

Pérolas Negras, Outras Voltas

*Experiências Artísticas
e Culturais nos Fluxos
entre África e Brasil*

/re.li.cá.rio/

**Roberto
Conduru**

© Relicário Edições, 2024

© Roberto Conduru, 2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

C746p

Conduru, Roberto

Pérolas negras, outras voltas: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil / Roberto Conduru. – Belo Horizonte: Relicário, 2024.

424 p. ; 15,7 x 23 cm.

ISBN 978-65-89889-99-1

1. Arte – História e crítica – Ensaios. 2. Arte – Crítica e interpretação.
3. Arte afro-brasileira. 4. Arte brasileira – Influências africanas. I. Título.

CDD: 709

CDU: 7.01

Elaborado pelo bibliotecário Tiago Carneiro – CRB-6/3279

conselho editorial

Eduardo Horta Nassif Veras **UFTM** Ernani Chaves **UFPA** Guilherme Paoliello **UFOP**
Gustavo Silveira Ribeiro **UFMG** Luiz Rohden **UNISINOS** Marco Aurélio Werle **USP**
Markus Schäffauer **UNIVERSITÄT HAMBURG** Patrícia Lavelle **PUC-RIO** Pedro Sússekind
UFF Ricardo Barbosa **UERJ** Romero Freitas **UFOP** Virginia Figueiredo **UFMG**

coordenação editorial Maíra Nassif Passos

editor-assistente Thiago Landi

projeto gráfico, diagramação & capa Lygia Santiago

preparação Lucas Morais

revisão Lívia Martins

imagens

(capa) Junior de Odé, fio de contas *Ogum*, 0,7m de diâmetro, 2011 (cortesia)

(orelhas) Goya Lopes, instalação *Sentidos afro-baianos*, segundo painel *Olfato Memória* (frente), 2017. Serigrafia sobre algodão, 3,0 x 1,0m (cortesia)

fotografia

(capa) Francisco Moreira da Costa

relicário edições

Rua Machado, 155, casa 4, Colégio Batista | Belo Horizonte-MG, 31110-080

contato@relicarioedicoes.com | www.relicarioedicoes.com

 @relicarioedicoes  /relicario.edicoes

- 9 Apresentação**
- 15 À guisa de introdução:
África, Brasil e arte – persistentes desafios**
[Hélio Oiticica e Mestre Didi]
- 35 Arte da África: criação crítica**
[Carl Einstein]
- 47 Arte e África, coleção e crítica: aberturas**
[Carl Einstein]
- 59 Refrações tectônicas: arquitetura agudá
e fotografia em marés de modernização**
[Arquitetura agudá por Pierre Verger, Milton Guran,
Leonce Raphael Agbodjelou, Nicola Lo Calzo e Tatewaki Nio]
- 75 Escrevendo com corpos:
instalando uma nova história de Moçambique
a partir da Fortaleza de Maputo**
[Mansudae Art Studio e Uno Pereira]
- 85 (Re)ver + (re)pensar + (re)formar:
exposição 50 + 50**
- 91 Cor, memória e corpo:
Candombe, de Pedro Figari**
- 99 Figari, Goeldi, africanidade: contextos**
- 107 Quilombos versus mapas: a guerra
entre arquitetura e cartografia na
resistência afro à colonização portuguesa**
- 115 Interrogação necessária**
[Lúcio Costa e Paulo Tavares]
- 121 Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras,
cultura material e crítica**
[Arthur Ramos, Mário Barata, Manuel Querino
e Raimundo Nina Rodrigues]
- 141 O agente preto como fator
da modernização brasileira**

- 153 Ronda favela, roda**
- 165 Máscaras tectônicas:
arquitetura, fotografia e afro-brasilidade**
[Geraldo de Barros, G. E. Kidder Smith, José Medeiros,
Marcel Gautherot e Pierre Verger]
- 175 Índices afro na arte no Brasil
nas décadas de 1960 e 1970**
- 187 Brasil: terra de mágicos?**
[Cildo Meireles, Ronaldo Rêgo e Mestre Didi]
- 195 Formações transatlânticas:
Mestre Didi e Martiniano Eliseu do Bonfim**
- 213 Agnaldo Manuel dos Santos: outro moderno**
- 223 Tarde, vésper: Rubem Valentim e o tempo**
- 233 Renovar a pintura, remodelar a macumba**
[Maria Auxiliadora da Silva]
- 245 Entre quilombo e casa forte:
o lugar Arthur Bispo do Rosário**
- 257 Caça, diálogo, convívio, luta:
a fotografia de Januário Garcia**
- 261 J. Cunha: reflexão e exterioridade**
- 267 Axó antirracista:
sobre Tumbeiro, de Goya Lopes**
- 273 Dos Anjos em Brasília**
[Jorge dos Anjos]
- 277 Ocupar a Liberdade**
[Jorge dos Anjos]
- 281 Ayrson Heráclito: tem dandê**
- 291 Terra a terra**
[Rommulo Vieira Conceição]

- 297** **Brincar de brincar**
[Rommulo Vieira Conceição]
- 301** **Tijolo de prata**
[Rommulo Vieira Conceição]
- 305** **Osso e véu**
[Martinho Patrício]
- 311** **África aqui agora**
- 315** **O catador na floresta de signos**
[Alexandre Mury]
- 321** **Dai-me fotos**
[Rafael Adorján]
- 325** **Ginga**
[Edu Monteiro]
- 327** **Alvo negror**
[Tiago Sant'Ana]
- 331** **Paulo Nazareth: um craque no meio do campo**
- 337** **Índices do (in)visível:
performance, afro-brasilidade, política**
[Antonio Obá]
- 345** **Sacra imagem, corpo vital**
[Antonio Obá]
- 351** **Índices negros: entre o (in)visível e o futuro**
- 361** **Pelourinho de Mariana, monumento à barbárie**
[José Moreira de Mattos, José Wash Rodrigues,
Jaime Lauriano e Gê Viana]
- 375** **Arte, cativo e arquitetura na (de/re)formação do Brasil**
- 389** **Referências**
- 419** **Agradecimentos**
- 423** **Sobre o autor**

Renovar a pintura, remodelar a macumba¹

[Maria Auxiliadora da Silva]

Orixá amarelo expande-se na capa do primeiro livro sobre Maria Auxiliadora da Silva, escrito por Pietro Maria Bardi em 1977.² É pertinente a escolha dessa tela para representar a sua obra. Primeiro, porque a cultura afro-brasileira ocupa um lugar especial entre os muitos temas por ela representados. Abordando desde o mundo rural ao universo urbano e tendo cunho ao mesmo tempo coletivo e autobiográfico, sua pintura é um testemunho singular da cultura afro-brasileira, em autorretratos e cenas do cotidiano, de candomblé, capoeira e carnaval.

Para essa recorrência do africanismo no Brasil, muito deve ter contribuído a participação de Maria Auxiliadora no grupo reunido em torno de Solano Trindade no Embu no fim da década de 1960: um centro de produção artística “onde sobressaía uma temática afro-brasileira, mais movimentada e dionisíaca”.³ Com certeza, ali ela encontrou incentivos para representar as religiões com matrizes africanas, pois, segundo Ivonaldo Veloso de Melo, pintor que, assim como ela, expunha na Praça da República e participava do grupo de Solano Trindade, este “apresentava candomblés folclóricos”.⁴ E, vale lembrar, seu “primeiro quadro de candomblé, em 1968, ganhou o 1º prêmio no Embu”.⁵

Entretanto, é importante ressaltar que as religiões afro-brasileiras estiveram presentes em sua vida desde a infância, pois, em depoimento concedido em 1972, Maria Auxiliadora lembra da mãe e do pai falando “alguma coisa sobre Umbanda”, que seu pai, “mais fanático”, gostava de frequentar e que sua mãe relutou, mas acabou indo. Recorda ainda que, com a mãe, ela frequentara durante cinco anos o candomblé de Zé Baiano, em Cachoeirinha, mas haviam se afastado por discordarem de “certas coisas”. E acrescenta não terem encontrado “uma coisa séria mesmo”, pois em São Paulo haveria “muita mistificação”. O rigor desse juízo pode derivar de seu comprometimento religioso, que é confirmado pela informação de que “estava disposta a ir à Bahia ‘fazer a cabeça’”, mas também de uma relação algo distanciada

1 Texto publicado em: Pedrosa; Oliva (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, 2018, p. 68-77.

2 Bardi. *Maria Auxiliadora da Silva*, capa.

3 Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 69.

4 Citado por: Büll. *Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros – Família Silva: um estudo sobre resistência cultural*, p. 251.

5 Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 77.

com as práticas religiosas, pois ela diz que às vezes ia aos terreiros “assim mais para pesquisar”.⁶

Em geral, os títulos de suas obras são descritivos. No caso das telas sobre religiões afro-brasileiras, os termos mais usuais são orixá e candomblé, que remetem à dominância da cultura iorubá no mundo religioso afro, nos estudos acadêmicos e nas demais instâncias culturais no Brasil àquela altura. Entretanto, assim como seu depoimento, sua obra recomenda ir além do candomblé e da África Ocidental, falar em umbanda e além. *Terreiro de candomblé*, de 1970, apresenta imagens de santos católicos (São Jorge e São Sebastião), uma sereia e um indígena, ao fundo, um preto velho a cuidar de uma mulher, ao centro, à volta dos quais há homens tocando atabaques, mulheres e homens dançando ou assistindo a cerimônia. Assim como a imaginária, os trajes das pessoas reiteram a mistura de referências africanas, americanas e europeias que são encontradas, com variadas proporções, nas religiões afro-brasileiras. Mistura que me sugere retomar o termo macumba não como designação usada particularmente no Rio de Janeiro em certo período, mas em sua acepção ampliada, que abarca genericamente os cultos afro-brasileiros, mas evitando o sentido pejorativo que ainda tem.⁷

A macumba não era um tema de todo novo no campo das artes ao final da década de 1960. Desde o final do século XIX, as religiões afro-brasileiras foram se tornando um dos temas-chaves no processo de modernização artística no Brasil.⁸ Com representações que transitam entre a exploração do exótico, a documentação etnográfica, a experimentação artística e a vivência religiosa, artistas os mais variados participaram da constituição dessas religiões como um dos *topoi* da cultura brasileira. Obras literárias e musicais, cênicas e visuais ajudaram a erigir essas religiões como um dos pilares da ideia de nação moderna e densa culturalmente, porque popular e multiétnica.

A macumba é um tema com o qual Maria Auxiliadora afirma e afina a sua poética plástica. Ela representava divindades e práticas religiosas – uma polaridade também encontrada em obras paradigmáticas nesse campo, como as de Pierre Verger e de Hector Julio Paridé, o Carybé. O título de uma das telas que apresenta

6 Citada por: Prota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 78-79.

7 Prandi. *Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX*.

8 Conduru. *Pérolas negras, primeiros fios*, p. 301-313.

um orixá, *Candomblé verde*, é mais do que uma imprecisa superposição, pois sugere que, para ela, divindade e ritual se equivalem no poder de síntese da religião – o que permite ver o modo particular como ela relaciona os ícones das divindades e as cenas dos rituais.

Além desse verde e do amarelo inicialmente mencionado, há orixás em outras cores: rosa, azul, branco. Como, além da cor, cada orixá porta suas insígnias, a princípio suas telas parecem descrever as divindades. Assim, aproximam-se das ilustrações de cunho documental, algo etnográfico, dos orixás paramentados em ação nos terreiros contemporaneamente, como na *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, de Carybé,⁹ distanciando-se das imaginações centradas em seus mitos, como nas xilogravuras do álbum *Sete lendas africanas da Bahia*, de Carybé,¹⁰ no álbum *Deuses do panteão africano: orixás*, de Nelson Boeira Faedrich,¹¹ e, mais recentemente, nas fotoperformances de Alexandre Mury como orixás.¹² Nos orixás de Maria Auxiliadora, a espacialidade é geralmente abstrata devido aos fundos planares e monocromáticos, com arranjos florais nas bordas. Contudo, as vestimentas e as poses indicam que os seus orixás são pessoas dançando e reencenando mitos. Portanto, suas telas configuram cenas concisas, circunscritas a corpos de pessoas iniciadas como lugares de conexão dos mundos terreno e divino.

Desde Zacharias Wagener, passando por Heitor dos Prazeres e Pierre Verger, até Mário Cravo Neto e Tacun Lecy recentemente, os artistas têm explorado esse acontecimento crucial das religiões afro-brasileiras: o processo comumente denominado como incorporação. Se, de acordo com princípios dessas religiões, a divindade participa da constituição da pessoa, o transe pode ser visto não como o momento de tomada do corpo humano pela divindade, como um processo de corporificação, mas como o instante em que se intensifica a reverberação da divindade a partir do corpo que ela habita e ajuda a formar, como o amplificar de sua permanente manifestação.

Tanto em seus orixás quanto em seus candomblés, portanto, Maria Auxiliadora representa rituais religiosos como os que ela presenciou como frequen-

⁹ Carybé et al. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*.

¹⁰ Araújo. *As artes de Carybé*, p. 152-155.

¹¹ Ramos. *Deuses do panteão africano: os orixás na vivência e interpretação de Nelson Boeira Faedrich*.

¹² Mury. *O catador na floresta de signos*.

tadora da casa de Zé Baiano ou pesquisadora em terreiros. Conciliando vivência e pesquisa, ela pintava a macumba a partir de seu trânsito pelos campos religioso e artístico. O que permite compreender de outro modo suas figuras e cenas que mal se contêm nos limites do campo de representação. Tanto as cenas circunscritas a espaços arquitetônicos sem aberturas¹³ quanto os quase-ícones situados em espaços abstratos bordados por ramos florais expressam a situação de confinamento dessas religiões na sociedade brasileira. Por outro lado, a concentração também é um modo de traduzir plasticamente a intensidade das cerimônias, em especial as manifestações das divindades, que são propagadas socialmente a partir de sua pintura. No Embu, na Praça da República e em outras instituições artísticas, ela expunha publicamente práticas religiosas que sofriam preconceito, eram cerceadas, proibidas e até violentadas. Assim, suas telas colaboram no processo de conquista da condição livre e pública que existia – ainda existe – na letra da lei, mas estava – como está – por ser efetivada.

Muitas das telas intituladas *Candomblé* ou com nome similar referem-se a cerimônias abertas ao público. É o caso de *Candomblé*, de 1972, que apresenta um cortejo de orixás constituído por Xangô, Obaluaê, Iansã, Iemanjá e Oxum ao som de atabaques. Mas há obras de Maria Auxiliadora que revelam parcialmente segredos internos ao exibirem rituais usualmente restritos às pessoas iniciadas ou em processo de iniciação; o que enseja outra remissão à obra de Carybé, particularmente às representações de rituais restritos feitas a partir de sua vivência no Ilê Axé Opô Afonjá e em outros terreiros na Bahia. Em *Bailarinas*, Maria Auxiliadora mostra um homem conduzindo um ritual em que quatro mulheres carregam quartinhas na cabeça,¹⁴ dançando e cantando, ao som de atabaques tocados por três homens. Também não nomeado é o ritual apresentado em *Candomblé*, de 1973, que apresenta um dos momentos do processo de iniciação: com as cabeças raspadas, as iaôs estão deitadas sobre esteiras enquanto são cantadas as folhas sagradas.¹⁵ Há ainda uma tela insólita, sem título, de 1974, que parece representar um instante fortuito, quando uma mulher é surpreendida em meio ao ato de se despir ou

¹³ Uma exceção é a tela intitulada *Candomblé*, sem data, que mede 46 x 62 cm e figura pretos velhos ao ar livre.

¹⁴ Sobre quartinhas e potes, ver: Lody. *Dicionário de artes sacras e técnicas afro-brasileiras*, p. 113-115; Cossard. *Awô: o mistério dos orixás*, p. 137.

¹⁵ Ver: Cossard. *Awô: o mistério dos orixás*, p. 141-145.

vestir, tampando os seios com as mãos – seria uma crônica do cotidiano de cunho autobiográfico?

Protuberantes, os seios dessa mulher nos conduzem à tensão entre a superfície e volume, uma questão-chave da obra de Maria Auxiliadora. Com efeito, a espacialidade de suas telas é complexa, resultando do acúmulo de indicações contraditórias devido à superposição de planos de cor, artifícios representacionais que sugerem diferentes níveis de profundidade perspectivada, e elementos gráfico-cromáticos distribuídos como padrões ornamentais. O que se acirrou à medida em que suas telas, com profundidade virtualmente rasa, conquistaram uma também sutil, porém real, tridimensionalidade.

Não sabemos se, quando frequentava os terreiros, Maria Auxiliadora manifestava alguma divindade a partir de seu corpo. Fosse a propagação de divindades uma questão resolvida ou não para ela, fato é que, na pintura, cedeu seu corpo às divindades. A partir de 1968, ela começou a incorporar seu cabelo à tela. Ela conta que isto se deu por acaso, quando um fio de cabelo desprende-se de sua cabeça, voou e se imiscuiu à pasta de pigmento, mas também que decidiu preservar o acidente, o aperfeiçoando como procedimento técnico. Processo ocorrido quando pintava sua primeira representação da macumba, a obra que conquistou o primeiro prêmio no V Salão de Artes Plásticas do Embu das Artes – ou seja, um momento de reconhecimento e incentivo ao tema e à técnica, o que indica como o seu fazer artístico era pautado por princípios, experiências e reflexões. Ela recusou justapor pedaços de renda e tecido ou miçangas, como lhe foi sugerido, pois, em seu entender, isto “tirava a arte do quadro”.¹⁶ Mas acatou a sugestão para usar massa plástica na criação de volumes nas telas, o que acentuou a condição objetal de suas telas.

A tensão entre profundidade, planura e tridimensionalidade, entre virtual e literal, pode ser entendida como tradução artística de conflitos entre realidade e representação. No caso específico das cenas religiosas aqui em foco, falam da difícil visibilidade pública da macumba. Além da dimensão social, essas telas também expressam impasses, projetos e desejos subjetivos. Segundo Lélia Coelho Frota, o ato de entranhar cabelo na tela era uma “identificação afetiva de elementos oriundos do seu próprio corpo a um instante vividamente vivido da sua

16 Citada por: Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 77.

existência: o da representação plástica”.¹⁷ Agregar fios de cabelos ou massa plástica à tela também podem ser vistos como procedimentos artísticos com os quais Maria Auxiliadora resolvia questões religiosas. Dando à divindade corpos, o seu e os das figuras que modelava, o ato de pintar tornava-se uma modalidade de (auto) sacrifício, oferenda, iniciação, vivência sagrada.

Esses procedimentos também permitem compreender o seu entendimento ampliado da arte, sendo coerente com sua trajetória de aprendizagem autodidata, em diálogos com seus familiares e outros artistas. Aos 9 anos, ela aprendeu a bordar com sua mãe. Com 11, começou a desenhar em muros com pedaços de carvão que apanhava na cozinha. Aos 16, passou a usar lápis de cor. Dez anos depois, começou a pintar a óleo. Aos 34, incorporou seu cabelo e massa plástica para dar volume às suas figuras. Sua morte em 1974, com 36 anos, interrompeu a sua pesquisa, a procura de sua própria linguagem.

Esse fazer variado fala das limitações de recursos materiais típicas de uma família de afrodescendentes no Brasil em meados do século XX, atestando a persistência dos efeitos nocivos dos processos de escravização e de abolição da escravatura no país. Mas também indica um entendimento ampliado da arte que contrasta com as divisões do sistema artístico ocidental, e reverbera as conexões entre saberes e fazeres em sociedades tradicionais africanas; o que pode ser observado nas trajetórias familiares e obras de outros artistas afrodescendentes, como é o caso, por exemplo, de Heitor dos Prazeres e de Emanuel Araújo. É um traço da família da Silva.¹⁸ Sua mãe, Maria de Almeida, fez bonecas de pano, bordava, pintava, esculpia. Maria Auxiliadora foi bordadeira, pintora, modelista. A trajetória de sua pintura é, em grande medida, a procura da plasticidade com a qual constituir a sua corporeidade artística.

A volumetria caracterizadora de seios e ancas nas mulheres ecoa modos ancestrais de representar arquétipos de fecundidade e sensualidade feminina. O que nos remete à indumentária de Maria Auxiliadora, tanto a que ela usou quanto a que concebeu para as personagens de suas telas. Menos ou mais posadas, suas fotos fazem supor uma mulher cuidadosa com sua imagem pública. Diferentemente

¹⁷ Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 77.

¹⁸ Ver: Büll. *Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros*. Família Silva: um estudo sobre resistência cultural.

de sua mãe, que algumas vezes se deixou fotografar em trajes de baiana, Maria Auxiliadora se apresentava como uma moderna mulher negra, com penteados, colares, brincos, turbantes, vestidos, batas, blusas e calças que seguiam a moda corrente. Até ao sofrer, ela se mostra elegantemente – em *Autorretrato no atelier*, chora portando vestido, calça e turbante com tecido florido e franjas, mais lenço de renda, minuciosamente detalhados. Também no *Autorretrato com anjos*, aparece com traje especial, de duas peças em tecido branco, brocado ou bordado, com apliques nas bordas em vermelho, como o turbante ou boina. Não surpreende haver similitudes entre essas roupas e os trajes dos orixás que ela pintou, pois são modelos por ela criados. Em 1972, ela disse ter voltado a estudar e fazia planos: “Depois eu vou fazer madureza, e depois estudar para modelista (...). Depois eu podia trabalhar até meio-dia desenhando modelos para uma firma, depois eu pintava o resto do dia”.¹⁹ Ou seja, ela pretendia viver como pintora e modelista. Enquanto não alcançava essa meta, criava modelos para si e para as pessoas e divindades que pintava.

A cor é um elemento compositivo importante em sua obra. Mário Schenberg destacou a “vibração cromática” de seus quadros, sua “riqueza de criação rítmica e colorística”, “a sua imaginação criadora de arquiteturas cromáticas”.²⁰ Nas representações da macumba, a cor é naturalista, colaborando para o realismo da figuração. A variedade dos tons de pele é um indício das relações étnico-raciais que também são encontradas em outras obras de Maria Auxiliadora. Como a casa, a praia e o Carnaval, o terreiro é um lugar de sociabilidade multiétnica. No caso das cenas de religiosidade afro, suas telas testemunham a classe média sendo integrada à macumba naquele período; processo simbolizado de modo invertido em *Sereia, rainha do mar*, tela na qual fiéis negros à beira-mar oferecem presentes a uma sereia branca e outra negra, que flutuam sobre águas cobertas de flores.

Seja ao contrapor tons contrastantes, seja ao justapor tons com intensidade luminosa similar, ou ainda ao explorar gradações de uma mesma cor, ela produz vibrantes jogos cromáticos sem desprezar os códigos de cor de cada um dos orixás. O verde das vestes se soma ao arco e à flecha na caracterização de Oxóssi;

¹⁹ Citado por: Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 76.

²⁰ Citado por: Büll. *Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros*. Família Silva: um estudo sobre resistência cultural, p. 275.

o branco, ao opaxorô na identificação de Oxalá; o preto sobre branco, à palha para cobrir Obaluaê.

Contudo, diferenças e até disparidades são encontradas nos modelos das divindades que aparecem nas cenas de rituais e, sobretudo, em suas representações individualizadas. Do traje de baiana,²¹ Maria Auxiliadora mantém as saias rodadas, mas geralmente as sobrepõe a calças que, como as mangas, são vazadas, talvez porque feitas em tecidos rendados ou em bordado Richelieu, indicando transparências. Mas o que surpreende é a substituição das tradicionais camisas e batas por corpetes, em alguns casos do tipo tomara que caia, que por vezes deixam parcialmente à mostra o ventre e os seios. Se em obras como *Dormitório e Toilette*, de 1973, e *Noite de núpcias*, de 1974, a exibição menos ou mais velada do corpo é pertinente ao sensualismo com que o tema é encenado, no caso dos orixás destoam do âmbito sagrado ou no mínimo religioso aludido.

Não cabe discutir se essa indumentária dos orixás é coerente com a realidade do meio religioso afro em São Paulo naquele momento, pois é, assumidamente, uma criação de Maria Auxiliadora. Como ela disse, “na minha pintura mesmo fiz alguma coisa sobre modelo porque gosto de desenhar modelo, demais. Desenhar modelos de vestidos”.²² Entretanto, causa estranheza essas liberdades tomadas na pintura quando se sabe que ela e a mãe se afastaram do terreiro de Zé Baiano por terem se desacostumado com “algumas coisas”, bem como suas ressalvas à “muita mistificação” que haveria na macumba em São Paulo.²³ Um senso crítico em relação à religião que se estendia à arte. É o que se depreende da razão por ela apresentada para ter deixado o Embu e passado a expor na Praça da República: “agora não dá mais, agora misturaram muitas coisas, aquelas coisas fabricadas, muito fabricadas”.²⁴ Aceitando coisas industrializadas, mas não em excesso, ela indica operar com uma noção de arte que implicava a inovação com os meios e os processos de fabricação, mas até certos limites. Algo semelhante à sua relação com as artes da macumba. Além de suas roupas, a foto em que aparece ao lado

21 Segundo Lody, o traje de baiana era composto por “saia armada e longa, camisa, bata, turbante, chinelas e acessórios diversos”. Lody. *Dicionário de artes sacras e técnicas afro-brasileiras*, p. 220-221.

22 Citada por: Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 76.

23 Citada por: Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 78-79.

24 Citada por: Frota. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, p. 69.

de Ronnie Von, cantor e apresentador de programas musicais na TV,²⁵ fala de sua adesão à cultura de massas, à cultura pop. E faz pensar como ela se posicionava, conscientemente ou não, frente à situação da macumba no processo de modernização sociocultural.

Por um lado, é importante ressaltar como os terreiros eram (e são) porosos às práticas culturais à sua volta, ao contexto cultural. O caso mais proeminente naquele período é o de João Alves Torres Filho, conhecido como Joãozinho da Goméia, famoso babalorixá, ou pai de santo, que se utilizava “sistematicamente dos meios de comunicação para ampliar seu prestígio e autoridade, dando visibilidade ao candomblé”.²⁶ Dialogando com os estudiosos do candomblé, ele defendia a prática pública do que denominou como “religião dos negros”.²⁷ Transitando entre o mundo religioso e o do entretenimento, particularmente o Carnaval, era conhecido por “ser um exímio dançarino e vestir com luxo suas filhas de santo”.²⁸ Em 1967, os trajes criados por ele para si e para os orixás em seu terreiro, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro, foram publicados na capa e nas páginas da prestigiada revista *O Cruzeiro*.²⁹ A criatividade e o luxo que a imprensa comumente destacava em sua indumentária podem ser vistos como modos de atualização do “complexo traje + música + dança, elementos indissociáveis do culto aos minkisi”, de acordo com Andrea Mendes,³⁰ mas também como um fator importante no processo de “hipertrofia das religiões afro-brasileiras”, conforme qualificação de Reginaldo Prandi em análise do campo religioso afro no Brasil em momento posterior.³¹

Por outro lado, nas décadas de 1960 e 1970, as artes de terreiro ultrapassaram os limites impostos pelo cerceamento e pela perseguição socialmente difusos, alcançando de modos novos o meio de artístico. Em 1964, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, começou a expor como obras de arte os cetros que fabricava para os orixás Obaluaê e Nanã. Naquela década, Rubem

25 Büll. *Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros*. Família Silva: um estudo sobre resistência cultural, p. 269.

26 Mendes. *Vestidos de realeza*, p. 76.

27 Mendes. *Vestidos de realeza*, p. 62.

28 Mendes. *Vestidos de realeza*, p. 65.

29 Lemos. A ronda misteriosa dos orixás.

30 Mendes. *Vestidos de realeza*, p. 76.

31 Prandi. Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras.

Valentim explorou em suas obras similitudes entre signos e estruturas plásticas das religiões afro-brasileiras e do campo da arte então.³² Também Lygia Pape se apropriou de artefatos e rituais religiosos em criações como *Roda dos prazeres* e *Caixa Brasil*, ambas obras de 1968.³³ Nessa conjuntura, ao representar a macumba, Maria Auxiliadora não apenas desenhou, mas efetivamente modelou novas vestes para os orixás, as reinventando à luz da cultura de massas.

Orixá amarelo representa uma pessoa paramentada como Oxum, divindade das águas doces e da fecundidade que também é a senhora da beleza. Segundo um mito da invenção do candomblé, Oxum preparou as pessoas para receberem os orixás em seus corpos; além de banhá-las com ervas, cortar seus cabelos e raspar suas cabeças, ela pintou seus corpos e “vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços, / enfeitou-as com joias e coroas”.³⁴ Não se pode atestar que Maria Auxiliadora fosse uma filha de Oxum. Contudo, tal como Oxum, ela preparou as pessoas para celebrarem e manifestarem as divindades ao reinventar o candomblé em suas pinturas.

Largamente difundidos nas religiões afro-brasileiras, as estampas têxteis e os bordados são, simultaneamente, elementos representados e referências plásticas para Maria Auxiliadora, que os explora para plasmar superfícies animadas gráfica, volumétrica e, sobretudo, cromaticamente. Se ela tomou padrões e ornatos para repensar a pintura, ao pintar ela imaginou outra indumentária para os adeptos das religiões afro-brasileiras, atualizando sua cultura material, modernizando-a. Criando vestes novas para as pessoas e os orixás, ela queria simultaneamente representar, imaginar e transformar as religiões afro-brasileiras. Renovando a pintura, Maria Auxiliadora remodelava a macumba •

32 Conduru. *Pérolas negras, primeiros fios*, p. 49-59.

33 Conduru. *Pérolas negras, primeiros fios*, p. 63-70.

34 Prandi. *Mitologia dos orixás*, p. 527.

Roberto Conduru é professor na Southern Methodist University, em Dallas, Texas, tendo lecionado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre outros títulos, é autor de *Frida Baranek* (Barléu, 2014), *Pérolas negras, primeiros fios* (EdUERJ, 2013), *Arte afro-brasileira* (C/Arte, 2007) e *Willys de Castro* (Cosac & Naify, 2005). Entre outras exposições, foi curador de *Martinho Patrício – Recorte* (Sesc Pompeia, 2023), *Quilombo do Rosário* (Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2018), *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis* (Fowler Museum UCLA, 2017), *Incorporations – Afro-Brazilian Contemporary Art* (Centrale Electricque, 2011) e *Perles de Liberté – Bijoux Afro-Brésiliens* (Grand Hornu Images, 2011) •

1ª edição (2024)

Esta obra foi composta em **Univers** [fonte projetada por Adrian Frutiger, publicada em 1957 pela fundição de tipos Deberny & Peignot e atualmente distribuída pela Linotype] e em **Freight Text** [fonte projetada por Joshua Darden em 2005 e distribuída pela The Freight Collection].

Impressa sobre papel Pólen Soft 80 g/m² para a **Relicário Edições**.