a linha que a divide em terços, mas a figura central circunscrita pelos componentes da tela, todos inscritos no mesmo tipo de circulação da cultura de massa: o retrato bucólico de uma pretensa paisagem rural, duas pinturas com imagens do cotidiano de setores urbanos e a artista negra que está agora na mira do quadro e chora.

Já em relação a segunda pintura, notamos inicialmente o velório de uma noiva, com seus familiares ao redor do caixão. A autora dá ênfase às roupas alegres dos presentes, notadamente estariam em um casamento – o da própria noiva – e esta morre sem se casar, isto é, sem concretizar um sonho. Nesse sentido, e assumindo uma segunda perspectiva, “poderíamos seguir um tempo psicológico e nos perguntar se algum dia ela chegou a se casar.” (p. 46). Os quadros da noiva dispostos no fundo da sala evidenciam esta em um dia cotidiano e outro sozinha vestida de noiva, isso poderia auxiliar no processo de interpretação ao termos ideia de que a artista morreu jovem, sem concretizar o seu desejo de se casar (MASP, 2018). A crítica assume a ideia de que esta noiva poderia ser a própria artista, que se autorrepresentava em uma forma profunda de si, em sua intimidade e observando a si como ser no mundo. O descontentamento é notório e é observado neste caminho de busca de si frente a algum problema – a artista sempre olhou ao seu redor e em um momento de dificuldade se viu triste, uma tristeza que se refrata na obra e se contrasta com cenas que carregam em si uma alegria em meio a tristeza, assim como um grande apego à religiosidade.

Como é observado, este movimento de representação de si, vinculado ao outro, corrobora para a atualização proposta no catálogo, que inscreve a artista sob uma nova ótica, sem a utilização de terminologias depreciativas para realizar uma leitura de um determinado quadro ou da própria vida da artista.

### 2.3.4 Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível (Renata Aparecida Felinto dos Santos)

A autora, neste texto, expõe o seu ponto de vista sobre a obra de Maria Auxiliadora bem como de outros artistas visuais no campo das artes afro-brasileiras. Inicialmente, afirma que a artista “não correspondeu a regra exata” (p. 48), isto é, subverteu o sistema que lhe fora impingido – uma vez que o aspecto central do texto se desenrola nas relações étnico-raciais estabelecidas em território nacional desde a época da escravidão, na qual predomina ainda um padrão hegemônico branco e eurocêntrico em diversos campos da sociedade – ensino, cultura, religiosidade etc. Nesse sentido, é notório que o trabalho da artista inspira a liberdade, como bem pontua Santos (p. 48).

Liberdade é tudo o que as mulheres negras no Brasil e no mundo não têm nem tiveram em suas vidas, e que não experimentaram ou experimentam bem pouco, em decorrência dos processos históricos, sociais e culturais que nos situam e nos aprisionam em determinados cenários e sob a forma de personagens que desafiam a nossa humanidade.

A autora é categórica ao dimensionar os aprisionamentos provenientes do racismo sem deixar de salientar a importância de artistas negros na ruptura de um sistema de artes, como é o caso de aspectos caros à cultura negra, como é a questão da ancestralidade, das religiões de matrizes africanas e o seu sincretismo com outras religiões, especialmente ao catolicismo. É justamente por meio desta liberdade, como mulher negra, que Auxiliadora insere seu nome e a sua forma de pintar, olhando para si, para os seus e para o espaço ao qual está inserida.

Após esta contextualização inicial, na segunda parte do ensaio – *Existências do invisível* – a autora abre espaço para as dimensões históricas e sociais provenientes do tráfico atlântico de africanos. Neste aspecto, é observado os direitos que foram negados a estas pessoas, em especial às mulheres negras, que se encontram na base da pirâmide do capitalismo e que por muito tempo continuou desempenhando estritamente profissões tidas como subalternas na ótica capitalista. É obvio, então, que o homem branco, assim como o próprio sistema, tirou dessas mulheres as suas individualidades, escondidas pelo “mito da mulher negra guerreira, batalhadora, forte, projetada pelos ambientes privados ou públicos pouco acolhedores onde vive e circula, para se manter inabalável e ignorar suas necessidades psicológicas, emotivas, afetivas e sexuais [...]” (p. 51-52).

Em consequência, a autora salienta a importância do feminismo negro para lidar com essas complexidades da sociedade e levar a mulher negra a observar que tais mitos além de

imprimir uma imagem errônea e estereotipada, relega lugares sociais que não poderiam ser, até então, subvertidos. Nesse sentido, a autora salienta a importância em

Revermos nossas existências pela ótica feminista e negra se faz urgente para elaborarmos e projetarmos nossas vidas, permitindo-nos o sonho e sua posterior concretização, tanto no campo objetivo e material quanto no subjetivo e afetivo-sexual (p. 53).

É justamente por meio do olhar para si que a autora insere a questão da interseccionalidade, dado que nos espaços sociais presentes em uma democracia a mulher negra não encontrava o seu lugar: dentro do movimento feminista lidava com o racismo, em movimentos negros com o machismo, dentro da democracia com a evasão escolar para desempenhar trabalhos domésticos entre outros que não lhe exigiram o ensino formal etc. Nesse contexto, para a autora é imperativo que se destaque a produção de uma artista negra que teve liberdade para pintar, para olhar para si e para sua subjetividade e encontrar modos de se expressar, de ser reconhecida e admirada.

Por fim, a autora destaca o papel da mãe de Maria Auxiliadora no papel de permitir sonhar, sentimento negado a parte das mulheres negras brasileiras que desde cedo precisam lidar com trabalhos que não permitem condições de acesso a outros espaços profissionais, pessoais e sociais. No entanto, a mãe da artista “foi uma figura central no desenvolvimento dos dotes artísticos dos membros da família.” (p. 54), isto é, apesar da pobreza e da necessidade de trabalhos “subalternos”, permitiu a família sonhar com outras possibilidades de trabalho, ou, ainda, com outras possibilidades de existência. Em suma, “sua mãe foi feliz ao se permitir sonhar uma carreira por meio de caminhos próprios e paralelos aos trabalhos impostos histórico e socialmente.” (p. 54).

Na última parte do ensaio, *Visualidades do indizível*, Santos discorre sobre o papel das mulheres negras na sociedade atual que se expande para o campo intelectual assim como para outras áreas da sociedade, inclusive no campo das artes visuais, que ainda reproduz modelos eurocêntricos, valorizando demasiadamente artistas que passaram por uma educação formal. Nesse sentido, é imperativo, conforme a autora, que seja dado o devido reconhecimento aos artistas que subvertem o sistema de arte e, mesmo sem ter passado pela educação formal, muito contribuem para a constituição de uma identidade nacional. Tendo isso em vista, Santos (*apud* MASP, 2018, p. 55) afirma que

Não se trata de um “esquecimento” de inclusão de determinados nomes, mas sim de uma seleção da qual estão excluídas/os aquelas/aqueles que destoam do padrão

dominante em termos de origem étnico-racial, de condição socioeconômica, de formação e pesquisa.

Sendo assim, a autora ainda afirma ser “humano, equitativo e ético reconsiderar os nomes que estiveram ausentes e/ou pouco representados nas narrativas da história das artes visuais que temos chamado de hegemônicos” (p. 55)<sup>11</sup>, como é o caso de Maria Auxiliadora que, conforme mencionado, entrou em um ostracismo após a sua morte, tendo a sua obra e o seu nome recuperado pelo MASP com a exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, em 2018. A importância de seu nome se dá, justamente, por observar que mesmo em um país onde as oportunidades são desiguais, esta se destaca dentro de um campo majoritariamente elitista e branco, e, por isso, “torna-se singular e extrema relevância para revermos uma série de disputas que culminam, no nosso caso, na validação da produção negra e feminina nas artes visuais do Brasil (p. 56).

Por conseguinte, Santos abre espaço para a própria arte produzida pela artista, sem deixar de evidenciar o lugar social desta e a influência da mãe da artista neste gosto pelas artes. Nesse sentido, o que é narrado pela artista são cenas do cotidiano; a pesquisa para a composição de seus quadros evidencia a “consciência de sua condição de mulher e negra” (p. 57). É por meio desta consciência que observamos em sua obra um grande espaço para visualidades de festas populares ou cenas de cultos provenientes de religiões de matrizes africanas, como é o caso da umbanda e do candomblé.

Para a autora, apesar de toda a inventividade e criatividade da artista, o seu enquadramento em uma categoria nada faz além de limitar o seu alcance estético, isto é, não bastaria ser conhecida como uma artista que colava seu próprio cabelo em seus personagens ou dava relevo em seios para obter um volume tridimensional na pintura. Para Santos (p. 57), “é categórico que seus trabalhos sejam estudados a partir de seu eixo existencial, de suas experiências e de sua capacidade inventiva, valores inquestionáveis em sua biografia de resistência como mulher e negra que se fez artista visual.”. Por fim, Santos (p. 58) afirma que “O conjunto das obras de Auxiliadora é não apenas um testemunho de superação de

---

<sup>11</sup> Sobre outras artistas negras, Santos destaca a seguinte informação no final do texto: “Em breve levantamento realizado por nós no início de 2016, foram encontrados 78 nomes de mulheres negras artistas visuais em atividade hoje no Brasil. Essa consulta foi realizada informalmente com artistas, curadoras/es, críticas/os, historiadoras/es de arte etc. Somente em 2017 podemos dar relevância a quatro nomes, a fim de observar pequenas mudanças na visibilidade tanto das biografias quanto das produções dessas mulheres: Musa Michelle Mattiuzzi e Rubiane Maia, duas das doze finalistas do Prêmio PIPA 2017, a maior premiação das artes visuais no Brasil; Janaina Barros, Prêmio Pesquisadora pelo Programa de Exposições, edital 2017 do Centro Cultural de São Paulo; a artista visual Rosana Paulino, estrando como curadora na mostra do Instituto Itaú Cultural Diálogos Ausentes.” (SANTOS, p. 59).

obstáculos históricos, sociais e culturais, mas, sobretudo, uma forma de sobrevivência à qual se agarrou desde a infância, e uma maneira de se comunicar, de criar, de existir no mundo”.

### **2.3.5 Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas, tramando resistências (Mirella Santos Maria)**

Neste texto, Mirella Santos Maria se atenta, inicialmente, as questões relacionadas ao processo de produção da artista, destacando as técnicas por ela utilizada. A autora destaca, por exemplo, o uso da massa para dar relevo e representar um bordado, fazendo com que a obra que possui este tipo de técnica “salte aos olhos” (p. 60). Partindo dessa concepção de tridimensionalidade observada em obras como *Natureza Morta* (1972), na qual a artista “apresenta a técnica do bordado: utiliza linhas e tramas com a tinta, criando relevo sobre tela.”. O estilo *natureza morta*, notadamente conhecido dentro dos espaços acadêmicos por aproximar aquilo que é representado do real, isto é, “sempre esteve associado à academia como um estudo da materialidade, como uma aproximação à mimesis desejada pelas proporções, formas e cores.” (p. 61). Para a autora, a partir do aprofundamento que a tridimensionalidade propõe, aquele que observa a obra se sente ao mesmo tempo convidado e atraído pelo que está sendo exposto – e conseqüentemente narrado: “Graças às percepções construídas por Maria Auxiliadora, a relação de fruição do público em contato com a obra torna-se ainda mais rica.” (p. 62).

Para esta pesquisa, é importante salientar mais uma vez o papel da ancestralidade presente em algumas obras da artista, visto que este elemento muito se aproxima de um retorno da artista às suas origens, que pode ser observado no papel de pesquisa do próprio artista – o catálogo dá bastante ênfase ao fato de artistas autodidatas não serem relacionados a este campo do saber, diminuindo assim o alcance estético de suas obras. Ao pintar, não podemos dizer que só há ali uma representação, mas um estudo – mesmo não se enquadrando em um estudo formal – sobre algo que informa um sinal de resistência, uma forma da artista existir no mundo e se expressar. Neste circuito, Maria Auxiliadora se volta para si em um espectro amplo, pois localiza a importância da sua mãe – talhadeira e bordadeira – na hora de representar bordados em diversos quadros onde se autorrepresenta como noiva, por exemplo. (p. 62). Nesse aspecto, ela também se volta para a religiosidade e para as festas populares, notadamente de matrizes africanas e origens afro-brasileiras, reconhecendo a importância de representar uma forma de (re)existir no mundo.

É observado, assim, o antagonismo presente entre ser uma artista, mulher e negra no Brasil dos anos 70 e o apagamento que não só Maria Auxiliadora mas outras mulheres negras sofreram no alongar das décadas. A artista aponta, por fim, que

Retomar a produção visual da artista é retomar as vozes de outras mulheres artistas. Em seu trabalho se vê a resistência presente tanto em sua mãe quanto em outras e outros que vieram antes dela. A família de Maria Auxiliadora (a família Silva) foi e é um grande quilombo artístico que, com o apoio e a realização de parcerias com outros coletivos de artistas negros, conseguiu se estabelecer e criar laços, redes, em Embu das Artes e na praça da República, por exemplo.

### **2.3.6 Renovar a pintura, remodelar a macumba (Roberto Conduru)**

No presente texto o autor expõe de maneira mais aprofundada a relação de Maria Auxiliadora especialmente com o candomblé e a umbanda. Retomando a entrevista concedida para Lélia Coelho Frota, a artista rememora da influência de seus pais para leva-la também a seguir a mesma religião. Conduru (p. 68) recorda que, devido a divergências com o líder do candomblé o qual frequentava, a artista para de frequentar este terreiro. Nota-se, então, um “rigor de juízo [que] pode derivar de seu comprometimento religioso, confirmado pela informação de que “estava disposta a ir à Bahia ‘fazer a cabeça’”. (p. 68). O autor destaca, então, que a artista também frequentava tais espaços para fazer pesquisa, visto que há um grande espaço em sua obra para a representação de religiões de matrizes africanas.

É interessante que este texto, em diálogo com esta pesquisa, evidencia por si uma construção de si pautada intimamente no eu da artista, afinal, a religião evidencia – ou deveria evidenciar – uma relação íntima entre o eu com algo superior. O espaço dado no catálogo corrobora para aquilo que a própria pesquisa da artista refletiria em suas obras, dando destaque aos orixás e demais entidades, isto é, dando destaque a uma religião – a sua religião – e nesse sentido “conciliando vivência e pesquisa” (p. 71). Essa prática íntima do eu acaba se tornando social justamente por expor “publicamente práticas religiosas que sofriam preconceito, eram cerceadas, proibidas e até violentadas.” (p. 72). Doravante, a obra toma um aspecto político ao retratar um ritual ou uma entidade, por exemplo, visto que a sua representação por muito se apresentou sob o viés “demonizado” dentro de uma perspectiva cristã, ao invés daquilo que realmente é.

Assim, Conduru abre espaço para aspectos mais técnicos da obra da artista, como é o caso da volumetria encontrada em algumas obras, especialmente naquelas onde há representações de bordados ou de seios e ancas, representando “modos ancestrais de

representar arquétipos de fecundidade e sensualidade feminina” (p. 74). Ao observar essa volumetria, o autor faz um comentário pertinente da relação entre a autorrepresentação da artista e outros registros fotográficos dela. Maria Auxiliadora, sempre ao ser fotografada, mostrava preocupação com suas indumentárias e penteados, evidenciando a sua liberdade como mulher, negra e artista, optando pelo uso de penteados afros, uso de turbantes e roupas coloridas. Na sua obra, onde se autorrepresenta, sempre aparece bem vestida – ponto que pode ser aproximado da sua própria vontade de ser modelista, como afirma para Lélia Coelho Frota (CONDURU, 2018).

Por conseguinte, a questão da cor é outro aspecto que é analisado, visto que a artista sempre fez o uso de diversas cores, mais naturistas ou intimistas, em suas telas. Essa colorização rica, indubitavelmente, traz aos quadros um esperado realismo, proveniente da imaginação e da pesquisa de Maria Auxiliadora. Conduru (p. 75-76) também destaca que a artista cria elementos, como representações de orixás com corpetes ao invés de batas, mostrando o gosto da artista pela modelagem, por novas experimentações estéticas. Isso se dá, conforme o autor, pelo fato de haver uma aproximação entre a artista e a cultura de massas, algo que é notório em parte da sua obra; a artista se aproxima, nesse sentido, do gosto comum, de uma arte negra produzida em contato com os seus, com a sua própria magnitude, que se afasta de uma estética formal para uma nova maneira de se fazer arte no Brasil. Não obstante, Conduru afirma que tal liberdade se dá justamente pela porosidade presente nas religiões de matrizes africanas, que absorvem questões relacionadas à cultura local em seus rituais ou formas de vivenciar a religião. Tal porosidade pode ser observada na criação onde tipos de vestimentas são trocadas, reinventadas, trazendo novos sentidos, “reinventando a pintura” e, no mesmo caminho, “remodelando a macumba”.

### **2.3.7 Adjetivo esdrúxulo: Maria Auxiliadora (Marta Mestre)**

Mestre tratará, mais detidamente, no começo de seu escrito, sobre a dita *arte primitiva*, termo em voga para se referir aos artistas que não estudaram artes plásticas, para, por assim dizer, produzir obras que acompanhassem a própria mimetização proposta por diversas escolas que possuíam um padrão hegemônico de tratar de arte apenas aqueles – e aquelas obras – que seguiam um conjunto determinado de técnicas e procedimentos para representar – mimetizar – o real. Tal terminologia, continua a autora, acaba por reduzir o próprio alcance estético de uma dada obra, uma vez que, em diversos casos, há uma assimilação entre a obra e a própria vida do artista, que, neste caso, é um fato comum observado pela crítica da época,

que, neste caso, dava mais atenção para o fato – no caso de Maria Auxiliadora – de ter sido empregada doméstica, “de trocar o aspirador pelo pincel”, a sua origem humilde etc.

Certamente, a partir do século XX, principalmente com a desmistificação desse cenário e com a abertura para uma criação que não precise ser necessariamente mimética (MESTRE, p. 78), diversos artistas – especialmente os considerados primitivos – começam a utilizar de suas próprias técnicas para representar algo que, mesmo sem mimetizar, nos revela ali a presença da artista, bem como do “outro”, que, por conseguinte, “deixa passar observações pertinentes sobre nós e a nossa cultura, bem como algumas tensões interpretativas em torno daquilo que entendemos como arte (p. 78).

O que nos interessa – nesta dissertação – especialmente neste texto é justamente compreender este aspecto central da *arte primitiva* e as suas intenções no campo do discurso, uma vez que o catálogo, ao criar um ethos da artista, traz informações ao grupo ao qual pertencera – isto é, o Grupo de Embu inicialmente, e, posteriormente, aos artistas da Praça da República, com fortuna crítica à época sobre os artistas que ali expunham e sua arte *naif*. Atualmente, é notório a presença de tais grupos no cenário artístico afro-brasileiro, ao qual se atualizam constantemente em decorrência desta abertura ao trabalho de pesquisa e composição de obras de diversos artistas que antes não tinham acesso ao circuito de artes.

Veja o caso do discurso hegemônico, que atua como forma de operacionalizar as relações que são estabelecidas em diversos campos da cultura, da religião, das artes etc. Maria Auxiliadora à época foi vítima sim de uma redução do seu alcance estético. Nesse sentido, a sua vida, hipoteticamente, poderia até ser considerada mais importante que a sua arte: a superação da pobreza, o reconhecimento. A atualização do catálogo operacionaliza uma ação de desconstrução constante daquilo que foi dito e daquilo que se quer falar. A academia atual, assim como os curadores que falam sobre arte salientam a dimensão daquilo que é jugo da escravidão e ainda se estabelecem a partir do próprio racismo estrutural que inscreve toda e qualquer relação social. Ao mesmo tempo em que dá destaque para a riqueza de informações contidas nos documentos da época que notadamente são importantes por dar reconhecimento a uma artista, mulher, negra e periférica na década de 70, tenciona para um novo debate a respeito de como se referir ao *seu tipo de arte*.

Em resposta aos impasses referentes aos monopólios e às barreiras entre arte e não arte, o filósofo estadunidense Richard Shusterman propõe uma via crítica contundente em defesa da legitimidade estética da cultura popular, procurando entender a continuidade entre a experiência estética e os processos normais da vida no interior da sociedade pós-moderna. (p. 81).



Nesse sentido, a cultura popular acaba sendo operacionalizada como uma maneira de se desvincular de uma “norma” estética, academicamente pautada, para abrir espaço ao novo, que se dá por meio das vivências, experiências e estudo em relação à obra. Isso destaca a importância de se “operar como um “estímulo a uma reforma construtiva” do homem, ao invés de permanecer como um “simples ornamento” ou uma “alternativa imaginária para o real”. (p. 82)

Notoriamente, a autora ressalta que “arte é arte”, superando as barreiras que impingem a cultura popular. Nesse sentido, é retomado o texto de Lélia Coelho Frota, *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, o qual “propõe já no título um deslocamento epistemológico no campo da arte, em que é propositiva a ausência da designação “arte primitiva”, ainda em voga na época” (MESTRE, p. 86).

Outro aspecto destacado por Mestre são partes da entrevista de Maria Auxiliadora para Frota, se destacando a parte na qual a artista diz que “nos fins de 68 eu comecei a fazer relevo com cabelo”. Certamente, o uso do seu cabelo, além do procedimento técnico em si, isto é, trazer verossimilhança, há ali a própria temática que é recorrente no decorrer da obra. Para Mestre, “merece destaque a identificação completa da artista com o tema que elege para pintar, ao ponto de usar o seu próprio cabelo na composição da imagem (“Tive essa ideia quando estava pintando um quadro grande de candomblé [...]”)” (MESTRE, p. 86). Nesse viés, podemos observar os indícios de ancestralidade na obra, visto que a artista “emprestava” o seu próprio cabelo para as personagens ali representadas, em sua maioria para mulheres negras.

Elemento e identidade das cult...

### **2.3.8 Maria Auxiliadora em Boston (Karen E. Quinn)**

A autora inicia o texto afirmando que se o (re)conhecimento de Maria Auxiliadora e sua obra ainda é pequeno no Brasil, nos Estados Unidos ainda é menor. Todavia, a partir da doação de obras de arte afro-brasileira de John Axelrod, advogado e “importante patrono” (p. 91) do Museum of Fine Arts, os quadros *Plantação* (1971), *Chuva sobre São Paulo* (1971) e *O incêndio* (1973) foram adicionados ao catálogo do museu, em 2014, corroborando assim para a importância da artista no cenário internacional de artes (QUINN, 2018).

Por conseguinte, Quinn também discorre sobre os aspectos narrativos presentes em tais obras, evidenciando aspectos comuns observados em sua obra, como o urbano e o rural, bem como as atividades marcadas dessas pessoas: a vida da colheita no campo, um dia

comum na cidade, as pessoas que por ali circundam, bem como a diferença de classes sociais marcadas por vestimentas chiques ou rasgadas, diversos tons de pele em um centro multiétnico e multicultural igual a cidade de São Paulo.

Além da própria descrição das obras, Quinn discorre sobre aspectos técnicos já percorridos em textos anteriores, como a tridimensionalidade, o uso de cores vívidas, a presença da técnica que imita o bordado para criar linhas e tramas etc. Por fim, é destacada a importância de inserir o nome da artista – não só desta, mas de outros artistas negros que entraram para o ostracismo. Tal exposição, conforme Quinn, colocou a artista “no radar de uma audiência muito maior, internacionalmente.”. Não obstante, a resposta do público é sempre positiva em relação à obra de Maria Auxiliadora, visto o sucesso da exposição realizada em Boston assim como a realizada posteriormente pelo Museu de Arte de São Paulo, em 2018.

### **2.3.9 A arte de despistar (Lilia Moritz Schwarcz)**

O texto se encontra dividido em seis partes, na primeira, “Introdução: primitivo é cobertor curto” a autora, tomando em perspectiva a própria construção do catálogo que desconstrói o conceito de “arte primitiva”, evidencia que tal termo só existe se é contraposto a um outro, ou seja, a “arte erudita”. Schwarcz retoma o próprio termo primitivo, o qual era utilizado na época da chegada dos europeus às américas, cuja população local foi lida e interpretada pela “falta”, “como se estivessem muito aquém, dos conhecimentos e das práticas dos seus colonizadores” (p. 97). A autora ainda destaca o “paradigma eurocêntrico”, no qual há uma dicotomia entre o “Novo Mundo” e o “Velho Mundo”, uma vez que o primeiro “só era novo em relação a uma Europa que se reconhecia como “velha” (p. 96). Nesse aspecto, a civilização ocidental era compreendida como aquela que se encontrava “no topo da pirâmide social, com suas criações e com a ciência, e dispõe as demais manifestações e sociedades na sua base inferior.” (p. 96). Certamente, tal terminologia também adentra o campo artístico, onde os artistas “primitivos” eram aqueles que se apresentavam dentro de uma perspectiva “popular”, com pouco domínio de técnicas e, hipoteticamente, sem “lidar com temas mais complexos” (p. 97). Não obstante, Schwarcz sublinha que tal terminologia, certamente, acabou por limitar esses artistas e suas obras, por serem visto como ingênuos, sem muitas técnicas e como apenas a representação de uma experiência do artista, ao passo que “a arte erudita seria aquela ensinada nas escolas de maneira “racional” e pretensamente universal.” (p. 98).

Em seguida, a autora afirma que devido a tais terminologias muitos artistas negros acabaram vendo a sua arte diminuída (p. 98). Maria Auxiliadora, no entanto, acaba por subverter essa diminuição do seu alcance justamente pela sua maneira “particular” e “universal” de pintar e, conseqüentemente, narrar aquilo que é representado. Schwarcz também diz que é por causa do contato com Solano Trindade, já em São Paulo, que a artista “passou a dialogar, mais diretamente, com temas africanos e afro-brasileiros, os quais podem ser observados em obras que retratam cenas de candomblé, capoeiras, festas populares etc. Neste cenário, Schwarcz (p. 99) evidencia o destaque dado para a presença constante de figuras femininas, que são vistas alegres ou em prantos, desempenhando diversas funções e papéis: “A moça namoradeira, a mulher que trabalha, a mãe que cuida dos filhos, a dona da venda, a professora da escola, a porta-bandeira ganham sempre um lugar especial nas cenas que a artista cria, de forma deliciada e afetiva” (p. 99).

Um ponto importante destacado pela antropóloga é o fato de a artista utilizar linguagem verbal em algumas obras, por meio de balões de fala, dando voz aos personagens representados ou dando títulos ao que é representado, como é o caso do quadro *Três mulheres* (1972), no qual há o diálogo de três mulheres – duas deitadas na cama e uma atrás da cortina, que pergunta as outras duas: “Marilena! Dulcineia! Eu vou no forró da Brasilândia! Vocês querem ir também?”, as duas mulheres deitadas declinam e dão seus motivos para não ir ao baile, pois já tinham outros compromissos. O destaque é dado, novamente, para o ambiente feminino, “assim como as preocupações das três mulheres retratadas.” (p. 102). Em relação à técnica utilizada, o uso de massa e do próprio cabelo nas telas colocam as mulheres negras como aspecto central da obra.

Corpos de mulheres negras e de mulheres afro-brasileiras saem, portanto, do segundo plano para ganharem centralidade na obra de Auxiliadora. Ademais, distante da convenção do corpo nu, em geral realizada por homens, nesse caso faz toda a diferença o fato de a autora dessa tela ser uma mulher. Em vez de ficarem expostas ao olhar masculino, nessa tela, as figuras femininas aproveitam o tempo para descansar e trocar experiências.

**Figura 7 – Três mulheres (1972)**<sup>12</sup>



Fonte: Masp.

A autora ainda afirma que, ao tornar visível, a artista também “pintava o invisível”, desvinculando-se assim da ideia de que a sua arte pretensiosamente buscava apenas por uma felicidade burlesca, como era caracterizado os artistas “primitivos”, aqueles que expressavam o que viam, mas que não tinham muito a dizer. Nas suas cenas, no entanto, há espaço para as interpretações, para o muito, isto é, para aquilo que é visto e que pode ser (re)interpretado. Schwarcz utiliza como exemplo, entre outras obras analisadas, a pintura *Rosas azuis e flores* (1973), na qual há um “jogo de esconde-esconde”, isto é, o leitor precisa apurar o olhar para ver o que está além daquilo que é visualizado inicialmente, isto é, a figura de duas moças e um rapaz colhendo flores, “No entanto, na parte de baixo do quadro, aparecem três casais de namorados, quase camuflados. Dois mais abraçados e o outro mais acomodado ao solo da

<sup>12</sup> Fala dos balões: Sarita (atrás das cortinas): “Marilena! Dulcineia! Eu vou no forró da Brasilândia! Vocês querem ir também?”; a primeira mulher da figura responde (não tem como distinguir quem é Marilena ou Dulcineia): “Deixe-me pensar, Sarita. Mas não sei se saio com você ou com Paulo Aurélio”. A segunda mulher representada afirma: “Eu não vou sair com você porque marquei um encontro com Roberto. Já são cinco horas! Vou me vestir depressa. O meu amor vai chegar às 5h50”.

plantação. Ou seja, [...] a pintura desmente ou despista o que a tela efetivamente apresenta. (p. 100).

Neste aspecto, a autora observa as autorrepresentações da artista que corroboram para uma *tristeza de si*, referenciada por meio dos anos finais da vida da artista, que falece em 1974. Nesses últimos anos, as cenas alegres – em certa medida – dão lugar para cenas mais lúgubres e fúnebres, como cenas de velórios, cenas místicas, cenas da artista enferma ou em desespero. Essa perspectiva de sua tristeza é observada especialmente nas obras *Enterro da mesma* (1973), *Autorretrato no ateliê* (1973), *Velório da noiva* (1974) e *Autorretrato com os anjos* (1972). Nessas – e em outras obras – a artista utiliza o recurso de inserir uma obra dentro de outra obra, “o que mais uma vez desafia a definição da obra dessa artista como naïve ou primitiva” (p. 104), evidenciando uma metalinguagem típica da artista.

Por fim, a autora destaca o fato de ser difícil – se não impossível – aplicar uma legenda ou um rótulo a respeito da obra de Maria Auxiliadora, visto que o seu trabalho “explode a classificação de “arte popular”” (p. 105). A artista, ao incluir cenas dentro de uma cena maior, na qual os vestígios ali deixados não são tão fáceis de perceber, justamente pelo fato de toda a composição ser pensada justamente para “informar” algo maior, mais grandioso. Nesse sentido, a linguagem ali contida é vista como aspecto central a uma arte que corrobora para a produção de novos sentidos; dentro desta linguagem visual, como bem pondera a autora, há “Linguagens escritas, linguagens musicais, linguagens rituais, linguagens do dia a dia, linguagens do seu corpo com a introdução de seu cabelo nas obras.” (p. 105). Esse recurso, por sinal, evidencia a maneira com que a artista “desarruma” a arte a qual ela era enquadrada, afinal, se o primitivo preza o simples, dificilmente sua arte poderia ser tal, já que o simples ali não existe, ao contrário, o que há é a explosão e profusão de significados que partem das obras que dizem mais do que aquilo que é mostrado.

De um lado, é possível encontrar algumas “formas” que lembram as influências africanas, expressas nas roupas, nos instrumentos, nos rituais, nas atividades dessas populações mais marginalizadas e, em sua maioria, negras. Também as cores fortes e os desenhos fartos aguçam uma memória africana reescrita no Brasil. De outro, é fácil perceber como a artista inclui, predominantemente, protagonistas negros e negras nas suas telas, e introduz situações em que a cor faz toda a diferença. Basta lembrar das tantas cenas em torno do candomblé, das escolas de samba, da prática da capoeira e dos rituais populares. (p. 105-106).

Schwarcz conclui o seu ensaio retomando a fala de Auxiliadora sobre a sua “aldeia”, termo afetivo utilizado para se referir a sua comunidade, a comunidade negra e artística a qual fazia parte, sem se limitar apenas à sua comunidade, mas com a finalidade de a partir do seu

lugar alcançar outros, outras aldeias e comunidades, em um esforço comum para expressar aquilo que se sente, assim como para elucidar a necessidade de evidenciar o protagonismo negro que lhe era caro.

### **2.3.10 Manifestações culturais diaspóricas na obra de Maria Auxiliadora da Silva (Isabel Gasparri)**

No ensaio em apreciação, Gasparri retoma novamente a questão da nomenclatura “arte primitiva” como forma de diminuir o trabalho de artistas negros brasileiros, que, por meio desta dicotomia, se contrapõe a uma “arte erudita”. Ao assumir uma perspectiva multicultural, a autora busca por manifestações diaspóricas decorrentes da obra da artista, “considerando relações existentes entre arte e sociedade” (p. 107). Nesse sentido, é notório o fato de o texto novamente informar ao leitor que o trato dado a uma “arte popular” nada mais faz do que depreciar obras e artistas, especialmente artistas negros(as).

Não obstante, Gasparri propõe então um olhar que visa a contribuição do(a) negro(a) no campo das artes, assim como na própria constituição de uma identidade nacional. Notadamente, o racismo, aspecto basilar na construção da sociedade brasileira, acaba por colocar esses artistas dentro “de um processo histórico em que houve a interferência governamental, que tentou impedir o exercício de ofícios e desmantelou o ensino existente em corporações de ofício em confrarias.” (p. 108). Isto é, ofícios realizados majoritariamente por pessoas negras acabam sendo feitos as escondidas, ou apenas deixado para que pessoas brancas o fizessem, como é o caso citado dos ourives, o qual era exercido por negros e indígenas e, conseqüentemente, proibidos pela própria coroa portuguesa no decorrer do século XVII (GASPARRI, 2018). Conforme Felinto (*apud* GASPARRI, 2018), é a partir do movimento modernista – mais precisamente em sua terceira geração, ou seja, entre os anos de 1945 e 1960 – que “artistas negros puderam efetivamente exercer protagonismo no âmbito das artes visuais, falando sobre si mesmos e elegendo temas condizentes com os “modos de ser e de viver dos afrodescendentes, suas crenças, estéticas, necessidades”. (p. 108).

É dentro deste quadro que Gasparri inclui a obra de Maria Auxiliadora, que, por sua vez é apreciada por meio da hipótese de seu engajamento e conexão com as pautas sociais dos movimentos negros que começam a ganhar corpo mais propriamente com o processo de redemocratização do país. Nessa seara, “tanto sua escolha temática quanto suas opções estéticas puderam se aproximar dos atos de resistência cultural” (p. 109).

Por assim dizer, é dentro desta luta que a autora insere a questão da diáspora presente na obra, tendo em vista, inicialmente, a aproximação da artista com o grupo de Embu, já que é por meio de Raquel Kambinda, filha de Solano Trindade, que a artista se aproxima do grupo, e, posteriormente, é apresentada a Mario Schenberg ainda por intermédio de Raquel. Diante de tais hipóteses, é possível afirmar que Auxiliadora tinha conhecimento de determinadas demandas de tais movimentos, dado que o tema é comumente retratado em obras como *Ama de leite* (1970) e *Tiradentes* (1973) (GASPARRI, 2018). Ora, tais temas, são, por excelência, provenientes de um contexto histórico e social que imbrica a relação entre Áfricas e suas diásporas por meio de uma estética que objetiva estabelecer uma relação comum entre o eu e o outro, em um cenário que é observado cenas cotidianas que permeiam a contribuição africana em solo pátrio, como é o caso das cenas de candomblés ou das escolas de samba, que evidenciam a priori uma ancestralidade nos dada desde a época do tráfico atlântico entre áfricas e américas.

### **2.3.11 Maria Auxiliadora: Meteoro sensível (Lucienne Peiry)**

Neste ensaio, podemos notar a questão da liberdade criativa e, por isso, estética, que artistas que não frequentaram espaços formais de arte conseguem expressar por meio de suas obras. Mais uma vez, assim como nos outros textos, a ênfase é dada a forma do trato com uma “arte primitiva”. Conforme Peiry (2018, p. 118), a artista, por motivos financeiros, precisou deixar a escola para se tornar doméstica; ao começar a pintar – e pela falta de conhecimento formal de técnicas artísticas adotadas pelo cânone artístico –, poderia ser classificada como uma artista “ignorante”. Tendo isso em vista, “a noção de “ignorância” remete a uma conotação pejorativa. O dicionário define o termo como o “fato de não saber alguma coisa, de não possuir nenhum conhecimento” (p. 118). Todavia, é notório, mais uma vez, o discurso de rompimento com terminologias que não condizem, especialmente, com os estudos que visam apresentar alguém sob a vista de estereótipos, diminuindo assim o alcance que um artista ou uma obra poderia ter sobre alguém.

Nesse sentido, a partir da liberdade, diversos artistas apresentaram as suas obras se distanciando do que é recomendado pelo cânone. Interessa, para a autora, procurar por meio das técnicas utilizadas pela artista – como a linearidade em algumas obras, onde os personagens aparecem representados na mesma perspectiva, sem uma noção de profundidade ou o uso dos efeitos cromáticos e a repetição, que evidenciam “em sua obra uma atmosfera de agitação, quase febril, que, por vezes, se adequa ao movimento de determinados temas,

capturada como um volteio de capoeira, por exemplo” (120). É notável, nesse aspecto, os diversificados pontos de vista “lateral ou zenital” (p. 121) que encontramos em sua obra.

A autora continua: “As técnicas empregadas por Maria Auxiliadora da Silva, [...] que encontramos em crianças de pouca idade, foram deliberadamente exploradas por muitos representantes da vanguarda europeia que nelas enxergavam uma via de acesso à liberdade estética e espiritual.” (p. 122). Por fim, a autora discorre sobre uma possível aproximação entre a obra da artista com a *Art Brut*, todavia, este tipo de arte dava mais atenção a uma criação que se aproximasse de algo sem um destinatário e enfoque maior na própria aproximação; como sabemos, Auxiliadora, apesar de compartilhar questões financeiras, ter uma origem modesta e ser autodidata (p. 122), se preocupava muito com as cenas que se refletiriam em seus quadros, tendo em vista as narrativas rurais, religiosas ou de família, estabelecendo um claro destinatário para as suas obras, que a interpretariam no bojo de uma mulher negra que encontra formas de expressar suas particularidades e visões de mundo.

A imagem a seguir, por exemplo, elucida esta composição criada a partir de uma ideia de movimento, cuja disposição dos personagens tiram a narrativa do plano estático para uma cena repleta de mobilidade: os tambores indicam a música própria de um ritual de matriz africana, as cores, hipoteticamente, remetem a ideia de não deixar nada sem uma cor característica. Este tipo de ritual, comumente trabalhado pela artista, é informado no catálogo pela própria intimidade que a artista tinha com esse tipo de ritual, que, além da fé da artista, serviria como um espaço enriquecedor para o momento da composição de uma determinada obra. Esse espaço de estudo é interpretação, então, na sua riqueza e não sob um viés estereotipado ou exotificado. Ou seja, a ideia de que a artista não estudava técnicas comuns aos grandes pintores é desmascarada, uma vez que há ali o processo de estudo antes de compor, as cores que serão utilizadas, ou as diversas interpretações que uma obra do tipo gera, considerando a própria “liberdade” que apenas artistas autodidas teriam.



**Figura 8** – Página do catálogo - Cena de um ritual do Candomblé



Fonte: MASP (2018)

### 2.3.12 Descrição de outros trabalhos

Após os ensaios, o catálogo apresenta ao leitor as reproduções das pinturas que estavam presentes na exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* (2018). Ao todo, são 84 obras reproduzidas, as quais salientam as diversas temáticas trabalhadas pela artista, como as cenas de interiores, de rituais, rurais ou da própria vida cotidiana no campo e na cidade. A própria disposição das obras, colocada em seguida dos textos (que também possuem reproduções da obra da artista), auxilia no processo de interpretação desta sob uma nova ótica, primeiramente ao se desvencilhar de terminologias, o

caminho dos artistas negros brasileiros no decorrer dos tempos, ao se desvencilhar de estereotípias e discursos hegemônicos.

Após esta caracterização e descrição dos textos que compõem o catálogo, percebe-se que estes se amarram por meio de uma construção discursiva sócio-histórica que é pautada, estritamente, pelo debate étnico-racial, visto que a sua construção enfatiza aspectos como o que a escravidão deixou de herança para as pessoas negras na década de 70 e como podemos pensar ao refletir atualmente sobre um determinado tema. O museu cumpre uma de suas funções sociais ao enfatizar o debate racial e as desigualdades que são reflexos do racismo. Maria Auxiliadora entrou para o apagamento, apesar de sua potencialidade, notoriamente, se é potente, não deveria ser esquecida; o museu subverte este espaço ao trazê-la para o circuito contemporâneo de artes e problematizar o seu apagamento. Em sua exposição, a faixa “Onde estão os negros?” interrogava aqueles que passavam pela Avenida Paulista. O sentido ambíguo da frase sugere possíveis leituras: a doméstica, o porteiro, o faxineiro e ao mesmo tempo, e mais expressivo, que os negros também estão ali no museu – e em muitos outros lugares – construindo artes e novas epistemologias. Saliento, assim, que nesse aspecto o catálogo oferece ao leitor uma nova perspectiva no trato da “arte primitiva”, podendo entender que terminologias depreciativas não condizem com o rigor estético e a potencialidade que os quadros desses *primitivos* oferecem.

Parece-me, então, que o catálogo em apreciação coaduna com aquilo que foi evidenciado por Marguerito (2013) e Orlandi (2018), pois é um texto que, no seu cerne, possui a ideia de plurissemiose, desde a sua apresentação, nas primeiras páginas, compostas até os limites das margens com obras da artista, e, em seguida, textos que dialogam com outras obras e artistas que buscavam por um espaço de diálogo e fortalecimento de identidades. Bittencourt (2018), por exemplo, traz o exemplo da pintora estadunidense Emma Amos, ao traçar uma aproximação entre a obra *Sandy and her Husband* (1973) com a obra *Noite de núpcias* (1974), de Maria Auxiliadora. Ambas as obras evidenciam o protagonismo da mulher negra em momentos de intimidade e de afetividade. Amos também pertenceu a um grupo de artistas negros, assim com Maria Auxiliadora, destacando assim que tais grupos procuravam por criar lugares “de interlocução, afinidades e fortalecimento” (BITTENCOURT, 2018, p. 38.)

### 3 CAMINHOS METODOLÓGICOS

A metodologia desta pesquisa será de base exploratória, buscando investigar como se dá a construção do *ethos*, *pathos* e alteridade, mediadas pelo catálogo *Maria Auxiliadora da Silva: vida cotidiana pintura e resistência*, na obra de Maria Auxiliadora.

[...] os estudos exploratórios permitem ao investigador aumentar sua experiência em torno de determinado problema. (...) O pesquisador parte de uma hipótese e aprofunda seu estudo nos limites de uma realidade específica, buscando antecedentes, maiores conhecimentos para, em seguida, planejar uma pesquisa descritiva ou de tipo experimental. (TRIVIÑOS, 1987, p. 109).

Inicialmente, foi feito o levantamento dos textos presentes no catálogo e o agrupamento pelas questões que cada ensaio irá tratar, buscando fornecer ao leitor os elementos que podem ser interpretados pelo analista como uma construção de uma imagem de si, por parte do contexto do museu, que possui a capacidade intrínseca de criar espaços propícios para se abrir ao Outro por meio da arte e daquilo que é dito sobre a arte. Para tanto, esses textos exercem um papel de complementariedade e expansão dos argumentos presentes em outros textos que auxiliam no processo de interpretação – a entrevista para Frota (1974), o texto de Bardi com a mãe da artista após sua morte (1977); um elogio de Schenberg ao trabalho da artista (1970).

tendo em vista que nos estudos levantados, que enquadram a questão do *ethos* e da alteridade, em concordância com as proposições teóricas e metodológicas relacionadas ao discurso e às artes plásticas, caracterizam uma nova perspectiva para compreender a obra de Maria Auxiliadora da Silva.

Nesse sentido, a busca por referências e materiais a respeito da vida e obra de Maria Auxiliadora – assim como a análise de obras onde a artista se autorrepresenta e do próprio catálogo –, sendo pensada no sentido de evidenciar os aspectos de construção dos conceitos elencados, auxiliam nas hipóteses percorridas ao longo do projeto. Continuamente, as pesquisas que permeiam o estudo da AD, que serão evidenciadas no decorrer da fundamentação teórica, servirão como aparatos metodológicos para realizar a intersecção entre os meandros do discurso e a sua relação com as artes plásticas. Após análise e relação entre os dois campos, será colocado em pauta se essas relações, efetivamente, se aproximam e quais são os resultados do intercambiamento entre a produção referida de Maria Auxiliadora com as perspectivas teóricas da Análise do Discurso, tal como se compõe o *ethos*, o *pathos* e a alteridade na sua obra.

O que se propõe, então, é realizar um ajuste epistemológico baseado nas teorias do discurso e das artes plásticas para que as categorias de *ethos*, *pathos* e *alteridade* possam ser operacionalizadas dentro da construção de uma imagem de si por parte da artista e daqueles que estudam ou falam sobre a artista – seja por meio do próprio discurso científico ou por apresentações sobre a artista e sua obra. Tais explicitações são necessárias para elencar a particularidade do objeto de análise, visto que, a partir do catálogo selecionado para a pesquisa, busca-se compreender como é constituído o *ethos*, o *pathos* e a *alteridade* (MASP, 2018). Sob um viés discursivo, mostra-se, então, que há uma diferença entre a análise do não-verbal e do que, por meio do verbal, pode ser interpretado pelo analista. Conseqüentemente, por meio do rigor teórico e metodológico proporcionado pelos estudos sobre a pintura e sobre o discurso, tenta-se, assim, aproximar essas duas áreas do conhecimento, por meio de uma abordagem discursiva que dê conta de fazer uma intersecção entre o não-verbal presente na obra e o verbal que pode ser extraído da obra.

### 3.1 O DISCURSO E PINTURA: UMA APROXIMAÇÃO VIÁVEL

O discurso, notadamente, é permeado por imagens que colocam em prática os diversos sentidos que são operacionalizados no sujeito, que, no caminho da interpretação, coloca em prática o seu modo de subjetivar e individualizar o mundo em meio a uma coletividade dada. O interminável caminho do espectador de criar e (re)criar aquilo que lhe aparece aos olhos. Uma obra de arte, certamente, fornece elementos estéticos que valem por si só, ora, uma pintura, por exemplo, fala por si e para aquele que a vê, fornecendo um mundo de possibilidades de interpretação ao considerar os processos de subjetividade e, também, uma linha mais ou menos estabilizada que tende a encaminhar o espectador para os processos de interpretação. Certamente, o artista ao ser perguntado “o que você quis dizer?” ele não precisaria dar uma resposta que abrigue todos os sentidos que compõem um quadro. Poderia discorrer sobre as técnicas, sobre a sua visão pelo tema, sem discordar da ideia de que o espectador pode atribuir sentido, mas não todos os sentidos: a composição de uma obra oferece caminhos possíveis no processo de interpretação (OSTROWER, 2013).

Para subsidiar o debate em relação ao campo artístico, assim como as possíveis relações que podem ser estabelecidas com os estudos linguísticos e, respectivamente, do discurso, a análise do não verbal aparece como um ótimo aparato metodológico, visto que aspectos como perspectiva, volume, linhas, cores, segmentação das cenas, claro-escuro auxiliam no processo interpretativo do espectador (OSTROWER, 2013). Souza (2001, p. 65),

ao assumir uma perspectiva de que a análise de imagens “[...] não vai pressupor, em primeira instância, o repasse do não verbal pelo verbal.”, pondera que há dois campos que podem auxiliar na sua compreensão, a saber, o linguístico (do repasse do não verbal para verbal, por meio da constituição dos signos presentes na imagem, baseado em uma perspectiva saussuriana), ou as suas características, “[...] como extensão e distância, profundidade, verticalidade, estabilidade, ilimitabilidade, cor, sombra, textura, etc.” (SOUZA, 2001, p. 66). Conforme Brait (2013, p. 39), “O termo verbal será compreendido tanto em sua dimensão oral quanto escrita e, da mesma forma, visual abrangerá a estaticidade da pintura, da fotografia [...]”. Isto é, o não verbal.

Na análise própria do não verbal, adotam-se esquemas relacionados ao cenário/ilustração; Vilches (1991), por exemplo, busca por uma análise que se afaste, inicialmente, da sua interpretação por meio dos signos linguísticos, isto é, da palavra como única forma de significar a imagem. Para o autor, e consoante Souza (2001, p. 68), é necessário estabelecer “[...] o estatuto teórico dos elementos que constituem o plano da expressão visual e defina qual a relação existente entre a articulação material e o plano geométrico.”. É justamente por meio desses elementos que esta pesquisa busca estabelecer uma aproximação entre discurso e artes plásticas, uma vez que, no plano da Análise do Discurso, especialmente na sua versão mais enunciativa, voltada para a constituição de um sujeito que diz eu, pode ser relacionada com outros elementos que são apropriados por este sujeito para projetar a sua imagem. É o caso aqui analisado – como se dá a construção desta imagem mediada pelo catálogo já mencionado.

Conforme Brait adverte, pode-se depreender que este também é um objeto de estudos com base na própria dialogicidade que pode ser estabelecida entre duas coisas distintas. Por exemplo, ao se criar uma cena – seja em versos, em prosa, ou, no caso deste estudo, em uma pintura – há sempre uma “tensão indissolúvel entre interior/exterior, dizer/mostrar, mesmo/outro” (BRAIT, 2013, p. 38). A pintura, ora, é um elemento estético que também significa em nós, e, na tarefa de significar, depreende-se o contexto da cena e guia os modos de leitura, argumentando para o fato de a obra falar por si e, no espaço subjetivo da interpretação, emanar sentimentos nossos e, também, de nossa própria coletividade. Nessa seara, recordo os dizeres de Jan Mukařovský sobre a imanente relação entre individual e coletivo: “Cada vez se compreende melhor que o conteúdo da consciência individual é dado, até à sua maior profundidade, pelos conteúdos da consciência coletiva.” (1993, p. 11). A dimensão da consciência coletiva é interessante justamente por auxiliar na construção da própria imagem de algo, neste caso de Auxiliadora, visto que a sua produção, notadamente e

em certos casos, enseja essa necessidade de evidenciar uma coletividade que *a priori* é contida no individual. Devo salientar a necessidade do isolamento das próprias imagens nas quais a figura de Auxiliadora é representada, justamente pelo amplo alcance estético que é comum de qualquer obra de arte. A artista produziu muito e pintou diversos temas que não se limitam apenas às cenas de autorrepresentação ou onde há uma cena sobre si. Outros espaços são comuns em sua obra – cenas religiosas, de caráter mais dionisíaco (FROTA, 1975), com imagens mais voltadas para as religiões de matrizes africanas ou católicas; cenas rurais e familiares, representando ali aspectos mais cotidianos. Assim, é importante analisar especificamente as obras onde esta representação de uma imagem corrobora na construção da imagem da artista.

Veja o caso da tela *Mobral* (s. d.): uma sala de aula lotada de alunos adultos, muito deles pretos e pardos, alguns cansados pela lida diária, mas representados ali na sala de aula, buscando por algo que nossa memória entende como uma “progressão de vida”, afinal, seria por meio dos estudos que classes marginalizadas poderiam alcançar novos espaços. Ainda é válido destacar que a artista frequentou este espaço, visto que largou os estudos no primário para trabalhar como doméstica e bordadeira, por causa de problemas financeiros, retornando à sala de aula já adulta, para aprender a ler e a escrever. Acredito que determinados fatos são bons exemplos que indicam essa construção de uma imagem de si, mesmo quando a imagem não é uma das representações da artista, mas uma imagem que se constrói sobre algo que foi vivido e representado, construindo uma rede de relações entre o (auto)biográfico e a obra, contribuindo na construção de sentidos sobre a obra e a artista. Certamente esse é um traço comum em diversos quadros de artistas autodidatas, que utilizam muito mais a própria criatividade do que as técnicas para compor. Ostrower (2013) salienta a importância da *intuitividade* ao propor, em uma obra, um pontilhado, uma determinada linha, o uso das cores no processo de projetar o que está em mente para a tela, isto é, materializar algo que será alvo de apreciações, interpretações e emoções que acompanham o nosso *ser sensível*.

Por outro lado, ao nos aproximarmos de uma linha mais discursiva, conforme Pêcheux pontua, o sujeito é interpelado pela ideologia. Orlandi, em sua vasta literatura sobre questões inerentes ao discurso, sujeito e ideologia, afirma que o indivíduo “se submete à língua mergulhado em sua experiência de mundo e determinado pela injunção a dar sentido, a significar-se. E o faz em um gesto, um movimento sócio-historicamente situado, em que se reflete sua interpelação pela ideologia” (ORLANDI, 2007, p. 2). Parece que tal concepção de sujeito, notadamente vinculada à AD, se assemelha a este sujeito ideológico também constituído nas artes, visto que, conforme Neckel afirma, “O processo criativo, tratado

enquanto processo discursivo é carregado interfaces históricas, sociais e ideológicas e o artista se insere em uma determinada formação discursiva para produzir seu dizer que tanto pode ser da ordem do verbal ou do não verbal.” (2005, p. 3-3).

Já no campo da pintura, podemos nos apropriar melhor dos conceitos salientados por Ostrower (2013) nos processos criativos. Os elementos visuais são aqueles que, diferentemente das palavras, por exemplo, que em alguns casos podem significar por si mesmas antes de se tornarem enunciados mais complexos, esses elementos, a priori, não nos dizem nada além de objetos materiais. A partir do seu uso, da forma adquirida por esses elementos dentro do quadro que podemos significar aquilo que se apresenta.

Se fôssemos perguntar de quantos vocábulos se constituem a linguagem visual, a resposta seria: de cinco. São cinco apenas: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos. (OSTROWER, 2013, p. 99).

A partir do uso desses elementos, não necessariamente em conjunto, é observada a própria expressividade de um determinado quadro, evidenciando a perspectiva do artista sobre um terminado tema ou contexto. A partir dos diversos estudos das ciências humanas e sociais, nos quais a relação entre indivíduo e sociedade é indissolúvel, o artista também assume um compromisso com a sua própria realidade e sociedade (OSTROWER, 2013). A forma de pensar é expressa na obra. Na obra de Auxiliadora, por exemplo, é observada uma vida cotidiana que pode ser comum a diversos brasileiros, com temas, lutas e expectativas comuns. De acordo com a autora, o artista sempre estará vinculado ao próprio contexto cultural; nesse aspecto, [...] as obras de arte revelam a experiência do artista, como indivíduo, diante de propostas e valores que existem em sua sociedade (2013, p. 43).

É notório que na década de 70 surge um forte movimento no Brasil que começa a lutar veementemente por seus direitos e pelo processo de redemocratização que deveria garantir uma nação menos desigual. Lélia Gonzalez (1980), por exemplo, já discutia o papel da mulher negra e periférica em uma sociedade estratificada. Tal sociedade relegou estas mulheres para a sua base, todavia já era hora de rever determinados valores e entender que tais mulheres vinham ocupando outros espaços na sociedade, podendo denunciar as diversas formas de opressões e injustiças que as violavam. Maria Auxiliadora, por sua vez, cria um compromisso ético e estético a partir de sua obra, visto que ela nunca deixou de lado a representação do povo negro sob diversas nuances, sem abrir mão das técnicas que estudava e que pelo seu uso

os críticos taxariam como uma arte menor. Hoje podemos perceber com uma ênfase maior que esta obra não é primitiva.

Partindo deste preâmbulo, devo me ater um pouco mais à questão da narratividade presente em uma pintura. Partindo do pressuposto de que um texto expográfico busca criar uma narrativa sobre algo ou alguém, sobre uma exposição (ORLANDI, 2020), e, no escopo da obra de Auxiliadora, em que há a busca pela necessidade de não apenas pintar, mas narrar os fatos, colocar no quadro aquilo que está na memória e na imaginação. No caso desta pesquisa, serão exploradas apenas as obras onde há uma busca narrativa que indique a presença de um *eu* ali construído, em detrimento de outras obras que narram outras situações, visando pensar em como se dá a construção do *ethos*, *pathos* e *alteridade* na obra da artista.

A narrativa do eu é percebida pela própria necessidade da artista em expressar algo – primeiramente, algo puramente artístico, pois toda obra de arte a priori vale por si – e também para narrar algo presente no seu cotidiano. O ambiente, tanto interno quanto externo, se configura como um cenário para a criação. Isso tanto nos aspectos internos, que não aconteceram, mas poderiam acontecer – como é o caso da antecipação da morte: ao descobrir o seu câncer, seus quadros se tornam mais lúgubres, abrindo margem para a presença de anjos e santos, rituais de religiões afro-brasileiras e católicas, como o *Enterro da mesma*, *O velório da noiva*, por exemplo.

### 3.3.1 A linguagem verbal e sua relação com o visual

A linguagem, de acordo com Santaella (2017), compreende

[...] uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também [...] todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propicia hoje uma enorme difusão.

Acertadamente, é dentro do bojo da linguagem visual que o não verbal em primazia se apresenta a nós. Esta só pode existir, consecutivamente, a partir do momento em que nós a significamos e a entendemos como uma prática cultural e como linguagem.

Ao nos debruçarmos sobre o visual, buscamos então compreender como que, a partir do repasse do não verbal e das características inscritas nesse universo, se inscrevem no verbal, a partir da interpretação e dos modos de leitura que fazemos de uma obra ou de uma exposição. Além do que é próprio do não verbal, o repasse para o verbal também nos



interessa, visto que a partir de então utilizamos a relação entre a palavra e a imagem, cabendo lembrar que o objeto desta pesquisa é um texto expográfico, onde há, por excelência, textos pluridiscursivos e plurissemióticos (ORLANDI, 2020) sobre uma obra ou um artista. Tal texto, não obstante, realiza este tipo de repasse, onde a representação da obra, além de falar por si, dá espaço para que outros também falem por ela, objetivando guiar os modos de leitura do espectador/leitor.

Em nosso objeto, há, conforme mencionado, uma forte relação entre o verbal e o não verbal. No catálogo são apresentadas por volta de 170 obras da artista, onde diversos pesquisadores tecem sobre essas obras inferências e interpretações, utilizando pressupostos teóricos provenientes do estudo das artes plásticas afro-brasileiras. Aqui, notadamente, há o repasse do não verbal para o verbal, objetivando guiar os modos de leitura do espectador.

Para dar conta da análise do verbal, certamente a Análise do Discurso tem muito a nos oferecer, visto que esta permite que alguns conceitos sejam operacionalizados no estudo do verbal – sempre em relação com o visual. Retomemos novamente o conceito de ideologia proposta por Pêcheux, que a entende como materializada na linguagem. Essa dimensão ajuda a pensarmos que a linguagem – em sentido estendido – é ideológica e subjetiva. Apesar de tratar de uma questão enunciativa, Benveniste considera a relação entre aquele que diz ‘eu’ e a sua relação com o ‘outro’, com os sujeitos presentes nesta relação. Certamente, aquele que ‘diz’ ‘eu’ no caso em análise é aquele que se autorrepresenta, que não aparece com a obra, mas está ali representado. Esse ‘eu’ que é próprio das relações dialógicas, onde se supõe sempre um outro. Se em uma conversa, mesmo que não verbalizada, já notamos a presença de um ‘tu’, que neste caso aparece como aquele que contempla a obra e dali extrai significações.

Veja o caso da *Tristeza de si* (SCHWARCZ, 2018 *apud* MASP, 2018, p. 96), presente no catálogo, onde há a descrição feita pela autora da tristeza e dos tons lúgubres e enlutados na obra em questão:

Se com frequência suas obras misturaram alegria e tristeza, mais ao final da sua vida breve, Auxiliadora trouxe a tristeza da sua própria morte para algumas de suas telas. Em *Enterro da mesma* (1973), ela apresenta a cena de um funeral, o caixão muito branco traz a cruz do catolicismo, religião que a artista jamais renegou. [...] Todos choram e se desesperam diante do infortúnio. Ou melhor, quase todos. Se prestarmos atenção no rapaz que segura o chapéu e olha para a moça de colar amarelo e decote ousado, será possível notar o mesmo tipo de solução presente no conjunto da obra: o enamoramento parece se dar em qualquer ocasião, mesmo diante da morte.

A partir dessa flexibilidade em relação ao “eu”, a “mesma” representada no seu enterro, temos aqui a primazia do sujeito conceituado na AD, isto é, outrora um sujeito

descartado das análises que buscavam entender a linguagem desvinculada de tal. A partir de Pêcheux, nota-se uma inserção desse sujeito nas análises, tendo em vista que, a partir dos construtos teóricos de Althusser, onde o materialismo histórico contribui para a noção de sujeito moderno que temos hoje, individualizado e por isso subjetivo, mas condicionado à coletividade, tendo em vista o seu caráter social. Tais ponderações contribuem, efetivamente, para uma aproximação entre a AD e as artes plásticas, já que o sujeito passa a compor parte central da análise e, a partir dele, constatamos ideologias, crenças, memórias e descrições.

Partindo então desse possível acercamento teórico entre discurso e arte – entendendo que a arte se encaminha para o não-verbal, para o visual, cuja expressividade se constitui pelos signos, que “não é discurso, é *ato* [...]” (CATTANI, 2002, p. 37). Para a sua análise, o pesquisador se depara, então, com um objeto dotado de plasticidade, cujos significados emergem através de elementos como a paleta de cores e, como afirma Kandinsky (1996), da ação da cor, daquilo que o leitor<sup>13</sup> sente ao experimentar a cor. Também pode-se ressaltar as próprias formas e volumes encontrados em determinadas pinturas, entendidas como objetos de arte; no caso deste estudo, será colocado em evidencia a obra da pintora Maria Auxiliadora da Silva, a qual fez bastante uso da inserção de volumes e formas nas personagens representadas em seus quadros.

Efetivamente, esse método de análise encaminha para um lugar onde a construção de uma imagem da artista emerge primeiramente, pela representatividade por ela expressa – veja novamente o caso do catálogo e da própria exposição, que visa, dentro da sua totalidade e da potencialidade da obra, resgatar do apagamento uma artista com o timbre de Maria Auxiliadora, notadamente uma das maiores artistas plásticas afro-brasileiras de nosso tempo.

---

<sup>13</sup> Chamaremos de leitor o sujeito que se depara com uma pintura, com um objeto de arte e, a partir deste e de sua visão de mundo, o aprecia e o interpreta.

## 4 A CONSTRUÇÃO DO ETHOS, PATHOS E ALTERIDADE

### 4.1 O ETHOS, AS ARTES E MARIA AUXILIADORA: UMA APROXIMAÇÃO

Para tratar da noção de *ethos* – isto é, da imagem de si –, devemos salientar a importância de realizar um ajuste epistemológico dos três conceitos presentes nesta análise (a saber: o *ethos*, o *pathos* e a alteridade), para que estes conceitos possam ser operacionalizados na análise do não verbal, no caso, da construção dessas noções em obras onde Maria Auxiliadora se autorrepresenta ou constrói uma cena de si, a partir dos modos de leitura guiados por um texto expográfico – dentro do verbal –, procurando entender como este texto guia as formas de interpretação do sujeito que se depara com a obra ou com o texto, corroborando então na construção da imagem da artista, de sua obra e também das relações ali estabelecidas.

O conceito de *ethos* vem sendo empregado em diversos espaços enunciativos, podendo abarcar tanto o verbal como o visual, onde serão considerados, neste último, os próprios elementos visuais que visam a construção de uma imagem. Para Maingueneau (2005, 2006, 2008, 2014 *apud* DI FANTI; FERÉ, 2018) o *ethos* é constituído dentro de um discurso e, por conseguinte, dentro de situações histórico-sociais, entendendo que sempre haverá a figuração de um outro neste espaço.

No caso da nossa análise, devemos dar especial atenção ao fato de não estarmos lidando diretamente com um discurso verbal, onde se centra as principais perquirições relacionadas ao *ethos*. Todavia, podemos salientar a visão de um dizer “que se inscreve no campo da arte enquanto discurso, marcado por um lugar de dizer da história, da ideologia e afetado também pelos aspectos sociais.” (NECKEL, 2005, p. 1). Tal consideração é necessária justamente para lidar com o discurso que é visto na arte, ao invés de um discurso que se dá por meio de um enunciador que se comunica por meio de uma mensagem oral. A comunicação, no caso em análise, se dá através da própria obra de arte e dos sentidos que dela emerge, bem como do próprio texto expográfico e da sua maneira de dizer sobre algo ou alguém.

Maingueneau (2006, p. 60) afirma que o *ethos*, pelo fato de se constituir discursivamente, tem como particularidade ser um “processo interativo de influência sobre o outro”, sendo um conceito híbrido, dado que “tem um comportamento socialmente avaliado, que não deve ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa”. É nesse sentido que tais ponderações se aproximam daquilo postulado por Amossy (2010), visto que um

sujeito constrói discursivamente uma gama de imagens de si, mostrando a sua própria identidade.

E essas características identitárias também podem projetar representações de grupos, em que o indivíduo singular emerge como “o representante de uma coletividade e em que o discurso pode aparecer como um conjunto de vozes inter-relacionadas” (AMOSSY, 2010, p. 211). Desse modo, a apresentação de si no discurso pode remeter tanto a grupos que ainda não tenham contornos claros como a grupos reconhecidos no espaço social, que queiram, por exemplo, ser reconhecidos identitariamente ou se afirmar via relações de poder. (DI FANTI; FERÉ, 2018, p. 315).

Tal assertiva nos é interessante, notadamente, pelo fato deste ethos se inserir em um contexto específico, onde os grupos que sofrem com este silenciamento – que nas relações de poder se encontram na base da pirâmide – possam falar, ou criar, e, a partir deste ponto, criar uma identificação por parte das demais pessoas que circundam um determinado espaço – neste caso, o espaço do museu. A projeção de tais grupos, em nossa análise, nos é especial por dar contorno e retirar Auxiliadora do ostracismo, visando um rompimento com o seu apagamento e, por conseguinte, dando protagonismo a sua vida e obra. Certamente, esses aspectos mostram esse conjunto de vozes – ou de obras – onde há o protagonismo e, por isso, o reconhecimento, rompendo assim com as próprias relações de poder, sendo contrário a perpetuação do apagamento dessas vozes.

Apesar de tratar a noção de ethos sob uma perspectiva interativa e conversacional, os pressupostos de Auchlin (2001, p. 93) parecem ser válidos para um conceito de ethos relacionado às artes e, especialmente, à pintura de alguém que se autorretrata:

[...] a noção de ethos é uma noção com interesse essencialmente prático, e não um conceito teórico claro [...] o ethos responde a questões empíricas efetivas, que têm como particularidade serem mais ou menos coextensivas ao nosso próprio ser, relativas a uma zona íntima e pouco explorada de nossa relação com a linguagem, onde nossa identificação é tal que se acionam estratégias de proteção.

Não obstante, a própria relação entre aquilo que se encontra em uma zona íntima de nós e que explora a nossa relação com a linguagem pode encontrar formas de se expressar. A pintura é uma maneira de lidar com o mundo e de se manifestar – sem cair na ideia de que isso é algo unívoco, conforme Cattani (2002) afirma, nem sempre algo pintado quer, necessariamente, expressar uma ideia, guiar uma determinada interpretação. A obra se constitui e se revela pela própria obra. Por meio de metodologias específicas do campo da pintura e do discurso, buscar-se-á por elementos que comprovem uma determinada ideia, ou

que, ao menos, aproximem os dois campos. Conforme Paz (1990, p. 56) afirma, o artista não tem – ou não precisa ter – plena consciência de sua obra, já que “entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença.”. Ao analista, então, caberá lidar com os descaminhos e as discontinuidades que são próprias da arte – e, porque não dizer, do discurso, que sempre está sujeito ao erro e ao equivoco, entremeado por constantes silenciamentos e emaranhamentos de vozes? (ORLANDI, 2008). Nesse viés, Cattani (2002, p. 38) afirma que a pesquisa em artes deve buscar “o rigor de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe à sensibilidade no olhar, a profundidade da formação teórica”.

Isto posto, podemos então colocar em pauta a obra de Auxiliadora e a possível relação com a construção de uma imagem de si mediada pelo catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* (MASP, 2018). Começemos, então, pela própria exposição, organizada por Adriano Pedrosa e Fernando Oliva, que buscava, com urgência, retirar a artista do apagamento que lhe fora impingido. Primeiramente, os organizadores informam ao leitor a sua forma “precisa e pungente” de pintar, onde é retratado cenas familiares e do cotidiano, “atravessando por muitos temas afro-brasileiros: a capoeira, o samba, a umbanda, o candomblé, os orixás” (MASP, 2018). Tal ideia, conseqüentemente, nos mostra então que “o pessoal é político” (HANISCH, 1969), por meio do pessoal emerge as questões identitárias, que também são políticas e corroboram para o argumento de um protagonismo negro, que tem como cerne, neste caso, se afastar do gosto eurocêntrico pelas artes, destacando um tipo de arte que também é caracterizada pelo “bem pintar” – ainda que distanciando-se das terminologias eurocêtricas que encaminhariam para uma forma específica de se produzir artes e, por conseguinte, ser aceita dentro de um determinado espaço. “Num contexto e numa cultura em que, na história da arte, as coleções de museus são dominadas por representações e gostos eurocêtricos, brancos e elitistas, a obra de Maria Auxiliadora ganha o sentido de resistência.” (MASP, 2018).

Nesse sentido, a composição da imagem de si também se dirige a um outro socialmente localizado e, por isso, dentro de um espaço histórico, no qual a identidade deste grupo é, dentre alguns de seus aspectos, determinada pela própria religiosidade, as cenas comuns de tais pessoas que frequentam determinados espaços. Veja, as cenas onde há a representação de rituais do candomblé, de festas típicas, como a festa junina e o carnaval, são comuns e guiam para a leitura de um espaço onde o outro consegue se ver representado, na composição de um “eu” subjetivado, mas que a todo tempo encontra o “outro” diante de si, evidenciando uma coletividade que propicia novas formas de significar algo. Não obstante, essas cenas – projetadas no texto expográfico – corroboram para a ideia de que

(...) a obra de Maria Auxiliadora não é política como um manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo (BITTENCOURT, 2018 *apud* MASP, 2018).

**Figura 9** – Ateliê da artista e família (1973)



Fonte: MASP (2018).

Nota-se, então, que os assuntos abordados dentro do texto expográfico, ao criar a narrativa sobre um dado artista ou obra, vai encaminhando o leitor para identificar os traços comuns da alteridade. Para Auxiliadora, como ela mesmo destaca em sua entrevista para Frota (1975 *apud* MASP, 2018), as cenas narradas são aquelas vistas por ela ou imaginadas, sempre existindo dentro da obra um outro – seja uma família em seu ateliê comprando uma obra sua ou cenas mais tristes, onde há ali uma tristeza de si, uma cena íntima na qual é mostrado o descontentamento com a sua saúde, o apego à religiosidade em um momento delicado etc. Parece-me, inicialmente, que este ethos construído se encaminha para uma representatividade coletiva, onde a artista projeta o seu íntimo sem se prender a este espaço, os significados, apesar de múltiplos, se inscrevem em um universo simbólico, onde os próprios objetos que circundam o homem se dão por meio das diversas interações que se dão nestes espaços (SILVEIRA; CUNHA, 2021).

Não obstante, não posso deixar de salientar a importância que a *liberdade* é operacionalizada nos ensaios para discorrer sobre a artista, primeiramente, por se tratar de uma liberdade que é vista a partir da ótica do autodidatismo: Maria Auxiliadora tinha liberdade para pintar o que queria, da forma que queria; a sua liberdade se insere dentro do lugar da criatividade e não das técnicas – aspectos comuns aos *artistas naifs*. Certamente, tal liberdade gera um certo engajamento, visto o próprio protagonismo ao povo negro que a artista dá: as roupas representadas, evidenciando uma moda tipicamente afro-brasileira, com fatura de rendas e cores; nas cenas íntimas de mulheres entre outras pinturas que não possuem absolutamente nada de ingênuas.

Essa liberdade, não obstante, é capaz de dar asas ao artista e à sua obra. Maria Auxiliadora alçou voo, despertou o interesse da crítica – sem tirar a ironia que grande parte dos figurões de arte que torceram os olhos aos quadros, como é o caso do contato de Bardi com a obra da artista. Os quadros de Auxiliadora foram e continuam sendo expostos em diversos museus, além do próprio caráter estético, também por meio do simbólico, salientado pelo catálogo, por exemplo, pela luta do povo negro, retratado dentro de um processo sócio-histórico que é injusto por natureza por se calcar no racismo e na promoção das desigualdades.

Retomo Ostrower (2013) para afirmar que tais interpretações não ressoam do nada justamente por serem caracterizadas como dados objetivos proveniente de uma obra. Assim, “ao elaborarmos o conteúdo de uma obra, interpretamos subjetivamente o feixe de seus possíveis significados” (p. 97). Não obstante, a composição do quadro é realizada por meio de uma objetividade própria, construídas pelos elementos visuais. A partir daí, há a subjetivação, o modo individual de ver a obra ou a exposição, os múltiplos sentidos, a retomada etc. Como bem propõe Eni Orlandi (2013; 2018 VERIFICAR).

A noção de forma é válida justamente por explicitar o modo subjetivo do artista em traduzir – sempre intuitivamente, consoante Ostrower (2013) – o que está em mente para o quadro. É no bojo da subjetividade que algo é comunicado ao público, que por sua vez sempre fará uma apreciação pessoal desenvolvida a partir dos elementos objetivos de qualquer pintura. Não obstante, o catálogo chama a atenção para as indumentárias produzidas para a representação das pessoas, e, também, da própria artista ao se autorrepresentar. Para Harger e Araújo, o uso de uma determinada vestimenta tem o poder de “influenciar o comportamento e atitude de quem veste” (2015, p. 1979) e, nesse viés, tomo a liberdade para realizar esse paralelo que é dado por meio de uma roupa utilizada em sociedade e uma obra que procura figurar a própria sociedade, ensejando para o fato de que tais roupas corroboram para a

construção de uma determinada identidade cultural. Os elementos visuais não estão ao acaso, assim como as interpretações que podem sair do ambiente, das pessoas, dos seus gestos e de suas roupas. Para os autores, esta moda é associada a algo comum de uma dada comunidade, que por sua vez possuem a própria ancestralidade; são indumentárias que podem “estar ligadas aos antepassados e as cerimônias religiosas ou a outros costumes que envolvem o uso de turbantes ou panos da costa.” (2015. P. 1981). A artista, por exemplo, é autorrepresentada em autorretrato no ateliê (ANO), com um turbante da mesma cor de suas roupas, com o uso de cores leves, como o azul claro e o branco.

A calça boca de sino, a boina e o pano na cabeça constituem parte das possibilidades visuais a que Maria Auxiliadora encontrava-se ligada; podem ser lidos como imagens de bailes blacks, como afirmação de uma identidade negra e da pequena, mas já presente, popularização de manifestações e símbolos de uma religiosidade de matriz africana. (CARNEIRO, 2018 *apud* MASP, 2018, p. 44).

Sendo assim, podemos, então, afirmar que tais figurações contribuem para uma ideia de ancestralidade que permeia a obra; a artista busca por elementos de sua cultura e compõe uma obra que a partir da sua subjetividade, objetiva as leituras encontradas no texto expográfico e nas obras que o acompanham. É necessário mais uma vez evidenciar a importância da afetividade no processo de construção de ideias presentes no catálogo. A própria noção de liberdade pode ser observada pelo fato de a artista não possuir conhecimento formal dos elementos visuais, aprendidos em escolas de belas artes. Essa liberdade se dá, então, pelo não uso de técnicas convencionais no processo de pintura. Não obstante, essa liberdade poderia não existir fosse o caso contrário. Apesar de no decorrer da carreira a artista ter conhecimento de determinadas técnicas, opta por não as utilizar justamente para manter um trabalho coeso entre a obra, podendo ser facilmente identificada pelas pessoas que já conheciam o seu trabalho ou novas pessoas, especialmente considerando o espaço do museu e da exposição, bem como o catálogo que acompanha esta última.

Outro ponto de convergência ao evidenciar uma imagem da artista, o catálogo aponta para a história da arte naif, especialmente no Brasil, no decorrer dos tempos. Há, nesta contextualização, uma nítida afirmativa em relação às terminologias utilizadas para alocar artistas autodidatas em algum determinado grupo ou categoria. Não obstante, o que se enseja é apresentar a artista livre de fixá-la dentro de um termo que possui, em si, diversas problematizações a serem tecidas. Para Schwarcz (2018), por exemplo, uma arte primitiva só poderia existir por haver pessoas primitivas que as produzem. O uso de determinados termos não é ingênuo, mas fazem parte do apagamento do negro na história nacional. Cria-se, então,



uma contranarrativa que se movimenta para uma nova forma de analisar um dato fato ou objeto. Para Farias (2003, p. 336), “No polo afrocêntrico assim concebido, a inversão do enredo da narrativa oposta é a tarefa essencial, e é o que determina as características e o significado dos personagens, acontecimentos e objetos incluídos na história [...]”. Por assim dizer, parece-me válido afirmar que a contranarrativa é amplamente utilizada no decorrer do catálogo, que, em sua estrutura, busca por uma decolonialidade que é reflexo da própria obra de Auxiliadora. São contranarrativas que se encaminham para a afirmação da resistência presente na obra e na vida de Maria Auxiliadora, que conseguiu sucesso ainda em vida com os seus quadros, participando do cenário artístico, mas sem deixar de evidenciar o seu descontentamento contra o consumo capitalista de arte. A resistência pode ser observada também pelo destaque dado ao fato de a artista – proveniente de uma família humilde, pelo fato do trabalho precoce como doméstica – ter conseguido superar as adversidades e conseguido se tornar pintora, realizando assim um sonho.

Por exemplo, Luciane Peiry (2018), em seu ensaio para o catálogo, afirma que pela ausência de conhecimento formal, e à regra da época, poderia ser considerada uma artista “ignorante”. Conforme a historiadora destaca, “a noção de ignorância remete a uma conotação forçosamente pejorativa. O dicionário define o termo como o “fato de não saber alguma coisa, de não possuir nenhum conhecimento [...]” tal como uma “falta de saber ou experiência” (p. 118). Todavia, em divergência a este ponto, Peiry afirma que “a ignorância, num determinado campo, pode resultar de forma reativa” (p. 118). Foi o que aconteceu e é o que acontece especialmente com os artistas autodidatas, que, na ausência das técnicas acadêmicas de coloração, volumetria, perspectiva etc., constroem sua obra à sua maneira, experimentando liberdades próprias, oriundas de uma criatividade que é difícil “domesticar”. Por assim dizer, a liberdade do pintar é entendida sob um aspecto inerente daquilo que é entendido como arte naif.

Um aspecto que Mascelani (2008) destaca acerca da arte naif são os temas abordados pelos artistas em suas obras que sugerem discussões bem atuais das sociedades, permitindo que os espectadores possam captar as leituras destas realidades vividas por grupos marginalizados e que são segredados das práticas *standardizadas*. Dentre os temas retratados estão: as questões de gênero, economia criativa, a ocupação do espaço urbano, os papéis da mulher no contexto atual das cidades, principalmente nas comunidades, relações da ética na sociedade, entre outros. (TONETO; LEITE, 2018, p. 144).

Não obstante, conforme Rosetto (2013), esses pintores partilham do autodidatismo, todavia, se diferem ao pintar conforme suas características únicas, isto é, trata-se de “uma

produção individualizada”. Apesar de pinturas canônicas também serem produções subjetivas e individualizadas, o uso dos elementos visuais por meio de técnicas aproxima tais obras de uma produção que figurativamente se aproxime do real. Nesse sentido, a artista, apesar da sua origem ter um certo destaque no catálogo, é evidenciada por outro ponto, ou seja, pelo fato de ser pintora, ou de assumir a pintura como ponto central da sua vida. Outra característica comum desses artistas, que não desenham buscando pelo belo e pelo uso rigoroso das técnicas, mas pelo simples fato de pintar e de objetivar algo subjetivo. Assim, de acordo com D’ambrosio, poucos pintores possuíam “[...] a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros” (2013, p. 14).

Notoriamente, para haver um contradiscurso, é necessário que exista anteriormente o discurso. Para Foucault (1999, p. 9-10), “[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório.”. Em suma, podemos afirmar, então, que os discursos são constituídos de maneira institucional. No espectro do museu, entendido como espaço de recriação de sentidos por meio da materialidade própria do objeto de arte, cria uma nova narrativa sobre algo que já está dado. Institucionalmente, a população negra sempre esteve às margens das políticas públicas e, nesse sentido, a partir de leis – como é o caso da lei 10.639 de 2003, que, inclusive, completou 20 anos em 2023 – que visam mitigar as desigualdades de raça no Brasil, alguns debates começam a ganhar força, como é o caso da invisibilidade de pessoas negras em diversos cenários, neste em específico, no cenário das artes. Combater tal invisibilidade é em certa medida mostrar os nossos heróis, aquelas pessoas que se encontram no ostracismo justamente por fazerem parte de um sistema que desde a escravidão relegou (e ainda relega) determinados espaços para estas pessoas.

Não obstante, podemos afirmar que o contradiscurso assume uma posição central em diversos temas tratados nos ensaios do catálogo. O que é entendido como arte naif é em parte desconstruído justamente para mitigar e erradicar uma série de noções e preconceitos sobre um dado termo. Não é que a arte naif deixará de existir ou que o problema seja a terminologia em si e a questão da “ignorância”, mas é a partir da pulsão que existe entre o termo e sua relação com o discurso que se problematiza algo que estabelece uma hierarquia perigosa. Além do mais, há um contraponto importante feito para debater os aspectos culturais provenientes do encontro de culturas sempre presente na história do Brasil. Nesse sentido, é evidenciada a necessidade de salientar o papel da escravidão na construção de uma nação

injusta, desigual e que ainda lida com as mazelas do racismo. A visão estereotipada à época em relação à obra da artista, assim como o ostracismo que uma artista tão potente sofre após a sua morte é um notório sinal de que houve ali um certo tipo de apagamento, especialmente pelos museus, um lugar no qual deveria funcionar longe de uma ideia de “depósito”, mas de “práticas significativas”, como afirma Orlandi (2018).

Por sua vez, um discurso – assumindo o princípio de um texto em sua materialidade –, está ligado a uma exterioridade dada, “a memória é estruturada pelo esquecimento”, uma obra de arte funciona dentro dessa exterioridade e das práticas significantes que não acionadas no momento da exposição, no contato com a obra ou na leitura de um texto sobre algo ou sobre alguém. Pechêux, por exemplo, coloca em discussão os pré-construídos e o interdiscurso, colaborando assim para uma ideia de que algo já nos foi dado, o sentido então partirá de uma premissa ideológica por parte do sujeito que ao fazer uso da língua e da linguagem interpreta um determinado fato ou objeto.

Como afirma Orlandi (ANO), há aquilo que já foi dito anteriormente, e ali há a vontade de lembrar, dentro do esquecimento, e assim reatribuir sentidos. Dentro deste espectro, o discurso se constrói historicamente pautado pela ideologia que a partir de então produz efeitos de sentido em um sujeito que é observado em sua própria opacidade, buscando sempre pela memória e elaborando o seu discurso. Certamente, assume-se esta linha um viés enunciativo-discursivo observado sob uma esfera tipicamente oralizada, todavia, entendendo um texto como materialidade do discurso.

Assim, Isabel Gasparri (2018 *apud* MASP, 2018) ao analisar os aspectos afrodiaspóricos na obra de Auxiliadora, extraindo desta proposição a relação existente entre a sua obra e a sociedade e encorajando o aprofundamento na obra da artista, visto o próprio relevo que a obra assume nos dias atuais. Assim, os artistas visuais negros(as) daqueles anos puderam experimentar as artes e observar dentro de sua produção os “[...] modos de ser e de viver dos afrodescendentes, suas crenças, tradições, estéticas, necessidades”. (FELINTO, 2016, p. 7).

A obra, ainda nos dias atuais, apresenta ao leitor uma nova forma de ver e de significar a obra. Os efeitos-leitor, nesse sentido, evidencia a importância de inscrever a artista e a sua obra na memória, analisando os aspectos inerentes à obra e à vida da artista, bem como a relação estabelecida entre a sua arte e os aspectos sociais que dela provém. Oferece, assim, uma nova possibilidade de leitura e de apreciação da obra de arte. Nesse sentido, o dito do texto converge com o que é mostrado na obra, corroborando na construção do sentido e na mensagem que o museu quer salientar.

Certamente, é no espaço da exposição que essas práticas se evidenciam. O Masp, em 2018, então, idealiza uma exposição dedicada ao trabalho da artista, visto que naquele ano o museu inseriu diversas exposições sobre as “Histórias afro-atlânticas”. É dentro deste cenário que a artista tem novamente o seu nome e o seu trabalho em pauta.

A partir desta discussão, podemos colocar em pauta, agora, a importância da entrevista de Maria Auxiliadora à Lélia Coelho Frota ao pensarmos na construção do ethos, visto que, temos, na entrevista, a voz da própria artista a respeito da sua obra. Não obstante, notamos a diferença ao focalizar a voz daquele que diz eu e neste caminho projeta o seu ethos, diferentemente do logos, que é encontrado nesta pesquisa a partir de outras vozes que falam sobre a artista e, também, produzem uma imagem desta.

Assim, no início da entrevista, Maria Auxiliadora explicita as suas razões por querer ser pintora, destacando os fortes laços que a família sempre manteve com as artes, como é o caso do bordado, da pintura e da escultura. Neste cenário, sua mãe é uma peça chave na aquisição do gosto pelas artes tanto da artista quanto do resto de seus irmãos, já que Frota ressalta que diversos destes tinham inclinações para as artes. No início, ainda criança, a artista afirma que a sua mãe a matriculou no corte e costura, mesmo sem ainda saber do interesse da filha pela pintura, que utilizava carvão, provavelmente do fogão a lenha, e “desenhava essas figura-mulher”, dando nome a elas, o que, certas vezes, lhe rendia a comida queimada ao se distrair com as pinturas.

O primeiro retrato que eu fiz foi do meu pai e da minha mãe. Fiz um retrato deles, ficou uma perfeição. Foi aí que minha mãe viu que eu tinha ideia e começou a me animar. Fez esse desenho, faz isso. Aí depois, com dezoito anos comecei a desenhar com guache, porque as vizinhas perguntaram, porque você não desenha com guache. E falaram com minha mãe também. Comecei então a desenhar muito santo. [...] Depois fiz também com guache muito índio na mata caçando. (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018, p. 134).

Nesta construção do ethos, evidenciada pelo catálogo, e tendo como foco aquilo que a artista diz, percebemos então a projeção matricial na inserção de Maria Auxiliadora no mundo artístico. Observamos, então, que mesmo tendo que largar os estudos aos 12 anos para se dedicar aos trabalhos domésticos, não deixa de lado a sua ligação com as artes, pelo contrário, consegue encontrar um meio termo, sem deixar de pintar e sem deixar de ajudar no sustento da casa. As profissões exercidas pela artista são frutos da influência de sua mãe, visto que além do trabalho de doméstica também foi bordadeira, até conseguir se dedicar exclusivamente ao trabalho como pintora. “A pintura dá pra viver mas às vezes a gente passa um pouco apertada.” (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018, p. 134). Nesse sentido, o catálogo

insere a reflexão a respeito do mercado de arte à época, visto que a própria artista afirma que não estava feliz com o cenário artístico, no qual muitos artistas acabavam privilegiando os aspectos financeiros do que a qualidade de suas obras. “[...] agora não dá mais, agora misturaram muitas coisas, aquelas coisas fabricadas, muito fabricadas” (p. 133-134).

Acredito que a artista poderia optar por trabalhar estritamente com a pintura, mas esta reclama dos preços das coisas naquela época, evidenciando assim que apesar do seu notório sucesso, não conseguiu enriquecer. Afirma também que precisa ajudar a família, por isso a necessidade de completar a sua renda. Podemos perceber que se estabelece uma relação de intimidade e fortalecimento, espaço comum em parte de sua obra, como nos banhos coletivos, em cenas familiares mais íntimas, nos momentos de tristezas e alegrias. Certamente, o campo familiar ganha relevo na obra, bem como nos outros textos do catálogo, que prezam por situar o leitor em relação à vida cotidiana da artista e como esta é problematizada no escopo de sua obra.

Em seguida, a artista discorre mais detidamente sobre o seu processo criativo, visto que aprendeu a desenhar e pintar sozinha, sem conhecimento formal de técnicas e procedimentos. Este relato é central na configuração de um catálogo que objetiva apresentar a artista sob um viés potencializador, já que Maria Auxiliadora relata pela primeira vez o uso do seu cabelo em quadros, por acidente, afirmando que “[...] foi sem querer, um fio do meu cabelo saiu e voou assim na cabeça de uma figura do quadro.”, aspecto que elucida bem o fato de a artista afirmar que “muitas vezes eu pinto crioulos” (p. 135), Neste sentido, a ênfase aqui é dada ao fato de ser possível estabelecer uma relação entre o que é figurado na obra, no caso a representação de pessoas negras, e o papel da artista em fazer representar essas pessoas. O próprio catálogo se dirige para a ideia de que no cenário artístico pessoas negras eram geralmente, ou quase sempre, representadas à custa de estereótipos e depreciações, como é o caso da representação da “mulata”. Nesse sentido, a artista apresenta essas pessoas de maneira que não figura o estereótipo, mas que corroboram para a ideia de uma comunidade que se afirma por meio do fortalecimento de relações.

Adiante, a artista pontua o fato de não ter conhecimento formal relacionado à pintura, que o seu irmão, Sebastião, falava que ela devia estudar, ou seja, se aprofundar no uso das técnicas correntes da pintura. Todavia, Maria Auxiliadora afirma que “[...] não via pintor nenhum nem via livro”, evidenciando o aspecto autodidata de sua obra, bem como o fato de, em suas palavras, ser enquadrada como “primitiva”, especialmente ao informar que o seu irmão “não entendia primitivo naquela época” (p. 135), por utilizar técnicas academicamente aceitáveis e por ter “muita pesquisa” durante o seu processo criativo. Doravante, é necessário

salientar que o termo em questão ainda não fora alvo de debates sobre a dicotomia presente no seu uso e nas consequências futuras, que podem ser vistas nos dias atuais, já que elenca a ideia de limitação do alcance da obra, tal como a sua relação com o racismo e com a desigualdade, fatores que não são deslegitimados na hora de construir o catálogo e evidenciar os diversos porquês que corroboram para o argumento do esquecimento que sofreu Maria Auxiliadora após a sua morte.

A artista também discorre sobre a importância da umbanda na sua vida, visto que houve uma época na qual o seu pai frequentava assiduamente terreiros, todavia, afirma que ela e sua mãe não seguiam a religião, apesar de destacar que frequentava tais ambientes a fim de realizar pesquisas para as suas obras, já que, como foi observado, era um tema recorrente e demonstra um conhecimento profundo da artista em relação aos rituais, tanto é que alguns deles aconteciam de portas fechadas, sem a presença do público. Este ponto é interessante de salientar justamente por nos mostrar que apesar de ser considerada uma artista “primitiva”, realizava pesquisas anteriores às suas produções justamente para trazer uma certa fidelidade relacionada àquilo que está sendo narrado na obra.

#### 4.2 AS EMOÇÕES EM MARIA AUXILIADORA E SUA INSCRIÇÃO NO CATÁLOGO

Certamente, o pathos, por si, já está intimamente ligado às questões relacionadas ao ethos, visto que ao construir uma imagem de si, as emoções ali estão contidas (MAINGUINEAU, 2006). Nesse sentido, essas emoções, como bem pontua Schwarcz (2018 *apud* MASP, 2018), carrega consigo uma “tristeza de si”, observada especialmente nos anos finais da carreira da artista, antes de sua morte precoce. Veja o exemplo do velório da noiva, onde a artista se autorrepresenta como a noiva que está sendo velada (figura 5), dado o seu sonho em se casar, em se vestir de noiva (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018), sem desconsiderar o seu estado de saúde e as consequências de um câncer severo. As emoções são estabelecidas ao mesmo tempo em que é estabelecida a imagem de si.

O espectador, por sua vez, no espaço da interpretação, sente ali a emoção, já que o texto *sobre* a artista impulsiona esses sentimentos, afinal, sem o auxílio dessas informações adicionais, o velório da noiva seria apenas o velório de uma mulher qualquer vestida de noiva. Por conseguinte, a tristeza entra em outros espaços, na presença de uma relação mais íntima com o divino, os rostos tristes e desesperados representados nessas cenas e outras caracterizações que se encaminham para uma emoção triste e por vezes alegre, como nos momentos familiares, em seu ateliê etc.

Por exemplo, uma emoção, certamente, se dá por meio do contato do sujeito com um determinado fato, neste caso, com uma obra de arte. Tais emoções podem ser das mais variadas: a estranheza inicial que o sujeito pode ter “da falta de técnica” da artista, podendo, no seu direito, não apreciar dado quadro, obra etc. Nessa seara, o catálogo, especialmente ao abordar determinadas questões, operacionaliza uma certa afetividade no trato com a artista; isso se dá inicialmente, por exemplo, ao discorrer sobre a vida árdua da família Silva, que tiveram que lidar com a migração na busca de condições de vida melhores, do fato de a artista precisar se afastar dos estudos, aos 12 anos, para trabalhar como doméstica. Os temas acabam sendo exemplificados na obra. Na maioria dos casos, essas emoções não são tristes, pelo contrário, são cenas do cotidiano tipicamente alegres, criando uma narratividade de uma identidade mais amena e perene, quase que atemporal.

Já nas cenas mais tristes, podemos notar na tela a figura do próprio eu da artista, o que me permite fazer algumas interpretações. Maria Auxiliadora poderia sonhar em se casar, visto que em dados momentos a figura representada, “a noiva”, se assemelha bastante às obras onde são intituladas como “autorretratos”. O leitor do catálogo possui esta informação, ou melhor, possui a informação das prospecções da artista para o seu futuro. Sabe, também, que a artista faleceu em decorrência de um câncer generalizado. Este fato denota, na obra, uma consequência: os temas tristes serão mais bem trabalhados, quase que expressando a própria melancolia da artista perante os dilemas da vida. Em *Autorretrato no ateliê* (1973), por exemplo, a figura de Maria Auxiliadora, aparecendo de frente, diante de outras telas jogadas pelo chão, está em prantos: as mãos fechadas para o alto poderiam evidenciar o desespero diante de uma determinada situação, como que em uma oração nervosa. O chão preto, por sua vez, dá um caráter lúgubre à cena, já que o seu uso – conforme Ostrower (2013) – traz uma densidade a cena.

Carneiro (2018), em uma análise da mesma obra, também guia o leitor para um outro possível caminho, isto é, o do próprio mercado de arte e o seu modo de operação. Naquela época, o aumento da classe média, bem como o acesso de uma parcela da população aos espaços de arte, a objetificação do artístico, eram temas que inquietavam Auxiliadora. Ao se mudar de Embu, um dos motivos era, justamente, o fato de diversos artistas estarem se preocupando mais com a rentabilidade dos quadros do que uma estética, uma maneira de se posicionar enquanto artista etc. (FROTA, 1975 *apud* MASP, 2018). O fato é que é notória a compreensão de uma emoção que acaba sendo guiada por intermédio do catálogo; seria impossível a leitura prévia, apesar de válida, sem saber o mínimo de informações sobre a vida

da artista e alguns aspectos que circundam a sua obra. Não obstante, Negreiros (2019) afirma que

Maria Auxiliadora acaba por fazer de si e de sua vida os temas centrais de sua pintura, colocando-se como artista, como noiva que talvez nunca viesse a se casar e também como enferma – fazendo uma clara referência ao estado de saúde que a levou à morte aos 39 anos, em decorrência de um câncer.

Voltando a própria caracterização da “noiva”, esta é representada também em momento fúnebres, como em um possível próprio velório, ou “o velório da noiva, obra datada de 1973, mesmo ano em que produz “o enterro da mesma”. Seria apenas uma suposição informar que é a própria projeção da representação da própria artista em seu velório, mas de qualquer maneira há ali uma narrativa que está em diálogo com as adversidades, as tristezas, as incertezas do por vir; o *ser sensível* (OSTROWER, 2013), certamente, sente a emoção do clima pesado e triste, pelas figuras cabisbaixas e pelos demais planos que compõem a cena.

Os quadros na parede, por sua vez, salientam a noiva feliz enquanto a cena do velório vai sendo envolvida pelas pessoas, sempre com vestimentas coloridas, destacando aqui a influência das cores, que para a artista nada importam de ser cores alegres ou vibrantes, mais notório é o contraste que as cores que remetem mais um estado de tranquilidade, leveza e alegria, como o azul, possuem com as cores que pesam o ambiente, como é o caso do fundo escuro do chão que se encaminha porta à fora.

[...] poderíamos seguir um tempo psicológico e nos perguntar se algum dia ela chegou a se casar. A composição da tela não nos revela o marido, nem na imagem pendurada na parede ao fundo, nem mesmo entre os convidados do velório. O casamento poderia representar a morte da noiva em sua vida pregressa e o quadro, então, não seria sobre a ausência do marido, mas sobre a da protagonista. Como quem desvela suas memórias pelo fim, a noiva apresenta uma imagem enigmática – o que contrasta com a primeira leitura, que parecia tão fácil de decifrar. (CARNEIRO, 2018).

Os estudos sobre o páthos, por sua vez, o inscreve como algo natural dentro do discurso: vemos emoções nos veículos de imprensa, nos discursos políticos, isto é, nos inúmeros enunciados que chegam até nós. Nesse sentido, podemos pressupor que as artes visuais também expressam emoções. Conforme destaca Ostrower (2013), é a partir do olhar do espectador, em um primeiro contato com uma obra, que percebe a emoção. Esta pode ser vista sob dois aspectos: a própria emoção que o artista poderia expressar ao pintar, algo interno que poderia ser explicitado por meio de palavras do próprio artista, sempre permeado pelos silenciamentos e os não ditos que permeiam o discurso. E, por outro, pode-se notar também a própria emoção do espectador frente à obra. Notadamente, o que nos interessa



inicialmente é a emoção pressuposta na obra de Maria Auxiliadora e que é tratada pelo catálogo.

Não obstante, Charaudeau (2007, p. 241) afirma que as emoções são bases constitutivas do sujeito justamente por causa de suas crenças em relação ao mundo que o cerca. Para o referido autor,

A emoção pode ser percebida na representação de um objeto em direção ao qual o sujeito se dirige ou busca combater. E, como estes conhecimentos são relativos ao sujeito, às informações que ele recebeu, às experiências que ele teve e aos valores que lhe são atribuídos, pode-se dizer que as emoções, ou os sentimentos, estão ligados às crenças. (CHARAUDEAU, 2007, p. 241).

Podemos compreender, então, que as emoções são compartilhadas pelos grupos sociais, dentro de um contexto específico, no qual devemos analisa-las conforme o seu próprio objeto. Neste caso, tratamos da representação das obras e do catálogo. No catálogo, podemos perceber a explicitação da crença daqueles que escrevem sobre a vida da artista e sua obra. A crença dos pesquisadores que ali discorrem, por sua vez, é relacionada a sua visão de mundo e a maneira com que a emoção toma corpo e é evidenciada.

Ao destacarmos tais pontos, e em concordância com aquilo que está disposto no catálogo, percebemos que as emoções são sentidas pela própria história de vida da artista, ou melhor, da superação das adversidades e por ter alcançado notoriedade pelo seu trabalho. O artista, não necessariamente, mas neste caso, projeta a sua imagem na obra justamente para se colocar como um ator em relação aos sentidos construídos no plano pictórico. Se o catálogo dá relevo ao íntimo da artista, à sua morte, às superações e à resistência presente em sua vida e sua obra, podemos supor que o leitor poderá sentir essas emoções. Obras de arte possuem a sua carga subjetiva, da mesma forma que o pintor poderá subjetivizar algo íntimo e traduzi-lo no ato da pintura.

Outra questão a ser salientada é que no espaço da interpretação suscitado pelo museu, há o que Orlandi (2020) chama de práticas sociais, que, por sua vez, engloba os aspectos políticos que abrangem uma exposição ou a apresentação de um artista. O museu, nesse sentido, é compreendido como lócus de práticas significativas, possui um papel de reflexão em relação à arte e a sua relação com a sociedade contemporânea. Não indo muito longe, percebemos então que esses textos precisam estar alinhados às políticas de Estado.

Não obstante, muito vem sendo feito para erradicar ou diminuir o impacto do racismo na vida de pessoas negras que ainda sofrem com a desigualdade social. Nesse sentido, o museu assume a responsabilidade de colocar em debate questões étnico-raciais que

extrapolam o campo da arte e atinge o próprio campo da vida. Isso se dá, então, por meio de um discurso decolonial, que encontra aportes teóricos na ciência e na forma de lidar com as problemáticas que também são demandas públicas.

Desta forma, compreendemos que o discurso – mesmo não se tratando de uma enunciação oralizada e sim de um texto escrito – encontrará sempre emoções vinculadas ao autor do texto e o seu público alvo, o seu enunciatário, dotado de efeitos-leitor que são comuns ao espaço do museu (ORLANDI, 2020). Estou querendo dizer, então, que são textos que objetivam, por meio da emoção própria do discurso, da imagem que se constrói da artista, guiar o modo que o sujeito irá interpretar a obra e o espaço da exposição, bem como a imagem que este terá da artista e de sua obra.

Podemos notar, assim, que é uma emoção aliada à ideia de conseguir prospectar e realmente adentrar novos espaços, sem deixar de reconhecer e lidar com as condições sócio-históricas, no bojo de uma luta constante, experienciada pela desigualdade. Nesse sentido, seria paradigmático falar sobre uma artista que ainda temos tanto a dizer e que esta tenha sido esquecida após a sua morte. A retomada, assim, precisa explicitar o que poderia tê-la levado ao ostracismo. São as marcas do racismo estrutural. Assim, por meio do que é próprio de um discurso decolonial, os(as) autores(as) objetivam vincular uma imagem emotiva relacionada à artista e à obra, bem como os processos que envolvem a retomada de temáticas e pessoas na sua construção. São vozes que contribuem para que haja uma carga emotiva no processo de interpretação e apreciação das obras, tanto no espaço do museu quando em momentos posteriores de leitura, mesmo reconhecendo que, no museu, a interação com a obra original e com o espaço de exposição são completamente únicos e dotados de significados próprios.

Retomemos o que Bittencourt (2018, p. 34 *apud* MASP, 2018) afirma em seu ensaio sobre a artista, ao evidenciar a subjetividade inerente de quadros mais intimistas, nos quais se enquadram, geralmente, dentro de uma cena familiar, corroborando para a ideia de espaços de afetividade que são comuns a comunidades ou, no caso, “microcomunidades”, na qual “o relacionamento entre pares e entre gerações se estabelece em um jogo de sutilezas, evidenciando dimensões de aprendizado, afetividade, cuidado e cumplicidade.”. Não obstante, o próprio catálogo enseja uma ideia de fortalecimento dessas comunidades, bem como as diversas possibilidades de leitura que podemos extrair da obra da artista. O caminho percorrido, então, busca por meio da pintura da artista evidenciar os pontos de interlocução entre a obra e o cenário político e artístico atual.

Outro ponto importante encontrado no catálogo é o relevo dado aos familiares da artista, visto que, dos seus 17 irmãos, vários tiveram inclinações pela pintura, escultura e

bordado. Nesse sentido, suas obras geralmente oferecem um espaço aberto aos indivíduos que fazem parte do seu cotidiano. Excetuando as representações de orixás, que figuram em um plano único, as outras pinturas evidenciam a aproximação constante com um outro: o velório com os familiares, os rituais de candomblé, a intimidade da noite de núpcias, as cenas urbanas e rurais. Na cena onde se autorrepresenta no ateliê (MASP, 2018), por exemplo, há no plano uma mesa com esculturas, mostrando assim que dividia aquele espaço com algum dos seus irmãos, visto que a artista não trabalhava com esculturas.

#### 4.3 O CATÁLOGO E O *OUTRO*: PROCESSOS DE ALTERIDADE

Para iniciar a discussão a respeito da construção da alteridade, mediada pelo catálogo, podemos salientar, mais uma vez, o sujeito subjetivado, que se constrói discursivamente em relação ao outro. Neste debate, retomo a problematização bakhtiniana que coloca em pauta a ideia das nossas relações dialógicas construídas por meio da presença do outro:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo [...] Definição do sujeito nas relações entre sujeitos: concretude, integridade, responsividade, inesgotabilidade, inconclusibilidade, abertura. (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 373-374).

Por assim dizer, vemos o outro inscrito em nós mesmos. A materialidade discursiva, não obstante, nos oferece subsídios para alinharmos algumas questões que podem ser absorvidas como formas de evidenciar a nossa relação com o outro. No plano pictórico, o outro é evidenciado de maneira figurativa, a partir daquilo que é extraído no gesto interpretativo, temos a nossa disposição um outro que lhe é atribuído um determinado valor, uma posição social, uma nova maneira de olhar. Retomando Bakhtin, vemos neste sujeito um caminho que corrobora para uma abertura ao incompleto, ao rompimento do discurso hegemônico, bem como a atividade responsiva em compreender que este outro é evidenciado dentro da sua singularidade enquanto sujeito.

Acredito que a posição central da artista no catálogo assume um aspecto de alteridade relacionado a sua posição social enquanto artista, mulher, negra e periférica. São elementos estruturantes na composição do catálogo para elucidar o rompimento com um discurso “colonizante”, favorecendo a possibilidade de uma nova forma de leitura a respeito da arte naif, e especialmente, da obra e vida de Maria Auxiliadora. O fato de ter deixado o trabalho

como doméstica para se tornar pintora não é em nenhum momento romantizado, pelo contrário, é explicitado nesse sentido a desigualdade presente nas relações étnico-raciais brasileiras. O fato de ter se tornado pintora e ter sido reconhecida ainda em vida por sua arte, não é uma questão central ao colocar em debate o fato de a maioria dos artistas ainda não serem reconhecidos ou que consigam com suas obras uma fonte de renda razoável para manter uma vida digna.

A questão está mais ligada, deste modo, à liberdade, mais uma vez. Liberdade própria dos artistas autodidatas, que pintam, essencialmente, pelo pintar e não pensando necessariamente em um futuro promissor no campo das artes. Afinal, sabemos que a realidade no Brasil atual é diferente de um cenário que favorece os pequenos artistas. Maria Auxiliadora sempre pintou. Veio o reconhecimento, todavia veio também o descontentamento com o mercado de arte que vinha acontecendo em Embu, como ela salienta em entrevista para Frota (1979). Mudou-se para São Paulo por não concordar com “certas coisas” do Grupo de Embu, mas não rompe relação e continua frequentando esporadicamente as feiras que lá acontecia e também na Praça da República, lugar que a fez ser conhecida no cenário artístico brasileiro e internacional.

O catálogo em análise, nesse sentido, é enquadrado dentro dos parâmetros propostos por Orlandi (2018), ao apresentar a artista e sua obra, e mais ainda, a apresentar um debate interseccional que evidencia outras temáticas que se relacionam ao escopo da obra da artista. Isso se dará, justamente, por uma composição que prima pelo encadeamento dos temas tratados pela artista: se há no catálogo dezenas de reproduções de obras de Orixás, certamente deverá abrir espaço para o debate em relação às religiões de matrizes africanas. Ou mais ainda: o debate deverá se figurar em torno da artista e de sua produção, e não de maneira generalizante sobre tais religiões. Nesse viés, a artista é apresentada por campos específicos: seu papel enquanto adepta de uma religião e a questão da sua pesquisa ao frequentar determinados espaços e representa-los em seus quadros. Cenas de rituais fechados, por exemplo, evidenciam o seu conhecimento profundo em relação ao candomblé. Assim, o catálogo explicita a ideia de uma *remodelação*, conforme Conduru (*apud* MASP, 2018), na qual a artista, por meio de sua pesquisa, representa ao próximo do seu cotidiano.

A alteridade, no escopo do catálogo, é entendida também por meio da especificidade do discurso científico – isto é, para a construção do catálogo, os autores que discorriam sobre a obra e a artista possuem notório saber em relação aos temas tratados. Não obstante, há ali, certamente, uma construção do discurso científico como autoridade em relação aos posicionamentos e abordagens no que tange ao assunto apreciado. Para Bakhtin (2000, p.

317), por exemplo, um enunciado sempre se dirigirá a um outro social e culturalmente situado. “Nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio”. No caso do discurso científico sobre a arte, por exemplo, a todo momento há a retomada a outras vozes, por meio das citações e de outras formas de pensamento (CORTES, 2009).

Há, ali, uma decolonialidade inerente na maneira de tratar as problemáticas oriundas da construção de uma nação moldada pelo racismo, sexismo e desigualdade entre pessoas e culturas. A busca por uma ancestralidade comum é evidenciada no catálogo, justamente, por acompanhar boa parte da obra da artista. Nesse sentido, corrobora-se para o argumento de um catálogo que possui, em sua essência, um discurso antirracista, em que práticas discursivas, terminologias e epistemologias são colocadas em questão para pensarmos na luta e na resistência da vida de uma mulher negra e periférica.

O catálogo, neste âmbito, é articulado para colocar em debate, além daquilo que tange ao seu objetivo intrínseco, outros temas que circundam um mesmo objeto. Dentro das artes produzidas por Auxiliadora, as temáticas que venho falando são exploradas a fim de dar destaque à artista e ao seu trabalho. Partindo desta premissa, percebemos que a alteridade é articulada por meio daquilo que pode ser colocado em pauta sobre a artista e os objetos que por meio da sua vida e obra são articulados de maneira mais profunda. A narrativa sobre Auxiliadora, nesse sentido, se encaminha para dar voz novamente ao trabalho de uma artista genial, evitando enquadrá-la em qualquer categoria que diminua o seu valor estético e a potencialidade dos seus quadros.

Pelo fato de não entrar no escopo da pesquisa, a questão da alteridade não é observada aqui por meio da procura daquilo que as pessoas compreendem e interpretam no espaço do museu e em uma exposição específica, bem como a própria leitura do catálogo na íntegra. Estou querendo dizer que o processo de alteridade, nesse aspecto, é visto dentro da margem interpretativa e das possíveis leituras que podemos fazer após o acesso aos textos escritos para o catálogo. O catálogo não é um simples acessório ao espaço da exposição, como bem observa Orlandi (2018); pelo contrário, é um artefato no qual oferece possibilidades de leitura e novas maneiras de ver e compreender uma determinada questão relacionada à arte ali exposta. Não obstante, observamos ali sempre a presença de um outro, ou seja, de um outro que se identifica tanto com as obras ou com a vida da própria artista. Veja o fato de a artista ter deixado de lado os trabalhos domésticos para pintar profissionalmente; o texto, nesse sentido, oferece uma atitude responsiva ao não cair na ideia de que a artista foi atrás dos seus

sonhos, mas oferece uma visão na qual uma mulher encontra novas maneiras de se expressar, de traduzir o pensamento sobre aquilo que está no seu íntimo e no seu cotidiano.

Além do mais, temos que levar em conta, também, o potencial público de leitura desse tipo de texto, na medida em que o catálogo é um livro relativamente caro e, como sabemos, quem visita uma exposição, por questões de otimização do tempo no espaço, não irá ler o catálogo na íntegra, pelo contrário, o mais viável seria, então, conhecer o catálogo, saber como ele se constrói, observar as imagens, ler um ensaio que lhe interessa ou apenas passar o olho pelo livro. Nesse sentido, podemos pensar em estudos futuros que verifiquem a relação entre o catálogo e o expectador, como este o analisa ou qual é a relação que se estabelece por uma leitura prévia ou como uma parte integrante da exposição.

A própria questão do autodidatismo mencionada diversas vezes no catálogo abre margem para pensarmos em processos de alteridade, uma vez que é salientado a importância do sujeito em possuir uma maneira de se expressar. A pintura da artista coincide com a de diversos outros artistas que, sem o conhecimento formal, não se autolimitavam ou entendiam a sua arte como menor. Nesse sentido, este outro pode observar ali um certo comprometimento com o fato de o sujeito procurar formas de se expressar, de compreender que a vida é infinda de possibilidades e alternativas para lidarmos com o nosso ser sensível. Ostrower (2013), apesar de não ser mencionada no catálogo ou o fato de a sua obra não abordar o autodidatismo, é categórica ao afirmar que, na arte, sempre haverá a deformação, por mais que o artista se empenhe em fazer com que a sua obra pareça com o real.

Propositalmente ou não, seria complicado afirmar que o autodidatismo é visto como uma arte ingênua, “deformativa”, se todas as obras, apesar das possíveis semelhanças com o mundo real, continuam sendo apenas representações. Esse debate, por exemplo, favorece o discurso antirracista, que, em diversos aspectos, coaduna com novas leituras e possibilidades de interpretação. Se a “arte ingênua” diminui o meu trabalho, o debate sobre o termo é válido justamente por compreendê-lo sob uma ótica puramente depreciativa. O outro, por assim dizer, se alegra ao constatar que a partir daquele debate aquilo que era depreciativo toma formas reativas e se torna algo dotado de potencialidades.

Tendo como ponto de partida que todo discurso é dialógico (BAKHTIN, 2008), a pressuposição do outro é inerente e fundamental para fazermos linguagem. O catálogo, nesse sentido, acaba dando conta do trabalho de problematizar certas questões sociais que são, também, demandas públicas, de movimentos articulados ou não. Que o racismo fez muito mal para a construção de uma nação justa e igualitária já sabemos, como população, estamos mais preocupados em buscar formas de sanar/mitigar determinados problemas. Para Fiorin (2006,

p. 166), “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro”. Neste processo com o outro, o catálogo abre espaço para o diálogo entre culturas – a inserção de obras de outras artistas ou outros objetos oriundos das religiões de matrizes africanas; o debate relacionado a construção de um país moldado pelo racismo; a ascensão da artista, sua vida íntima e profissional etc.

Esta retomada pode ser observada no início do catálogo, colocado em debate a condição da mulher negra localizadas nas américas, bem como os impactos que a escravidão marcou outrora e ainda marca na vida destas mulheres (SANTOS, 2018, p. 49). A construção de um processo de alteridade é vista nessa relação, especialmente, entre mulheres negras e sobre as suas individualidades, partindo da premissa de se tratar de um catálogo composto para discorrer *a priori* sobre uma artista negra. Silvio Almeida (2019), por exemplo, afirma que o racismo reflete na sociedade de maneira estrutural, e, neste aspecto, o catálogo assume o compromisso de colocar em pauta a temática racial problematizada sob um viés histórico, abordando-a desde a construção de uma sociedade calcada pela escravização de pessoas.

Não obstante, a artista é evidenciada no catálogo especialmente pela sua história de vida e pelo seu trabalho, visto como uma obra de resistência, em relação a si própria e os próprios problemas e também pelos problemas comuns, seja da arte ou daquilo que a partir dela podemos sentir e expressar. Veja que para Bakhtin os discursos não são finitos, eles constituem uma rede valorada de outros discursos, de outras culturas, de outras formas de ver e de observar um fato. Cabe destaque, assim, se tratar de um catálogo composto majoritariamente por mulheres, para falar sobre uma outra mulher. Isso não basta: precisa também saber o que está falando e o lugar de onde está falando. A retomada do debate sob um viés científico favorece o discurso anticolonial. Basta lembrarmos do que Lélia González (ANO) fala sobre o papel da mulher latino-americana nas nossas sociedades.

Poderíamos, nesse sentido, dar um passo a mais para elencar a importância do debate no espaço do museu. Veja que se trata de um lugar significativo de práticas sociais, além de guardião das mais diversas formas de artes que apreciamos. Antes, dando ênfase e destaque apenas ao cânone, em um novo movimento observado especialmente após o reconhecimento e gosto pela *arte naïf*, que outros pintores, autodidatas, começam a ter fama e apresentar suas obras em salões e exposições. É o caso de Maria Auxiliadora. O museu, assim, tem interesse em expor aquilo que já é interesse de um dado público, seja a elite que o consome e o compra a altos custos ou pessoas comuns, amigas de artistas, entusiastas por exposições em praças etc. Outras vozes, na infinidade de vozes, são retomadas, reconstruídas e colocadas em pauta,

visando não só apresentar a artista, mas apresentar as novas formas de olhar que podemos produzir em relação à obra da artista e aquilo que permeia a própria obra.

Veja a própria questão da interseccionalidade, elencada no catálogo como uma forma de lidar com as diversas demandas que nos são exigidas no contemporâneo. Acredito que a ideia de trazer ao debate as questões de raça como centrais na estruturação do catálogo, é fundamental para que certas vozes sejam ouvidas e suas narrativas consideradas. Parece-me que há também estabelecido ali um processo de alteridade, visto que o encontro do eu com o outro evidencia novas formas de leitura, que se estruturam dentro de um discurso contra-hegemônico, decolonial.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.

Para lidar com as consequências do racismo, exemplificando, no catálogo Bittencourt (2018 *apud* MASP, 2018) retoma Stuart Hall para afirmar que a palavra “black” “designa uma categoria cultural e politicamente construída, adotada como denominação organizadora aplicável a grupos e indivíduos com histórias, tradições e identidades étnicas distintas [...]”. Para a autora, este termo é sinônimo de “o Outro”, e isso evidencia a afirmação desses grupos por meio de artes distintas, e, mais ainda, como um modo de interlocução de tais grupos, de maneira mais ampla, para lidar com um problema social.

Assim como Solano Trindade, que em sua obra poética também evidencia sinais de “desejo e afetividade”, como ressalta Bittencourt (2018, p. 37), Auxiliadora também apresenta tais temas em sua obra. Nesse sentido, ao trazer o debate para o cenário contemporâneo, a autora exemplifica que pouco destaque se deu até o final do século XX a representação de pessoas negras em momentos de intimidade, desconsiderando assim as suas vivências. “A sociedade brasileira se recusa a conceber os indivíduos negros como sujeitos nos quais se integram as dimensões física, intelectual, social, emocional e simbólica.”. Nesse sentido, é dado ênfase nas relações entre pessoas negras, colocando-as em cenas de protagonismo, abrindo espaço para os seus sentimentos, evidenciados na relação de um eu com um outro.



## 5 CONCLUSÃO

Por meio da leitura de um texto expográfico, onde há a narração e exposição da vida da artista Maria Auxiliadora da Silva, buscou-se nesta pesquisa pelo estudo da construção do ethos, do pathos e como estes encaminham para a alteridade em quadros onde há uma imagem de si ou narrativa de si. Assim, optou-se, inicialmente, pela apresentação da artista, já que a pesquisa teve como objeto um livro no qual a artista é apresentada ao público. A partir da análise dos textos que compõem o catálogo, podemos perceber mais nitidamente a forma com que a artista é apresentada e os caminhos escolhidos para colocar em debate a sua obra, criando também um diálogo com o cenário contemporâneo de artes.

Partindo da premissa da obra, o catálogo expõe a vida da artista e estabelece relações importantes para o debate atual sobre o autodidatismo e as terminologias utilizadas para se referir a este tipo de arte, informando ao leitor que o uso de determinados termos, por sua vez, acaba diminuindo o alcance estético e a própria vida da artista, que poderia ser enquadrada apenas como uma artista “ingênua”. Assim, a sua obra é analisada, acertadamente, por aquilo que ainda conseguimos sentir ao apreciar/interpretar uma dada pintura, evidenciando as técnicas utilizadas e os diversos porquês de não se tratar de uma artista ou de uma obra “primitiva”.

Não obstante, voltamos a nossa análise para as possíveis interpretações provenientes do catálogo relacionada à terminologia “ingênua” e a sua relação com a construção da imagem da artista, desvinculando-a de rótulos e ressaltando os aspectos que corroboram para um ethos que evidencia a artista por meio do potencial da sua obra, bem como outros elementos importantes ao salientar a vida da artista e a aproximação com a sua obra.

Os estudos de Orlandi (2013; 2018) são importantes justamente por localizar o espaço do museu como constitutivo de práticas sociais, de significação e (re)significação de formas de ver e interpretar. Não obstante, frisamos a imensidão de vozes discursivas que constituem a construção do catálogo, notando que aqueles que falam sobre a artista assumem um discurso decolonial que visa discorrer sobre os processos sociais e históricos na constituição de uma nação forçadamente desigual, que por sua vez operacionalizou, durante séculos, o apagamento de vozes e, conseqüentemente, histórias da população negra.

A descrição dos ensaios, de maneira mais detida, objetivara a construção do ethos da artista, intrinsecamente ligada ao pathos, mediados pelo texto expográfico. Nesse sentido, optamos pelos elementos que, a partir do catálogo, poderiam encaminhar para a construção deste ethos. Tendo isso em vista, tais análises encaminham para a ideia de resistência que é

influída no catálogo, visto que a vida e a obra da artista assumem este aspecto de resistência, intimamente ligado à sua vida e a condição de mulher negra. Esses aspectos evidenciam a inserção de temáticas afro-brasileiras, as quais salientam e dão relevo a obras e artistas que, assim como Auxiliadora, criaram um espaço de interlocução entre artes e sociedade. Apesar da condição de saúde frágil, a artista é apresentada como uma mulher forte e potente. Esta potencialidade pode ser vista, primeiramente, por não se deixar vender ao mercado de arte à época e, principalmente, pela potencialidade de sua expressividade.

Relegada ao ostracismo, o catálogo busca por exemplificar o fato de a artista ter sido vítima do esquecimento, mesmo explicitando o fato desta ter sido notadamente reconhecida e admirada pelo valor estético de seus quadros à época. O discurso decolonial adotado é importante justamente por ressignificar ideias e conceitos, nos quais se pautavam, anteriormente, em um discurso hegemônico. Certamente a artista foi esquecida pelo fato de ainda termos muito a debater sobre relações étnico-raciais e como o racismo ainda é uma peça chave em uma sociedade desigual. Não devemos nos esquecer que o museu cumpre o seu papel como instituição ao fabricar memórias e ressignifica-las. Como um aparato do Estado, a partir de leis, como é o caso da lei n.º 10.639, por exemplo, que busca mitigar/erradicar práticas/discursos racistas. O racismo, ao ser compreendido como algo socialmente estruturado corrobora para a ideia de esquecimento, vista dentro de um escopo maior, que por sua vez se pauta na ideia de que não haveria motivos cabíveis para uma artista igual Maria Auxiliadora ser esquecida, a não ser o fato de a artista ser negra e periférica, por não possuir conhecimentos acadêmicos relacionado às artes; são ideias identificadas no catálogo que buscam criar uma nova imagem da artista, longe de amarras ou “rótulos fáceis”, como bem afirma Schwarcz (2018 *apud* MASP, 2018).

Nesse sentido, optamos pelos estudos da semiótica voltado para às artes plásticas, onde os signos, por si, corroboram para um espaço no qual o espectador sente as emoções de maneira distinta ao ter como recurso para a interpretação o texto expográfico. Abordando assim as questões do verbal e do não verbal, por meio da interdisciplinaridade entre artes e discurso, nos encaminhamos para o entendimento de que há a construção de uma imagem que, apesar de subjetiva, é coletivizada, encontrando assim o lugar da alteridade, do outro que se faz presente na obra ou que, pela obra, se sente representado, seja por uma questão política ou ideológica, ou, também, pelo fato de encontrar, na obra, elementos caros para a própria cultura afro-brasileira.

Notadamente, para prospectarmos as questões relacionadas à construção de uma imagem de si, ou do ethos, utilizamos como principal fonte a entrevista de Maria Auxiliadora

para Lélia Coelho Frota, na qual há ali os indícios da artista falando por si, e, por sua vez, construindo uma imagem de si. Esta imagem, não obstante, foge dos estereótipos especialmente quando a artista afirma que teve a oportunidade de frequentar escolas de arte, ou até mesmo ao considerarmos o contato desta com seu irmão que frequentou tais espaços e afirmava que a artista deveria estudar para melhorar a sua técnica. Obviamente, a ideia de melhora estaria relacionada ao conceito de verossimilhança sem considerar a ideia de que toda obra de arte, até as mais realistas, possui algum tipo de deformação justamente por não se encontrarem no plano real, nos elementos próprios da natureza ou da própria vida. Mais uma vez observamos então a questão da liberdade própria de artistas autodidatas ganhando corpo, bem como os aspectos relacionados ao pintar, nos quais a artista acaba deixando-os de lado pois sabia que o bem pintar poderia comprometer a singularidade de sua pintura.

Assim, encontramos neste ethos uma abertura para a potencialidade da artista, especialmente ao notarmos que esta utilizava recursos inovadores em suas pinturas, como é o caso do uso da massa Wanda para dar relevo em suas telas, como nos seios de mulheres, nos bordados pintados etc. O uso do seu próprio cabelo para representar cabelos afros também são evidenciados por Auxiliadora como inovadores, já que esta afirma que não conhece outra pessoa que utiliza a mesma técnica e, caso exista, não passaria de uma cópia de algo que ela mesmo inventou. Quando percebemos que a construção do catálogo se baseia nestes documentos mais antigos, se torna mais pungente a ideia inovadora proposta por Auxiliadora, dado que um dos aspectos utilizados ao desvencilha-la de uma “arte primitiva” nos são dados assumindo a perspectiva de uma artista que nem em última instância seria primitiva, ou ingênua. Na análise do catálogo, assim, percebemos que esta construção se dá justamente pelo discurso que se baseia em discursos anteriores, estabelecendo não uma hierarquia, mais uma complementariedade entre os temas ali tratados.

A partir da análise dos ensaios do catálogo, também podemos notar a construção de uma imagem relacionada à artista, todavia, é necessário salientar que não se trata da construção de uma imagem de si realizada pelo sujeito que diz eu – como é o caso da entrevista, do relato em primeira pessoa. Porém, podemos perceber que há na composição do texto a construção desta imagem a partir daquilo que outras pessoas falam sobre a artista e a sua obra. Nesse sentido, o catálogo também participa desta construção da imagem, especialmente no trato da “arte primitiva” e na desconstrução desta mesma terminologia. Certamente, o catálogo abre espaço para a discussão deste tipo de arte, bem como outras proposições, como o fato de se tratar de uma mulher negra e periférica, e, também, como os

processos históricos e sociais influenciaram no trato à época da obra de Maria Auxiliadora assim como outros artistas autodidatas.

Já em relação ao pathos, as emoções provenientes da obra da artista, em um primeiro momento buscamos nos subsídios teóricos da análise do discurso aquilo que se refere às emoções presentes no discurso e, no caso dessa análise, como poderia ser evidenciada a emoção contemplada na obra da artista. Neste aspecto, notamos que o catálogo também constrói uma ideia relacionada à emoção, visto que estamos tratando de obras de arte que possuem o caráter intrínseco de jogar o jogo da emoção. Buscamos, então, nos quadros onde a artista se autorrepresenta os elementos que constituem, especialmente, a ideia de Schwarcz (*apud* MASP, 2018) de uma tristeza de si. Esta tristeza, por sua vez, é notada na leitura do catálogo a partir de outras questões, como é o caso do câncer severo impingido à artista, fato este que implica na própria composição de quadros mais intimistas que evidenciam algo de lúgubre.

Não obstante, pela própria construção do ethos e do pathos, que corroboram para a ideia da liberdade ao pintar, da expressividade da artista ao utilizar novas técnicas, de não deixar ser corrompida pelo mercado de arte etc., podemos notar a presença do outro como parte intrínseca da obra. Este outro, nesse sentido, é compreendido a partir do respeito e da abertura ao diverso, se distanciando de estereótipos presentes nas artes ao representar pessoas negras. Assim, percebemos que a afetividade também se faz presente neste processo de alteridade, visto que as obras ensejam este espaço de um outro dentro de uma nova ótica.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1970/06/aparelhos.htm>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- AUCLIN, A. Ethos et expérience du discours: quelques remarques. In: WAUTHION, M; SIMON (Eds.). **Politesse et idéologie: Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle**. Louvain: Peeters, 2001.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BATISTOTE, M. L. F.; COSTA, F. de A. Um olhar semiótico sobre autorretrato da artista sul-mato-grossense Lídia Baís. **Revista Linguasagem**, São Carlos, v. 29, n. 1, p. 133-146, jul. 2018.
- BAUER, J. E. **A Construção de um Discurso Expográfico: Museu Irmão Luiz Godofredo Gartner**. UFSC: Florianópolis, 2014.
- BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística geral II**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- BÜLL, M. R. **Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.
- CALAÇA, M. C. F. **Movimento artístico educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960-1980**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/7999>. Acesso em: 12 set. 2022.
- CATTANI, I. B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, B.; TESSLER, E. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206779/000322228.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- D'AMBROSIO, O. Maria Auxiliadora da Silva: um cometa das artes. **Portal Geledés**, [S. l.], 09 ago. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/#gs.LxOvKq0>. Acesso em: 12 set. 2022.

D'AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. **Um mergulho no Brasil Naif: A Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010**. 2013. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

DESVALLÉES, A. Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. In: DE BARY, M. O.; TOBELEM, J. M. (eds.). **Manuel de muséographie**. Petit guide à l'usage des responsables des musées. Biarritz: Séguier, 1998.

DI FANTI, M. G. C.; FERÉ, L. Ethos discursivo [dossiê]. **Letras Hoje, Porto Alegre**, v. 53, n. 3, 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32959>. Acesso em: 06 nov. 2022.

FELINTO, Renata Aparecida; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. **Cultura Afrobrasileira II: Artes Negras, artistas e performances**. São Paulo: Unifesp, 2016.

FROTA, Lélia Coelho. Mitopoética de nove artistas brasileiros, 1980. In: MASP. **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018.

HANISCH, C. O pessoal é político. **Writings by Carol Hanisch**, 1969.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar, 2006.

MARIA Auxiliadora. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>. Acesso em: 12 set. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MEDINA, C. de A. **Entrevista: um diálogo possível**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MUKAŘOVSKÝ, J. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NEGREIROS, Hanayrá. Ela pinta como se estivesse bordando: pinturas e vestimentas na obra de Maria Auxiliadora. **Dobras em nuvens**, [S. l.], v. 12, n. 25, abr. 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/869>. Acesso em: 11 jul. 2023.

NETO, J. F. Maria Auxiliadora da Silva. **Medium**, [S. l.], 18 mar. 2018. Disponível em: <https://medium.com/araet%C3%A1/maria-auxiliadora-da-silva-8742b6193b85>. Acesso em: 12 nov. 2022.

ORLANDI, E. P. Silêncios: presença e ausência. **ComCiência**, Campinas, n. 101, p. 0-0, 2008. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542008000400007&lng=en&nrm=is&tlng=pt](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000400007&lng=en&nrm=is&tlng=pt). Acesso em: 2 out. 2022.

ORLANDI, E. P. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, p. 11-20, 2007. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/CONFERENCIA/EniOrlandi.pdf>. Acesso em: 04 out. 2022.

ORLANDI, E. P. Práticas sociais de fabricação da memória. **Revista RUA**, Campinas, v. 26, n. 2, nov. 2020. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/capa/291-praticas-sociais-de-fabricacao-da-memoria>. Acesso em: 07 out. 2022.

OSTROWER, Faya. **Universos da Arte**. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

PÊCHEUX, M. **Matérialités Discursives**. P.U.L: Lille, 1981.

PIMENTA, S. M. A semiótica social e a semiótica do discurso de Kress. In: MAGALHÃES, C. M. (org.). *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2001.

PIRIS, Eduardo Lopes. A dimensão subjetiva da argumentação e do discurso: focalizando as noções de ethos e de pathos. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, p. 52-62, 2012.

ROSSETTO, Mariana. Arte naïf: da Santa Ceia aos Orixás. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

SANTORO, A. Nota biográfica. In: PEDROSA, A.; OLIVA, F. (Orgs.). **Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana, Pintura e Resistência**. São Paulo: MASP, 2018.

SOLANO Trindade. **Museu Afro Brasil**, São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>. Acesso em: 12 set. 2022.

SOUZA, T. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Revista RUA**, Campinas, n. 5, 2001.

TONETO, Livia Cristina; LEITE, Edson. Arte Naïf e seus diálogos com a sociedade. In: **XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte**. 2018 p. 138.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. Três enfoques na pesquisa em ciências sociais: o positivismo, a fenomenologia e o marxismo. In: TRIVINOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/handle/1/74>. Acesso em: 12 jun. 2022.

VAN DIJK, T. A. **Discurso y poder**. Editorial Gedisa, 2011.