



M. AUXILIADORA  
SILVA  
S. PAUL  
19

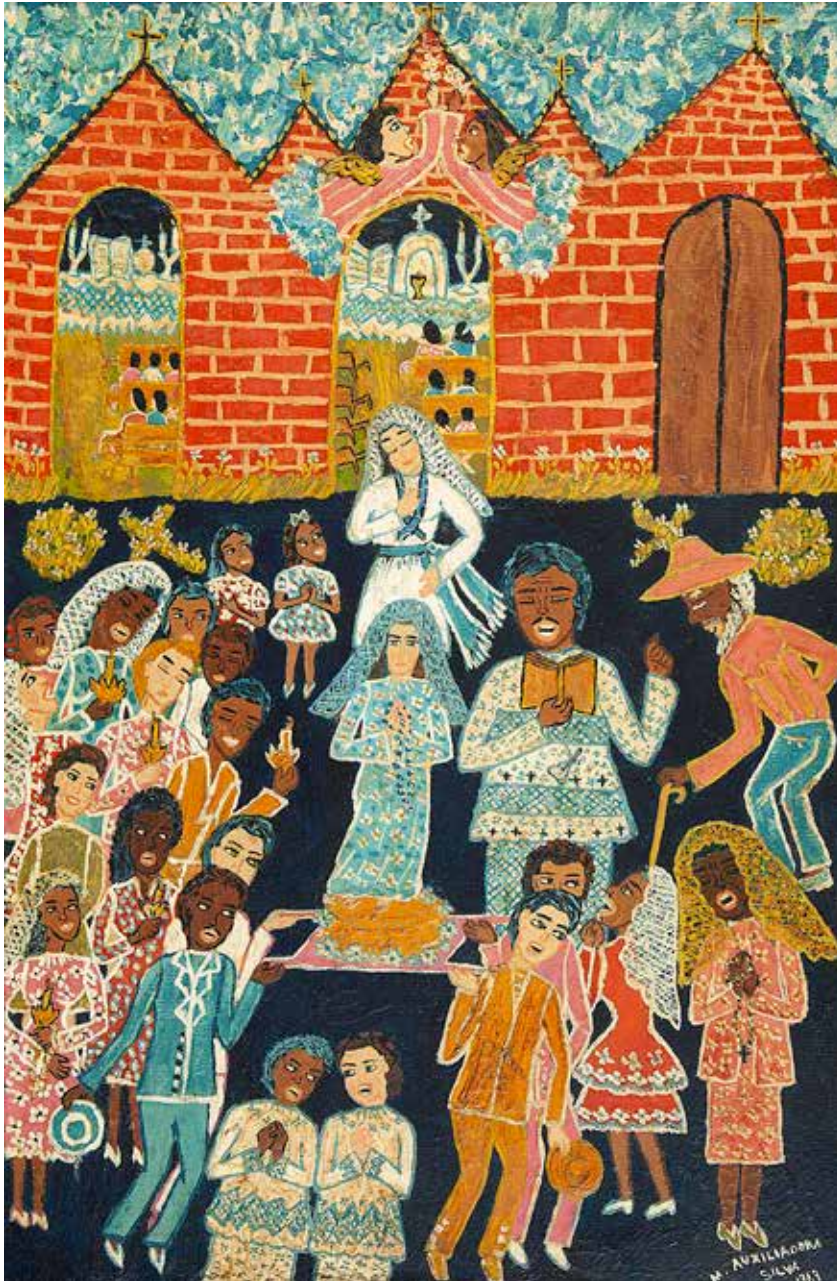
# MARIA AUXILIADORA



# MARIA AUXILIADORA

TEXTO  
**POLLYANA QUINTELLA**

EXPOSIÇÃO  
**JUNHO 2021**



*Procissão* | *Procession*, 1969  
Óleo sobre tela | Oil on canvas  
40 x 60 cm | 15.74 x 23.62 in

## MARIA AUXILIADORA

VILMA EID

Infelizmente não a conheci. Ela morreu jovem, em 1974, aos 39 anos. Fui apresentada a seu trabalho pelo Werner Arnold, alemão com fortes raízes no Brasil, com Pietro Maria Bardi, que a descobriu na praça da República. Juntos, editaram seu primeiro livro.

Sua obra encontrou muitos apreciadores naqueles anos. Passou um período afastada do grande público, lembrada por poucos, como se deu com a maioria dos artistas autodidatas.

A Galeria Estação, fundada em 2004, nasceu para dar maior visibilidade a esses artistas. Orgulhamo-nos do nosso trabalho, divulgando-os e expondo-os, além de mostrá-los em diálogo com muitos artistas contemporâneos. Se há anos eu dizia que não era saudável que a Estação fosse a única galeria a correr nessa direção, hoje a vejo seguida por vários galeristas.

Esta exposição da Maria Auxiliadora vem após a do Masp, em 2016. Heitor Martins na presidência e Adriano Pedrosa na direção artística trouxeram o reforço institucional que havia sido esquecido. Aquela mostra, individual, exibiu um grande acervo de vários colecionadores e enalteceu o nome e o trabalho de Maria Auxiliadora no Brasil e no exterior. O livro que a acompanhou traz textos históricos e atuais e fotos das obras expostas.

Para nosso orgulho, muitas pinturas do catálogo do Masp encontram-se na nossa exposição.



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
17 x 31 cm | 6.69 x 12.20 in

# MARIA AUXILIADORA: NO TERRAÇO DO MUNDO

POLLYANA QUINTELLA

Neta de uma mulher que foi escravizada e filha de trabalhadores rurais, Maria Auxiliadora nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, região historicamente conhecida pela ocupação de quilombos e comunidades menos favorecidas. Aos três anos de idade, migrou para São Paulo, onde viveu em mais de um endereço. Ao percorrer suas narrativas biográficas, não é raro encontrar leituras que situam sua produção em contextos de sociabilidade coletiva. Primeiro em relação à sua própria família, a “família Silva de artistas afro-brasileiros”, constituída por nada menos que dezoito irmãos e marcada eminentemente pela vocação artística. “Todos pintavam, criavam e produziam no quintal da habitação coletiva”,<sup>1</sup> lê-se na nota biográfica escrita por Artur Santoro. Lélia Coelho Frota, a crítica responsável por sistematizar parte da produção dita “popular” nos anos 1970, diria que sobrevivia ali um “forte espírito de união interna [...] para preservar a sua integridade no sentido restrito, diante das forças atuantes da urbanização”.<sup>2</sup>

Além disso, a história costuma vincular Auxiliadora ao grupo de artistas plásticos em torno de Solano Trindade, no Embu das Artes. Um dos organizadores do I Congresso Afro-Brasileiro (1934) e fundador do Teatro Popular Brasileiro (TPB), cuja melhor fase foi vivenciada no próprio Embu, Trindade serviu de referência para artistas mobilizados em assumir e valorizar a cultura e a resistência negra. O contato de Auxiliadora com o grupo fora facilitado pelo seu irmão Vicente de Paula, naquela altura parceiro de Raquel



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre tela |  
Mixed media on canvas  
46 x 56 cm | 18.11 x 22.04 in



Trindade, filha de Solano. Por fim, a artista seria associada ainda ao grupo de artistas da Praça da República, onde passou a expor a partir de 1968 até a sua morte, em 1974, com apenas 39 anos, em decorrência de um câncer. Nesse breve e intenso período, multiplicam-se as exposições, salões e Bienais assinalados com a participação da artista. Em 1970, o encontro com o crítico Mário Schenberg, intermediado por Raquel Trindade, tornou-se decisivo para consolidar a carreira de Auxiliadora, apesar do relativo ostracismo que sua obra enfrentou a partir de meados da década de 1980. É ele, Schenberg, que a apresenta a Alan Fisher, cônsul dos Estados Unidos que organiza sua primeira exposição individual na Mini Galeria USIS; e Werner Arnhold, o marchand e colecionador que levou o trabalho de Auxiliadora para galerias na Europa e nos Estados Unidos.

Toda a história da artista, entretanto, é uma constante negociação entre caber e não caber. Mesmo em se tratando da família, Auxiliadora fazia questão de manifestar certa diferença em relação aos irmãos:

Eles falava que eu devia estudar só. Como a pintura de Sebastião [irmão] sempre foi muito diferente, com muita pesquisa, ele não entendia primitivo naquela época. E ele achava que a minha pintura era assim muito malfeita e que eu tinha que entrar na escola para estudar. [...] Mas eu não via pintor nenhum nem via livro, quer dizer que isso foi uma coisa pura, saída de dentro de mim mesmo.<sup>3</sup>

Depois, ela logo se afastaria do grupo do Embu, ao relatar sua decepção com um certo excesso de comercialização da produção artística na feira local: “agora não dá mais, agora misturaram muitas coisas, aquelas coisas fabricadas, muito fabricadas”,<sup>4</sup> diria. Não desejo reivindicar com isso que sua obra seja fruto de qualquer excepcionalidade única, alimentando mais uma vez o mito da genialidade que tanto desserviço

prestou à compreensão dos fenômenos artísticos ao longo do século XX (inclusive no que tange à compreensão do “primitivo” ou “popular”, supostamente dotados de uma sensibilidade inata, mais pura e mais verdadeira, nada além de exercícios de feticização da “diferença”, cuja finalidade é alimentar políticas de controle e exclusão, isto é, manter os outros rotulados e apartados). Foi Clarival do Prado Valladares quem constatou, ainda em 1968, que:

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura naïf deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural.<sup>5</sup>

De modo contrário, a potência de Auxiliadora está na capacidade de simultaneamente pertencer e despertecer: sua obra é fruto de um trânsito constante entre tradição e modernidade, o rural e o urbano, moda e cultura pop, religiosidade e sincretismo, gênero e raça, singularidade e coletividade, espaço público e privado, entre outros binômios mais ou menos harmoniosos. E, por isso, é e não é arte popular, é e não é arte afro-brasileira, o que faz com que sua força resida justamente na dificuldade de categorizá-la. Para constatar isso, porém, é preciso reconhecer o caráter ativo, crítico e autoconsciente de seu *corpus* de trabalho, o exato oposto das compreensões em torno do que seja a ingenuidade naïf e seus correlatos.

Nesse entrar e sair, Auxiliadora afirmou sua obra como produção de vitalidade. São muitas as cenas que posicionam o lazer e o prazer enquanto elementos centrais,

aqui tão presentes nas gafeiras, sambas, bailes de carnaval, namoricos e paqueras de toda ordem, mas também em situações de trabalho feliz, espécie de imagem contrária às condições a que a comunidade negra estava submetida no labor no campo e na cidade. Lembremos que, naquela altura, tais situações não eram apenas expressão musical ou cultural de um determinado grupo, mas instrumento de luta de afirmação da existência e da subjetividade negras no seio da sociedade brasileira. É assim que vemos os trabalhadores representados por Auxiliadora, integrados à terra e exercendo um cultivo algo sadio, por vezes também cantando, dançando e se divertindo: são todos anônimos, mas senhores de suas próprias vidas. Vejamos que Auxiliadora não quer representar nenhuma pobreza positivada ou idealizada. Enquanto trabalham, seus personagens ostentam modelitos fashion, estampas bem cuidadas, babados, rendas e penteados avolumados cheios de textura, misto de memória das histórias da família, gosto pela moda (Auxiliadora aprendeu a bordar com sua mãe com apenas nove anos de idade, e desejava “estudar para modelista”;<sup>6</sup> todas as suas fotografias esbanjam um meticuloso esmero com a própria aparência) e desejo de uma outra comunidade – grandeza alheia aos desígnios do mercado. Aliás, tanto a vida quanto a obra de Maria Auxiliadora clamam por uma leitura em torno da ideia de comunhão, espécie de quilombismo. Lembremos de Abdias Nascimento, para quem “Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial”.<sup>7</sup> O que constatamos com essas imagens é que “um futuro de melhor qualidade para a população afro-brasileira só poderá ocorrer pelo esforço enérgico de organização e mobilização coletiva”.<sup>8</sup> Ao conjugar diferentes cenas ao mesmo tempo, as pinturas da artista sinalizam uma simultaneidade não linear que é própria da experiência da coletividade.

A técnica barata de Auxiliadora – misto de tinta a óleo nacional, massa Wanda, comumente utilizada em reparos domésticos, e vez ou outra seus próprios fios de

cabelo – é ponto de partida para construir um outro mundo possível, cujo espaço para o sonho e a fabulação está não apenas garantido como plenamente investido. Mário Schenberg chamaria atenção, no seu texto de 1970 a respeito da artista, para a expressiva “vibração cromática” de suas telas, marcada sobretudo pela presença de cores puras de alto contraste, com pouca exploração da tonalidade e, por consequência, pouca ou nenhuma perspectiva. Sua planaridade, ou profundidade rasa, para ser mais precisa, fez-se singular na medida em que se aliou ao relevo tridimensional conquistado pelo uso da massa Wanda. Nessa equação, Auxiliadora sustentou um modo próprio de pintar, uma dicção visual sua, por assim dizer. A desigualdade econômica, o estigma da inferioridade, o preconceito moral e religioso, entre outras discriminações raciais, são deslocados, expostos e suspensos para anunciar *o fim do mundo como o conhecemos*, tomando aqui emprestado a poderosa expressão de Denise Ferreira da Silva.

E, para falar de dignidade, é preciso mencionar sua preocupação com a representação de ritos ligados às religiões afro-brasileiras. No depoimento para Lélia Coelho Frota, Auxiliadora relata seu vínculo, ainda que conflituoso, com o candomblé através da prática de seus pais e pelo fato de ter frequentado com a mãe o candomblé de Zé Baiano, terreiro localizado na região de Cachoeirinha, em São Paulo, do qual se afastou depois de um tempo pois havia ali “muita mistificação”.<sup>9</sup> No conjunto presente na exposição, chamo atenção para a representação de Obaluaê (pág. 11) que apresenta a típica vestimenta de palha que oculta os segredos da vida e da morte, seu xaxará na mão (com o qual afasta pragas e doenças) e a oferenda de pipocas, comida ritual mais apreciada por este orixá. Senhor dos mortos e mediador entre o mundo material e o espiritual, Obaluaê aparece com certa constância nesse período da obra de Auxiliadora, talvez pela sua necessidade de cura. Noutra pintura (pág. 12), graças aos balões de diálogos (típicos da pop arte e das histórias em quadrinhos) também identificamos um ponto



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre eucatex |  
Mixed media on plywood  
34 x 24 cm | 13.38 x 9.44 in



Sem título | Untitled, 1970  
Mista sobre cartão |  
Mixed media on cardboard  
16 x 23,5 cm | 6.29 x 9.05 in



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre cartão sobre eucatex |  
Mixed media on cardboard on plywood  
16 x 23 cm | 6.29 x 9.05 in

de Obaluaê, mas aqui o que nos chama a atenção é a conjugação de referências distintas. Além da cena principal em primeiro plano, protagonizada por um preto velho e um conjunto de pessoas que participa da cerimônia, vemos ao fundo um São Sebastião e uma sereia, o que reforça sua dimensão sincrética. Igualmente relevante é o fato de toda a cena se desenrolar em ambiente fechado (bem como as obras [pág. 13], [pág. 15]) e [pág. 20]), o que reflete a vulnerabilidade e o confinamento de tais práticas religiosas naquela altura, como Roberto Conduru já havia observado.<sup>10</sup> Sabe-se que, durante a ditadura militar, a umbanda, por exemplo, expandiu seu campo de intervenção e foi finalmente reconhecida como religião no censo oficial.<sup>11</sup> Trata-se de um período em que as religiões de matriz africana são constantemente positivadas pelo Estado, que, orientado pelo mito da democracia racial *freyriana*, as reconhece enquanto expressões da cultura nacional e da “brasilidade”. Se por um lado isso ajudou a legitimar e valorizar tais práticas, por outro, foi também um momento de intensificação dos mecanismos de controle e normatização dos terreiros e, conseqüentemente, de camadas mais populares da sociedade. No dia a dia, persistiam o preconceito, o cerceamento e a discriminação aos rituais e seus praticantes. Alerto, porém, que Auxiliadora também representou rituais afro-brasileiros em espaços abertos, aqui exemplificados por duas obras (na obra [pág. 16], a forma agigantada dos personagens manifesta sua importância; na obra [pág. 17], o mesmo ritual é compartilhado por negros e brancos). Seu interesse em registrar esses fenômenos culturais vem carregado de fabulação e, mais uma vez, o que se conjuga é um acordo entre sonho e realidade.

Eis o cerne da questão: a obra de Maria Auxiliadora reflete as condições para uma vida plena. Há um céu estrelado para cada casal, um batuque para cada festa, uma renda para cada mulher, um milho para cada galinha, uma morte digna para cada doente (o que não significa que não haja espaço para dramas de novela, brigas, tragédias





Sem título | Untitled, 1970  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
19 x 27 cm | 7.48 x 10.62 in



18

Sem título | Untitled, 1970  
Óleo sobre eucatex | Oil on plywood  
46 x 62 cm | 18.11 x 24.40 in



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre papel | Mixed media on paper  
18 x 24 cm | 7.08 x 9.44 in

e enterros tristes). Tal plenitude também se manifesta no modo como a artista tende a impregnar sua superfície pictórica de gosto decorativo – sintoma de sua vocação lírica. Flores, motivos vegetais, estampas, padrões geométricos, tudo é pretexto para ornamentar as superfícies do mundo. Se o decorativismo dispersa a atenção e institui ritmo à composição, também nos indica que há capricho em toda e cada parte. Mesmo por isso, nenhuma dessas obras carece de dignidade, nem mesmo aquelas do fim da vida, que apresentam cenas mais difíceis e dramáticas, quando a artista retratou a si mesma enquanto doente. Estamos diante de uma obra que corresponde às nossas expectativas e as desafia, simultaneamente. Onde se esperam ingenuidade e tradição, há moda, cidade e malícia. Onde se espera trabalho produtivo, há lazer, diversão e descanso. Onde se espera pureza religiosa, há sincretismo, mistura e contaminação. Vou me repetir, mas a ênfase faz-se necessária: Maria Auxiliadora nos ajuda a imaginar e produzir um mundo cuja centralidade é a vida.

#### Notas

1 Santoro, Artur. Nota Biográfica. In: *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Masp, 2018, p. 231.

2 Frota, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 69.

3 Ibid., p. 77.

4 Ibid., p. 69.

5 Valladares, Clarival do Prado. "O negro brasileiro nas artes plásticas". *Cadernos Brasileiros*, ano X. Rio de Janeiro, maio-julho, 1968. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, p. 101.

6 Ibid., p. 76.

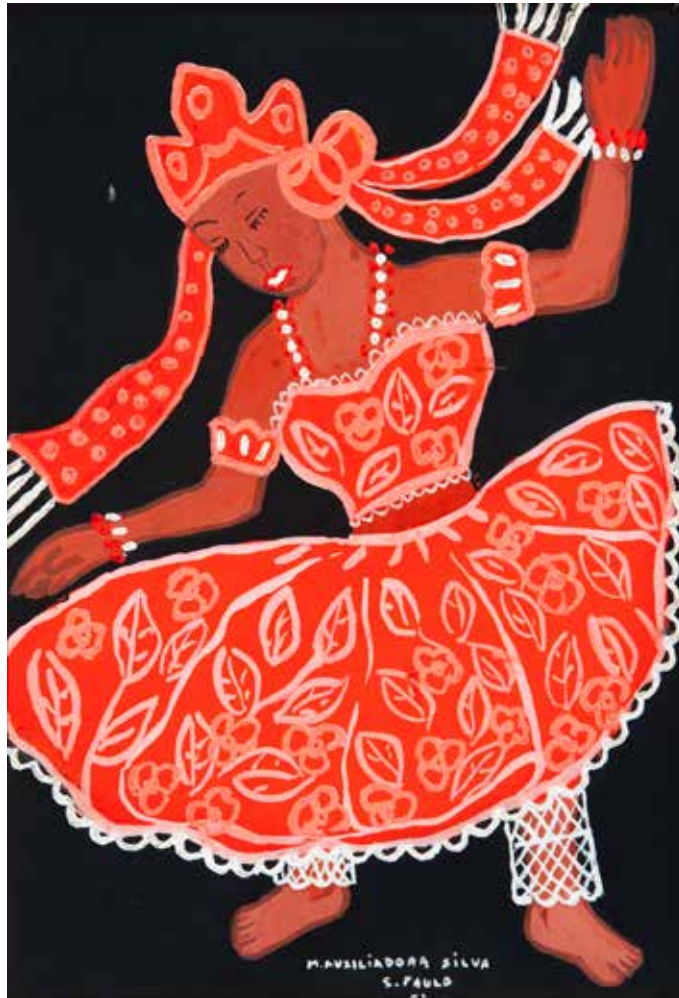
7 Nascimento, Abdias do. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 31.

8 Ibid., p. 32.

9 Frota, Lélia Coelho, op. cit., p. 79.

10 Conduru, Roberto. "Renovar a pintura, remodelar a macumba". In: *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Masp, 2018, p. 71.

11 Entre 1964 e 1969, a umbanda cresceu 324% no Brasil, segundo dados do IBGE.



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre madeira | Mixed media on wood  
29,5 x 21 cm | 11.41 x 8.26 in



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre tela | Mixed media on canvas  
30 x 40 cm | 11.81 x 15.74 in



Sem título | Untitled, 1971  
Mista sobre tela | Mixed media on canvas  
30 x 40 cm | 11.81 x 15.74 in

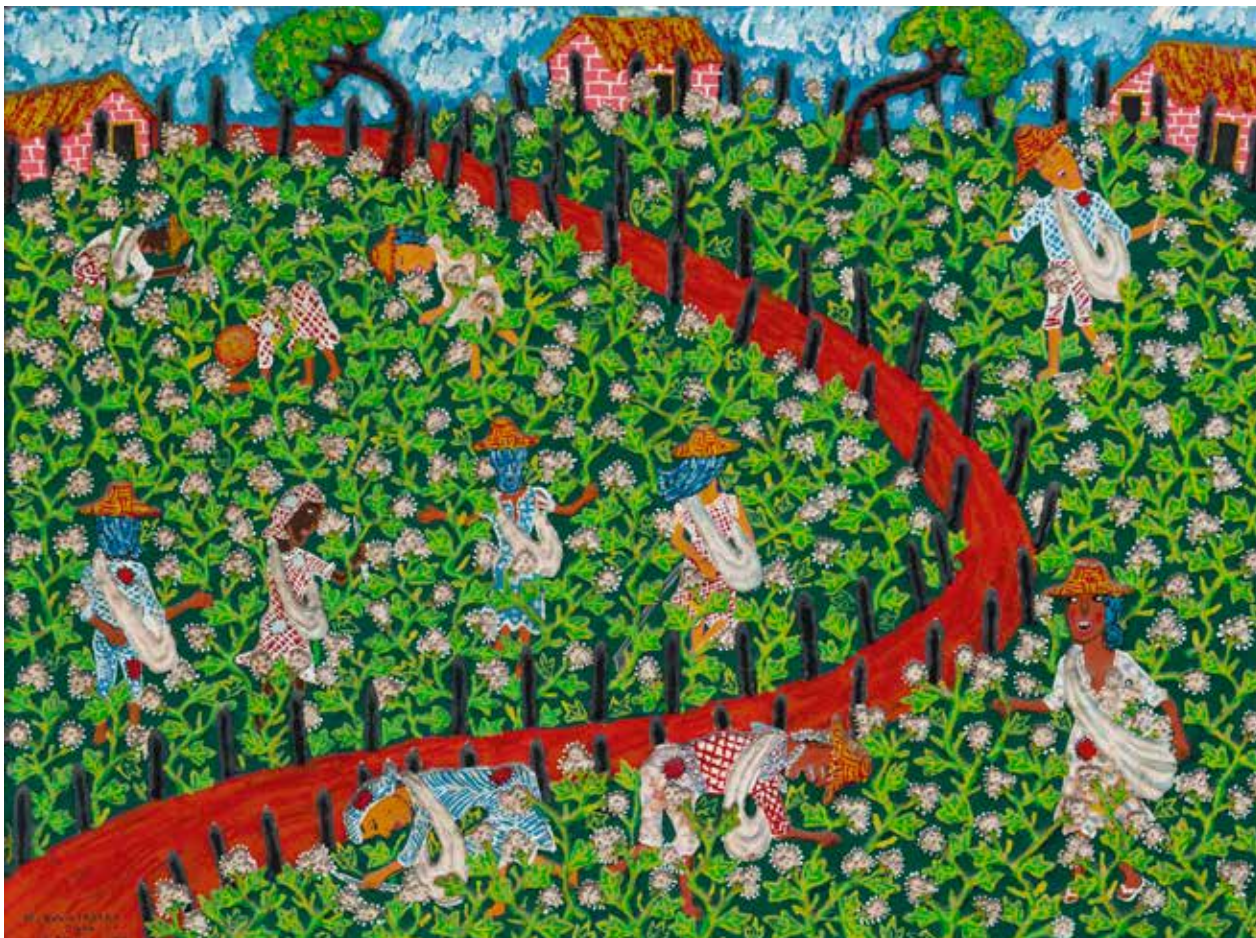


*Natividade* | *Nativity*, 1972  
Mista sobre tela |  
Mixed media on canvas  
16 x 24 cm | 6.29 x 9.44 in

Sem título | *Untitled*, 1970  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
101 x 100,5 cm | 39.76 x 39.37 in







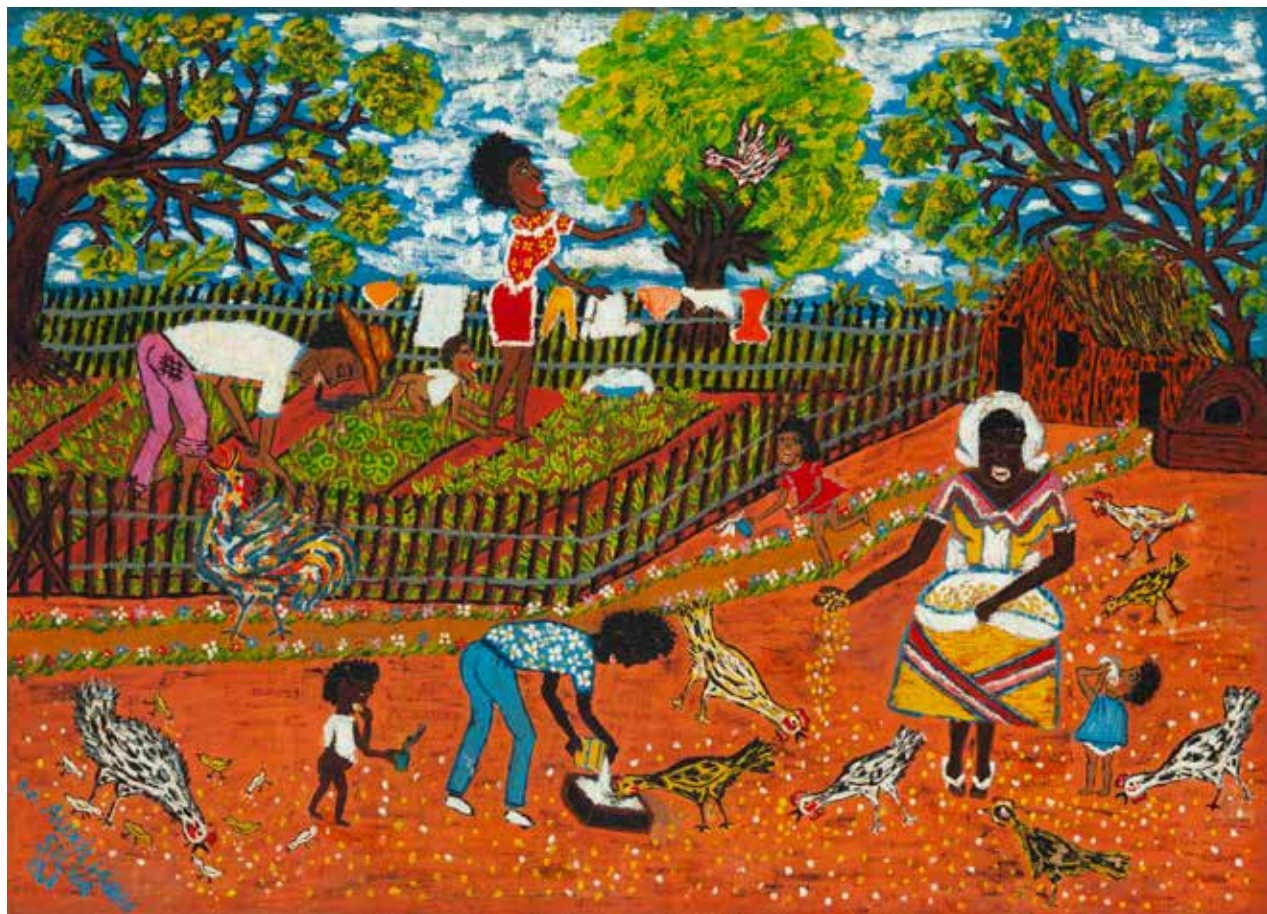
Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre tela |  
Mixed media on canvas  
53 x 73 cm | 20.86 x 28.74 in



Sem título | Untitled, 1974  
Guache sobre cartão colado em eucatex |  
Gouache on cardboard pasted on plywood  
50,5 x 67 cm | 19.68 x 26.37 in



Sem título | Untitled, 1970  
Mista sobre tela |  
Mixed media on canvas  
40 x 61 cm | 15.74 x 24.01 in



Sem título | Untitled, 1968  
Óleo sobre tela |  
Oil on canvas  
49,5 x 69 cm | 19.29 x 27.16 in



Sem título | Untitled, 1974  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
26 x 25 cm | 10.23 x 9.84 in



*Rosas Vermelhas* | *Red Roses*, 1973  
Guache com relevo sobre tela |  
Relief gouache on canvas  
50 x 66 cm | 19.68 x 25.98 in



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
32 x 38 cm | 12.59 x 14.96 in





Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
25,5 x 31,5 cm | 9,84 x 12,20 in



*Colheita* | *Harvesting*, 1973  
Acrílica sobre eucatex | Acrylic on plywood  
30 x 35 cm | 11.81 x 13.77 in



*Colheita* | *Harvesting*, 1972  
Óleo sobre eucatex | Oli on plywood  
26 x 30 cm | 10.23 x 11.81 in



Sem título | Untitled, 1974  
Óleo sobre cartão colado em tela |  
Oil on cardboard pasted on canvas  
29,5 x 49,5 cm | 11,41 x 19.29 in



Sem título | Untitled, 1973  
Guache sobre cartão colado em tela |  
Gouache on cardboard pasted on canvas  
25 x 33 cm | 9.84 x 12.99 in





Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
20 x 30 cm | 7.87 x 11.81 in

Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre cartão |  
Mixed media on cardboard  
16 x 30 cm | 6.29 x 11.81 in

Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
25 x 25 cm | 9.84 x 9.84 in



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre cartão |  
Mixed media on cardboard  
18 x 25 cm | 7.08 x 9.84 in

Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre papel |  
Mixed media on paper  
16 x 23 cm | 6.29 x 9.05 in





Sem título | Untitled, 1970  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
16 x 24 cm | 6.29 x 9.44 in



Sem título | Untitled, 1970  
Mista sobre cartão |  
Mixed media on cardboard  
16 x 23,5 cm | 6.29 x 9.05 in



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre tela |  
Mixed media on canvas  
19 x 26 cm | 7.48 x 10.23 in



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
18 x 25 cm | 7.08 x 9.84 in



Sem título | Untitled, 1973  
Mista sobre papel |  
Mixed media on paper  
21 x 32 cm | 8.26 x 12.59 in



Sem título | Untitled, 1972  
Mista sobre cartão sobre tela |  
Mixed media on cardboard on canvas  
18 x 24 cm | 7.08 x 9.44 in

## MARIA AUXILIADORA

VILMA EID



Sem título, sem data | Untitled, undated  
Mista sobre papel sobre eucatex |  
Mixed media on paper on plywood  
21,5 x 15,5 cm | 8.26 x 5.90 in

Unfortunately, I never met Maria Auxiliadora. She died young in 1974 at the age of 39. I was introduced to her work by Werner Arnold, a German with strong roots in Brazil and by Pietro Maria Bardi, who discovered her in Praça da República. Together they published her first book.

Her work found many admirers in those years. For quite some time, she was out of the general public spotlight, remembered only by a few as is the case with most self-taught artists.

Founded in 2004, Galeria Estação was created to give greater visibility to these self-taught artists like Maria Auxiliadora. We are proud of our work disseminating and exhibiting their works in addition to presenting them in dialogue with many contemporary artists. For many years, I said that it was not healthy for Estação to be the only gallery moving in this direction. Today, I see it being replicated by several other gallery owners.

This exhibition of the works by Maria Auxiliadora comes after the one in 2016 held at Masp. Heitor Martins as president and Adriano Pedrosa as the artistic director brought to the museum the institutional reinforcement that had been forgotten. That solo exhibition showed a large array from various collectors and praised the name and work of Maria Auxiliadora in Brazil and abroad. The exhibition book brings historical and current texts as well as photos of the works displayed.

We are honored that many paintings from the Masp catalog are to be found in our exhibition.

## MARIA AUXILIADORA: ON THE TERRACE OF THE WORLD

### POLLYANAQUINTELLA

The granddaughter of a woman who was enslaved and the daughter of rural workers, Maria Auxiliadora was born in Campo Belo, Minas Gerais: a region historically known for the occupation of quilombos and less favored communities. At the age of three, she migrated to São Paulo where she lived in multiple locations. When going through her biographical narratives, it is not uncommon to find passages that situate her work in different social contexts. The first is in relation to her own family. The “Silva family were Afro-Brazilian artists” with no less than eighteen brothers and eminently distinguished by their artistic vocation. “Everyone painted, created and produced in the backyard of the collective housing,”<sup>1</sup> claims the biographical note written by Artur Santoro. Lélia Coelho Frota, the critic responsible for systematizing part of the so-called “popular” production in the 1970s, would say that there survived a “strong spirit of internal union [...] in order to preserve its integrity in the strict sense, in the face of the acting forces of urbanization.”<sup>2</sup>

In addition, historians usually link Auxiliadora to a group of visual artists around Solano Trindade at Embu das Artes. He was one of the organizers of the 1st Afro-Brazilian Congresses (1934) and founder of the Teatro Popular Brasileiro (TPB), whose most successful period occurred at Embu. Trindade served as a focal point for artists mobilized to absorb and value black culture and resistance. Auxiliadora’s contact with the group had been facilitated by her brother Vicente de Paula, at that time a partner to Raquel Trindade, Solano’s daughter. Finally, the artist would also be associated with a group of artists at Praça da República, where she exhibited from 1968 to 1974 when she died of cancer, at the age of 39. During this brief and intense period, the artist participated in multiple exhibitions, salons and Biennials. In 1970, a meeting with the critic Mário Schenberg, arranged by Raquel Trindade, became decisive in promoting the

artist’s career. This was despite the ostracism her work faced from the mid-1980s. Schenberg introduced her to Alan Fisher, consul of the United States, who organized his first individual exhibition at the Mini Gallery USIS; and Werner Arnhold, the dealer and collector who took Auxiliadora’s work to galleries in Europe and the United States.

The entire history of the artist, however, is in constant flux between approval and rejection. Even in relation to her family, Auxiliadora insisted on showing a certain distance in relation to her brothers:

They said that I should study alone. As Sebastião’s [her brother] painting was always very different, with a lot of research, he didn’t understand primitive at that time. And he thought that my painting was so poorly done and that I had to go to school to study. [...] But I didn’t see any painter or book, that is to say, it was a pure thing, coming out of myself.<sup>3</sup>

In relation to the Embu group, she would soon withdraw when she reported her disappointment with a certain excess of commercialization of the artistic works at the local fair. “Now it’s no longer possible, now many things have been mixed, those manufactured things, very manufactured.”<sup>4</sup> I do not wish to claim that her work is the result of any unique exceptionality, feeding once again the myth of genius that has done so much disservice to the understanding of artistic phenomena throughout the 20th century (including the understanding of the “primitive” or “popular”, supposedly endowed with an innate, purer and more true sensitivity, nothing but exercises of fetishization of “difference”, the purpose of which is to foster policies of control and exclusion, that is, to keep others labeled and separated).

It was Clarival do Prado Valladares who observed in 1968, that:

The greatest frequency of opportunities for artists of color occurs when they identify themselves with a certain type of art allowed and applauded by the consuming public. And this permission and applause refers to the so-called primitive art, situated in terms of docility, anodyne poeticity, in the exact dose in which naïve painting must behave in the collection of collections or in the decorations of private environments with an apparent cultural climate.<sup>5</sup>

On the contrary, Auxiliadora's power lies in her ability to simultaneously belong and awaken: her work is the result of a constant transition between tradition and modernity, the rural and the urban, fashion and pop culture, religiosity and syncretism, gender and race, singularity and collectivity, public and private space, among other more or less harmonious binomials. And for this reason, it is and is not popular art. It is and is not Afro-Brazilian art, which means that its strength lies precisely in the difficulty of categorizing it. In order to verify this, however, it is necessary to recognize the active, critical and self-conscious character of her body of work. It is the exact opposite of the understanding around what naive naivety and its correlations are meant to be.

Despite the artist's short career, Auxiliadora is able to affirm in her work a manifestation of her being full of life. There are many scenes that position leisure and pleasure as central themes. This is present in gafeiras, sambas, carnival balls and flirtations of all kinds. It is also present in situations of happy work, a kind of image contrary to the conditions to which the black community was subjected while laboring in the countryside and in the city. At that time, such situations were not just a musical or cultural expression of a certain group, but an instrument of struggle to affirm the existence and black subjectivity within Brazilian society. This is how we see the workers represented by Auxiliadora: integrated into the land and cultivating something healthy. Sometimes they are also singing, dancing and having fun. They are all anonymous but masters of their own lives. Auxiliadora does not want to represent any positive or idealized poverty. While they work, her characters boast fashion models, well-cared prints, ruffles, lace and swollen hairstyles full of texture. They are a mix of memories from family stories, a taste for fashion.

As a youth, she wanted to "study for model maker."<sup>6</sup> As a result, all of her photographs show meticulous care with her own appearance and desire for community – a greatness that is alien to the designs of the market. In fact, both the life and the work of Maria Auxiliadora espouse the idea of communion, a kind of quilombism. Let us remember Abdias Nascimento, for whom "Quilombo means fraternal and free meeting, solidarity, coexistence, existential communion."<sup>7</sup>

What we see with these images is that "a better future for the Afro-Brazilian population can only occur through the energetic effort of organization and collective mobilization."<sup>8</sup> By combining

different scenes at the same time, the artist's paintings signal a non-linear simultaneity that is characteristic of the collective experience.

The inexpensive technique of Auxiliadora – a mixture of national oil paint, Wanda paste, commonly used in household repairs and occasionally her own strands of hair – is the starting point to building the possibility of another world, whose space for dreams and fables is not only guaranteed but fully realized.

In his 1970 text about the artist, Mário Schenberg called attention to the expressive "chromatic vibration" of her canvases. They are marked above all by the presence of pure colors of high contrast with little exploration of tonality and consequently little or no perspective. Its planarity or shallow depth, to be more precise, became unique in that it allied with the three-dimensional relief achieved by the use of the Wanda paste. In this iteration, Auxiliadora supported her own way of painting or in other words, a visual diction of her own. Economic inequality, the stigma of inferiority, moral and religious prejudice, among other racial discriminations are displaced, exposed and suspended to announce the end of the world as we know it – borrowing here from the powerful expression of Denise Ferreira da Silva.

When speaking of dignity, it is necessary to mention her concern for the representation of rites linked to Afro-Brazilian religions. In the testimony to Lélia Coelho Frota, Auxiliadora expresses her bond, albeit conflicting, with candomblé through the practice of her parents. In fact she attended Zé Baiano's candomblé with her mother, a terreiro located in the region of Cachoeirinha, in São Paulo, which she left after a while because there was "a lot of mystification."<sup>9</sup>

In the works on display in the exhibition, I call attention to the representation of Obaluaê (p. 11) in the typical straw garment that hides the secrets of life and death. With his xaxará in his hand (used to keep away pests and diseases) and the offering of popcorn, ritual food most appreciated by this orisha, the Lord of the dead and mediator between the material and the spiritual world, Obaluaê appears with a certain constancy in this period of work by Auxiliadora perhaps because of her need for healing. In another painting (p. 12), thanks to the dialogue balloons (typical of pop art and comic books) we also have identified a point of Obaluaê, but here what captures our attention is the combination of different references. In addition to the main scene in the foreground, the starring of an old black man and a group of people participating in the ceremony, we see



in the background a São Sebastião and a mermaid, which reinforces its syncretic dimension. Equally relevant is the fact that the whole scene takes place in a closed environment (as well as the works [p. 13], [p. 15] and [p. 20]), which reflects the vulnerability and suppression of such religious practices at that time, as Roberto Conduru had already observed.<sup>10</sup> It is known that during the military dictatorship, umbanda, for example, expanded its outreach and was finally recognized as a religion in an official census.<sup>11</sup> It is a period in which religions of African origin are constantly authorized by the state, which, guided by the myth of freyrean racial democracy, recognizes them as expressions of national culture and “Brazilianness”. If on the one hand, it helped to legitimize and value such practices, it also was a moment of intensification of the control and standardization mechanisms of the terreiros and consequently by a wider stratum of society. On a daily basis, prejudice, restraint and discrimination against rituals and their practitioners persisted. I warn, however, that Auxiliadora also represented Afro-Brazilian rituals in open spaces. This is exemplified by two works (in the work [p. 8], the large form of the characters expresses its importance; in the work [p. 25]), the same ritual is shared by blacks and whites). Her interest in registering this cultural phenomena is fraught with fable and, once again, what comes together is a meeting of dream and reality.

This is the heart of the matter: the work of Maria Auxiliadora reflects the makings of a full life. There is a starry sky for each couple, drumming for each party, income for each woman, corn for each chicken and a dignified death for each patient (which does not mean that there is no room for soap operas, fights, tragedies and sad burials). Such fullness is also manifested in the way in which the artist tends to impregnate her pictorial surface with decorative taste – a symptom of her lyrical vocation. There are flowers, plant motifs, prints, geometric patterns. Everything is a pretext to decorate the surfaces of the world. If decorativism disperses attention and institutes rhythm to the composition, it also indicates that there is a whim in each and every part. Even so, none of these works lacks dignity, not even those at the end of her life, which present more difficult and dramatic scenes, when the artist portrayed herself as sick. We are facing a body of work that corresponds and challenges our expectations, simultaneously. Where ingenuity and tradition are expected, there is fashion, city and malice. Where productive work is expected, there is leisure, fun and rest. Where religious purity is ex-

pected, there is syncretism, mixing and contamination. I will repeat myself, but the emphasis is necessary: Maria Auxiliadora helps us to imagine and produce a world whose centrality is life.

#### Notes

- 1 Santoro, Artur. Nota Biográfica. In: *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Masp, 2018, p. 231.
- 2 Frota, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 69.
- 3 Ibid., p. 77.
- 4 Ibid., p. 69.
- 5 Valladares, Clarival do Prado. “O negro brasileiro nas artes plásticas”. *Cadernos Brasileiros*, ano X. Rio de Janeiro, maio-julho, 1968. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimto – Brasil 500*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, p. 101.
- 6 Ibid., p. 76.
- 7 Nascimento, Abdias do. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 31.
- 8 Ibid., p. 32.
- 9 Frota, Lélia Coelho, op. cit., p. 79.
- 10 Conduru, Roberto. “Renovar a pintura, remodelar a macumba”. In: *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Masp, 2018, p. 71.
- 11 Entre 1964 e 1969, a umbanda cresceu 324% no Brasil, segundo dados do IBGE.

## MARIA AUXILIADORA 2021

### GALERIA ESTAÇÃO

Diretores

**Vilma Eid**

**Roberto Eid Philipp**

Textos

**Vilma Eid**

**Pollyana Quintella**

Produção e desenho gráfico

**Germana Monte-Mór**

Secretaria de produção

**Giselli Mendonça Gumiero**

**Rodrigo Casagrande**

Fotos

**João Liberato**

Foto da artista arquivo familiar

**Paulo Ferreira da Silva** páginas 2, 32, 33

Revisão de texto

**Otacílio Nunes**

Versão de texto para o inglês

**Fernanda Mazzuco**

Montagem

**MIA - Montagem de instalações artísticas**

Iluminação e apoio de produção

**Marcos Vinicius dos Santos**

**Kleber José Azevedo**

Impressão e acabamento

**Lis Gráfica**

Agradecimentos

**Pedro Ivo e toda a família da artista**

## Capa | Cover

Sem título | Untitled, 1970

Mista sobre tela |

Mixed media on canvas

50 x 70 cm | 19.68 x 27.55 in

Sem título | Untitled, 1968

Mista sobre tela |

Mixed media on canvas

50 x 65 cm | 19.68 x 27.55 in

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Quintella, Pollyana

Catálogo exposição Maria Auxiliadora : no terraço do mundo / [texto] Pollyana Quintella. -- 1. ed. -- São Paulo : Galeria Estação, 2021.

"Exposição junho 2021".

1. Arte brasileira 2. Artes visuais 3. Pintura I.  
Título.

21-67076

CDD-708.981

---

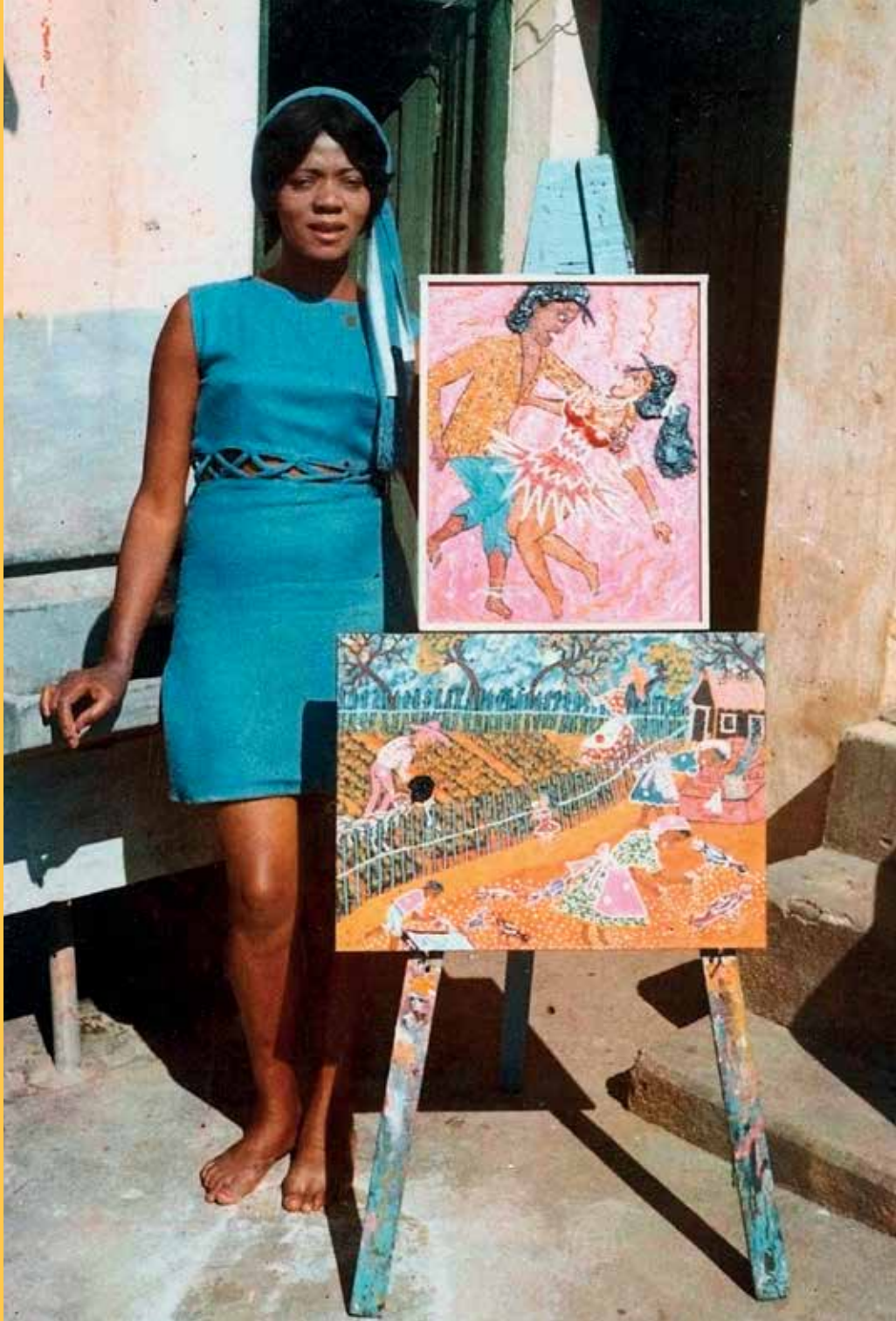
Índices para catálogo sistemático:

1. 1. Arte brasileira 708.981

**GALERIA  ESTAÇÃO**

rua Ferreira de Araújo 625 Pinheiros SP 05428001

fone 11 3813 7253 [galeriaestacao.com.br](http://galeriaestacao.com.br)





MARIA AUXILIADORA

GALERIA ESTAÇÃO 2021