



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

GABRIELA DOS SANTOS BITTENCOURT CYRNE

AUTORRETRATO COMO NARRATIVA: MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE DE MARIA
AUXILIADORA

RIO DE JANEIRO
2026

GABRIELA DOS SANTOS BITTENCOURT CYRNE

**AUTORRETRATO COMO NARRATIVA: MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE DE
MARIA AUXILIADORA**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Memória
Social da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Memória Social

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Amélia Lages
Martins

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade
e Criação.

Rio de Janeiro

2026

Dados de Catalogação na Publicação (CIP)

C997 Cyrne, Gabriela dos Santos Bittencourt.

Autorretrato como narrativa : memória e subjetividade de Maria Auxiliadora / Gabriela dos Santos Bittencourt Cyrne; Orientador: Dra. Ana Amélia Lages Martins. – Rio de Janeiro, 2026.

121 p.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2026.

1. Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974) 2. Autorretrato 3. Memória 4. Identidade 5. Arte afro-brasileira I. Martins, Ana Amélia Lages, orient. II. Título.

CDD 75(092)(81)

Elaborada por dados retirados da fonte

Bibliotecária Responsável: Ana Letícia Neves Mendes da Costa (CRB-1/3759)

GABRIELA DOS SANTOS BITTENCOURT CYRNE

AUTORRETRATO COMO NARRATIVA: memória e subjetividade de Maria
Auxiliadora

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Amélia Lages Martins

Linha de Pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Amélia Lages Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira – UNIRIO
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Janaína Barros Silva Viana
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

AGRADECIMENTOS

Nesses dois anos e meio foi preciso muito esforço e empenho, mas algumas pessoas foram fundamentais para que tudo se tornasse possível.

Primeiramente quero agradecer aos meus pais, Carmen e Alzair, que desde o início me encorajaram e me deram todo suporte necessário. Foram pequenos gestos cotidianos que escancaram o carinho e o cuidado que sempre tiveram por mim, e é por isso que essa conquista também é de vocês.

Aos meus grandes amigos, que, cada um à sua maneira, se mantiveram confiantes e acreditaram em mim durante todo o processo, permanecendo presentes até mesmo nas minhas constantes ausências de "hoje não vai dar, preciso estudar". Meu mais sincero obrigado a Paula, Cristiane, Lia, Juliana, Caio, Mayah, Mirna e Carla, que tantas vezes me acobertou no trabalho para eu poder terminar de escrever. Vocês me mostraram que é possível ser base e escolher amar o outro mesmo quando ele não consegue oferecer muito em troca.

À minha orientadora, Ana Martins, muito obrigada por tornar a minha pesquisa o que ela é. Mas o que me torna mais grata é a sua presença constante, sempre marcada por empatia e paciência, que compreendeu minhas questões com cuidado e me estendeu a mão sempre que foi preciso. Quando o processo me parecia pesado, você o tornava mais leve.

Por fim, e não menos importante, quero prestar uma homenagem à minha avó, que fez sua passagem em julho de 2025 enquanto o curso estava na metade. Dona Dodô, que só teve a oportunidade de se alfabetizar durante a terceira idade, me mostrou com muita doçura o que é resistência, e eu sei que, de onde ela estiver, está celebrando comigo.

*“Eu sou a continuação de um sonho
Da minha mãe do meu pai
De todos que vieram antes de mim
Eu sou a continuação de um sonho
Da minha vó, do meu vô
Quem sangrou pra gente poder sorrir”*

Abebe Bikila Costa Santos e Jonas Ribeiro Chagas

RESUMO

A presente pesquisa investiga de que maneira a artista brasileira Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974) projetou sua identidade e suas memórias por meio de seus autorretratos, produzidos majoritariamente entre 1972 e 1974, período atravessado pelo diagnóstico de câncer e pela iminência da própria morte. O estudo parte da hipótese de que, de forma consciente e inconsciente, a artista inscreveu nessas pinturas aspectos de sua realidade, projeções de sua identidade e vestígios de suas memórias. O percurso metodológico articula o método iconológico de Erwin Panofsky, o anacronismo das imagens proposto por Georges Didi-Huberman e a abordagem socialmente situada de John Berger, aplicados a um corpus de oito autorretratos selecionados a partir do catálogo da exposição realizada pelo Museu de Arte de São Paulo. As análises indicam que essas obras compõem uma narrativa simbólica diante da finitude, na qual a pintura opera simultaneamente como elaboração do luto antecipado e como afirmação de si enquanto artista, dinâmica sintetizada no conceito de dispositivo-artístico-subversivo, formulado nesta dissertação. Conclui-se que os autorretratos de Maria Auxiliadora constituem um gesto singular e disruptivo dentro do cânone nacional, configurando as telas como lugares de memória.

Palavras-chave: Maria Auxiliadora da Silva; Autorretrato; Memória; Identidade; Arte afro-brasileira.

ABSTRACT

This research investigates how the Brazilian artist Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974) projected her identity and memories through her self-portraits, produced mostly between 1972 and 1974, a period marked by her cancer diagnosis and the imminence of her own death. The study is based on the hypothesis that, both consciously and unconsciously, the artist inscribed in these paintings aspects of her reality, projections of her identity, and traces of her memories. The methodological approach articulates Erwin Panofsky's iconological method, the anachronism of images proposed by Georges Didi-Huberman, and John Berger's socially situated perspective, applied to a corpus of eight self-portraits selected from the catalogue of the exhibition held by the São Paulo Museum of Art. The analyses indicate that these works compose a symbolic narrative in the face of finitude, in which painting operates simultaneously as an elaboration of anticipated grief and as an affirmation of the self as an artist, a dynamic synthesized in the concept of *dispositivo-artístico-subversivo*, formulated in this dissertation. It is concluded that Maria Auxiliadora's self-portraits constitute a singular and disruptive gesture within the national canon, configuring the canvases as places of memory.

Keywords: Maria Auxiliadora da Silva; Self-portrait; Memory; Identity; Afro-Brazilian art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Alguns integrantes da família Silva.	25
Figura 2: Feira de Artes e Artesanato de Embu das Artes nos anos 1960.....	29
Figura 3: Família Silva, 5º Salão de Artes Plásticas do Embu, São Paulo, 1968.	31
Figura 4: Família Silva na Praça da República, sem data.	33
Figura 5: Carteira escolar de Maria Auxiliadora, 1972.	34
Figura 6: Jean Baptiste Debret; Uma Senhora Brasileira em seu Lar; 1823.	37
Figura 7: Maria Auxiliadora; Mobral; 1971.....	37
Figura 8: Maria Auxiliadora; Sem Título; 1968.	38
Figura 9: Maria Auxiliadora; Cinerária; 1974.	38
Figura 10: Maria Auxiliadora; sem título [Oxum]; 1972.....	39
Figura 11: Maria Auxiliadora; A preparação das meninas; 1972.	40
Figura 12: Maria Auxiliadora, Parque de Diversões, 1973.	43
Figura 13: Maria Auxiliadora, Festa Junina II, 1974.	44
Figura 14: Maria Auxiliadora, Sem título, Sem data.	44
Figura 15: Briga, 1973.....	45
Figura 16: Maria Auxiliadora, Procissão, 1970.	46
Figura 17: Maria Auxiliadora, Sem Título (Candomblé), 1968.....	47
Figura 18: Maria Auxiliadora com Alan Fischer por ocasião da sua primeira exposição; 1969.	52
Figura 19: Maria Auxiliadora; MOBRAL; 1973.....	53
Figura 20: “Claricia” como parte de um Q inicial, Salterio de Claricia, Alemanha, final do século XII, tinta e pigmento sobre pergaminho. Museu de Arte Walters, Baltimore, adquirido por Henry Walters, até 1931.	59
Figura 21: Sofonisba Anguissola; Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola; 1559.....	59
Figura 22: Hortense Haudebourt-Lescot, Self Portrait, 1825.....	63
Figura 23: Arthur Timótheo da Costa; Autorretrato; 1908.	64
Figura 24: Frida Kahlo; As duas Fridas; 1939.	65
Figura 25: Lois Mailou Jones, Self Portrait, 1940.	68
Figura 26: Howardena Pindell, Self Portrait, 1963-1964.	69
Figura 27: Faith Ringgold, Self Portrait, 1965.....	70
Figura 28: Yêdamaria, Autorretrato, 1978.	72
Figura 29: Maria Auxiliadora; Velório da Noiva; 1974.	86
Figura 30: Maria Auxiliadora; Autorretrato no Ateliê; 1973.....	91
Figura 31: Maria Auxiliadora, Casa Verda Alta, zona norte de São Paulo, sem data.	92
Figura 32: Imagem aproximada.....	93
Figura 33: Rosas Vermelhas, 1973	94
Figura 34: Colheita, 1973	94
Figura 35: Maria Auxiliadora; Ateliê da artista e família; 1973.....	95
Figura 36: Maria Auxiliadora; Oxalá; 1973.	97

Figura 37: Maria Auxiliadora; Autorretrato; 1973.....	97
Figura 38: Maria Auxiliadora.....	98
Figura 39: Maria Auxiliadora; No leito; 1972.....	100
Figura 40: Maria Auxiliadora em 1971.....	101
Figura 41: Maria Auxiliadora.....	102
Figura 42: Maria Auxiliadora; Sem título; 1973.....	103
Figura 43: Maria Auxiliadora; Velório da Noiva; 1974.	105
Figura 44: Maria Auxiliadora; Autorretrato com Anjos; 1972.	107

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 MARIA AUXILIADORA.....	22
2.1 Conto de fadas	22
2.2 Incêndio	36
2.3 Chuva sobre São Paulo	51
3 DISPOSITIVO-ARTÍSTICO-SUBVERSIVO: O AUTORRETRATO	56
3.1 O autorretrato na História Ocidental	57
3.2 Autorretrato e subjetividade negra feminina.....	67
3.3 Autorretrato: Memória e Identidade	74
4 CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	78
4.1 Percurso metodológico	79
4.2 Corpus	85
5 OS AUTORRETRATOS DE MARIA AUXILIADORA	88
5.1 Os autorretratos como arquivo de si	89
5.2 O velório de si mesma	100
5.3 Do fragmento à narrativa.....	110
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXO A — Paolo Maranca, “Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis”, Jornal dia e noite, São Paulo, seção de artes plásticas, 1970.....	119
ANEXO B - “Primitivismo em relevo na Mini-Galeria do Usis”, recorte do catálogo Maria Auxiliadora.....	120
ANEXO C - Maria Alice Ferraz e Flávio de Aquino, “Maria Auxiliadora da Silva: a descoberta de um gênio”, Manchete, Rio de Janeiro, páginas 76-83, 17.10.1981.	121
ANEXO D - Livro Maria Auxiliadora, de Pietro Maria Bardi e Emanuel von Lauenstein Massari, capa (Torino, Itália: Giulio Bolaffi, 1977).	122
ANEXO E - Maria Auxiliadora, Conto de Fadas, 1973.....	123
ANEXO F - Maria Auxiliadora, O Incêndio, 1973.	124
ANEXO G - Maria Auxiliadora, Chuva sobre São Paulo, 1971.	125
ANEXO H – Casa da família em São Paulo, sem data.	126

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história da arte ocidental, o corpo feminino foi amplamente representado sob uma perspectiva masculina, seja em pinturas, esculturas e alegorias. A predominância de homens no meio artístico consolidou uma visão do feminino moldada por suas concepções e interesses, afinal o silenciamento e ocultamento experimentado pelas mulheres também atravessa a arte (Reis, 2018). Diante dessas limitações, muitas mulheres recorreram a si mesmas como principal referência, produzindo autorretratos que não apenas desafiavam as convenções da época, mas também marcavam sua inserção na tradição pictórica através do que chamamos de autorretratos.

O autorretrato é, para qualquer artista, um espaço singular de autoinscrição, de elaboração de uma inscrição, de elaboração de uma imagem de si que negocia entre o que deseja mostrar e o que a própria prática artística revela. Através dele, artistas podem projetar sua subjetividade e suas inquietações estéticas, existenciais e culturais. No caso das artistas mulheres, esse gesto adquire uma dimensão ainda mais afirmativa, já que o autorretrato feminino emerge como um ato de afirmação de si, em um campo historicamente marcado pela ausência e pelo silenciamento dessas vozes. (Silva; Silvestre, 2023). Não foi diferente para a artista plástica Maria Auxiliadora, mulher afro-brasileira que encontrou na pintura uma parte ativa e indissociável da sua vida. Além de inúmeros quadros representando eventos cotidianos, a artista produziu alguns autorretratos ao longo de sua carreira que evidenciam aspectos da sua trajetória, assim como suas memórias e identidade.

A artista plástica nascida em Minas Gerais, mas que viveu em São Paulo a maior parte da vida, Maria Auxiliadora era de origem popular e possuía dezessete irmãos com habilidades para as mais variadas produções artísticas. Ainda muito jovem, Maria começou a trabalhar de empregada doméstica e estudou até a segunda série. Apesar da falta de acesso à educação de qualidade, ela desenvolveu suas próprias técnicas artísticas que resultaram no início da sua carreira — consideravelmente tardia — de exposições na Praça da República e, depois, vendas para o mercado internacional da arte. É interessante observar que os ofícios exercidos por ela tiveram impactos diretos na estética dos seus quadros que evidenciam questões como religiosidade, feminilidade e cultura popular.

Nesse contexto, a artista reproduzia a vida cotidiana de uma forma muito peculiar, destacando a diversidade racial e a presença — em peso — de mulheres em suas narrativas, trazendo assim, um outro olhar sobre as classes populares. Inegavelmente as cenas femininas tomam destaque em todas as pinturas de Auxiliadora, à vista disso, repetidas vezes essas mulheres são representadas em suas relações privadas. A respeito disso ela diz em entrevista à crítica de arte Lélia Coelho Frota (1938-2010): “Eu já tinha uns quatorze anos e desenhava muito essas figuras-mulher que eu faço até hoje, desenhava menina e depois punha nome em cada uma: ah essa é filha dessa, essa é filha daquela” (Frota, 1978, p. 77). Outro tema recorrente no repertório artístico de Auxiliadora é o protagonismo negro, visto que seus quadros apresentam a diversidade racial da realidade brasileira, realidade essa, tantas vezes representada por outros artistas — quando representada — de maneira romantizada, fetichizada ou até mesmo alegórica.

Em consequência desse trabalho constante, Maria Auxiliadora realizou sua primeira exposição individual em 1970 na galeria do consulado americano, o que foi o suficiente para resultar em diversas outras participações em exposições, sendo apenas uma individual em vida e cinquenta coletivas, sendo a maioria em São Paulo, mas também em outros estados e em países como Estados Unidos, Alemanha e Suíça. Apesar do sucesso obtido, o seu reconhecimento ficou restrito à determinada bolha artística. Porém, três anos após o seu falecimento em 1974, a editora italiana Giulio Bolaffi publicou o catálogo quadrilíngue *Maria Auxiliadora da Silva* com textos do diretor do Museu de Arte *Naïf de l’Ile* da França e de Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o que resultou na realização de doze exposições individuais póstumas, principalmente fora do país, sucedendo a aclamação da crítica internacional por suas cores e temas “tipicamente brasileiros”. No entanto, a partir de meados da década de 1980 o nome da artista caiu no ostracismo, de modo que de 1987 a 2017 houve apenas uma exposição de seu trabalho, tornando seu nome praticamente esquecido até o ano de 2018, quando o MASP realizou uma grande exposição para a artista, trazendo a obra de Maria Auxiliadora à tona.

Apesar do destaque que passou a receber, Maria Auxiliadora ainda é, até hoje, compreendida como uma artista naif, classificação que, longe de ser neutra, carrega implicações estéticas, históricas e políticas. Diante disso, se torna fundamental não apenas compreender a origem e o significado dessa categoria, bem como as

problemáticas que dela podem emergir. A chamada Arte *Naif* se originou na França por volta do século XIX e ganhou força no Brasil em meados dos anos 50¹. O termo *naif*, em sua tradução literal do francês, significa ingênuo ou inocente, assim como a origem da palavra. Não chega a ser de fato uma perspectiva ou um movimento histórico, mas uma categoria que possibilita catalogar artistas plásticos que não fizeram parte da academia de arte.

Entende-se que a arte *naif* surge próximo ao Romantismo e se motiva pela procura de expressar a beleza e o deslumbramento da realidade através de pinturas que difundem a liberdade do artista, com simplicidade e rusticidade (Santos; Molinari, 2016). O precursor dessa manifestação artística foi Henri Rousseau (1844-1910), que não se prendia às convenções acadêmicas de sua época e se inspirava no local no qual ele mais frequentava, o Jardim Botânico, onde ele observava a dinâmica do lugar e reproduzia da maneira que lhe desse vontade. Justamente por pintar de maneira autônoma, Rousseau não escapou às críticas dos especialistas do período, uma vez que sua obra se afastava das normas estéticas legitimadas e dos parâmetros consagrados pela crítica da época.

Uma das características principais que definem uma obra ingênua são seus criadores, que em sua maioria são artistas autodidatas, que possuem origem popular — oriundos de regiões rurais ou periféricas — e que não tiveram acesso a experiência acadêmica.

(...) os artistas naifs são indivíduos que desenvolvem naturalmente seus talentos e os aperfeiçoam no decorrer de sua prática artística, tendo desapego à criticidade do público especializado, em relação a suas obras. A rigidez técnica das escolas de arte os exclui de um estilo didático específico, por isso esses pintores foram alvo de críticas e discursos satíricos por parte de muitos catedráticos (Santos; Molinari, 2016).

Ademais, as obras apresentam traços considerados simples, com cores vivas e temas cotidianos ou ligados à cultura popular, como festas religiosas, cenas do campo, animais, paisagens e figuras humanas. Além de diversas características técnicas como ausência de planos, descrição ultra minuciosa (Brenton, 1965 *apud* Frota, 1978), incidência de cores puras, desenho; comumente o artista se refere a sua obra com uma história, exibindo um enredo que se desenvolve e tem continuidade (Frota, 1978). Na arte naif, a livre imaginação é um elemento chave na

¹ Dado retirado do artigo “Arte Naif: história, principais artistas e obras” realizado pela Equipe Editorial da plataforma de arte ArteRef.

produção dessas obras, que muitas vezes são consideradas intuitivas e livres de regras formalmente estabelecidas. Em razão disso, a imaginação e a criatividade são vistas como valores essenciais e as obras são produzidas a partir de experiências pessoais e observações do mundo ao redor com a suposta ausência de técnicas complexas, pois não seguem as técnicas eruditas.

Acredita-se que a ingenuidade, como já se diz no nome em francês, também é uma marca registrada dessa categoria. As obras remetem a uma visão dita mais “pura” e inocente do mundo, sendo consideradas lúdicas e — por muitas vezes — infantis que refletem uma imaginação única e um universo particular. É importante salientar que em cada caso há o predomínio de alguns aspectos, afinal, a produção de cada artista é diretamente conectada à sua visão de mundo e ao seu trabalho, sendo indissociável a inserção social da pessoa (Frota, 1978).

Embora não seja uma característica exclusiva da "arte *naif*", são recorrentes nesse universo obras produzidas a partir das experiências cotidianas e observações pessoais dos artistas. Assim, frequentemente, essas obras revelam aspectos regionais, tradições locais e práticas culturais pouco visibilizadas, trazendo à tona modos de vida, narrativas e referências históricas muitas vezes marginalizadas ou esquecidas pelas elites sociais e pelos discursos oficiais.

A arte *naif* exerceu um impacto significativo na cultura brasileira. Também associados às denominações “primitivistas”, “ingênuos”, “primitivos modernos”, “neoprimítivos” e “populares”, entre outras designações (D'Ambrosio, 2013), os artistas *naifs* brasileiros destacaram-se pela originalidade de suas produções, marcadas pela representação de imaginários locais, memórias coletivas e referências culturais regionais. A museóloga e crítica de arte Lélia Coelho Frota (1938-2010), conhecida por aprofundar seus estudos nas artes ditas populares, faz o uso do termo “primitivismo” e reivindica o uso da palavra de maneira positiva, para qualificar a arte além do *naif*. Sua ideia não deixa de se associar ao evolucionismo, mas explica que o homem primitivo ao contemplar o caos quis dar significado ao mundo através da atividade artística se valendo de seu impulso para estabelecer outros universos sensíveis. Lélia busca um jeito de argumentar que a arte *naif* é mais do que se acreditava até aquele momento, contudo falha ao manter o termo de primitivo, que por mais que possua uma intenção de diferenciar, continua perpetuando nomenclaturas limitadas e que associam o artista a algo negativo ou inferior.

Em síntese, embora qualquer definição seja limitadora, ela é necessária para evitar uma anarquia de nomenclaturas. Em linhas gerais, pode-se considerar artista *Naif* (ingênuo, em português) aquele que se caracteriza por ter a si mesmo como único padrão. Sem referências culturais e sem dominar um conhecimento teórico e dogmático sobre sua atividade, produz suas telas livremente. Há inclusive aqueles que começam a pintar tardiamente por falta de tempo, pelo desejo inicial de dar vazão à criatividade nos momentos de lazer ou pelo surgimento da vontade, consciente ou não, de inscrever o nome na posteridade. (...)

Surge daí um artista imerso numa jornada única. Ele não continua uma tradição nem rompe com uma, pois, simplesmente, não as estudou e não se preocupa com as normas impostas pelas academias e críticos de arte. Seu objetivo é representar uma imagem ou pensamento sem levar em conta qualquer tipo de barreira conceitual ou técnica. O resultado, portanto, dependerá de sua sensibilidade, talento e capacidade de ser, acima de tudo, fiel a si mesmo (D'Ambrosio, 2013).

No Brasil, não há consenso sobre uma data específica para o surgimento desta categoria artística. Alguns autores situam esse marco em 1937, quando Heitor dos Prazeres (1898-1966)² inicia sua produção pictórica (Rosseto, 2013). Entretanto, os artistas *naifs* brasileiros emergiram em contextos distintos, oriundos de diferentes regiões do país, como São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e desenvolveram técnicas e estilos bastante diversos. Apesar dessa heterogeneidade, suas obras frequentemente guardam fatores comuns como a representação de cenas do cotidiano e tarefas simples, práticas populares, memórias locais e elementos do regionalismo brasileiro.

Ao longo do tempo, a arte *naif* continuou a impactar a cultura brasileira, influenciando artistas de outras escolas e ajudando a delinear a identidade cultural do país. Lamentavelmente, os grandes nomes dessa manifestação artística sofreram com críticas severas “por parte daqueles que não compreendiam que, para desenvolver um talento singular não é necessariamente obrigatória a passagem por uma escola clássica de arte” (Santos; Molinari, 2016). Sob o mesmo ponto de vista, Ernst Gombrich (1909-2001) enuncia em seu livro *A História da Arte* que:

² Heitor dos Prazeres (1898-1966), nascido no Rio de Janeiro, pintor autodidata, compositor e músico, é considerado um dos principais representantes da arte *naif* brasileira. Descendente de negros baianos, retratou em sua obra o cotidiano da população negra carioca: rodas de samba, festas populares, rituais de candomblé, e participou ativamente da fundação das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro, como Portela e Mangueira.

Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos. Uma pintura que representa um tema conhecido de um modo inesperado é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que “não me parece bem” (Gombrich, 1950).

Existe um impasse central acerca desse assunto que é o peso para um artista em ser classificado como *naif* ou primitivo para o mercado da arte. Por muito tempo os críticos viram com maus olhos os trabalhos “ingênuos” dos artistas, assim como as galerias e museus ignoraram essas obras, restando poucos espaços expositivos abertos para eles e, ainda sim, a temas limitados. Foi assim que o geógrafo paulista Antônio do Nascimento decidiu explorar o interior e se deparou com a arte naif, pela qual se encantou e passou a estudá-la. E foi com a intenção de proporcionar espaço a artistas de diferentes regiões que ele, através do SESC Piracicaba, criou a Mostra Nacional de Arte Ingênua e Primitiva, que posteriormente — em 1992 — se tornou a Bienal Naifs do Brasil.

A concepção do que é ou não Arte é marcada pela subjetividade. Desta maneira, Ernst Gombrich (1950) sintetiza essa ideia de forma precisa ao afirmar que “uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá nome de Arte. Existem somente artistas”. Ao deslocar o foco da obra para o sujeito que cria, Gombrich sugere que o valor artístico não é uma qualidade própria e universal dos objetos, mas algo que emerge das práticas e contextos humanos. O que não abre possibilidade de justificativa para qualquer tentativa de hierarquizar ou desqualificar determinadas produções em detrimento de outras.

No entanto, se o valor artístico emerge das práticas e contextos humanos e não de qualidades intrínsecas aos objetos, o sistema artístico, ao mesmo tempo em que depende de sujeitos para existir, opera segundo princípios diferenciadores que regulam desigualmente o acesso, o reconhecimento e a circulação das obras.

Pode-se observar que há algumas divergências sobre a real definição desse movimento, assim como problemáticas que rondam estas concepções. Para a historiadora Lilia Schwarcz, a arte primitiva é formulada a partir da visão evolucionista e progressista da história ocidental. A autora também problematiza a ideia de essa produção artística trabalhar com algo primário que se afasta do topo da pirâmide e sem “grande mistério” (Schwarcz, 2018). Um dos pontos relevantes para essa discussão é compreender que o lugar de menor prestígio e — por vezes — invisibilidade, é ocupado por artistas, que, quando não são de camadas mais desfavorecidas, são também, em sua maioria, pessoas negras ou indígenas.

Algumas noções do que é a arte ingênua não cabem aos artistas e seus trabalhos, por isso são tidos como difíceis de definir (D'Ambrosio 2013) e são catalogados em apenas um grande cesto. Assim, eles perdem suas devidas complexidades, pois são vistas apenas por técnicas simples e temas pessoais, como uma arte infantil.

A definição por ingenuidade acarreta na infantilização das obras artísticas como foi mencionado por Anatole Jacovsky (1909-1983), para quem: “a pintura das crianças não é obra de arte. Para elas, não passa de divertimento, enquanto para os primitivistas trata-se do objetivo de suas vidas (...) O Naif começa onde morre a criança”. Da mesma forma, Lélia Coelho Frota observa que a denominação “primitivo”, por vezes atribuída a esses artistas liminares, busca estabelecer uma aproximação com as civilizações da África Negra, definidas por Léopold Sédar Senghor como “civilizações da ideia encarnada”. Nesse sentido, Frota compreende essa produção artística como uma forma de “participação sensível da realidade” (Frota, 1978). Esses envolvimento podem ser exemplificados nas pinturas sobre religiosidade, onde a umbanda e o candomblé estão entre as participações sensíveis e temas recorrentes de artistas afro-brasileiros.

Seguindo a busca pelo entendimento da arte *naif*, é possível dizer que, em linhas gerais, essa arte marginalizada surge do inconsciente coletivo, o qual sempre está se renovando e permite que nele se penetre influências eruditas, sem abrir mão da sua própria natureza (D'Ambrosio, 2013).

Contudo, a arte que liberta também possui o poder de aprisionar, de modo que se a arte naif se inicia pela espontaneidade do autodidata, ela o limita de se reinventar à medida que ele acessa estudos mais técnicos. Se o pintor começou a partir do meio que estava inserido, seus trabalhos vão, ou pelo menos deveriam, se atualizar conforme há modificação da sua “ótica natural” (Frota, 1978).

Esses artistas se vêem constrangidos pelo mercado de arte a alterar suas criações, seja para as aproximarem dos cânones técnicos renascentistas de perspectiva etc, seja para as “reforçarem” pelo acúmulo de cores puras chapadas ou excesso de distorção de desenho, a fim de que pareça mais incorreto e portanto mais “primitivo”. Dessa forma, muitos genuínos artistas se tornam em poucos anos primitivistas, isto é, um arremedo maneirista de si mesmos (Frota, 1978).

É no mínimo interessante, pensar que Maria Auxiliadora partiu de cenas do campo para um trabalho que exprimia uma nova realidade: a vida de artista profissional. Auxiliadora passava pela situação comum aos artistas naifs: a complexidade de seu trabalho frequentemente era reduzida ao universo popular que

representava. Mas diferente do que se acredita, “há um jogo entre primeiro e segundo planos, entre superfície e forma, como uma série de elementos desviando-se do título das pinturas ou até mesmo do tema central” (Schwarcz, 2018).

O trabalho de Auxiliadora era, e ainda é, inclassificável. Já houve tentativas de alinhá-lo a movimentos internacionais como a pop e a *body art*, pelo fato de ela ter matizado algumas de suas marcas e recursos (caso do emprego da tinta industrial, das cores artificiais e dos balões de histórias em quadrinhos da pop, e do uso do próprio cabelo, da *body art*). Também é possível enxergar semelhanças com artistas brasileiros associados ao autodidatismo, mas que em geral recaem em meras aproximações formalistas, as epidérmicas, coisas que no rápido olhar se parece, mas a analogia se esgota por aí (Oliva, 2018).

É justamente nessa tensão entre o reconhecimento e a exclusão que alguns artistas supostamente “primitivos” se destacam, valendo-se da ousadia e da individualidade como ferramentas de afirmação, ainda que tivessem passado por tentativas de apagamento. A dificuldade em definir suas obras de maneira definitiva talvez revele, antes de tudo, uma relutância em reconhecer esses artistas marginalizados como parte válida da História da Arte e suas produções como fundamentais para a compreensão da cultura e do pensamento artístico brasileiro.

É precisamente nesse campo de resistência que se inscrevem diversas manifestações artísticas que atravessaram o tempo como forma de exprimir os anseios não apenas individuais, mas da comunidade na qual o artista está inserido, transformando-o em agente que registra memórias e se torna elo entre passado, presente e futuro.

Este trabalho elege como objeto o trabalho artístico de Maria Auxiliadora da Silva, uma mulher negra criada na cidade de São Paulo que não pertencia às elites e se dedicou exclusivamente à pintura entre meados de 1960 até o ano de 1974.

O interesse recai, mais especificamente, sobre os autorretratos produzidos pela artista, gênero que condensa de maneira singular as dimensões da Memória, Subjetividade e Criação, tal como expresso na linha de pesquisa à qual a pesquisa se vincula.

Buscando apreender elementos da memória e da subjetividade da artista, , foi realizada a análise de algumas pinturas produzidas por ela, especificamente sete autorretratos disponibilizados pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) durante a exposição *Maria Auxiliadora: Vida cotidiana, pintura e resistência* e publicados no catálogo de mesmo nome.

A escolha pelos autorretratos de Maria Auxiliadora não é arbitrária. O autorretrato, enquanto gênero pictórico, constitui um ato deliberado de inscrição de si mesmo no mundo: quem pinta a própria imagem afirma uma presença, reivindica visibilidade, produz e projeta uma narrativa sobre si que resiste ao apagamento. No caso de Maria Auxiliadora, essa dimensão se intensifica por sua posição social múltipla: mulher, negra, de origem popular, sem formação acadêmica formal, atuando em um tempo de ditadura civil-militar, em que múltiplas forças convergiam para a invisibilização de sujeitos como ela.

Em seus autorretratos, a artista se representa ora nos papéis de artista, noiva e mulher vivendo com câncer. Estas obras não são apenas indícios de uma trajetória individual, mas testemunhos visuais de uma subjetividade que insistia em existir e em se nomear, em um momento em que tanto a doença quanto a estrutura social tendiam a apagar sua presença.

Mais do que simples imagens de si, os autorretratos de Maria Auxiliadora constituem narrativas visuais atravessadas por experiências de classe, religiosidade, cotidiano, trabalho e pertencimento cultural, permitindo compreender como a artista elaborava sua própria imagem por meio de “quadros sociais de memórias” mais amplos e inscrevia sua existência na pintura.

Para isso, essa pesquisa se constituiu por meio dos cinco capítulos que compõem esta dissertação, separados cada um igualmente em três partes — exceto o quarto capítulo.

No segundo capítulo é apresentada a trajetória biográfica da artista, a fim de trazer compreensão sobre quem estava pintando e em qual lugar no espaço-tempo ela se localiza. Vale ressaltar que cada uma das seções do segundo capítulo foi intitulada com nomes das obras criadas por Auxiliadora, para que, mesmo indiretamente, ela pudesse dar nome à sua própria história. Em *Conto de Fadas*, é apresentada a história da vida da artista desde as suas origens, passando pela migração para São Paulo até o momento de seu falecimento, aos 39 anos. Ainda na seção *Incêndio*, foi trazido um breve resumo da proposta de Maria enquanto artista e a crítica sobre suas obras, ao passo que foi elaborado uma revisão de alguns quadros de seu repertório, para que as futuras análises pudessem vir a ser melhor compreendidas. Por fim, em *Chuva sobre São Paulo* contextualiza-se a artista Maria Auxiliadora de um ponto de vista histórico e social.

No terceiro capítulo, o foco é direcionado ao principal eixo desta pesquisa, os autorretratos. A seção *O autorretrato na história da arte ocidental*, apresenta um breve panorama histórico, contemplando desde os primeiros registros conhecidos desse gênero até alguns de seus exemplos mais emblemáticos, com ênfase nas produções realizadas por mulheres ao longo do tempo. Em *Autorretrato e a subjetividade negra feminina*, algumas obras são selecionadas na intenção de trazer à tona as discussões realizadas especificamente por essas mulheres ao longo dos anos. Já em *Autorretrato: memória e identidade* a relação do autorretrato com a memória será explorada, buscando evidenciar de que maneira os elementos da memória são projetados nessas produções, assim como a identidade.

No quarto capítulo, a atenção se volta para os aspectos teórico-metodológicos que orientam esta pesquisa. Em *Percurso Metodológico*, são apresentados os conceitos que fundamentam o trabalho na construção do modelo metodológico adotado. Já em *Corpus*, é explicitado o material selecionado para análise, apresentando os critérios que orientaram essa escolha e de que forma ele se relaciona com os objetivos propostos pela pesquisa.

Por fim, o quinto capítulo, intitulado *Os Autorretratos de Maria Auxiliadora*, é dedicado à análise das imagens e também se divide em três partes. As duas primeiras voltadas para os autorretratos de Maria Auxiliadora, primeiro com *Os Autorretratos* como arquivo de si onde são colocadas as obras das quais Auxiliadora se apresenta no ofício de artista, e depois em *O velório de si mesma* com o avanço do câncer e a possibilidade de um fim, quando a artista passa a explorar esse tema e os autorretratos passam a explorar memória e expectativa da mesma. Para finalizar o quinto capítulo a terceira e última sessão, chamada *Do fragmento à narrativa*, apresenta uma breve síntese do que seria a narrativa apresentada por todas essas imagens analisadas em conjunto, culminando nas *Considerações Finais* que realiza a discussão dos resultados obtidos e de quais caminhos podem ser seguidos daqui pra frente.

2 MARIA AUXILIADORA

“A política não se situa no pólo oposto ao de nossa vida. Desejemos ou não, ela permeia nossa existência, insinuando-se nos espaços mais íntimos”

Angela Davis

Cabe destacar que não são tantos os registros e materiais disponíveis sobre a trajetória de Maria Auxiliadora. Ainda assim, algumas fontes se mostram fundamentais para este estudo. Entre elas, merecem especial atenção os catálogos *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, produzido pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) em 2018, e *Maria Auxiliadora*, publicado pela editora italiana Giulio Bolaffi em 1977 e a obra *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, de Lélia Coelho Frota (1978). Além de constituírem bibliografia relevante, essas fontes cumprem um papel de documentação histórica ao reunirem entrevistas, registros críticos e recortes de jornais da época.

Este capítulo tem como objetivo apresentar Maria Auxiliadora da Silva em sua complexidade: não apenas como artista, mas também como pessoa, filha, irmã, mulher, trabalhadora — e tantos outros papéis que couberam em sua breve e rica existência.

2.1 Conto de fadas

Marcelina Carlota de Almeida era baiana, filha de pais africanos que, à época, trabalhavam nas fazendas em Minas Gerais, descendendo diretamente da população escravizada trazida ao Brasil. Seu marido, José de Almeida, era natural do Rio de Janeiro e já revelava uma vocação criativa ao entalhar madeira nas carroças de boi, em Sorocaba, onde o casal residia (Büll, 2007). Marcelina trabalhava como empregada doméstica nessa cidade até que um acidente a deixou com um braço paralisado, o que levou a família a entregá-la aos cuidados de parentes em Minas Gerais, os "Nogueira", com quem passou a viver definitivamente. Além de sua habilidade com o crochê, Marcelina era sambista e apresentava práticas que, juntas, já prenunciavam o dom plástico e a musicalidade que marcariam as gerações seguintes (Frota, 1978).

Sua filha, Maria Trindade de Almeida (1909–1991), nasceu em Sorocaba em 06 de janeiro de 1909 e foi criada nessa cidade até aproximadamente os dez anos de idade. Após o acidente da mãe, foi entregue à família Nogueira, em Minas Gerais, e criada exclusivamente para o trabalho caseiro e artesanal, sem acesso à escola (Büll, 2007). Em Campo Belo, município mineiro, Maria Trindade conheceu e casou-se com José Cândido da Silva, com quem teria dezoito filhos, dentre os quais Maria Auxiliadora. Büll (2007) descreve Maria Trindade como escultora, pintora e poetisa e, acima de tudo, como o elemento catalisador da unidade familiar. Foi ela quem incentivou ativamente as expressões criativas dos filhos, costurando, bordando e modelando em barro ao longo de toda a vida, mesmo nos momentos de maior dificuldade. Sua determinação ficaria marcada na memória dos filhos: foi ela quem tomou a decisão de partir para São Paulo, quem organizou a travessia, quem sustentou a família à espera do marido e quem, mais tarde, ainda encontraria tempo para expor seus próprios trabalhos na Praça da República.

O patriarca José Cândido da Silva, pai de Maria Auxiliadora, era operário da estrada de ferro, onde trabalhava assentando dormentes, e tocava acordeão de sete baixos nas horas de folga (Büll, 2007). João Cândido, um dos filhos, descreveria o pai como alguém com "espírito de bicho do mato", que preferia a vida rural à agitação da cidade grande, contrastando diretamente com a ambição e o dinamismo da esposa (Büll, 2007). A família Silva viveu em diferentes municípios mineiros conforme as demandas de trabalho: Sebastião Cândido, o filho mais velho, nasceu em Bom Sucesso; Vicente Paulo, em Santana do Jacaré; e Maria Auxiliadora, João Cândido, Conceição e Efigênia nasceram em Campo Belo (Büll, 2007). No início da década de 1940, a cidade de São Paulo se tornou um símbolo de progresso e modernidade (Santoro, 2018), atraindo aqueles que aspiravam a transformar sua condição de vida. Diante dessa perspectiva, dona Maria partiu com os filhos de trem para São Paulo, deixando José Cândido em Campo Belo para acertar as contas com a Companhia de Estrada de Ferro Oeste de Minas. Foi assim que Maria Auxiliadora, nascida em 1935, deixou Minas Gerais ainda criança e nunca mais retornou ao estado natal.

A adaptação à vida na metrópole não foi fácil. A família foi morar no Morro da Casa Verde, conhecido atualmente como bairro Casa Verde, na Zona Norte de São Paulo, para prover o sustento da família, dona Maria chegou a vender pão-de-ló nas ruas, depois passou a bordar e a confeccionar bonecas de pano para encomenda. A solidariedade de vizinhos e de conterrâneos mineiros, já estabelecidos na capital, foi

essencial durante os primeiros meses (Büll, 2007). Quando José Cândido chegou a São Paulo, encontrou emprego nas dragas do Rio Tietê, onde trabalhou emendando tubos, serviço que os irmãos Vicente e Sebastião também chegaram a exercer, revelando desde cedo a capacidade de toda a família de se reinventar diante das adversidades.

É nesse ambiente de escassez, criatividade e resistência que a inclinação artística dos Silva floresceu. Büll (2007) observa que o contato cotidiano com diferentes materiais, aliado à necessidade de subsistência, pode ter aguçado o senso criativo de cada membro da família. Sebastião Cândido da Silva (1929–2016), o mais velho, trabalhou como engraxate na Estação da Luz antes de se firmar como desenhista e pintor (Büll, 2007). Vicente Paulo da Silva (1930–1980), escultor, era o braço direito da mãe nos primeiros tempos em São Paulo: foi ele quem cuidou dos irmãos menores quando dona Maria adoeceu logo após a chegada à capital, e foi também quem primeiro começou a esculpir em pequenos pedaços de madeira, antecipando o que se tornaria sua linguagem artística (Büll, 2007). João Cândido da Silva (1933), pintor e escultor, foi quem deixou registrada em autobiografia boa parte da história da família; sua esposa, Ilza Jacob da Silva (1946), é também pintora, tornando o casal um dos núcleos artísticos da família (Büll, 2007). Efigênia Rosário da Silva (1937), contadora de histórias, guardou e transmitiu pela palavra as imagens da memória e do imaginário familiar. Conceição Aparecida Silva (1938), pintora e artista visual, alcançaria reconhecimento inclusive na França (Büll, 2007). Natalia Natalice da Silva (1948) encontrou na poesia o seu meio de expressão. Georgina Penha da Silva (1949), conhecida no meio artístico como "Gina", é pintora e criadora de bonecos, transformando pela agulha e pelo tecido os fatos da vida cotidiana em personagens (Büll, 2007). Benedito da Silva (1953–1998), o caçula, foi artesão e pintor.

Cada um dos Silva desenvolveu uma linguagem própria, mas todos compartilham uma origem comum: a de uma família negra e migrante, que transformou a experiência de resistência em matéria de arte. Maria Auxiliadora, nascida no meio de tantos irmãos, não foi a única a herdar esse legado, mas foi, sem dúvida, aquela que o levaria mais longe, conferindo à sua obra uma dimensão ao mesmo tempo íntima e universal, capaz de dialogar com a história de seu povo a partir da singularidade de sua própria vida (Santoro, 2018).

Figura 1: Alguns integrantes da família Silva.



Fonte: Bardil, Pietro Maria. [s.d.].

Embora a jovem Maria Auxiliadora demonstrasse um notável entusiasmo por atividades artísticas, a dura realidade enfrentada como migrante em São Paulo prevaleceu. Com as crescentes dificuldades que a família enfrentava para se sustentar, foi inevitável que, aos doze anos, Auxiliadora abandonasse os estudos para entrar no mercado de trabalho e contribuir financeiramente em casa. Enredada em uma conjuntura de exploração do trabalho infantil, ela desempenhou funções tanto como empregada doméstica quanto como bordadeira. Em entrevista para a crítica de arte Lélia Coelho Frota (1938-2010)³, Maria Auxiliadora conta com exclusividade como era a sua infância:

³ Lélia Coelho Frota, natural do Rio de Janeiro, foi escritora, crítica e historiadora da arte. Para ela, “a formação do artista popular sempre foi diferente da de outro; ele é autodidata a partir de um certo momento de sua vida, vem de um fundo comum, às vezes do meio rural, sempre levando à arte que elabora uma técnica própria de seu trabalho original” (1978). Frota é autora de livros como “Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro”, obra que reúne uma relação comentada dos artistas e formas de criação populares mais representativos do século XX no Brasil, e “Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros”, utilizados como fontes relevantes neste trabalho.

Minha mãe começou a me ensinar bordado quando eu tinha nove anos. Ela não deixava eu assim sair, brincar com outras crianças. Ela sempre foi muito enérgica comigo, acho que por eu ser a filha mais velha. Quando eu saía para brincar ela dizia, a senhora não vai brincar não, você vem bordar. Eu gostava, porque acho que se não gostasse não ia ficar ali sentada fazendo, né. Ela me ensinava muito fácil mas dei muito trabalho para ela, para dar o nó na linha. Foi aquela coisa. Não sabia dar nó na linha e bordar, aprendi tudo quanto foi ponto (Frota, 1978).⁴

A necessidade de trabalhar levou ao desenvolvimento do trabalho manual, uma habilidade que mais tarde influenciaria suas produções, caracterizadas pela presença de rendas e bordados em relevo. Foi também nessa fase que Maria começou a demonstrar interesse pelas artes plásticas. Sua mãe lembrava que ela costumava desenhar pelos muros de casa, muitas vezes deixando outras responsabilidades de lado. Segundo a própria artista, o talento e o conhecimento sempre fizeram parte de sua trajetória.

(...) quando não ensinava a bordar me mandava para a cozinha, limpar a cozinha, e eu pegava carvão do fogão e pegava a desenhar, ficava fazendo careta na beira do fogão. Até hoje ela [sua mãe] conta e dá risada. Porque ela me fazia o possível para me ensinar a ser costureira, bordadeira, e eu tava tentando falar pra ela que queria ser pintora. Nessa época eu já tinha uns quatorze anos e desenhava muito essas figura-mulher que eu faço até hoje, desenhava menina e depois punha o nome em cada uma: ah essa é filha dessa, essa é filha daquela. Às vezes ela chegava e dizia, você deixou a comida queimar, né. Depois, quando ela me pôs no corte e costura, a professora tinha um caderno que tinha aquelas coleções tudo de gola que eu ia fazendo, e eu pintava tudo, o caderno era pintado até com flores, o caderno. E aí a professora tinha aquele prazer. Quando chegava aluna lá ia mostrar meu caderno. Mas sua filha está uma beleza, ela dizia a minha mãe. Não precisava a senhora colocar ela no corte e costura. Sua filha já sabe tudo (Frota, 1978).

Aos dezessete anos, Maria iniciou sua produção artística utilizando lápis de cor, sendo o retrato de seus pais a sua primeira criação, conforme relatado por ela. Desde a juventude, é possível perceber em Maria Auxiliadora uma inclinação para representar o que a cercava, bem como um desejo de narrar pequenas histórias por meio de suas pinturas.

⁴ A gramática foi conservada de acordo com o que colocado pela entrevistadora, que por sua vez, registrou como Maria Auxiliadora narrou sua história. Dito isso, fica explicitado a intenção de manter a forma de expressar da artista.

Foi aí que minha mãe viu que eu tinha ideia e começou a me animar. Faz esse desenho, faz isso. Aí depois, com 18 anos comecei a desenhar com guache, por que as vizinhas perguntaram, por que você não desenha com guache. E falaram com minha mãe também. Comecei então a desenhar muito santo. Foi quando comecei esse tema aí, A sagrada Família, que eu fiz agora em 1971 porque quando tem exposição eu faço mas não faço continuado. Depois fiz também com guache muito índio na mata caçando. Nessa época nós estávamos com esse Zé baiano. Fiz um trabalho com índios para esse centro e o quadro está lá até hoje na parede da sala de trabalho (Frota, 1978).

Apesar de seu evidente talento artístico, aos dezenove anos, Maria Auxiliadora, jovem mulher pertencente à classe trabalhadora, deparou-se com dificuldades ainda mais profundas ao transitar para a vida adulta. Em entrevista concedida à Frota, relatou que o trabalho exigia a confecção de peças delicadas, com uma elevada carga produtiva e um retorno financeiro muito baixo. Nesse contexto, Maria Auxiliadora vivenciava as dinâmicas de exploração que caracterizavam sua condição enquanto operária. Como resultado dessa conjuntura, avaliou ser mais conveniente atuar como empregada doméstica para uma família, um padrão estrutural que atravessou gerações de mulheres negras no Brasil.

Em retrospectiva, esse momento da trajetória da artista revela a realidade recorrente enfrentada por mulheres afro-brasileiras em um cenário marcado pela precarização do trabalho e pela desvalorização social de suas atividades. A história de Maria Auxiliadora evoca reflexões sobre os efeitos do passado colonial brasileiro, no qual mulheres negras eram comumente destinadas a ocupar posições como babás e empregadas domésticas, servindo às famílias das classes dominantes. Essa situação perpetua um ciclo histórico que remete à vivência de sua mãe e avó, demonstrando a persistência de estruturas sociais desiguais que remontam ao período colonial.

Auxiliadora permaneceu como empregada doméstica dormindo na residência em que trabalhava até que seu desejo pela pintura passou a exigir tempo e presença que o regime de trabalho integral não comportava. Diante disso, optou por migrar para o regime de diarista, modalidade que permitia-lhe retornar à própria casa e se dedicar à produção artística. Embora a arte estivesse presente em sua vida há muito tempo, Maria Auxiliadora iniciou sua carreira tardiamente. Ela só começou a usar tinta a óleo - realizando pinturas da maneira que conhecemos - com vinte e seis anos. Apesar de ter realizado essas pinturas, por um período, ela tratou suas obras como algo desvalorizado, chegando a descartar quase todas elas no lixo, o que causou

apreensão nos vizinhos, que, em diversas ocasiões, pediam que os entregasse os quadros de forma gratuita.

“Não começa pela base da pirâmide, mas pela cúspide: quer narrar, fixar cenas do que vê. Inventa sua própria técnica” (Bardi, 1977). Em vista disso ela desenhava a “figura-mulher” e cenas que a cercavam assim como algumas histórias do cotidiano, trazendo também imagens relacionadas a religião, orixás e cultos religiosos que faziam parte da sua vida.

Desde quando eu era menina minha mãe falava alguma coisa sobre umbanda, meu pai também. Minha mãe de vez em quando ia. Meu pai gosta demais, gosta de ir, gosta de seguir. Quando eu era mocinha meu pai era mais fanático por essas coisas. Minha mãe custou para ir. Um dia ela resolveu, foi. Ela não segue, igual eu não sigo, por que nós somos muito sinceras nessas coisa, e ainda não achamos uma coisa séria mesmo, que a gente ver sinceridade. Aqui em São Paulo existe muita mistificação. Às vezes eu vou assim mais para pesquisar. Mas antes de fazer pesquisas eu segui um candomblé com minha mãe cinco anos aqui em São Paulo. Lá na Cachoeirinha. Era da Bahia. Zé, o nome dele. Zé baiano, parece. Mas depois nós desacostumamos certas coisas lá dele, que achei que não estava certo, e aí nos afastamos (Frota, 1978).

No final dos anos 1960, Maria Auxiliadora integrou-se ao grupo que se reunia em Embu das Artes, município localizado a cerca de 28 quilômetros da capital paulista, que havia se consolidado como um polo de arte e artesanato de expressão popular, especialmente voltado à cultura de origem africana. O movimento era composto por pintores, escultores e artesãos que, além de produzir, expunham e comercializavam suas obras aos domingos em uma feira de arte fiscalizada pelo Conselho Municipal de Turismo local (Büll, 2007). Maria não chegou ao Embu sozinha: foram junto dela outros integrantes da família Silva, entre eles o escultor Vicente Paulo e o pintor João Cândido, bem como sua mãe, Maria de Almeida, que também produzia e expunha naquele espaço (Büll, 2007). A presença coletiva da família Silva no grupo do Embu é um dado significativo: a arte não era apenas uma vocação individual de Auxiliadora, mas uma prática que atravessava gerações e vínculos familiares, constituindo uma forma de pertencimento e de afirmação cultural compartilhada.

Foi nesse ambiente que Maria Auxiliadora desenvolveu e aprofundou a temática afro-brasileira que marcaria sua produção. Frota (1978) destaca que no grupo do Embu sobressaía uma temática “movimentada e dionisíaca”, com forte presença de escultura ao lado da pintura, “confirmando um dos grandes veios expressivos de arte negra”. Para Auxiliadora, o espaço funcionou também como

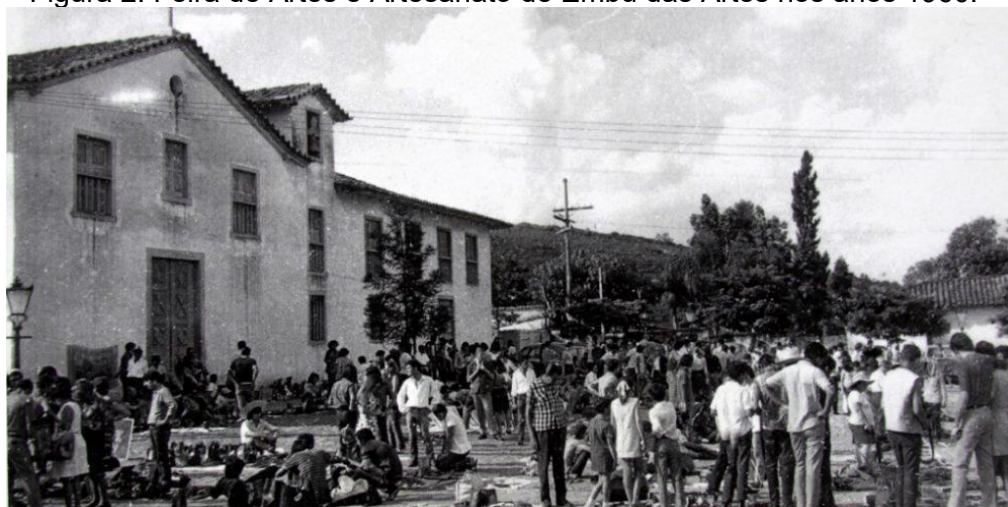
laboratório: foi exatamente nesse período, em 1968, que ela realizou seu primeiro quadro de candomblé e essa obra conquistou o primeiro prêmio na feira local, e que, por um acaso revelador, descobriu a técnica do relevo com cabelo que se tornaria uma de suas marcas mais reconhecidas.

Vale ressaltar que foi por intermédio de Vicente, um dos irmãos, que a família entrou em contato com o grupo de Solano Trindade (1908-1974), reunido no Embu das Artes em torno da cultura negra e da temática afro-brasileira (Santoro, 2018). Francisco Solano Trindade nasceu em Recife, em 1908, e, ao longo da vida, viveu em diversas cidades como Belo Horizonte, Pelotas, Rio de Janeiro e São Paulo, em sua trajetória acompanhou o intenso envolvimento com os movimentos culturais e políticos de seu tempo. Casado com Margarida Trindade, teve uma filha, Raquel Trindade, apelidada de "a kambinda" (Büll, 2007), e acabou se estabelecendo em Embu das Artes. Mais do que poeta, Solano foi também teatrólogo, ator e militante do Movimento Negro e do Partido Comunista, reconhecido como o "poeta do povo" por uma obra fundada na vivência popular e na afirmação da identidade negra. Pioneiro de uma poesia assumidamente negra, publicou livros, pintou telas a óleo e dedicou-se à valorização das culturas populares de matriz africana.

Em entrevista ao Festival NegrArte, o irmão João Cândido da Silva, pintor e escultor da família Silva relata que:

Eu cheguei do serviço e soube que o Vicente esteve aqui com uma senhora, namorada dele e que essa senhora era filha de um grande teatrólogo, artista plástico, poeta e tudo. E que a gente estava com o caminho aberto para a gente mostrar o que sabia (Maria, 2024).

Figura 2: Feira de Artes e Artesanato de Embu das Artes nos anos 1960.



Fonte: Cidade de Embu das Artes, 2021.

No campo teatral, Solano participou, em 1945, da fundação do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, ao lado de Abdias do Nascimento, idealizador do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944, no Rio de Janeiro, e logo consagrado como referência na luta por uma dramaturgia protagonizada por artistas negros. Em 1950, Solano fundaria seu próprio grupo, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), voltado às manifestações populares e afro-brasileiras (Itaú Cultural, 2024). Foi esse percurso de teatro, poesia e ativismo que ele levou consigo ao se fixar em Embu das Artes, onde sua presença ajudou a consolidar a vocação do município como polo de arte e cultura negra.

Após ser acometido por uma grave doença, Solano deixou para sua filha Raquel a continuidade de seu trabalho. Raquel, que mantinha um vínculo com Vicente, impressionou-se, ao visitar a família Silva, com a diversidade artística presente naquele lar. Reconhecendo o talento que ali fervilhava, incentivou-os a conhecer o grupo liderado por seu pai e persuadiu-os a se mudarem para Embu das Artes, na região metropolitana de São Paulo. Essa mudança proporcionou a Maria e seus familiares a oportunidade de vender suas obras, permitindo-lhes, pela primeira vez, viver exclusivamente da arte.

Ainda em seus relatos, o irmão de Maria Auxiliadora explica com mais detalhes como foi essa aproximação da família Silva com a família Trindade:

A Raquel conheceu o Vicente, mas ele não disse para ela que tinha outros irmãos com o dom artístico. Ao chegar em casa e conhecer a minha família ela se deparou talvez com Conceição, talvez com Sebastião, e viu alguns trabalhos... ela se assustou e viu que todo mundo era artista. Ela convidou a gente para participar do Espaço Solano Trindade, que era um espaço onde podia-se colocar os trabalhos nas paredes. Os turistas iam pro Embu e adquiriam as obras... então nós começamos a ir um por um, primeiro foi Sebastião. O Teatro Solano Trindade ficava na Rua Maranhão nessa época. O Vicente já estava, mas Maria Auxiliadora passou por lá também... e eu acho que fui o último ou penúltimo a começar a expor na casa do Solano Trindade. A partir daí tomamos ciência e matéria prima que se usava para pintar, como a tinta à óleo. Até aí a gente não conhecia nada, nem pincel. Passamos a conhecer depois que vimos os pintores do Embu (Maria, 2024).

Enquanto residia em Embu, Maria, assim como muitos outros artistas, enfrentou a dificuldade de encontrar espaços expositivos, uma vez que seu perfil não era atraente para as galerias da região. Para contornar esse obstáculo, a família Silva buscou alternativas, estabelecendo parcerias e exibindo suas obras em bares e restaurantes locais. Nesse mesmo período, o município viu a chegada de muitos

hippies, e, segundo relatos de Auxiliadora, o único interesse deles parecia ser o valor das obras no mercado. Decepcionada, Maria decidiu deixar Embu das Artes e retornou à sua antiga casa, na capital. Com a insistência de seus familiares, começou a expor na Praça da República, onde teve a oportunidade de conviver com outros artistas, como Crisaldo de Moraes (1932-1997) e Ivonaldo Veloso de Melo (1943-2016).

Figura 3: Família Silva, 5º Salão de Artes Plásticas do Embu, São Paulo, 1968.⁵



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018.)

Entre os artistas que compartilharam com Maria Auxiliadora os espaços do Embu e, posteriormente, da Praça da República, destaca-se Ivonaldo Veloso de Melo (1943–2016), pintor nascido em Caruaru, Pernambuco, que foi seu vizinho de residência e ateliê na Rua Belmiro de Almeida, no bairro Vila Mariana, em São Paulo, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 (Büll, 2007). O primeiro contato entre os dois se deu na casa de Solano Trindade, no Embu, e o que chamou a atenção de Ivonaldo foi imediatamente a singularidade do trabalho de Auxiliadora: "Me chamou a atenção o trabalho dela muito detalhado, muitas ilustrações, e logo me identifiquei com o seu estilo popular. Ilustrações primitivas em alto relevo, com muito movimento" (Ivonaldo *apud* Büll, 2007). Ivonaldo recordou também a dimensão pessoal da artista,

⁵ Estão presentes da foto, da esquerda para a direita: José Cândido (pai) segura Douglas Natanael (sobrinho), Sebastião Cândido (irmão), Maria Auxiliadora (ao centro), Maria Trindade de Almeida Silva (mãe) e Vicente de Paula da Silva (irmão), agachada: Solange de Cassia da Silva (sobrinha).

descrevendo-a como alguém que "usava elegantemente um turbante, muito vaidosa, mas muito simples, altíssima" (Ivonaldo *apud* Büll, 2007), uma mulher de presença marcante, cuja aparência refletia uma identidade que não se apagava diante das dificuldades materiais.

A relação entre os dois era de amizade e solidariedade mútua, como revela um episódio narrado por Ivonaldo a Büll (2007) em entrevista concedida em junho de 2007:

As dificuldades na época eram tantas que eu não tinha recursos para adquirir as obras de Maria Auxiliadora. Mas, quando ela precisava de algo, para as necessidades da casa, gás por exemplo... me lembro que certa vez, eu lhe cedi um bujão, porque o gás havia acabado... e ela me agradeceu e depois me trouxe um quadro. Eu não queria aceitar, mas ela insistiu para que eu ficasse com a obra. Éramos muito amigos... gostava muito dela (Ivonaldo *apud* Büll, 2007).

O episódio é revelador não apenas da precariedade econômica em que ambos viviam, mas também do modo como Maria Auxiliadora valorizava sua produção como moeda de afeto, diferentemente à fase anterior, em que chegara a descartar suas obras no lixo. Juntos, Ivonaldo e Auxiliadora integraram o grupo de quatro artistas que ficou conhecido como os "primitivos" da Praça da República, ao lado de Paulo Wladimir e Izabel dos Santos, grupo esse que chegou a expor coletivamente na Galeria KLM em 1969.

A presença de Maria Auxiliadora na Praça da República foi também o ponto de partida para um dos encontros mais decisivos de sua trajetória artística. Foi naquele espaço que ela conheceu o *marchand* alemão Werner Arnhold, crítico de arte e colecionador que havia imigrado para o Brasil em 1935 e que, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, dedicava-se intensamente às artes. Em entrevista concedida a Büll (2007) em julho de 2007, Arnhold descreveu com precisão o que o distinguiu em Maria Auxiliadora:

Maria Auxiliadora era especial. Uma pessoa diferenciada. Algo incomum em sua essência, a distinguiu dos outros artistas. E o relevo que deu às suas pinturas, chamou a minha atenção. As cores, o volume, característicos de seus trabalhos, as colagens... foram invenções. E não é fácil encontrar invenções. Maria Auxiliadora inventou uma nova forma de pintar. Isso a tornou especial (Arnhold *apud* Büll, 2007).

Arnhold visitou o ateliê de Auxiliadora uma única vez e levou suas obras para exposições na Alemanha, na Suíça e na França (Büll, 2007). O impacto foi imediato: a crítica internacional ficou fascinada pelas cores e pelas temáticas tipicamente brasileiras que marcavam a produção da artista (Büll, 2007). A correspondência de

Arnhold com Pietro Maria Bardi, localizada nos arquivos do MASP e analisada por Büll (2007), evidencia o entusiasmo do marchand pelas possibilidades de circulação da obra de Auxiliadora na Europa e nos Estados Unidos, bem como sua percepção de que se tratava de uma artista verdadeiramente original num cenário marcado pela uniformidade. O próprio Arnhold, ao ser entrevistado décadas depois, retomou a questão da originalidade ao comparar o que via na Bienal de Veneza com a memória do trabalho de Maria: tudo lhe parecia igual, sem essência, enquanto Auxiliadora se destacava pela criação e pela inventividade (Büll, 2007). O impacto foi tão expressivo que, ainda em vida, ela pôde participar de diversas exposições internacionais dedicadas à arte brasileira. Por esse motivo, Maria Auxiliadora era até o ano de sua exposição em 2017 “a única mulher negra a ter a obra exposta na mostra permanente Acervo em transformação, nos cavaletes de cristal do MASP” (Santoro, 2018).

Figura 4: Família Silva na Praça da República, sem data.



Fonte: Bardi, Pietro Maria(1978).

Em 1972, vivendo de sua arte e em melhores condições materiais, Auxiliadora decidiu retomar seus estudos, interrompidos aos doze anos. Para isso, matriculou-se no Centro de Alfabetização de Adultos Beato Marcelino Champagnat, integrante do programa governamental Movimento Brasileiro de Alfabetização, conhecido como MOBRAL. Esse passo representou a realização de um antigo desejo e abriu novas possibilidades em sua trajetória.

Voltei agora a estudar, estou no quarto ano do colégio arquidiocesano da Vila Mariana. Depois eu vou fazer madureza, e depois estudar para modelista, porque na minha pintura mesmo fiz alguma coisa sobre o modelo porque gosto muito de desenhar modelo, demais. Desenhar modelos de vestidos. Depois eu podia trabalhar até meio dia desenhando modelos para uma firma, depois eu pintava o resto no dia. Na escola no português eu sempre ganho cem. Mas sou ruim mesmo em matemática. Tenho a letra mais bonita da escola. Legível, bem-feita (Frota, 1978).

Figura 5: Carteira escolar de Maria Auxiliadora, 1972.



Fonte: Bardi, Pietro Maria (1978)

Aos trinta e oito anos, um tumor nos seios abalou Maria Auxiliadora. Com o dinheiro obtido através de suas obras, consultou-se com alguns dos melhores médicos da época em busca de tratamentos adequados e teve que realizar uma cirurgia para a retirada de um dos seios. Ainda assim, Auxiliadora se manteve ativa pintando e expondo regularmente na Praça da República. Apesar de ter sido submetida a seis cirurgias, o tumor prosseguiu avançando, atingindo com maior intensidade os rins, o que agravou o seu estado clínico e resultou na internação da artista. De acordo com os relatos de familiares, ela parecia estar bem e acreditavam que ela retornaria para casa em breve. No entanto, quando sua irmã foi ao hospital para visitá-la, um enfermeiro informou que Maria Auxiliadora da Silva havia falecido.

Sua família havia tentado, por dezoito meses, reverter o caso de diversas formas e além da medicina convencional, recorreram à medicina tradicional e remédios caseiros que de nada adiantaram. E foi dessa maneira que aos 39 anos, no dia 20 de agosto de 1974, na cidade de São Paulo, Maria faleceu. Seu maior desejo era ser enterrada usando um vestido de noiva, pois nunca realizou o sonho de se casar, desejo esse retratado no quadro *O Velório da Noiva* (1974) e em outras

pinturas fúnebres que pintou durante o tratamento. No texto de Pietro Maria Bardi, que conversou com a mãe de Auxiliadora após o falecimento da artista, ele revela que “após a sua morte foi encontrado um desenho inacabado embaixo de seu travesseiro”. E assim sendo, tal qual um cometa, que cada imagem criada por Maria Auxiliadora da Silva se tornou documento e rastro de uma passagem luminosa e fugaz.

2.2 Incêndio

Maria Auxiliadora apresenta em suas criações a intenção de contar as histórias do dia a dia, alcançando notável sucesso em sua proposta. Assim como outros artistas de sua categoria, e até de diferentes estilos, suas narrativas refletem claramente sua própria vivência, permitindo afirmar que ela utiliza a arte como elemento biográfico.

As obras de Maria Auxiliadora destacam-se por sua capacidade de apresentar pessoas negras em papéis centrais, desafiando a tradição artística brasileira que frequentemente retrata negros em contextos de servidão e subalternidade. Ao contrário, em suas pinturas, homens e mulheres negras são exibidos como educadores, religiosos e em momentos de celebração, dança e romance. Por exemplo, na obra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), ilustrada na figura 6, são evidentes as cenas do Brasil colonial, onde negros escravizados estão no chão enquanto mulheres brancas se acomodam em cadeiras, sendo servidas, uma representação recorrente em suas obras. Em outro contexto histórico, durante um período em que se falava de democracia racial e da integração das diferentes etnias, o modernismo brasileiro buscou criar uma nova narrativa que incluía negros e indígenas, mas frequentemente perpetuava estereótipos e preconceitos associados a esses grupos (Campos, 2022).

Não obstante, Maria Auxiliadora trazia representações positivas acerca de negros e mestiços. Quando entrevistada sobre suas pinturas afirmava “eu pinto criolos”. Ao comparar Maria Auxiliadora com outros artistas, um dos pontos principais é a ideia de representação de pessoas negras no Brasil, “a primeira refere-se a construir uma narrativa sobre o outro, geralmente invisibilidade. A representatividade é abrir espaço para o outro construir sua narrativa” (Campos, 2022).

Figura 6: Jean Baptiste Debret; Uma Senhora Brasileira em seu Lar; 1823.



Fonte: Wikipedia, 2017.

Figura 7: Maria Auxiliadora; Mobral; 1971.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018)

Do ponto de vista racial é plausível afirmar que:

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 a ver 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 (...) (Bittencourt, 2018).

Outro aspecto significativo da coleção da artista é a ênfase predominante no feminino. O universo que ela criou é repleto de feminilidade, manifestando-se em diversos elementos, como roupas, penteados, cenários e diálogos. Como a própria

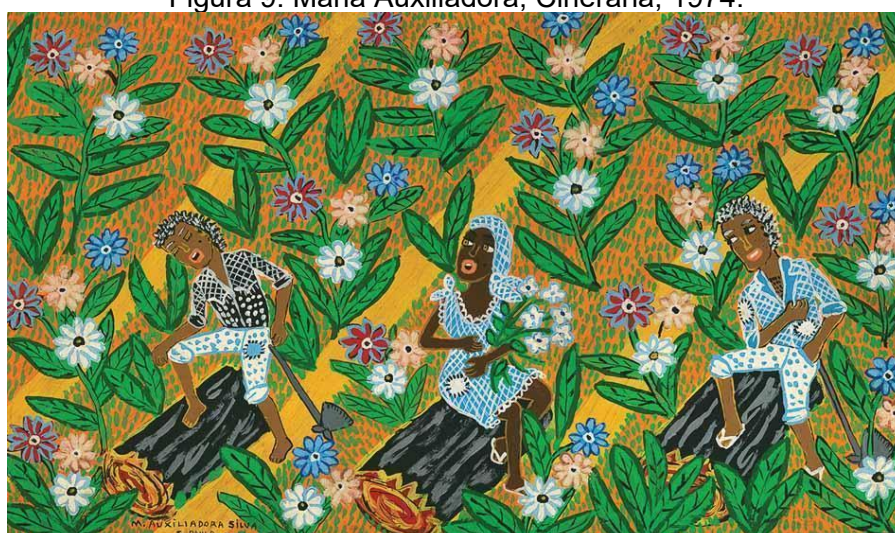
artista articulou, ela gostava de produzir a "figura-mulher", o que explica por que as mulheres ocupam consistentemente papéis centrais nas diversas situações retratadas por Maria, seja na paisagem urbana de festividades e romance, no contexto da espiritualidade ou em um cenário rural idealizado, inspirado por suas memórias de seus ancestrais [figuras 8, 9 e 10].

Figura 8: Maria Auxiliadora; Sem Título; 1968.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Figura 9: Maria Auxiliadora; Cinerária; 1974.



Fonte: Jornal o Globo, 2018.

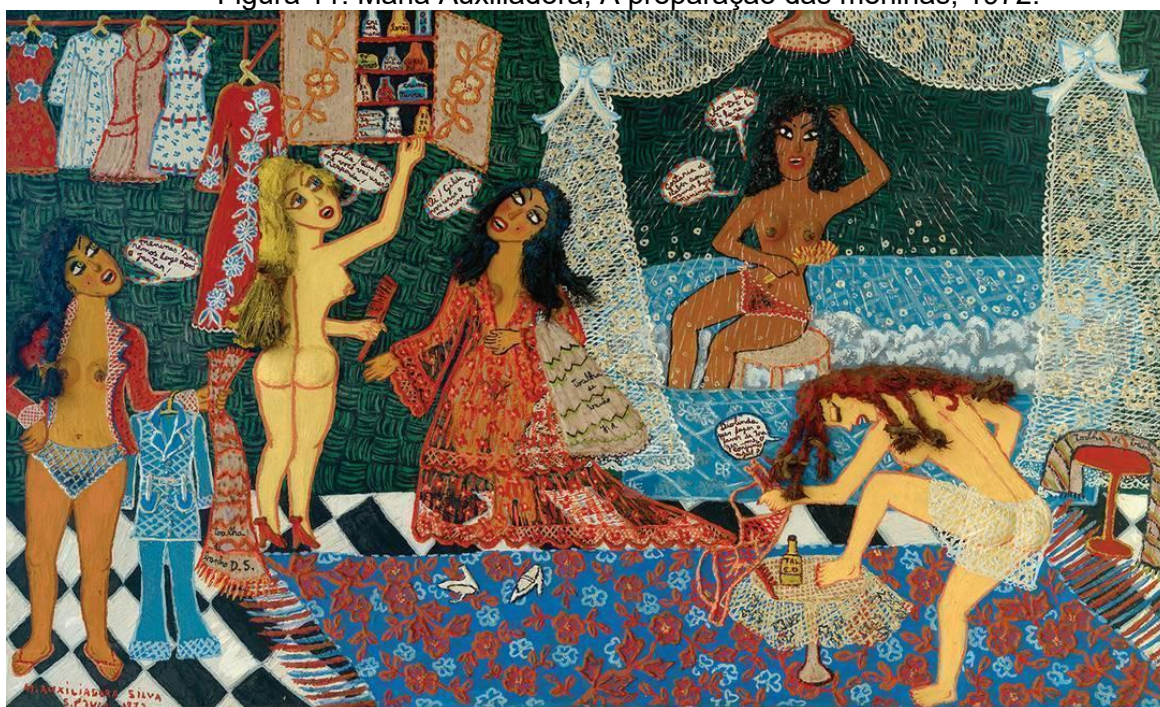
Figura 10: Maria Auxiliadora; sem título [Oxum]; 1972.



Fonte: Inocência, Raísa (2022).

O protagonismo da mulher é um dado incontestável para quem verifica as pinturas. Contudo, observa-se que as relações entre os espaços públicos e privados também se entrelaçam na produção artística de Maria Auxiliadora. Mais do que representar ambientes domésticos convencionais, como a sala ou a cozinha, a artista recorre àquele que pode ser considerado o espaço mais íntimo da casa: o banheiro. Nas obras *A preparação das meninas* e *Toilet*, o espectador é confrontado com cenas de mulheres se arrumando, tomando banho e dialogando entre si.

Figura 11: Maria Auxiliadora; A preparação das meninas; 1972.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Figura 12: Maria Auxiliadora; Toilet; 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Trata-se de um exemplo da resistência presente na obra da artista, manifestada, inicialmente, pela diversidade das cores das “figura-mulher” que compõem as cenas. Cada cor atua como elemento expressivo que contribui para a complexidade de cada personagem. Ademais, ao abordar aspectos cotidianos e aparentemente íntimos da vida, Maria Auxiliadora traz reflexões mais amplas sobre

o feminino e sobre a identidade racial. Sua escolha por tematizar o espaço privado e o universo doméstico — tradicionalmente excluídos das análises políticas — aproxima-se de uma perspectiva feminista e negra que, como observa Elsa Dorlin (2021) busca historicizar e politizar experiências como os papéis de gênero, a sexualidade, as práticas corporais e a organização familiar, evidenciando as relações de poder que atravessam esses domínios.

Entre todos os elementos que caracterizam a produção de Maria Auxiliadora, a expressão criada pela artista chamada "figura-mulher" é talvez o mais persistente e o mais revelador de sua visão de mundo. Ela mesma descreveu suas origens ainda na adolescência: "nessa época eu já tinha uns quatorze anos e desenhava muito essas figura-mulher que eu faço até hoje, desenhava menina e depois punha o nome em cada uma: ah essa é filha dessa, essa é filha daquela" (Frota, 1978). O dado é significativo: antes de qualquer elaboração estética consciente, antes mesmo do contato com a tinta a óleo, Maria já construía universos femininos com mulheres que tinham nomes, parentescos e histórias entre si. A figura feminina não era para ela um tema escolhido entre outros: era o ponto de partida de sua narrativa.

As mulheres de Maria Auxiliadora habitam espaços públicos e privados, celebram, rezam, se arrumam, dançam, amam e trabalham. Aparecem em terreiros de candomblé e em parques de diversão, em fazendas e em salões de baile. São, quase sempre, negras ou mestiças e são retratadas com uma centralidade e uma dignidade que contrariavam frontalmente a tradição brasileira. Como observou Bittencourt (2018), mais ausente que o corpo negro na história da arte brasileira é a subjetividade negra, e é exatamente essa subjetividade que Maria Auxiliadora coloca no centro de suas telas.

Além dos elementos têxteis, como as rendas, nota-se a presença do próprio cabelo da artista aplicado nas telas — um gesto simbólico que estabelece uma conexão direta entre Maria Auxiliadora e as figuras representadas. Há, assim, uma sobreposição: Maria é aquelas mulheres, e aquelas mulheres são Maria. Todas compartilham de um mesmo código genético e de uma vivência comum, revelando-se como memórias, ancestralidades e afetividades compartilhadas.

A "figura-mulher" é, portanto, simultaneamente autorretrato, memória coletiva e projeto de visibilidade. Quando Maria aplicava seu próprio cabelo nas figuras que pintava, estava literalmente inscrevendo seu corpo naquelas existências representadas e apagando a distância entre criadora e criatura, entre artista e

personagem. As mulheres que ela pintava eram ela, eram sua mãe, eram as mulheres de seu bairro, eram as antepassadas que nunca conheceu mas cujas histórias chegavam até ela pela via da memória oral e da experiência compartilhada. Nesse sentido, a "figura-mulher" funciona como um arquivo vivo: não apenas representa mulheres negras, mas preserva modos de estar no mundo, formas de se adornar, de se relacionar, de ocupar o espaço.

A análise do cabelo aplicado nas telas como gesto simbólico ganha uma dimensão adicional quando se considera que essa técnica não nasceu de uma intenção prévia, mas de um acidente criativo ocorrido em 1968, durante a execução de seu primeiro quadro de candomblé — obra que viria a conquistar o primeiro prêmio na feira de Embu das Artes. A própria Maria Auxiliadora narrou o momento à crítica Lélia Coelho Frota:

Eu comecei a fazer pintando com óleo mesmo, não tinha nem ideia de pôr cabelo no quadro, mas aí comecei a fazer, 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 (Frota, 1978).

O relato ilumina um aspecto central do processo criativo de Auxiliadora: a capacidade de transformar o acidental em invenção deliberada. O fio de cabelo que "voou" para a tela não foi descartado como erro, mas reconhecido como possibilidade e a partir desse reconhecimento, incorporado como linguagem. O cabelo que a artista usava era frequentemente o seu próprio, especialmente nas figuras de mulheres negras que pintava: "eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, muitas vezes eu pinto crioulos" (Frota, 1978). O gesto, portanto, não era apenas estético: era também uma forma de inscrição corporal e racial na obra, que antecipava o que a crítica contemporânea viria a reconhecer como afirmação da presença do corpo negro na produção artística.

Maria Auxiliadora também trazia para suas telas aspectos marcantes do espaço público, sobretudo as festividades populares, em contraponto às cenas voltadas ao cotidiano privado. Essa dimensão pública do cotidiano aparece em obras como *Parque de Diversões* (1973), *Festa Junina II* (1974) e um quadro sem título e sem data conhecida, que integra uma série dedicada ao carnaval. Nessas pinturas, nota-se um estudo apurado de textura e de cor, fruto de um processo de pesquisa e de observação atenta das festas populares brasileiras, que, tanto quanto as cenas domésticas, também compunham o repertório visual da artista.

Figura 12: Maria Auxiliadora, Parque de Diversões, 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Figura 13: Maria Auxiliadora, Festa Junina II, 1974.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Figura 14: Maria Auxiliadora, Sem título, Sem data.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Em muitos desses trabalhos, a artista debruça-se sobre as relações humanas para compor a imagem, retratando famílias, casais apaixonados e, por vezes, também conflitos, como é possível notar em *Briga* (1973). Tais temas, ainda que apresentados de forma isolada em algumas telas, com frequência se entrelaçam, de modo que uma briga pode ocorrer em meio a um carnaval, assim como um caso de amor pode se desenrolar durante uma festa de rua. Essa sobreposição talvez reforce o caráter narrativo da obra de Auxiliadora, que parece recorrer às festividades populares como pano de fundo para registrar, com cores vibrantes e riqueza de detalhes, a complexidade das relações humanas que observava ao seu redor.

Figura 15: Briga, 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Não muito distante desse universo simbólico, a fé também ocupava um lugar bastante importante nos registros de Auxiliadora. Apesar de ser majoritariamente reconhecida por suas pinturas ligadas ao candomblé, o repertório da artista guarda também algumas imagens voltadas a ritos cristãos, como é possível observar em *Procissão* (1970). Contudo, foram sobretudo as idas a terreiros na cidade de São Paulo que resultaram em uma extensa coleção de pinturas dedicadas aos orixás e aos ritos de candomblé, reunindo cerca de 34 quadros apenas na exposição

realizada pelo MASP⁶, nos quais a artista consegue explorar com particular eficiência o uso das cores.

Essa recorrência religiosa em sua obra não surge de forma alheia à sua própria biografia: em depoimento à crítica Lélia Coelho Frota, a artista relatou ter acompanhado o candomblé ao lado da mãe por cerca de cinco anos, na região da Cachoeirinha, em São Paulo (Frota, 1978), experiência que talvez explique a familiaridade com que retratava os ritos e as entidades do terreiro.

Nesses quadros, chama atenção o modo como Auxiliadora, com frequência, optava por representar os orixás sozinhos na composição, como na figura 10 - *Oxum*, conferindo a cada entidade um protagonismo individual que, guardadas as devidas proporções, dialoga com o tratamento que a artista dá à sua já conhecida "figura-mulher": isolada na tela, mas plena de presença e de força expressiva. Além dos retratos únicos, o tema religioso também se desdobra em uma sucessão de cenas de rito e de festa, como é possível perceber em pinturas como *sem título (Candomblé)* (1968).

Figura 16: Maria Auxiliadora, Procissão, 1970.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

⁶ Imagens contadas no catálogo da exposição.

Figura 17: Maria Auxiliadora, Sem Título (Candomblé), 1968.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

No catálogo produzido por Pietro Maria Bardi através da editora italiana Giulio Bolaffi, no ano de 1977, há recortes de algumas matérias e reportagens sobre Auxiliadora. Uma das que chamam atenção é o que provavelmente seria um folheto da Mini Galeria USIS (galeria do Consulado Americano em São Paulo), ainda em 1969, onde ela realizou sua primeira exposição individual:

Maria Auxiliadora [da] Silva, que vai mostrar 18 quadros primitivistas inéditos na mini galeria, de 28 do corrente a 9 de junho, faz parte de uma família de artistas: seu pai é acordeonista, sua mãe faz poesia e seus nove irmãos pintam ou esculpem. O mais famoso é Vicente de Paula da Silva, do grupo do Embu. (...)

O primitivismo de Maria Auxiliadora é em relevo. As cores predominantes são o azul e o violeta. Em seus quadros estão representados o primitivismo afro brasileiro (umbanda e candomblé), o primitivismo urbano (carnaval), parque de diversão, prédios e o primitivismo caipira (fazendas, lavradores, etc.) (Autor desconhecido, 1970).⁷

Ao longo da exposição, a visibilidade das obras foi aumentando e o nome da artista foi despontando entre críticos como Paolo Maranca, que naquele mesmo ano

⁷ Os documentos apresentados aqui também estão no item Anexos.

publicou sua dura crítica na sessão de artes plásticas do Jornal Dia e Noite com a seguinte chamada “Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis”, título que não destacava em nada as obras da pintora, mas fazia questão de evidenciar sua origem social.

A audácia, que se louva na pintura de Maria Auxiliadora da Silva, é muito relativa, pois essa moça desconhece por completo os perigos do terreno minado em que está pisando, nem tem condições para perceber os tropeços de sua caminhada. (...) Ao examinar as telas atualmente expostas na mini galeria do USIS, em continuidade ao programa de apresentação de pintores novos, será fundamental substituir, no julgamento, a propalada audácia por uma autêntica ingenuidade, natural uma moça que, entre uma profissão e a outra (empregada doméstica e pintora), não teve oportunidade de cursar uma escola de pintura (...).

Não encontramos nada de excepcional nesses quadros, que podem ser examinados com maior severidade, tendo-se em vista que Maria não é tão nova como se supõe, já tendo exposto repetidas vezes. (...) Infelizmente, não podemos concordar com a opinião de que haveria, em sua pintura, elementos de composição ou de cor particularmente interessantes. Ao contrário, esta nos parece ser a sua lacuna mais gritante: não se percebe um traço de custo pela cor ou pela linha; tudo é atirado no perímetro da tela em função, unicamente, de sua correlação literária (...) (Maranca, 1970).

Apesar dos rigorosos apontamentos, o destaque que a exposição recebeu pelo cônsul Alan Fischer gerou um burburinho internacional a partir do qual as obras dela passaram a ser disputadas por colecionadores estrangeiros da Alemanha, França e outros países. Todavia, a questão da ingenuidade da artista era recorrente nas observações de críticos e jornalistas, como evidenciado em uma matéria de sete páginas veiculada pelo jornal Manchete em 1981.

Maria jamais pôde ser criança; por isso, sua pintura, que começa em 1968, a faz voltar em uma infância ideal, povoada de festas caipiras, procissões, piqueniques, colheitas. Sua arte é a que se costuma chamar - (...) - ingênua, incita, primitiva, naive (...). Maria Auxiliadora pinta como os pássaros cantam - sem pautas musicais e quase sem saber que, ao encher as telas, está fazendo a mais pura e feérica poesia (Ferraz; Aquino, 1981).

É ao menos curioso traduzir Auxiliadora pelo viés da inocência, afinal, aproximadamente aos trinta anos de idade ela fazia parte de um coletivo negro de artistas liderado por Solano Trindade que ainda hoje é reconhecido como um poeta militante do Movimento Negro e do Partido Comunista. Se ela estava em constante contato — em plena ditadura militar — com militantes políticos de tais movimentos, supõe-se que ela ao menos teria consciência do reflexo de suas ações no meio artístico. Mesmo que, não trazendo a arte como propriamente militante, a obra se torna política pelas mãos de quem a fez.

Ainda em sua análise crítica, Paolo destaca um aspecto fundamental da produção de Maria Auxiliadora: a intenção de narrar por meio da pintura. Ele acredita que as cores não fazem parte da história, ou mesmo as escolhas visuais, provavelmente por acreditar na ausência de poder de escolha da criadora. Paolo diz “Maria não pinta, ela narra a respeito dessas mulheres e a cor aparece com funções meramente descritivas, sem que se note uma relação de cor ou de forma” (Maranca, 1969).

Auxiliadora além de pintora, neste sentido, seria uma contadora de histórias futuras e memórias passadas. A presença das cores e das rendas faz parte de sua trajetória como bordadeira e o relevo um traço de sua originalidade. Diferente da primeira crítica, a coluna de arte da revista *Veja* com o título de “Brasil ingênuo”, ainda que tardiamente, constatou que:

O que a diferencia é seu colorido vibrante no qual as cores contrastantes criam um belo ritmo visual. A partir de um fundo uniforme, muitas vezes preto, ela ia colocando suas figuras coloridas em composições requintadas que parecem negar o rótulo de primitiva. Unindo a festa de cores que fazia em cada quadro está o branco, em rendas, flores e detalhes de roupas, muitas vezes exibindo relevos com variações de textura. Com uma massa de modelagem de fabricação própria, cuja fórmula nunca revelou, ela dava volume aos seios das mulheres e as rendas com o que eu gostava tanto de vesti-las (Galvão, 1986).

O contraste entre a recepção da obra de Maria Auxiliadora no Brasil e no exterior é um dado que a crítica contemporânea raramente explora com a devida atenção. No plano nacional, como demonstrado pela crítica de Paolo Maranca (1970), a obra era frequentemente lida pelo ângulo da ausência: ausência de formação técnica, de consciência estética, de domínio da cor e da forma. A condição social da artista — empregada doméstica, autodidata, migrante — funcionava como moldura interpretativa que antecedia e condicionava o julgamento da obra. Já no circuito internacional, a leitura era estruturalmente distinta. Segundo Werner Arnhold, marchand que levou os trabalhos de Auxiliadora para feiras e exposições na Basileia, Düsseldorf e Paris, a crítica europeia ficou “fascinada pela forma como ela trabalhava as cores e as temáticas tipicamente brasileiras” (D'Ambrosio, 2013). Em entrevista concedida a Büll (2007), o próprio Arnhold afirmou que o que distinguia Maria Auxiliadora era exatamente aquilo que a crítica brasileira não sabia nomear senão como ingenuidade: a invenção. “Não é fácil encontrar invenções”, disse ele. “Maria Auxiliadora inventou uma nova forma de pintar. Isso a tornou especial” (Arnhold *apud* Büll, 2007).

Esse descompasso entre recepções não é trivial. Ele revela que o problema não estava na obra, mas nos instrumentos críticos acionados para avaliá-la. No Brasil, uma artista negra, autodidata e de origem popular era julgada pelos critérios de uma tradição da qual havia sido sistematicamente excluída e da qual, por isso mesmo, não poderia partir. No exterior, desprovida dessa moldura social, a obra era avaliada pelo que apresentava: cor, volume, movimento e invenção. A ironia é que os mesmos elementos que a crítica brasileira descrevia como lacuna eram percebidos internacionalmente como singularidade.

Levando em consideração os aspectos apresentados dos trabalhos da artista, eles possuem a função de biografia e o poder político-social de arquivar narrativas cotidianas para a posterioridade. Com a presença de cores vibrantes e relevos únicos, os quadros iam na contramão do que era exposto em museu e galerias da época, apresentando resistência negra e empoderamento feminino nas entrelinhas, ou melhor dizendo, entre as pinceladas.

2.3 Chuva sobre São Paulo

Quando uma biografia é apresentada, mesmo que de maneira breve, a história de uma vida não pode ou ao menos não deveria ser descolada de seu contexto. Por isso, esse trabalho ressalta a importância de abordar alguns aspectos sobre o que estava ocorrendo no mundo e no meio artístico no período da produção de Auxiliadora.

A história da América Latina é atravessada por tensões políticas, revoltas populares, regimes autoritários e processos democráticos que, muitas vezes, parecem ter ocorrido de forma simultânea. Ainda que se trate de uma região composta por múltiplos países, cada qual com suas especificidades culturais e históricas, é possível reconhecer traços comuns que permitem pensar a experiência latino-americana como a de um coletivo marcado por heranças coloniais, desigualdades estruturais e constantes lutas por autodeterminação.

Durantes as décadas de 1960 a 1990 países latinos passaram por intervenções militares bastante semelhantes como a ocorrida no Brasil no dia 31 de março de 1964, quando foi anunciado um movimento que prometia livrar o país de uma suposta ameaça comunista e restaurar a democracia, instaurando o período que

ficou conhecido como ditadura civil militar. Dessa forma, o Brasil inaugurou esse movimento, seguido de Bolívia, Argentina, Chile e Uruguai (Sader, s.d.).

Nessa época, Maria Auxiliadora tinha 26 anos e era uma mulher dedicada ao trabalho. Ainda não foi possível conhecer completamente como o governo militar brasileiro impactou a vida algumas minorias sociais, como mulheres, homossexuais, negros e indígenas, que, simplesmente por existir, representavam uma ameaça aos ideais do regime. Maria Auxiliadora, uma mulher negra que era bordadeira em uma fábrica de lingerie, durante esse mesmo período, observou que as condições de trabalho eram extenuantes, exigiam muito esforço e geravam pouco retorno financeiro. A exploração intensa e a baixa qualidade de vida a levaram a abandonar o emprego formal e procurar sustento como empregada doméstica.

Em 27 de outubro de 1965, Castelo Branco promulgou o AI-2, que concedia ao presidente a liberdade de governar por decreto, estabelecia eleições indiretas e, entre várias outras medidas, extinguiu os partidos políticos existentes e forçava a criação de dois novos partidos: a Arena, alinhada ao governo, e o Movimento Democrático Brasileiro, que atuava como oposição. “Assim o regime passou a ganhar contornos mais nítidos, frustrando aqueles que esperavam que os militares voltariam logo aos quartéis” (Ridenti, 2014).

Durante o regime civil-militar, mulheres ligadas aos movimentos feministas e revolucuinários foram brutalmente reprimidas, muitas vezes submetidas à tortura e até mesmo à morte. Ao mesmo tempo, o Movimento Negro - e, de forma mais ampla, a população negra brasileira - continuava historicamente enfrentando os efeitos do racismo, que, sob a ditadura, apenas assumia formas diferentes, porém igualmente violentas. Assim a ideologia da democracia racial funcionava como uma ferramenta de contenção, mascarando as desigualdades e servindo para criminalizar qualquer forma de resistência negra. Até mesmo expressões culturais e corporais, como festas em bairros periféricos ou o uso do cabelo natural em estilo black power, eram alvo de repressão. Esse penteado, por sua vez, foi associado à luta antirracista nos Estados Unidos, em especial ao Partido dos Panteras Negras, surgido em 1969, que defendia o enfrentamento do racismo e propunha uma reorganização social de base comunista. Nesse cenário, não parece coincidência o fato de que Auxiliadora tenha comparecido a uma reunião com o cônsul americano Alan Fischer usando o cabelo num estilo que, para a população negra representou, e ainda representa, um forte símbolo de afirmação identitária, como aparece na imagem abaixo:

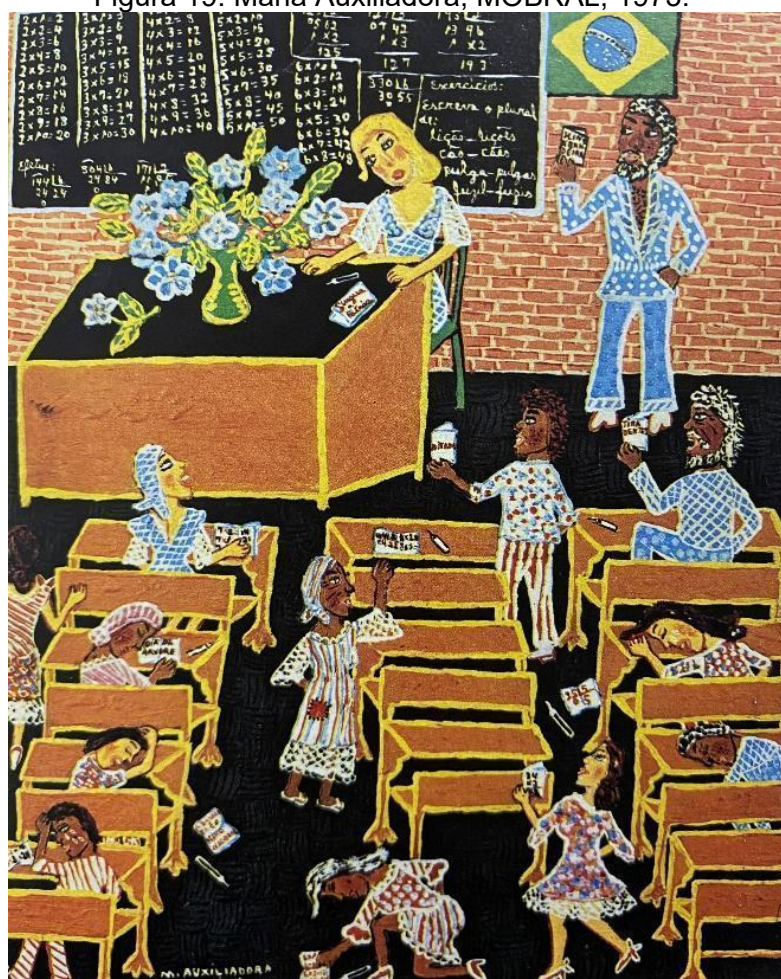
Figura 18: Maria Auxiliadora com Alan Fischer por ocasião da sua primeira exposição; 1969.



Fonte: Bardi, Pietro Maria (1978).

A partir disso, rumo aos anos de 1970, Maria Auxiliadora já era uma artista em tempo integral, pintava quadros profissionalmente e aprimorava suas técnicas, ao passo que o governo de Emílio Médici (1905 -1985) se tornava “um dos períodos mais repressivos, se não o mais repressivo, da história brasileira” (Fausto, 2001).

Figura 19: Maria Auxiliadora; MOBRAL; 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Auxiliadora por meio de suas representações do cotidiano, exibiu a sua passagem pelo Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), um projeto educacional partido de um método politizado de alfabetização para adultos pensado pelo educador Paulo Freire (1921–1997), no qual esteve aos 37 anos.

A imagem que carrega o mesmo nome possui um jogo de mostrar e não mostrar, realizando uma “operação de despistar” (Schwarcz, 2018). A artista apresenta uma aula de educação moral e cívica, disciplina obrigatória nos anos de regime militar. Nela há um homem em pé segurando um panfleto intitulado “Hino à Bandeira” enquanto alguns alunos realizam exercícios e em alguns livros é possível ler “Dia da Árvore”, “A bandeira e o Hino Nacional” e “Tiradentes”. Contudo, o que toma destaque são as expressões dos personagens com lágrimas saindo dos olhos, exceto as duas pessoas mais claras, a professora e a aluna, sentada logo à sua frente. Como bem observou Lilia Schwarcz (2018):

A experiência, portanto, nada lembra a patriotada que se instaurou no Brasil dos anos 1970. Essa era uma matéria de exaltação à pátria a partir dos símbolos nacionais. Já Auxiliadora, ao contrário do ufanismo impregnado da propaganda militar, remete a um ambiente que mais lembra a desolação (Schwarcz, 2018).

Pode-se perceber um choque entre dois elementos, de um lado as cores vibrantes que, à primeira vista, poderiam sugerir alegria; de outro, os rostos dos alunos, marcados por um semblante de desânimo e tristeza. Tal contraste não se apresenta como mero detalhe, mas como um dispositivo que revela a complexidade dessa representação. Ainda de acordo com Schwarcz, não se trata de uma composição óbvia e nem mesmo superficial — ao contrário, a ambivalência da obra convida a uma leitura mais aprofundada sobre o modelo de aprendizagem vigente naquele contexto. Ela torna evidente a distância entre o que é imposto aos alunos e aquilo que eles de fato vivenciam.

Dito isso, podemos pressupor que política e arte sempre foram duas coisas indissociáveis e não foi diferente em outros casos que rodeiam Auxiliadora. Numa simples investigação observa-se que para as artistas latinas a própria experiência, ou até mesmo o próprio corpo são mobilizados para dialogar com sobre os mais diversos aspectos da sociedade.

O autorretrato, por exemplo, se torna um recurso bastante utilizado. A exposição *Radical Women: Latin American Art*, inaugurada em 2017, apresentou trabalhos de 1960 até 1985, trazendo à tona as discussões sobre o feminino ainda entre as décadas de 60 e 70, décadas em que se incluem as produções de Maria Auxiliadora. De acordo com Carmen Nolorve (2022), durante esse período, muitas artistas feministas passaram a empregar o autorretrato como uma ferramenta de enfrentamento e reflexão crítica sobre os lugares socialmente destinados às mulheres. Ao colocarem seus próprios corpos em evidência, essas artistas transformaram a imagem de si num elemento simbólico para a representação da identidade feminina e seus papéis. O corpo então, deixa de ser um objeto passivo de contemplação e passa a atuar como meio de expressão das subjetividades femininas em suas complexidades, contradições e resistências.

Nolorve (2022) aborda os autorretratos das artistas peruanas e como elas têm se tornado dispositivo de questionamento social. Um exemplo é a videoperformance

de Victoria Santa Cruz intitulada *Me Gritaron Negra*⁸, onde a artista se vale de sua vivência para denunciar o racismo contra as mulheres negras do Peru e da América Latina. Santa Cruz conta que ainda muito pequena descobriu essa opressão e tentou se modificar em busca de aceitação, até o momento em que compreendeu quem era e achou na identidade a força para confrontar o outro.

Sendo assim, é perceptível que a trajetória de Maria Auxiliadora da Silva não pode ser compreendida de forma dissociada das estruturas sociais políticas e estéticas de seu tempo. Sua produção artística carrega sensibilidade e revela não apenas seu cotidiano, mas também tensões profundas relacionadas à desigualdade, à repressão e à invisibilidade de determinados corpos. Ao utilizar sua experiência como matéria-prima, Auxiliadora se posiciona ativamente dentro de um contexto em que ser mulher, negra e artista era, por si só, um ato político. E como outras mulheres artistas, ela recorreu ao autorretrato e à memória como dispositivos criativos e de enfrentamento às narrativas dominantes.

⁸ Disponível na versão legendada em:
<https://www.youtube.com/watch?v=RIjSb7AyPc0>

3 DISPOSITIVO-ARTÍSTICO-SUBVERSIVO: O AUTORRETRATO

“Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor.”
Frida Kahlo

O autorretrato deixou de ser um mero exercício técnico de figura para se constituir como um meio de expressão subjetiva e afirmação de identidade. Quando realizado por mulheres — especialmente mulheres negras — esse gesto se intensifica como um posicionamento político diante de estruturas que historicamente lhes negaram voz e visibilidade. Pintar a si mesma, como fez Frida Kahlo, torna-se não apenas uma escolha estética, mas um movimento de autoconhecimento profundo, no qual o corpo deixa de ser objeto do olhar alheio e passa a ser o ponto de partida de uma enunciação própria.

Esse deslocamento subverte os modos tradicionais de representação, nos quais o olhar dominante — branco, masculino e colonial — objetificava e silenciava. Tal subversão se articula com o pensamento de bell hooks que em *Olhares Negros: Raça e representação*, denuncia a forma como sujeitos racializados foram historicamente confinados à condição de objetos visuais, sendo privados do direito de se verem e se representarem por si próprios. Ao assumir o autorretrato como prática, esses sujeitos se deslocam dessa posição imposta e passam a construir suas próprias imagens, narrativas e memórias. Em diálogo com esse entendimento, Giovana Xavier (2019) reforça a importância de que mulheres negras não apenas sejam estudadas, mas que elas mesmas contem suas histórias com autonomia e consciência histórica, o que implica reconhecer a autorrepresentação não como privilégio, mas como ato de resistência e de existência.

Assim, o autorretrato pode ser compreendido como um dispositivo-artístico-subversivo: um meio pelo qual artistas marginalizadas assumem o controle da própria imagem e do próprio discurso, resgatando memórias, denunciando apagamentos e criando novas possibilidades de existência simbólica e política.

3.1 O autorretrato na História Ocidental

A história do autorretrato feminino pode ser analisada sob diferentes perspectivas, considerando os contextos sociais, culturais e simbólicos que

atravessam essa prática. Nesta seção, serão destacados alguns dos casos mais emblemáticos registrados ao longo da história da arte ocidental, com o intuito de compreender como mulheres artistas, ao longo do tempo, utilizaram o autorretrato como estratégia de afirmação, autoria e resistência em contextos marcados pela exclusão e pela invisibilização de suas presenças no campo artístico.

Durante séculos, às mulheres foi reservado majoritariamente o lugar de modelo e não o de criadoras. Na maioria das representações, as mulheres não tinham suas identidades reconhecidas; eram frequentemente retratadas como alegorias, símbolos ou idealizações que atendiam às convenções e aos desejos do olhar masculino. Na contramão dessa lógica, muitas artistas, ainda que em condições adversas, desenvolveram seus próprios trabalhos e buscaram afirmar sua presença no campo das artes. É importante destacar, entretanto, que o acesso à formação artística era profundamente restrito e limitado, em geral, às mulheres pertencentes a determinadas camadas sociais que detinham algum nível de prestígio ou poder econômico.

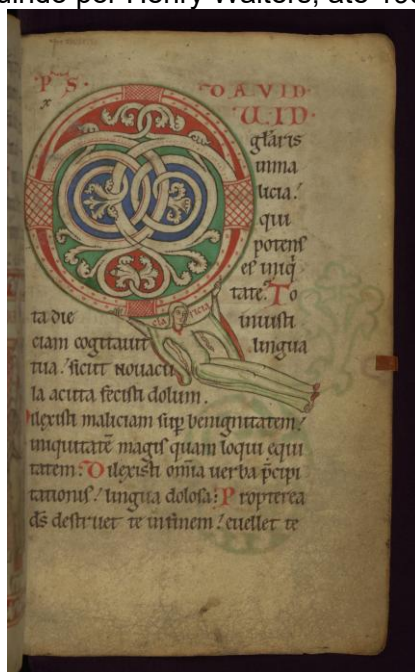
Mesmo as mulheres que conseguiam acessar a educação artística, durante o Renascimento — período em que o corpo humano se tornou tema central nas produções — eram impedidas de frequentar as aulas de desenho com modelos nus, consideradas inadequadas para elas. Esse impedimento as excluía dos gêneros mais valorizados na hierarquia acadêmica da época, como a pintura histórica, mitológica e religiosa. Conforme observa David Marques (2023), as mulheres foram direcionadas a gêneros considerados menores, como o retrato e a natureza-morta. Nesse contexto, muitas artistas recorreram a si mesmas como modelo, tanto por necessidade quanto como uma estratégia de prática, estudo e afirmação de sua própria imagem e identidade no mundo. “Musas de si mesmas, o espaço da arte no feminino via assim as suas fronteiras codificadas, reproduzindo os outros limites sociais e culturais que faziam parte do facto de ser mulher” (Vicente, 2011).

Ainda que o autorretrato feminino tenha ganhado maior expressão a partir do Renascimento, sua história remonta a períodos anteriores. É o que aponta Mercedes Valdivieso, historiadora da arte espanhola e autora do artigo “El autorretrato femenino”, de 1994, no qual traça um panorama das produções de mulheres artistas ao longo dos séculos. Segundo a autora, um dos primeiros registros conhecidos é o da artista alemã Claricia que, na segunda metade do século XII, inseriu sua própria imagem em uma iluminura, representando-se suspensa na haste da letra “Q”. Esse

gesto, ainda que isolado, revela o desejo de marcar sua presença em um campo do qual as mulheres eram majoritariamente excluídas.

No entanto, a classificação dessa obra como autorretrato não é consensual na historiografia da arte. Parte dos pesquisadores questiona seu enquadramento no gênero, argumentando que se trata de uma representação figurativa sem a carga subjetiva que caracterizaria o autorretrato como categoria artística autônoma, ou seja, uma imagem que diz mais sobre a função decorativa do manuscrito do que sobre a identidade ou a interioridade da artista. Por outro lado, autores como a própria Valdivieso compreendem a inserção de Claricia como uma primeira tentativa de autorrepresentação, ainda que embrionária, reconhecendo nesse gesto uma intenção de presença. Diante dessa divergência, parece mais prudente tratar o caso de Claricia não como um ponto de origem definitivo, mas como um indício precoce — e já repleto de tensões — do que viria a se consolidar como uma prática expressiva para as mulheres artistas.

Figura 20: “Claricia” como parte de um Q inicial, Salterio de Claricia, Alemanha, final do século XII, tinta e pigmento sobre pergaminho. Museu de Arte Walters, Baltimore, adquirido por Henry Walters, até 1931.



Fonte: Meisterdrucke, [s.d.].

Figura 21: Sofonisba Anguissola; Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola; 1559.



Fonte: Wikipedia, 2011.

Outro marco importante na história do autorretrato feminino surge em 1548, com a artista flamenca Catharina van Hemessen, que realizou um autorretrato em que se representa no ato de pintar, afirmando-se, assim, como profissional da arte e dona de sua própria imagem. De acordo com Mercedes Valdivieso, durante a Idade Média, casos como o de Claricia eram extremamente raros, uma vez que a maioria das mulheres que atuava nas artes trabalhava de forma anônima, muitas vezes em ateliês familiares ou conventos. A partir do Renascimento, no entanto, as artistas passam a ser reconhecidas individualmente, o que permite que algumas mulheres conquistem visibilidade e prestígio.

Sofonisba Anguissola (1532–1626) foi uma das primeiras artistas mulheres a alcançar reconhecimento internacional. Italiana, oriunda de uma família da pequena aristocracia de Cremona, foi educada dentro dos valores humanistas. Embora sua condição social oferecesse algumas possibilidades, também impunha barreiras: seu pai, Amilcare, sem condições de pagar o dote para as cinco filhas, as incentivou a se profissionalizar como pintoras. Sofonisba, a filha mais velha, destacou-se especialmente na prática do retrato e conquistou projeção a ponto de ser convidada a trabalhar na corte do rei Felipe II da Espanha, onde permaneceu por dezesseis anos. Em 1558, Amilcare recebeu uma carta de um homem que gostaria de comprar não apenas um quadro de sua filha, mas de possuir e mostrar duas maravilhas: a

obra e a mestra. Entre 1545 e 1620, produziu treze autorretratos, que registram sua trajetória desde a juventude até a velhice. Em muitos deles, insere elementos como livros ou instrumentos musicais, prática muito comum nesse período, pois a ideia era que as mulheres se mostrassem cultas e castas, no caso de Sofonisba, evidenciando seu pertencimento à aristocracia. Sua obra também introduziu um novo modelo iconográfico que se mantém relevante até os dias atuais. Um exemplo notável desse percurso é a obra *Portrait of Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola* (figura 21), na qual a artista constrói uma sofisticada composição de um “quadro dentro do quadro” (Valdivieso, 1994), um exemplo do que se pode chamar de *mise en abyme*⁹, dialogando com as questões de autoria, representação e poder da imagem. Contudo, nesse quadro, Anguissola não está homenageando seu mestre Bernardino Campi, como acreditou-se por muito tempo. Estudos mais recentes identificaram que a figura retratada seria Orazio Vecellio, jovem que Sofonisba conheceu em Madrid (Vicente, 2011). De todo modo,, a artista escolhe se colocar no lugar de modelo e não de pintora, o que pode ser lido como uma estratégia ambígua. Sua trajetória rompeu barreiras e Sofonisba Anguissola se tornou uma referência fundamental para outras mulheres que buscavam se afirmar no meio artístico.

Artemísia Gentileschi, artista italiana, produziu o instigante Autorretrato como Santa Catarina de Alexandria entre os anos de 1615 e 1617, no qual se representa na figura da santa. De acordo com Filipa Vicente, embora Artemísia seja frequentemente associada aos gêneros de retrato e natureza-morta, essas categorias são praticamente ausentes em sua produção. O que se observa é uma artista que, de forma subversiva¹⁰, construiu sua coleção a partir de narrativas que tensionam as representações tradicionais do feminino e dos papéis sociais atribuídos às mulheres no seu contexto.

Enfrentando os estereótipos da época, Lavínia Fontana é um caso que merece destaque. A artista maneirista de origem italiana, filha do pintor Prospero Fontana, produziu alguns autorretratos ao longo de sua vida. Também ficou conhecida por ser

⁹ É uma forma de autorreferência, a tradução em francês significa "colocar no abismo", se trata de uma técnica que consiste em apresentar uma imagem dentro de outra imagem, criando um efeito de recursão ou espelhamento infinito, trazendo profundidade e reflexão.

¹⁰ O termo, que se assemelha ao título do capítulo, também é utilizado por Filipa Vicente em seu livro *A Arte sem História* ao afirmar que “Artemísia apresenta-nos uma subversão acrescida (...)”.

a primeira mulher a pintar um nu artístico na obra “El vestit de Minerva”, de 1613, em que Lavínia concebeu um rosto para Minerva, representando a inteligência e o aprendizado. Na sociedade humanista, a deusa grega da sabedoria acabou ressurgindo como uma fonte de inspiração.

A partir do século XVIII, consolida-se uma separação mais rígida entre os espaços masculino e feminino, na qual o público passa a ser entendido como território dos homens, enquanto o doméstico é associado ao feminino, "o que reduzia o acesso de mulheres à produção de arte" (Salgado *et al.*, p. 95). Essa divisão não era apenas espacial: ela operava como uma estrutura de ordenamento social que definia papéis, atribuída valores e legitimava hierarquias. A mulher, confinada ao interior da casa, tinha sua experiência de mundo reduzida ao que o espaço privado permitia ver, sentir e narrar.

Essa lógica de gênero, no entanto, não se restringe às artes. Como se sabe, ela atravessa, constituindo, a própria produção de conhecimento, de documentos e de registros históricos. A construção da História, nesse contexto, é conduzida majoritariamente por olhares masculinos, e as mulheres são relegadas às suas margens, com sua atuação sistematicamente circunscrita ao privado e ao cotidiano. O resultado disso é uma dupla invisibilização: as mulheres não apenas produziam em condições desfavoráveis, como também eram apagadas dos relatos que deveriam preservar essa produção. O que não era registrado simplesmente deixava de existir para a memória coletiva da arte.

Essa divisão entre o feminino e o doméstico não representa apenas uma barreira física, mas também simbólica. Ela define quais temas seriam considerados dignos de representação e quem teria o direito de narrar. Nesse sentido, a recorrência de temas como cartas, diários, retratos, autorretratos e naturezas-mortas nas produções feitas por mulheres não ocorre de forma coincidente. Esses temas estão profundamente atravessados pelas imposições sociais que associam o fazer feminino às experiências do íntimo, do cuidado e da vida privada. Se à maioria das mulheres artistas era negado o acesso aos grandes ateliês, às academias de belas-arts e aos modelos nus, voltavam-se para o que o ambiente doméstico lhes oferecia: a natureza sobre a mesa, o espelho ao fundo do quarto, o rosto que olhava de volta. Não por acaso, o autorretrato se torna, nesse contexto, uma das poucas formas de autorrepresentação ao alcance dessas artistas, tornando-se também, progressivamente, um espaço e experimentação estética

Somente a partir do século XIX é que as mulheres começam, de fato, a se afirmar publicamente enquanto artistas. Um exemplo significativo acontece em 1825, quando Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) se apresenta usando uma boina, acessório até então símbolo exclusivo do meio artístico masculino. Esse gesto, aparentemente simples, carrega uma dimensão política considerável: ao vestir a boina, um acessório do meio artístico, marcadamente masculino, Haudebourt-Lescot reivindica para si um pertencimento que o ambiente institucional insistia em negar às mulheres. É um ato de presença, de inscrição deliberada em um campo que não as convidava.

Figura 22: Hortense Haudebourt-Lescot, Self Portrait, 1825.

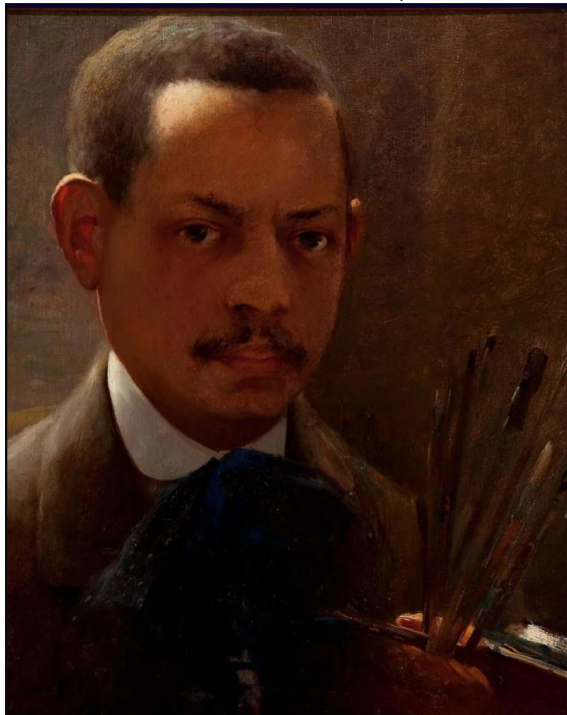


Fonte: Meister Drucke UK

Desviando temporariamente do foco nas produções femininas apresentado até aqui, considera-se relevante destacar a obra de um artista que, embora homem, compartilha com Maria Auxiliadora da Silva a experiência de ser uma pessoa negra no contexto artístico brasileiro. A escolha por incluir Arthur Timótheo da Costa justifica-se pela proposta de pensar a pesquisa a partir de uma perspectiva interseccional, compreendendo que raça e gênero estão profundamente entrelaçados nas trajetórias de artistas marginalizados. Nascido no Rio de Janeiro em 1882, Arthur Timótheo iniciou sua formação artística com o irmão, João Timótheo da Costa (1878-1932). Ambos também aprenderam o processo de gravação de imagens e a técnica de impressão de moedas e selos durante o curso de desenho na Casa da Moeda (Gomes, 2020). Posteriormente se tornou o primeiro artista negro

da Escola de Belas Artes onde dentre inumeros quadros de paisagem e retratos de pessoas negras, produziu em 1908 o seu autorretrato.

Figura 23: Arthur Timótheo da Costa; Autorretrato; 1908.



Fonte: Projeto Afro, 2024.

A discussão acerca da construção do autorretrato enquanto gênero não se dá sem a presença da artista que fez dos autorretratos a maior referência dos seus trabalhos. Frida Kahlo, pintora mexicana nascida em 1907, é uma das figuras mais emblemáticas da arte do século XX, especialmente por sua extensa produção de autorretratos. Ainda jovem, a artista sofreu um grave acidente que deixou sequelas permanentes em seu corpo. Foi durante o longo período de recuperação, imobilizada em uma cama, que Frida começou a pintar utilizando um cavalete adaptado e um espelho preso ao dossel para poder se observar. Dessa condição surgiu uma das maiores forças de sua obra: ela transformou a dor em imagem, e seu próprio corpo se tornou um tema recorrente.

Frida fez de si mesma o centro de sua produção, seja em pinturas, desenhos ou nos registros presentes em seus diários. Em vez de buscar idealizações, ela optou por uma representação intensa e simbólica de suas emoções, dores, desejos e conflitos. Sua maneira profundamente subjetiva de se retratar fez com que sua obra se destacasse por sua originalidade e potência expressiva. Mais do que representar sua aparência, Frida pintava sua vivência, em outras palavras, “seus autorretratos

tinham uma função primordial em sua vida: a de funcionar como espelho vivo da alma” (Levinzon, 2009).

As pinturas de Frida Kahlo são construções cuidadosamente elaboradas de si mesma. Em muitos momentos, é possível perceber que suas imagens não retratam um espelho fiel da realidade, mas são composições criadas a partir do modo como ela desejava se enxergar. Isso se intensifica no período em que esteve acamada após o acidente, quando a impossibilidade de se mover livremente a levava a se pintar a partir das suas projeções. Em “As Duas Fridas” de 1939, essa construção simbólica é evidente. Na obra, Frida se representa em duplicidade: ambas estão de mãos dadas e com os corações expostos. Uma delas veste o traje tradicional tehuana, com o coração dilacerado e sangrando por uma artéria cortada; a outra aparece com roupas mais modernas e com o coração intacto.

Esse autorretrato foi produzido logo após sua separação de Diego Rivera (1886-1957) e pode ser compreendido como uma representação do conflito emocional vivido pela artista. Como aponta Gina Levinzon, “Frida criava por meio de seus autorretratos em espelho próprio, um olhar que tinha a função de auto sustentação e reconhecimento de si mesma” (Levinzon, 2009). Dessa forma, sua pintura vai além da representação física e se torna um espaço de elaboração e afirmação identitária.

Figura 24: Frida Kahlo; As duas Fridas; 1939.



Fonte: Google Arts and Culture, 2018.

Com o passar dos séculos, o autorretrato permanece como uma prática que se expande e se reconfigura acompanhando as transformações das linguagens artísticas e dos contextos históricos. O surgimento da fotografia, no século XIX, representa um marco nesse processo: ao democratizar a possibilidade de produzir imagens, a nova tecnologia amplia o acesso à autorrepresentação e introduz questionamentos inéditos sobre a relação entre identidade, memória e registro visual. Se antes o autorretrato estava restrito, em grande medida, ao domínio da pintura e às possibilidades materiais de quem a ela tinha acesso, a fotografia abre outras rotas.

É, no entanto, nas décadas de 1960 e 1970, com a explosão da arte feminista e o fortalecimento dos movimentos sociais, que o autorretrato adquire uma dimensão política mais explícita e urgente. Artistas passam a explorar outras mídias, como a fotografia, o vídeo e a performance, para discutir questões ligadas a gênero, raça, sexualidade e classe, transformando o corpo em dispositivo de crítica e denúncia. O rosto e a figura da própria artista deixam de funcionar como mero objeto de representação e passam a ser o lugar de uma enunciação: é do corpo que se fala, e é por meio dele que se reivindica. Dessa maneira, o autorretrato deixa de ser apenas uma expressão individual e passa a operar como estratégia coletiva de reconstrução

de narrativas silenciadas ao longo da história da arte, abrindo caminho para que experiências antes invisibilizadas encontrassem forma, voz e lugar.

3.2 Autorretrato e subjetividade negra feminina

Por muito tempo, as mulheres negras tiveram sua presença na arte ocidental restrita a um lugar alegórico ou a serviço do outro, sem sequer serem sujeitas à própria representação. Quando apareciam eram frequentemente como figura secundária: uma presença escura para contrastar com o restante da composição, tecnicamente subordinada à narrativa central de outrem.

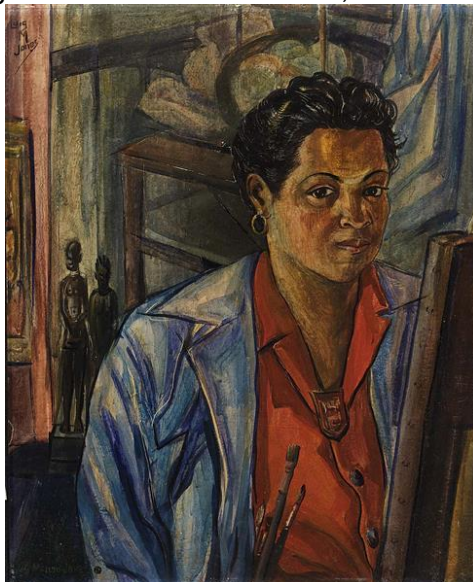
Nesta seção da pesquisa não há a pretensão de construir uma linha do tempo dos autorretratos de mulheres negras no Ocidente, o que consistiria em um trabalho de pesquisa à parte. O objetivo é revelar algumas dessas produções ao longo do tempo, evidenciando uma tradição que, mesmo fragmentada, segue consistente: mulheres que encontraram no autorretrato uma estratégia de afirmação da presença, da autoria e de inscrição da própria subjetividade e identidade, no campo da arte. Antes de seguir, é necessário distinguir dois conceitos que muitas vezes aparecem como sinônimos, mas que não o são: representação e representatividade. A representação diz respeito ao ato de mostrar, no sentido mais literal da palavra. Na história da arte, esse lugar é quase sempre ocupado pelo outro: alguém representa alguém. A representatividade, por sua vez, pertence ao campo político da palavra, e implica identificação, pertencimento e reconhecimento de si no que é mostrado. Essa distinção é fundamental porque a presença da mulher negra nas artes visuais ocidentais é antiga, mas sua representatividade é historicamente escassa.

Uma questão que atravessa essa discussão é a recorrência da exposição do corpo da mulher negra na história da arte. Os seios descobertos, por exemplo, aparecem com uma frequência que merece ser interrogada: até que ponto essa exposição se justifica pelo contexto da obra, e até que ponto ela simplesmente naturaliza e banaliza esse corpo? O feminino negro surge, em muitos casos, como oferta. Os próprios títulos dessas obras reforçam esse apagamento como no caso das pinturas de Almeida Júnior¹¹ como "Negra" de 1891 e "O Negrinho" de 1889. A

¹¹ José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, 1850 - Piracicaba, 1899), pintor e desenhista brasileiro, formado na Academia Imperial de Belas Artes e na École Nationale Supérieure

ausência de um nome próprio não é ingênua; é uma forma de invisibilização que recusa à figura retratada o estatuto de indivíduo.

Figura 25: Lois Mailou Jones, Self Portrait, 1940.



Fonte: WikiArt

A primeira artista a ser destacada aqui em um movimento de contracorrente a esta tendência é Loïs Mailou Jones (1905–1998), norte-americana, referida por Alexandra E. Petri como uma das artistas mulheres que mudaram o mundo com seu autorretrato¹². Em sua obra de 1940, Jones segura quatro pincéis, declarando orgulhosamente sua presença como artista plástica. Esse gesto ecoa a tradição dos pintores que se retratam trabalhando, como vimos anteriormente em Hortense Haudebourt-Lescot e Arthur Timótheo, mas agora reinscrito por uma mulher negra, o que não é um detalhe menor: é uma tomada de posição dentro de uma tradição que historicamente a excluía em uma dupla direção: tanto como autora quanto como sujeito digno de representação.

des Beaux-Arts de Paris, é reconhecido como um dos principais representantes do academicismo e do regionalismo na arte nacional do século XIX.

¹² Reportagem da National Geographic
<https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/famous-women-artists-self-portraits-culture>

Figura 26: Howardena Pindell, Self Portrait, 1963-1964.



Fonte: College of Fine Arts/Boston University

Howardena Pindell nasceu em 1943 na Filadélfia e cresceu num período de segregação racial nos Estados Unidos, experiência que moldaria de forma permanente sua produção artística, marcada por questões de racismo, desigualdade e identidade. Em 1969, tornou-se a primeira mulher afro-americana a ocupar o cargo de curadora do Museum of Modern Art de Nova York, trajetória que a colocou em contato direto com os movimentos que dominavam o cenário artístico da época, como a arte pop, o minimalismo e a abstração. Esse contexto gerou nela um conflito interno que a própria artista descreveu: "Algumas pessoas franziam a testa para qualquer um que fosse um pintor figurativo, e então eu tinha uma espécie de luta interna sobre o meu trabalho" (Sassoon, 2018, tradução nossa).

Um ponto decisivo em sua trajetória foi um grave acidente de carro em 1979, cujas sequelas de perda de memória a levaram a recorrer à arte como forma de reelaborar sua própria história. Dessa necessidade emergiu uma produção autobiográfica densa, que combina elementos como textos manuscritos, costuras, fragmentos fotográficos e os círculos de papel perfurado que se tornaram sua marca visual. É nesse contexto que a série *Autobiography* se consolida como um dos trabalhos mais significativos sobre autorrepresentação de uma mulher negra no século XX, ao lado de um autorretrato registrado já em 1962, hoje no acervo do The

MET¹³ e o outro, reproduzido acima, realizado entre 1963 e 1964. Em 2019, a exposição *What Remains To Be Seen*, realizada no Rose Art Museum, da Brandeis University, reuniu 144 obras da artista, evidenciando uma produção que parte do autorretrato e se expande até colagens abstratas, sempre ancorada em suas próprias experiências (Sassoon, 2018).

Figura 27: Faith Ringgold, Self Portrait, 1965.



Fonte: Redes Sociais TOME NYC

Em 1965, Faith Ringgold (1930–2024) tinha 35 anos quando produziu seu autorretrato, obra que integra uma série de pinturas dedicadas à luta dos afro-americanos pelos direitos civis. Nesse contexto, o autorretrato não é apenas um exercício de representação pessoal, mas um gesto político deliberado: ao se colocar no centro da narrativa, Ringgold reclama para si o lugar de sujeito de um momento histórico que, de outra forma, tenderia a ser contado sem o seu ponto de vista. A própria artista é direta sobre essa intenção ao afirmar que queria que sua pintura expressasse "Eu queria que minha pintura mostrasse o momento que eu já sabia que seria histórico. Eu queria dar o ponto de vista de uma mulher sobre esse período" (Ringgold, 2005). Dessa forma, o autorretrato deixa de ser apenas imagem de si e passa a funcionar como uma tomada de posição dentro da própria história que ela retrata.

¹³ A obra existe no acervo digital do museu, mas não foi possível reproduzi-la nesta pesquisa.

Um fato relevante é que a maioria das obras com registro de pessoas negras no Brasil é de desenhos produzidos por viajantes estrangeiros ao longo do século XIX, como foi o caso da Missão Artística Francesa, chegada ao Brasil em 1816, na qual a aquarela foi amplamente utilizada pois havia necessidade que a pintura fosse feita mais rápido. No período pós-abolição, as pinturas a óleo seguiam sendo produzidas majoritariamente por homens brancos, enquanto nas fotografias de pessoas escravizadas, era comum que os próprios senhores encomendassem e pagassem por tais retratos, o que revela que mesmo nesses casos o controle sobre a imagem já era um campo de disputa. Nas últimas décadas do século XX será notada uma modificação nesse fluxo, realocando o discurso para o âmbito da autorrepresentação (Picancio; Santos; Boone, 2019). Esse deslocamento é crucial para compreender a singularidade de Maria Auxiliadora e como a sua produção de autorretratos antecede essa virada historiográfica, o que confere à sua trajetória um caráter ainda mais disruptivo dentro do contexto da arte brasileira.

Não seria possível deixar de lado a produção de Yêda Maria Corrêa de Oliveira (1932-2016), conhecida artisticamente como Yêdamaria, cuja idade é muito próxima à de Maria Auxiliadora. Professora de primário desde os dezenove anos, iniciou o curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia — UFBA apenas aos vinte e sete anos. Foi também a primeira estudante negra da EBA-UFBA a ganhar bolsa de mestrado para o Art Studio na Universidade Estadual de Illinois, experiência que deixaria marcas profundas em sua produção posterior. Sua trajetória é marcada pela erudição: falava vários idiomas e esteve na segunda geração de modernistas baianos, ao lado de grandes nomes do modernismo na Bahia. Diferente de outros artistas negros brasileiros que buscaram na África a referência para suas obras, Yêdamaria também voltou seu olhar para os Estados Unidos, tendo inclusive uma obra com o rosto de Martin Luther King, influenciada pelo Movimento dos Direitos Civis que acompanhou de perto durante sua estadia em Chicago (Ventura, 2022).

Sua produção é conhecida principalmente pelas naturezas-mortas muito elogiadas pela crítica e pela devoção a lemanjá, com imagens que remetem ao mar através de sereias e peixes, na maioria das vezes de maneira literal. A partir de 1969 a artista passa a se interessar mais pelos temas ligados aos orixás, à feminilidade e ao feminismo, ampliando o escopo simbólico de sua obra (Projeto Afro, 2025). Apesar do reconhecimento, Yêdamaria realizou apenas duas exposições individuais ao

longo de toda a carreira: a primeira em 1991, fora do Brasil, e a segunda em 2013, quando a artista tinha 81 anos, sendo esta sua única individual no país até os dias de hoje. Esse padrão de apagamento institucional se assemelha ao de Maria Auxiliadora: grandes hiatos que merecem uma observação mais aproximada e que dizem muito sobre o lugar reservado às mulheres negras no circuito das artes visuais brasileiras, seja no ato de esquecer, seja na intenção que existe ao se retomar essas figuras.

Figura 28: Yêdamaria, Autorretrato, 1978.



Fonte: Acervo Museu AfroBrasil

Dentro da produção predominantemente colorida e figurativa que ela apresenta, seu único autorretrato se destaca por sua diferença formal: trata-se de um desenho em grafite no papel, um tanto diferente em comparação com o restante de sua coleção. A peça foi realizada em 1978 nos Estados Unidos e, se baseando pela dedicatória localizada no canto da imagem, foi presenteada a um amigo chamado Cícero em 2007. Hoje o autorretrato integra o acervo do Museu Afro Brasil, junto de suas outras obras. O fato do autorretrato não ser e ser um gênero de prática corrente para Yêdamaria, ainda sim, continua sendo um gesto carregado de intenção.

A produção de Maria Auxiliadora, realizada nos anos 1970 no Brasil, se insere nesse campo a partir de condições históricas e sociais particulares: as permanências

do pós-abolição, as tradições da arte popular e a presença quase inexistente de mulheres negras no cânone das artes visuais brasileiras. Essa ausência, contudo, não pode ser compreendida como mero acaso historiográfico, mas como resultado de processos históricos de exclusão e hierarquização dos saberes, das imagens e dos sujeitos considerados legítimos no campo da arte. A partir das reflexões de Grada Kilomba (2019) sobre a colonialidade do conhecimento, é possível compreender o apagamento de mulheres negras da história da arte como parte de uma estrutura mais ampla de silenciamento, na qual determinados corpos e experiências foram sistematicamente afastados dos espaços de representação, de memória e de reconhecimento cultural.

3.3 Autorretrato: Memória e Identidade

A produção artística de Maria Auxiliadora da Silva carrega, independentemente do eixo temático abordado, uma relação explícita com a memória. Não se trata apenas de um registro autobiográfico em sentido estrito: a artista frequentemente extrapola suas próprias vivências para incorporar histórias transmitidas oralmente pelos seus familiares, tornando sua obra um lugar de confluência entre a sua experiência individual e memória coletiva. Desta maneira, pintar é também um ato de preservação daquilo que o tempo ameaça apagar.

É nessa chave que a reflexão de Georges Didi-Huberman sobre os vagalumes vai de encontro com o trabalho de Auxiliadora. Para o filósofo:

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores (Didi-Huberman, 2011).

A imagem de uma luz frágil que persiste mesmo diante das forças que tentam apagá-la colocada por Didi-Huberman dialoga diretamente com a maneira pela qual esta pesquisa compreende o trabalho artístico de Maria Auxiliadora: não como um objeto encerrado em si mesmo, mas como algo vivo, que continua a emitir sentidos no presente.

Para que essa compreensão se torne operativa é necessário refletir sobre o que está em jogo quando falamos de memória e identidade. A memória no seu

aspecto social é para Michael Pollak¹⁴ (1948-1992) uma construção organizada a partir do presente, em seu artigo *Memória e Identidade Social* (1992), argumenta que a memória, seja ela individual quanto coletiva, é um fenômeno construído, de maneira consciente ou não, a partir de fatores que atravessam a história, a sociologia e a psicanálise. Embora esse fenômeno seja essencialmente mutável, Pollak aponta nele pontos relativamente invariantes: "determinado número de elementos tornam-se realidade e passam a fazer parte da própria essência da pessoa" (Pollak, 1992), funcionando como âncoras que sustentam o sentido de continuidade do sujeito ao longo do tempo.

Essa dimensão da memória é também constitutiva da identidade. Para Pollak, "a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" (Pollak, 1992). O autor entende a identidade social como a "imagem de si, para si e para os outros" (Pollak, 1992), sendo a imagem que uma pessoa constrói e apresenta ao longo da vida, tanto para acreditar em sua própria representação quanto para ser percebida da maneira pelos que a cercam. É precisamente nesse ponto que o autorretrato se torna um lugar privilegiado de análise: ao pintar a si mesma, a artista trabalha simultaneamente sobre a imagem que tem de si e sobre aquela que projeta ao mundo, afirmando sua identidade a partir dessa operação dupla.

Nos autorretratos de Auxiliadora, essa dimensão se torna ainda mais evidente. A artista constrói cenários que não aconteceram necessariamente da forma como estão representados, são composições imaginadas, atravessadas por fragmentos de memória real. Há ali uma operação dupla: ao mesmo tempo em que Auxiliadora representa sua identidade com tinta, a própria prática da pintura vai constituindo e reformulando essa identidade. O autorretrato, portanto, não é um mero registro, ele também faz parte do processo. Ele é formado e é formador, numa via de mão dupla em que memória e identidade se constroem mutuamente no interior da obra.

¹⁴ Michael Pollak (1948-1992) nasceu em Viena, Áustria, e radicou-se na França, onde se formou em sociologia e atuou como pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Seu interesse acadêmico estendeu-se das relações entre política e ciências sociais a uma reflexão teórica sobre o problema da identidade social em situações-limite. O artigo *Memória e Identidade Social* é a transcrição de uma conferência proferida no CPDOC, no Rio de Janeiro, em 1987, publicada na revista *Estudos Históricos* em 1992.

Compreender o autorretrato como esse espaço simultâneo de registro e construção identitária exige, antes de tudo, refletir sobre o que está em jogo quando falamos de memória e identidade. Como foi observado, para Michael Pollak, a memória não é um fenômeno estritamente individual e fixo, mas algo construído coletivo e socialmente, submetido a flutuações e transformações constantes. Mais do que isso, o autor aponta que "a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" (Pollak, 1992). Essa relação entre memória e identidade ressoa diretamente na prática do autorretrato, especialmente quando esse gesto é realizado por sujeitos historicamente marginalizados, para quem narrar a si mesmo é também um modo de reivindicar continuidade e existência.

É nessa chave que o uso da memória nos autorretratos de Frida Kahlo e Faith Ringgold encontra sua dimensão mais profunda. Evidentemente, o recurso ao autorretrato como escolha narrativa atravessa a produção de diversas artistas ao longo da história da arte, algumas das quais foram mencionadas anteriormente. Frida e Faith são convocadas aqui não como casos únicos, mas por condensarem, cada uma a seu modo, uma postura que interessa diretamente à leitura que esta pesquisa propõe sobre Maria Auxiliadora: a de que o autorretrato é uma escolha de narrativa.

Frida, como foi observado, transformou o próprio corpo em território de elaboração simbólica, fazendo da tela um espaço onde dor, desejo e identidade se fundem de forma indissociável. Sua pintura não busca reproduzir uma imagem fiel de si mesma, mas construir a partir de fragmentos de memória, uma narrativa de si que é ao mesmo tempo íntima e política. Como aponta Levinzon, seus autorretratos funcionam como "espelho vivo da alma" (Levinzon, 2009), revelando que pintar a si mesma era, para Frida, uma forma de se reconhecer e de se manter coesa diante da fragmentação imposta pelo sofrimento.

Faith Ringgold, por sua vez, ancora sua prática artística em uma memória que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva. Ao afirmar que "Não posso contar a sua história, só posso contar a minha. Não posso ser você, só posso ser eu mesma."¹⁵(Ringgold, *apud* Farrington, 2004, tradução nossa), a artista evidencia uma postura que recusa a pretensão de universalidade e reivindica a particularidade do ponto de

¹⁵ Original: "I can't tell your story, I can only tell mine. I can't be you, I can only be me".

vista situado. Seu autorretrato de 1965, produzido no contexto da luta pelos direitos civis, não é apenas imagem de si, mas também é a memória de um tempo histórico narrado a partir de um corpo específico. Aqui, a memória opera exatamente como Pollak descreve: ela é herdada, é coletiva, e é também um campo de disputa.

O que aproxima Frida Kahlo, Faith Ringgold e Maria Auxiliadora não é apenas o uso do autorretrato como linguagem, mas a compreensão de que representar a si mesma é inseparável de um posicionamento. Em todas elas, a memória herdada, coletiva, disputada, como nos ensina Pollak, não se apresenta como fardo, mas como matéria viva. Como observa Didi-Huberman, é preciso "reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão" (Didi-Huberman, 2011). No caso de Maria Auxiliadora, a pintura é exatamente essa forma justa: o lugar onde a memória deixa de ser acúmulo e se torna motor criativo, onde o que foi vivido e o que foi herdado se transforma em imagem.

4 CAMINHOS METODOLÓGICOS

“A arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele.”
Georges Didi-Huberman

Antes de analisar os autorretratos de Maria Auxiliadora da Silva, é necessário compreender de que lugar esta pesquisa os observa. Pode-se dizer que toda escolha metodológica implica um posicionamento sobre como se olha, com quais ferramentas e a partir de quais pressupostos. Este capítulo apresenta, portanto, os caminhos metodológicos e analíticos que orientam esta dissertação, bem como o corpus de obras selecionado para análise. O percurso que aqui se delineia nasce da tentativa de construir um método que seja, ao mesmo tempo, sistemático e sensível à complexidade de uma artista cujas pinturas carregam memórias, temporalidades e resistências que não se esgotam em nenhum sistema interpretativo único.

4.1 Percurso metodológico

Ao analisar a produção artística de Maria Auxiliadora, diferentes caminhos interpretativos se abrem, cada um oferecendo perspectivas singulares sobre sua obra. A presente pesquisa, contudo, procura compreender de que maneira a artista projeta sua identidade e como se articulam elementos das suas memórias por meio dos autorretratos realizados ao longo de sua carreira. Estima-se que, entre os anos de 1972 e 1974, Auxiliadora tenha produzido uma série de autorretratos, sendo a maioria deles marcada pela perspectiva de um iminente falecimento. Esta dissertação parte do pressuposto de que, de forma consciente e inconsciente, a artista inscreveu nessas pinturas aspectos de sua realidade, projeções de sua identidade e vestígios memoriais. Nessas pinturas, passado e futuro se articulam simultaneamente e é sobre esse horizonte futuro que paira, de modo persistente, a ideia da morte.

Ao voltar seu olhar para objetos localizados no universo da pintura, essa pesquisa se fundamenta, de um ponto de vista teórico-metodológico, em alguns intelectuais que dedicaram seus trabalhos especificamente ao estudo das imagens, como Georges Didi-Huberman (1953), Erwin Panofsky (1892-1968) e John Berger (1926-2017). A escolha desses três nomes se dá na tentativa de construir um método

que seja sistemático, mas que também seja capaz de considerar de maneira justa o repertório artístico de Maria Auxiliadora.

Panofsky, historiador da arte germano-americano, é reconhecido por ter desenvolvido e sistematizado o método da iconologia, contribuição que transformou a análise artística ao propor ir além da leitura meramente formal das obras. Em *Estudos sobre Iconologia*, publicado originalmente em 1939, o autor defende que é indispensável investigar de que modo as condições históricas influenciaram a produção de um artista, voltando-se, portanto, para a questão do significado. Para conduzir essa investigação, ele organiza a análise em três níveis complementares. O primeiro, a descrição pré-iconográfica, que consiste no reconhecimento e na descrição dos elementos visíveis da obra de forma direta, ou seja, aquilo que se percebe em seu sentido mais imediato e natural, independentemente de qualquer conhecimento especializado. O segundo, a análise iconográfica, avança para a interpretação desses elementos em relação a temas, convenções e conceitos culturais, exigindo do pesquisador alguma familiaridade com o contexto histórico e a visão de mundo nos quais a obra foi produzida. O terceiro e mais interpretativo dos níveis, a análise iconológica, busca apreender o significado intrínseco da obra, os valores simbólicos e os chamados "sintomas culturais" que o pesquisador identifica por meio de uma síntese de conhecimentos históricos, psicológicos e sociais.

Vale mencionar que as bases desse campo de estudo remontam a Aby Warburg (1866–1929), historiador da arte alemão cujas investigações sobre imagens e memória cultural anteciparam muitas das questões que Panofsky viria a sistematizar. Ainda assim, foi Panofsky quem melhor consolidou e difundiu o método.

Nesta pesquisa, contudo, o método de Panofsky não será aplicado de forma isolada. Conforme apontam Souza e Olária (2014), ao buscar a efetividade de seu sistema por meio de leituras unificadas dos objetos artísticos, Panofsky tendeu a não contemplar adequadamente as complexidades que as imagens apresentam. É a partir desse limite que o pensamento de Georges Didi-Huberman se torna central nesta investigação.

Filósofo e historiador da arte francês, Didi-Huberman é um dos principais pensadores contemporâneos no campo da arte e da imagem. Para esta pesquisa, serão considerados, em especial, os argumentos desenvolvidos em *Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens* (2000) e *Imagens apesar de tudo*, além do texto *Quando as imagens tocam o real*.

Em *Diante do tempo*, o conceito de anacronismo ocupa um lugar central. O autor o propõe como método de análise, argumentando que a busca pelo saber eucrônico¹⁶ seria insuficiente diante da complexidade que toda imagem possui. Para ele, o anacronismo não é um erro historiográfico a ser corrigido, mas uma condição inerente ao próprio desenvolvimento do conhecimento histórico. Didi-Huberman (2015) critica o que denomina "consonância eucrônica" ou seja, a tendência da história em idealizar uma coerência entre os tempos que, na prática, raramente se verifica. Segundo o autor, "a concordância dos tempos — quase — não existe" (Didi-Huberman, 2015). Nem mesmo os artistas são necessariamente fiéis à sua contemporaneidade: ao produzir uma imagem, o pintor pode recorrer a referências de séculos anteriores, retomar ideias passadas ou entrelaçar camadas temporais distintas, tornando sua obra "uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos" (Didi-Huberman, 2015). Dessa forma, o anacronismo habita tanto as fontes quanto os próprios objetos históricos, sendo o papel do historiador o de buscar a "concordância dos tempos" (Didi-Huberman, 2015). Por isso, Didi-Huberman propõe o anacronismo não como um erro metodológico, mas como uma ferramenta legítima de análise, capaz de revelar as tensões e sobreposições de tempos presentes em cada imagem. Neste sentido, o autor define o anacronismo como:

numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens (Didi-Huberman, 2015).

Ao fixar o olhar sobre uma imagem, não importa quão antiga seja, o presente inevitavelmente a reconfigura. Da mesma forma, mesmo nas imagens mais recentes, o passado permanece atuante, pois toda imagem é acessada a partir de uma construção da memória. A imagem seria, portanto, "altamente sobredeterminada em face do tempo" (Didi-Huberman, 2015), da mesma maneira que a memória "também joga em várias frentes do tempo" (Didi-Huberman, 2015). Por essa razão, Didi-Huberman propõe um distanciamento da historicidade positivista, defendendo a incorporação da memória como elemento constitutivo na relação com o objeto histórico.

Esse entendimento da imagem como portadora de múltiplas temporalidades se articula com o que o autor desenvolve no texto *Quando as imagens tocam o real*.

¹⁶ Seria uma leitura das imagens estritamente fiel ao seu tempo de origem.

Ali, Didi-Huberman parte da hipótese de que a imagem "arde" em seu contato com o real, questionando que tipo de conhecimento ela é capaz de produzir. Para ele, a imagem não é um simples recorte do visível, mas um rastro ou um traço visual que o tempo tocou. Ela está diretamente relacionada à memória, pois evidencia as complexas relações temporais que a história carrega (Didi-Huberman, 2012). Imagem e memória encontram-se, assim, profundamente entrelaçadas: as imagens não são objetos imediatos, mas precisam ser "olhadas, interrogadas em nosso presente, para que a história e a memória sejam entendidas" (Didi-Huberman, 2012). Isso implica pensá-las não como dados prontos, mas como objetos dialéticos, em permanente tensão consigo mesmas e com o tempo.

Para fundamentar esse entendimento da dialética das imagens, Didi-Huberman retoma o pensamento de Warburg que acreditava que as imagens carregam uma memória coletiva que conecta passado e presente de forma não linear, pensamento que fundamentou o inacabado projeto Atlas Mnemosyne, um conjunto de pranchas em que imagens das mais diversas origens e épocas eram justapostas, com o objetivo de oferecer não uma história da arte linear, mas o que Didi-Huberman descreveu como "uma memória impensada da história". Para Warburg, a imagem é sempre um organismo complexo, resultado de uma montagem de espaços e elementos heterogêneos, o que tornava necessário que seu método desse conta da natureza ao mesmo tempo anacrônica e atópica das imagens. É justamente essa compreensão que Didi-Huberman recupera e aprofunda, tornando Warburg uma referência indireta, porém fundamental, para a abordagem aqui adotada. No que diz respeito a Panofsky, Souza e Olária explicam que, segundo Didi-Huberman, o historiador não teria compreendido que a imagem exige a apreensão de sua dialética e que sua abordagem racionalista acabou por desmembrar a imagem em vez de abrir-se à sua complexidade. Panofsky teria compreendido essa dialética, mas, em vez de explorá-la, a exorcizou. Essa crítica encontra respaldo nas próprias palavras de Didi-Huberman:

Devemos respeitar, compreender, reler as teorias de Panofsky. Graças a Panofsky aprendemos que a história da arte se prendeu a teorias que não nos revelam a dialética do saber e não saber. Ao nos conscientizar desta dialética, temos que nos habilitar a ver o possível e o impossível da imagem, compreender a imagem e as suas dialéticas (Didi-Huberman, 1990).

Os conceitos mobilizados até aqui servem de arcabouço para compreender Maria Auxiliadora da Silva como portadora de memórias individuais e coletivas, e

para iluminar o papel que seus autorretratos cumprem nesse processo. Ao analisar suas produções, esta dissertação parte do pressuposto de que as telas são, conforme a formulação de Didi-Huberman, "uma montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos" (Didi-Huberman, 2015), objetos complexos e, como o próprio autor afirma, impuros.

Contudo, a obra de Maria Auxiliadora carrega consigo uma interseção de temas que não se restringem às telas, mas dizem respeito à própria artista: sua cor, seu gênero, sua origem social e seu contexto histórico são dimensões inseparáveis do que ela produz. Diante dessa complexidade, um único referencial teórico não parece suficiente para dar conta de tudo o que o objeto significa. É nesse sentido que a contribuição de John Berger se torna indispensável.

Crítico de arte britânico de formação marxista, Berger é reconhecido por ter renovado a compreensão da cultura visual a partir de uma perspectiva política e social. Em *Modos de Ver*, de 1972, ele questiona os fundamentos da análise tradicional da história da arte, propondo uma leitura crítica de como as imagens são produzidas e consumidas, revelando nesse processo, as relações de poder, classe e gênero que se ocultam nos quadros. Assim como Didi-Huberman, Berger se apoia no pensamento de Walter Benjamin, o que cria uma confluência teórica entre os dois autores e reforça a coerência do conjunto metodológico aqui proposto. De forma complementar à proposta de Didi-Huberman, que busca ir além dos limites do método iconológico, Berger fornece as ferramentas para pensar de que maneira o olhar sobre uma imagem é sempre um olhar situado: marcado por relações sociais, históricas e políticas. Essa perspectiva é fundamental para analisar os autorretratos de Auxiliadora sem perder de vista quem ela era e qual lugar ela ocupa no mundo.

Pode-se dizer que, indiretamente, tanto Berger quanto Didi-Huberman formulam críticas ao método iconológico de Panofsky, cada um à sua maneira e a partir de lugares distintos. É justamente por isso que os três autores compõem, juntos, a base metodológica desta pesquisa: porque nenhum deles, isoladamente, seria capaz de contemplar ao mesmo tempo a sistematicidade necessária à análise, a complexidade temporal das imagens e as relações inscritas na obra e na trajetória de Maria Auxiliadora. Do ponto de vista operacional, a metodologia da iconologia de Panofsky funciona como espinha dorsal da análise. Suas três etapas foram percorridas de forma progressiva, permitindo que os autorretratos fossem destrinchados camada por camada. Ao alcançar o terceiro nível, a análise

iconológica, a intenção foi expandir a leitura em direção ao que Didi-Huberman denomina de "sintoma": aquilo que na imagem resiste à codificação, que não se deixa capturar por nenhum sistema interpretativo fechado e que aponta para dimensões inconscientes, afetivas e anacrônicas do objeto. É nesse movimento, do visível ao invisível e do decifrável ao irredutível, que o método de Panofsky se abre para o pensamento de Didi-Huberman e, por extensão, para o de Berger.

Vale esclarecer que o anacronismo, tal como Didi-Huberman o formula em *Diante do tempo*, não foi adotado como método em sentido estrito, mas como princípio de leitura. Isso significa que a análise reconhece, de partida, que as imagens são anacrônicas e dialéticas, que o passado e o presente coexistem nelas de forma tensa e produtiva, sem, no entanto, abdicar de uma estrutura analítica que permita organizar e comunicar os resultados da pesquisa. Os pensamentos de Berger e Didi-Huberman perpassam todo o processo analítico, e não apenas sua etapa final. A proposta, em última instância, foi interpretar os sete autorretratos de Maria Auxiliadora não como simples representações de si, mas como lugares de memória, espaços em que a artista mobiliza referências, temporalidades, simbolismos e experiências distintas para construir uma visualidade singular. Mais do que isso, a intenção é demonstrar que as imagens são fontes legítimas de conhecimento: que nelas habitam memórias, identidades e resistências que a análise histórica e iconológica, por si só, não seria capaz de alcançar.

Em resumo, esta pesquisa estruturou-se a partir da articulação entre três referenciais metodológicos que, embora distintos, estabelecem um diálogo produtivo entre si. O método iconológico de Erwin Panofsky funciona como espinha dorsal da análise, oferecendo a sistematização necessária para que a leitura dos autorretratos de Maria Auxiliadora seja conduzida de maneira organizada e progressiva. Suas três etapas permitiram que as obras fossem destrinchadas camada por camada, do mais imediato ao mais interpretativo. Contudo, ao alcançar o terceiro nível da análise, a pesquisa não se encerra nos limites do que o método iconológico é capaz de alcançar. É nesse movimento que o pensamento de Georges Didi-Huberman se torna central, expandindo a leitura em direção àquilo que na imagem resiste à codificação: o sintoma, o invisível, as camadas temporais sobrepostas que revelam como memória pessoal e coletiva coexistem em cada tela. Por fim, o pensamento de John Berger atravessa todo o processo analítico como uma consciência crítica permanente, lembrando que o olhar sobre uma imagem é sempre um olhar situado

— marcado por relações de poder, classe e gênero que, no caso de Maria Auxiliadora, são inseparáveis da própria obra. Dessa forma, os três autores se complementam: Panofsky oferece a estrutura, Didi-Huberman aprofunda a complexidade e Berger contextualiza o olhar, compondo juntos um método capaz de fazer jus à singularidade do objeto estudado.

4.2 Corpus

A constituição do *corpus* desta pesquisa não se deu de maneira estritamente metodológica, mas sim a partir de um percurso que antecede a própria investigação acadêmica. O ponto de partida foi a exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana*, realizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2018, mostra que reuniu mais de oitenta obras da artista e resultou em um extenso catálogo institucional. Foi por meio desse material e do primeiro contato com a potência visual daquelas pinturas, marcadas pelo uso expressivo da cor, que o interesse pelo trabalho de Maria Auxiliadora da Silva se consolidou como objeto de investigação.

Dentre os vários enquadramentos possíveis, a escolha pelos autorretratos se mostrou fecunda, na medida em que essas obras constituem um lugar privilegiado para apreender os aspectos memoriais, subjetivos presentes em sua obra.

Ao tomar a si mesma como objeto e sujeito da representação, a artista aciona tanto uma elaboração singular de si quanto uma inscrição coletiva de experiências historicamente marginalizadas, tornando o autorretrato um operador analítico capaz de articular as fronteiras entre memória individual e coletiva. Adicionalmente, sua condição de mulher negra e artista autodidata, oriunda de um contexto periférico, confere a essas imagens uma densidade identitária que extrapola o registro autobiográfico, funcionando como superfícies em que se inscrevem, de modo simultaneamente estético e político, as intersecções de raça classe e gênero enquanto categorias constitutivas da subjetividade e da memória social.

Pesquisar sobre Maria Auxiliadora impõe desafios concretos por causa do apagamento histórico a que a artista foi submetida e consequentemente é muito pouca a produção bibliográfica dedicada a ela. Esse cenário confere um peso ainda maior às fontes disponíveis, que se tornam, simultaneamente, objeto e suporte da investigação. Diante desse quadro, três publicações se tornaram fontes e referências bibliográficas centrais desta pesquisa: o catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana*,

pintura e resistência, produzido pelo MASP em 2018; o catálogo *Maria Auxiliadora*, publicado pela editora italiana Giulio Bolaffi em 1977; e o livro *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, de Lélia Coelho Frota, datado de 1975. O catálogo do MASP, em especial, destaca-se por reunir uma quantidade expressiva de obras reproduzidas, além de documentos, matérias de jornal e outros materiais que ampliam a compreensão sobre a trajetória da artista, sendo até o momento, o material mais abrangente e acessível sobre sua produção, o que justifica seu papel central nesta investigação.

É necessário ressaltar que o *corpus* aqui analisado não pretendeu abarcar a totalidade dos autorretratos produzidos por Maria Auxiliadora, já que parte considerável de sua obra integra coleções particulares, o que inviabiliza, no âmbito desta dissertação, o levantamento preciso do número total de produções da artista. Desse modo, as obras que compõem o corpus são sete, reunidas e reproduzidas pelo MASP em seu catálogo, como a obra representada abaixo.

Figura 29: Maria Auxiliadora; Velório da Noiva; 1974.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Os sete autorretratos selecionados contemplam diferentes momentos da trajetória de Auxiliadora, sendo seis deles produzidos após o diagnóstico de câncer que a artista recebeu nos anos finais de sua vida. A partir dessa constatação, é possível perceber como ela constrói, por meio da pintura, uma narrativa singular sobre a própria morte. As imagens compõem uma sequência simbólica que se inicia com a representação de seu corpo fragilizado pela doença, passa pelo rito da bênção religiosa e pelo velório, e culmina em uma cena pós-morte, na qual a artista se

imagina em um plano espiritual, pintando ao lado de anjos. É importante destacar que essas obras não foram necessariamente produzidas nessa ordem cronológica; a organização adotada neste trabalho escolhe a ordem narrativa, sem, contudo, ignorar a dimensão temporal de cada obra, que será contemplada nas análises individuais.

Essa sequência de autorretratos pode ser compreendida não apenas como um registro da experiência da artista com a doença, mas como uma forma de organização subjetiva diante da finitude, se tratando de um gesto simultaneamente íntimo e político. Ainda que a maior parte das obras dialogue com a proximidade da morte, o corpus inclui também três autorretratos produzidos em momentos anteriores, nos quais Auxiliadora se representa em seu ateliê, na posição de artista. Essas imagens oferecem uma perspectiva mais ampla de sua trajetória e permitem que a análise transite entre a afirmação de sua identidade como produtora de arte e a elaboração visual da própria existência diante de seu fim.

5 OS AUTORRETRATOS DE MARIA AUXILIADORA

*“A arte é um campo de emergência dessas
verdades cáusticas, de saberes
menosprezados e de vozes inauditas.”*

(Luana Saturnino Tvardovskas)

O autorretrato é o ato de olhar para si. Portanto, se trata de um gesto que não pode ser dissociado da história do olhar e das condições históricas que determinaram quem tinha o direito de exercê-lo. Não obstante, dentro das "políticas da escravidão, das relações de poder racionalizadas, eram tais que os escravizados foram privados de seu direito de olhar" (Hooks, 2019). Esse apagamento não foi apenas físico ou jurídico: foi também visual, simbólico e representacional. A imagem do negro no Brasil, quando existia, era produzida pelo olhar do outro e servia, na maior parte das vezes, para fixar uma condição de subalternidade. Contudo, "todas as tentativas de reprimir o nosso direito - das pessoas negras - de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor" (Hooks, 2019). É nessa tradição de recusa e de reapropriação que os autorretratos de Maria Auxiliadora se inscrevem: quando volta o olhar para si mesma e transforma essa experiência em imagem, ela realiza um gesto simultaneamente íntimo e político, reivindicando uma subjetividade que a história da arte brasileira sistematicamente negou às mulheres negras.

Este capítulo se dedica à análise dos autorretratos da artista, investigando de que maneira Auxiliadora mobiliza a memória na construção dessas imagens, identificando marcadores biográficos, elementos da cultura afro-brasileira e referências ao cotidiano que fazem de cada tela um arquivo de si mesma e, ao mesmo tempo, um espelho de experiências coletivas que transcendem o individual.

5.1 Os autorretratos como arquivo de si

Neste trabalho, serão analisados sete autorretratos produzidos por Maria Auxiliadora da Silva entre os anos de 1972 e 1974. A seleção das imagens se baseou na curadoria realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) na exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, realizada em 2017, que contou com

um extenso catálogo reunindo grande parte de suas obras e constitui, até o momento, o material mais abrangente e acessível sobre sua produção artística.

O autorretrato ocupa uma posição singular na história da arte: é o lugar em que o sujeito que olha e o sujeito que é olhado coincidem. Para uma artista negra, autodidata e pertencente à classe trabalhadora no Brasil dos anos 1970, esse gesto adquire uma dimensão que extrapola o registro individual. A imagem não é um simples reflexo do visível, mas uma operação que torna visível aquilo que, de outra forma, permaneceria inacessível. Nesse sentido, os autorretratos de Maria Auxiliadora não devem ser lidos como representações neutras de uma aparência, mas como construções ativas de memória com imagens que organizam, selecionam e restituem experiências vividas, transformando a superfície da tela em um arquivo subjetivo e coletivo ao mesmo tempo.

Essa dimensão memorial é central para compreender os sete autorretratos aqui analisados. Michael Pollak (1992) argumenta que a memória, longe de ser um repositório passivo do passado, é uma construção seletiva que organiza identidades e confere sentido à experiência presente. Nos autorretratos de Auxiliadora, essa seletividade se manifesta nas escolhas visuais: as roupas estampadas, os lenços, o uso expressivo das cores, a presença de elementos da cultura afro-brasileira. Cada um desses elementos não é apenas um dado estético, mas um marcador de pertencimento, um modo de inscrever na imagem uma trajetória, uma ancestralidade, uma forma de estar no mundo que a história oficial raramente registrou. Ao se auto representar, Maria Auxiliadora não apenas se torna visível: ela produz visibilidade para um conjunto de experiências que o silêncio histórico havia sistematicamente apagado.

Como mencionado, sete autorretratos selecionados para esta pesquisa contemplam diferentes momentos da trajetória de Auxiliadora, sendo a maioria deles produzida após o diagnóstico de câncer. A proximidade da morte não foi capaz de interromper sua produção, mas parece tê-la intensificado. Esse conjunto pode ser brevemente situado em uma tradição mais ampla de artistas que enfrentaram a finitude por meio da imagem — da qual Frida Kahlo é talvez o exemplo mais conhecido, mas o que importa ressaltar aqui é que, para Auxiliadora, a pintura funcionou como meio de elaboração do sofrimento e, simultaneamente, como afirmação da continuidade de sua existência para além da morte.

Este trabalho inclui também dois autorretratos produzidos em momentos anteriores à doença, nos quais Auxiliadora se representa em seu ateliê, na posição de artista. Essas imagens oferecem uma perspectiva mais ampla de sua trajetória e permitem uma análise que transita entre a afirmação da identidade artística e a elaboração da finitude. A opção pela ordem narrativa e não pela cronológica é uma escolha metodológica deliberada: interessa menos datar cada imagem do que compreender a lógica interna que as conecta, o arco de sentido que elas constroem quando postas em diálogo. A cronologia será considerada quando relevante para a análise, mas não definirá a sequência da leitura.

Figura 30: Maria Auxiliadora; Autorretrato no Ateliê; 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Em *Autorretrato no Ateliê* (1973), a composição apresenta, em primeiro plano, uma figura feminina sentada em uma cadeira vermelha, ocupando posição central na tela. Ela veste um conjunto claro, de tecido com estampa floral em tons de azul e

branco, com a estampa bordada e os acabamentos que sugerem franjas nas mangas e na barra. Sobre a cabeça, usa um pano branco amarrado. A figura inclina levemente a cabeça para trás, com uma das mãos elevadas próximas ao rosto. Ao redor de seus pés, no chão de cor preta, distribuem-se objetos de diferentes tamanhos. À direita, sobre uma mesa, há uma toalha de renda com um quadro de uma de suas figura-mulher.

Ao fundo, a parede é composta por tijolos avermelhados com aberturas visíveis na superfície, entre as quais emergem folhas verdes. Sobre essa parede, pendurado por um prego, encontra-se um quadro de grandes dimensões, com fundo escuro, no qual se distinguem múltiplas figuras humanas em diferentes posições, ao redor de flores e folhas em tons de branco, rosa e verde. À esquerda, apoiado no chão e inclinado contra a parede, há um segundo quadro de menores dimensões, no qual se identifica um casal dançando ou se abraçando.

Figura 31: Maria Auxiliadora, Casa Verda Alta, zona norte de São Paulo, sem data.



Fonte: Acervo Centro de Pesquisa MASP

A figura central se trata da própria Maria Auxiliadora aparece descalça, com um lenço nas mãos cerradas se tratando de um objeto associado ao choro e à perda. A postura do corpo, com a cabeça inclinada para trás e a boca aberta, remete a uma expressão de lamento, ao observar seu quadro, as lágrimas escorrem pelo rosto, o

choro diante da dor não como fraqueza, mas como expressão legítima de sofrimento. Quanto à vestimenta representada aqui, foi observado que Auxiliadora constantemente utilizava faixas e lenços no cabelo, como fotografado ao longo de sua vida, sendo parte da sua estética a qual ela representa como registrado na figura 30. É importante salientar que a obra foi pintada em 1973, aproximadamente um ano após o diagnóstico de câncer da artista, recebido em 1972. Nesse contexto, o choro representado não pode ser lido apenas como expressão emocional genérica, ele carrega o peso específico de uma mulher que já sabia de sua finitude e que escolheu o ateliê, e não outro espaço, como lugar para elaborar sua experiência.

Apesar da dor expressa em seu rosto, os quadros que a cercam apresentam cenas festivas, com figuras dançando e celebrando. O maior deles, pendurado por um prego em uma parede rachada, mostra um casal se encontrando em meio a uma plantação, cena que remete a outras representações rurais recorrentes em sua obra.

Figura 32: Imagem aproximada.



Fonte: Acervo Centro de Pesquisa MASP.

O quadro ao fundo salta aos olhos de forma quase independente da própria figura de Auxiliadora, ao inserir uma de suas obras dentro da própria tela, a artista recorre ao recurso *mise en abyme*, criando camadas de sentido que se multiplicam. Recurso de longa tradição na história da arte, explorado por pintoras como Sofonisba Anguissola no século XVI, e que Auxiliadora incorpora de forma recorrente em seus autorretratos. A cena representada dentro da imagem retrata pessoas em meio a uma plantação, esse tema rural é recorrente na produção de Auxiliadora. A comparação entre essas obras permite identificar alguns padrões que atravessam sua representação do campo: as roupas em azul com detalhes de renda branca, a

presença das rosas, a dinâmica coletiva do trabalho e, ainda, o romance que aparece marcado por um casal apaixonado à esquerda da obra *Colheita*.

Figura 33: Rosas Vermelhas, 1973



Fonte: Galeria Mendes Wood.

Figura 34: Colheita, 1973



Fonte: Guia das artes.

Tendo partido de Campo Belo ainda criança, Auxiliadora nunca retornou à sua terra natal, portanto, o rural que ela pinta não se trata de uma paisagem observada, mas sim de uma paisagem construída feita de fragmentos de memória transmitidos oralmente pela sua mãe, misturados a memórias da própria infância. Ao inserir esse

quadro dentro do autorretrato, pode-se compreender que ela coloca em cena não apenas uma obra sua, mas uma camada de sua história. Quando entrevistada em 1978, Auxiliadora explicou como as imagens chegavam até ela:

através do que minha mãe conta que ponho no quadro, pinto. Colheita de cana, de café, festa junina. Ou talvez eu tenha visto assim em pequena e talvez ficou gravado na minha mente (Frota, 1978).

Interessante compreender que na sua representação do espaço ela também não busca idealizar o doméstico e nem escondê-lo com um fundo neutro ou até mesmo erudito, como seria esperado num autorretrato dentro da tradição europeia. O que a cerca é o tijolo porque ali está a sua realidade e a realidade das classes populares, que ela recusa a esconder.

Diferentemente dos retratos tradicionais femininos, voltados muitas vezes para a contemplação passiva do corpo, Auxiliadora se apresenta em atividade, vinculada ao trabalho e ao ato criador. O foco deixa de ser apenas sua aparência e passa a ser sua existência enquanto artista. Outro aspecto importante é a materialidade da pintura. As texturas espessas, os relevos e o uso intenso das cores dão densidade física à cena. Aqui parece haver uma recusa da superfície lisa e disciplinada da tradição acadêmica. Sua pintura parece afirmar o gesto manual, o acúmulo, o corpo da tinta e a presença sensível da artista sobre a tela.

Figura 35: Maria Auxiliadora; Ateliê da artista e família; 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Em *Ateliê da artista e família* (1973), a composição apresenta cinco figuras humanas distribuídas pelo espaço. Ao centro e levemente elevada, uma figura feminina está sentada em um banquinho diante de um cavalete, com o braço estendido em direção à tela em que trabalha. À sua esquerda, no primeiro plano, uma figura masculina se debruça sobre uma mesa verde, manipulando uma forma com as mãos. À direita, três figuras se agrupam: uma mulher de cabelos claros segura um quadro com imagem, ao lado de uma criança pequena e de uma figura masculina de cabelos escuros. Sobre a mesa há objetos de formas variadas e ao redor dela, no chão escuro, há vasos e outros objetos de diferentes tamanhos. As paredes de tijolos avermelhados sustentam sete quadros com imagens coloridas, enquanto um oitavo se encontra no cavalete. O chão é de cor escura, assim como a imagem analisada anteriormente, criando contraste com os elementos ao redor.

A cena se assemelha com o *Autorretrato no Ateliê* na qual o chão preto e as paredes de tijolos avermelhados são praticamente os mesmos, vistos apenas de um ângulo mais afastado, revelando que o espaço era compartilhado. O ateliê não era exclusivo de Maria Auxiliadora, mas um ambiente coletivo da família Silva. A figura masculina debruçada sobre a mesa parece se tratar de Vicente de Paula da Silva, o irmão da artista reconhecido como o escultor da família. Enquanto Auxiliadora

aparece no mesmo canto da imagem anterior, pintando seus quadros. Diferentemente do autorretrato analisado antes, seu semblante aqui é outro, ela parece feliz, e a família à direita demonstra estar possivelmente interessada em adquirir uma das obras. Nessa tela, Auxiliadora retoma o recurso do *mise en abyme*: mas dentre tantos quadros, é possível encontrar a obra identificada como *Oxalá*, produzida no mesmo ano de 1973. Esse gesto de autorreferência demonstra não apenas consciência de seu repertório, mas também o modo como Auxiliadora constrói uma memória de si através da repetição das imagens que integram seu universo simbólico.

Figura 36: Maria Auxiliadora; *Oxalá*; 1973.



Fonte: Acervo Leilões, 2014.

A obra amplia o gesto autobiográfico presente em seus autorretratos ao inserir a si mesma dentro de uma rede afetiva, doméstica e coletiva. Diferentemente de representações tradicionais do ateliê como espaço isolado de genialidade individual, a artista constrói um ambiente marcado pela convivência familiar, pelo cotidiano e pelas relações de proximidade, de modo que o ateliê não se apresenta como espaço distante da experiência comum, mas integrado à casa, à família e às práticas ordinárias da vida cotidiana.

Figura 37: Maria Auxiliadora; Autorretrato; 1973.



Fonte: Pedrosa; Oliva (2018)

Neste outro trabalho, nomeado *Autorretrato* (1973), a mulher veste um conjunto branco com franjas, tem o cabelo solto e está descalça, segurando — sorrindo — um pincel direcionado a um cavalete à sua esquerda. Ao redor de seus pés estão tubos de tinta espalhados pelo chão e uma caixa com a inscrição "tintas". A figura está envolta por vegetação abundante de árvores e arbustos com flores em tons de branco, rosa e azul sobre fundo escuro que é parte do estilo de contraste da artista.

Figura 38: Maria Auxiliadora



Fonte: Redes Sociais do MASP

Diferentemente das duas obras anteriores, ambientados no interior fechado do ateliê, aqui o espaço é aberto e natural. A figura de Maria Auxiliadora transmite leveza e alegria: o sorriso aberto, as franjas do vestido em movimento e a postura do corpo sugerem uma sensação de liberdade que contrasta com a expressão de dor registrada em *Autorretrato no Ateliê*. De um ponto de vista iconográfico, o quadro remete a uma tradição de retratos femininos em jardim, subvertida, pois há pose para o outro, mas sem o oferecimento ao olhar masculino. Ela simplesmente existe naquele espaço natural. Além disso ela escolhe um de seus penteados e pode ser observada grande semelhança, como está exibido na fotografia da mesma, onde a frente mais lisa e os cachos na parte de trás criando um volume no cabelo também estão representados na pintura. Mais uma vez, ela se coloca no ofício da pintura recorrendo a um gesto de afirmação da identidade artística, utilizado por mulheres pintoras na modernidade que buscavam transgredir se colocando com boina e pincéis como forma de reivindicar seu lugar de artista. A pintura do cavalete retoma, mais uma vez, o tema rural, inserindo a artista dentro da própria paisagem que tanto reproduziu ao longo de sua carreira. Vale refletir que Auxiliadora era uma mulher urbana, criada em São Paulo desde os três anos de idade, talvez o campo que ela pinta não seja necessariamente o lugar que ela habita, mas sim um lugar que ela deseja. Sua inserção nessa paisagem, aqui, parece menos uma representação literal do que uma expressão de algo mais profundo como um desejo de reconexão e liberdade.

O elemento que se destaca na composição é o conjunto branco no qual a artista veste e não parece estar ao acaso, na cultura afro-brasileira, o branco não se trata de uma cor neutra, ele é a cor de Oxalá, orixá associado à criação, à paz e à ancestralidade, e é também a cor ritualmente utilizada nos terreiros de candomblé como marca de pertencimento e de proteção espiritual. Auxiliadora mantinha uma relação ativa e documentada com essa tradição, ela frequentou terreiros paulistas como espaço de pesquisa e de vivência e o candomblé, assim como a temática rural, atravessa de forma recorrente sua produção artística. Mais do que isso, segundo relato presente no catálogo do MASP, a família registra que Auxiliadora tinha vontade de "ir à Bahia 'fazer a cabeça'¹⁷" (Santoro, 2018). Dessa forma, vestir o branco no autorretrato, nesse contexto, se torna um gesto também de identificação ancestral.

A isso se soma a questão do espaço natural. John Berger (1972) argumenta que o modo como representamos o que vemos é sempre determinado pelo que sabemos e pelo que acreditamos, por isso que quando Auxiliadora se insere em uma paisagem que ela não necessariamente habitou, mas que construiu ao longo sua produção a partir de memórias transmitidas oralmente por sua mãe, ela está representando uma relação afetiva com o passado. Se envolvendo de um espaço de memória e de desejo que encontra na pintura um modo de habitar simbolicamente um pertencimento.

5.2 O velório de si mesma

Todas as obras selecionadas para essa análise se dão a partir do diagnóstico de câncer de mama que Maria Auxiliadora recebeu no ano de 1972. Nessas fragmentos representados por ela, há essa busca de se colocar tanto para a posteridade quanto de imaginar seus momentos finais ou póstumos, fazendo o lugar de assimilação do que estava acontecendo e explanação das suas preocupações diante de tudo. Nessa parte da pesquisa estão selecionadas as obras onde a morte aparece como um tema muito mais explícito.

¹⁷ Expressão que no universo do candomblé designa o ritual de iniciação, de consagração de um orixá como guia espiritual de uma pessoa.

Figura 39: Maria Auxiliadora; No leito; 1972.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Se nos autorretratos anteriores Auxiliadora se representava em pé e em movimento, em *No Leito* (1972) ela aparece deitada, em uma cama de grades azuis, ocupando o meio da tela. A figura deitada usa um lenço na cabeça e segura um terço, com a boca aberta em direção a um homem sentado ao seu lado. Balões de fala indicam um diálogo, da cama ela diz "estou morrendo, quero água por favor, Paulo", enquanto uma figura-mulher menor, à direita, se aproxima dizendo "Paulo olha a água", com lágrimas escorrendo pelo rosto. Algumas das pessoas ao redor apresentam expressões de abatimento e lamento. Ao fundo, a parede de tijolos avermelhados sustenta dois retratos emoldurados, dispostos nas extremidades e entre eles uma janela através da qual se vislumbra uma árvore no lado de fora.

Um fato relevante é que essa obra foi produzida em 1972 e é a mais "antiga" a ser analisada nessa pesquisa, esse foi o mesmo ano em que Maria Auxiliadora recebeu o diagnóstico de câncer. O ambiente retratado é um quarto que possui o mesmo padrão do chão escuro e da parede de tijolos avermelhados já representado nos autorretratos do ateliê, sugerindo que se trata do mesmo espaço em que ela vivia e trabalhava. E a presença do penico ao lado da cama indica a possibilidade de que ela não teria condições de se levantar sozinha. O homem na parte inferior indica

pelas roupas ser um enfermeiro e segurando uma seringa, introduz a dimensão médica no cotidiano de casa.

Figura 40: Maria Auxiliadora em 1971.



Fonte: Arquivo do MASP.

Figura 41: Maria Auxiliadora.



Fonte: MASP, Centro de Pesquisa Coleções. Maria Auxiliadora. Sem data.

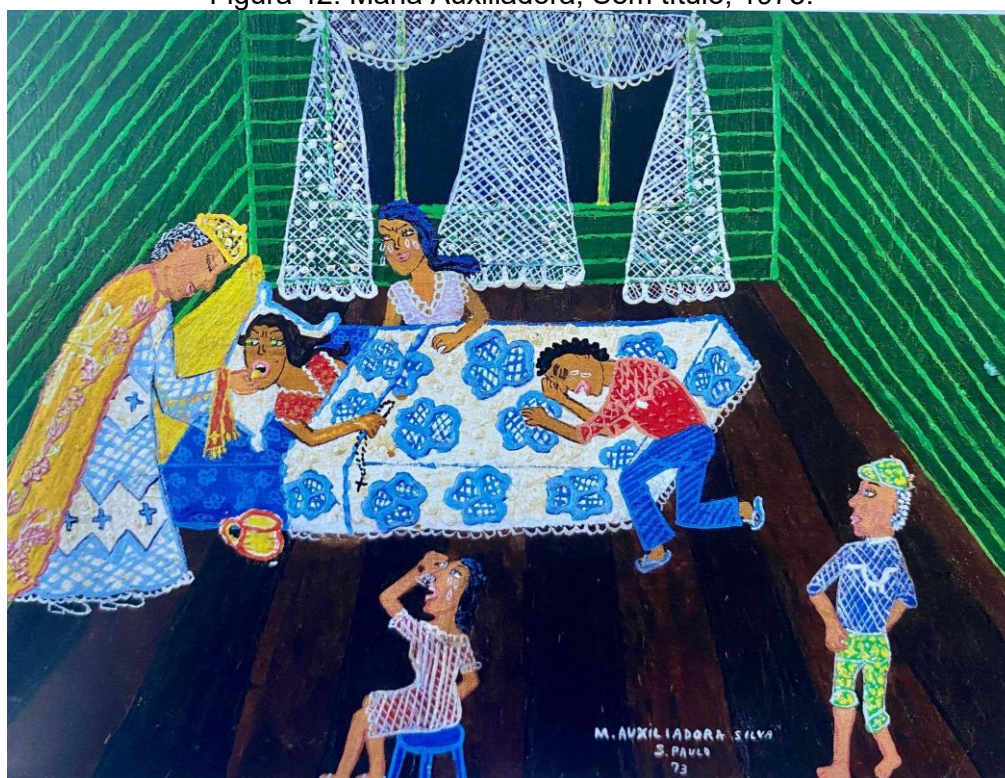
Vale observar que os dois retratos emoldurados na parede representam a própria Maria Auxiliadora reconhecível principalmente pelos cabelos, elementos importantes para a estética das mulheres negras e valioso na autorrepresentação ao longo de sua produção. No primeiro retrato à esquerda da cena Maria Auxiliadora está utilizando um turbante do qual ela tem registros utilizando e no retrato da direita ela está com os cabelos soltos de uma maneira muito semelhante a um corte utilizado pela mesma. Essa escolha de se representar não só na cama, mas também nas paredes do próprio quarto, cria uma tensão visual entre a figura doente na cama e a

imagem de si mesma preservada na parede de maneira que o corpo que adoece dialogasse com a imagem que permanece ou que ela ao menos gostaria que permanecesse. Assim, o seu sofrimento deixa de ser silencioso e a artista passa a orquestrar o drama, distribuindo falas e controlando a narrativa.

Os relatos indicam que, naquele ano, Maria havia passado mal e necessitado de uma ambulância pelo motivo que ela acreditava ser alguma intoxicação pela tinta, contudo um dos médicos informou que se tratava de um tumor no estágio inicial. Se a condição clínica ainda era incipiente, o que a imagem pode ou não representar o que ela vivia naquele momento, talvez sendo algo do qual ela temia, o que ela antecipava, ou que ela já sentia internamente apesar das aparências. É nesse sentido que a obra escapa de uma leitura literal se tornando um claro registro de uma experiência subjetiva onde a memória, o presente e a antecipação do futuro se fundem em uma única imagem.

Essa fusão de tempos é também o que explica a intensificação da produção de autorretratos a partir desse momento. Pois ao se representar repetidamente nas pinturas, Auxiliadora realiza um gesto que pode ser lido como um auto luto, elaborando a sua morte. Contudo, essa pintura não se faz apenas pela elaboração do sofrimento, junto com os outros autorretratos representa a tentativa de inscrição na posteridade, uma forma de garantir que sua imagem de si, como coloca Pollak (1992).

Figura 42: Maria Auxiliadora; Sem título; 1973.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Pintada no ano seguinte, a obra *sem título* de 1973 apresenta uma mudança no cenário em relação aos autorretratos anteriores: as paredes agora são verdes, o chão é de madeira e cortinas rendadas emolduram as janelas ao fundo. Ao centro, uma cama de maior ocupa o espaço enquanto três pessoas se debruçam sobre ela em diferentes posições, com expressões de abatimento, ao passo que uma figura masculina se mantém à distância apenas observando. Sobre o travesseiro, cabelos, dessa vez, longos e soltos se espalham. Uma figura se inclina sobre a mulher deitada, em gesto que sugere a entrega de uma hóstia.

A pintura originalmente *sem título*, foi posteriormente identificada como *Última Unção*, em razão da referência direta ao sacramento católico administrado a pessoas em iminência de morte. Na tradição católica, a *Última Unção* é um dos sete sacramentos e consiste na bênção realizada por um padre ao enfermo, acompanhada da comunhão e da confissão, como preparação espiritual para a morte. Cabe aqui observar que depois de um tempo, no período em que o quadro clínico de Maria apresentou piora, ela se mudou para a casa da irmã Georgina para que ela pudesse a acompanhar nas idas ao hospital (Santoro, 2018) o que justificaria o ambiente diferente de todos os outros autorretratos até o momento, outro elemento

interessante é que a figura-mulher no primeiro plano, sentada com os punhos cerrados e segurando um lenço, está exatamente na mesma posição corporal de Maria Auxiliadora no *Autorretrato no Ateliê* de 1973, confirmando que se trata de uma forma de demonstrar algum lamento enquanto olha para algo à sua frente. Apesar do sofrimento coletivo expresso na cena através de diversos códigos, o homem ao canto tem uma posição um tanto distante e sugere não ser um familiar próximo, mas alguém de menor intimidade com a situação, presença que remete a um cotidiano comum em momentos de adoecimento grave, em que conhecidos e vizinhos comparecem mais por alguma consideração ou obrigação social do que por vínculo real.

Em 1973 a artista já havia retirado o tumor em uma cirurgia para a retirada de um dos seios. De acordo com Santoro (2018) os relatos afirmam que mesmo depois disso ela continuava expondo suas pinturas na Praça da República e não aparentava estar abatida. Apesar de não ter sido possível rastrear os meses da cirurgia e dessa obra, ao que parece é que memória, presente e antecipação do futuro se fundem novamente.

Desta forma, argumenta Didi-Huberman que,

a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar (Didi-Huberman, 2012).

Colocadas em diálogo, as duas obras constroem uma narrativa progressiva sobre o processo do falecimento da artista. Em *No leito*, a presença do enfermeiro indica o acompanhamento clínico sendo ainda uma questão médica a ser tratada. Já em *Sem Título (Última Unção)* o padre e o sacramento marcam que a medicina pode ter dado lugar ao ritual, e a morte deixou apenas um receio para se tornar uma realidade a ser acolhida espiritualmente. Essa progressão além de narrativa e contarem uma história, é também um processo interior, que acompanha Maria Auxiliadora diante do diagnóstico.

Figura 43: Maria Auxiliadora; Velório da Noiva; 1974.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Como parte da sua narrativa de luto, Maria Auxiliadora também produziu o seu próprio velório, como se observa na obra *Velório da Noiva* (1974). Mais uma vez a parede de tijolos vermelhos retorna como cenário, contudo o que domina a composição é a cena do velório disposta com uma simetria cuidadosa: três janelas com cortinas rendadas se distribuem ao longo da parede ao fundo, duas delas com vasos de flores — o da esquerda com flores inclinadas para baixo, o da direita com flores voltadas para cima —, e entre elas, do lado de fora, duas mulheres estão da janela do meio observando tudo. Do lado de dentro, um caixão aberto repousa sobre a mesa central, com o corpo coberto de flores e renda de acabamento meticuloso, que parece ter sido bordado na tela. Ao redor, as pessoas presentes exibem expressões — mais uma vez — de lamento, algumas choram com as mãos na cabeça, outras servem bebidas e uma criança deposita flores sobre o caixão. As velas, as flores e o choro coletivo compõem os elementos do rito.

Por se tratar de um autorretrato, afirma-se com segurança que a mulher no caixão é a própria Maria Auxiliadora. O que torna essa obra singular entre os demais autorretratos é o como ela escolheu se auto representar vestida de noiva, com um longo véu sobre a cabeça, cercada de flores, confirmando o título *O Velório da Noiva*. A artista nunca se casou e o vestido de noiva não é, portanto, um registro do que foi vivido, mas a materialização de um desejo que ela sabia não ser mais possível realizar. No retrato emoldurado no canto da sala, ela aparece igualmente vestida de noiva, ainda em vida e com expressão alegre, exprimindo talvez a imagem de si que

desejava preservar. Segundo Santoro (2018), a cirurgia realizada para a retirada do tumor não havia sido bem-sucedida e o câncer logo se agravou, atingindo os rins e levando ao falecimento da artista aos 39 anos, no mesmo ano em que essa obra foi pintada.

Santoro também conta que um dos últimos desejos da artista era ser enterrada utilizando um vestido de noiva, essa vontade encontra na pintura uma forma muito particular de se realizar, e é aqui que o anacronismo se coloca na discussão da imagem, como argumenta Didi-Huberman em *Diante do Tempo*, "a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser que a olha" (Didi-Huberman, 2015). Por conseguinte, Auxiliadora pinta o próprio velório a partir das memórias cotidianas dos ritos que conhecia, as flores, as velas, o choro, e os projeta em um futuro que já sabia estar próximo. A obra não se propõe a representar algo que foi, nem inteiramente o que é, Auxiliadora representa o que virá, a partir dos materiais do que sempre existiu ao seu redor. É como o próprio Didi-Huberman observa, "a memória também joga em várias frentes do tempo" (Didi-Huberman, 2015), de maneira que passado, presente e futuro coexistem numa única superfície.

O que chama a atenção nessa obra, no entanto, não é apenas o que ela representa e é visto no primeiro instante, mas a maneira pela qual foi feita. Produzida em 1974, ano de seu falecimento, *O Velório da Noiva* é um dos autorretratos mais elaborados e caprichosos de toda a sua produção aqui apresentada. É nítido que as rendas que cobrem o caixão e as cortinas das janelas apresentam um nível de detalhamento que se aproxima a um verdadeiro bordado, ofício esse que Auxiliadora aprendeu ainda criança e que atravessou toda a sua trajetória como habilidade dela e de sua mãe. Pode haver nesse excesso de cuidado uma intenção que não pode ser ignorada, pois, em seus últimos momentos, sabendo disso ou não, ela escolheu pintar o próprio velório da forma mais bela que era capaz de produzir, como se a última imagem que devesse ser também a que apresenta uma evolução de sua técnica, revelando não apenas uma evolução técnica, mas uma consciência profunda do valor da própria obra no momento em que ela monta a sua despedida.

Após representar com sensibilidade os rituais de despedida em suas cenas de velório, Auxiliadora dá continuidade à construção simbólica de sua partida. Montado propositalmente nesta pesquisa o foco agora se desloca do corpo inerte para a permanência da artista através da arte. É nesse ponto que o autorretrato passa a operar não apenas como registro de si, mas como afirmação de sua continuidade.

Figura 44: Maria Auxiliadora; Autorretrato com Anjos; 1972.



Fonte: Pedrosa, Adriano; Oliva, Fernando (2018).

Apesar desse quadro ter sido realizado no mesmo ano da pintura *No Leito* e também ser um autorretrato que mais se assemelha aos do grupo anterior, acredito que o velório de auxiliadora não precisa ser necessariamente o fim dessa história. Em *Autorretrato com Anjos*, de 1972, uma das obras mais icônicas de Maria Auxiliadora, a artista se coloca na eternidade. Sobre um fundo azul com pinceladas brancas que evocam o céu, a figura-mulher ocupa o centro da composição, vestida de branco com um turbante vermelho, descalça e sorridente diante de um cavalete. Ao redor dela há uma coroa de flores brancas e vermelhas que envolve toda a cena, e anjos de pele clara e de escura a cercam, alguns carregam tintas e outros apontam imagens em sua direção. No cavalete, uma tela em execução apresenta — mais uma

vez — uma pintura de temática rural. As mãos da figura central estão manchadas de tinta, indicando o trabalho em curso.

A presença dos anjos ao redor, tanto brancos quanto negros, assume uma função que se aproxima da figura das musas na mitologia grega: divindades associadas à inspiração artística que orientavam poetas e criadores, oferecendo não apenas os instrumentos do ofício, mas as visões que deveriam ser transformadas em arte, elevando o ato de pintar ao plano sagrado. Assim, Auxiliadora traz essa tradição para seu próprio universo, substituindo as musas olímpicas por anjos, que são figuras mais próximas do imaginário popular brasileiro. Mais uma vez, a artista recorre a um quadro dentro do outro, mais uma vez de temática rural, reafirmando que mesmo nesse espaço de plenitude espiritual, sua identidade como pintora e sua memória das origens permanecem intactas.

Essa imagem é passível de duas interpretações, primeiramente, ela pode ser entendida como a artista entende seu processo criativo afirmando que seu talento e suas ideias chegavam a ela por uma via espiritual, na qual os anjos seriam fonte de toda sua criação. Já na segunda, pode ser considerado que a obra foi produzida no mesmo ano do diagnóstico, compreendendo esse trabalho como uma projeção de que a artista, mesmo no pós-vida, acreditava que sua alma continuaria a pintar no paraíso. Não é possível afirmar com certeza qual das duas leituras era a real intenção de Auxiliadora, mas nenhuma das duas em conjunto dão sentido para essa obra.

O fato de que para Maria Auxiliadora a arte transcende a morte é o que une todas as interpretações para esse quadro. Nesse autorretrato, Auxiliadora projeta um futuro em que ela de forma alguma deixa de ser artista. Para Didi-Huberman, seria o caso e que a imagem arde.

pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo (Didi-Huberman, 2012).

Autorretrato com Anjos é, nesse sentido, a obra mais explícita onde não é necessariamente um registro do que foi e nem uma antecipação do que se temia, mas sim uma declaração de permanência da identidade de artista que Maria Auxiliadora escolheu para si.

5.3 Do fragmento à narrativa

Os subcapítulos anteriores percorreram dois movimentos distintos da produção de Maria Auxiliadora entre 1972 e 1974. No primeiro grupo, está a afirmação da identidade artística, presente nos autorretratos em que ela se representa pintando, dentro ou fora do ateliê, e no segundo, a elaboração da finitude, nas obras em que se pinta adoecida, velada e em despedida. Analisados isoladamente, os dois conjuntos poderiam parecer pertencer a registros opostos, um voltado para a vida e o outro para a morte. Analisados em conjunto, porém, como propõe este trabalho, revelam uma coerência interna onde a pintura foi, para Auxiliadora, o meio pelo qual ela construiu a imagem de si mesma até o fim.

Cabe ressaltar que essa construção não é linear. A narrativa que emerge dessas obras é, se assim se pode dizer, fragmentada, feita de cenas que por vezes se repetem com variações, de gestos que migram de um quadro para outro. Como observado por Michael Pollak (1992), a memória individual opera por meio de pontos relativamente fixos, que funcionam como ancoragens da identidade, mesmo quando o restante do relato se transforma. Assim, nos autorretratos de Auxiliadora, esses pontos invariantes se reconhecem nos elementos que persistem de uma imagem para outra e que, ao persistirem, exibem uma continuidade e uma coerência interna e se tornam fio condutor de sua história.

Pollak (1992) também propõe que memória e identidade são fenômenos construídos e resultantes de um trabalho ativo de organização que envolve tanto o consciente quanto o inconsciente. Nesse sentido, a produção de Auxiliadora pode ser compreendida como um trabalho de memória sendo uma operação pela qual ela seleciona, organiza e representa os elementos constitutivos de quem foi, de quem é e de quem deseja continuar sendo lembrada. As referências que permitem identificar traços biográficos nas obras não são, portanto, um mero dado documental, são a matéria-prima da narrativa que a artista constrói em primeira pessoa, e que a pintura nitidamente capaz de preservar.

Auxiliadora produziu esse conjunto de obras entre 1972 e 1974, em um momento em que a visibilidade de sujeitos como ela, mulher, negra, autodidata e periférica, era sistematicamente negada pelas maioria das instituições do campo das artes. Dessa forma se representar no ateliê, com paleta e pincel em mãos era um gesto claro de transgressão. Gesto esse que não por acaso, trata-se de um gesto de longa tradição na história da arte, como destaca Dias e Aquino Gomes (2021), onde o autorretrato representado no espaço do ateliê, em que o artista se mostra portando

os instrumentos de trabalho, constituiu um dos principais modos de auto afirmação profissional e de reconhecimento social do pintor, sobretudo ao longo do século XIX. O que em geral servia para legitimar a posição de artistas já inseridos no campo ganha outro peso quando o gesto é realizado por uma mulher negra à margem desse mesmo campo. Sendo assim, Auxiliadora não apenas busca reivindicar um lugar que lhe era negado, ela faz isso a partir de um corpo que a tradição raramente acolheu.

A elaboração do auto luto, que percorre sobretudo as obras do subcapítulo 4.2, aprofunda a ideia de que as obras de arte não são testemunhas passivas de seu tempo, mas produtoras de sentido (Schwarcz, 2024). Pintar o próprio velório e a própria unção é uma maneira de exercer sobre a morte algum grau de controle simbólico. Além disso, toda obra de arte carrega consigo uma rede densa de alusões, citações e relações internas que precisam ser consideradas para que sua significação seja compreendida em profundidade (Schwarcz, 2024), nos autorretratos de Auxiliadora, essa rede é visual e biográfica ao mesmo tempo. Tomados isoladamente, certos desses elementos dessas imagens já produzem sentido por si só, mas que juntos constroem uma teia de sentidos que só se revela quando as obras são lidas em conjunto, na ordem narrativa que este trabalho se propõe. Maria Auxiliadora foi produzindo esses autorretratos à medida que sentiu a necessidade de elaborar o luto diante da condição de sua saúde. De certa forma nesse percurso, ela demonstra a preocupação de se validar como mulher, negra e artista, enquanto ao mesmo tempo busca dar forma ao próprio luto. Para Auxiliadora, o autorretrato - mais do que qualquer outro tema de sua produção - é o que conduz essa relação com o fim que se torna iminente.

A leitura linear proposta nesta pesquisa é selecionada justamente para permitir acompanhar esse movimento. Ainda no início do tumor, a artista começa a se colocar em posição de lamento no ateliê, ao encarar suas obras e, talvez, suas memórias. Não é possível afirmar com certeza o que motiva esse gesto, pois tanto pode ser uma comoção diante da sua própria obra e a condição de artista reservada à sua produção, quanto pode ser que ali já houvesse a consciência do diagnóstico e o início de um acerto de contas com a própria trajetória. Desse lamento, ela parece seguir rumo a uma forma de aceitação e, já reconciliada com sua memória, volta a se pintar feliz no mesmo tipo de ambiente que tantas vezes reproduziu — o rural. A partir daí, a doença se escancara nas telas. Auxiliadora adoece e busca tratamento médico, se muda e então compreende que não haverá cura, a partir desse momento passa a

acreditar em um fim próximo. Da bênção do padre, segue diretamente para o próprio velório, encenando o encerramento de sua trajetória, imaginando como tudo se daria e inscrevendo ali seus desejos, o casamento que não chegou a acontecer e o sepultamento de vestido branco. Mais do que uma rendição, esse gesto reafirma a resistência e a vontade de permanecer como artista, assim o último quadro fecha o percurso com a artista em um possível cenário de pós-morte, em que sua alma se encontra tal como ela sonhou em vida: pintando.

É essa leitura que permite afirmar que Maria Auxiliadora produziu uma narrativa de várias possíveis interpretações, que dentro desta pesquisa foi destacado alguns aspectos memoriais e de identidade diante da iminência do fim. Há, na tradição do autorretrato, um registro em que o artista se mede com o próprio tempo, com a efemeridade da vida e a permanência da obra, como apontam Dias e Aquino Gomes (2021). É nesse registro que se torna possível compreender que a artista aposta na permanência da imagem, tornando a pintura o principal e talvez o único meio pelo qual a memória se torna identidade e a identidade resiste ao esquecimento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que maneira Maria Auxiliadora da Silva projetou sua identidade e suas memórias por meio dos autorretratos que realizou entre 1972 e 1974. A análise das imagens permitiu observar que a artista mobiliza memórias individuais e coletivas para colocar em suas telas, os anseios de quem deseja se colocar no mundo justamente quando está sendo confrontada por sua própria finitude. Diante da iminência da morte, Auxiliadora recorre a referências que são suas e que, antes de tudo, a reafirmam na condição de artista. Pintar a si mesma foi, para ela, um modo de garantir que essa identidade permanecesse.

Entre os diversos eixos temáticos possíveis dentro de uma obra tão plural, a escolha por Maria Auxiliadora como objeto central se mostrou inegociável: trata-se de uma trajetória singular, capaz de articular, em si mesma, questões de grande relevância para o campo da história da arte, dos estudos de gênero e da cultura brasileira. Ao compreender as lutas travadas pela artista ao longo de sua vida e especialmente ao compreender como sua classificação como artista naif a colocou em um lugar de suposta inocência artística, como se sua produção fosse destituída de escolhas conscientes e politizadas, se tornou evidente a necessidade de questionar esse enquadramento. O próprio contexto de sua vida e obra contradiz tal leitura, revelando uma artista que operava com deliberação estética e engajamento político, ainda que esse reconhecimento lhe tenha sido sistematicamente negado.

Contudo o percurso de investigação se confirmou mais complexo do que se previa inicialmente, à medida que algumas questões eram respondidas, outras lacunas se abriam, o que evidencia a densidade de uma trajetória ainda pouco documentada e também ao desafio de interpretar complexas imagens. Ainda assim, não parece equivocado constatar que Maria Auxiliadora foi capaz de inscrever em suas pinturas aspectos concretos de sua realidade e de utilizar vestígios de suas memórias para projetar sua identidade de maneira intencional. Mais do que isso, esse gesto mostrou ser bem mais consciente do que a hipótese inicial já acreditava ser, o que confirma, e ao mesmo tempo redimensiona, o pressuposto que orientou este trabalho.

Também foi possível compreender o autorretrato como aquilo que aqui se nomeou dispositivo-artístico-subversivo, pois foi a partir dele que não apenas Maria

Auxiliadora, mas também outras artistas, fizeram uso desse recurso para confrontar situações específicas de opressão que se refletem até os dias de hoje no campo da história da arte. Nesse caminho, o tratamento dado aos temas da morte e da doença evidenciou o anacronismo descrito por Didi-Huberman como parte do processo de produção das imagens analisadas, fazendo do autor uma referência central para a discussão aqui proposta. Pois, Huberman coloca que as imagens são anacrônicas desde o princípio de sua produção e continuam sendo ao longo do tempo, não diferente, Maria Auxiliadora pinta uma imagem que mistura referências de suas memórias com aspectos daquele presente, como o estado de sua doença e de projeções de um futuro que ela imagina que vai acontecer.

Para além da análise das obras, esta pesquisa pode contribuir para o registro formal e acadêmico da história e da produção artística de Maria Auxiliadora, que ainda é pouco difundida fora do meio artístico. Esse trabalho contribui, também, ao explorar a hipótese de uma produção de autorretratos elaborada diante da iminência da morte, ao mesmo tempo em que o resgate biográfico da artista oferece um quadro mais amplo sobre a vida da população negra no período pós-abolição.

Não há como negar que essa pesquisa esbarrou em uma série de limitações como o fato de grande parte de seu acervo se situar em coleções privadas dificultou tanto o acesso ao repertório completo quanto a reprodução de determinadas imagens. Ademais, a ausência de recursos para a realização de pesquisas de campo, foi uma limitação que talvez tivesse enriquecido a variedade de fontes mobilizadas para essa dissertação.

Cabe ainda registrar que Auxiliadora produziu esse conjunto de obras no período mais severo da ditadura militar brasileira, trazendo uma dimensão política profunda e difícil de ser ignorada e que, embora não tenha sido aprofundada da maneira esperada nesta pesquisa, permanece como um possível desdobramento, dada a relevância do tema. De maneira semelhante, a questão do luto, central a essa produção, também pode receber um exame mais aproximado em investigações futuras, capaz de iluminar o modo como a elaboração da perda atravessa essas imagens.

Diante de tudo o que foi exposto, é inegável a importância de estudar as pinturas de Maria Auxiliadora como forma de romper com uma negligência intelectual ainda comum quando se trata de artistas autodidatas. Afinal, como observa Schwarcz,

não parece coincidência seu trabalho ter recebido, até hoje, poucos ensaios; como se esse tipo de arte não merecesse essa forma de avaliação e de reconhecimento (Schwarcz, 2018, p. 106).

Portanto, estudar Maria Auxiliadora é retomar de modo intencional uma das inúmeras vozes de resistência que reverberam nas mais diversas áreas de produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

- BÜLL, Márcia Regina. **Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros**: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural. 2007. 439 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.
- CAMPOS, Deivison. A questão racial no modernismo brasileiro antes e depois da Semana de Arte Moderna. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. **Revista Instituto Humanitas Unisinos On-Line**, São Leopoldo, edição 55, maio de 2022.
- D'AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. **Um mergulho no Brasil Naif**: a Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba: 1992 a 2010. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
- DIAS, Elaine; AQUINO GOMES, Natália Cristina de. O ateliê como autorretrato do artista: afirmação e tragédia nas artes e nos romances literários brasileiros. **Projeto História**, São Paulo, v. 71, p. 9-33, maio/ago. 2021. DOI: 10.23925/2176-2767.2021v71p9-33. Acesso em: 17 jul. 2026.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 30 nov. 2012.
- DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades**: introdução aos estudos de gênero. Tradução de Andréa Auchapitre. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARIA Auxiliadora: **Prevalências no tempo** - Parte 1: Vida e Família. Realização: Flávio Nogueira; Lili Santos. Edição: Luciara Ribeiro. Filmagem: Oficina de Imagem. São Paulo: Festival NegrArte, 2024. 1 vídeo (26 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1_LNohrHP44. Acesso em: 16 jul. 2026.
- NOLORVE, Carmen HERRERA; FONSECA, Fabio. Autorretrato feminino e busca da identidade: o olhar das mulheres na arte peruana do século XXI. **ouvirOUver**,

[S. l.], v. 18, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v18n2a2022-67190. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/67190>. Acesso em: 17 jul. 2026.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org). **Maria Auxiliadora**: vida cotidiana, pintura e resistência. MASP, 2018.

PICANCIO, Gabriela Valer; SANTOS, Rafael José dos; BOONE, Silvana. Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura brasileiras. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 18, n. 35, p. 99-117, jan./jun. 2019. DOI: 10.18226/21782687.v18.n35.05. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao>. Acesso em: 17 jul. 2026.

PROJETOAFRO. Yêdamaria: Salvador (BA), 1932 - Salvador (BA), 2025. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/yedamaria/>. Acesso em: 17 jul. 2026.

REIS, Fernanda. História das mulheres na arte: autorretrato como escrita de si. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 101–221, 2018. DOI: 10.30612/rehr.v12i23.7928. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/7928>. Acesso em: 17 jul. 2026.

RINGGOLD, Faith. **We Flew Over the Bridge**: The Memoirs of Faith Ringgold. Durham: Duke University Press, 2005. 146 p.

SADER, Emir. **Ditaduras Militares**. Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe. Disponível em: <https://sites.usp.br/portallatinoamericano/espanol-dictaduras-militares>. Acesso em: 17 jul. 2026.

SANTOS, José Marcelo Costa dos; MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. Naif: Beleza e simplicidade como expressões de cultura. Form@re. **Revista do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica**, v. 4, n. 1, p. 3–7, jul. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/parfor/article/view/5553>. Acesso em: 17 jul. 2026.

SASSOON, Mara. Artist of abstraction Howardena Pindell ('65) ponders identity and memory in a career-length retrospective. **Boston University College of Fine Arts**, Boston, 2018. Disponível em: <https://www.bu.edu/cfa-magazine/2018/10/10/what-remains-to-be-seen/>. Acesso em: 17 jul. 2026.

SCHWARCZ, Lília Mortiz. **Imagens da Branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Maria Betânia e; SILVESTRE, Beatriz Costa da Silva. As várias vezes que me pintei por aí: uma análise sobre autorretrato. **Revista do Colóquio**, [S. l.], v. 13, n. 22, p. 170–192, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/43100>. Acesso em: 17 jul. 2026.

SOLANO Trindade. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/14716-solano-trindade>. Acesso em: 14 jun. 2026.

SOUZA, Vânia Lúcia C. A.; OLÁRIA, Vânia. Outros olhares sobre o uso da imagem em pesquisa qualitativa: o exercício com a interpretação de Didi-Huberman.

Comunicação & Informação, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 6–22, 2014. DOI: 10.5216/31812. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/31812>. Acesso em: 17 jul. 2026.

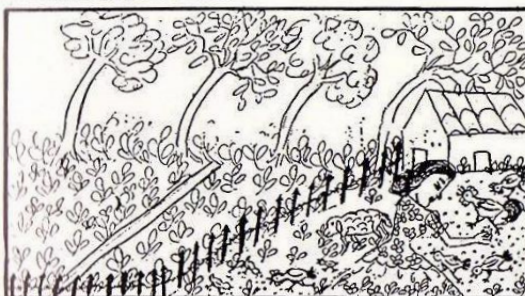
VICENTE, Filipa Lowndes. **Arte sem História**. Lisboa: Athena (Babel), 2011.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ANEXO A — Paolo Maranca, “Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis”, Jornal dia e noite, São Paulo, seção de artes plásticas, 1970.

Uma dezena de pinturas a óleo, algumas enfeitadas com relevos de gesso, está exposta na pequena galeria do Consulado Americano, na avenida Paulista: é a exposição individual de uma moça que deixou de ser empregada doméstica para tentar carreira no fascinante mundo das artes.

Mulher no quintal, desenho de Maria



O jornal mural da Mini Galeria



DITE

**Artes
plásticas**

CRÍTICA

Paolo Maranca

Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis

A audácia, que se louva na pintura de Maria Auxiliadora da Silva, é muito relativa, pois essa moça desconhece por completo os perigos do terreno minado em que está pisando, nem tem condições para perceber os tropeços de sua caminhada. Tentar-se-ia, mais propriamente, de ingenuidade, pois a audácia implicaria no conhecimento prévio do perigo, conhecimento que ela não tem. Ao examinar as telas atualmente expostas na Mini Galeria do USIS, em continuidade ao programa de apresentação de pintores novos, será fundamental substituir, no julgamento, a propalada audácia por uma autêntica ingenuidade, natural nessa moça que, entre uma profusão e a outra (empregada doméstica e pintora), não teve oportunidade de cursar uma escola de pintura, onde receberia os ensinamentos que dão segu-

rança e continuidade ao trabalho. Muita coisa que se desculpa e compreende num caso de ingenuidade, não se perdoaria como fruto de uma audácia que só se justifica na razão de excepcionais resultados.

Não encontramos nada de excepcional nesses quadros, que podem ser examinados com maior severidade, tendo-se em vista que Maria não é tão nova como se supõe, já tendo exposto repetidas vezes. Mas, por outro lado, mostram uma criatura disposta a se comunicar muito sinceramente com o espectador. Esta é uma qualidade básica, não só para o pintor, como para qualquer outro artista; suas mulheres no

quintal e na festa exprimem uma forma muito pessoal de ver a vida e de fixar seus aspectos. Infelizmente, não podemos concordar com a opinião de que haveria, em sua pintura, elementos de composição ou de cor particularmente interessantes. Ao contrário, esta nos parece ser a sua lacuna mais gritante: não se percebe um traço de gosto pela cor ou pela linha; tudo é alijado no perímetro da tela em função, unicamente, de sua correlação literária. Maria não pinta, ela narra a respeito dessas mulheres e a cor aparece com funções meramente descritivas, sem que se note uma relação de cor ou de forma. Esta ausência vai ficando mais alarmante

à medida que Maria prossegue expondo e pintando, sem se dar conta de que da pintura propriamente dita está navegando muito ao largo. É inválida a particular felicidade que Maria revela na escolha de certos temas. Não tendo se passado, ainda, muito tempo, e não havendo em seus quadros provas definitivas de uma impossibilidade pictórica, concluímos pela oportunidade de um diálogo com Maria, mostrando-lhe o que não há em seus quadros, para que ela possa buscá-lo na contemplação da pintura dos outros, na meditação e no trabalho fervoroso.

A Mini Galeria funciona na biblioteca do Consulado

Americano, na avenida Paulista, e acaba de instituir um jornal mural em que se dispõe a afixar a correspondência que divulgue artigos e exposições. A iniciativa interessante, particularmente às galerias e museus do interior e dos outros Estados, que às vezes encontram dificuldade em penetrar no meio intelectual paulistano, do qual se costuma dizer que é muito fechado, exclusivista. A correspondência deve ser endereçada para a caixa postal 8.063. Criada recentemente, esta pequena galeria vem realizando interessante e constante programa de exposições, sem cobrar porcentagens ou despesa alguma aos artistas, e seu exemplo já foi imitado pela Câmara Americana de Comércio, que inaugurou uma pequena sala de exposições com identidade regulamento, na rua Formosa, agora batizada de "Péckat Gallery".

ANEXO B - "Primitivismo em relevo na Mini-Galeria do Usis", recorte do catálogo Maria Auxiliadora



Uma das obras de Maria Auxiliadora Silva, que o USIS vai expor ao público em sua Mini-Galeria de Arte

PRIMITIVISMO EM RELEVO NA MINI-GALERIA DO USIS

Maria Auxiliadora Silva, que vai mostrar 18 quadros primitivistas inéditos na Mini-Galeria do USIS, de 28 do corrente a 9 de junho, faz parte de uma família de artistas: seu pai é acordeonista, sua mãe faz poesia e seus nove irmãos pintam ou esculpem. O mais famoso é Vicente de Paula da Silva, do Grupo do Embu.

Maria, filha de lavradores, nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, veio para São Paulo com três anos e nunca mais voltou para lá. Em criança, o que mais gostava de fazer, revelando gosto artístico, era ver a mãe bordar e, depois, ajudá-la a colorir as figuras marcadas no pano, com linhas. Sendo a filha mais velha, tinha de ajudar nos trabalhos caseiros. A mãe ia lavar roupa na bica, deixando-lhe a tarefa de cuidar do almoço e da arrumação da casa. Mas, frequentemente, a comida queimava, pois Maria, fazendo desenhos a carvão nas paredes dela se esquecia.

Pela mão de seu irmão Vicente, Maria sempre frequentou exposições de arte e, há uns três anos, começou a pintar para expor e vender. Sua primeira "galeria" foi a praça da República. Foi lá que a conheceu, em 1969, o diretor do USIS, conselheiro Alan Fisher, convidando-a a fazer sua primeira mostra individual na Mini-Galeria.

Uma das provas do valor e da importância de sua obra está no fato de Maria figurar no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil. Já participou das seguintes coletivas: V Salão do Embu (primeiro prêmio), Bienal da Bahia, I Salão de Arte Moderna de Santos, I e II Salões de Arte Contemporânea de Santo André (prêmio aquisição), Salão de Atibala em 1969 (medalha de bronze), KLM, Biblioteca da Lapa, Clube Paratodos, I Salão de São José dos Campos e Rotary Clube de São Miguel Paulista (diploma de honra ao mérito). Atualmente, ela tem quadros em uma exposição que se realiza em Assunção, Paraguai.

O primitivismo de Maria Auxiliadora é em relevo. As cores predominantes são o azul e o violeta. Em seus quadros estão representados o primitivismo afro-brasileiro (umbanda e candomblé), o primitivismo urbano (carnaval, parque de diversão, predios) e o primitivismo rural (fazendas, lavradores etc.).

Turistas estrangeiros têm adquirido seus trabalhos que, por esse motivo, figuram hoje em coleções particulares dos Estados Unidos, França, Itália, Espanha e Alemanha Ocidental.

A Mini-Galeria do USIS funciona das 13,30 às 18 horas, de segunda a sexta-feira.

ANEXO C - Maria Alice Ferraz e Flávio de Aquino, “Maria Auxiliadora da Silva: a descoberta de um gênio”, Manchete, Rio de Janeiro, páginas 76-83, 17.10.1981.

Em São Paulo — e depois no Rio — uma grande retrospectiva relembra uma das maiores artistas primitivas que o Brasil já possuiu, agora de repercussão internacional. A moça negra, alta, bonita e semi-analfabeta narrou, com alegria e feérico colorido, a sua existência humilde e sofredora, o mundo de sonhos e realidade que a cercava. Pintou sua felicidade e a doença que a matou em 1974, aos 39 anos. Depois do esquecimento, chega finalmente à glória, embora tardia.

SUA existência não passou dos 39 anos. Terminou em 20 de agosto de 1974. Sua arte também teve curta duração: cinco anos. A glória veio rápida e quase por acaso. Ela brilhou um pouco, extinguiu-se, para voltar agora com renovado brilho em livros, telas em museus estrangeiros e uma grande retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo. Maria Auxiliadora da Silva, quarta filha de uma família de 18 filhos, de lavradores extremamente pobres, nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, em 1935. Os Silva mudaram-se para Sorocaba e depois para um casebre no subúrbio de Casa Verde, em São Paulo. A partir dos dez anos, Maria Auxiliadora trabalhou nos mais humildes afazeres: babá, cozeira, cozinheira, bordadeira. Nada de especial, a não ser a penosa luta pela subsistência, aconteceu aquela negra alta, bonita e alegre, até os 32 anos — e que somente se alfabetizou pelo Mobral aos 32. De vez em quando, passava-lhe pela cabeça desenhar em muros, com carvão, cenas de sua meninice. Maria jamais pôde ser criança; por isso, sua pintura, que começa em 1968, a faz voltar a uma infância ideal,



Maria Auxiliadora, aos 36 anos, três antes de morrer. Seus quadros de 1973 mostram um mundo feérico. Este é o caso da obra Tiradentes (foto maior), uma temática carnavalesca.

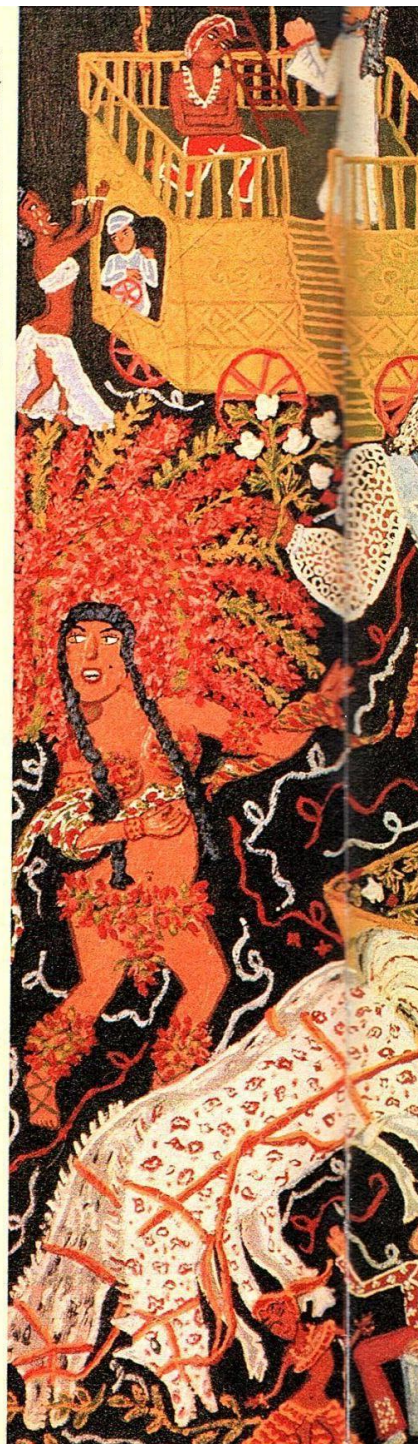
povoada de festas caipiras, procissões, piqueniques, colheitas. Sua arte é a que se costuma chamar — por falta de nome mais apropriado — ingênua, insita, primitiva, *naïve* — ou seja, espontânea, autodidata e livre de qualquer influência de estilos, ismos, atuais ou antigos. No seu caso — como no do seu patrono, o Douanier Rousseau — Maria Auxiliadora pinta como os pássaros cantam — sem pautas musicais e quase sem saber que, ao encher as telas, está fazendo a mais pura e feérica poesia. A mãe, nas horas de lazer, esculpia figurinhas de madeira que ia vender na praça, da República — local onde a arte popular, os repentistas, os recitadores de cordel, os comedores de fogo e os vendedores de bugigangas têm sua freguesia humilde, aos domingos — gente desinformada das artes cultas ou de vanguarda, mas que ama o pitoresco e a face alegre da existência. A conselho da mãe, Maria passa para telas e tabuinhas, colocando cores vivas, os desenhos que traçava nos muros. A pintura, a partir de então, absorveu-a inteiramente.

SEGUE

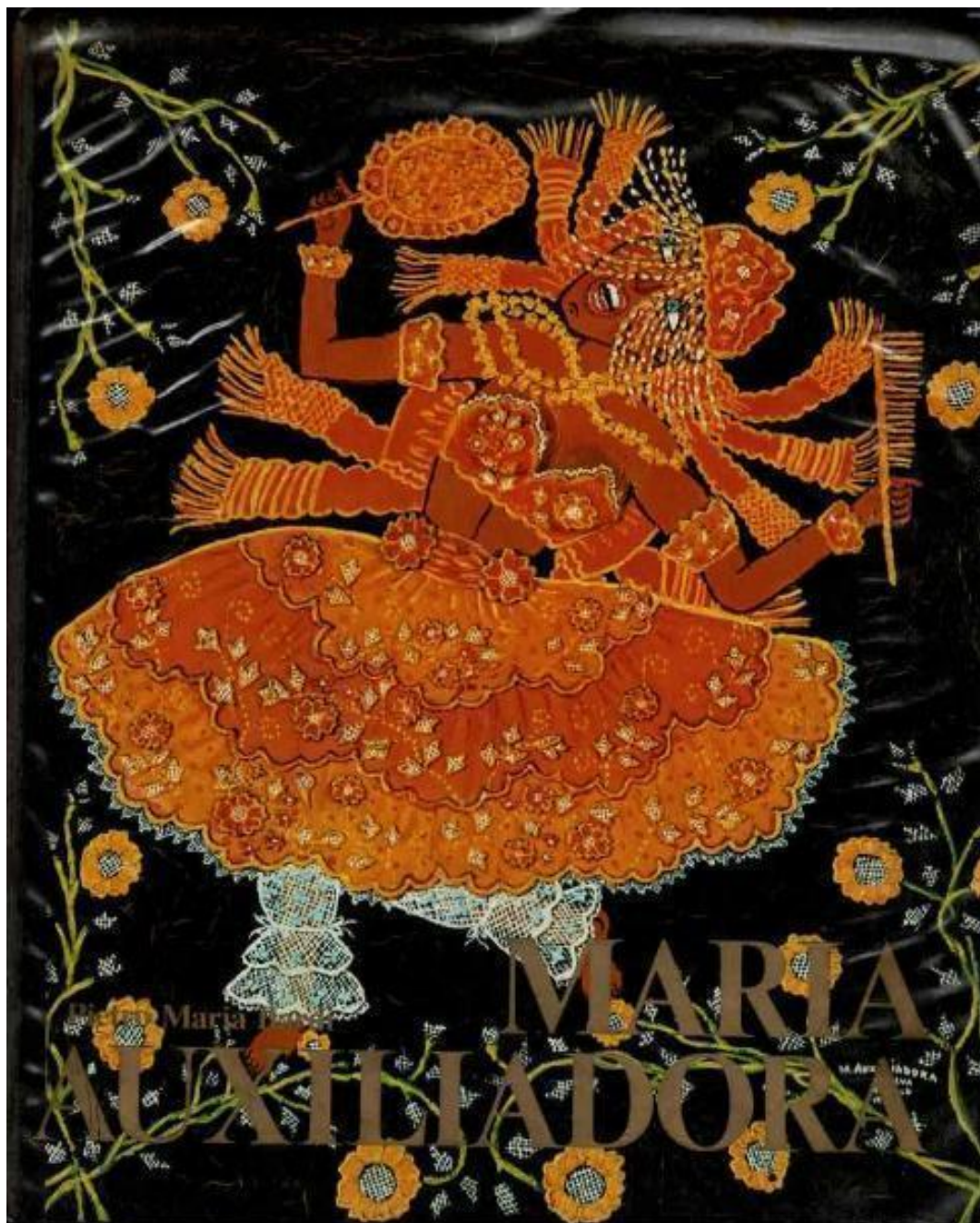
Maria Auxiliadora da Silva

A descoberta de um gênio

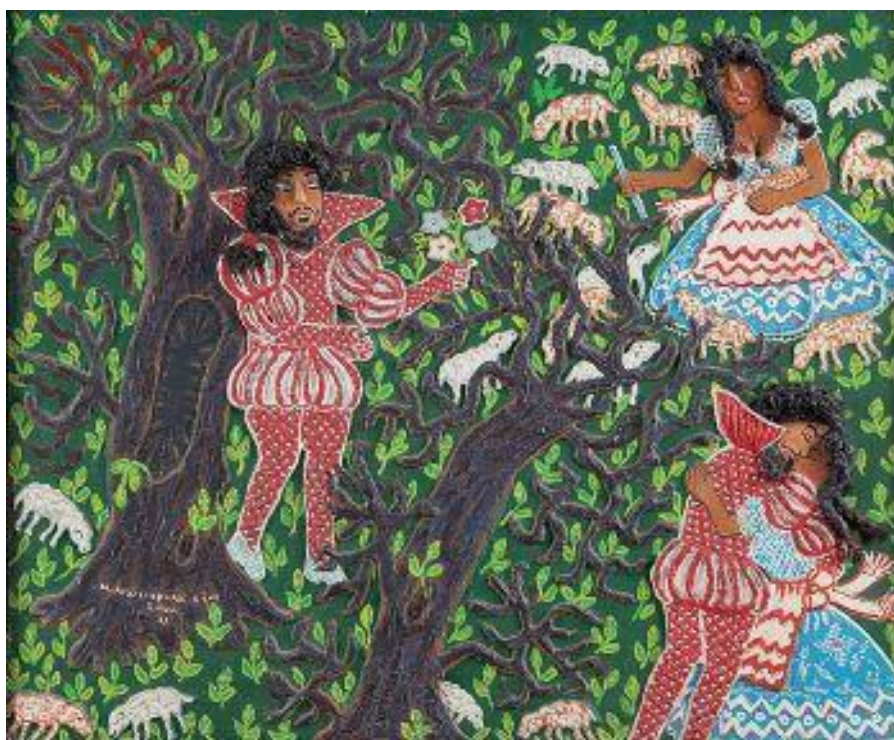
Reportagem de Maria Alice Ferraz e Flávio de Aquino • Fotos de José Bosco



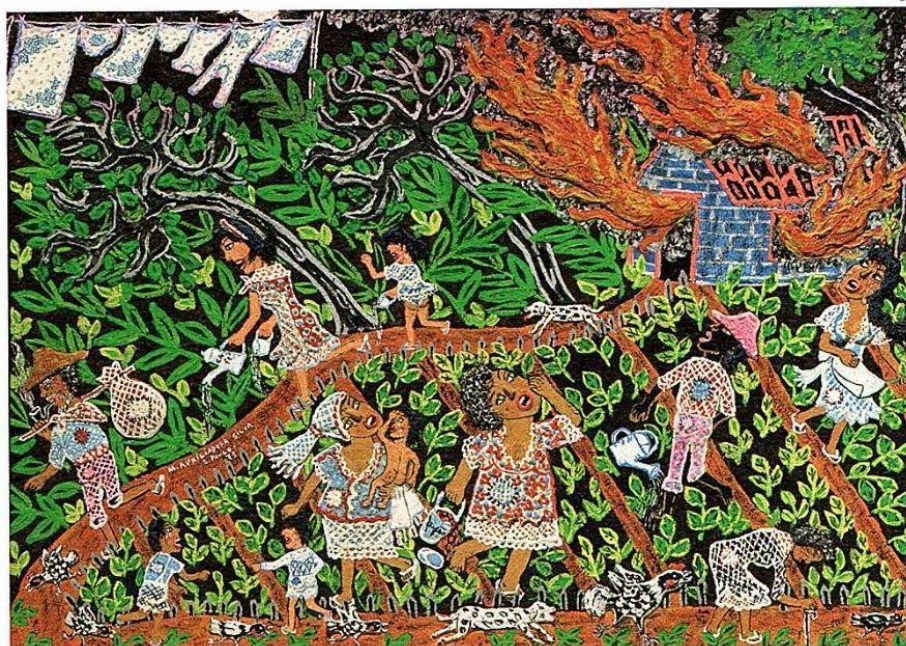
ANEXO D - Livro Maria Auxiliadora, de Pietro Maria Bardi e Emanuel von Lauenstein Massari, capa (Torino, Itália: Giulio Bolaffi, 1977).



ANEXO E - Maria Auxiliadora, Conto de Fadas, 1973.



ANEXO F - Maria Auxiliadora, O Incêndio, 1973.



ANEXO G - Maria Auxiliadora, Chuva sobre São Paulo, 1971.



ANEXO H – Casa da família em São Paulo, sem data.

