

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC-SP**

**Helena Maria Costanzi Nader**

**ANÁLISE DE UMA PINTURA:**  
**O velório de [...] Maria Auxiliadora**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**São Paulo**  
**2020**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUC-SP**

**Helena Maria Costanzi Nader**

**ANÁLISE DE UMA PINTURA:**

**O velório de [...] Maria Auxiliadora**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica sob a orientação do Prof. Dr. Renato Mezan.

Área de concentração: Tratamento e Prevenção Psicológica.

**São Paulo**

**2020**

**Helena Maria Costanzi Nader**

**ANÁLISE DE UMA PINTURA:**

**O velório de [...] Maria Auxiliadora**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica sob a orientação do Prof. Dr. Renato Mezan.

Área de concentração: Tratamento e Prevenção Psicológica.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

Examinadora 1:

---

Prof. Dra. Elisa Maria de Ulhôa Cintra  
Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP

Examinadora 2:

---

Prof. Dra. Cristiane Maretti Marangoni Valli  
Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP

Orientador:

---

Prof. Dr. Renato Mezan  
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo — SP

*Às mulheres.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Número do processo: 88887.313968/2019-00.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é manifestar “gratidão”, movimento tão caro aos psicanalistas, seus estudiosos e adeptos. É vencer a inveja constitutiva, e poder reconhecer e admirar os bons objetos dos outros.

É aceitar que precisamos e dependemos do “leite” daqueles que se propõem a nos ajudar e, neste sentido, obtive auxílio, incentivo e apoio dos mais diversos: de sorrisos cúmplices às palavras assertivas, que nos movimentam; do interesse curioso de amigos, primos e tias, que nos instigam a fazer mais e melhor; do exemplo de muitas mulheres; e sobretudo, da mais alta generosidade humana, que é o ato de compartilhar conhecimento.

Com medo de ser injusta, mas, de antemão, pedindo desculpas àqueles que não se sentiram contemplados nestas singelas palavras, gostaria de manifestar minha mais terna gratidão:

...aos meus analistas, sr. Antonio Muniz de Resende e sras. Ieda Adorno e Regina Fernandes, por me sustentarem na caminhada analítica, difícil, mas transformadora do ser;

...aos meus professores da PUC de Campinas, pela minha formação e pelo carinho com que sempre me trataram;

...aos meus professores da PUC de São Paulo, pelas aulas transcendentais, verdadeiros objetos transformacionais, que enlevam a alma;

...aos amigos que fiz durante esses anos de estudo, pelas riquíssimas trocas, pelos almoços, pelos cafés, pelas conversas pós-curso, pelas risadas, pelo compartilhamento das angústias, pelos vários gestos de afeto. Registro que sinto muitas saudades desses momentos. Obrigada Patrícia, Samantha, Marcela, Miriam, Valquíria e Claudio;

...à professora Marlise Aparecida Bassani, pela disposição, calor e, principalmente, pelo apelido recebido: *Helena Arte*;

...às professoras doutoras Cristiane Maretti Marangoni Valli e Elisa Maria de Ulhôa Cintra, por aceitarem fazer parte deste momento especial;

...às minhas colegas de trabalho do Serviço-Escola da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Adelita, Graziella, Karine, Luciana e Marcia, pela compreensão, estímulo, *piadas internas* e por acreditarem em mim;

...à minha amiga de infância, Andrea Arima Xavier, por nunca, nesses mais de quarenta anos de amizade, ter me negado um ombro;

...à querida Yvoty Macambira, pelos esclarecimentos, pelo tempo dispensado, pela disposição em ajudar, pela conversa afável, cheia de cultura e primor;

...aos membros da família Maria Auxiliadora da Silva, por viabilizarem e permitirem esse estudo, de forma tão gentil e afetuosa;

...ao professor doutor Renato Mezan, por brilhar sem cegar aqueles que se aproximam. E, neste momento em especial, embora não seja diretamente responsável, por ser brasileiro;

...aos meus pais, pelas leituras pacientes, contribuições e críticas construtivas;

...aos meus filhos amados, Ricardo e Miguel, e seus respectivos sorrisos, sem os quais não sei mais viver sem.

*“Só o amor, com sua ciência  
Nos torna tão inocentes”.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> PARRA, Violeta. **Volver a los diecisiete**. 1966.

## RESUMO

Este estudo planeja, tendo como base a Psicanálise — que desde seus primórdios deitou no divã autores e obras, da literatura ao campo das artes plásticas, seja de Leonardo da Vinci a Michelangelo, de W. Jensen a Fiódor Dostoiévski —, analisar outro significativo trabalho artístico, da pintora brasileira Maria Auxiliadora da Silva, cuja tela-objeto, de título instigante, *Velório da noiva*, evoca uma grande comoção na autora e a estimulou a perscrutar questões do inconsciente. Esse impacto não só é comum nas definições mais recentes sobre *o que é arte*, como é relatado por outros psicanalistas, tais como André Green e Ada Morgenstern, além do próprio Sigmund Freud. Alguns o consideram como um momento estético ou sublime, e que teria relação com o estilo dos primeiros cuidados recebidos pelo bebê. Seria ainda capaz de responder a indagação do porquê determinados objetos nos comovem, enquanto outros nos são completamente indiferentes. Aqueles que nos afetam carregariam em si um poder transformacional, propiciando o ressignificar de experiências. Desse encontro entre obra, artista e espectador, nasceria então algo novo: a criação de sentidos, que emergem do simbólico para uma linguagem consciente. Apoiando-se em autores consagrados da Academia, bem como no método psicanalítico, com suas regras próprias e estratégias, espera-se contribuir para maior compreensão dos temas despontados, bem como reverenciar a grande e talentosa pintora nacional.

**Palavras-chave:** Arte. Psicanálise. Objeto transformacional. Maria Auxiliadora da Silva.

## ABSTRACT

This study plans, based on Psychoanalysis — which since its beginnings laid authors and works on the couch, from literature to the field of plastic arts, from Leonardo da Vinci to Michelangelo, from W. Jensen to Fiódor Dostoiévski — analyze other significant artistic work, by Brazilian painter Maria Auxiliadora da Silva, whose object-canvas, with an instigating title, *Velório da Noiva*, evokes a great commotion in the author and stimulated her to investigate questions of the unconscious. This impact is not only common in the most recent definitions of *what art is*, but is reported by other psychoanalysts, such as André Green and Ada Morgenstern, in addition to Sigmund Freud himself. Some consider it an aesthetic or sublime moment, and it would be related to the style of the first care born by the baby. I would also be able to answer the question of why we are more sensitive to certain objects while others are completely indifferent. Those who affect us would carry with themselves a transformational power, capable of reframing experiences. From this encounter between work, artist and spectator, something new would be born: the creation of meanings, which emerge from the symbolic to a conscious language. Based on renowned authors of the Academy, as well as on the psychoanalytic method, with its own and objective rules, it is expected to contribute to a better understanding of the emerging themes, as well as to reverence the great and talented national painter.

**Keywords:** Art. Psychoanalysis. Transformational Object.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. CHUVA SOBRE SÃO PAULO.....</b>	<b>19</b>
1.1 Encontro .....	19
1.2 Das múltiplas interpretações.....	24
1.3 Excertos da interpretação psicanalítica .....	29
1.4 Quando o objeto fala .....	37
1.5 Tão bonito e estranho e novo.....	46
<b>2. PLANTAÇÃO.....</b>	<b>48</b>
2.1 Um pouco sobre... arte e pintura .....	48
2.2 Um pouco sobre... arte e pintura brasileiras .....	53
2.3 Um pouco sobre... criatividade e imaginação.....	63
2.4 Drama e representação .....	70
2.5 Força estranha .....	73
<b>3. TRÊS MULHERES .....</b>	<b>76</b>
3.1 Marcelina — a avó.....	76
3.2 Maria Trindade — a mãe.....	77
3.3 Maria Auxiliadora — a pintora.....	84
3.4 A partida .....	91
3.5 <i>In Memoriam</i> .....	92
<b>4. PROCISSÃO.....</b>	<b>94</b>
4.1 As obras.....	94
4.2 Bordados e rendas .....	99
4.3 Cinco noivas e dois funerais .....	101
<b>5. SEREIA, RAINHA DO MAR .....</b>	<b>109</b>
5.1 Dela para mim.....	109
5.2 De mim para ela .....	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, um alerta: há *spoilers*.<sup>1</sup>

Segundo o conhecido livro de Umberto Eco, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, indicado como um dos textos imprescindíveis pelo orientador desta dissertação, Prof. Dr. Renato Mezan, a introdução, a escolha do título e o índice concretizam-se em suas versões derradeiras ao final da pesquisa, embora essas sejam as primeiras partes com que, geralmente, entramos em contato quando nos deparamos com um novo trabalho, enquanto leitores.

De acordo com essa linha de raciocínio, de posse das informações reunidas, o objetivo de uma introdução adequada seria a de ser suficiente (suficientemente boa?) e oferecer uma eficiente compreensão do caso, eliminando a necessidade de se ler o restante da tese<sup>2</sup>, embora o façamos — por necessidade ou vontade.

Desta forma, ao apresentar uma vista panorâmica sobre a pesquisa — que na analogia de Eco seria como um plano de viagem de automóvel —, acabamos por expor os mencionados *spoilers*, os quais, esperamos, operem na verdade como estimulantes para o prosseguimento da leitura!

Passaremos a apresentar nosso programa e, como tal, neste momento, será apenas uma amostra daquilo que o “porvir” nos reserva. *Excursionaremos*, portanto, inicialmente para o passado, quando uma futura mestrandia em Psicologia Clínica e uma pintura encontraram-se pela primeira vez, desencadeando esta produção.

Graduar em Psicologia era um sonho desde nossa adolescência, o qual só pôde se concretizar anos mais tarde, depois de muitas mudanças pessoais e conjecturais. Foi um desvio do caminho até então trilhado. De rota vicinal abandonada passou para uma das estradas principais.

Não raro, ao invés de perscrutar códigos ou tratados forenses, relacionados com a formação em andamento, via-me perdida nas prateleiras dedicadas à Psicologia, muito mais preocupada em compreender o psiquismo humano do que em estudar soluções legais para problemas jurídicos.

---

<sup>1</sup> Informações que revelam dados importantes do enredo, seja de livro ou filme, especialmente para quem ainda não os leu ou viu.

<sup>2</sup> ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em ciências humanas**. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 1977, p. 129.

Certa vez, saí de casa com a missão de adquirir um livro recém lançado de Direito Administrativo e voltei com *Totem e Tabu*, de Freud — que era o único autor desta disciplina misteriosa que já ouvira falar. E não é que o pai da horda primeva teve dificuldades na administração de sua sociedade?!

Como *os sonhos não envelhecem*<sup>3</sup>, em 2013 consegui ingressar no curso tão almejado e assim passamos a frequentar, também por dever, bibliotecas, livrarias e sebos na área de Psicologia.

O percurso foi realizado com esforço, já que se passavam quase 18 anos desde a última vez que eu havia sentado em uma carteira escolar, durante as provas finais do curso de Direito — enquanto, provavelmente, meus novos colegas de classe estavam nascendo ou, quanto muito, aprendendo a andar.

Também havia novidades tecnológicas, com as quais precisava me adaptar, como *tablets* e *smartphones* que substituíam os cadernos e canetas, além de novas posturas, maneiras de se comunicar e interagir. Ora sentia-me rejuvenescida, ora antiquada. Surpreendida e calejada. Experiente e leiga.

Assisti as dores dos jovens, com suas inquietudes e incertezas próprias da idade e lembrei-me das minhas próprias dores. E de como elas passam. Assisti amizades nascendo e lembrei-me de meus próprios amigos. E de como são importantes. Estendi minha mão para ajudar e também fui ajudada.

Algo de minha pessoa deve ter ecoado nesta turma, pois fui escolhida como oradora na solenidade da formatura festiva.

E, assim, depois de cinco intensos anos, na sala da Diretora do Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Professora Doutora Cristiane Valli, assino minha colação de grau. Éramos só nós duas naquele local para aquele protocolo, que não exigiu mais que quinze minutos. Um abraço acolhedor selou o fim da jornada, mas ao mesmo tempo, o começo de uma nova...

Entre as teorias que conheci, aquela com a qual me identifiquei mais durante esses anos fora a Psicanálise, passando a adotá-la como base.

A escolha foi quase natural, pois eu já fazia terapia sob este enfoque quando iniciei meus estudos em Psicologia. Cheguei à Universidade com uma singela bagagem adquirida pela

---

<sup>3</sup> Título do livro do poeta Márcio Borges.

leitura entusiasmada de alguns livros ou textos, como a *Trilogia Tebana*, *A Criança e seu Mundo*, *Inveja e Gratidão*, a biografia de Freud escrita por Peter Gay, entre outros.

Apesar de minha disposição com as demais abordagens, muito bem apresentadas durante o curso, fui (ou já estava) cativada pelas ideias do senhor Sigmund e companhia.

Quem poderia imaginar que até o curso de Direito teve uma pequena participação nesta eleição, ao apresentar os estudos de Lombroso e sua teoria determinista do criminoso nato? Se este conceito não era válido, qual seria então a melhor explicação sobre a mente humana, seu comportamento, suas paixões?

Sopraram-me um nome à época: tente a Psicanálise...

E quando finalmente consegui conhecê-la, para minha grande surpresa, pensava estar abrindo apenas uma porta... Meu pensamento foi bem traduzido por Mezan no parágrafo transcrito abaixo, que muito me fez rir:

Todo estudante de psicanálise, num momento ou noutro de sua trajetória, vem a experimentar uma curiosa sensação de vertigem. Tendo deixado para trás aquele momento feliz no qual, em virtude da ignorância recém-desvirginada, acreditava ser possível formar sem muita dificuldade um quadro coerente da teoria psicanalítica, defronta-se um belo dia com a constatação escandalosa: os psicanalistas não falam a mesma língua! <sup>4</sup>

Essa Babel psicanalítica deixou em minha pessoa um sentimento de incompletude, levando-me a desejar conhecer mais sobre tais fascinantes pensamentos. Entre algumas opções, a escolha inicial recaiu sobre o Mestrado. Precisamos começar de algum lugar...

Já com relação ao nosso contato com a pintura ou com as artes de maneira geral, não posso deixar de mencionar o fato de ser brasileira e sempre ter habitado este solo, gentil e pobre. Nossas oportunidades nesta área eram poucas. Poucos teatros, museus, auditórios — poucos e mal preservados, quando não são consumidos pelo fogo —, embora nossa rica cultura.

Ainda criança cursei ballet clássico e jazz, pintura e piano. Educação de classe média daqueles anos — para meninas. Com o tempo, tudo foi substituído por “necessidades” mais prementes: curso de inglês, vestibular, trabalho.

---

<sup>4</sup> MEZAN, Renato. **O Tronco e os Ramos**. Estudos de história da psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Edição Kindle, Parte I.

Assim, qualquer um que queira manter-se no caminho entre as artes, como fruidor ou criador, precisará abri-lo quase à força. Os cortes sucessivos de verbas no campo das Humanidades comprovam esta questão.

É bem verdade que hoje em dia, com as facilidades digitais, muito se pode conhecer, aprender e “visitar” sem levantarmos do sofá de nossas salas. Mas, faz-se necessário uma base educacional anterior para o melhor proveito da experiência virtual que, sejamos francos, não substitui em qualidade tudo o que a realidade pode oferecer.

Notoriamente, sabe-se que entre os sites mais visitados do Brasil estão: Facebook, Twitter, Youtube, Instagram — que não são prioritariamente preocupados com a promoção da cultura.

Lembremos como nasceu a maior rede social virtual do mundo: pedindo para que seus participantes comparassem e escolhessem entre fotografias disponíveis (dos estudantes de Harvard), aquelas consideradas dos indivíduos mais atraentes.

As maiores cidades ainda possuem melhores condições de ofertar *arte* diretamente e, talvez, fazer com que ela participe do dia a dia das pessoas (ou será ilusão?). Porém, sempre morei no interior. Então, eu precisava viajar, viajar por muitos quilômetros para chegar até ela. Seja lendo, vendo, ouvindo ou sentindo.

De certa maneira, essa “dificuldade” de acesso fez com que esses contatos fossem verdadeiros acontecimentos. Está muito bem gravada em minha memória a emoção de quando vi pessoalmente a *Cabeça da Medusa*, de Caravaggio, depois de tanto assustar-me com o tomo 9 da Enciclopédia Disney.

Ou ainda, a grata surpresa quando me dei conta que o próprio MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) abrigava grandes obras internacionais de artistas consagrados, como Van Gogh, Raphael, Monet, Picasso ou Degas, e “cuidava” de algumas das nossas valiosas produções, como as de Portinari, Volpi, Di Cavalcanti ou Anita Malfatti.

Portanto, nunca entrei indiferente em um museu. E foi assim também no dia que conheci a obra que me apontou esse novo caminho da pesquisa.

O quadro retrata um velório de uma noiva e suscita tabu como a morte. Que leva alguém a pintar um tema como esse? E que leva outra pessoa a estudá-lo?

Enquanto não fora vendido, a tela adornou um corredor da casa da pintora, amedrontando seus pequenos sobrinhos, sobretudo à noite, quando precisavam sair de seus quartos sozinhos para outros cômodos (informação verbal).<sup>5</sup>

Neste trabalho, também refletiremos sobre algumas formas de interpretação artística e, conseqüentemente, sobre a opção pela Psicanálise como método de estudo.

Como exposto acima, ela é nossa teoria preferida. Mas, será que podemos *usá-la* para interpretar um quadro? Será que tal disciplina é capaz de produzir uma pesquisa científica cuja proposição foge ao *setting* terapêutico?

Há controvérsias.

Segundo Mezan, “o desprezo por esta prática centenária — inaugurada por Freud em pessoa, que lhe atribuía importância suficiente para reservar a escritos desse tipo a revista *Imago* — origina-se numa série de suposições [...] errôneas.”<sup>6</sup>

Conjectura-se que os conceitos psicanalíticos se prestariam mal a esclarecer fenômenos diferentes da prática clínica, além de acreditar-se que tais esforços nada acrescentariam ao desenvolvimento da teoria.

Mas, como ensina o mencionado autor:

A não ser pela natureza do material, que coloca dificuldades específicas e exige resolvê-las de modo adequado, eles em nada diferem do que o analista tem a fazer quando redige um relato de caso, abre uma discussão teórica ou examina uma organização psicopatológica.<sup>7</sup>

Portanto, o objeto da Psicanálise é o psíquico — e todas as manifestações da mente, sejam ocorridas durante as sessões de terapia ou fora delas; sejam individualmente, como os sonhos ou atos falhos, ou coletivamente, como os costumes ou mitos de uma dada civilização.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Informação recebida de Pedro Ivo, sobrinho-neto da pintora, em contato informal, ocorrido no final do ano de 2018.

<sup>6</sup> MEZAN, Renato. **Sociedade, Cultura, Psicanálise**. Londres: Karnac Books Ltd, 2015. Edição Kindle, Apresentação.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Assim, mais do que uma inclinação teórica pessoal, a Psicanálise apresenta-se como um instrumental válido e fecundo para a investigação proposta. E, partindo deste ponto, apresentaremos questões sobre interpretação e o *como interpretar*.

Isso anuncia-se na forma de uma encruzilhada. Qual dos caminhos seguir? Confessamos que *selecionar* não foi uma tarefa fácil. E parece nunca ser, a meu ver. Mas, se queremos chegar a algum lugar, precisamos continuar na caminhada, fazer escolhas e renúncias.

No capítulo dois, abordaremos questões sobre arte e pintura, com ideias gerais e acerca do Brasil, de modo resumido — como convém: afinal, não se trata de uma pesquisa eminentemente da área histórica ou das artes.

Também se fez importante relatarmos sobre a *criatividade*, já que é artifício primordial dos artistas — assim imaginamos. Então, partimos de abordagens distintas para chegarmos à psicanalítica: de maneira geral, como ela é definida sob este enfoque? Há consenso?

No capítulo três, seremos apresentados à Maria Auxiliadora da Silva, autora do objeto de estudo. Embora o enredo configure-se como mais uma história típica brasileira, há algo de notável em sua família que, de um total de 20 membros, nos brindou com 13 artistas — até o momento!

Na entrevista para esta dissertação, contos sobre a avó e a mãe surgiram de maneira espontânea. Essas duas personagens também aparecem em artigos publicados dedicados à artista. Ao procurarmos saber mais sobre a personalidade, gosto e técnica da pintora em questão, por que elas irrompem?

Inicialmente, achamos relevante citá-las como registro histórico. Contudo, pelo caráter perseverante que as qualificam, pensamos tratar-se de um exemplo exato sobre o difícil caminho daqueles que escolhem a *arte* como uma das opções entre as várias trilhas que a vida forçosamente nos impõe.

Não decidimos sobre nossa condição social imediata, família, cor de pele, nosso próprio nome. Mas a arte, diferentemente, é uma escolha — uma rota aberta quase à força, como já citado. E que foi passada de geração em geração nos Silvas.

A *arte*, neste ponto, deve ser entendida num sentido mais amplo, como sinônimo de habilidade. Com *arte/habilidade* todas elas superaram muitas dificuldades, falésias e desertos.

Portanto, para compreendermos melhor a neta e a filha Maria, também conheceremos um pouco da história de sua avó e mãe.

Importante pontuar que algumas demandas notadamente relevantes ficaram de fora desta dissertação: a construção da identidade feminina e os negros brasileiros — temáticas complexas para o exíguo tempo de estudo.

Desta forma, considero um bom início aos assuntos acima citados a leitura do catálogo da mostra da exposição individual da pintora, organizado e publicado pelo MASP, no ano de 2018 — *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*.

Na sequência, conheceremos o vasto e rico trabalho da artista, desenvolvido nos poucos anos de atividade artística, com base no referido catálogo, e o próprio objeto de estudo, o quadro *Velório da noiva*, do ano de 1974, exposto no mencionado museu.

Cabe apontarmos que a artista produziu dois quadros com o mesmo nome e tema, mas em anos diferentes: 1973 e 1974. O primeiro pertencente a uma coleção particular.

Por fim, no último capítulo, encontraremos a análise e conclusão, onde se pretende pensar a obra, o encontro e suas consequências, a partir das teorias aqui expostas e escolhidas.

Por curiosidade, os títulos dos capítulos foram designados com nomes de obras da pintora, Maria Auxiliadora da Silva.

Apertem os cintos! Desejo-lhes uma boa viagem...

\*\*\*\*

Assim terminava minha primeira versão da introdução desta dissertação, até que, em março de 2020 fomos surpreendidos por uma comoção de proporções internacionais: a COVID-19. Viajar não era mais prudente...

Com a precariedade das condições sanitárias do país e a falta de vacinas ou remédios que pudessem combater a nova ameaça, medidas preventivas tornaram-se protagonistas das ações adotadas — dentre elas, o isolamento social.

Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a situação como pandemia. Aulas presenciais foram suspensas, juntamente com todo serviço considerado não essencial.

Rotinas inteiras e planejamentos precisaram ser revistos, abandonados, adaptados. Dentre eles, meu próprio cronograma.

Pesquisas costumam formar um acervo cultural, de determinada época, sobre determinadas pessoas. Seria estranho, portanto, não mencionar tal fato, que trouxe tantas consequências, em tantos âmbitos.

Não só em meu trabalho...

Muitas verbas de pesquisa foram cortadas ou remanejadas pelo Governo — para áreas ditas estratégicas. Seriam apenas as da saúde ou de exatas as que importam?

Se a história é contada pelos vencedores, quem contará a nossa, destes dias insólitos, onde só há perdedores?

Finalizo este pequeno relato com as palavras de um compositor nacional, que morreu no presente ano de 2020, vítima desta nova doença, que mistura vírus e ignorância, mas ataca igualmente os inocentes e lúcidos:

Mas sei, que uma dor  
Assim pungente  
Não há de ser inutilmente  
A esperança...

Dança na corda bamba  
De sombrinha  
E em cada passo  
Dessa linha  
Pode se machucar...

Azar!  
A esperança equilibrista  
Sabe que o show  
De todo o artista  
Tem que continuar...<sup>9</sup>

Optei por prosseguir o meu mestrado, apesar de tudo, apesar de todos.

---

<sup>9</sup> BLANC, Aldir; BOSCO, João. **O Bêbado e a Equilibrista**. 1979.

## 1. CHUVA SOBRE SÃO PAULO

### 1.1 Encontro

Fazia uns bons anos que eu não visitava o MASP — Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Mas, como sua “seguidora” — ao menos no mundo virtual — sempre recebia notícias desta instituição. Uma delas chamou-me a atenção: seu acervo voltaria a usar os cavaletes de cristal, removidos em 1996, que foram concebidos por Lina Bo Bardi, autora também do icônico projeto arquitetônico do prédio.

Feitos de uma espessa lâmina de vidro temperado apoiada em peças cúbicas de concreto, sua idealização, em 1957, juntamente com a obra-conceito do edifício, envolveriam um discurso de *desierarquização* da noção de estilo e fator de precipitador da consciência:

Os imponentes cavaletes sustentariam pinturas basilares da história da arte, sem esconder o verso de suas molduras e *chassis*, visíveis na parte de trás das lâminas, onde também eram expostas fichas técnicas, comentários e eventuais fotografias, deixando a face com as obras livre de informações escritas. Assim, o visitante que entrasse na pinacoteca era tomado pela visão inquietante que entrecruzava obras da Antiguidade e Barroco, Renascimento e Impressionismo, Idade Média e Modernismo brasileiro, entre os cavaletes transparentes, revolucionando o olhar sobre a arte, a história da arte e as relações entre o presente e passado.<sup>10</sup>

Transcorridos 21 anos de seu último uso, confesso que achei intrigante a forma como as pessoas passaram a *postar* suas fotos pelas mídias, em montagens permitidas pela transparência do suporte e feitas com as obras e parte de seus corpos, muitas delas engraçadas.

De acordo com o site do museu (Acervo em transformação)<sup>11</sup>, esse retorno aos cavaletes e, conseqüentemente, a eliminação de paredes, permitem ao visitante construir seu próprio caminho em meio a uma *floresta de quadros*. Teriam como objetivo dessacralizar as obras e tornar a experiência mais humanizada. Pelos retratos publicados nos aplicativos, acredito que conseguiram.

---

<sup>10</sup> PUGLIESE, Vera. A expografia de Lina Bo como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v.1, n.2, p. 145-168, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/747> />. Acesso em: 01 de março de 2020.

<sup>11</sup> MASP. [[masp.org.br](http://masp.org.br)]. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao/>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

Foi então que, no inverno de 2017, resolvi *brincar* de passear pela Europa — estando em São Paulo — e visitar o MASP. Às vezes, tenho a sensação de que precisamos nos afastar de casa para fazermos esse tipo de programa. O clima e a exposição de Toulouse-Lautrec ajudaram na ilusão.

O museu estava fervilhando. Depois de admirar os trabalhos da exibição temporária, segui para o já mencionado acervo em transformação, de exposição semipermanente.<sup>12</sup> Algumas telas eu vi como se fosse pela primeira vez, mesmo não sendo. De outras, “matei as saudades”, como acontece no reencontro de velhas amigas que, há muito, não se veem.

Uma delas é a famosa *Rosa e azul — as meninas Cahen d’Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Tudo porque eu e minha irmã temos uma fotografia supostamente parecida — o que, convenhamos, não é muito difícil — e, certo dia, alguém nos comparou. A partir deste fato banal, esse quadro passou a me pertencer, ou eu a ele — ainda que o MASP não saiba.

Como explicar essa ligação de afeto, esse poder emocional tantas vezes mencionado nas experiências pessoais e, também, nas definições sobre arte?<sup>13</sup>

Continuei minha caminhada pela *floresta*, até que, já ao final, deparo-me com um velório. Não era um velório qualquer: era de uma noiva. Serena e bela, jazia entre rosas, em seu esquiife azul. Nem mesmo o colorido do cenário aplacava tanta tristeza.

Li o nome da autora: Maria Auxiliadora da Silva. Não a conhecia. Percebi que o quadro era do ano de meu nascimento — 1974. Pensei nas chegadas e partidas das pessoas, nos ciclos que se encerram e se iniciam, e comecei a temer por Maria. Por que pintar um velório? Será que a pintora pressentira sua morte iminente? Será que ainda vivia? Que mulher ali partia?

O cenário lembrou-me uma querida história infantil: *Branca de Neve*. Querida porque em nossas brincadeiras de infância, era essa a minha personagem preferida, aquela que eu escolhia para ser.

Em ambos os contextos temos um corpo sendo velado e chorado. Todavia, tanto uma como a outra parecem vivas, com as tezes rosadas e naturais, quase prontas para despertarem. E em um dos casos isso de fato acontece... Como sabemos, a princesa dos contos de fadas estava “apenas” envenenada.

---

<sup>12</sup> Exposição aberta a mudanças e ajustes, a fim de evitar a sedimentação comum em mostras fixas.

<sup>13</sup> O Capítulo 4 desta dissertação trará alguns exemplos.

“Tão viva ela [Branca de Neve] está, que sua imagem seduz o príncipe [...].”<sup>14</sup> Será que eu novamente fora atraída pela bela figura feminina passiva, que oferece aos vivos o seu silêncio?

Ao voltar para casa, pesquiso na Internet sobre a obra. A artista, como suspeitara, havia morrido no mesmo ano em que pintou o quadro, vitimada por um câncer, descoberto há quase 2 anos.

Encanto-me pela sua imagem também bonita e pelo pouco que descubro de sua vida. Ela fora bordadeira, costureira, empregada doméstica (como a Branca de Neve), mas conseguiu firmar-se como pintora. Chegou a ser reconhecida, a expor e exportar alguns de seus quadros. No auge da carreira e do relativo sucesso, teve a vida interrompida.

Quanto mais eu procurava sobre ela, menos encontrava. Isso aguçou minha curiosidade e vontade de pesquisar seriamente o assunto. Inicialmente, várias dúvidas e questões foram surgindo, algumas não tão científicas: *por que pintar algo tão mórbido? Onde pendurar um quadro como esse?*

Voltei-me para seus trajés. Dei-me conta de que a noiva que sempre habitara em mim também estava prestes a morrer. Aqueles eram meus últimos meses da graduação em Psicologia. Em breve, eu, que sempre fora uma dona de casa, não obstante possuir um diploma em Direito, teria uma nova e amada profissão, e deixaria definitivamente para trás aquela vida com a qual estava acostumada — que não deixava de ser a da Branca de Neve cuidando de casa...

Eu já havia percorrido um longo caminho até me deparar com esta noiva do museu. Não sabia precisar muito bem quando essa jornada começara. Só entendia que era sem volta. Meus estudos, minha análise pessoal, minhas viagens, os encontros, os desencontros, o amadurecimento, as rupturas, as construções, as despedidas, enfim, toda sorte de experiências havia me transformado. E algo de mim seria enterrado. Como desta mulher da imagem.

Muitos heróis de contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo ou renascem. Cada novo despertar ou renascimento simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão. É uma das formas do conto de fadas estimular o desejo de um sentido mais elevado na vida: uma consciência mais profunda, mais autoconhecimento e maior maturidade.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas do Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 84.

<sup>15</sup> BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (versão digital, não paginado).

Dois dos primeiros textos acadêmicos que me ajudaram a pensar o meu, pois tratam de semelhante temática, ou seja, a interface entre arte e psicanálise, foram *Revelações do Inacabado* e *Perseu e Medusa*, dos psicanalistas André Green e Ada Morgenstern, respectivamente.

Neles há um bonito relato, para se *dizer* o mínimo, sobre o impacto, a captura ou deslumbramento dos autores dos artigos pelas obras artísticas: Green pelo, assim conhecido, *Cartão de Londres* (um ensaio de Leonardo da Vinci) e Morgenstern por uma estátua que retrata os personagens mitológicos Perseu segurando a cabeça de Medusa, esculpida por Camille Claudel:

A primeira reação foi o encantamento. Como a aurora de um dia de verão. Esta impressão devia corresponder ao que se sente quando um véu se rasga ou se ergue, suprimindo o obstáculo que impede a visão clara do dia iluminado pelo sol. Este sol era deslumbrante tanto pela beleza do que revela como pela percepção do que permite compreender. Esta emoção repousava também na harmonia dos elementos que entravam em sua composição.<sup>16</sup>

E, à medida que caminhava, parecia que alguma força levava ao encontro daquilo que estava nas “entrelinhas” das esculturas. Um mergulho num turbilhão de sensações... algumas prazerosas... outras nem tanto... paixões, dores, esperança, desilusões, loucura... e, de repente, um encontro inesquecível... um encontro com “Perseu e Medusa”. Um impacto, um arrepio, um instante de “petrificação”... Um encontro com o desconhecido, um mito que me era uma incógnita.<sup>17</sup>

Rememorando, penso que não fui capturada nem arrebatada deste modo abrupto e inconfundível quando diante de *minha obra*. Possivelmente, por tratar-se de um velório, de falecimento e de dores... afinal, é difícil admitir que flertamos com a morte.

Fiquei apenas intrigada com o quadro, com as cores vivas utilizadas e com os volumes dos seios das personagens femininas, sensuais, sobretudo por ser um retrato de uma cena considerada triste e muito próxima da autora (que enfrentava uma grave doença).

---

<sup>16</sup> GREEN, André. **Revelações do Inacabado**: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994, pp. 17-19.

<sup>17</sup> MORGENSTERN, Ada. **Perseu e Medusa**: uma experiência de captura estética. 2006. 240 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) — Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 10-11. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-25092006-190718/pt-br.php/>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

Mas, com o tempo e como sabemos, a curiosidade é um bom afrodisíaco: há amores que chegam como uma avalanche. Outros, mansamente. O meu caso é o segundo...

Como eu precisava colher maiores dados, até para decidir sobre a viabilidade da dissertação, fui “apresentada” a alguns parentes do meu objeto (de amor/pesquisa) e o enlace completou-se.

Como a minha família, simples. Como a minha, de mulheres marcantes. Como a minha, cheia de “causos” engraçados, de risadas abertas, de receitas, de cantores, de reuniões, de religiosidade, de generosidade. Como a minha, repleta de trabalhos manuais, de costuras, bordados, *tricots*, crochês, inclusive com direito a pintores e desenhistas também (amadores no meu lado, claro!).

Eu mesma dei-me conta de que já havia me aventurado neste mundo das cores quando criança e depois adulta, conforme explicado na Introdução. E até hoje, em minha casa, não tem parede vazia que peça uma tela e fique sem ser atendida: há sempre um quadro de um “artista da família” ornamentando orgulhosamente o espaço, principalmente dos de tenra idade.

Foi então, a partir deste encontro, com as raízes de Maria Auxiliadora, que reconheci minhas próprias raízes.

Não posso também omitir sobre o meu próprio narcisismo: eu gostaria muito que Maria Auxiliadora ficasse mais conhecida e que meu possível trabalho acadêmico colaborasse para isso. Achei sua biografia bonita, suas obras interessantes e penso que deveriam ser mais bem divulgadas.

Mas, sobretudo, porque a vitória de Maria Auxiliadora é a vitória de Helena Maria. O seu re-conhecimento é o meu próprio reconhecimento. Que ela possa ressuscitar de seu sono, como eu ressuscitei do meu, com a sua ajuda.

Então, tomada por essas questões, fui aceita no programa de mestrado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Professor Doutor Renato Mezan, pois acreditamos que a Psicanálise poderia ajudar nesta busca por respostas.

E por que a Psicanálise?

Respondo à pergunta com outra: por que não?

É com o reconhecimento dos direitos da subjetividade e da ‘experiência estética’ que se desenvolve a ideia de que a obra é suscetível de múltiplas abordagens e, portanto, de múltiplas interpretações.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> GROULIER, Jean-François. “Descrição e interpretação”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção geral). **A pintura: textos essenciais: Descrição e interpretação**. São Paulo: Editora 34, 2005, vol. 8, p. 11.

## 1.2 Das múltiplas interpretações

Inicialmente...

A ideia de que um evento, uma fala ou um fenômeno representam indícios de alguma outra coisa — e de que essa “outra coisa” pode ser alcançada a partir de um estudo atento da primeira — remonta à Antiguidade e manifestou-se primeiro no campo religioso: visava-se descobrir quais as intenções da divindade, o que o futuro reservava aos homens, o que se deveria ou não fazer diante de uma dada circunstância.<sup>19</sup>

Já o conceito de *interpretação* — dar sentido a algo, traduzir — nasceu do cruzamento de diversas disciplinas, como a hermenêutica, filosofia e letras, por exemplo, e não cessou de se redefinir segundo as diferentes contribuições das Ciências.<sup>20</sup>

Como ensina Mezan, “a laicização da interpretação — sua aplicação não mais ao que poderia transmitir ordens ou desejos dos deuses, mas a textos literários e de modo geral ao universo da linguagem humana — é obra dos gregos.”<sup>21</sup>

Assim, um dos primeiros meios interpretativos reconhecidos foi a *Ekphrasis* — termo encontrado inicialmente nos *progymnasmata*, manuais de retórica da Grécia antiga —, que pode ser compreendida como uma descrição vívida dos objetos, sejam de arte ou não.<sup>22</sup>

O *Progymnasmata* de Aelius Theon, sofista alexandrino do século I d.C., lista como um dos exemplos desta forma descritiva (*ekphrasis*) a caracterização e o detalhamento do escudo de Aquiles, feitos por Homero em *Iliada*.

No canto XVIII do poema, Tétis pede a Hefesto, deus do fogo, que ele forje novas armas para seu filho Aquiles, em guerra com os troianos. Aceitando a incumbência, fez a famosa égide e mais uma armadura no período de uma noite. Vejamos um pequeno trecho do início dos trabalhos:

---

<sup>19</sup> MEZAN, Renato. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Edição kindle, “Cem anos de interpretação”.

<sup>20</sup> GROULIER, 2005, p. 9.

<sup>21</sup> MEZAN, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>22</sup> EISENDRATH, Rachel. **Poetry in a world of things**: aesthetics and empiricism in Renaissance ekphrasis. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018, p. 4. (Tradução nossa).

[...]

Eis vai-se aos foles,  
 Vira-os ao fogo, e ordena-lhes que operem.  
 Eles em vinte forjas respiravam,  
 Ora com sopro lento, ora apressado,  
 Segundo o que há na mente e quer o artista.  
 Cobre indômito ao fogo e estanho e prata  
 E ouro pôs fino, ao cepo vasta incube,  
 A tenaz numa mão, noutra o martelo.

[...]

Com dédalo primor, divino engenho,  
 Insculpiu nele os céus e o mar e a terra;  
 Nele as constelações, do polo engastes,  
 Orion valente, as Híadas, as Pleias,  
 A Ursa que vulgo domina Plaustro,  
 A só que não se lava no Oceano.  
 Duas cidades povoou.  
 Solenes bodas há numa: as noivas, entre fachos,  
 Vêm dos tálamos, guiam-nas chamando  
 Por himeneu;  
 De giro dançam moços,  
 Tocam flautas e cítaras [...] <sup>23</sup>

Como todo discurso, esse método sofre influência daquele que o descreve, dependendo de seu talento e acuidade. E uma grande aptidão nesta área pode eclipsar o próprio objeto apresentado.

Desta maneira, mais do que uma descrição ou interpretação, muitos estudiosos consideram a *Ekphrasis* uma peça literária, por seu caráter enfaticamente estético, situando-a na tradição da famosa frase do poeta Horácio: *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura).<sup>24</sup>

Outro exemplo histórico deste exercício interpretativo foi sistematizado pelo escritor e pesquisador Cesare Ripa, no livro de sua autoria chamado *Iconologia*. Inicialmente publicado em Roma no ano de 1593, é uma espécie de guia para a compreensão de personificações e alegorias, destinado a oradores, pintores, escultores ou mesmo ourives.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> HOMERO. **Íliada**. Tradução Manoel Odorico Mendes. Revisão e digitalização Sálvio Nienkötter. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>>. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

<sup>24</sup> EISENDRATH, 2018, p. 4. (Tradução nossa).

<sup>25</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção geral). “Introdução geral à coleção”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**: textos essenciais: Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005, vol. 8, p. 21.

Assim, se um pintor renascentista quisesse transmitir ao observador uma sensação de morte iminente em sua tela, ele descobriria, consultando o manual de simbologia, que uma coruja representa a noite e a chegada de pesadelos; uma ampulheta, a aproximação do fim da existência, e o crânio, a morte; mas, se dois noivos quisessem seus retratos bem-humorados para pendurar em sua sala, o pintor poderia retratá-los segurando um cravo, símbolo da fidelidade, juntos a um coelho, símbolo da fertilidade.<sup>26</sup>

O livro de Ripa, que obteve grande sucesso em sua época, fez com que o prazer da decifração frequentemente prevalecesse sobre a fruição das qualidades artísticas: o modo de análise é característico daquele pensamento, com seu gosto pelas referências eruditas, de genealogias e abstrações.<sup>27</sup>

Muitas teorias que visavam a objetividade e rigor da interpretação das artes foram apresentadas no decorrer dos séculos XIX e XX e, uma das mais célebres, foi a do alemão, historiador da arte e professor do Instituto para Estudos Avançados de Princeton, Erwin Panofsky.

Sua teoria tenta responder, de forma mais precisa, duas questões básicas que geralmente emergem quando estamos diante de uma produção artística: *qual o sentido desta obra? E qual era a intenção do artista que a executou?*<sup>28</sup>

“Quem quer que se defronte com uma obra de arte [...] é afetado por seus três componentes: forma materializada, ideia (ou seja, tema, nas artes plásticas) e conteúdo”.<sup>29</sup>

Para isso, ele distingue basicamente três operações de pesquisa, a saber:

1) Tema primário ou natural: descrição do objeto tal como se manifesta na percepção imediata. Abrange *características objetivas* ou *fatuais* como linhas, cor, identificação do(s) acontecimento(s), a distribuição de luz e sombra, a divisão das superfícies, a condução do pincel, cinzel ou buril; e *características expressivas*, ou seja, que são apreendidas, como uma pose pesarosa, um gesto de amizade ou indiferença, uma atmosfera pacífica, entre outras. A enumeração desses motivos constitui a Pré-Iconografia.

---

<sup>26</sup> SOAVE, Lorenzo. **Simboli nell'arte**. Breve guida per scoprire i significati nascosti nelle opere. Modena: Palombi Editori, 2017, pp. 5-6. (Tradução nossa).

<sup>27</sup> LICHTENSTEIN, 2005, pp. 22-23.

<sup>28</sup> GROULIER, 2005, p. 16.

<sup>29</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 35.

2) Tema secundário ou convencional: método descritivo e de classificação das imagens, relacionando-as aos motivos e temas artísticos. Essa identificação é conhecida como Iconografia.

“Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”.<sup>30</sup> Ela nos permite identificar, por exemplo, que uma figura masculina, de veste religiosa, rodeada de animais e pássaros nos ombros é São Francisco.

3) Significado intrínseco ou conteúdo: totalização dos saberes possíveis relativos a uma composição, captando os signos e símbolos por trás da obra e sua interpretação, ou seja, a Iconologia (palavra emprestada de Ripa).

Como explicado pelo próprio autor, Erwin Panofsky, os dois primeiros tipos de significados, tema primário ou natural e o tema secundário ou convencional, são fenomenais, enquanto que o terceiro é essencial: “é possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta”.<sup>31</sup>

Para uma interpretação iconológica, faz-se necessário, portanto, uma análise das imagens, histórias e alegorias — exceto se a obra for uma pintura de gênero, paisagística, de natureza morta ou não-objetiva, tendo em vista que, nesses casos, há uma transição direta dos motivos para o conteúdo.

Replicando a lição de Panofsky, de forma resumida, se um conhecido nos cumprimenta na rua, podemos descrever sua ação — homem tirando o chapéu e inclinando a cabeça — como sentido objetivo. Já a sua forma de executar tal gesto como sendo, por exemplo, uma demonstração de simpatia, pertenceria ao sentido expressivo. Ambos compreendem o tema primário.

No entanto, o ato de tirar o chapéu como forma de cumprimento pertence à cultura ocidental e é remanescente da Idade Média — ao que se saiba, os gregos antigos não a adotavam, muito menos os aborígenes. Assim, ao identificarmos o comportamento em tela como signo de polidez, adentramos no terreno da Iconografia — tema secundário.

Para compreendê-la, é necessário estar familiarizado não só com os objetos e fatos, mas também com os costumes e tradições de uma dada civilização.

---

<sup>30</sup> PANOFSKY, 2017, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 49.

Prosseguindo, além de comunicar disposição de ânimo e uma saudação, essa ação pode revelar dados condicionantes da personalidade de seu executor: sujeito do século XX ou XXI, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais, modo individual de reagir ao mundo etc.<sup>32</sup> A reunião dessas informações faz parte do terceiro nível de interpretação, ou seja, da Iconologia.

Sem esses conhecimentos prévios, muitas obras perdem sentido e podem ser vistas como triviais ou exóticas, dependendo da alegoria utilizada ou dos observadores de determinada época.

Quem hoje não acharia inusitado o anúncio do nascimento de um príncipe pela imagem de duas jovens, na intimidade de um banho, com uma delas beliscando a ponta do seio da outra — gesto que faz alusão a uma gravidez próxima?<sup>33</sup>

Ou ainda, quantos não consideram a imagem de uma cesta de frutas prosaica ou um simples exercício de técnica, sem se darem conta que o tema pode estar relacionado ao *memento mori*<sup>34</sup> e à vaidade? Que a uva pode representar a eucaristia; a pera, a bondade divina; mas que o figo e a maçã espelham o pecado original?

Desta forma, não podemos negar que essa técnica de interpretação constitua um acesso privilegiado às obras, pois, “assim como o estudo da poesia fica incompleto sem algum conhecimento da linguagem e da prosa, o estudo da arte deve ser [...] suplementado cada vez mais com uma pesquisa da linguística da imagem visual”<sup>35</sup> — sob o risco de uma leitura selvagem ou repleta de suposições.

Algumas composições de grandes mestres da pintura, expostas nos mais renomados museus, continuam enigmáticas justamente por falta de documentos e provas que venham a confirmar as inúmeras hipóteses levantadas a seu respeito.

Esse é o caso do pintor holandês Hieronymus Bosch, já que pouco se sabe sobre sua vida e nem com quantos anos estava quando morreu, no ano de 1516. Suas obras inventivas misturam seres bestiais, fantásticos e humanos, cotidiano e sagrado, que instigam o imaginário desde então.

---

<sup>32</sup> PANOFISKY, 2017, pp. 47-49.

<sup>33</sup> Trata-se do quadro *Gabrielle d'Estrées e uma das suas irmãs*, da Escola de Fontainebleau, exposto no museu do Louvre, em Paris.

<sup>34</sup> Expressão latina que transmite a mensagem “lembre-se de que você é mortal”.

<sup>35</sup> GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 3.

Um monge espanhol do final do século XVI, ao observar o quadro *O Jardim das Delícias Terrenas*, de tal artista, teria reconhecido nele diversas passagens da Santa Escritura e dos Salmos. No entanto, as alusões aos provérbios flamengos e cenas de comédia bufa lhe escaparam. Buscam-se, ainda hoje, analogias possíveis que, infelizmente, jamais serão decifradas na totalidade.<sup>36</sup>

Assim, concordamos com uma das populares máximas de *sir* Ernest Gombrich, antigo professor de História da Tradição Clássica, da Universidade de Londres: “*O que se vê depende do que se sabe.*”

Por outro lado, não devemos depositar confiança excessiva no poder do discurso, como fonte *exclusiva* de significação, tendo em vista que um quadro não deveria se reduzir ao tema representado.<sup>37</sup> Neste caso, citamos Kant: “*Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas.*”<sup>38</sup>

Como ensina o psicanalista argentino Bleger sobre pesquisa, “observar, pensar e imaginar coincidem totalmente e fazem parte de um só e único processo dialético. Quem não utiliza a fantasia poderá ser um bom verificador de dados, mas não um investigador”.<sup>39</sup>

Portanto, o melhor instrumental, em nossa opinião, para o interessante trabalho sobre a obra de Maria Auxiliadora da Silva, seria a Psicanálise, como método investigativo e interpretativo, na medida em que não despreza o conteúdo manifesto, tampouco a ele se limita — como discutiremos adiante.

### 1.3 Excertos da interpretação psicanalítica

Freud foi muito claro quando definiu a *Psicanálise*: é um método de tratamento, uma disciplina científica e — sobretudo — um procedimento investigativo<sup>40</sup> que, por sua vez, alimenta e transforma sua própria terapêutica e teoria.

---

<sup>36</sup> BROCVIELLE, Vincent. **Petit Larousse da História da Arte**. São Paulo: Editora Lafonte, 2012, pp. 105-106.

<sup>37</sup> GROULIER, 2005, p. 19.

<sup>38</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Vozes, 2012, p. 97.

<sup>39</sup> BLEGER, José. “La entrevista psicológica”. In: Temas de psicologia: Entrevistas y grupos. Buenos Aires: Nueve Vision, 1979, p. 20 apud SILVA, Maria Emília Lino da. **Investigação e Psicanálise**. Campinas: Papirus, 1993, p. 22.

<sup>40</sup> FREUD, Sigmund. “Psicanálise” e “Teoria da libido” (Dois verbetes para um dicionário de sexologia, 1923).

A propósito, para alguns estudiosos do meio, o fazer psicanalítico implica em *sempre* estar pesquisando, até mesmo na situação clínica, quando o analista, sentado atrás do divã, escuta seu paciente.<sup>41</sup>

Em concordância, lembremos que Freud também comparou sua prática com a tarefa do arqueólogo, que desvenda o passado por meio de explorações, escavações, procuras, enfim... pesquisa.

É útil recordar alguns fatos: toda ciência define-se pelo seu objeto de estudo e método. O objeto da psicanálise é o inconsciente e sua gama de significados emocionais, que se organizam sob o fio condutor do desejo.<sup>42</sup>

O desejo seria um “elemento, ao mesmo tempo, disparador e articulador dessa atitude reflexiva em busca de novos sentidos”.<sup>43</sup>

Já o método possui duas ferramentas básicas: a associação livre e a atenção flutuante. A primeira caracteriza-se por um *oferecimento* e a segunda por uma *captação* — ambas de materiais sem crítica ou intenção determinada.

Em outras palavras, como ensina o próprio *pai da psicanálise*, a associação livre seria o relato, por parte do analisando, de tudo o que lhe ocorrer, de tudo que sua auto-observação captar, sem censura, seleção ou objeção lógica.

O segundo instrumento, em contrapartida, seria a habilidade do analista de manter toda a influência consciente longe da capacidade de observação.<sup>44</sup> Desta forma, oferece-se a mesma atenção a tudo o que se ouve, vê e sente.

Um dos significados da palavra *flutuar* é ficar em equilíbrio na superfície de um líquido. Assim, compreendemos que tal atenção não estaria concentrada especialmente em algo, mas

---

In: \_\_\_\_\_. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 274.

<sup>41</sup> NETO, Alfredo Naffah & CINTRA, Elisa Maria de Ulhoa. A pesquisa psicanalítica: a arte de lidar com o paradoxo. **ALTER** – Revista de Estudos Psicanalíticos, Brasília, v. 30 (1), pp. 33-50, 2012. Disponível em: <[http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo\\_Alter/2012\\_1/02NaffahCintra.pdf](http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo_Alter/2012_1/02NaffahCintra.pdf)>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

<sup>42</sup> SILVA, 1993, p. 20.

<sup>43</sup> MORGENSTERN, 2006, p. 26.

<sup>44</sup> FREUD, Sigmund. “Recomendações ao médico que pratica a psicanálise (1912)”. In: \_\_\_\_\_. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O Caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 10 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 148-162.

apresentando-se de forma *equilibrada*, igualmente disponível à universalidade do que é oferecido. Existe um preceito entre os psicanalistas de que *tudo é importante*.

Certamente as condições de investigação devem sofrer adaptações adequadas, que nos levem da clínica para o campo de pesquisa propriamente dito, sem, no entanto, abandonar a característica essencial da pesquisa psicanalítica: a emergência do significado submerso.<sup>45</sup>

Como diz Anzieu (1970), interpretar um texto ou uma obra de arte não é em absoluto equivalente a analisar um paciente, ou o material que o paciente traz na forma de relatos, sonhos e falas em livre associação. A relação do intérprete com um texto ou uma obra de arte não parece configurar um campo dinâmico como o da situação analisante [...].<sup>46</sup>

Como proceder então? Há que se adequar.

Um desses ajustamentos é sugerido por Naffah Neto e Cintra, psicanalistas e professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-São Paulo:

E quando se trata de interpretar biografias, obras de arte, etc. [...] não se pode contar com nenhum processo de associação livre. Pressupõe enfrentar o objeto de estudo às escuras, perscrutando, nos documentos disponíveis, aquilo que possa orientar a pesquisa de forma análoga à associação livre.<sup>47</sup>

A “falta” desta ferramenta parece não impedir tal trabalho, tendo em vista o grande número de produções que *se deitaram* no divã: a estátua de *Moisés*, feita por Michelangelo e analisada por Freud; um libreto escrito por Sidonie Gabrielle Colette, para a ópera *L’Enfante et les Sortilèges*, de Ravel, examinado por Melanie Klein; o desenho *A Virgem, o Menino, Sant’Ana e São João Batista*, feito por Leonardo da Vinci e analisado por André Green; a obra do artista Segantini, analisada por Karl Abraham; o filme *O Estudante de Praga*, com roteiro de Hanns Heinz Ewers, dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, analisado por Otto Rank; entre muitos outros.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> SILVA, 1993, p. 21.

<sup>46</sup> FIGUEIREDO, Luís Claudio. **Cuidado, Saúde e Cultura:** trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante. São Paulo: Escuta, 2014, p. 53.

<sup>47</sup> NETO & CINTRA, 2012, p. 45.

<sup>48</sup> Cf. FREUD, Sigmund. “O Moisés de Michelangelo”. In: \_\_\_\_\_. **Totem e Tabu, Contribuição à história do**

Assim, implícitos ou explícitos, fundamentos, modelos e exercícios relativos à interpretação da cultura povoam os textos psicanalíticos — de diversas maneiras.

Nos primórdios, a análise deu-se por meio do emprego da *psicanálise aplicada*, na qual métodos e conceitos da teoria e oriundos da clínica eram “aplicados” a outros fenômenos, como a arte, por exemplo.

Algumas delas contaram ainda com o suporte da *psicobiografia* do artista, que recorria à obra na qualidade de reveladora, não só de conflitos internos, mas também da história psicológica do artista.

Em outras palavras, os dados biográficos eram utilizados para interpretar o trabalho artístico, ao mesmo tempo que essas considerações ajudavam a evidenciar a hipótese sobre o funcionamento psíquico do seu criador.<sup>49</sup>

Embora aceita nas primeiras décadas do século XX, essa abordagem sofreu críticas e incompreensões, como parece ser o caso do ensaio de 1928, feito por Freud e chamado “*Dostoievski e o parricídio*”, baseado no livro “*Os irmãos Karamazov*” e nas experiências infantis de seu autor.

Freud procurou, na ocasião, esclarecer a personalidade do escritor russo e explicar sua epilepsia, predileção por jogos de azar e comportamento, relacionando-as ao romance. No entanto, mais recentemente, acredita-se que dificilmente o pai de Dostoievski teria sido assassinado — como sugerido.<sup>50</sup>

A objeção, portanto, estaria na eventualidade de se extrapolar o alcance das interpretações com o que se tem em mãos, resultando num amontoado de suposições<sup>51</sup> — da mesma maneira que um conjunto de pedras não faz uma casa.

---

**movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914).** Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 — São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244; KLEIN, Melanie. (1929). “Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo”. In: \_\_\_\_\_. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. II, pp. 240-248; GREEN, André. **Revelações do inacabado:** sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994; ABRAHAM, Karl. (1911). Giovanni Segantini: A Psycho-analytical Study. In: **Clinical Papers and Essays on Psycho-Analysis.** London: Karnac Books, 1955; RANK, Otto. **O duplo:** um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

<sup>49</sup> NOVAIS, Diego Bertanha. **A criação artística e a experiência estética na obra de Sigmund Freud.** 2017. 81f. Dissertação (mestrado acadêmico – Universidade Federal de Juiz de Fora) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/5391/1/diegebortanhanoais.pdf>>. Acesso em: 02 de setembro de 2019.

<sup>50</sup> SEGAL, Hanna. **Sonho, Fantasia e Arte.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993, p. 86.

<sup>51</sup> NOVAIS, *op. cit.*, p. 15.

Porém, segundo a opinião da psicanalista Hanna Segal, isso não teria tanta importância: “o valor maior dessas psicobiografias não é a reconstrução da infância do artista, mas a descoberta de fantasias expressas pela obra de arte”. Freud teria extraído novos *insights* sobre o complexo de Édipo e descrito com clareza a respeito de fenômenos psicanalíticos, como a personalidade cindida.<sup>52</sup>

Concordamos: o objetivo final deste modelo de interpretação psicanalítica está longe de ser um levantamento documental, embora esse material possa ajudar; mas sim pretende evidenciar certas estruturas da subjetividade — contribuindo para o exercício psicanalítico.

Outra forma interpretativa possível seria a de analisar as produções sem procurar uma confirmação teórica, supostos acontecimentos biográficos ou uma verdade prévia sobre a própria obra ou autor.

Nesta fórmula, que ficou conhecida como *psicanálise implicada*, o objeto é interpelado em um *campo de sentido*, que se articula entre o trabalho artístico e o espectador, resultando em uma produção de significações, interna, singular e original.

Em *O Moisés de Michelangelo*, artigo já citado anteriormente e exemplo desse modelo interpretativo, Freud relata que a literatura e as esculturas exercem forte efeito sobre ele. Por curiosidade, a pintura menos.

Tanto a literatura como a Psicanálise lidariam com os mesmos materiais e chegariam aos mesmos resultados, ainda que por vias diferentes: “o analista observa conscientemente os processos psíquicos anormais dos outros, enquanto o escritor dirige sua atenção para os fenômenos inconscientes em sua própria mente, e, em vez de reprimi-los pela censura, elabora-os esteticamente, criando uma obra de arte”.<sup>53</sup>

Assim, para se analisar uma produção, faz-se necessário observar que: 1) aquilo que nos emociona em uma arte é a intenção do seu arquiteto; 2) essa emoção está expressa no trabalho e pode ser apreendida pelos espectadores; 3) se reproduz no fruidor a mesma disposição afetiva que levou o artista a criar.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> SEGAL, 1993, p. 86.

<sup>53</sup> ROUANET, Sergio Paulo. “Mefistófeles no divã: as relações entre Freud e Goethe”. In: PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral (Orgs.). **Psicanálise hoje: uma revolução do olhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996, pp. 535-556, p. 535.

<sup>54</sup> FREUD, Sigmund. “O Moisés de Michelangelo”. In: \_\_\_\_\_. **Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.

Contudo, para se compreender essa intencionalidade, deve-se antes descobrir o sentido e conteúdo do que é representado na obra de arte. Só após esse estudo, é que seria possível dizer o motivo para nossa comoção ou captura, como bem demonstra Mezan:

Ela [Psicanálise] obriga o intérprete a considerar a singularidade dele [objeto], ou seja, a apreender sua estrutura própria, da mesma maneira como faria com o discurso de um paciente ou com um movimento contra transferencial do analista. Por “estrutura” entendo a articulação das várias partes, dimensões ou camadas do objeto, suas características formais, as maneiras específicas pelas quais estas expressam seu conteúdo — numa palavra, o que faz do objeto *este* e não outro. Só então, ao nos perguntarmos o que de inconsciente pode estar implícito nele, é que pode ter início a leitura psicanalítica, que, se realizada com atenção e *finesse*, terá boas chances de revelar aspectos acessíveis unicamente através da nossa disciplina.<sup>55</sup>

Voltando ao texto de Freud, após explicação inicial, passa-se a descrever a escultura, com articulações entre outros autores que igualmente se interessaram pelo tema: a posição das mãos da estátua, da barba, dos pés, das tábuas, a direção do olhar, entre outros elementos.

E mais: quem foi o homem retratado, seu papel na história, o momento representado — sem mencionarmos uma significativa pesquisa sobre o próprio criador, Michelangelo, e sua relação com o Papa Júlio II, que encomendou a obra para sua tumba.

Segundo Peter Gay, um dos biógrafos do grande psicanalista, o trabalho interpretativo de *Moisés* nos ofereceu uma nova visão da estátua. A maioria acredita, ou acreditava, que o momento esculpido seria do personagem prestes a quebrar as tábuas com os 10 mandamentos, quando ele avista o bezerro de ouro, entendendo a situação como uma representação da calma que precede a tempestade.

Ao contrário, no artigo de Freud, concluiu-se que *Moisés* estava, na verdade, encerrando seu movimento, controlando sua tormenta interior: “isso soa, em boa medida, como se a leitura de Freud sobre Michelangelo fosse uma leitura sobre si mesmo”.<sup>56</sup>

Como se sabe, esse artigo foi escrito em um período muito conflituoso para seu redator que, identificando-se com a escultura, lutava para dominar suas paixões.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> MEZAN, 2015, Edição Kindle, Apresentação. (Grifo do autor).

<sup>56</sup> GAY, Peter. **Freud**: uma vida para nosso tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 295.

<sup>57</sup> 1913-14, época que Freud rompeu com Jung e Adler.

Ainda, conforme Frayze-Pereira: “em suma, a leitura feita por Freud [...] revela que esta é sobredeterminada. Tal análise diz respeito a Moisés, ao Papa Júlio II, a Michelangelo e sobretudo ao próprio Freud”.<sup>58</sup>

Portanto,

Aqui vemos, de saída, a forte transferência de Freud com a estátua, uma ligação afetiva forte e enigmática; será a partir dos intensos movimentos afetivos e ideacionais então evocados que um pensamento interpretativo vai sendo articulado. [...] As teorias psicanalíticas mantêm-se na reserva para que a escultura possa ganhar voz e movimento, exigir leituras diversas no campo das artes, uma releitura do texto sagrado e uma atenção concentrada às formas expressivas.<sup>59</sup>

A arte, ao evocar no receptor certa espécie de emoção, de captura, provocaria uma interpretação para além de desencapsular um sentido oculto: engendraria um *encontro*, que se estabelece entre obra (e tudo o que ela carrega de seu autor) e espectador.

Neste caminho,

O “objeto” de investigação da psicanálise não é outro senão o sujeito que investiga; o psicanalista é também movimentado por suas fantasias, assujeitado às pulsões e, dessa maneira, o distanciamento entre esses dois supostos polos da investigação é impossível. O conhecimento só pode ser alcançado, ou melhor, criado, estando o cientista intimamente engajado em sua obra, transformando-se no e pelo trabalho.<sup>60</sup>

Como já exposto, isto permite a criação de sentidos singulares e infinitos, do indizível em dizível — visão desenvolvida pela psicanalista Ada Morgenstern, ao analisar a estátua de Perseu e Medusa, esculpida por Camille Claudel.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Olho D’água: Arte e loucura em exposição**. São Paulo: Editora Escuta, 1995, p. 110 apud NOVAIS, 2017, p. 17.

<sup>59</sup> FIGUEIREDO, 2014, pp. 51-52.

<sup>60</sup> KON, Noemi Moritz. **Freud e seu Duplo: Reflexões entre Psicanálise e Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 68.

<sup>61</sup> MORGENSTERN, Ada. A onda: um mergulho ao encontro do desamparo. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 33, n. 51, pp. 63-81, dez. 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v33n51/v33n51a08.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2018.

Partindo das reflexões acima, podemos notar, portanto, que há, no mínimo, duas formas de interpelar a arte: como uma revelação de aspectos inconscientes projetados no trabalho artístico (posição aplicada) ou *re-criando-a*, a partir do encontro entre espectador e objeto (posição implicada).

Ou também, podemos constatar que na primeira perspectiva a interpretação psicanalítica estaria a serviço da construção da própria psicanálise, com ilustração de conceitos e noções teóricas, sob o suporte do material da cultura; e a segunda, a serviço da obra e de seu intérprete fascinado.<sup>62</sup>

Não há caminho certo ou errado. Nem fácil, como atesta o prof. Doutor Luís Claudio Figueiredo, no capítulo II de seu livro *Cuidado, Saúde e Cultura*, a respeito de algumas questões sobre o tema da interpretação, levantadas por André Green nos textos *O desligamento* (1971) e *O duplo e o ausente* (1973):

[...] quando Green afirma que “a prática literária do crítico psicanalista tem como objetivo o estudo e a interpretação das relações entre texto literário e o inconsciente” (p.13), deve-se entender que o inconsciente em questão é o do próprio leitor. No entanto, apesar de dizer exatamente isso em alguns trechos, em outros, Green refere-se a um “inconsciente do texto”, dando um sentido bastante impreciso ao termo psicanalítico.<sup>63</sup>

Em algumas leituras para esta produção, a arte fora comparada ao devaneio, ao sonho e à brincadeira. Essas atividades seriam expressões e elaborações da fantasia inconsciente. O artista necessitaria de uma capacidade para enfrentar conflitos profundos e encontrar expressão para eles — para traduzir sonho em realidade.<sup>64</sup>

Apoiando-se nesta perspectiva, poderíamos utilizar da linguagem onírica e seus mecanismos (condensação, deslocamento, representação indireta e simbolismo) para compreender um quadro, por exemplo.

No entanto, em outros estudos, verificamos que:

Enquanto diante de um sonho a fragmentação em elementos discretos é uma via necessária à desconstrução do sentido manifesto para o acesso latente, diante de uma forma artística (ou para-artística) tal procedimento mata seu próprio objeto, deixando

---

<sup>62</sup> FIGUEIREDO, 2014, pp. 51-52.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>64</sup> SEGAL, 1993, p. 118.

em seu lugar fragmentos desconexos, ou que só poderão ser conectados em outro plano, o das supostas origens arcaicas nos psiquismos individuais ou coletivos.<sup>65</sup>

Ambiguidades e desafios à parte, chegamos na encruzilhada. Não há dúvida sobre a ideia de que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino”.<sup>66</sup>

Mas... qual direção tomar? Passaremos, na sequência, a explicar o percurso escolhido e entrecruzado do campo da experiência significativa — que por ora nos parecerá uma viagem no tempo, junto aos primórdios das relações...

#### 1.4 Quando o objeto fala

Décio Gurfinkel pergunta, no prefácio à edição brasileira do livro *A sombra do Objeto*, de Christopher Bollas: “por que um certo quadro não nos diz nada, e uma certa música nos arrepiam e nos arrebatam? Por que para uns o encontro estético se dá com certos objetos, e não com outros?”<sup>67</sup>

No texto ‘Escritores criativos e devaneio’, de 1908, Freud está intrigado justamente com esse segredo guardado pelos escritores. Pergunta-se em que fonte bebe o escritor criativo para alcançar os resultados capazes de mover nossos sentimentos mais íntimos.<sup>68</sup>

Essas questões podem ser convertidas para: por que algo despertou em minha pessoa quando avistei *esta* obra — *Velório da noiva*? O que ocorreu? O que há nela? O que há em mim? Essas são as indagações que esta dissertação procurará responder.

Regressando a Mezan: “o que faz do objeto *este* e não outro?”<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> FIGUEIREDO, 2014, p. 56.

<sup>66</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 10.

<sup>67</sup> GURFINKEL, Décio. “Prefácio à edição brasileira”. In: BOLLAS, Christopher. **A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado**. São Paulo: Escuta, 2015, p. 19.

<sup>68</sup> PARENTE, Alexandra Martins. **Sublimação e *Unheimliche***. São Paulo: Pearson, 2017, p. 319.

<sup>69</sup> MEZAN, 2015, Edição Kindle, Apresentação.

E acrescentemos: por que seria relevante tal estudo?

Segundo Bollas, quando vamos ao teatro, museus, concertos, lugares que nos tocam, ou lemos um livro comovente, estamos em busca de experiências místicas, na esperança de vivermos uma nova *transformação significativa*.<sup>70</sup>

Essa *transformação significativa*, no entanto, dependeria do *encontro* com algum desses *objetos/experiências*, que seriam os detentores do poder transformador — o que levou o citado psicanalista a chamá-los de *objetos transformacionais*.

Os *objetos transformacionais* podem ser concebidos como verdadeiras “instalações”, como sugere Figueiredo, pois, antes de tudo, somos convidados por eles a nos hospedar na dimensão formada nesta confluência. E é como albergados que podemos experienciar toda a repercussão e ressonância dessa reunião singular.<sup>71</sup>

Pensemos nas experiências de ouvir Bach na Sala São Paulo, em São Paulo, Ennio Morricone nas Termas de Caracalla, em Roma, ou mesmo *Rhapsody On a Theme of Paganini*, em seu fone de ouvido. De assistir ao *Lagos dos Cisnes*, interpretado pelo ballet Kirov ou o dedilhar do violão de Helena Meireles.

De admirar a arquitetura do *Parthenon*, em Atenas, ou a opulência da *Galeria dos Espelhos*, do Palácio de Versalhes, na França. Ainda, passear por todos esses lugares, mas encantar-se, na verdade, com uma pracinha bem cuidada de uma cidade do interior.

De estar frente a frente com a *Pedra de Roseta* ou *David*, de Michelangelo. De vagar pelas ruas de Paris do século XIX, junto a Jean Valjean, escondendo-se do inspetor de polícia Javert. De compreender *por que Klein?*, ou mesmo a história da Psicanálise, acompanhando sua semente, seu *(O) tronco e os ramos...*

Sem mencionarmos inúmeras peças de teatro, filmes, séries. Uma experiência gastronômica. E mesmo algumas pessoas, aulas e sessões de análise.

Assim, do ponto de vista individual, cada um ‘utilizaria’ ‘seus’ objetos transformacionais para organizar suas experiências e dar-lhes sentido, transformando a si e o mundo. Em outras palavras, eles funcionariam como matrizes interpretativas, permitindo serem usados pelo sujeito para que possa mudar, evoluir, significar, reparar e, em última instância, em nossa opinião, para que o sujeito possa sentir que vive uma vida plena, saudável e inovadora.

---

<sup>70</sup> BOLLAS, Christopher. **A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado**. São Paulo: Escuta, 2015, p. 19.

<sup>71</sup> FIGUEIREDO, 2014, p. 79.

Desta forma:

Entregar-se à instalação e ao seu chamado é entregar-se aos cuidados dos objetos transformacionais com os quais estabelecemos uma relação transferencial: transferimo-nos para a obra, levando para ela todos os nossos elementos psíquicos, afetos e representações, memórias e desejos, velhos padrões e possibilidades de mudança.<sup>72</sup>

Ignorar essa solicitação é permitir também que a cultura não seja pensada, repensada, criada e recriada. Neste ponto reside a importância deste estudo, como de todos os já feitos ou a serem realizados, com essa interface:

Na verdade, são vários os processos implicados nas atividades de objetos transformacionais: os processos de constituição e reconstituição narcísica, os processos de saúde (somática e psíquica) e os processos culturais e civilizatórios, entre os quais os de sublimação, criação e fruição de objetos estéticos, bem como os de obediência a leis, padrões e ideais socialmente consagrados. Ou seja, *toda a vida social e institucionalizada dos indivíduos se forma e se sustenta a partir de objetos transformacionais e todos os entes da cultura*, assim como os processos que promovem, localizam-se nesta esfera.<sup>73</sup>

Ainda em consonância com o prof. Dr. Luís Claudio Figueiredo, tanto as obras quanto suas interpretações poderiam servir como objetos transformacionais, estas últimas de ‘segunda ordem’.<sup>74</sup> Fica claro que tanto podemos ser tocados pela escultura de Moisés, quanto pelo texto de Freud a seu respeito.

E, mais um motivo para lamentarmos decisões governamentais, que põem em dúvida o valor das pesquisas em ciências humanas.

Como já citado, uma pessoa pode ser um objeto transformacional e, na verdade, o primeiro objeto transformacional que um sujeito pode ter o é: sua mãe.<sup>75</sup> Ela tanto sustenta a vida do bebê como transmite uma *estética* em sua maternagem: a forma de o embalar, carregar, acariciar, acalmar, limpar, alimentar. Como ela sorri, interage, brinca, comunica:

---

<sup>72</sup> FIGUEIREDO, 2014, p. 81.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>75</sup> Mãe biológica, adotiva, cuidador(a), todo aquele que cumprir tal função.

O idioma de cuidado da mãe e a experiência do bebê deste cuidado é uma das primeiras, senão a mais precoce, estética humana. É a ocasião mais profunda, na qual a natureza do *self* é formada e transformada pelo ambiente.<sup>76</sup>

Como as atividades concretas da maternagem organizam as experiências interna e externa do bebê, Bollas acredita que essa mãe deve ser vista como um objeto/processo, que modela o desenvolvimento do caráter pessoal e irá predispor todas as experiências estéticas futuras:

Prefiro identificar a primeira experiência objetal subjetiva do bebê com um objeto transformacional [...]. Um objeto transformacional é identificado pelo bebê quando ele vivencia os processos que modificam a experiência do *self*. É uma identificação que surge da relação simbiótica, na qual o primeiro objeto é ‘conhecido’, não como uma representação de objeto, mas como uma experiência recorrente do ser — mais existencial e oposta a um saber representacional.<sup>77</sup>

Antes de prosseguirmos, no entanto, acreditamos ser necessário uma pequena conceituação do termo *self*, referido acima. Em termos gerais, para a Psicologia, ele pode ser pensado de três maneiras:

1) núcleo da consciência que reflete sobre si mesma; 2) núcleo permanente e continuativo no decorrer das mudanças somáticas e psíquicas que caracterizam a existência individual; 3) totalidade das instâncias psíquicas relativas à própria pessoa em contraposição às relações objetais.<sup>78</sup>

Igualmente “dentro” da Psicanálise, há que se observar, previamente, sob qual prisma determinadas ideias estão sendo enfocadas, pois podem adquirir diferentes significados, a depender da teoria adotada.

A questão da conceituação é explicitada por Renato Mezan, no capítulo *Questões de método na história da psicanálise*, do seu livro vencedor do prêmio Jabuti: ao estudarmos tal aporte teórico (Psicanálise), perceberemos que um mesmo vocábulo pode ocultar concepções distintas e, na emergência de sua compreensão, não seria difícil recorrermos ao mínimo

---

<sup>76</sup> BOLLAS, 2015, p. 67.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>78</sup> GALIMBERTI, Umberto. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2010, p. 1042.

denominador comum — conduta que não beneficia maiores compreensões ou o ponto de vista clínico.<sup>79</sup>

Ainda, pode ocorrer que determinadas expressões, como “posição” ou “ambiente facilitador”, por exemplo, sejam exclusivas de determinadas escolas e não se encontre equivalentes entre as outras linhas de pensamento.

Esse é o caso da palavra *self*. A título ilustrativo, tomemos duas passagens:

[...] com a noção de “identificação”, o funcionamento psíquico passa a ser compreendido não somente à luz da dinâmica pulsional, mas também em termos do que a Psicanálise anglo-saxônica chama “o self”, o “si-mesmo”, e, posteriormente, do que Lacan designará como sujeito, que não é o mesmo que o self, mas cumpre uma função semelhante no interior do modelo lacaniano.<sup>80</sup>

Já Melanie Klein, inicialmente, usou os termos “ego”, “sujeito” e “self” de forma intercambiável. Mais tarde, ponderou que “self” e “sujeito” deveriam ser entendidos como a totalidade da personalidade, incluindo a vida pulsional e o “ego”. Este, por sua vez, seria a parte organizada do próprio “self/sujeito”.<sup>81</sup>

Para Bollas, o *self* seria nosso inconsciente — uma organização psíquica singular, adquirida inatamente, ao qual somam-se as vivências e influências desfrutadas através dos anos, principalmente ao longo da infância.<sup>82</sup>

“O self, para o autor, longe de ser uma figura unitária e coesa, reflete uma estrutura multifacetada, o que permitirá a cada sujeito estados diferenciados da experiência de si.”<sup>83</sup> Nas próprias palavras de Bollas:

---

<sup>79</sup> MEZAN, 2014, Edição Kindle.

<sup>80</sup> MEZAN, Renato. “Paradigmas e modelos na Psicanálise atual” In: PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral (Orgs.). **Psicanálise Hoje: Uma Revolução do Olhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996, p. 354. (Grifo do autor).

<sup>81</sup> HINSHELWOOD, Robert Douglas. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992, p. 469.

<sup>82</sup> WAKS, Claudio Eugenio Marco. Reseña de “Sendo um personagem” de Christopher Bollas. **Psychê**, vol. VI, nº 9, 2002, p. 220. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/307/30700917.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

<sup>83</sup> DE MARTINI, André. Uma antropologia do outro em mim. O impensado conhecido de Christopher Bollas. **Impulso**, v.22, nº55, Piracicaba: 2012, p. 81. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/290/1079>>. Acesso em: 26 de setembro de 2020.

O conceito de *self* deveria aludir às posições ou pontos de vista de onde e por meio dos quais percebemos, sentimos, observamos e refletimos sobre experiências distintas e independentes do nosso ser, sendo um ponto de vista muito importante o que vem por intermédio do outro que nos experiência.<sup>84</sup>

Sua teoria também aprofunda o conceito de *self verdadeiro*, como dividido por Winnicott, mas discordando ligeiramente dele:

[...] não creio que esse *self* verdadeiro deva ser identificado como o id e diferenciado do ego. Penso que Winnicott estava muito mais perto da verdade quando afirmou que, por *self* verdadeiro ele queria dizer a disposição herdada, e como o id é a presença psíquica dos instintos corporais, todas as representações do id envolvem, então, a organização do ego.<sup>85</sup>

O movimento do uso dos objetos o instauraria, alavancando o potencial destinado às elaborações do sujeito, gerando, assim, um verdadeiro idioma pessoal.<sup>86</sup>

Esse trabalho de fundação e codificação, entre as marcas advindas de fora, juntamente com as disposições herdadas, projetar-se-ia na personalidade<sup>87</sup> — que seria um conjunto de ecos ou reproduções da lógica facilitadora dos pais.

Por tratar-se de um tipo de memória constitutiva profunda, Bollas define esse rudimento como *conhecido não pensado*: internalizações vivas dos vestígios de relações com outros e aspectos da estética de cuidados, uma “trama de complexos inconscientes que podem tanto propiciar quanto impedir o enriquecimento da vida psíquica por meio de experiências generativas do *self* com o mundo de objetos.”<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> BOLLAS, Christopher. A Sombra do Objeto: Psicanálise do conhecido não pensado, 1992, pp. 22-23 apud FRAYZE-PEREIRA, João. Uma poética psicanalítica. Christopher Bollas e a questão da experiência estética. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v.34, n.53, p.187, dez., 2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062011000200016](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200016)>. Acesso em 07 de outubro de 2020.

<sup>85</sup> BOLLAS, 2015, p. 308.

<sup>86</sup> FRAYZE-PEREIRA, 2011, p. 187.

<sup>87</sup> WAKS, 2002, p. 220.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 80.

A fantasia seria o primeiro representante do conhecido não pensado. Ela seria responsável por processar a representação do *self* junto às inúmeras trocas intersubjetivas que ocorrem entre o bebê e seu objeto transformacional.<sup>89</sup>

Outro elemento que faria parte do conhecido não pensado é o conhecimento somático: nossa percepção sobre pessoas e eventos, aos quais “levamos” seus efeitos para nosso soma, sem, no entanto, conseguirmos processar.<sup>90</sup>

Assim, seríamos portadores de conjuntos de sabedorias: que pensamos conhecer e que conhecemos, sem jamais termos pensado — um material misteriosamente indisponível, que possivelmente nunca seremos capazes de compreender e analisar, mas que faz parte de nosso ser, moldando-nos e afetando-nos.

Importante pontuar que, em nossa pesquisa, “encontramos” um autor cuja preferência se dá à outra tradução da expressão “conhecido não pensado”. Ele, André De Martini, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, acredita que, desta forma, poder-se-ia passar a ideia errônea de que há algo inconsciente ‘ainda não pensado’, como o recalque.<sup>91</sup>

No entanto, Bollas compreenderia o termo como uma estrutura irrefletida, presente desde o início da vida na organização da mente. Assim, De Martini propõe o uso dos termos *impensado conhecido*, invertendo a ênfase dos significados.

Preferimos seguir com a tradução original, justamente pela estrutura de tal fenômeno tratar-se de algo que compõe uma gnose fundadora, anterior ao processo mental ordenado, conhecido como “pensamento”. O “impensado”, neste caso, seria um julgamento.

Por conseguinte, faz-nos mais sentido, privilegiarmos o substantivo *conhecido*, qualificando-o com a impressão gráfica do que nos é inato: *não pensado*.

Retomando, uma vez que todo esse movimento se dá precocemente, quando a mãe ainda não é reconhecida como um outro, esta seria uma relação objetal que não emergiria do desejo, mas sim de uma identificação perceptual do objeto com sua função, que seria a de transformadora ambiente-somático do sujeito.

Com o sucesso do desenvolvimento do bebê, o processo transformacional é deslocado do ambiente-mãe (onde se originou) para incontáveis objetos subjetivos, indo da experiência do processo para a articulação da experiência.

---

<sup>89</sup> BOLLAS, 2015, p. 309.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>91</sup> DE MARTINI, 2012, p. 79.

“A mãe suficientemente boa é aquela que, enquanto um objeto transformacional, manipula o ambiente para que ele corresponda às necessidades humanas, ainda que isso não impeça que experiências de frustração sejam internalizadas pela estrutura do ego.”<sup>92</sup>

Os rastros da relação originária repercutiriam na vida adulta, manifestando-se na busca por um *objeto identificado com a metamorfose* (um relacionamento, um lugar, evento ou ideologia), que promete transformar o *self*.<sup>93</sup>

Tais encontros, alguns deles verdadeiros momentos estéticos, evocariam um sentido de fusão psicossomática, que é a lembrança do objeto transformacional. Nas próprias palavras de Bollas:

A experiência egoica de ser transformado pelo outro permanece como uma memória, que pode ser rerepresentada em experiências estéticas, em uma ampla gama de objetos transformacionais da mesma categoria dos sonhos (como carros novos, casas, trabalho e férias), que prometem uma mudança total do ambiente interno e externo, ou nas variadas manifestações psicopatológicas desta memória, por exemplo, na relação do jogador com seu objeto ou na relação do extremista com seu objeto ideológico.<sup>94</sup>

Importante pontuar, como notado acima, que essa procura pode ser também por experiências estéticas negativas, já que a busca imprime características das primeiras vivências. Como exemplo, Bollas citou, entre outros, os jogadores, que representariam nas apostas a relação com uma mãe que não transmite segurança e passaria a ideia de não ser capaz de suprir suficientemente.<sup>95</sup>

“Sendo assim, a busca por objetos transformacionais na vida adulta é uma tentativa de restabelecer alguma simetria entre self e ambiente, ou então recriar as falhas vividas nessas simetrias.”<sup>96</sup>

A estética materna também influencia sua fala, expressões, cantos, narrações, linguagem e, importante, as traduções dos humores do bebê. A descoberta da palavra pelo *self* seria a

---

<sup>92</sup> DE MARTINI, 2012, p. 79.

<sup>93</sup> BOLLAS, 2015, p. 67.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>96</sup> DE MARTINI, *op. cit.*, p. 83.

segunda estética humana: “em certo sentido, aprendemos a gramática de nosso ser antes de apreendermos as regras de nossa língua.”<sup>97</sup>

O fracasso em transformar os humores internos do bebê em linguagem pode facilitar a posição do caráter esquizóide, em que a linguagem é dissociada do sentimento e onde os humores do mundo interno são quase exclusivamente registrados no modo de ser do sujeito.<sup>98</sup>

Esse idioma de cuidados interferirá nas vezes que desejarmos, nos desesperarmos, sentirmos ousadia, temor, amor ou raiva, por exemplo, e ainda, terá peso na forma como lidamos com nosso próprio *self*.

Bollas acredita que ao nos depararmos com um objeto transformacional e vivenciarmos, conseqüentemente, o momento estético, sentiríamos uma cesura no tempo e que a imprevisibilidade própria de tais acontecimentos potencializaria uma sensação de sagrado, como se a ocasião *certamente* tivesse sido escolhida *para nós*.

*Este* objeto, e não outro, *toca a mim*, e não outra pessoa... como explicam os psicanalistas, trata-se de um encontro íntimo, que vem da essência e do interior de cada um. Essa experiência não seria aprendida, pois se referiria a uma memória existencial (da estética dos primeiros cuidados).

O autor ainda pergunta: quando, então, o *conhecido não pensado* se faz ser pensado? Por meio do estabelecimento das relações objetais, do uso do sujeito e da transmissão das experiências dos outros.<sup>99</sup> Essa “pedra de roseta” não seria absoluta, mas nos ajudaria a refletir sobre o âmago de nosso *self* e elementos de nossos antepassados.

Aspectos do *conhecido não pensado* gerariam essa procura por objetos que auxiliariam na tradução de nosso dialeto, objetos esses que devem ser capazes de atender uma necessidade de elaboração, que intriga e faz trabalhar a consciência, florescendo nosso idioma pessoal.

Assim, é necessário atentarmos “para as transformações e evocações que se dão no contato com o mundo dos objetos e das relações transferenciais na experiência presente.”<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> DE MARTINI, 2012, p. 71.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> BOLLAS, 2015, pp. 312-313.

<sup>100</sup> DE MARTINI, *op. cit.*, p. 85.

### 1.5 Tão bonito e estranho e novo

Em seu livro *A Sombra do Objeto*, Christopher Bollas oferece dois casos literários sobre a experiência estética: no romance *Moby Dick*, de Herman Melville, e no conto *O vento nos salgueiros*, de Kenneth Grahame.

No primeiro exemplo, o personagem Ishmael fica cativado pela imagem de uma imensa massa, que ele descobre depois ser de uma baleia (*Moby Dick*). Aceitando ajudar a caçá-la, num projeto de vingança do capitão do baleeiro, põe-se em profundo encantamento e admiração pelo animal, mas também pelo mar, que o põe em contato com o misterioso — suscitando profundas reflexões e transformações.

Contudo, o que mais intrigava e confundia era uma longa, flexível e portentosa massa negra de algo que flutuava no centro do quadro sobre três turvas linhas azuis e perpendiculares, boiando em cima de uma espuma indefinível. Um quadro verdadeiramente, suficientemente encharcado para enervar um homem distraído. Ainda assim, em torno dele havia uma sorte de sublimidade indefinida, meio alcançada, inimaginável, que atraía de tal modo que, involuntariamente jurava-se descobrir o que significava aquela pintura maravilhosa. De quando em quando, uma ideia brilhante (*sic*) mas enganosa cruzava nossa mente. — É o Mar Negro durante uma tempestade à meia noite. — É um combate sobrenatural entre os quatro elementos primordiais. — É uma charneca amaldiçoada. — É o colapso da torrente do Tempo, rodeada de gelo. Mas por fim todas essas fantasias cediam diante do portentoso centro do quadro. Se ISSO fosse encontrado todo o resto se tornava simples. Mas um momento: não possui uma ligeira semelhança com um peixe gigantesco? Talvez mesmo com o próprio leviatã?<sup>101</sup>

Em tua primeira viagem como passageiro, por que sentiste tamanha vibração mística quando descobriste já não ser possível avistar a terra? Por que razão os antigos persas consideravam o mar como sagrado? Por que os gregos lhe conferiram uma divindade específica, o próprio irmão de Júpiter? Certamente tudo isso tem um significado. E ainda mais profundo é o sentido da história de Narciso, que por não conseguir agarrar a suave e atormentada imagem que viu na fonte nela mergulhou e se afogou. Mas vemos essa mesma imagem em todos os rios e oceanos. É a imagem do inapreensível fantasma da vida; e essa é a chave de tudo.<sup>102</sup>

No segundo, durante o nascer do sol, um dos personagens, um rato, que rema calmamente rio abaixo com sua amiga toupeira, fica tomado por um som etéreo, que o deixa em êxtase, como um bebê indefeso:

---

<sup>101</sup> MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: Editora Landmark, 2012. Edição Kindle. (Grifo do autor).

<sup>102</sup> *Ibidem*.

Se era para acabar tão depressa, eu *quase* queria nunca tê-lo ouvido. Pois aquilo despertou em mim um desejo que dói e nada parece valer mais a pena do que escutar aquele som outra vez e ficar escutando-o para sempre.<sup>103</sup>

As duas ilustrações retratam um chamado para aventura e descoberta, para a jornada do herói, como se os personagens tivessem sido capturados por uma intensa ilusão de serem pinçados pelo ambiente, para a possibilidade de experiências transformadoras.

A opção por fazer um mestrado, após um encantamento por um tema, que nos mobiliza, também pode ser vista como um incrível empreendimento, que inegavelmente transforma aqueles que seguem esse caminho.

Estarmos entre a “imensidão” da instalação do MASP, no mar ou floresta de quadros, sentirmos afinidade e ligação com uma das obras — que não era a mais bonita, mais cara ou mais famosa — equivale ao convite do ambiente.

Assim, diante da pintura *Velório da noiva*, como o ratinho do conto britânico, sussurrámos: tão bonita e estranha e nova!!

---

<sup>103</sup> GRAHAME, Kenneth. **O vento nos salgueiros**, s.d. apud BOLLAS, 2015, p. 73. (Grifo nosso).

## 2. PLANTAÇÃO

### 2.1 Um pouco sobre... arte e pintura

“*A arte pertence ao inconsciente.*”

*Kandinsky*

O que é *arte*? Parece não haver consenso ou uma definição unívoca. Apenas por curiosidade, o buscador Google, em 0,70 segundos, apresenta mais de 4 milhões de resultados para essa questão. O dicionário virtual *Oxford*<sup>1</sup> a define como uma expressão ou aplicação da capacidade criativa e imaginação humanas, gerando trabalhos para serem apreciados, principalmente por sua beleza ou poder emocional.

Segundo o *Dicionário Básico de Filosofia*, “*arte*”, do latim — talento, saber fazer — “é uma atividade cultural que, tanto no domínio religioso quanto no profano, produz coisas reconhecidas como belas por um grupo ou por uma sociedade.”<sup>2</sup>

Já o verbete para *obra de arte* concebe o termo como “conjunto organizado de signos e materiais colocados em forma por um espírito criador e formando um todo harmonioso e belo capaz de nos proporcionar uma satisfação estética desinteressada.”<sup>3</sup>

Embora o dissenso, o homem não cessou de tentar responder tal questão, desde tempos imemoriais. O grande escritor Leon Tolstói foi um dos que perseguiram a indagação e publicou um livro inteiramente sobre o assunto.

Em *O que é arte?*, de 1898, o autor faz um grande passeio sobre o tema, indo dos gregos aos romanos, dos filósofos alemães aos ingleses, passando pelos franceses. Segundo a apresentação brasileira da obra, escrita por Marcelo Backes, doutor em Germanística e

---

<sup>1</sup> “*The expression or application of human creative skill and imagination, typically in a visual form such as painting or sculpture, producing works to be appreciated primarily for their beauty or emotional power.*” (“Art”. In: OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Disponível em: <<https://www.lexico.com/en/definition/art/>>. Acesso em: 10 de setembro de 2019). [Tradução nossa].

<sup>2</sup> “ARTE”. In: JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 18.

<sup>3</sup> “OBRA DE ARTE”. In: *Ibidem*.

Romanística, o russo queixa-se de quase todas as definições, como as de Hegel ou Nietzsche, por enfatizarem o prazer vinculado à beleza.<sup>4</sup>

Contudo, o mestre não deixou de oferecer sua própria concepção e responder à pergunta: “arte é a atividade humana que consiste em um homem conscientemente transmitir a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e esses outros serem contagiados por esses sentimentos, experimentando-os também.”<sup>5</sup>

Por outro lado, há os que defendem a impossibilidade de uma definição do que seja *arte*. A tese mais conhecida sobre essa negativa data entre as décadas de 1960-1970, e é do filósofo americano Morris Weitz.

Weitz acreditava que a diversidade do que chamamos *arte* ou *obra de arte* dificultou a identificação de propriedades essenciais partilhadas — e fundamental para se estruturar um postulado. Assim, a questão “o que é arte?” deveria, segundo sua perspectiva, ser substituída pela questão “que tipo de conceito é arte?”<sup>6</sup>

Embora essa concepção tenha sido contestada nos anos seguintes, ela ainda exerce influência sobre debates atuais, justamente no ponto que pretendeu negar: fomentando novas tentativas de definições.<sup>7</sup>

Assim:

Dizer o que seja arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçomamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> TOLSTÓI, Leon. **O que é Arte?** Apresentação Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>6</sup> MOROKAWA, Rose Leny. Definir ou não arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. **ARS (São Paulo)**, São Paulo: v.16, n.34, pp. 93-111, dez. 2018. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202018000300093&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202018000300093&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt/)>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>8</sup> COLI, Jorge. **O que é arte** (Primeiros Passos). São Paulo: Editora Brasiliense, 2017. Edição Kindle, Introdução.

De qualquer maneira, chamamos a atenção para os muitos entendimentos que os termos *arte* e *obra de arte* trazem em comum: uma capacidade de transmissão de afetos, bem como uma relação estreita com a beleza.

Ninguém sabe como a arte começou. Se considerarmos construção de templos e casas, pinturas, esculturas ou tecelagens como tal, não há povo no mundo que não a conheça. No entanto, se estivermos chamando de *arte* algo a ser apreciado em museus e exposições, ou ainda, algo a ser ostentado como adorno, faz-se necessário reconhecer que essa é uma concepção recente do termo.<sup>9</sup>

Porém, mesmo partindo desta premissa proposta no parágrafo anterior, uma mostra de obras contemporâneas pode comprometer nosso pretense entendimento sobre o assunto, seja pelas suas características dinâmicas, seja pelo viés contestador ou perturbador que costumam apresentar.<sup>10</sup>

Afinal, já faz um tempo que a *arte* saiu dos salões e muitos trabalhos podem ser considerados várias coisas, menos adorno. A relação com a beleza atualmente também parece estar comprometida. Um exemplo desse novo rumo pode ser o urinol, escultura chamada de *A Fonte*, criada pelo artista plástico Marcel Duchamp.

Quanto mais recuamos no tempo, mais verifica-se que toda a classe de produções, seja ela pictórica, arquitetônica ou estatuária, não possuía um fim em si mesma, não era considerada *mera* obra de arte. As realizações possuíam propósitos definidos, ou seja, necessidades a atender, e aquele que ignorasse suas finalidades seria incapaz de avaliá-las bem.<sup>11</sup>

Todavia, é possível afirmar que o início das artes é inseparável da magia, da religião e do mito. A arte paleolítica, por exemplo, nada mais era do que a antecipação do efeito desejado: o evento real seguiria à ação mágica da representação pictórica.

Assim, esse artista pré-histórico, quando pintava na rocha um animal sendo atingido por uma flecha, não separava o mundo de ficção da realidade, sentindo-os como um *continuum*.<sup>12</sup>

Importante assinalar que essa concepção de arte, como uma continuação direta da realidade comum, nunca desapareceu por completo, como comprova a lenda de Pigmalião —

---

<sup>9</sup> GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p. 37.

<sup>10</sup> MELLO, Regina Lara Silveira. **O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais**. Campinas: PUC-Campinas, 2008, p. 15.

<sup>11</sup> GOMBRICH, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>12</sup> HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 5-6.

que se apaixonou pela estátua que ele próprio criou —, ou como atesta a observação de um Sioux sobre um pesquisador a quem viu fazer desenhos: “eu sei que esse homem meteu muitos de nossos bisões em seu livro. Eu estava lá quando ele o fez, e desde então não tivemos mais bisões”.<sup>13</sup>

Ainda, boa parte da estatuária da Catedral de Notre-Dame de Paris foi vítima de vandalismo e decapitação por parte dos insurgentes da Revolução Francesa, pois acreditava-se que as figuras retratavam os reis da França. Convém também ilustrar que uma das palavras egípcias para escultor era “aquele que mantém vivo.”<sup>14</sup>

Neste ponto, cumpre divulgar parte da história de Maria Auxiliadora, autora do objeto de estudo: sabemos que ela pintou noivas em seus próprios velórios e que ela mesma gostaria de ser enterrada como tal.

A primeira mudança estilística na história deu-se na transição para o período neolítico, quando o homem deixou de caçar e coletar alimentos para criar e plantar, mudando todo o ritmo de vida.

Percebendo-se dependente do tempo, do sol, da chuva, da fertilidade do solo, entre outras vicissitudes, surge a ideia do desconhecido e misterioso. A magia abre espaço aos ritos religiosos e cultos, e, com isso, para a arte sacra e profana.<sup>15</sup>

Um dos exemplos desta indicação é a estatueta de marfim, encontrada em Stadel, na Alemanha, denominada “Homem-leão”: com corpo humano e cabeça leonina, de 32 mil anos atrás, sendo um dos mais antigos exemplos de arte e, provavelmente, de artefato religioso.

Só muito posteriormente, com os gregos, a arte passou a ser compreendida como é hoje: uma atividade cujas criações podem ser consideradas e apreciadas como formas puras e desinteressadas. Por volta de 700 a. C., em suas terras, encontramos os primeiros trabalhos visuais assinados, como o vaso de Aristonoto — a mais antiga obra existente que conta com uma subscrição.

Os helênicos também dividiram a arte e lhes atribuíram musas: Calíope (da eloquência e poesia épica); Clio (patrona da História); Érato (da poesia lírica); Euterpe (presidia a música e à qual se atribui a invenção da flauta); Melpômene (responsável pelo canto, harmonia musical

---

<sup>13</sup> LÉVY-BRUHL. *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*; 1910, p. 42 apud HAUSER, 1998, p. 5.

<sup>14</sup> GOMBRICH, 2013, p. 501.

<sup>15</sup> HAUSER, 1998, pp. 9-12.

e tragédia); Polímnia (presidia a oratória); Talia (a comédia); Terpsícore (patrona da dança e dos coros dramáticos) e Urânia (presidia a astronomia e as ciências exatas em geral).<sup>16</sup>

Como se nota, a pintura não foi contemplada. Segundo estudiosos, seu nascimento para a mitologia não seria tão prestigioso quanto o da música — patrocinada pelos deuses Apolo, Orfeu, Cadmo, entre os gregos, e Hermes, entre os romanos — ou o da poesia, cujos primórdios divinos, desde Homero, jamais foram contestados.<sup>17</sup>

Acrescenta-se a essa origem ingloria a condição social do artista plástico na Antiguidade: o pintor é antes de tudo um homem que trabalha com as mãos, o que significa que sua atividade o afasta de qualquer possibilidade de contemplar ideias, portanto, de qualquer teoria.<sup>18</sup>

Foi só após o Renascimento que se deu o início do reconhecimento intelectual da pintura como um modo de compreender a realidade, uma expressão superior das ideias e até mesmo uma forma de pensamento, como reivindica o próprio Leonardo da Vinci:

O caráter divino da ciência da pintura faz com que a mente do pintor se transforme em uma imagem da mente divina; pois com livre poder ele se entrega à criação de diversas espécies, de vários animais, plantas, frutas paisagens, ruínas de montes, lugares pavorosos e amedrontadores, que provocam terror a quem os observa [...].<sup>19</sup>

Outro advogado desta causa foi Leon Battista Alberti, filósofo eclesiástico que viveu nos anos de 1404 a 1472, entre Roma e Florença, para quem esse ofício não era uma profissão mercenária, mas sim um trabalho nobre, e o pintor também não era um simples artesão, mas um artista.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> CIVITA, Victor (Editor). **Dicionário de Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

<sup>17</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O mito da pintura”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**. Textos Essenciais: o mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2014, vol. 1, p. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>19</sup> DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Roma: Newton Compton, 1996, p. 41 apud LICHTENSTEIN, 2014, p. 38.

<sup>20</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline. “Leon Battista Alberti (1404 – 1472)”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**. Textos Essenciais: o mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2014, vol. 1, p. 93.

Para provar a dignidade da arte de pintar, Alberti recorreu à mitologia: “por isso costume dizer entre meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas, transformou-se em flor, foi o inventor da pintura.”<sup>21</sup>

Assim, ao longo da história, podemos observar transformações de tradições e rompimentos de padrões, não só nas pinturas, mas também no modo como todas as classes de obras são apreciadas e usufruídas — sem contar com o papel social do artista/pintor, que pôde e pode variar de simples artesão à celebridade, de apoiador a detrator de seu tempo.

Portanto, a *arte* assume significados distintos em diferentes tempos e lugares, e o belo e a harmonia não seriam valores universais, impactando diretamente nas possíveis interpretações.

## 2.2 Um pouco sobre... arte e pintura brasileiras

Se pensarmos na atividade artística anterior ao contato regular com os europeus, que se deu a partir do século XVI, a literatura arqueológica menciona três categorias: as pinturas rupestres, os adornos e os objetos que possuem motivos decorativos.<sup>22</sup>

Já os demais trabalhos só foram estudados e reconhecidos apenas em meados do século XIX, quando se pôde conceber uma historiografia brasileira, que se concentrou basicamente em três temas: a arte barroca, com foco em Minas Gerais e Aleijadinho; a arte “acadêmica”, centrada na produção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro; e, principalmente, o modernismo.<sup>23</sup>

Assim sendo, a primeira fase das manifestações artísticas no Brasil, após certo desenvolvimento social, dar-se-á por meio do Maneirismo,<sup>24</sup> mesmo movimento cultural predominante na Europa à época, sobretudo na arquitetura.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1989 apud LICHTENSTEIN, 2014, p. 96.

<sup>22</sup> ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

<sup>23</sup> MARQUES, Luiz *et al.* Existe uma arte brasileira? **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, [S.I.], v.22, n.36, dez. 2017, p. 6. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/79600/>>. Acesso em: 21 de setembro 2019.

<sup>24</sup> Movimento caracterizado por conter duas tendências opostas: um núcleo preciso de regras para aplicação e um modo de fuga dessas mesmas regras, cujo objetivo é valorizar o confronto entre as normas e sua transgressão.

<sup>25</sup> ZANINI, *op. cit.*

Com a colonização, surgem as primeiras demandas e necessidades ditas artísticas, porém de forma tímida: a maioria dos trabalhos concentraram-se nas decorações dos templos católicos, seus tetos e altares. “Imagens e telas eram importadas de Portugal; já a pintura de forro exigia pintor no local”.<sup>26</sup>

Portanto, coube à Igreja o patrocínio das produções, a formação dos artistas, juntamente com o fornecimento de referências estéticas, que deviam alimentar a fé e a esperança.<sup>27</sup>

A pintura foi “usada” como um recurso pedagógico para converter pagãos, alertar os crentes, propagar o moralismo e estabelecer hierarquias, por meio de uma iconografia que diferenciava, de maneira explícita e exagerada, o bem e o mal, o condenável e o louvável, o sofrimento atroz do condenado e o tratamento piedoso do absolvido:

[...] A mentira, o segredo e a traição, assim como a crueldade, eram parte do dia-a-dia (*sic*) da população, composta em sua maioria, de homens e, entre eles, escravos. A administração portuguesa era muitas vezes hostil e vingativa e, justamente, na época da descoberta do ouro e diamantes, apertava o controle sobre os colonos na esperança de saldar as dívidas que Portugal contraíra com a Inglaterra. Que os colonos sentissem grande afinidade com Cristo, a quem foram impostas, segundo a *Bíblia*, injustiça e tortura semelhante à sua, não é de se espantar.<sup>28</sup>

Dos séculos XVI ao XVII, simplesmente não existiam outras demandas pela área pictórica no país, geralmente ligadas à necessidade de legitimação simbólica de poder, tampouco treino acadêmico que pudesse sustentar e desenvolver uma aptidão.

A par de artistas com formação específica, muitos havia que aprendiam por esforço próprio. Às vezes não conseguiam vencer essas limitações de origem e sua obra não chega a ter maior expressão. Outras vezes a pintura de ex-votos, por exemplo, surpreende pelo talento inculto que revela.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> ZANINI, 1983, p. 289.

<sup>27</sup> COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo da arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, p. 73.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>29</sup> ZANINI, *op. cit.*, *loc. cit.*

Por isso, outra característica nacional é que a via erudita nem sempre foi o mais rico canal de tais manifestações: a análise de documentação por historiadores demonstra a importância do artesão, mestre-de-obras e pedreiro, no período.<sup>30</sup>

Afinal, as expedições ao país não traziam, na maior parte do tempo, artistas, e sim soldados, comerciantes e padres, com a missão de conquistar terras e almas, além de lucrar.

Ainda, por descendermos primordialmente da matriz lusitana, a arte figurativa e pictórica teve um início e desenvolvimento sofridos, se equiparadas às demais áreas artísticas mais valorizadas e desenvolvidas na metrópole, como a literatura, a música e a já mencionada arquitetura: “quem é o pintor, português ou brasileiro, que se compara a Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Fernando Pessoa ou Guimarães Rosa?”<sup>31</sup>

O século XVIII segue marcado pela precariedade da colônia, que é formada por uma comunidade diversa: poucas famílias constituídas, um grande número de homens sós, poucas mulheres solteiras, brancas e livres, relações irregulares, ausência de proteção quer do Estado, quer das famílias, principalmente frente aos mestiços, considerados cidadãos de segunda categoria.<sup>32</sup>

O casamento e a união estável, neste contexto, eram importantes para garantir a necessária divisão do trabalho, a descendência, a possibilidade de efetivação de propriedades, como humanos escravizados e terras, bem como o almejado enobrecimento da sociedade.

Esse cenário de escassez propiciou uma grande ascensão do culto mariano,<sup>33</sup> que oferecia aos seus fiéis a imagem de uma mulher e mãe pura, materna, atenta, fecunda, saudável, capaz de garantir uma descendência e família estáveis e, conseqüentemente, uma estrutura social, econômica e política mais seguras.

Bela, recatada e do lar. A figura feminina na arte brasileira surge, portanto, como uma imagem idealizada, da qual fazem parte vários atributos, como beleza física, conformações saudáveis e maternais, entre outros, com pouca relação com a realidade vivida, mas que desempenham esse grande papel das produções artísticas, que é de tornar visível os sonhos da humanidade.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> ZANINI, 1983, p. 293.

<sup>31</sup> MARQUES, 2017, p. 3.

<sup>32</sup> COSTA, 2002, pp. 74-75.

<sup>33</sup> Prática religiosa dirigida à pessoa de Maria, mãe de Jesus.

<sup>34</sup> COSTA, *op. cit.*, p. 76.

Observemos que os rastros dessa alegoria ecoam até hoje...

Com a elevação da colônia a vice-reino e, posteriormente, à sede do reino, surgiu a “necessidade” de sua remodelação e as atividades artísticas não ficaram de fora, pois elas deveriam refletir essas transformações, propagando um espírito desenvolvimentista e inovador.

Assim, acompanhando as tendências do *Velho Mundo*, é fundada no Brasil a Academia Imperial de Belas Artes que, dirigida por europeus, tinha como objetivo converter o gosto estético dos brasileiros, substituindo a emoção dramática do Barroco pela racionalidade e simplicidade grandiosa do Neoclassicismo.

O neoclássico não se pretendia apenas um movimento artístico e arquitetural; mas antes um fenômeno que dava conta de tudo: da política à família e ao cotidiano. A arte deveria ser lógica, emocionalmente pura e moralmente elevada, assim como as qualidades estéticas tinham conotações éticas precisas: verdade e honestidade viriam se contrapor à irracionalidade, licenciosidade e frivolidade do estilo rococó.<sup>35</sup>

No entanto, a maioria dos pintores nativos possuía uma forte tradição barroca, influenciando, de maneira perceptível, o resultado das novas produções, ainda que as recomendações vigentes fossem no sentido de conteúdos mais discretos e laicos.

Desta forma, manteve-se a religiosidade, porém destacando a trajetória terrena de homens de reconhecida santidade. Ao lado disso, procurou-se também a exaltação cívica e monárquica, com a imortalização de personalidades da vida política, membros da corte e autoridades.

O intercâmbio entre os estilos constitui-se uma das primeiras marcas que identificam a formação da arte brasileira: sacralização do histórico e humanização do sacro, santificação da elite política e democratização de personagens religiosos.<sup>36</sup>

Como ensina Gombrich, anteriormente citado, é pela dialética entre o novo e o velho ou pela releitura de códigos consagrados que os estilos e a própria arte são renovados.<sup>37</sup>

O processo laicizante da cultura trouxe como consequências a transferência gradativa da *arte* do público para o privado e o declínio das produções de cunho religioso que enalteciam a figura feminina.

---

<sup>35</sup> LEME, Mariana *et al* (org. editorial). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019. 320P., il. Catálogo.

<sup>36</sup> COSTA, 2002, pp. 88-89.

<sup>37</sup> GOMBRICH, 2007, p. 283.

As cenas de costumes tornam-se cada vez mais comuns, quando artistas se voltaram para o cotidiano brasileiro, para as paisagens, para o trabalho agrícola e doméstico, protagonizadas por ilustres anônimos e anônimas.

Essas pinturas (cenas de costumes/de gênero), juntamente com os nus artísticos — relacionados à formação da academia — e os retratos, que atendiam à ascensão da elite brasileira, desejosa por tal tipo de distinção, formaram a produção nacional do Império.

Cada variedade enfocava algum aspecto do feminino. Na maioria das cenas de costumes, uma atualização da mulher barroca: bela, de formas generosas e gentil. Os nus neoclássicos, apresentavam-na com uma atitude distante e impessoal — e qualquer tentativa de quebrar esse padrão asséptico era duramente criticada.

E nos retratos, encontramos imagens expressando orgulho, distinção e autoridade. Esse modelo estético de sobriedade foi difundido e popularizado também pela prática da fotografia, consumida até pelas camadas mais populares, demonstrando a assimilação de certos padrões, valores e comportamentos pela sociedade.

“Não houve, portanto, dois modelos femininos diferentes ou divergentes nos retratos e nas fotografias do século XIX, havia apenas uma maneira de ser mulher”.<sup>38</sup>

Em uma nova passagem de século, o mundo e o Brasil mudam, e as artes acompanham os novos ares. Ares da modernidade, que na cultura despontaram com propostas de “libertação dos rigores acadêmicos, o engajamento político do artista, a busca de uma linguagem nacional e a integração da herança popular à arte erudita.”<sup>39</sup>

A temática social, antes presente de forma tímida e amena, pensada a partir de uma visão idealizada, ganha preocupação com a identidade nacional e em revelar, por meio de crônicas visuais, o retrato do país, sua miscigenação, mestiçagem e maneira de ser.

Os retratos também apresentaram mudanças em sua função: se antes destinavam-se à reverência dos descendentes, passaram a ser vistos como obras de arte, pois muitos já demonstravam maiores preocupações com o estilo do que com o enaltecimento do modelo.<sup>40</sup>

A figura feminina acaba ocupando um lugar privilegiado, pois incorpora a mestiçagem, as dificuldades da vida, seja no campo ou centros urbanos, os conflitos sociais e de classe. Pela

---

<sup>38</sup> COSTA, 2002, p. 106.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

primeira vez, pintoras brasileiras destacam-se na história da arte nacional — apesar das recepções inamistosas; apesar das *paranoias ou mistificações*...

“No modernismo, diversas tendências se desenvolveram abrindo aos artistas um grande número de possibilidades de expressão – são os **ismos** – movimentos que elegem prioridades, critérios e estilos expressivos.”<sup>41</sup>

De forma muito resumida, podemos constatar que a preocupação do fauvismo foi a cor pura, em detrimento da perspectiva, espaço e luz que, por outro lado, eram elementos caros ao impressionismo. O cubismo buscava simplificar as formas e explorar novos recortes da realidade, na tentativa de reproduzir todas as faces sobre o mesmo plano.

Os expressionistas colocavam suas emoções no centro de suas representações, enquanto os futuristas faziam apologia da máquina e da velocidade. A ausência de um tema perceptível não prejudicava a força expressiva — para os adeptos da arte abstrata —, ao passo que o dadaísmo pregava uma arte espontânea e deixada ao acaso pela mistura de materiais incomuns.<sup>42</sup>

A arte não se encontrava mais centrada na sociedade europeia, mas sim na dinâmica do capitalismo norte-americano e na cultura de massa. Insumos tornaram-se mais fáceis de manipular e mais acessíveis, popularizando meios de expressão e a crescente participação de amadores.

Os graves acontecimentos das décadas de 1930 e 1940, sejam mundiais ou nacionais, como a ascensão do nazismo e do fascismo, a Segunda Grande Guerra, a crise cafeeira ou ditadura Vargas, “inspiraram” uma vez mais a arte e motivaram o surgimento de círculos tal qual o paulistano *Santa Helena*, que reuniu artistas de origem humilde, quase todos de famílias imigrantes, autodidatas ou não, mas que, em comum, valorizavam os processos artesanais da pintura.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> COSTA, 2002, p. 151.

<sup>42</sup> BROCVIELLE, 2012, p. 246.

<sup>43</sup> BÜLL, Márcia Regina. *Artistas Primitivos, Ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros. Família Silva: um estudo de resistência cultural*. 2007. 415 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 82. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2696#preview-link1/>>. Acesso em: 07 de outubro de 2019.

O grupo era formado pelos pintores Francisco Rebolo Gonsales, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, entre outros, além do notório Alfredo Volpi que, com suas famosas bandeirinhas, tornou-se um dos mais importantes artistas brasileiros.<sup>44</sup>

Seus temas giravam em torno de paisagens de subúrbio, naturezas-mortas e retratos de pessoas do povo, vistos de maneira lírica, estilizada ou tocando o cubismo, mas, sobretudo, refletindo o extrato social a que pertencem.

A liberdade de expressão e a busca pela identidade estética, sem o estabelecimento de um padrão, marcaram vários de seus trabalhos. Mário de Andrade os nomeou como *Artistas Proletários* e eles integram o Movimento Modernista.

Porém, diante de suas características, possivelmente essas obras foram precursoras, no país, do segmento conhecido como *Naïf*, Primitivo ou Ingênuo, e que deram passagem aos artistas populares seguintes, entre eles, Maria Auxiliadora da Silva.

Esse gênero merece relevância, em nossa opinião, pois, pensando em uma arte autêntica brasileira, alguns o consideram como nossa melhor tradução. Esse é o caso do escritor Jorge Amado:

Sou daqueles que acham que a única pintura — falo de pintura, não de gravura e desenho — brasileira que possui caráter realmente nacional e se expressa numa forma decorrente de nossa cultura mestiça é a pintura naïf, ingênuo, primitiva — cada um escolhe a designação que lhe pareça melhor. O resto — peço perdão, mas é verdade — é a Escola de Paris transposta para a circunstância brasileira [...].<sup>45</sup>

Importante pontuar a reflexão de Carlos Cavalcanti, crítico de arte, professor e autor de livros sobre o tema: não basta pintar uma baiana ou um papagaio para que a pintura seja considerada nacional. É necessário que brasileira seja a forma. Como exemplo, cita a obra *O Guarani*, de Carlos Gomes, pois, apesar de possuir conteúdos brasileiros (os índios Ceci e Peri), contempla um caráter musical italiano.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> ZANINI, 1983, p. 585.

<sup>45</sup> FINKELSTEIN, Lucien. **Brasil Naïf – Arte Naïf**: Testemunho e Patrimônio da Humanidade. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001 apud BÜLL, 2007, p. 80.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 81.

O especialista Jacques Ardies, autor de um livro sobre o assunto e responsável pela galeria de arte que leva seu nome, também referência na área, aponta para a dificuldade em definir a arte *Naïf*, já que cada crítico elaboraria seu conceito de acordo com sua visão sobre o estilo.<sup>47</sup>

No entanto, apesar da complexidade, encontramos algumas convergências...

O termo *naïf* é de origem francesa e significa ingênuo. Inocente, instintivo ou simples são adjetivos também utilizados para identificar esse estilo artístico, no qual seus autores contavam com suas próprias experiências e habilidades pessoais para criarem.

Como padrão de características mais marcantes temos as telas claras e objetivas, com o uso de cores fortes; falta de preocupação com perspectivas, proporções, simetrias ou outras técnicas clássicas, recusando os cânones da arte acadêmica; composições planas e cenários detalhados; temas oriundos do dia a dia, do corriqueiro e prosaico, como memórias infantis e paisagens, reais ou oníricas, cujo homem comum compreenderia; e a execução por pintores independentes, amadores ou autodidatas.

Assim,

O que aproxima os artistas Naifs de todo o mundo, portanto, parece ser, de acordo com estas primeiras leituras, a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros.<sup>48</sup>

Os conceitos de arte *Naïf* e arte Primitiva entrelaçam-se, ora como sinônimos, ora como termos distintos, gerando grandes discussões no meio. Quando diverso, o vocábulo ‘primitivo’ estaria relacionado às pinturas rupestres, à arte tribal, ou também para se referir à pintura flamenca, holandesa e italiana dos séculos XIV e XV — quando as técnicas empregadas no trabalho eram regionais e ultrapassadas.

Uma das hipóteses para a correlação entre as denominações seria a de que, tanto o modo de pintar pré-histórico como o *primitivo* moderno adequar-se-iam ao agrado do artista, à sua natureza instintiva sem leis, sem regras, sem compromisso com o realismo.

---

<sup>47</sup> RUFINO, Joseane Maria de Araújo. **A arte Naïf de Militão dos Santos: uma aproximação etnográfica.** 2015. 127 f. Dissertação (Mestre em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

<sup>48</sup> D’AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. **Um mergulho no Brasil Naif: A Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010.** 2013. 202f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013, p. 14.

Porém, pensando mais especificamente na expressão adotada para designar as pinturas do século XX, toda essa “aura de simplicidade” pode facilmente iludir os incautos, já que “não é possível tornar-se ‘primitivo’ por vontade própria”.<sup>49</sup>

De fato, conforme teria dito Pablo Picasso, famoso pintor e escultor espanhol, aprender a desenhar como Rafael<sup>50</sup> não despenderia tanto tempo quanto para aprender a desenhar tal qual as crianças — uma vida inteira.

Assim, segundo essa concepção, não seria possível sermos premeditadamente espontâneos sem cairmos em contradição. Obras forçosamente infantilizadas perderiam a genuinidade.

Todos os demais artificios técnicos podem ser adquiridos. Todo efeito é fácil de imitar depois que se vê como realizá-lo. Muitos artistas sentem que os museus e exposições estão repletos de obras de execução técnica incrivelmente fácil, e que nada se ganha prosseguindo por esse caminho; sentem que correm o risco de vender suas almas e tornar-se meros fabricantes de pinturas e esculturas, a menos que se tornem como crianças pequenas.<sup>51</sup>

O pintor *naïf* seria, portanto, aquele que elege a si mesmo como paradigma, sem outras referências, dogmas ou conceitos teóricos, produzindo livremente. Estaria ele imerso em uma jornada única, alheio ao compromisso de continuar ou romper com algum legado. Cria pelo prazer de criar.

Um dos grandes nomes, reconhecido por alguns historiadores como o primeiro deste estilo, foi o francês Henri Rousseau (1844 — 1910), fiscal de alfândega e artista amador. Suas obras acabaram levando outros artistas de sua época a acreditarem que a educação formal do pintor poderia arruiná-lo.

Suas pinturas trazem cores puras e linhas nítidas de forma tão vigorosa que, segundo Gombrich, por mais estranhamento que possa causar à mente sofisticada, elas o transformaram em um mestre.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> GOMBRICH, 2013, p. 456.

<sup>50</sup> Rafael Sanzio, italiano renascentista, cultuado pela perfeição e suavidade, considerado um dos grandes gênios da pintura.

<sup>51</sup> GOMBRICH, *op. cit.*, p. 454.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 455.

Refutado e ridicularizado, como tantos outros, só foi reconhecido após sua morte: em duas décadas seus trabalhos valiam fortunas e muitos entraram nos acervos de instituições consagradas. *A encantadora de serpentes* está exposta no Museu do Louvre, em Paris, desde 1930 e *O Sonho*, seu último trabalho, encontra-se no MoMA (Museu de Arte Moderna), em Nova Iorque, desde 1935.

No Brasil pós-moderno, com um panorama mais propício a este tipo de manifestação cultural, os primeiros movimentos naïfs/primitivos acabaram surgindo por volta da década de 1940 que, sem mimetizar as produções parisienses, refletiam um país tropical, de praias ensolaradas, com solo fértil, de rica flora e fauna e, na maioria das vezes, com otimismo e alegria.

53

Anatole Jakovsky (1909 — 1983), perito mundial em arte *Naïf*, teria assinalado, em 1969, que o Brasil, a França e a antiga Iugoslávia seriam os reservatórios mais ricos e variados desta tradição.

No entanto, a amostra brasileira não é tão reconhecida, como explica o já citado Ardies: além de ser um estilo no qual poucos salões e museus se interessem, o surgimento maciço de pintores que atendem ao mercado do decorativo e do *souvenir* provocou uma deturpação na imagem do movimento.<sup>54</sup>

Ainda assim, o país abrigou o museu com o maior acervo do mundo dedicado à classe — o Mian (Museu Internacional de Arte Naïf), que esteve localizado na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1995 e 2016.

Alguns nomes de destaque nacionais são: Heitor dos Prazeres (1898 — 1966); José Bernardo Cardoso Jr., conhecido como Cardosinho (1861 — 1947); Antonio Porteiro (1925 — 2010); Djanira da Motta e Silva (1914 — 1979) e Vitalino Pereira da Silva, ou Mestre Vitalino (1909 — 1963).

De qualquer maneira, retomando a questão sobre arte *naïf*/primitiva ser ou não representativa de uma marca nacional brasileira, a verdade é que muitos pintores adeptos deste estilo não obtiveram reconhecimento social como artistas, tampouco suas obras.

---

<sup>53</sup> RUFINO, 2015.

<sup>54</sup> ARDIES, Jacques. **LIVRO A ARTE NAIF NO BRASIL**. Disponível em: <<http://www.ardies.com/livroartenaif/>>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

É lugar-comum na história e na crítica de arte, antes de qualquer análise mais consistente da produção de um artista originário das classes populares, na maioria das vezes, autodidata, classificá-lo como primitivista ou *naïf* (entre outras designações similares). Temos que essa categorização, longe de ser um indicativo de sua poética ou a que grupo ou movimento se vincula pelas proximidades temáticas ou estilísticas (como ocorre no circuito oficial da arte) funciona como um indicador social, **um signo de procedência**.<sup>55</sup>

Portanto, ainda hoje, longe de franquear o pintor, essa rotulação discriminaria o artista definido como tal, pois traria, justapostas, ideias como falta de qualidade, de complexidade e inadequação para instituições de consagração.<sup>56</sup>

Enfim, essa vinculação é tida como desabonadora.

No capítulo 4 desta dissertação, abordaremos com mais acuidade o trabalho de Maria Auxiliadora, bem como as tentativas de enquadramento de suas criações. Seria *da Silva* uma pintora *naïf* ou primitiva? Ela não se considerava assim...

### 2.3 Um pouco sobre... criatividade e imaginação

*“É através da apercepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida.”*

*Winnicott*

Outro ponto relacionado ao tema, e não menos controverso, é a questão da *criatividade* — conceito fascinante, que se relaciona a muitas outras ideias, como inovação, inventividade, inteligência, sem mencionarmos o verbo *criar*, que significa fazer, realizar ou, ainda, a palavra *atividade*, ligada à ação e ao movimento.

Ela está diretamente associada ao ser humano que, sem tal atributo, dificilmente teria vencido todas as adversidades enfrentadas ao longo das eras, desde que um remoto ancestral

---

<sup>55</sup> BRANDÃO, Ludmila de Lima & GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. Desconstruindo o *naïf*: a pintura de Alcides Pereira dos Santos. **Revista Contrapontos** [Online], Web, 2012, p. 308. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/3813/>>. Acesso em: 04 de abril de 2020. (Grifo nosso).

<sup>56</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. “A arte de despistar”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando. **Maria Auxiliadora**: vida cotidiana, pintura e resistência. São Paulo: MASP, 2018.

resolveu descer das árvores e andar sobre dois pés. Este, *per se*, é uma demonstração do potencial desta singularidade.

Ato criativo após ato criativo, dominou-se o fogo, inventou-se a roda, aprimorou-se a comunicação, de forma que não há hoje um setor da vida humana, da ciência mais complexa e abstrata, das artes à filosofia, passando pelo lazer, que não seja fruto deste processo.

Como ensina Vigotski<sup>57</sup>:

Na sua concepção comum, imaginação ou fantasia designam aquilo que é irreal, o que não corresponde à realidade e, portanto, sem nenhum valor prático. No entanto, a imaginação como fundamento de toda a atividade criadora manifesta-se igualmente em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e tecnológica. Nesse sentido, absolutamente tudo o que nos rodeia e que foi criado pela mão do homem, todo o universo cultural, ao contrário do universo natural, é produto da imaginação e criação humanas.<sup>58</sup>

Para tanto, certas competências são necessárias a fim de que se obtenha o efeito dessas ações transformadoras da vida, como planejamento, organização, tolerância, flexibilidade, motivação e persistência. Mas, acima de tudo, é imprescindível a aptidão para se identificar um “problema” ou questão a ser resolvida ou melhorada.

De fato, certa inquietude e inconformidade são necessárias para o avanço, pois, se estamos satisfeitos e acomodados, por que gastarmos nossas energias?

Assim, podemos considerar a criatividade como uma reunião de capacidades que permite ao homem não só se comportar de maneira nova e adaptada, em determinado contexto, mas também de criar uma solução original e útil para uma situação-problema.<sup>59</sup>

Ou ainda, “chamamos atividade criativa a atividade humana criadora de algo novo, seja ela uma representação de um objeto do mundo exterior, seja uma construção da mente ou do sentimento característicos do ser humano.”<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Psicólogo russo, estudioso da Psicologia da Criatividade, entre outros temas.

<sup>58</sup> VIGOTSKI, Lev Semyonovich. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 4.

<sup>59</sup> BRITO, Ronnie Fagundes de; VANZIN, Tarcísio; ULBRICHT, Vania Ribas. Reflexões sobre o conceito de criatividade: sua relação com a biologia do conhecer. **Ciência & Cognição**, [S.I.], v.14, n.3, p. 204-213, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/96>>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.

<sup>60</sup> VIGOTSKI, *op. cit.*, p. 1.

Há muitas teorias e linhas de investigação que se propõem a estudar a criatividade, como, por exemplo, as que se interessam pelos sistemas de pensamentos envolvidos, pelas características da personalidade criativa, pelos tipos de ambiente facilitadores ou não, pelo produto criativo, ou, ainda, a estudam pelas lentes da filosofia, biologia, psicologia, entre outras disciplinas.<sup>61</sup>

O domínio artístico seria um dos âmbitos mais propícios para experimentarmos tal engenho. Não nos basta a comunicação, queremos poesia; não nos basta os sons, queremos música — e o fio condutor que organiza esses elementos, acomodando-os de forma aleatória para uma forma inovadora, é a criatividade.

Por outro lado, imagens, signos, símbolos ou ícones, nunca estiveram tão presentes na sociedade como em nossa época. Estamos cercados por anúncios, cartazes, ilustrações e mensagens *de texto* compostas, muitas vezes, apenas por desenhos ou *emojis*, que condensam várias significações.

Com ou sem qualidade, a arte pictórica se faz corrente em nosso cotidiano e sua propagação não significa maior compreensão da criatividade ou dos aspectos subjetivos presentes em cada produção, necessitando de mais ponderações sobre o assunto.

Refletindo um pouco sobre o tema com a ajuda da Psicanálise, podemos observar que a criatividade aparece nessa teoria de diversas maneiras e relacionada a outros conceitos: em Freud, junto à *sublimação*, e, em Klein, à *reparação*, por exemplo. E ainda, que a própria experiência psicanalítica poderia ser tomada como um processo criativo.

Segundo Joel Birman, psicanalista, a palavra “sublimação” está presente no discurso freudiano em vários momentos. Inicialmente, procurou-se provar que a operação sublimatória seria um mecanismo cardeal da experiência criativa, experiência esta que ocorreria na medida em que o sujeito criador suspenderia veleidades eróticas.<sup>62</sup>

Assim, haveria uma dessexualização da pulsão, dando origem a um “fantasma” que marcaria o corpo da obra criada. As interpretações ou tentativas de compreensões dos trabalhos artísticos seriam leituras dos rastros desse espectro formado. Este raciocínio, portanto, antagoniza criação e erotização.

---

<sup>61</sup> WECHSLER, Solange Muglia. **Criatividade**: descobrindo e encorajando. Contribuições teóricas e práticas para as mais diversas áreas. Campinas: LAMP/PUC-CAMPINAS, Duo Paper Gráfica Expressa, 2008.

<sup>62</sup> BIRMAN, Joel. “Fantasiando sobre a sublimação”. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise. Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

A ideia de *sublimação* aparece também quando em oposição ao sintoma histérico (*Fragmentos de uma análise de histeria* — 1905); enquanto conceito e construção da civilização (*A moral sexual ‘civilizada’ e a doença nervosa dos tempos modernos* — 1908); como uma transformação direta da pulsão perverso-polimorfa em matéria-prima das produções, sem o uso do recalque (*Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* — 1910); e traçando uma articulação com as diferentes formas de funcionamento psicopatológico (*Totem e Tabu* — 1913).

Ainda, podemos estudá-la nos textos *Introdução ao narcisismo* (1914), quando se explicita a diferença entre sublimação e idealização, e *As pulsões e seus destinos* (1915), quando se distingue os dois destinos diversos que a pulsão poderia acolher: recalque e sublimação.

“Porém, seria mesmo com a construção do conceito de pulsão de morte, em 1920, que o conceito de sublimação e a concepção psicanalítica da criação não apenas ficariam mais evidentes, como também não se oporiam mais definitivamente ao erotismo”.<sup>63</sup>

A pulsão de morte, uma das noções mais controvertidas do autor, deve ser entendida como uma aspiração psíquica, uma luta ativa, permanente e obstinada, para reencontrar um estado de paz por meio da eliminação do que é vivido como ruim e perturbador — não com a finalidade de se alcançar o prazer, mas sim um apaziguamento ou alívio.<sup>64</sup>

Essa experiência desconfortável, que tanto pode ser um trauma como um acontecimento racionalmente considerado positivo, causaria um excedente de energia/libido no psiquismo, produzindo sensações de caos e desintegração.

Enquanto na pulsão de vida o trabalho psíquico é o de investimento nos objetos de forma significativa, na pulsão de morte a meta é, ao contrário, o desinvestimento, o desligamento, a indiferença, ou seja, um funcionamento mental empobrecido.

Assim, não só diante do desamparo provocado pelo excesso de emoção não processada, mas também perante o estado de repouso absoluto do anorgânico, gerado pela pulsão de morte, vê-se a necessidade de uma reordenação da economia libidinal.

Um dos caminhos reestruturantes seria a *sublimação*: uma experiência de criação para a subjetividade, um ato de renascimento junto às novas ligações afetivas emergentes e inéditos

---

<sup>63</sup> BIRMAN, 2002, p. 113.

<sup>64</sup> RECHARDT, Eero. “Os destinos da pulsão de morte”. In: BERLINER, Claudia (Trad.). **A Pulsão de Morte**. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

objetos de satisfação — “renascimento e criação de um outro mundo que estão sempre presentes como metáforas nos mitos da criatividade.”<sup>65</sup>

Ainda em acordo com Birman, a sublimação condiria com a categoria filosófica de “ato sublime”, estudado e teorizado por Edmund Burke e Immanuel Kant.

Para o primeiro, na experiência da beleza algo sempre se manteria, não havendo surpresa para a subjetividade frente ao que acontece. No entanto, na vivência com o sublime, haveria ruptura, incerteza e insegurança.

Já para o segundo pensador, esse constructo indicaria um desacordo das faculdades, uma ultrapassagem de fronteiras, impondo novas formas de conceber as coisas instituídas pelo desconcerto e desarmonia.

“O sublime é aquilo que nos afeta exatamente porque podemos percebê-lo como ilimitado, ultrapassando toda medida dos sentidos.”<sup>66</sup>

“Pela ação sublime e pela sublimação o mundo seria recriado novamente pela subjetividade, que talharia as coisas presentes no real numa outra direção possível, anunciando ainda com isso novas formas de satisfação.”<sup>67</sup>

Na teoria kleiniana, a criatividade tende a ser vista como uma manifestação da *reparação* que, situada juntamente com a sublimação, seria um método de administrar os impulsos e tolerar perdas, uma esperança na possibilidade de restaurar um conflito.<sup>68</sup>

Para tanto, requer-se uma engenharia criativa, pois nossos ressentimentos podem nos dar a impressão de termos danificado, em fantasia, o objeto de nosso amor e gerarem sentimento de culpa e, conseqüentemente, na necessidade de *reparação*.

Em outras palavras, seria o mecanismo pelo qual o sujeito procura reparar, consertar, recompor os efeitos produzidos no objeto pelas suas fantasias de destruição e agressividade.<sup>69</sup>

A autora volta a abordar a questão da criatividade em seu famoso texto de 1957, *Inveja e Gratidão*, quando postula que o primeiro objeto visto como uma criação imagética é o seio — que alimenta, dá vida e traz alívio contra a ansiedade.

---

<sup>65</sup> BIRMAN, *op. cit.*, p. 117.

<sup>66</sup> JAPIASSÚ & MARCONDES, 2006, p. 260.

<sup>67</sup> BIRMAN, 2002, p. 123-124.

<sup>68</sup> HINSHELWOOD, 1992, pp. 162-163.

<sup>69</sup> LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 447.

Pode bem ser que o ter sido parte da mãe no estado pré-natal contribua para o sentimento inato do bebê de que existe fora dele algo que lhe dará tudo que necessita e deseja. O seio bom é tomado para dentro e torna-se parte do ego, e o bebê, que antes estava dentro da mãe, tem agora a mãe dentro de si.<sup>70</sup>

O seio, tanto o nutridor quanto aquele que priva, são percebidos pelo bebê como uma fonte de criatividade, e sentimentos acentuados de inveja causariam efeitos danosos na capacidade criativa do próprio bebê que, ao invés de se identificar com ele, o atacaria.

Enfatiza-se que não se trata de satisfazer totalmente os desejos da criança, pois a frustração é um estímulo à adaptação ao mundo e contribui para a sublimação e atividades criadoras, “pois o conflito (e a necessidade de superá-lo) é um elemento fundamental da criatividade.”<sup>71</sup>

Sabemos que experiências dolorosas de todos os tipos às vezes estimulam as sublimações, ou até despertam novas habilidades nas pessoas, que começam a pintar, escrever ou iniciam outras atividades produtivas sob a pressão de frustrações e adversidades. Outras se tornam mais produtivas de uma maneira diferente: mais capazes de apreciar as coisas e as pessoas, mais tolerantes na sua relação com os outros, elas se tornam mais sábias.<sup>72</sup>

Ainda, a capacidade para o amor ou para impulsos destrutivos (ódio) seria inata e, até certa medida, constitucional, variando individualmente em intensidade e dependente de condições externas particulares.

Importantes aspectos adicionais da criatividade aparecem em trabalhos sobre o *brincar*, que seria reconhecido como um processo criativo. A brincadeira, seja empreendida pela criança ou pelo adulto, seria um ensaio, público e simbólico, de grande parte das angústias que, ao ser jogada, propiciaria novas sondagens sobre o desenlace desses sentimentos.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> KLEIN, Melanie. (1957). “Inveja e gratidão”. In: \_\_\_\_\_. **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 210.

<sup>71</sup> KLEIN, 1957, p. 218.

<sup>72</sup> *Idem.* (1940). “O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos”. In: \_\_\_\_\_. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. II, p. 403.

<sup>73</sup> HINSHELWOOD, 1992, p. 280.

Klein deu ênfase no uso da brincadeira, no seu conteúdo comunicativo e nas fantasias inconscientes sofridas e amedrontadoras fendidas da atividade. No entanto, outros autores propuseram novas perspectivas relacionando o brincar e a criatividade...

Donald Woods Winnicott, influente pediatra e psicanalista inglês, por exemplo, preocupava-se com a etiologia da brincadeira e a incluía na categoria dos fenômenos transicionais, comparando-a, inclusive, ao seu trabalho: “a psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas.”<sup>74</sup>

O que quer que se diga sobre o brincar de crianças aplica-se também aos adultos; apenas, a descrição torna-se mais difícil quando o material do paciente aparece principalmente em termos de comunicação verbal. Sugiro que devemos encontrar o brincar tão em evidência nas análises de adulto quanto o é no caso de nosso trabalho com crianças. Manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor.<sup>75</sup>

O autor também ressalta que o *brincar* deve ser visto sempre como uma experiência criativa, uma forma básica de viver. No entanto, não seria “qualquer” viver: o modo *como* o indivíduo aborda a realidade externa é crucial para identificarmos o viver criativo e saudável, ou o seu oposto, de submissão e ajustamentos. Neste último caso, a existência é reconhecida como algo a que se deve submeter ou sujeitar-se.

Para Winnicott, ou os indivíduos viveriam criativamente e sentiriam que a vida merece ser vivida, ou não poderiam viver criativamente e teriam dúvidas sobre o valor de viver. Essa variável estaria diretamente relacionada às primeiras experiências vividas, suas qualidades, intensidades e suficiências.

Isso não significa que um indivíduo debilitado em seu contato com a realidade não possa levar uma vida satisfatória e mesmo realizar um trabalho de valor, enquanto, em contrapartida, outros, tão ligados ao concreto e afastados do mundo subjetivo, não sejam considerados doentes.

<sup>76</sup>

“Esconder-se é um prazer, mas, não ser encontrado é uma catástrofe”.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> WINNICOTT, Donald Woods. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975, p. 59.

<sup>75</sup> WINNICOTT, 1975, p. 61.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>77</sup> Aforismo de Donald Woods Winnicott.

Sua teoria dá um relevo muito forte à criatividade ao considerar a impossibilidade de sua destruição completa, pois mesmo no caso mais extremo de submissão ou no estabelecimento de uma falsa personalidade, ainda assim existiria uma vida secreta satisfatória, oculta em alguma parte do indivíduo...

Ademais, o impulso criativo não deve ser tratado apenas como uma criação bem-sucedida ou aclamada. Antes, algo naturalmente necessário ao artista, na produção de uma obra de arte, mas também ao bebê, à criança, ao jovem e ao adulto, quando realizam alguma coisa cujo mundo seja testemunha. Relaciona-se ao estar vivo.<sup>78</sup>

A brincadeira é compreendida como uma terceira área, um espaço potencial, que se contrapõe à realidade psíquica interna *versus* o mundo real objetivamente percebido — e que se expande no viver criativo, facilitando o crescimento, conduzindo aos relacionamentos grupais e possibilitando novas formas de comunicação.

Havendo confiança, espontaneidade e autenticidade haverá um espaço potencial, preenchido inicialmente pelo brincar, que se transformará, com bom manejo, na fruição da herança cultural.

## 2.4 Drama e representação

Como vimos no capítulo anterior, se o espectador ou ouvinte podem ser transformados por encontros estéticos significativos, por outro lado, o processo criador tampouco se absteria de deixar suas marcas... pois ele é drama, e como drama, ação — conforme postula o psicanalista e neuropsiquiatra parisiense Michel de M'Uzan.

Para tal teórico, o drama e a representação, este último considerado um termo até mais amplo, seriam elementos fundamentais da criação artística e da criatividade em geral, pois o homem seria um ser que representa — fórmula próxima da observação feita por Freud em *Os Dois Princípios do Funcionamento Mental*.

No artigo citado acima, seu autor descreve uma brincadeira do próprio neto, que encena a saída da mãe jogando longe um carretel para, em seguida, recuperá-lo. Ele denominou esse jogo como *fort-da*, e seria uma tentativa da criança de lidar com suas angústias, num trabalho de simbolização.

Assim...

---

<sup>78</sup> WINNICOTT, *op. cit.*, p. 95-120.

[...] a atividade de representação — isto é, a encenação, a dramatização — está na origem de um largo espectro de fenômenos humanos, que vão do sonho e da fantasia à arte, passando pelos mitos e representações culturais, pelos jogos — sagrados e profanos — até os jogos de palavras e os trocadilhos. Sobretudo quero lembrar que os fenômenos considerados a justo título, como fatos criadores, por um lado não visam apenas a representação do mundo exterior objetivo, mas, por outro, tampouco se afastam do real. O que é representação aqui não é nem o agradável, nem o real, mas uma *situação*, digamos *a situação no mundo de um ser desejante* que, por si mesma, constitui uma nova realidade.<sup>79</sup>

Deste modo, após o campo exterior começar a ser reconhecido como tal e começarmos nossas buscas por objetos, é que as tensões nasceriam e teceriam situações traumáticas, as quais devemos enfrentar e elaborar, a fim de que se estabeleça um novo silêncio funcional.

O conteúdo do drama é o caos, mas, na encenação dessa situação, projetaríamos imagens, formas e fantasias, numa ordem significativa, que absorveria e integraria as tensões, com a função de controlar as angústias. Essa nova organização é a criação.

M'Uzan ainda explica que esse conteúdo irá variar segundo o desenvolvimento psicossocial de cada um, e que nas obras resultantes das representações não é necessariamente o traumatismo que aparece, podendo também emergir reconciliações com o ambiente.

Seu artigo, *Visão Geral do Processo de Criação Literária* (1964), ainda aponta para uma interessante questão, que aqui usaremos para pensar a prática da pintura, comparando-a à da escrita: o que torna esse ato tão necessário para alguns, enquanto outros contentam-se com seus devaneios, sem oferecer seus produtos aos outros?<sup>80</sup>

A criação seria uma operação suplementar usada, paradoxalmente, para resolver um fracasso relativo da vida imaginária. O artista em potencial, capaz de um fantasiar bem desenvolvido, não se serviria eficazmente desse mecanismo para assegurar a integração e resolução de seus conflitos.

Na verdade, haveria uma proliferação de imagens interiores que lhe causariam nova situação traumática, vivenciada como impotência e castração. Essa profusão não poderia ser dominada apenas pela elaboração autárquica, levando-o a voltar-se para os outros.

Logo, apontou-se para nova dificuldade: quem escreve, mas igualmente quem compõe ou pinta, em nossa opinião, o faz para exprimir-se, mas só seria apto a produzir se for também capaz

---

<sup>79</sup> M'UZAN, Michel de. **Da arte à morte**: itinerário psicanalítico. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 5. (Grifo do autor).

<sup>80</sup> M'UZAN, 2019, p. 15.

de cativar. *Expressar-se* colocaria em jogo pulsões agressivas ao mesmo tempo que arriscar-se-ia o narcisismo do sujeito.

[...] porque expressar-se sem agradar expõe o escritor a ser remetido à sua solidão e impotência, isto é, remetido à sua castração, mas, de outra parte, agradar sem expressar-se, isto é, renunciar à sua verdade em nome de uma satisfação narcísica imediata, é infligir-se seguramente uma ferida narcísica ainda mais profunda, pois ela toca as próprias raízes do ser.<sup>81</sup>

O psicanalista acredita que sempre se escreve para alguém, a favor ou contra, mas cuja opinião implícita seria da maior importância. Esse “outro” não se confunde com o público real nem com o pai real, mas sim com uma imagem parental introjetada. Acreditamos que essa máxima sirva para toda criação artística, ou mesmo científica.

Desta maneira, a solução para o dilema *expressar-se ou não se expressar, eis a questão* passaria por criar uma boa figura interior, um bom objeto, sobre o qual se pode dirigir com segurança todas as pulsões, sem o risco de destruir tal personagem e nem de ser destruído por ele.

As inibições poderiam ser explicadas por um público interno de caráter superegoico demasiadamente acentuado, que exerce prematuramente uma censura, enquanto, se o caráter for do modelo narcísico, o resultado revelaria uma obra complacente e sem autocrítica.

Haveria ainda uma terceira perturbação, surgida do conflito entre a parte superegoica do espectador interno e o Ideal do ego, que exigiria do artista uma perfeição absoluta.

Entre a necessidade de dramatização e a identidade do artista, posta em xeque pelo impasse acima explicado, ergue-se um novo objeto, a obra, que deve ser oferecida dessa vez ao seu verdadeiro público, os homens, “que vão dela tirar benefício sem terem eles próprios de se fatigarem”<sup>82</sup> com esse verdadeiro duelo de titãs.

No entanto...

[...] a obra que fica para trás pode criar uma nova situação traumática, em virtude do princípio proposto por Freud em que “depois da sublimação, os componentes eróticos não têm mais a força de ligar toda a destruição aí presente, de tal maneira que esta se libera sob a forma de tendências à destruição e à agressão”. Eis a razão pela qual

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>82</sup> M’UZAN, 2019, p. 25.

nenhum escritor pode se contentar com uma obra só, por mais grandiosa ou total que seja, e eis por que para ele tudo precisa sempre recomeçar.”<sup>83</sup>

Se nenhum escritor pode se contentar com uma obra só... os pintores também não...

## 2.5 Força estranha

Quem igualmente abordou essa interface, com um artigo intitulado *Criatividade e psicanálise*, foi Christopher Bollas. Ele inicia sua trajetória com André Breton e seu manifesto *What is surrealism?*, no qual o artista plástico relata sua insólita experimentação: lançar palavras e ideias no papel para, em seguida, analisá-las usando o método psicanalítico.

Breton considerou o produto deste ensaio como um “puro automatismo psíquico” e a revelação do “processo real do pensamento” — resultando, por outro lado, no encontro com o próprio surrealismo. Seria a *livre associação* mãe de um dos mais notórios movimentos da arte?!

Possivelmente, mas Bollas lembra-nos o esforço de Freud em renegar essa maternidade, na medida em que sua preocupação sempre fora a de relacionar seu dispositivo e ferramentas ao mundo científico. Mas, pondera que debater apenas a representação do processo criativo em detrimento da criação, ou vice-versa, empobreceria a discussão.

Assim, observa que Freud subestimou seu método, tanto quanto talvez o movimento surrealista tenha falhado por entregar uma arte extremamente estilizada, fruto de um excesso de auto-observação. Ainda, aposta no expressionismo abstrato de De Kooning, como exemplo de técnica reveladora de um certo tipo de influência do inconsciente, sem que, no entanto, a compreendamos prontamente.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> BOLLAS, Christopher. Criatividade e psicanálise. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo: v.43, n.78, p. 193-209, jun. 2010. Disponível em: < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-58352010000100013](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352010000100013)>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.

De qualquer maneira, Bollas propõe questões interessantes para pensarmos seja qual for a obra, não apenas a respeito do estilo sugerido por ele: “o que é isso? O que se olha? De qual perspectiva?”.<sup>85</sup>

Embora Freud fosse oposto à consideração do trabalho do sonho como arte, para Bollas a teoria de que trata tal fenômeno, que inclui o devaneio, seria uma tese particular da criatividade. Tanto o evento onírico, que é convertido em outras cenas, quanto a interpretação das camadas de pensamento, seriam juntos exemplos desta engenharia criativa, cujo objetivo seria a representação dos desejos.

O sonho é uma iluminação desconcertante dos interesses inconscientes do indivíduo, uma manifestação de interesses intangíveis que procuram apresentação. Essa transformação do conhecido não pensado em consciência torna-se uma espécie de esfinge — um objeto composto — feito do intercurso entre a vida psíquica do *self* e o movimento aleatório dos objetos evocativos.<sup>86</sup>

Cada sonhador teria uma longa e complexa história de experiências soniais, que criariam uma teia interna que coleta, verifica, pesca e capta objetos e elementos de interesse no mundo, num exercício diário de observação inconsciente.

Do mesmo modo que o sonho materializaria a realidade psíquica, as artes também teriam esse poder. Essa ocorrência seria um tipo de projeção diferenciada, na qual essas disposições abandonariam o lugar inicial na mente, para tornarem-se uma inteligência distinta.

Os frutos da imaginação artística seriam uma amostra do idioma pessoal de seu personificador, tornada disponível para o outro, por meio de um *objeto-forma*. “E, um dos aspectos da criatividade de qualquer pessoa é a seleção de uma forma particular por intermédio da qual se expressa a ideia criativa.”<sup>87</sup>

Porém, normalmente, a vida criativa exigiria um “preço”: a contração do *self*, a devoção de todos os recursos internos ao ato criativo, num movimento similar ao que Winnicott denominou como *preocupação materna primária*.

Tal afastamento impulsionaria e desenvolveria a potência criativa inconsciente e resultaria em um processo de concepção e partejamento de ideias, de projetos e nos próprios

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>86</sup> BOLLAS, 2010, p. 196.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 204.

trabalhos artísticos — como uma mulher que prepara outra pessoa... já que a vida é amiga da arte...

Essa força estranha traria à tona as paixões do amor e do ódio, os objetos de cada uma delas e seus embates, bem como as lembranças do primeiro encontro objetal — levando à saturação do pensamento livremente associado com significados. Essa dinâmica se assemelharia ao movimento de personagens independentes, como se participantes de uma ópera ou ballet.

O *espetáculo* seria *visível* (ou audível) tanto na análise terapêutica, quando surgem resistências, momentos parapraxiais ou uso de palavras polissêmicas, quanto nas artes:

Na literatura, pode ser a diferença entre o conflito revelado no idioma da escrita e o conflito demonstrado nas representações entre as personagens. Na pintura pode ser a diferença entre a lógica das ideias em desenvolvimento — pensamento que se constitui na inteligência do movimento passo-a-passo do pincel — e o teatro das figuras estabelecidas do mundo do pintor que novamente se engajam na tela.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> BOLLAS, 2010, p. 206.

### 3. TRÊS MULHERES

Mas, afinal, quem foi Maria Auxiliadora da Silva? Infelizmente, só conseguimos captá-la pelo olhar de terceiros — familiares, reportagens, catálogo da mostra, uma dissertação, obras — já que, em 2019, completaram 45 anos de sua morte. Neste capítulo, apresentarei todas as informações que consegui reunir a seu respeito e a respeito de sua família, algumas contraditórias, para conhecermos um pouco mais dela e deles, de modo a possibilitar-nos uma análise.

#### 3.1 Marcelina — a avó

Era uma vez... uma baiana chamada Marcelina.

Marcelina Carlota de Almeida, descendente de africanos — não se sabe se escravizados ou não —, começou sua vida trabalhando em uma fazenda mineira.

No início dos anos de 1900, mudou-se para Sorocaba, onde fez fama por executar, com extrema habilidade, seu serviço: roupa branca bem lavada e quarada, e comida caprichada e saborosa.

Por tal razão, foi contratada para cozinhar em vários banquetes servidos nas *casas grandes* desta região brasileira.

Dizem que pessoas importantes provaram e aprovaram o seu tempero e que, talvez, seu futuro estivesse assegurado dentro deste enredo, não fosse por uma peça do destino — esta sina impetuosa, que consegue alterar seus caminhos com a velocidade de um vento.

E foi assim, vítima de um sopro gelado, que Marcelina perdeu parte dos movimentos de um lado de seu corpo, enquanto torrava café. Na janela, a água quente descartada retornou com a forte tempestade que caía, provocando choque térmico e paralisia. De uma hora para outra, esta corrente de ar levou consigo suas oportunidades, seus convites, seu sustento.

Marcelina não foi mais chamada para trabalhar, exceto por uma única residência. Os varais com as roupas finas dos fazendeiros e as grandes festas haviam ficado para trás...

De todo esse triste episódio, uma lição ecoa em sua família até os dias de hoje e comprova aquela singela cumplicidade que parece haver entre os excluídos: “*deixa Deus com*

*seu mundo*” — é a senha repetida desde então, para que não se julguem os outros. Foi na casa das prostitutas da cidade que ela pôde continuar como lavadeira.

Mesmo usando apenas uma mão, Marcelina limpava as roupas daquelas mulheres, que sempre lhe pagavam, ora com dinheiro, ora com marmitta. Por zelo, explicaram-lhe os cômodos da vivenda e destinaram-lhe um espaço, nos fundos, para que pudesse trabalhar sossegada, sem que a confundissem entre as demais.

Sem ter com quem deixar, Marcelina estava, invariavelmente, na companhia de sua filha, a paulista Maria Trindade, mãe de Maria Auxiliadora — que brincava naquele quintal como se fosse outro qualquer, sem suspeitar dos outros jogos jogados e de seus jogadores.

*Trindade pode “ver” alguma coisa* — advertiu uma prima de Marcelina. *O ambiente do seu trabalho não é para criança* — insistiu.

Por fim, os pais da menina Maria Trindade — Marcelina e José de Almeida, este natural do Rio de Janeiro (única informação a seu respeito), convenceram-se de que essas ideias estavam certas.

Depois de muito chorarem, entregaram a filha amada para a tal parente, que já havia arrumado uma colocação para a menor: ela seria babá de um neném que estava prestes a nascer, filho de um casal de ciganos arranchados, proprietários de uma distante fazenda em Minas Gerais.

Depois da separação, a mãe conseguiu reencontrar-se com a filha umas poucas vezes, logo nos primeiros meses, desaparecendo, depois, para sempre...

### 3.2 Maria Trindade — a mãe

*Realidade*

Realidade quem é você?

Aliás, quem somos nós?

Somos gerados de um modo e nada somos

Estamos viajando em um rio.

Neste rio não tem água. Tem somente limo e lama.

Também não tem peixes.

Só encontramos espinhos e escamas.

Continuamos viajando neste rio.

Depois encontramos uma escada iluminada.

É o nosso fim: está tudo terminado.

Mas, para subir essa escada,  
Não podemos levar limo nem lama,  
Porque escorregaremos e seremos tragados pelas chamas.<sup>1</sup>

Em 1915, depois de uma longa e exaustiva viagem, Trindade chegou em sua nova moradia, na mesma noite em que o bebê cigano nasceu. Sim, um bebê havia nascido naquela noite, mas, também naquela mesma noite, uma outra criança — Maria Trindade, de 6 anos — estava próxima a desaparecer.

Com o avançado da hora, apontaram-lhe um lugar improvisado para dormir. E, no escuro e na solidão do salão, embalada pelo cansaço, encostou-se onde pôde, ajeitando-se da melhor forma que seu corpinho e coração permitiram.

Ao amanhecer, com a entrada dos primeiros raios de luz no ambiente, o horror: ela percebeu que havia dormido por cima dos lençóis sujos de sangue do parto, que havia ocorrido horas antes. Logo ela, a filha de Marcelina que, com tanto apuro, lavava as roupas para conseguir um branco brilhante!

Indignada, pediu à Inhá Siana, a governanta da casa, uns trapos velhos ou sem uso para ela fazer um colchão para si, pois estava preocupada em assegurar um canto que fosse ao menos limpo para passar a segunda noite. Assim que os conseguiu, após o café da manhã, foi ao rio lavá-los.

Não sabemos as razões para tal mudança, mas o fato é que, depois dessa excursão ao leito das águas e do esfregar dos panos puídos, as funções de Trindade passaram a ser lavar as roupas de todos os peões da fazenda e jogar a “água” do penico da patroa no mato. O trabalho de babá ela nunca exerceu.

O patrão cigano era considerado bondoso e apaixonado por sua cigana. Anos mais tarde, Maria Trindade deu seu nome a um de seus filhos, Vicente.

A família dos seus empregadores era grande e formada por médicos, advogados e um padre, que, às noites, após o jantar, lia romances na reunião que faziam, no salão de festas. Todos eram convidados, até o mais simples empregado.

---

<sup>1</sup> SILVA, Maria Trindade Almeida da. **Maria Almeida da Silva: a arte não mostra idade.** Matéria de jornal não identificado apud BÜLL, 2007, p. 301.

Contudo, em razão das circunstâncias, muitas histórias eram ‘editadas’ pelo locutor, que omitia as situações consideradas picantes e as substituía pela expressão *etc. e etc.*: “então o casal se abraçou e *etc. e etc.*”.

Esse mistério aguçou a curiosidade de Trindade, que começou a sentar-se atrás do padre, na hora da leitura, na tentativa de decifrar o enigma.

Tal comportamento não passou despercebido e, por sua vez, levou o padre a ensinar-lhe as primeiras letras, formar as primeiras sílabas e apresentar-lhe os números.

O que o pároco jamais soube foi quão estudiosa era sua inusitada aluna: responsável na época por montar as inúmeras lamparinas da casa, Trindade reservou uma para seu uso pessoal, abastecendo-a sempre, com bastante querosene. Enquanto toda a fazenda adormecia, dirigia-se à biblioteca para estudar e completar as muitas leituras que haviam ficado em suas fantasias...

Essas noites e suas lições marcaram-na de tal forma que, posteriormente, ensinou todos os seus 18 filhos a ler, escrever e fazer as quatro operações matemáticas, embora fosse considerada formalmente semianalfabeta.

Igualmente, compartilhou as histórias ouvidas, lidas, relidas e decifradas, surpreendendo as noveleiras de plantão, nos idos dos anos de 1970, que reconheciam os enredos televisionados dos seus relatos.

Retomando a biografia, Maria Trindade casou-se em 1928 com o lavrador José Cândido, sob as bênçãos dos patrões, pois, para eles, bastava que o pretendente fosse trabalhador com “T” maiúsculo.<sup>2</sup>

O escolhido era viúvo e já possuía três filhos de sua união anterior: Benedicta Paulina, José e Glória. Na ocasião da segunda núpcias, contava com 31 anos. Trindade tinha 19.

Após o casamento, na cidade de Bom Sucesso, em 14 de julho de 1928, os noivos mudaram-se algumas vezes, morando de acordo com as oportunidades de trabalho. Estabeleceram-se, posteriormente, em Campo Belo, também no interior de Minas Gerais, onde levaram a pacata vida da roça.

A família neste tempo era formada pelos três filhos de José, de seu primeiro casamento, além dos filhos do novo casal: Sebastião Cândido, Vicente Paulo, Maria Auxiliadora, João Cândido, Conceição e Efigênia — formando assim uma prole de 9 pessoas.

---

<sup>2</sup> BÜLL, 2007, p. 54.

“A vida em Campo Belo era muito alegre para as crianças, mas éramos muito pobres” — constatou João Cândido, irmão de Maria Auxiliadora. Moravam próximo à linha do trem, numa casa simples, feita de madeira e tijolos da olaria local.<sup>3</sup>

Essa linha ferroviária foi construída para atender ao transporte de café e cereais produzidos na região e acabou também por agregar as famílias de seus funcionários, que passaram a residir próximos aos trilhos e uns dos outros. Denominavam-se como a “turma”.

Vários animais circulavam pelo local, como o gado e as criações de galinhas, patos e porcos. As crianças ajudavam nas atividades domésticas, além de plantar e lavar a roupa no Ribeirão.<sup>4</sup>

Era um costume da região mandar para os vizinhos pedaços dos animais abatidos, nem que fosse um pedacinho. A vasilha que transportava a oferta também nunca voltava vazia... trazia um doce, bolo de fubá fresquinho, linguiça...<sup>5</sup>

Característica marcante da família Silva era a sua festividade, não só participando dos eventos da localidade em que se encontravam quanto patrocinando os próprios, como comprova o depoimento de um dos filhos do casal: “acho que se meus pais não fizessem tanta festa... teríamos muito dinheiro. Tudo o que tínhamos gastávamos com as festas e convidávamos todos os compadres da vizinhança”.<sup>6</sup>

Futuramente esse ar bucólico, o cultivo da terra, o trem, as reuniões, as festas da cidade e da família farão parte da coleção de imagens retratadas por Maria e seus irmãos artistas.

Uma das visitas que recebiam em Campo Belo era de mineiros que moravam na cidade de São Paulo. Eles sugeriram que se mudassem também para a capital paulista, prometendo ajuda e colocação para José Cândido — que ainda sonhava em arrendar terra e tornar-se agricultor autônomo.<sup>7</sup>

No entanto, a possibilidade de proporcionar melhores oportunidades aos seus descendentes motivou a mudança da família.

Conforme relato das filhas, Georgina e Natália, a mãe aproveitou o transporte gratuito oferecido pelo governo durante o período da Segunda Guerra Mundial e, de posse do salvo-

---

<sup>3</sup> BÜLL, 2007, p. 54.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>6</sup> SILVA, João Cândido. **Autobiografia** apud BÜLL, 2007, p. 54.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 69.

conduto — documento que permitia trafegar pelo território nacional —, transferiram-se para a capital paulista.

O ano da mudança é controverso: no catálogo constam duas datas, 1938<sup>8</sup> e 1942<sup>9</sup>, que as irmãs, em entrevista, não souberam precisar. Mas, uma coisa é certa: corajosa, Maria Trindade foi “apenas” com oito filhos. O marido só conseguiu ir tempos depois, ainda comprometido com seu emprego de assentar dormentes na estrada de ferro Mogiana.

Após mais de um dia de viagem, chegamos. Era a época do Congresso Eucarístico, muita garoa, prédios fantásticos e bondes “adoidado”, que emitiam um cheiro de fio queimado e um som cantado com pessoas penduradas. Outros bondes eram totalmente fechados.

Descemos na “estação do Brás”, e fomos a pé, até o Largo Coração de Jesus, no mesmo bairro. Ao chegarmos ao largo propriamente dito e combinado, mamãe nos acomodou sentados nas trouxas de roupas e malas. Ela sentou num banco de cimento existente ali.<sup>10</sup>

Chegaram no início da tarde, porém os amigos de São Paulo só os buscaram muito tempo depois, já noite feita. Com um Chevrolet 1941, segundo o relato, passaram pelo rio Tietê, cruzando-o para chegarem ao destino: Vila de Zé Inácio.<sup>11</sup>

As ruas da nova cercania eram de terra e as pontes sobre o rio próximo, de madeira, rendiam altos sons... as águas do Tietê serviam aos esportistas, que nadavam ou remavam em sua correnteza.

Assentaram-se inicialmente no Bairro do Limão, até José Cândido comprar um terreno no bairro da Casa Verde, onde parte da família ainda reside (2019).

Instalados, das Minas Gerais trouxeram o clima sertanejo: era uma propriedade comparável com as do interior. Criavam porcos, patos, cabritos e galinhas. Estas, consideradas ‘sorradeiras’, atravessavam a rua até o matagal da frente para botarem seus ovos, não sem antes olharem para os lados, para certificarem-se de que estavam a sós.

---

<sup>8</sup> SANTORO, Artur. “Nota biográfica”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018, p. 231.

<sup>9</sup> GASPARRI, Isabel. “Manifestações culturais diaspóricas na obra de Maria Auxiliadora”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018, p. 111.

<sup>10</sup> BÜLL, 2007, pp. 71-72.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 74.

Maria Trindade instruía os filhos menores, como uma missão digna da mais alta espionagem, a irem, *pé com pé*, descobrir onde estavam os preciosos ovos. Então, todo dia, logo cedo, quem passasse pela rua veria suas crianças tentando despistar as galinhas e vice-versa, como num jogo de esconde-esconde, onde só havia uma vencedora. O prêmio: a bacia de alumínio cheia do tesouro de casca branca.

O quintal era considerado o cartão de visitas da casa e, mesmo de terra, recebia muitos cuidados. Precisava ser minuciosamente varrido e não apresentar buracos. Se eles aparecessem, o responsável da vez deveria preenchê-los com um punhado de areia e água, batendo bem até os nivelar.

Nele, plantava-se couve, três qualidades de abacate, três de banana, abóbora, aipim, laranja, limão. Da mandioca à farinha, das cinzas ao sabão, pouca coisa era comprada. Bolos, pães, bolachinhas, farofas doces e salgadas, angus, fubás e linguiças movimentavam a cozinha.

Comadres e compadres podiam chegar sem aviso prévio, pois sempre conseguiam improvisar alguma coisa para servir. Da carne de porco salgada e defumada, pendurada em varal próprio, retiravam lascas que logo juntavam com cebolas refogadas, para formar o prato oferecido com alguma verdura recém colhida.

As panelas deviam estar sempre bem limpas, mas engana-se quem pensa que ficavam horas a areá-las. Para isso, Trindade tinha um truque chamado *barrela*: uma massa feita de barro e cinzas, que cobria as caçarolas por dentro e por fora. Levadas novamente ao fogo, eram retiradas apenas quando o invólucro ficava escuro. Quando quebrado, carregava consigo a maior parte da sujeira, “ficando boazinha, boazinha, fácil de limpar!” — conforme relato de Georgina.

Não podia faltar lenha, combustível do forno e do fogão. Assim, antes de chegar a época de chuva, quando a madeira seca escasseava, Trindade misturava, com a enxada, barro, gravetinhos quebrados e pequenos carvões, como se fosse rebocar a casa.

Em seguida, chamava os filhos para ajudar a modelar bolas com a pasta formada, que deviam secar para serem guardadas. O fogo era feito a partir dessas esferas que, ardentes, cozinhavam a comida da família na cidade da garoa.

O quintal também era palco de muitas manifestações artísticas, quando *Zé Cândido*, de folga, tocava sanfona de oito baixos e Trindade decidia qual dos filhos cantaria a música da ocasião. Assim como, nesta casa, as tampas das panelas viravam assadeiras, outros utensílios

domésticos transformavam-se em instrumentos de percussão, fazendo inveja a Hermeto Pascoal.<sup>12</sup>

Esse espaço ainda servia para as aulas de dança, principalmente para os rapazes, tendo em vista que, sem esse aprendizado, dificilmente arrumariam namoradinhas nas matinês do bairro.

E como se não bastasse, Maria Trindade bordava e costurava muito bem. Seus jogos de cama pareciam do mais nobre linho, porém eram feitos com sacos que ela mesma alvejava e bordava, e que um dia haviam servido para transportar farinha de trigo — atualmente substituídos pela ráfia.

Todos os anos, antes dos festejos de dezembro, cada um de seus 18 filhos, entre biológicos e enteados, ganhava duas roupas novas: uma para ser estreada no Natal, outra no Réveillon.

Ao longo dos meses, Trindade ia comprando as fazendas, anotando a quem se destinavam numa folha de papel, que era enrolada junto ao tecido. Essas trouxinhas ficavam guardadas em um armário, esperando suas companheiras até o dia escolhido, para serem cortadas e virarem vestidos, bermudas, camisas ou ternos.

Turquinho, o mascate, ou *mascote* — como ela o chamava —, dono de um faro para bons clientes, usava de todos os expedientes para vender seus produtos àquela mãe tão prendada: da técnica comercial mais evoluída à pura insistência.

“*Fica dona Maria, fica*” era o jargão mil vezes repetido — e imitado pelos filhos menores, que acentuavam o sotaque — quando a situação parecia difícil comercialmente e os argumentos da dona de casa, preocupada com as finanças, eram fortes.

Percebido o impasse, muitas vezes o vendedor fingia ter aceitado a derrota e ido embora para, depois, jogar os panos pela janela, que caíam por cima da cama do casal. Maria Trindade só descobria a artimanha quando voltava ao seu quarto, após um dia de trabalho. Tomada de susto, constatava o engodo e a imposição da aquisição tarde demais.

O dia de costurar era conhecido como *zum zum zum*, uma alusão ao som da máquina de costura. Contam que Maria Trindade *chantageava* as filhas, pedindo-lhes que, nesta ocasião, cuidassem de todo o serviço da casa, do quintal, da horta, das criações e do almoço do pai, que devia sair pontualmente, em troca das roupas *prontas*.

---

<sup>12</sup> Músico brasileiro, notório por adaptar objetos como instrumentos musicais. Já extraiu som de chaleiras, serrotes, latas e brinquedos de plástico, entre outros.

Porém, sempre as entregou faltando as costuras de mão, consideradas as piores: as barras, os chuleios e os bordados eram feitos pelas jovens, que começavam logo que terminavam a tarefa anterior. Ocupadas, não teriam tempo para saírem na rua e causar preocupação. Pelo relato, a única que parecia gostar de usar a agulha era Maria Auxiliadora.

Ninguém ficava parado por muito tempo. Quando os menores começavam a fazer *estripulias*, Trindade olhava por cima dos óculos e convidava os arteiros a se sentarem de perninhas abertas e a separar o arroz, do milho e do feijão que, segundo a mãe, haviam se misturado na hora da compra. Só depois de adultos descobriram que era ela quem juntava os grãos.

Todos os filhos deviam aprender a fazer tudo o que seus pais sabiam: cuidar da horta, das criações dos animais, limpar a casa, preparar a lenha e cozinhar, fazer o sabão e lavar as roupas, bordar, fazer crochê, tricotar, cortar e costurar, além de estudar ou trabalhar para fora. Toda expressão artística era incentivada — seja nos trabalhos manuais, seja na pintura, escultura, na música ou poesia.

Tantas atividades parecem ter aguçado o lado talentoso e criativo da família, pois, dos seus 20 membros (pais e 18 filhos), encontramos 13 artistas — pintores, escultores, compositores, poetisas, artesãos. Entre eles, Maria Auxiliadora da Silva.

Segundo entrevista concedida à Lélia Maria Coelho, em 1972<sup>13</sup>, para a publicação do livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, Maria Trindade possuía uma personalidade fortíssima e declarava que os filhos haviam herdado o lado artístico dela.

Junto com os filhos, também expôs suas pinturas e esculturas.

### 3.3 Maria Auxiliadora — a pintora

*“De onde sou? Sou da minha infância.  
Sou da minha infância como sou de um país.”*  
Antoine de Saint-Exupéry

Primeira filha do casal Maria Trindade e José Cândido, pais de outros meninos, Maria Auxiliadora nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, em 15 de maio de 1935. Recebeu seu nome

---

<sup>13</sup> FROTA, Lélia Coelho. “Eros e erosão na pintura de Maria Auxiliadora”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018, p. 133.

em homenagem à Nossa Senhora, após ter sido desenganada pelo médico da cidade, que a diagnosticou com meningite. Advertida a família, caso a bebê sobrevivesse, esta ficaria com seqüela.

Recuperada totalmente da doença, a mãe passou a chamar de *sequela* o jeito pacato e distraído da filha, que demorava a responder quando chamada e era sempre flagrada pensativa. Depois que seu dom artístico aflorou, seus familiares começaram a acreditar que, nesses momentos de introspecção, Maria Auxiliadora estava, na verdade, pintando seus muitos quadros na *cabeça*.

Quando a família saiu de Campo Belo para São Paulo, ela tinha entre 3 e 4 anos de idade. Nunca mais reviu a cidade natal — onde desejava realizar uma exposição com suas obras.

Ainda quando criança, precisou abandonar a escola — embora estivesse indo bem — para poder trabalhar<sup>14</sup>, prejudicando, em parte, os sonhos da mãe, que desejava os filhos estudados, como atesta um dos irmãos de Maria Auxiliadora:

Imagino a frustração da minha mãe ao viver em São Paulo, pois ficamos envolvidos em trabalhos braçais. O ordenado do meu pai, quando veio mais tarde para cá, era muito pouco. Então ele achava que as crianças deveriam parar de estudar e ajudar. Foi o que aconteceu. Vicente e Sebastião foram trabalhar como engraxates na Estação da Luz, e mais tarde trabalharam nos portos de areia no Bairro do Limão. Maria Auxiliadora trabalhou em casas de família e ajudava a minha mãe com a costura e bordados que fazia para uma confecção do Bom Retiro...<sup>15</sup>

Aos 9 anos, começou a aprender a bordar, deixando as brincadeiras da infância para se dedicar aos pontos paris, turco, sombra, marca, cheio, matizado. Assimilou tudo muito fácil, com a exceção a dar o nó na linha...

Lado a lado, mãe e filha cobriram toda a casa com suas tramas da tarde — colchas, almofadas, cortinas, vestidos: “*Tudo mesmo*”<sup>16</sup> — como elas próprias atestam.

Desta experiência, também surgiram os primeiros ensaios com as cores, quando Trindade mostrava-lhe as melhores combinações entre os matizes, inicialmente com as linhas para, tempos depois, emergirem, com força pungente, nas tintas das telas.

---

<sup>14</sup> FROTA, 2018, pp.131-138.

<sup>15</sup> SILVA, 2007 apud BÜLL, 2007, p. 75.

<sup>16</sup> FROTA, *op. cit.*, p. 133.

Pode-se dizer que ela se deu muito bem com a pequena e delicada agulha de bordar, servindo, quando moça, às casas de roupas finas da Rua José Paulino, no centro de São Paulo. Nunca reprovada nos exames de admissão — que consistiam em demonstrar a habilidade, replicando os pontos do modelo fornecido — Maria Auxiliadora passou a ornamentar camisolas e combinações de seda, vendidas principalmente para a noite de núpcias.

Auxiliadora também era uma costureira de mão-cheia, sendo considerada uma verdadeira modista pelas irmãs, produzindo suas próprias roupas que, pelas fotos, agradariam aos mais exigentes *fashionistas*.

Porém, embora já soubesse, matriculou-se em um curso de corte e costura oferecido pela igreja perto de sua casa, apenas para obter o diploma — e facilitar sua contratação pelas fábricas da cidade.

Seu caderno era orgulhosamente exibido às demais alunas pela professora, já que, mesmo sem necessidade, Maria Auxiliadora mantinha-o colorido — quando não inventava estampas para os croquis.

Como bem salientou Schwarcz<sup>17</sup>, curadora-adjunta de Histórias do MASP, toda essa destreza e intimidade com as agulhas, seja para bordar, seja para costurar, está inscrita em sua obra, visível não só nas roupas de suas personagens, como na decoração dos vários cenários, em cortinas, toalhas de mesa, tapetes.

Com o tempo, as vitrines de outra via famosa passaram a lhe chamar a atenção: eram da São Caetano, a rua das noivas. Fascinada por esse universo, contam que Maria Auxiliadora queria muito ter casado, tido filhos e costurado vestidos de casamento — sonhos que jamais realizou, a não ser em suas telas...

Ainda moça, precisou ter seu útero retirado. Exercitou a maternidade junto aos sobrinhos, filhos de suas irmãs mais jovens, que já possuíam suas próprias famílias. Cogitou adotar 3 ou 4 crianças quando estivesse bem estabelecida financeiramente ou encontrasse um bom pai e companheiro.

Mas essa pessoa parece nunca ter cruzado seu caminho. Viveu algumas desventuras amorosas e, nas palavras das irmãs, derramou muitas lágrimas de amor.

Chegou a noivar com um rapaz de sua congregação católica, ela Filha de Maria e ele, Mariano. Com as vestes brancas que caracterizavam sua ordem, imaginou que neste espaço religioso encontraria apenas pessoas de boa índole.

---

<sup>17</sup> SCHWARCZ, 2018, p. 103.

Um dia, na porta da igreja, foi surpreendida pela esposa do noivo, que lhe revelou toda a verdade: seu pretendido já era comprometido e pai, não sendo a primeira vez que tentava enganar jovens incautas.

Teria esse infortúnio às avessas inspirado uma de suas telas que retrata os versos da famosa música de festa junina? *“Com a filha de João, Antônio ia se casar, mas Pedro fugiu com a noiva, na hora de ir para o altar...”*

Em outra ocasião, enamorou-se por um moço que só conhecia por correspondência. Trocaram várias cartas, até que ele, bonito e forte, apresentou-se no portão de sua casa, a qual, na época, dividia com uma de suas irmãs, no bairro do Aeroporto.

Receberam-no como um importante hóspede e tudo parecia ir bem quando algo estranho chegou pelo correio...

As moças reconheceram imediatamente a letra e o carimbo do envelope — tantas vezes aguardado ansiosamente — e, aproveitando-se da ausência do rapaz, puseram-se a ler a mensagem. Com as mãos trêmulas, procuraram no papel as respostas do como e do porquê lhes escreveria, se ele as estava visitando pessoalmente...

A carta trouxe às claras a realidade da situação até então encoberta: o namorado era analfabeto, *cadeeiro* (ex-presidiário) e estava à procura de uma mulher que o sustentasse. Quem sempre escreveu todas as mensagens, inclusive essa última, fora um conhecido dele do cárcere, que agora delatava os fatos.

Por dentro de toda a situação e dos conchavos, o verdadeiro escritor decidiu contar sobre o conluio e intenções, uma vez mais usando da correspondência, pois se descobriu apaixonado pela pintora, passando assim a temer por sua segurança.

Surpreendidas, as irmãs arquitetaram um plano: inicialmente cavaram um buraco nos fundos da casa e esconderam dinheiro, valores e o talão de cheque — que Maria Auxiliadora, por conta de seu trabalho artístico, já possuía.

Depois, como ela ainda estava apaixonada, quem ficou de convencer o mentiroso a sair de suas vidas foi sua irmã Georgina que, se fosse necessário, invocaria a presença de um primo, funcionário do DEIC (Departamento Estadual de Investigações Criminais), que poderia levá-lo de volta à prisão. Em tempos de porões obtusos, não foi preciso dizer-lhe muito.

Pouco a pouco, Maria foi abandonando suas aspirações e modificando seu discurso. Assim, chegou em uma fase que afirmava não querer mais se casar, pois os quadros que produzia já eram seu marido, que suas pinturas eram seus filhos, sua família.

Nesse ínterim levava, em paralelo e como possível, sua vida de pintora, que começou quando jovem, com o carvão que restava do fogão à lenha e o chão como papel. Estes foram seus primeiros instrumentos de expressão, quando se punha a ilustrar o piso do terraço.

Entretinha-se tanto na atividade que, com frequência, deixava a comida queimar, esquecendo-se entre seus desenhos fugazes e as broncas da mãe.

Trindade bem que se empenhou para que a filha exercesse a profissão de costureira ou bordadeira, mas, por meio dos desenhos, Auxiliadora tentava dizer à mãe que, na verdade, queria ser outra coisa... Uma ilustração retratando os pais convenceu a matriarca.

Arranjaram-lhe lápis de cor, algumas folhas e, despreziosamente, começou a caminhar neste novo mundo que se abria. Com o tempo, o lápis de cor virou pincel com tinta guache, que virou tinta acrílica; e o papel sulfite virou cartolina, que virou tela.

Aquele que gostasse ficava com o trabalho: era seu costume dar seus quadros para o primeiro que manifestasse interesse.

Uma vez Maria pintou um grande painel: uma mata com índios na beira de um rio de águas cristalinas, que seguravam peixes e pássaros. Um senhor que passava pela calçada encantou-se com a cena e, ao elogiar o trabalho, acabou recebendo-o de presente.

Dias depois, o mesmo homem voltou à casa dos Silva para mostrar como o desenho havia ficado, após o serviço do vidraceiro e da moldura. Porém, nesta ocasião, foi a família — juntamente com Maria — que se encantaram com a visão. A semente de seu valor artístico havia sido plantada.

E germinou muito mais, assim que seu irmão Vicente, escultor, começou a namorar sua futura esposa: ela era nada mais, nada menos, que a filha de Solano Trindade, poeta, ativista do movimento negro e líder cultural da cidade de Embu.<sup>18</sup>

Raquel Trindade regou os brotos do reconhecimento das habilidades plásticas recém-nascidas, chamando a atenção dos irmãos para a importância cultural e material daquilo que eles mesmos consideravam um passatempo sem grande valor.<sup>19</sup>

Não demorou muito para os irmãos, juntamente com a mãe — Maria Trindade — serem recebidos pelo movimento artístico da cidade de Embu das Artes (SP). O grupo do qual acabaram fazendo parte era unido, formado por pessoas que se ajudavam mutuamente — bem diferente da competitividade que se via fora dele — segundo o relato.

---

<sup>18</sup> Município da região metropolitana de São Paulo, considerada instância turística, de forte tradição artística.

<sup>19</sup> OLIVA, Fernando. “Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018.

Com o passar dos anos, o Embu foi dominado pelos *hippies* e por artistas mais preocupados com os preços do que com a qualidade do trabalho artístico. Descontente com a situação, Auxiliadora retornou à Capital e passou a expor seus trabalhos na Praça da República.<sup>20</sup>

De acordo com a publicação *Cadernos da Cidade de São Paulo – Praça da República*, nos idos de 1940, o espaço reuniu mostras de filatelia e numismática. As exposições de arte, que também se formaram livremente, começaram em meados dos anos 50.<sup>21</sup>

O local foi muitas vezes palco de grandes manifestações populares, como a Marcha da Família, em 1964, e protestos contra o regime militar, em 1968 — mesmo ano que Maria Auxiliadora lançou-se na praça.<sup>22</sup>

[...] havia (na época da repressão política — 1968) um pequeno e respeitado grupo que expunha aos domingos na região central da cidade de São Paulo, a Praça da República. Tratava-se de um espaço cultural ao ar livre, nascido espontaneamente, que reunia artistas, autodidatas, independentes, sem acesso a galerias e museus e com vontade de mostrar trabalhos descompromissados de qualquer realidade estética pré-existente. Era uma iniciativa tímida, verdadeira que se completava com bancas de numismática e outras de vendedores de pedras brutas brasileiras [...]. Os artistas estabeleciam preços aleatoriamente, viviam uma amizade solidária e esse espaço viria a ser o celeiro de um rol de artistas brasileiros, hoje tidos como os maiores naïfs do país. [...] buscavam um espaço de expressão no chão público, ignorado por críticos e colecionadores requintados.<sup>23</sup>

Os expositores trocavam informações sobre potenciais compradores, pontos de exibição, indicando uns aos outros para colecionadores e críticos de arte, como Mario Schemberg, que escreveu o primeiro texto sobre a artista.

O contato com Schemberg possibilitou a apresentação da artista ao cônsul dos Estados Unidos que, por sua vez, organizou uma exposição com suas obras, na Mini Galeria USIS, na biblioteca do Consulado Americano em São Paulo, em 1971.

---

<sup>20</sup> BÜLL, 2007, p. 265.

<sup>21</sup> INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1995 apud *Ibidem*, p. 355.

<sup>22</sup> BÜLL, *op. cit.*, p. 276.

<sup>23</sup> ANTHONIO E SILVA, Jorge; IVONALDO; ARDIES, Jacques. **Ivonaldo**: Pintores Naïfs Brasil. São Paulo: Empresa das Artes, 2002, p. 23.

Maria Auxiliadora também foi a primeira da família a ser reconhecida com referências em bibliografias brasileira e estrangeira, com obra editada na Itália.<sup>24</sup>

Contam que ela embalava seus quadros com muita facilidade e rapidez, sempre pronta para participar de exposições, onde quer que a convidassem. No entanto, ao embarcar nos ônibus ou trens com todo seu volumoso material, não era difícil arrumar “confusão” com outros passageiros, que não queriam ser incomodados pelas grandes telas que lhes “batiam” nas pernas, conforme os solavancos da estrada.

Algumas vezes, os motoristas, ao avistarem-na, não paravam no ponto para o embarque. Em outra ocasião, ela chegou até a ser posta para fora do transporte pelo condutor, que considerou a carga extensa demais. Ele bem que se esforçou, mas eram entre 20 a 30 quadros, de sua exposição individual.

Maria Auxiliadora não teve mais dúvida: comprou uma Kombi para resolver de vez o problema. Em plenos anos 60-70, ela era artista, com talão de cheque e automóvel próprio!

Quando o perfume do chá mate com açúcar queimado de carvão exalava pela casa, era sinal que estava trabalhando. Pintava várias telas de uma única vez, mesmo com temáticas diferentes, pincelando um pouco em cada uma, como uma abelhinha que visita várias flores, antes de voltar para a colmeia.

Diferente do que comumente se possa imaginar, o artista autodidata também estuda antes de produzir suas obras e com Maria Auxiliadora não era diferente. Boa observadora, pintou sua realidade, sonhos, mas também foi em busca de novas experiências, como as retratadas nas telas dos orixás.

Avisada quando ocorreria a *Saída dos Santos* — espécie de procissão com o panteão do candomblé —, Maria procurava assistir a ela com olhos de pesquisadora para, em seu ateliê, dar a sua versão do que viveu. Não praticava tal religião, mas deixava seu toque pessoal em sua mística: as inconfundíveis rendas em alto-relevo.

Embora suas irmãs afirmem que todas suas obras receberam um nome dado pessoalmente pela autora, registrando-o no verso, não sabem explicar por qual ou quais motivos as mesmas foram “rebatizadas” por expositores ou compradores.

A própria tela-objeto deste estudo mudou de nome: de *Velório da Noiva* passou para *Meu Funeral* e, um tempo depois, voltou à *Velório da Noiva*.

---

<sup>24</sup> BÜLL, 2007, p. 247.

Os quadros que retratam flores receberam os nomes equivalentes às plantas representadas, mas ao irem para os catálogos, mudavam os títulos para *Flor Verde*, *Flor Amarela*, respectivamente, ou ainda, *Orixá Azul* (que seria na verdade Ogum), *Orixá Marrom* (Xangô) etc.

Já com as datas a pintora não teve o mesmo cuidado: quando informava, era apenas o ano. Desta forma, ninguém consegue saber qual foi seu primeiro ou seu último e derradeiro quadro, nem formar uma ordem cronológica mais precisa.

Dizem que os enfermeiros que a encontraram sem vida na cama do hospital, descobriram um desenho não acabado embaixo de seu travesseiro. Mas este, se existiu, também se perdeu.

No ano de 2015, a Fundação Edson Queiroz doou ao MASP o quadro *Velório da Noiva*, de 1974 (há outro, de mesma temática e título, de 1973). Em 2018, entre os dias 10 de março a 10 de junho, o museu paulista organizou a segunda mostra individual da artista, reunindo um conjunto de 82 pinturas. Nenhuma pertence à família.

### 3.4 A partida

Maria Auxiliadora e sua irmã mais nova, Georgina, moravam sozinhas, numa casa de fundos, no bairro Aeroporto, perto de Congonhas, quando este era o principal campo de aviação do estado de São Paulo. Foi sob este teto que ela se descobriu doente e depois pintou, entre outros temas, velórios, enterro, extrema-unção, sonhos pós-morte e anjos.

Por volta de 1972, não se sentindo muito bem, Maria Auxiliadora procurou ajuda médica. Como estava em franca produção, achavam que as tintas poderiam estar lhe causando algum mal. Foi internada com hepatite.

Aproveitaram sua estada no centro de saúde para vários exames, inclusive o toque de mama, quando ouviu, inadvertidamente, a temida pergunta: *you perceive que tem um carocinho?* Ela respondeu que não. Mais exames. Tumor. Pode ser benigno. Alívio.

Encaminhada para um hospital especializado, sofreu inicialmente com as conversas de corredor, com a crueza dos profissionais, com a brutalidade das opiniões intrometidas e, por fim, com a verdade e toda consequência: era maligno.

Lembrou-se de que anos atrás, saindo do cinema, chocou-se com um rapaz, que acabou batendo o cotovelo em seu peito. Conjecturou se não foi essa a causa de seu infortúnio.

Ao ver e ouvir os relatos de outras mulheres extirpadas de seus seios, sentou-se e chorou — promovendo uma cena inédita aos mais jovens da família. Entregou suas duas mamas, mas, mesmo assim, não conseguiu *saldar sua dívida*. Morreu de câncer aos 39 anos.

Percebiam dias em que estava mais esperançosa e outros em que estava menos. Porém, aumentou ainda mais sua produção, que teria o intuito de se distrair, segundo suas irmãs.

Mandou trabalhos para a França, Alemanha, Estados Unidos, mas não conseguiu comparecer a um convite vindo da Itália, com passagens e hospedagens pagas.

Apesar do avanço de sua condição, a lembrança que deixou na maioria das pessoas foi de uma mulher sempre bonita, que não aparentava estar doente, nem mesmo em seu penúltimo dia de vida, quando fora internada para exames agendados, tidos como de rotina.

Conversando normalmente e fazendo planos futuros, pediu para sua irmã levar-lhe cartolina, lápis de cor e maquiagem, logo na manhã seguinte. Não queria ficar ociosa e nem feia.

A única que discordava dessa “boa forma” manifesta foi Maria Trindade: informada da localização da filha, convocou o marido a irem imediatamente ao seu encontro, pois sua morte era iminente. Contestou a opinião daqueles que a consideraram em bom estado, anunciando que vira em Maria Auxiliadora o gogó da morte.

Para o espanto de todos, não só com o prognóstico, mas também com o fato, às 11 horas do dia seguinte, Trindade provou estar com a razão: a pintora havia partido.

### **3.5 In Memoriam**

Entre uma vasta cronologia, destacamos que, no mesmo ano de sua morte, nossa artista recebeu homenagem póstuma no XI Salão de Artes do Embu. Nos anos seguintes, “participa” da mostra coletiva no Rio de Janeiro e São Paulo, *Festa de Cores*.

É citada nos livros *Peintres Naïfs – Dictionnaire des Peintres Naïfs du Monde Entier*, de Anatole Jakovsky, *Genius in the Backlands*, de Sheldon Rodman, *Aspectos da Pintura Primitiva Brasileira*, de Flávio de Aquino e no *Dicionário de Artes Plásticas*, entre outros.

Em 1978, participa da 38ª Bienal de Veneza e, no ano seguinte, expõe na *Hamilton Fine Art Gallery*, em Londres, Inglaterra.

Em 1986, o então prefeito de São Paulo, Jânio da Silva Quadros, batizou uma das creches da cidade, no bairro Jaçanã, com o nome da ilustre pintora.

Em 2018, o MASP promoveu sua segunda exposição individual no Brasil.

## 4. PROCISSÃO

### 4.1 As obras

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.<sup>1</sup>

O depoimento acima é de Werner Arnhold, *marchand* alemão, que contribuiu para a divulgação do trabalho da pintora, levando pessoalmente suas obras em feiras de arte e exposições na Basileia, Dusseldorf e Paris — e reflete nossa opinião sobre a capacidade criativa da artista em questão.

Em 2018, Maria Auxiliadora ganhou uma segunda exposição individual<sup>2</sup> organizada pelo MASP, que conseguiu apresentar 82 quadros da artista. O catálogo da mostra vai além: reúne imagens de outros mais, oferecendo um bom panorama do seu trabalho.

Os temas das pinturas são variados e poderíamos dividir o conjunto em seis núcleos, como feito na exibição: 1) *autorretratos* (quando a artista representa a si mesma, seja em plena atividade, noiva ou doente); 2) *casais* (cujo foco é a corte e a conquista, em cenários diversos); 3) *interiores* (vida em família); 4) *rural* (trabalho no campo); 5) *manifestações populares* (procissões, festas juninas, carnaval, capoeira, bumba meu boi, bailes) e 6) *candomblé, umbanda e orixás*.<sup>3</sup>

De acordo com o já referido inventário, as duas telas mais antigas datam de 1967, sem mencionarmos as quinze que não constam a informação e que podem ser anteriores. Em 1968, ano em que para alguns é o início de sua carreira, Maria Auxiliadora produziu sete obras. Em 1969, foram onze; em 1970, vinte e uma; em 1971, onze novamente.

Em 1972, ano do diagnóstico da enfermidade que a levaria, vinte e oito; em 1973, já doente e debilitada, cinquenta e seis e, até agosto de 1974, mês e ano de seu falecimento, quatorze — ainda de acordo com o mesmo documental.

---

<sup>1</sup> ARNHOLD, 2007 apud BÜLL, 2007, p. 246.

<sup>2</sup> A primeira ocorreu em 1981, idealizada por Pietro Maria Bardi.

<sup>3</sup> OLIVA, 2018, p. 29.

Sobre esse aumento de produtividade, gostaríamos de fazer um paralelo com outro texto de Michel de M'Uzan, intitulado *O Trabalho de Falecimento* (1976), pois muito se diz sobre o trabalho do luto — que é feito por aqueles que sobrevivem... mas, e a tarefa psíquica de quem sabe, de certa forma, quando irá morrer?

As reflexões do autor tomaram forma após o prêmio Nobel de 1974 laurear estudos sobre a eutanásia... o que o levou a ponderar sobre o período terminal do sujeito que está irremediavelmente condenado.

Enquanto os elos que o ligam aos outros estão no ponto de se desfazer por completo, ele [o moribundo] é, paradoxalmente, tomado por um movimento poderoso, sob certos aspectos, passional. Assim, ele superinveste seus objetos de amor, pois estes são indispensáveis ao seu derradeiro esforço para assimilar tudo o que não pôde até então na sua vida pulsional, como se ele tentasse se colocar completamente no mundo antes de desaparecer.<sup>4</sup>

Os últimos dois anos e meio de vida de Maria Auxiliadora foram mais prolíferos que os cinco anteriores, caracterizando um grande envolvimento libidinal da artista com sua prática.

O psicanalista observou dois traços essenciais do movimento que ele chamou, como mencionado acima, de “trabalho de falecimento”: a expansão libidinal e a exaltação do apetite relacional, pois é certo que a perspectiva da morte não diminui a necessidade que temos dos outros...

Como vinheta clínica, relata a história de uma igualmente artista plástica, que não só se casou com o médico que lhe atendia durante o tratamento, como manteve seu trabalho artístico, participando de manifestações da sua área — embora as metástases de um câncer ósseo afetassem até sua coluna.

Além disso, M'Uzan assinala uma diferença de peso entre essas duas elaborações, ou seja, entre o *enlutar* e o *falecer*: a temporalidade. Quem está prestes a morrer tem menos tempo para realizar sua tarefa que, ademais, é a última.<sup>5</sup>

Possivelmente, a atividade de falecimento teria início após a fase de depressão, advinda com a “sentença”, até chegar numa espécie de aceitação do destino. Quanto mais investidas as representações dos objetos de amor, melhor o desenrolar do trabalho.

---

<sup>4</sup> M'UZAN, 2019, p. 178.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 184.

Contudo, com maior frequência, a presença de uma pessoa real acaba sendo indispensável, sujeito este com quem será partilhado o horror por ter sido “escolhido” pela morte, enquanto a vida continua no mundo...

A pessoa eleita formaria com o moribundo uma *última diáde*, constituindo uma espécie de organismo comparável ao gerado pela mãe e seu recém-nascido. Todo movimento afetando uma das partes repercutiria no outro...

Não é possível analisar, com os dados coletados, como se desdobrou o trabalho de falecimento da artista. Fomos informados que ela foi cuidada por sua irmã mais nova, durante o período mais sombrio de sua doença, com quem talvez tenha podido estabelecer a aliança descrita por M’Uzan.

Por outro lado, no entanto, é fato que seu rendimento dilatou-se, pintando mais de um quadro por vez, segundo o depoimento reunido... assim, retomando o exame de sua produção...

...Reportagens contemporâneas consideravam-na representante da arte popular, *naïf* ou, ainda, primitiva — como já abordado em capítulo anterior. Esta última noção, dentro do movimento modernista brasileiro, “vinculava-se a uma cultura nativa e à necessidade de fundar uma literatura e uma arte autônomas, independentes das influências europeias”.<sup>6</sup>

Na obra de Maria Auxiliadora, há também elementos da *pop art* — como o uso de tinta industrial, cores artificiais e balões de histórias em quadrinhos. Esse movimento é fruto da sociedade de consumo, principalmente de objetos a preços acessíveis, em parte incentivado pela publicidade.<sup>7</sup>

As obras desse estilo podem integrar imagens populares de propaganda junto à pintura ou serigrafia, além de resíduos materiais ou mesmo fotografias. Seus autores escolhiam temas do cotidiano, disponíveis ao redor.

Sua irrupção mudou o status de Paris, França, como capital da arte, passando à Nova Iorque, nos Estados Unidos, com seu estilo *American Way of Life*. Grandes nomes dessa escola são Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

Igualmente reputou-se à pintora a adesão à técnica da *body art* — quando o corpo ou partes do corpo do artista são usados como meio de expressão, como sangue ou outros fluídos corporais, unhas e pele.

---

<sup>6</sup> MATA, Larissa. Os primitivos: Mário de Andrade e George Bataille. **ARS (São Paulo)**, v.16, n. 31, 2018, p. 158.

<sup>7</sup> BROCVIELLE, 2012, p. 277.

Assim, um dia, seu próprio cabelo voou para a cabeça de uma figura do quadro e ficou preso na tinta. Gostou tanto do que viu que decidiu repetir conscientemente o que o acaso havia lhe proporcionado.

Em outra situação, um colega, percebendo seu interesse em dar volume e, conseqüentemente, destaque a alguns elementos das cenas retratadas, indicou-lhe uma massa acrílica, com a qual passou a trabalhar. As roupas, as decorações, as flores, os cabelos, as nádegas e os seios dos seus quadros nunca mais foram os mesmos.

Contudo, seu próprio irmão, Sebastião Cândido, que frequentava escola de arte, acreditava que a pintura de Auxiliadora era limitada e malfeita, necessitando maior estudo.<sup>8</sup>

Depois da tela comprada, pois não tinha paciência para fazê-la, a artista desenhava a lápis o que ia retratar. Na seqüência, aplicava o relevo, *como se fosse uma escultura* e, após a secagem, começava a colorir. As cores usadas eram puras, nacionais, com exceção da cor branca, que dizia ficar amarelada com o tempo.

Maria Auxiliadora afirmou que tudo o que fez foi autêntico, pois saído de dentro de si, já que não conhecia pintores ou lido algum livro sobre o assunto.<sup>9</sup>

“A pintura é o resultado de uma relação corporal e intelectual do executor com seus materiais. O artista, então, desenvolveria o saber empírico sobre as propriedades físicas dos materiais para atingir os efeitos óticos desejados.”<sup>10</sup>

Primitiva? Fauvista? Popular? O trabalho de Maria Auxiliadora, na atualidade, é considerado inclassificável.<sup>11</sup>

Além do mais, nem tudo o que a artista retratou é alegre, agradável e feliz, como era de se esperar dentro do seguimento inicialmente lhe designado, o *naïf*. À sua maneira, revelou mais que cotidianos e cenas bucólicas — caso das telas “Sem título (Ama de leite)”, de 1970 ou “Briga no cortiço”, de 1967.

De qualquer modo, subscrevo mais uma lição de Sir Ernest Gombrich<sup>12</sup>, anteriormente citado, para quem o mais importante é a obra em si e não como ela é julgada.

---

<sup>8</sup> FROTA, 2018, pp. 131-138.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>10</sup> ELKINS, 2008 apud ALMADA, Márcia. A mão, o olho e a matéria. Reflexões sobre a identificação das técnicas e materiais da pintura em documentos históricos. **Anais do Museu Paulista** (Impresso), v. 1, p. 45-70, 2018.

<sup>11</sup> OLIVA, 2018, p. 24.

<sup>12</sup> GOMBRICH, 2013, p. 441.

Outros pontos relevantes apontados por Fernando Oliva, curador do MASP e organizador da mostra, seriam as representações que Maria Auxiliadora atribuiu ao negro e ao trabalho.

No primeiro caso, conferindo protagonismo, personificando-os em situações rotineiras, diversas da tipologia fixa (escravizado ou trabalhador braçal), como quando eles aparecem na tela da televisão, ou como sereia, freguês do comércio ou como professor frente à sala de aula.

13

No segundo, imprimiu uma ausência eloquente, pois, nas cenas urbanas ou rurais, os personagens quase sempre estão em momentos de pausa ou lazer, dançando, passeando, enamorando-se ou em uma atividade religiosa.

Seu sistema de valor também não era habitual, ou seja, não aplicava a lógica do quanto maior a tela, maior o preço. Ela decidia a remuneração da obra de acordo com o tempo necessário para sua realização — como geralmente acontece com as produções de renda e bordado: quanto mais delicado e elaborado, mais luxuoso e caro.

Embora já tivesse visitado o tema morte, pintando um enterro em 1970, cujo caixão rosa está fechado, ela volta ao motivo em 1972 (ano em que fora diagnosticada com câncer), pintando *No leito* e, em 1973, quando debilitada, pinta os quadros *Enterro da Mesma*, *Velório da Noiva* e uma extrema-unção/sem título.

Comprovando os “altos e baixos” relatados pela família, a respeito de sua disposição após o diagnóstico e durante o enfrentamento da doença, neste mesmo ano se retrata ora feliz e produtiva (*Autorretrato*, 1973), ora chorando e impotente em seu ateliê (*Autorretrato no ateliê*, 1973).

No ano seguinte, seu último de vida, há quadros de colheitas, flores, festas de carnaval e junina, uma Iemanjá segurando seus seios — seios que talvez Maria já não tivessem mais — um piquenique, uma noite de núpcias e aquele que pode ser considerado sua verdadeira obra-prima<sup>14</sup>: *Velório da Noiva*, versão de 1974.

Por fim, é bom que se reconheça, sou apenas e tão somente admiradora das artes. Esclarecemos que não pretendo ser uma crítica da pintura, da pintora ou de determinados movimentos artísticos e sociais.

---

<sup>13</sup> OLIVA, 2018, p. 27.

<sup>14</sup> PEDROSA, Adriano. “Maria Auxiliadora: uma vida para nosso tempo”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora**: vida cotidiana, pintura e resistência. São Paulo, MASP, 2018, p. 127.

As mesmas ressalvas que Freud fez em seu trabalho sobre Michelangelo e sua escultura de Moisés, analisando o impacto da mesma em si, cabem de minha parte aqui: somos leigos que se interessaram mais pelo conteúdo do que pela tecnicidade ou forma das obras que, de alguma maneira, nos comoveram.<sup>15</sup>

## 4.2 Bordados e rendas

À nossa artista foi ensinado bordar e costurar, e em seus quadros ela transportou parte de seu aprendizado estampando rendas em sua obra, uma das suas características mais marcantes.

A renda é uma obra na qual um fio, conduzido por uma agulha, ou vários fios trançados engendram um tecido e produzem combinações de linhas análogas às que o desenhista obtém com o lápis. O bordado consiste em uma decoração aplicada a um tecido pré-existente.<sup>16</sup>

Se os considerarmos como parte da costura, podemos datá-los como atividade pré-histórica. Contudo, é sabido que, com o tempo, mais que a utilidade de unir duas peles ou dois pedaços de tecido, essa “sutura” vai ganhando mais complexidade, passando a exercer função decorativa.

Achados arqueológicos da Antiguidade encontraram a prática do bordado entre os babilônicos, egípcios, gregos e romanos. Na Idade Média, há profunda relação com a igreja católica. Já a renda, mais recente, do fim do século XV, teria nascido da vontade de inovar o trabalho, deixando um espaço vazado entre os motivos.<sup>17</sup>

A chegada ao Brasil deve-se aos portugueses, já conhecidos internacionalmente pela qualidade técnica, principalmente nas Ilhas dos Açores e Madeira.

---

<sup>15</sup> FREUD, Sigmund. “O Moisés de Michelangelo”. In: \_\_\_\_\_. **Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.

<sup>16</sup> MAIA, 1980 apud CUNHA, Tânia Batista da; VIEIRA, Sarita Brazão. Entre o Bordado e a Renda: Condições de Trabalho e Saúde das Labirinteiras de Juarez Távora/Paraíba. **Psicologia: Ciência e Profissão**. Brasília, v.29, n.2, pp.258-275, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=en&nrm=iso/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=en&nrm=iso/)>. Acesso em: 21 de setembro 2020.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

De início, foram as casas de família e os colégios de religiosas que difundiram a renda de agulha no Brasil; mais tarde é que, para as mulheres das classes trabalhadoras, o trabalho com agulha, longe de representar apenas uma etapa das “prendas domésticas”, representou uma oportunidade de atender às necessidades de complementar a renda familiar.<sup>18</sup>

Esse ofício possui uma forte relação com a questão de gênero — e de várias maneiras: por ser considerado como trabalho de mulher, trabalho manual (também relacionado ao feminino) e de decoração doméstica. Logo, inferior e desqualificado.

Óculos, caneta, bustos escultóricos, móveis de imbuia ou couro são artefatos que expressam a identidade masculina, ressaltando a força e a individualidade. À mulher caberia promover uma demarcação, como cortinas e almofadas, de filtro, que amenizaria a entrada de luz ou a dureza dos móveis, ou ainda de camuflagem, como coberturas de vasos, copos ou tampos de mesa.<sup>19</sup>

“Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda se encontravam indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade”.<sup>20</sup>

A vida de Maria Auxiliadora corrobora as referências deste pequeno adendo sobre o bordado e a renda, pois longe de lhe serem ensinados como parte de uma educação acurada, havia uma necessidade e um proveito econômico que tais atividades poderiam lhe proporcionar — como de fato ocorreu.

Como visto anteriormente, sua casa era — em suas próprias palavras, em entrevista à Lélia Coelho Frota, em 1972 — toda coberta por seus bordados e de sua mãe. Não sabemos sobre os demais móveis que faziam parte de sua residência, mas se eles de fato comunicam a identidade, o feminino neste lar era muito presente.

---

<sup>18</sup> MAIA, 1980 apud CUNHA; VIEIRA, 2009, p. 261.

<sup>19</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. **Revista Proa**, Campinas, v.2, pp. 1-19, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 30 de jul. de 2019.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 5.

### 4.3 Cinco noivas e dois funerais

Ao contrário das pinturas que retratam a *Última Ceia*, feitas anteriormente, que representam o momento da comunhão, ou seja, quando Jesus reparte o pão entre seus discípulos, e acomodam Judas afastado do grupo, Leonardo Da Vinci, ao realizar a sua versão, nas paredes da igreja Santa Maria delle Grazie, em Milão, entre os anos 1494 e 1498, escolhe a passagem bíblica na qual Jesus informa que será traído (Mateus 26:21), e pinta o infiel ao lado de João, que ainda não conhece a identidade do delator.<sup>21</sup>

Por que reverenciar o anúncio de uma traição e sua repercussão entre os apóstolos ao invés de uma ocasião de celebração e partilha, futuramente eternizada pela eucaristia? Seria uma forma de prestigiar o *conhecimento*, ainda que este nos leve a um sacrifício, nos custe nossa vida?

Muitas conjecturas sobre o referido afresco foram feitas, seja em livros ou filmes. E, como percebemos com este e outros trabalhos do gênero, muitas leituras são possíveis e nenhuma definitiva.

Destacamos essa curiosidade artística apenas para ilustrar a passagem de uma aula, quando o professor anuncia: uma obra de arte, uma pintura... são trabalhos totalmente artificiais. Eles são pensados em cada detalhe. Cada detalhe tem um motivo. Que momento da vida o pintor escolheu para pintar? (informação verbal).<sup>22</sup>

Tendo essa sentença em mente, passamos a descrição de quatro obras escolhidas, da artista aqui referenciada — que possuem uma personagem em comum...

Dentre o extenso catálogo da mostra de Maria Auxiliadora de 2018, podemos observar sua vasta gama de inspirações e temas retratados, como cenas de parques urbanos e rurais, de festas de carnaval e junina, pessoas no cinema ou em salas de aula etc.

Interessante atentarmos para o fato de que a artista, mesmo se encantando com a rua das noivas (via de comércio da cidade de São Paulo, com grande concentração de lojas desse ramo), empunhando sua doce agulha para confeccionar e decorar roupas para as nubentes, desejando ser estilista de tal indumentária, e ainda, ser enterrada assim vestida... de um universo de mais de 150 quadros, tenha pintado apenas quatro noivas — duas aparecem em festas juninas e as outras duas em seus próprios velórios.

---

<sup>21</sup> ZÖLLNER, Frank. **Leonardo**. Colônia: Editora Taschen, 2000.

<sup>22</sup> Informação recebida pelo psicanalista Sergio Telles, a convite do professor da disciplina, Dr. Renato Mezan, nas dependências da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 28 de novembro de 2018.

As ocasiões retratadas não demonstram a efetivação do casamento, pois, no festejo caipira, as moças são “furtadas” de seus futuros maridos, interrompendo a união, e, nos cerimoniais de despedida, não fica claro se um dia houve o enlace...

A primeira noiva, do quadro *Festa Junina*, de 1969, trajando vestido branco com os típicos remendos, está sendo levada em uma carroça por “Pedro”. O noivo, correndo logo atrás, chama pelo *sequestrador*, “*Para Pedro*” (*sic*) — fala inscrita na obra, que reproduz trecho de tradicional música desta celebração.<sup>23</sup>

A noiva olha para trás, mas está de perfil e, por isso, não sabemos se sua feição seria alegre... ou não. De qualquer maneira, ela se segura no condutor da charrete, carregando seu buquê. Seu véu tremula ao ar, formando uma cobertura sobre Pedro.

Esta cena é pequena e está localizada do lado superior esquerdo da tela, fazendo parte de um cenário muito maior, cheio de personagens que se ocupam com suas próprias diversões.

Do lado oposto, em volta de uma fogueira, há um rapaz e duas moças, uma das quais avisa-o de um balão no horizonte. Na época da pintura essa prática não era proibida.

Ao centro há dois alinhamentos da dança de quadrilha, todos os quatro casais com seus figurinos alegóricos.

Preenchem as demais laterais centrais e inferiores, jovens soltando balões e crianças brincando com fogos de artifício; uma família, cujos pais dão carinho à filha; pessoas em volta de outra fogueira, onde um jovem tenta pulá-la; além de um sanfoneiro, comodamente sentado em um tronco, tocando seu instrumento. Um cachorrinho ao seu lado parece o acompanhar na cantoria.

Acima de tudo, um sol incipiente parece sorrir... o céu, que cobre aproximadamente um terço da tela, está cravejado de pequenas nuvens. E as árvores, no gramado abaixo, curvam-se ao encontro umas das outras, como se não fosse possível precisar a direção dos ventos...

Nestes eventos, procura-se reverenciar os santos padroeiros dos meses de junho — um dos quais, Santo Antonio, seria *casamenteiro*.

Apesar de sabermos que os casamentos realizados nestas ocasiões folclóricas são anedóticos, geralmente costumava ser o ponto principal e mais aguardado da festa, como a justificar toda a comemoração realizada.

Porém, neste caso, o drama amoroso acontece como um detalhe, alheio aos demais acontecimentos do episódio... e, como ensina a teoria psicanalítica, os *supostos pormenores*

---

<sup>23</sup> Com a filha de João, Antonio ia se casar, mas Pedro fugiu com a noiva, na hora de ir para o altar.

seriam importantes pontos de análise. O próprio Freud descreveu que, quando seu paciente relatava não estar se importando muito com determinado evento ou sentimento, redobrava suas atenções...

Será que esse embaraço amoroso, revelado junto com várias outras “histórias”, não é o motivo latente principal?

Dos quatro quadros descritos nesta sessão, este é o único em que não foi empregada a técnica de volume, feito com a massa acrílica.

Nossa segunda noiva já aparece morta, no quadro *Velório da noiva*, de 1973. Ele apresenta uma mulher em um esquife branco, que se confunde e se mistura com o traje matrimonial e seu véu estendido e derramado. Rosas amarelas e alaranjadas, folhas verdes, velas e castiçais a emolduram. Ela segura um rosário.

A mesa, as cadeiras e as paredes estão entre um vermelho e rosa, que contrastam e destacam o piso preto. A porta e a cortina do cômodo, abertas, divisam um casal que está chegando para o evento. Ainda, sete pessoas, também compungidas, velam o corpo.

Dois quadros decoram a parede da sala: de uma moça em roupas casuais, em uma atitude que remete as *selfies* de hoje, e outro, também de uma imagem feminina, mas com trajes brancos, provavelmente de algum evento religioso, como uma primeira comunhão. Ou seria mais uma noiva?

Segundo o artigo de Amanda Carneiro<sup>24</sup>, pós-graduanda em história social pela Universidade de São Paulo, cujo texto de sua autoria integra o catálogo da mostra de Maria Auxiliadora, seria possível duas leituras da obra: uma de ordem cronológica e outra psicológica.

Na primeira, imaginamos uma sequência dos fatos e podemos nos questionar se a jovem morreu no dia de seu casamento, já que ela está trajando um vestido de noiva, e os demais estão igualmente vestidos como para uma festa.

Sim, um homem, em traje social, parece indicar que algum evento foi interrompido. Mas, uma das mulheres, de vestido preto, cor incomum para ser usada em uma festividade alegre, sugere a tradicional toaleta do luto. Não é possível saber se um dos personagens apresentados é o noivo.

Já a segunda análise é guiada pelos citados quadros, principalmente pelo que retrata uma possível noiva... Partindo deste pressuposto, formar-se-ia um enigma: será que em algum dia, no passado, houve um casamento?

---

<sup>24</sup> CARNEIRO, Amanda. “Maria Auxiliadora em duas telas”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018, p. 46.

A força do trabalho de Maria Auxiliadora se expressa justamente nessa ambivalência de uma narrativa de aparente fácil apreensão, mas que se mostra densa à medida que o espectador se aprofunda nas camadas de leituras possíveis. O relevante, todavia, não parece ser o alcance de uma resposta objetiva, mas a possibilidade de formular perguntas. O desenlace do mistério promove um olhar atento e uma observação que nada tem de tediosa.<sup>25</sup>

As duas últimas pinturas das nubentes são do mesmo ano, 1974. Como a pintora não registrava os dias e meses em suas obras, não conseguimos precisar qual seria a ordem de antiguidade. Por opção, deixaremos o quadro-objeto de estudo para o fim.

Os motivos se reprisaram, tal e qual. Para uma pessoa tão criativa, podemos nos perguntar o porquê. Estaria ela repetindo para elaborar?

Desta forma, a terceira noiva, da obra *Festa Junina II*, como na primeira representação, está sendo raptada, materializando, novamente, o enredo musical. No entanto, nesta ocasião, o trio — Pedro, Antonio e a filha de João — está em primeiro plano.

Dois músicos tocam sanfona e viola, um deles canta a música, que abaixo deles é representada. Quatro casais completam o cenário. Os pares dançam, todos com cumplicidade e afeto, alheios, como na versão anterior, ao que se passa com os consortes.

Se, na festa precedente (1969), o noivo teria que correr para alcançar uma carroça, agora precisa vencer uma grande fogueira, com suas altas labaredas, que se interpõe entre ele e a dupla de fugitivos. Seu apelo, “*para Pedro, quero minha noiva!*”, pintado em um balão de diálogo, parece ser em vão.

As chamas ainda aquecem um bule de quentão (bebida típica da festa) e uma tigela de batatas doces...

Na pressa, Pedro deixa escapar um dos calçados... tanto ele como a noiva inclinam-se para esquerda, de forma a passar a impressão de dinamismo. Ele a puxa por uma das mãos, enquanto segura seu chapéu de palha com a outra.

O caminho percorrido é repleto de flores...

Quão difícil seria para ela se desvencilhar dessa usurpação? Ou, conforme a canção, apenas cumpria seu destino? Seu semblante é de surpresa...

O título da canção é *Antonio, Pedro e João*. Nem conhecemos o nome da mulher. Nessa disputa, seus sentimentos foram considerados?

---

<sup>25</sup> CARNEIRO, 2018, pp. 46-47.

A arte que imita a vida, que imita a arte... nesse âmbito, dos relacionamentos amorosos, de acordo com dados coletados, Maria Auxiliadora não teria se realizado, conforme já mencionado.

Finalmente, a quarta noiva, segunda versão do velório, do ano de 1974, está estampada num quadro do tamanho de 50 x 100 cm, formato incomum para a artista, que poucas vezes pintou em telas maiores que meio metro de largura.

Como o título da obra entrega, trata-se da ilustração de um ritual fúnebre de despedida, onde o corpo da pessoa falecida é exposto para honrar sua memória e para que se prestem as últimas condolências.

Todos os elementos e personagens que compõem a obra são feitos com linhas e contornos bem definidos. Não há jogos de luz e sombras, e as cores não variam muito: entre rosa e vermelho, azul, preto, verde, amarelo, marrom e branco. Elas são utilizadas de forma austera e dura. Em parte, porque a artista não pintava em fundo branco...

Hoje, a imagem parece que utiliza um desses filtros de aplicativos fotográficos, saturando o colorido e destacando um ponto escolhido, no caso, o véu.

Dessa vez, não há mais uma porta aberta como na obra anterior de mesmo tema, por onde as pessoas poderiam entrar e prestar suas homenagens à finada. Em seu lugar estão três janelas com cortinas em alto-relevo, muito parecidas com o véu da noiva: as dos cantos escoram vasos de flores, e, na do centro, há duas mulheres introspectivas, que acompanham o evento, pelo lado de fora.

O clima comum é de tristeza e abatimento, mas também de cumplicidade pungente — como as citadas mulheres da janela e uma outra, de dentro do ambiente, que serve café para uma das senhoras que chora. Seriam vizinhas?

A propósito, o café servido indica a longa noite...

Completam a cena duas crianças, sobrinhos da falecida, e seis adultos, todos com expressões de pesar, um dos quais, parecendo vestir fraque, lamenta-se de costas à urna mortuária. De acordo com os familiares da artista, em entrevista, ele seria o pai da noiva, o senhor José Cândido. Já sua mãe estaria com as mãos na cabeça, aos pés da filha.

Os demais trajes usados pelos personagens são contemporâneos da época, de modelos informais, mas, nem por isso, simples — carregam traços delicados, como barras de vestidos rendados, e mangas e decotes estilizados.

A simplicidade do ambiente, representada numa parede de tijolos à vista, e das pessoas, calçando seus chinelinhos, contrasta com o requinte das minúcias e volumes das rendas e dos bordados.

O esquife, outrora branco, agora é azul — cor do céu, do mar.

Soberano, quase ao centro da tela, o citado véu de renda, rico e caprichado, vai da mesa/altar ao piso, dispondo-se como um caminho.

Compete reiterar que o alto-relevo — marca da artista — apresentado na mantilha, repete-se em todas as roupas dos personagens, bem como nas flores que adornam o caixão, de cores rosas e amarelas, e ramos verdes.

Também dá volume aos seios que, junto ao decote do vestido, deixam-na sensual. E ainda, acrescida a maquiagem, formam a imagem de uma mulher bonita e atraente.

Nesta versão, o futuro marido não está presente.

Sobre um criado, no canto esquerdo da cena, encontra-se um porta retrato com a imagem de uma noiva. Parece tratar-se da mesma pessoa, pois pode-se identificá-las pelo artifício utilizado nas duas representações: uma pinta, marca de beleza em seus rostos.

Depois do velório, segue-se o sepultamento e a nubente se retiraria para sempre... completando sua ventura. Mas, talvez ela queira ser lembrada por este evento ou pelo hipotético casamento, pois a imagem escolhida para adornar o ambiente não é outra senão dela como noiva...

Além disso, como se comprados juntos, o esquife e a cômoda são da mesma tonalidade, como um trio de móveis que se completam, mimeticamente.

E escolhendo ser enterrada com as mesmas roupas com que teria se casado, não há como desatrelar os dois eventos...

Porém, o título da sessão é *Cinco noivas e dois funerais*. Onde estaria a quinta noiva?

Ainda, em 1974, Maria Auxiliadora pinta o quadro *Noite de Núpcias*, retratando a intimidade de um encontro amoroso. A personagem feminina não está trajando um vestido de casamento, mas o título da obra não deixa dúvida do que se trata...

Seu estilo se mantém: não há preocupação com proporções e perspectivas ou jogos de sombra e luz. Todo o desenho é bem delimitado e pintado de forma uniforme, sem nuances ou degradês.

Observamos um quarto, de tijolos à vista e piso escuro. Uma janela ao fundo hospeda uma grande cortina em renda, onde é aplicada a técnica do alto-relevo, que se repete na colcha

que cobre a cama, na toalha da cômoda, sob o abajur, nas vestes do casal, uma longa camisola e uma bermuda, e nos seios da mulher.

À direita de quem observa, há uma porta fechada. Ao seu lado, um vaso, contendo grandes folhagens, decorando o local — talvez seja a planta jiboia, pela tonalidade verde e amarela empregada.

Abaixo da janela estão a mesa e a cama que, num primeiro momento, parece pequena para acomodar duas pessoas. A cabeceira é decorada com motivos florais, que se repetem no guarda-roupa, disposto na parede oposta à da porta.

É possível ver três vestidos pendurados no armário, indicando zelo e organização, pois nada parece estar fora do lugar...

A porta do recinto e os móveis são verdes. A propósito, identificamos um uso de nove cores em todo o quadro: vermelho, bege, verde, preto, marrom, azul-marinho, amarelo, branco e azul claro.

O casal, frente a frente, olha-se e está com os braços estendidos, um na direção do outro. Ambos de lábios entreabertos... mas, dessa vez, não houve a necessidade do uso de balões de diálogos para traduzir uma mensagem.

Ela, de cabelos soltos, como descrito acima, veste uma longa camisola, de renda, deixando transparecer seu corpo. Ele, vestindo apenas uma bermuda (ou cueca), tem seu peitoral à mostra, onde carrega um crucifixo.

Não resta dúvida que estão combinando, como aqueles casais que, conscientemente ou não, deixam-se misturar, expondo uma afinidade, sintonia ou simbiose. E, de forma ainda mais ampla, tudo ali parece afinar-se: vaso com abajur, colcha e cortina, cama e armário.

Eles situam-se a poucos passos de distância. Ela está viva, ardente e presente. Não há obstáculos a serem vencidos, nem fogueira a ser saltada... o caminho para o encontro está livre... será? Pois é no meio desse pequeno trajeto que a artista escolheu para assinar a obra: *M. Auxiliadora Silva/ S. Paulo/ 74.*

Voltando aos cabelos desse casal, um “detalhe” especial ainda nos chama a atenção: eles parecem ser grisalhos... o homem também possui a barba e o bigode bem brancos. Seria o quadro, então, a representação de um relacionamento maduro? O amor resiste ao tempo? Era esse futuro que ela desejava para suas jovens noivas?

Assim, o mistério se mantém...

É possível haver alguma cronologia entre um quadro e outro?

Retomando a questão anterior, dos enigmas presentes nos velórios: quando essas ilustrações da noiva viva, sendo uma pintura (dentro da pintura) ou uma fotografia, foram feitas?

Afinal, ela chegou a se casar?

## 5. SEREIA, RAINHA DO MAR

### 5.1 Dela para mim

*Afinal, ela chegou a se casar?*

Se a primeira impressão fosse a que perdurasse, ficaria em choque. As cores alegres do quadro, vistas de relance, prometiam outra cena, outros sentimentos. Uma massa indefinida de azul, rosa e vermelho fortes, quase artificiais, destacavam-se juntos a elementos brancos. Aproximei-me devagar, e vi uma flor esquecida ao chão, e uma renda...

Acompanhei-a... levantando meu olhar encontro-me com o véu, aberto como um caminho. Ele rouba o palco, como bom protagonista. Posta-se à frente, indicando a direção que devemos seguir...

E seguindo chegamos a uma noiva, morta. “*Que mórbido*” — pensei, com aquela típica vocação humana, que é a de ignorar e temer tabus. Mas, algo deteve-me: a beleza dessa mulher... a beleza de suas vestes, de sua tez, de suas flores, de sua presença imponente, mas, principalmente, de sua paz. Assustei-me, pois pareceu-me um convite...

E enfim, toda a cena: Velório de noiva.

Como já mencionado em capítulo anterior, não pude avaliar naquele momento toda a dimensão do impacto que a obra me causaria. Ela *inoculou-me* um *vírus* ainda desconhecido por mim, mas que mudaria meu ser, meu pensar e meu fazer.

Nesta trajetória de descobertas e autodescobertas que este estudo proporcionou-me, temos a revelação de uma Maria Auxiliadora multifacetada, que exerceu diversos papéis na vida, de forma ilimitada, e que nos brindou com um estilo igualmente criativo — justamente por ser inclassificável, múltiplo.

Ela fora muitas mulheres, que abraçou muitas práticas e personagens. Foi a boa filha, a bordadeira, a empregada doméstica, a artista de sucesso. Também a agricultora que alimentou a terra; a professora que educou os jovens adultos; a bela da tarde que beijou; a aguerrida que carregou o estandarte — todas em primeiro plano em suas telas.

Seu sincretismo está exposto na sua arte, que contempla uma existência e mundo interno ricos, cheios de destinos e possibilidades, povoado por mitos e religiões. Uma mensagem foi-me sendo desenhada: a infinidade do ser.

O susto do convite atravessou a constatação de que quem me incitava a dançar, e me abraçava, era aquela morte. Mas, diferentemente de propor uma finitude, promoveu um despertar, um aceno, um chamado para a reflexão pessoal...

Essa pesquisa despiu-me, transparecendo pensamentos e possibilidades não imaginados, talvez temidos ou renunciados, mas que, agora, avolumavam-se de tal forma, que não se podia mais ignorar.

Uma análise profunda das minhas escolhas passadas e futuras apontava a constatação de minhas próprias continências do presente. Emergiu uma urgência de transformação, de uma vida de abdições para outra, de escolhas particulares e próprias. Teria eu um narcisismo suficiente para sustentar tais mudanças?

Nós nos encontramos na diferença: eu havia sido quase o seu oposto, como um “duplo”<sup>1</sup> às avessas. O que eu tinha (casamento e filhos), faltava-lhe. O que ela tinha, eu não possuía — carreira, público, coragem. Por que mesmo eu havia abandonado uma parte minha?

A afirmação tautológica reiterada: “Sou como sou” permite adivinhar por transparência um “Quem sou?” que não pode formular sua questão sem correr o risco de ameaçar a mais fundamental das “razões de ser”. A identidade não é um estado, é uma busca do Eu que só pode receber sua resposta reflexiva através do objeto e da realidade que a refletem.<sup>2</sup>

Responderemos essas questões adiante. Por ora, retomemos o encontro com o quadro:

Como um canto de sereia, melodioso, enfeitiçado e sedutor, fui atraída pelas cores da obra, distribuídas, ora como uma cacofonia, ora como uma composição harmoniosa... Seria um réquiem?

As sereias faziam parte de várias lendas mitológicas, entre as quais, as gregas, que teriam grande contribuição na divulgação de sua fama. As versões mais antigas as descrevem como grandes pássaros com cabeça de mulher, que habitavam uma ilha mediterrânea.

Elas mesmas teriam pedido por essa metamorfose, por asas, para que pudessem procurar, por terra e mar, uma amiga que julgavam perdida. Na verdade, tratava-se de Perséfone, que fora raptada por Plutão/Hades, deus do inferno.

---

<sup>1</sup> Fenômeno no qual um sujeito identifica-se com outra pessoa, real ou fictícia, prejudicando a consideração do que pertence a si ou a outrem.

<sup>2</sup> GREEN, André. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. São Paulo: Editora Escuta, 1988, p. 34. (Grifo do autor).

Esse sequestro teria dado início às estações do ano, e, por outro lado, deixado os mares mais perigosos... pois, as moças nunca mais voltaram ao corpo humano.

As variantes mais conhecidas da lenda as trazem como metade mulher, metade peixe. Em comum entre essas duas entidades está a ária mortal, que induzia os homens aos recifes, e deles, para a morte.<sup>3</sup>

Apenas dois únicos heróis teriam sido capazes de escapar da mística: Orfeu, cantando mais alto que as próprias sereias, e Ulisses, símbolo da astúcia, que amarrou-se a um mastro de seu navio e, junto com seus companheiros, tapou os ouvidos.

As sereias também seriam um paradoxo em si, pois, apesar da beleza, do encanto, da voz doce, a condição corpórea não as permitia amar. Assim, embora todas as qualidades e do extraordinário, presas em uma sina, só lhes restavam oferecer o padecimento àqueles que se aproximassem.

Vida e morte.

É bem verdade que algumas transformações jamais podem ser desfeitas. Uma vez sereias, para sempre sereias? Sim, não conseguimos voltar ao antigo estado — antigo olhar, raciocinar, estar no mundo. Experiências nos afetam internamente e marcam a carne.

Tanto poder, brilho e fascínio, como desses seres, “condenariam” as mulheres que deles experimentassem? Ficariam elas sinalizadas de tal forma, que não conseguiriam encontrar um outro, real e concreto?

Podemos admitir o sucesso de alguém, se nós mesmos tivermos bons objetos internos. Como explicou Melanie Klein, a inveja é constitutiva e para que ela não nos domine, boas experiências devem predominar sobre as más. Essa ambivalência — querer o bem, desejar o mal — é frequente em muitas ligações, seja entre irmão, amigos e casais.

Será que o êxito e o vanguardismo da pintora, no final da década de 1960 e meados de 70, que dirigia seu próprio carro, assinava seus cheques, colocava preço no seu trabalho e arcava com as despesas de seu teto, afastaram a possibilidade de uma união genuína e duradoura?

Parece-me que a resposta é afirmativa... Há muitos exemplos reais, se olharmos atentamente ao nosso redor, sem contarmos com os exemplos literários ou do cinema, que “condenam” mulheres muito exitosas. Afinal, aprendemos que “*não se pode ter tudo*” — enquanto os homens galgam o mundo...

---

<sup>3</sup> “SEREIAS”. In: CIVITA, Víctor (Editor). **Dicionário de Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 167.

Seus familiares conjecturaram essa possibilidade, de que pessoas se aproximaram da artista por interesses “escusos”, pela fama e ventura. Ela, a mais velha das filhas, viu, pouco a pouco, irmãs e irmãos formando seus próprios núcleos, pois era um grupo que considerava a união conjugal.

Por que com ela seria diferente? Assim, vemos expressões dos seus desejos, de matrimônio, romance e cenas domésticas, sendo reveladas ao longo de seu conjunto artístico...

Perguntei-me, especificamente, se a tela estudada não seria um réquiem — *um aviso para aqueles que nada ouvem: conforme escreveu Franz Kafka, as sereias possuiriam uma arma ainda mais terrível que seu canto: seu silêncio...*

Quantas mulheres-sereias, em seus gritos ou em suas batalhas caladas, não tentaram dominar seus mares e oceanos? A conquista feminina nunca foi espontânea ou dada. É uma busca contínua.

Lutou-se e luta-se pela equidade, pelo simples direito de ser e existir. Pela igualdade de gênero e racial. Pelos trans. Pelas jornadas de trabalhos justas, dignas e, se duplas, compartilhadas com seus companheiros. Pelos salários idênticos nas mesmas funções, pela propriedade e herança. Pela instrução e acesso à educação de qualidade. Pelo voto, liderança. Pela dignidade do próprio corpo. Entre outros combates, pelas artes.

Dei-me conta que vivia presa em um aquário, e que precisava recuperar meu canto e meu silêncio. Não seria mais deixada para trás. Faria meu próprio caminho, entoaria minha própria música, escolheria minhas cores, elegeria minhas palavras.

Como Maria Auxiliadora, precisaria escolher minhas armas, e nesta contenda, fazer-me quem sou. E eu poderia ser muitas mais, para além do que tinha sido até o momento. Minha mudez se fez estudo, formação, leitura, aprendizado.

Prosseguindo no exame de nosso objeto de estudo, ele também exhibe muita contradição, uma forte dualidade, como a densidade e incisão dos desenhos frente à delicadeza de um passamento; pela antítese dos vivos que sofrem enquanto aquela que parte “desfruta” da temperança, pela continuidade da existência, representada pelo “casal” de crianças, em um “evento” de adultos.

Vida e morte.

Idealmente, ser uma noiva ou estar propícia para esta condição, não significa apenas dispor-se à união conjugal, é estar aberta às novas alianças, aos deslocamentos. É atingir a maturidade responsável e a capacidade de reproduzir.

Essa *reprodução* também não se restringiria ao sentido biológico, abarcando em seu espírito o trabalho, o labor, o fazer significativo. Como o envolvimento em um mestrado...

Desta forma, podemos dizer que há muitas noivas e noivos dentro de cada um de nós, que compactuam, casam-se, ou mesmo descasam, com os mais diversos objetos, em um eterno buscar.

E essa procura, concretizada na convergência com o objeto transformacional, que é investido com nossa libido, teria esse poder de nos reconfigurar ou formatar — para usarmos palavras contemporâneas, como visto em capítulo anterior.

Mas, uma morte prematura leva consigo toda a promessa de realizações, ferindo a ilusória “ordem natural”, suspendendo a possibilidade de se deixar uma marca, um feito — um resquíio narcisista. Ou ainda, como parece ser o caso da nossa artista, Maria Auxiliadora interromperia o momento do gozo, a oportunidade de se desfrutar o merecido sucesso; de envelhecer, como dádiva.

Morte e vida.

Mas, proponho uma terceira reflexão: não seria o conhecimento da proximidade da *ceifadora* um encontro estético, sublime, promotor de mudanças totais no ambiente interno e externo, enfim, um objeto transformacional?!

Vejamos: segundo seus fundamentos e características, além de nos escolher, ele deve ser de tal intensidade, que propiciaria uma cesura no tempo, remetendo-nos, inconscientemente, à questão com os primeiros cuidados maternos. Ora, a dor da fome, seja literal ou de vida, pode ser transformada em uma experiência significativa, que auxiliaria na integração do *eu/self* — por meio da mãe real ou internalizada.

Assim, a partir de seu diagnóstico, nossa artista reafirmou seu estilo artístico, expressou vontades, desejos e fantasias em sua obra, produziu o quanto pôde. Sonhou e registrou ser enterrada como noiva, articulou para comprar uma casa para seus pais<sup>4</sup>, em síntese, moveu-se — conhecemos muito dela deste período!!

Nem todos seus projetos foram efetivados, mas há *presente* mais bonito para os que ficam do que seguir com um plano ou propósito já iniciado e querido? Regar a semente plantada, adubando o solo fértil e acalentando o grão? Hoje sabemos, nada foi em vão...

---

<sup>4</sup> Infelizmente, mais um desejo não satisfeito.

Já o tema do bordado, conectado ao “problema” da temporalidade, fizeram-me recordar de uma famosa personagem, Amaranta, do livro *Cem Anos de Solidão*, do Nobel de literatura, o colombiano Gabriel Garcia Márquez.

Nesta história, acompanhamos as gerações e gerações de uma família peculiar, formada inicialmente por José Arcadio Buendia e Úrsula Iguarán, um casal de características marcantes.

O enredo se passa numa aldeia fictícia, de nome Macondo, onde tudo é tão antigo e remoto que os objetos ainda não teriam nome e precisavam ser apontados.

Amaranta possui dois irmãos, José Arcadio (como o pai) e Aureliano, além de uma irmã de criação, chamada Rebeca — os quatro são os primeiros descendentes da dupla preliminar.

Ao longo da história, os nomes e as “personalidades” dos personagens, com suas loucuras e virtudes, vão se repetindo. Assim, Úrsula, que teria chegado aos 115, 122 anos, teria concluído que todos os Josés Arcádios seriam extrovertidos, fortes, viris e trabalhadores, ao passo que os Aurelianos seriam introvertidos, pacatos e filosóficos.

Esses “mitos” de família — que basta sagrar a criança com uma denominação específica e ela terá certo designo ou proteção — não é incomum. Lembremos que nossa pintora teve seu nome escolhido em homenagem à Nossa Senhora Maria Auxiliadora, protetora do lar, das casas e das famílias, contra tragédias, catástrofes, guerras e batalhas da vida.

Ela foi uma das primeiras de sua família a ter sua arte e seu fazer reconhecidos, valorizados e admitidos como uma possibilidade viável. Abriu espaço e “auxiliou” seus entes nesta travessia da pintura como passatempo ao trabalho efetivo. Até hoje é referência, e ter sua assinatura associada à dela traz bom presságio.

E, tal qual visto, na “qualidade” de Maria, foi muitas, foi “um dom, uma certa magia; uma força que nos alerta [...]”<sup>5</sup>

No entanto, embora a batalha contra a finitude seja vã, devido ao modo e a rapidez de sua partida, não a consideramos protegida da tragédia, segundo poderia prometer sua santa padroeira. Não importa a riqueza de uma vida bem vivida, desejamos, a cada passo, muitos anos adiante...

Amaranta e Maria Auxiliadora não sobrevivem às suas mães, não se casam e não têm filhos. Contudo, outro polo de convergência aqui pensado pode ser o trabalho manual: as duas igualmente desenvolveram as habilidades para tricotar, bordar e costurar.

---

<sup>5</sup> NASCIMENTO, Milton. **Maria, Maria**. 1978.

No romance, um dia, quando estava na varanda de sua moradia, a *Morte* “visita” Amaranta, e lhe passa uma tarefa: tecer sua própria mortalha. Porém, quando esta chegasse ao fim, viria buscá-la:

A morte não lhe disse quando ela ia morrer [...], mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. [...] Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda. Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida, iniciou o bordado.<sup>6</sup>

Este anúncio, fruto da linguagem fantástica que norteia a trama, pode ser pensado como o recebimento de um diagnóstico fatal, pois lhe é estipulado um tempo, sem muita precisão, para que o evento fatídico ocorra. Como é na realidade...

Muitos médicos, familiares ou nós mesmos, não nos arriscaríamos nesta tarefa de apontar e definir tal data. Talvez seja preferível pensar que nem a *Morte* saiba tão bem...

O fato é que, diferentemente dos outros mortais, tanto Amaranta como Maria Auxiliadora, sabiam de uma parte significativa de seus destinos — a proximidade da partida — e, com o giro da ampulheta e o escoar da areia, alguns comportamentos são precipitados...

O tecer da mortalha poderia relacionar-se simbolicamente ao “trabalho de falecimento”, como entendido por Michel de M’Uzan, quando ocorreria um superinvestimento no objeto eleito, que pode ser uma atividade ou pessoa, por exemplo. Lembremos do aumento da produção artística da mestre...

Tendo o ofício como “substituto” da própria família, ele acaba por ocupar um importante espaço na aplicação de energia/libido. Desta forma, Amaranta entrega-se ao seu sudário, como Maria Auxiliadora entregou-se à sua pintura. Ambas bordaram, cada uma a seu modo, com seus materiais: fios e tintas.

Amaranta preenchia suas manhãs e suas tardes com a elaboração de sua arte, mas descosturava o trabalho à noite. Quem não gostaria de ludibriar um pouco mais a *Morte* e desfazer a deliberação que nos condenou?

Esse desmanchar, desamarrar, desatar, desmontar, sob outra perspectiva, não seria destruição, mas sim uma escolha pela vida. Ao optar por fazer sua incumbência com capricho e disciplina, ignorando o tempo dedicado, ela também adia o seu adeus.

---

<sup>6</sup> MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 154.

Desse modo, a partir da tecitura da sua própria mortalha, Amaranta busca o autoconhecimento e experimenta os conflitos humanos que a memória revela. Pela obra literária, amplia-se o processo de autorreflexão da personagem Amaranta para uma dimensão também universal de reflexão sobre a vida humana.<sup>7</sup>

Impossível, ao menos para nós, ao citarmos esse estratagema do fazer e desfazer uma mortalha, não pensarmos também em Penélope, esposa de Ulisses. Essa passagem, pertencente à mitologia grega, tornou-se exemplo de fidelidade.

Conta a lenda que, a longa ausência de seu marido, envolvido com a guerra de Tróia, impulsionou novos pretendentes para o lado da jovem. Quem conseguisse desposá-la também governaria o reino de Ítaca. Assim, a motivação principal dos interessados seria o suposto *vazio do poder* – então nas mãos de uma mulher...

Pressionada, aceitou escolher um candidato, mas apenas quando terminasse seu trabalho de tecelã. Ela mesma determinou que faria um sudário para Laertes, seu sogro.

Segundo visto no capítulo anterior, esses trabalhos manuais sempre estiveram ligados ao feminino e, na Grécia antiga, não era diferente, conforme asseverado no *Livro V de A República*, de Platão, considerados uma *sophia* (sabedoria) das mulheres.<sup>8</sup>

No entanto, por ainda amar Ulisses, todo o labor realizado durante o dia era anulado à noite, já que ela mesma o desmontava — na esperança de ganhar tempo. “Desta forma, junto a cada aurora nascia um recomeço.”<sup>9</sup> E o que ela postergava? Será que uma união sem afeto pode ser comparada ao perecimento?

Mais uma vez encontramos atrelados ao feminino os temas da noite, da morte, do inconsciente, do silêncio, do esquecimento; na realidade a imagem com a qual nos deparamos, imbricada ao feminino, é a dualidade. Aquela que gera é conhecedora dos mistérios da morte, o que é velado durante o dia aparece à noite, memória e

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Priscila Cristina Cavalcante. **O exercício de tecer como elemento de criação em Cem anos de Solidão, de Gabriel Garcia Márquez**. 2020. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2020, pp. 70-71. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/38972/1/2020\\_PriscilaCristinaCavalcanteOliveira.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/38972/1/2020_PriscilaCristinaCavalcanteOliveira.pdf)>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

<sup>8</sup> EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. **Kínesis** – Revista de Estudos dos Pós Graduandos em Filosofia, v.04, nº 08; Marília, 2012, p. 136. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4490>>. Acesso em: 04 de outubro de 2020.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 140.

esquecimento vinculam-se através da palavra, palavra poética tecida nos fios, estes transmitem silenciosamente aquilo que não pode ser dito.<sup>10</sup>

Como sabemos, apesar das várias alternativas do mito, ela foi bem-sucedida em seu intento, *tecendo* seu próprio caminho e retomando sua relação, com o regresso de Ulisses — da forma que desejava, vencendo os demais poderios masculinos.

Oposta à imagem de fragilidade, submissão e desamparo demonstrada por Penélope parte do tempo, temos uma segunda imagem, ativa e ardilosa. Sob o véu da virtuosa esposa encontramos uma mulher que, por meio do ardil, comanda seu próprio destino.<sup>11</sup>

Além dos exemplos literários, a Psicanálise igualmente já relacionou o invento da técnica do trançado e da tecelagem ao feminino, visto na Conferência de 1933, *A feminilidade*, proferida por Freud.

A hipótese para essa criação seria a imitação de algo que ocorre em nosso próprio corpo: o crescimento dos pelos pubianos, que pendem da pele, encobrendo os genitais.

O pai da psicanálise associa tal produção a motivos inconscientes e natos, pois a própria natureza parece ter fornecido às mulheres o modelo a ser imitado na tecelagem dos fios. O tecer seria então inspirado pelo pudor feminino, que teria como finalidade primitiva dissimular os órgãos genitais, encobrir a fenda que existe no sexo feminino. Desta forma, com a arte das tecelãs, o fendido tem a possibilidade de tornar-se defendido.<sup>12</sup>

Embora a autora da citação acima considere a interpretação de Freud *sui generis*, a análise pode ser muito bem aplicada aos casos aqui expostos, tendo em vista a questão da defesa — já que a construção das tramas ofereceu uma espécie de proteção do feminino, seja para esperar o retorno do marido ou da visita da morte, ambas prometidas.

---

<sup>10</sup> EFRAIM, 2012, pp. 140-141.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

A produção das telas rendadas de Maria Auxiliadora intensificou-se a partir de 1972, ano do diagnóstico da condição de saúde que a levaria. O ato de pintar rendas é aqui estudado como uma representação desse mesmo bordar e da criação de um sudário, cuja finalidade, inicialmente, era a de resguardar os restos mortais do contato com a terra impura.

Sob vários aspectos, seu recamo cobriu e protegeu diversas janelas e portas, ou seja, as “fendas” dos ambientes retratados, além de móveis como camas, mesas e sofás, e, em especial, os corpos dos personagens — ressoando esse cuidado delicado destinado ao feminino.

Ainda, destacamos que a mortalha final escolhida, aquela na qual Maria Auxiliadora “entraria” para a eternidade, sua última indumentária, era um vestido de noiva — desejo satisfeito *apenas* nas telas, repleto de suas rendas.

Desta forma, ao eleger tal traje e retratá-lo de forma magistral, ela parece não se *render* aos desígnios da vida, pois embora não tenha se casado de fato, é a sua nubente que a consagra e a imortaliza...

Preparando-se para as núpcias com a eternidade, na qual nenhum humano é capaz de separar, podemos nos calar para sempre, mas não deixar de sentir e pensar que nossa despedida nos dá o tom da chegada — queremos estar vivos quando morrermos, ensina-nos Winnicott.

Assim, depois de quase 50 anos de sua partida, ainda a visitamos, ao irmos ao museu, a estudamos, “falamos” dela e de seu casamento/velório. Ela parece nos dizer: *eu me caso, nem que seja com a morte!*

A personagem da história de Macondo também escolhe seu destino, “aguardando” seu pretendente, embora em sentido oposto ao mito grego, mas, de certa maneira, familiar ao de Maria: ao sofrer uma grande decepção amorosa, quando descobre que seu amado, o italiano Pietro Crespi, preferia sua irmã de criação, decide empenhar-se na mudança das condições até então presentes.

Com muitas artimanhas, consegue reverter a situação... *apenas* para vingar-se. Amaranta *costura* vários atrasos nas núpcias dos pretendentes, fazendo com que Rebeca acabe desistindo do jovem italiano, para interessar-se por seu irmão adotivo, José Arcádio.

Pietro volta-se para Amaranta, que, a princípio, alimenta a situação. Porém, ela jamais havia esquecido o fato de ter sido preterida, e quando o romance poderia se materializar, ela o despreza. Ele acaba se suicidando, no dia 02 de novembro, dia de todos os mortos — até em Macondo.

Por remorso, ela queima sua própria mão e passa a usar uma atadura preta pelo resto de sua vida — o *curativo* é símbolo da tragédia amorosa, que nunca se curará... Por sua vez, nossa

Maria, enfrentou grandes cirurgias, que a fizeram perder, também de forma incurável, seu útero e seus seios — símbolos do feminino.

E, ainda hoje, espera-se que as mulheres carreguem cicatrizes pelas suas desventuras ou desilusões no âmbito amoroso, visto que, durante muito tempo:

À mulher solteira não havia espaço para o questionamento dentro de uma tradição que a mantinha subordinada a seus intentos, cujos desejos e aspirações eram desconsiderados; ou seja, à mulher que não constituía família e vida religiosa era imposta uma condição servil, pois, para a cultura, a condição dessa mulher anulava a sua individualidade e a atava à imagem da carência e da dependência — tanto emocional quanto financeira.<sup>13</sup>

É interessante reconhecermos que, de alguma maneira, a questão dos esponsais perpassa a história de cada uma dessas mulheres, Penélope, Amaranta e Maria, seja na manutenção de uma esperança, plano de vingança, puro desencontro ou na liberdade de escolha.

Embora por caminhos distintos, nossas heroínas rejeitaram esse “papel” de solteira “tradicional” e deram vozes às suas vontades e, principalmente, às suas ambições. Mesmo que o almejado deixasse marcas profundas, elas não se intimidaram — e ousaram ter sucesso.

Assim, a despeito do estigma e enfrentando pressões sociais, muitas vezes veladas, Maria Auxiliadora foi em busca de seus ideais e sonhos. Nem a saúde (ou a visita da morte) foi capaz de contê-la. Segundo críticos, a qualidade de suas obras não diminuiu, mesmo do período da enfermidade, conseguindo manter seu padrão e estilo — sendo desta época aquela que é considerada sua *masterpiece* (*Velório da noiva*, 1974).

Essa autonomia pode ser observada nos quadros das festas juninas, tendo em vista que as moças “deixaram-se levar” por outros rapazes, logo, não corresponderam ao que era esperado...

Como a própria Maria Auxiliadora... o que se presumia dela, chamando-a de semianalfabeta ou de empregada doméstica que trocou o aspirador pelos pincéis? Reportagem de 1970<sup>14</sup> traz críticas como:

---

<sup>13</sup> BONDAN, Gerusa. **A construção da identidade de Amaranta, personagem de Cem Anos de Solidão, de Gabriel Garcia Márquez**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul: Caxias do Sul, 2012, p. 25. Disponível em: < <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/771>>. Acesso em: 07 de setembro de 2020.

<sup>14</sup> MARANCA, Paolo. “Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis, *Jornal dia e noite*, São Paulo, seção artes plásticas, 1970”. In: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 288.

— “Tratar-se-ia, mais propriamente, de ingenuidade, pois audácia implicaria no conhecimento prévio do perigo, conhecimento que ela não tem”;

— “Não encontramos nada de excepcional nesses quadros, que podem ser examinados com maior severidade, tendo 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 interessante”.

Apesar das críticas, ela não desistiu e não alterou seu modelo. Ainda, pintou ao menos dois quadros cujas temáticas não eram tão comerciais, como é o caso dos velórios.

Novamente, a cena estudada, que inicialmente deteve-me, em um passeio desprezioso, abriu as portas para que eu conhecesse a artista e seu trabalho, mas também refletisse sobre a finitude, a coragem de seguir meu próprio *script* e a possibilidade de ser várias mulheres, em uma só — como Maria.

“Mas é preciso ter força, é preciso ter raça; é preciso ter gana sempre. Quem traz no corpo a marca; Maria, Maria; mistura a dor e a alegria.”<sup>15</sup>

Outro ponto interessante da aventura de Amaranta é que ela se propôs a levar mensagens e cartas das pessoas da cidade aos seus entes já falecidos, pois haveria de encontrá-los em breve — como quem fosse fazer uma viagem, colocando-se como emissária dos vivos aos mortos...

Os mortos, por sua vez, no imaginário ocidental, “habitariam” os porões do mundo, os subterrâneos, metáforas usadas igualmente para retratar nosso inconsciente. Até Freud fez um desenho que tornou-se clássico, no qual a parte imersa de um *iceberg* o representaria. Logo, a personagem pode ser pensada como uma comunicadora entre as instâncias psíquicas, consciente – inconsciente.

De forma muito abreviada, a *consciência* processaria informações do universo exterior e interior, seria “um dado da experiência individual que se oferece à intuição imediata”<sup>16</sup>, enquanto o *inconsciente* abrangeria ideias recalcadas e fantasias.

Materiais conscientes podem se tornar inconscientes, no entanto, o caminho inverso é mais difícil e precisaria passar pelo crivo da censura. Ainda, a consciência pode ser designada como representante do conteúdo manifesto, e o inconsciente, do conteúdo latente.

---

<sup>15</sup> NASCIMENTO, Milton. **Maria, Maria**. 1978.

<sup>16</sup> LAPLANCHE, 1998, p. 93.

Esses elementos, tanto de um campo, quanto do outro, estão presentes nas obras de arte. E, quando um artista se põe a criar, dá vazão às missivas que vêm da superfície e das profundezas.

O resultado dos trabalhos pode ser interpretado como outras cartas, que nos chegam transmitindo sentimentos, recuperando memórias, nos transformando, com seus “recados” e sentidos.

Amaranta e Maria Auxiliadora ficaram responsáveis, cada uma a sua maneira, pelas correspondências, mesmo que apenas uma delas tenha sido autora. De qualquer maneira, seriam portadoras de mensagens... e os destinatários seriam todos nós...

Já refletindo sobre a questão da criatividade, nossa pintora efetivou seus impulsos criativos, mesmo com a baixa probabilidade de sucesso (como pintar velórios ou temas que remetem à tristeza) e apesar da crítica efetuada por seu irmão — acadêmico das artes. Como Winnicott explica, parecia “algo naturalmente necessário.”<sup>17</sup>

Seu estilo único seria prova de confiança, espontaneidade e, principalmente, de sua autenticidade, refletidos em seu viver e produzir — até seus últimos momentos. Lembremos que, embaixo de seu travesseiro, no dia de seu óbito, foi encontrado um desenho... enfim, estava viva quando morreu...

Sua arte foi ancorada no figurativo — que é aquele tipo de manifestação no qual reconhecemos facilmente, ainda que estilizado, o que foi representado, seja uma forma humana, uma paisagem ou objetos.

Observamos também que, nos quadros da pintora apresentados nesta dissertação, parece-nos patente a tentativa de prospecção dos seus sentimentos, fantasias e angústias, contemporâneos às suas criações — não só em relação ao seu estado de saúde, mas igualmente aos projetos desejados, mas não concretizados: casamento e filhos — como mencionado.

Conforme evidenciado por M’Uzan, com a necessidade de um *trabalho de falecimento*, existe um superinvestimento na vida de forma geral e a eleição de um objeto, que nós chamaremos de *maior* — com quem se forma uma díade.

A depender da qualidade dessa aliança, feita com o *objeto maior*, a existência pode adquirir uma grande exuberância e muita atividade. Um dos exemplos apresentados pelo psicanalista trazia justamente uma artista plástica que, a despeito de seu estado terminal, casou-se com seu médico e, dias antes de seu passamento, participou de uma exposição de arte.

---

<sup>17</sup> WINNICOTT, 1975, pp. 95-120.

Essa ligação seria muito tênue e frágil, e uma mínima perturbação em sua ordem poderia ser fatal ao mais debilitado. No entanto, Maria Auxiliadora, apesar do relatado “altos e baixos”, não sucumbiu — surpreendendo muitas pessoas, quando revelada sua verdadeira condição médica: trabalhou até os últimos instantes e manteve-se ativa, ativa e vaidosa.

Outra questão é a da *situação traumática* que, não necessariamente, relaciona-se à morte, como neste caso, mas sim ao excedente de energia psíquica processável. Esta condição possivelmente acelerou a proliferação de imagens interiores, como ocorreria aos artistas, aumentando a exigência de uma organização e elaboração de seu mundo interno.

As consequências desses fenômenos foram o aumento de sua produtividade artística e a duplicação de vários temas, entre eles, os mais simbólicos (as festas juninas e os velórios).

Outros mestres já se comportaram desta maneira: Edward Munch realizou cinco versões de *O Grito*, porém com diferentes técnicas e materiais. De qualquer maneira, lembra-nos a necessidade infantil pela repetição de seus contos “preferidos”, gesto interpretado igualmente como uma *elaboração*.

Ou ainda, como os sonhos que consideramos repetidos, embora elementos “novos”, condensados e deslocados, fortes o suficiente para romperem a censura e nos exigirem uma resignificação e organização.

Expressar-se, ainda segundo a teoria ora abraçada, seria uma vitória sobre as pulsões agressivas e o narcisismo do sujeito-criador, que, além de possuir um bom “público interno”, deve estar preparado para enfrentar uma ferida, caso ocorra alguma experiência sentida como fracasso.

Esse “público interno”, introjeção de figuras parentais, deve ter a propriedade de suportar uma destruição, um uso, ao mesmo tempo que garante sua respectiva integridade.

Esse antagonismo permitiria o trabalho da criatividade, com suas degenerações e revisões, que criariam e recriariam múltiplas figuras, até restar apenas o prelúdio das representações iniciais.

Christopher Bollas, em seu estudo já citado em capítulo anterior — *Criatividade e psicanálise* —, observou que certas obras de arte *abstratas* desfigurariam a concepção convencional da imagem feminina: “a ruptura da mulher transforma-se na dissolução do corpo da mãe que, momentaneamente, perde a necessidade da figuração, mas é usada como um projeto para a realização do *self*.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> BOLLAS, 2010, p. 207.

Essa quebra a despedaçaria em alegorias cubistas, futuristas ou surrealistas, brincando com os elementos da forma, e provocando no espectador o desejo de ver algo da ordem do mágico e invisível.

A obra figurativa de Maria Auxiliadora não poderia ter o mesmo efeito de desconstrução da pessoa de referência dos primeiros cuidados e, conseqüentemente, promover a articulação de seu ser ou do observador, como proposto por Bollas?

Acreditamos que sim, ao menos nas obras conhecidas como *Velório da noiva*, pois essa mãe é colocada sob um colapso afetivo: a morte de um filho, considerada como uma das maiores dores que um ser humano pode se defrontar.

Mais que uma decomposição do corpo, como acontece nas abstrações das linhas de Picasso, De Kooning ou Miró, a pintora brasileira impele grande sofrimento à figura materna, devastando-a de dentro para fora.

Em *The use of an object*, Winnicott (1971/1974) discutiu que a espontaneidade só poderia se desenvolver a partir de um princípio de crueldade. Para usar um objeto, o *self* precisa ser livre para destruí-lo. É a mãe que sanciona isso em primeiro lugar; realmente, ela é o primeiro objeto de tal destruição. Após um período de relacionamento no qual o amor e ódio da criança estão misturados com um senso de preocupação por ela, a criança gradualmente sente-se mais segura em sua habilidade para usar a mãe, não confundindo esse uso e a destruição com qualquer tipo de dano.<sup>19</sup>

Em sua imaginação, sua partida traria muita dor aos seus próximos, tanto aos retratados na imagem, como aqueles que, fisicamente, com alguns passos, alcançaram a esfera do campo de visão da pintura.

Retomando, sua arte convidou-me a refletir também sobre nossa própria finitude que, como Freud ponderou, seria um *assunto* a ser evitado — assim como facilmente rejeitaríamos pendurar nas paredes de nossa casa um quadro cujo tema pungente é a morte. Qual cômodo admitiria tal adorno: a sala, para recebermos visitas? O quarto, para embalar nossos sonhos? A área de lazer, para lembrarmos de aproveitar os bons momentos?

No entanto, tão verdadeiro quanto a vida é a morte, desfecho necessário, dívida que contraímos com a natureza, mas que é posta em silêncio e negada: [...] “no fundo ninguém

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 206.

acredita na própria morte; ou, o que vem a significar o mesmo, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua imortalidade.”<sup>20</sup>

Maria Auxiliadora foi corajosa em seu trabalho, pois não apenas venceu adversidades, como foi fiel ao seu autodidatismo, ignorando solenemente regras da academia e tocando também em temas complexos, como rituais religiosos marginalizados ou cenas de infelicidade.

Ela não pôde renunciar à sua verdade — e o genuíno relaciona-se à criatividade, ao viver de forma saudável, conforme o exposto.

A vida e a morte entrelaçam-se em nossas existências, despertando *emoções*. Mais que o significado de um conjunto de afetos, o termo *emoção* similarmente possui o sentido de ação de mover, *movere*. Em outras palavras, a experiência comovente teria o dom de nos colocar em movimento.

Sua morte impulsionou-me para a vida, para a compreensão de inícios e finalizações de ciclos, para realizações.

Independente de nossas atitudes, influenciadas por uma postura cultural-convencional, os passamentos não deixam de ocorrer — muitos dos quais levam consigo nossas ambições, alegrias e esperanças, tornando a existência empobrecida e insossa. Esse comportamento, por sua vez, tem um poderoso efeito sobre a vida: traria renúncias e exclusões.<sup>21</sup>

Assim, com a intensidade do luto, Freud nos alerta sobre nossa inclinação para “evitar perigos” e uma falta de ousadia para nos arriscarmos em grandes empresas, tão caras quanto necessárias à humanidade, como navegar ou voar, que trariam riscos inerentes, estes sim “de vida”.

Complementamos que, muitos projetos pessoais, pequenos como um mestrado, mas significativos para uma singularidade, podem ser desertados da mesma forma.

Tenderíamos, então, a buscar nas quimeras e fantasias uma reconciliação com a morte: “no reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes.”<sup>22</sup>

Maria Auxiliadora tornou-se minha heroína.

---

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 230.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 233.

*Ela chegou a se casar? Pouco importa...*

## 5.2 De mim para ela

E quem havia sido eu até aquele momento, quando vou ao MASP e encontro-me com o *Velório da noiva*? Por que aquela obra me impactou? O que ela me lembrou? De nossa finitude inexorável?

Embora o cenário de intimidade, pois claramente o velório se passa num ambiente privado, ao observarmos o quadro, somos convidados a participar do evento e compartilhar daquele sofrimento... *mas, nós conhecíamos a noiva?*

Como visto, o objeto transformacional, aquele que nos desperta para uma plástica do passado, aponta para a questão, pois, de certa maneira, ao vivenciarmos uma relação de transferência com a pintura, levamos junto ao encontro nosso psiquismo, com seus afetos e lembranças.

Na verdade, nessa reunião são despertadas memórias de uma estética primitiva, de um *conhecido não pensado* ou, como já discutido, de um *impensado conhecido*, com capacidades para uma reorganização e elaboração psíquicas — nas quais também temos a chance de aperfeiçoarmos nosso “idioma pessoal”.

Resgatando a noção de *idioma pessoal*, este refere-se ao idiossincrático, ao *itness* — à colcha de retalhos, nunca finita, que contempla fragmentos herdados e as marcas das relações objetais, internas e externas, que convencionamos chamar de personalidade.

Foi assim com o próprio Christopher Bollas: quando menino, nadando em uma das praias da Califórnia, seu estado natal, nos Estados Unidos, um encontro inesperado o surpreendeu: uma baleia — experiência que o teria impressionado muito. Em outra ocasião, é uma mulher afogada que o vai marcar.<sup>23</sup>

Anos depois, ele “escolhe” o livro *Moby Dick*, de Melville, para sua tese de doutoramento em literatura inglesa, que versa sobre a pesca e caça, justamente de baleias, tendo como cenário o mar e passagens sobre pessoas submersas.

Seu argumento parece-nos indicativo de que suas experiências californianas o acompanharam, no mínimo, até a sua pós-graduação, levando um pouco das águas salgadas, do mar ou das lágrimas, para seus estudos profundos, pois, como o próprio autor explica, já em

---

<sup>23</sup> WAKS, 2002.

seus artigos de Psicanálise, não gozamos de plena liberdade na eleição dos objetos, ou melhor, seriam os objetos que nos escolheriam, nos usariam, dada sua capacidade de comunicar com e ao inconsciente.

Mais que representar as fantasias que viveriam neste universo, esses concílios que o *destino promove* teriam uma capacidade transformadora, constituindo uma forma de pensar as texturas psíquicas, quase um nascer novamente.<sup>24</sup>

Bollas foi tocado por um empreendimento marítimo. E eu? “Adentrando” pelo salão proposto pela pintura, objeto de nosso estudo, podemos ser inicialmente tomados pela tristeza e dores dos pais, que enfrentarão o fardo de enterrar uma filha jovem... o fato pode nos remeter às despedidas mais pungentes. Do que temo me separar?

Algumas cisões requerem movimentos de fechar ciclos e abrir outros. O velório mostrava-me ser possível “lidar”, de maneira bela, talvez sutil, mas sobretudo, soberana, com os fins e os começos, que se sobrepõem — e são inerentes à uma biografia fértil.

Mas, reconheço, esses deslocamentos nunca haviam sido fáceis para mim. Mudanças repentinas na infância e adolescência obrigaram-me a me reestruturar e reorganizar, sem muita elaboração — se é que conseguimos, finalizamos tal trabalho.

Além disso, a morte pode levar consigo a possibilidade de reparação, e eu já havia feito um certo tempo de terapia para constatar que, em muitas ocasiões, experimentei relações vividas condenadas à pena capital. Como exemplo, podemos citar a amamentação de meus filhos: conforme cresciam e menos leite precisavam, mais sentia o término dessa realização, até que, um dia, findou-se para sempre. Morreu.

No palco também está a noiva... Essa personagem foi, por muito tempo, “cultivada” no imaginário feminino como as princesas, as fadas, majestades e rainhas — ainda que por um dia e regendo um pequeno-grande espaço, real ou imaginário.

As nubentes podem facilmente preencher uma ilusão, a utopia do bordão *felizes para sempre*, da idealização da completude romântica. Mas, esta noiva está só, sem par — apesar do desejo de união, manifesto em sua obra e nos relatos dos familiares.

Misturo a figura pintada com sua própria autora e biografia, elas são unas, fantasio... Em minha frente, apresentam-se tomadas pelo sono e eterna juventudes. Sim, há lágrimas e sofrimento, porém, pelo colorido e texturas, há também vida e paixão: seios fartos, sensualidade, ornamentação.

---

<sup>24</sup> WAKS, 2002.

A singularidade da dupla, denotada no relevo e excessos, como uma *força estranha*, revela as paixões; oferta-nos um drama criativo, resultado da diferença entre a lógica das ideias, de acordo com Bollas.

Dito de outra maneira, como recitou-me a professora Dra. Elisa Maria de Ulhôa Cintra: [...] “pra fazer um samba com beleza; é preciso um bocado de tristeza; é preciso um bocado de tristeza; senão, não se faz um samba não.”<sup>25</sup> Quem poderia supor que o tempero de tal gênero musical seria a infelicidade?

Então, mesmo diante de uma situação extrema — como um diagnóstico de câncer de mama, nos anos 70, podemos perceber que a criatividade ou o viver criativo desempenharam alicerces para que nossa pintora pudesse exercer um trabalho significativo e simbólico, observado com nossa evolução dos estudos.

A ameaça dessa enfermidade feminina também paira em minha família. Saberíamos transformar em pintura nossas próprias mazelas e ofertarmos ao mundo nossa brincadeira, como fez Maria Auxiliadora? Depois desta experiência, quem sabe?

Podemos nos *encontrar* em quaisquer circunstâncias, mesmo naquelas que imaginamos colapsar, desde que saibamos usar nosso espaço potencial para expandir novas formas de comunicação, interação ou integração com a cultura.

Assim, encontrei uma artista autônoma e independente, rebelde em sua maneira de ser, que valorizou seu tempo e oportunidades, que me fez acreditar em minhas possibilidades... a assumir a responsabilidade de viver as minhas excursões.

Com o fim da viagem... já podemos “afrouxar” os cintos... Foi um passeio com um plano semiestruturado, onde a única certeza era o ponto de partida...

Da mesma forma que uma análise não começa nem termina pelo *capricho* do relógio, há ainda muito o que se descobrir. Mesmo que refizéssemos todo nosso trajeto, novos pensamentos e descobertas poderiam surgir... e não há nada de mal nisso, pois a Psicanálise é um bom guia, justamente neste movimento, para a nossa própria arqueologia, cheia de camadas.

Seja deixando a caverna e suas sombras, ou buscando uma genuinidade nas profundezas, uma mensagem cala, depois de todas as voltas planejadas, inesperadas, delineadas, acidentais: “A psicanálise pode ser tudo, menos complacente com nosso profundo desejo de iludirmos a nós mesmos”. Renato Mezan.

---

<sup>25</sup> MORAES, Vinícius; TOQUINHO. **Samba da Benção**. 1967.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Valinhos, novembro de 2020.*

Querida Maria Auxiliadora,

Não nos conhecemos pessoalmente, mas sinto que a senhora fez parte, em algum momento, de meu passado — assim como está fazendo parte de meu presente e fará parte de minha formação, para sempre.

Deixe-me contar um pouco o que me ocorreu: conheci um de seus quadros (*Velório da noiva*, de 1974) no MASP. Sim, quando a senhora partiu, ele ainda não compunha o acervo. Mas, agora ele faz parte deste grande museu!!!

Por outro lado, em 2018, ainda era a única obra de uma mulher negra na coleção. Quanto a este último dado, não consigo lhe oferecer maiores explicações...

No entanto, posso supor uma ponta de satisfação com a exibição, tendo em vista que, anos atrás, a senhora teve que “lutar” para poder apresentar-se neste mesmo espaço. Soube que seu trabalho, e de parte de sua família, quase deixou de integrar a *Exposição afro-brasileira de artes plásticas*.

O diretor fundador do museu, Pietro Maria Bardi, queria a prerrogativa de escolher quais obras seriam divulgadas. Ainda bem que, em 1975, ele mesmo selecionou uma de suas pinturas para estampar a capa da mostra *Festa das cores*.

Pois bem, voltando ao quadro, fiquei tão impressionada com a visão, que resolvi fazer um mestrado... No ano de 2017 estava terminando a graduação em Psicologia, e tinha o sonho de estudar na PUC-SP, com o professor Renato Mezan, umas das maiores referências da área da Psicanálise.

Para “falar” a verdade, achei que não conseguiria. Precisei do incentivo de outras mulheres: minha terapeuta, amigas, colegas de trabalho e professoras — em especial, uma que se chama Cristiane Valli. Lembro-me dela me dizendo, em frente ao CAPS, onde desenvolvíamos um projeto: “*é claro que você consegue!*”

Para mim, não era muito claro não, mas tentei!!! Não sei se sentiu-se assim nas primeiras vezes que pintou ou expôs suas pinturas... Fiquei muito feliz quando saiu o resultado da minha aprovação!!! Por outro lado... quanta responsabilidade!!!

Inicialmente, queria “analisar” sua tela. Perguntei-me por que a senhora havia pintado um velório... e de uma noiva... na minha ingenuidade, achava isso o mais importante. Não podia imaginar a “aventura” que seria!!!

E esse é um dos motivos para lhe escrever: queria muito lhe agradecer por esta oportunidade — ela me refez, me “refundou” — se é que podemos dizer isso de uma pessoa!!!

Eu viajei durante dois anos, às quartas-feiras, para assistir aulas maravilhosas — não há outra definição. Eu ficava tão mergulhada naquele universo, que quase me esquecia de quem eu era. Cada professor e professora tocou-me de uma forma...

Sei que às vezes a *Academia* pode ser soberba e intimidar, mas vivi momentos especiais, de aprendizado, erudição, formação e ética, que marcaram minha alma. Disseram-me que meus olhos brilham até hoje, quando menciono o assunto...

Toda ida à universidade parecia um empuxo, que me levava cada vez mais e mais à superfície, em busca de novos ares, como se, enfim, pudesse respirar. Transitei por óperas italianas, pela Viena do início do século XX, por conceitos que não conhecia. Aprendi. Cresci. Vivi. Sem sair da classe.

Um dia ouvi, de meu orientador para a sala, do *professor Renato*, como o chamamos carinhosamente, que todos nós éramos um tijolo dentro da construção chamada Psicanálise... Poderia eu ser da mesma argila, sendo ele tão grande?!

Mas, bons mestres são assim, pensei, não intimidam seus discípulos e nos recebem com afeto, alegria, generosidade e conhecimento. Muito conhecimento. E, por nunca duvidar de minha pequenez, continuei em minha jornada. Porém, como a senhora, mantive-me fiel ao meu estilo.

Também conheci muitas pessoas comprometidas, outros alunos como eu, que buscavam aprimorar seus conhecimentos. Foram tantos, e tão generosos e inteligentes, que precisaria de mais mãos para contar!!!

Tínhamos almoços e conversas tão ricas, como nunca imaginei e, embora o cansaço, não foi raro estender minha volta para casa, só para “terminar” o assunto. E a verdade é que ele nunca teve fim...

Como eu gostaria que a senhora pudesse me ver!!!

Eu também queria lhe contar que conheci suas irmãs e um sobrinho-neto. Por meio deles soube da história de sua avó, sua mãe e sua família. Como dizem: “daria um livro!” Tal qual a senhora, mulheres fortes, que enfrentaram a vida de forma digna e corajosa.

Tivemos uma tarde com risadas e trocas de receitas. Senti-me parte do grupo, como se estivéssemos numa reunião de parentes, daquelas que promovem várias recordações, tiradas de um baú de relíquias. Algumas lembranças, deu para perceber, o tempo adocicou...

Isso fez-me admirá-los mais ainda, pois foi como se as adversidades não passassem de escadas, prontas para os içar. Autoestima, perseverança, coragem.

Claro que, por trás de um sorriso, podemos esconder uma dor. Eu mesma usei desse artifício diversas vezes. Por orgulho, medo ou falta de opção. Ainda assim, sobram-lhe vida... (até em uma pintura sobre a morte).

Mas, seu quadro, como já mencionado, mudou-me. Sua biografia mudou-me. Nosso “encontro” me fez pensar nos *porquês* de determinadas artes encantarem alguns e não outros. E cheguei em um autor chamado Christopher Bollas, que propôs uma teoria interessante: procuramos, de fato, as experiências artísticas, com o intuito de que elas nos provoquem mudanças.

Essas “escolhas” não se dariam de maneira involuntária nem aleatória, embora, a princípio, possa parecer. A cultura e suas formas — pintura, arquitetura, literatura, cinema, música etc. — dialogariam com nosso inconsciente, tocando em memórias primitivas, arcaicas, da época da maternagem, para que possamos nos identificar, ressignificar, transformar.

De alguma maneira profunda, o tema, as cores e a forma de expressão do quadro *Velório da noiva*, de 1974, despertou reminiscências pessoais, levando-me a procurar por respostas.

Em uma primeira camada, pude pensar no luto dos familiares daquela noiva, em sua partida, na morte dos projetos dos pais — que, possivelmente, *sonharam sonhos* para a filha — e nos desejos interrompidos da mulher.

O bordado, muito destacado e vívido, pareceu-me um caminho, uma jornada, uma elaboração do tempo, passado e remanescente, como em outras obras literárias importantes. Talvez eu nunca tenha praticado, no período do mestrado e com tanto afinco, o *bordar*, alinhavando, em minha análise e nas reflexões com meu orientador, retalhos e tramas de minha experiência de vida.

Sua saga culminou na morte da noiva, no ponto onde eu imaginava começar. Mas, meu enredo engoliu-me e fiquei, durante muitos anos, parada neste papel. Eu, que nunca havia pensado na situação feminina, com sua ajuda, começava a apreender.

Assim, num tom mais acentuado, considereei a hipótese de que temia enfrentar meus “fantasmas” e mudanças, constatando que é preciso morrer... quantas vezes fossem necessárias, pois nunca devemos deixar de nos transformarmos.

A grande capacidade criativa, sua força motriz, antecipando tendências como a *pop* ou *body* arte, levou-me a imaginá-la como uma mulher à frente de seu tempo, visionária e destemida. Eu também gostaria de usar a minha criatividade, mas não sabia como.

Sinta-se abraçada por mim, e tenha-me como uma amiga. Deixo aqui registrado, os mais sinceros votos de sucesso e reconhecimento. Que a alegria de suas cores alcance os olhares dos amantes de arte. Que a mensagem de seu pincel possa ser recebida e compreendida por muitas gerações!!!

Com carinho,

Helena

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Karl. (1911). **Giovanni Segantini: A Psycho-analytical Study**. In: Clinical Papers and Essays on Psycho-Analysis. London: Karnac Books, 1955.
- ALMADA, Márcia. A mão, o olho e a matéria. Reflexões sobre a identificação das técnicas e materiais da pintura em documentos históricos. **Anais do Museu Paulista** (Impresso), v. 1, p. 45-70, 2018.
- ANTHONIO E SILVA, Jorge; IVONALDO; ARDIES, Jacques. **Ivonaldo: Pintores Naïfs Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 2002.
- ARDIES, Jacques. **LIVRO A ARTE NAIF NO BRASIL**. Disponível em: <<http://www.ardies.com/livroartenaif/>>. Acesso em: 15 de julho de 2020.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BIRMAN, Joel. “Fantasiando sobre a sublimação”. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise. Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BOLLAS, Christopher. Criatividade e psicanálise. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo: v.43, n.78, p. 193-209, jun. 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-58352010000100013](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352010000100013)>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.
- \_\_\_\_\_. **A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado**. São Paulo: Escuta, 2015.
- BONDAN, Gersa. **A construção da identidade de Amaranta, personagem de Cem Anos de Solidão, de Gabriel Garcia Márquez**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul: Caxias do Sul, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/handle/11338/771>>. Acesso em: 07 de setembro de 2020.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima & GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. Desconstruindo o naïf: a pintura de Alcides Pereira dos Santos. **Revista Contrapontos** [Online], Web, 2012. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/3813>>. Acesso em: 04 de abril de 2020.

- BRITO, Ronnie Fagundes de; VANZIN, Tarcísio; ULBRICHT, Vania Ribas. Reflexões sobre o conceito de criatividade: sua relação com a biologia do conhecer. **Ciência & Cognição**, [S.I.], v.14, n.3, p. 204-213, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/96>>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.
- BROCVIELLE, Vincent. **Petit Larousse da História da Arte**. São Paulo: Editora Lafonte, 2012.
- BÜLL, Márcia Regina. Artistas Primitivos, Ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros. **Família Silva: um estudo de resistência cultural**. 2007. 415 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 82. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2696#preview-link1/>>. Acesso em: 07 de outubro de 2019.
- CARNEIRO, Amanda. “Maria Auxiliadora em duas telas”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018.
- CIVITA, Victor (Editor). **Dicionário de Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- COLI, Jorge. **O que é arte (Primeiros Passos)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017. Edição Kindle.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas do Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CUNHA, Tânia Batista da; VIEIRA, Sarita Brazão. Entre o Bordado e a Renda: Condições de Trabalho e Saúde das Labirinteiras de Juarez Távora/Paraíba. **Psicologia: Ciência e Profissão**. Brasília, v.29, n.2, pp. 258-275, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=en&nrm=iso/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=en&nrm=iso/)>. Acesso em: 21 de setembro 2020.
- D’AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. **Um mergulho no Brasil Naif: A Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010**. 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
- DE MARTINI, André. Uma antropologia do outro em mim. O impensado conhecido de Christopher Bollas. **Impulso**, v.22, nº55, Piracicaba: 2012. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/290/1079>>. Acesso em: 26 de setembro de 2020.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em ciências humanas**. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 1977.

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. **Kínesis** – Revista de Estudos dos Pós Graduandos em Filosofia, v.04, nº 08; Marília, 2012. Disponível em: < <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4490>>. Acesso em: 04 de outubro de 2020.

EISENDRATH, Rachel. **Poetry in a world of things: aesthetics and empiricism in Renaissance ekphrasis**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. **Cuidado, Saúde e Cultura: trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante**. São Paulo: Escuta, 2014.

FRAYZE-PEREIRA, João. Uma poética psicanalítica. Christopher Bollas e a questão da experiência estética. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v.34, n.53, p.187, dez., 2011. Disponível em: < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062011000200016](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200016)>. Acesso em 07 de outubro de 2020.

FREUD, Sigmund. “Recomendações ao médico que pratica a psicanálise (1912)”. In: \_\_\_\_\_. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O Caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 10 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 148-162.

\_\_\_\_\_. “Psicanálise” e “Teoria da libido” (Dois verbetes para um dicionário de sexologia, 1923). In: \_\_\_\_\_. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 274-308.

\_\_\_\_\_. “O Moisés de Michelangelo”. In: \_\_\_\_\_. **Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Tradução de Paulo César de Souza. — Obras completas, vol. 11 —. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. “Eros e erosão na pintura de Maria Auxiliadora”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018.

GALIMBERTI, Umberto. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

GASPARRI, Isabel. “Manifestações culturais diaspóricas na obra de Maria Auxiliadora”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 4ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GREEN, André. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

\_\_\_\_\_. **Revelações do Inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

GROULIER, Jean-François. “Descrição e interpretação”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção geral). **A pintura**. Textos essenciais: Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005. vol. 8.

GURFINKEL, Décio. “Prefácio à edição brasileira”. In: BOLLAS, Christopher. **A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado**. São Paulo: Escuta, 2015.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HINSHELWOOD, Robert Douglas. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

HOMERO. **Iliada**. Tradução Manoel Odorico Mendes. Revisão e digitalização Sálvio Nienkötter. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf/>>. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Vozes, 2012.

KLEIN, Melanie. (1929). “Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo”. In: \_\_\_\_\_. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. II, pp. 240-248.

\_\_\_\_\_. (1940). “O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos”. In: \_\_\_\_\_. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. II, pp. 385-412.

\_\_\_\_\_. (1957). “Inveja e gratidão”. In: \_\_\_\_\_. **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KON, Noemi Moritz. **Freud e seu Duplo: Reflexões entre Psicanálise e Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEME, Mariana *et al* (org. editorial). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019. 320P., il. Catálogo.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção geral). “Introdução geral à coleção”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura: textos essenciais: Descrição e interpretação**. São Paulo: Editora 34, 2005, vol. 8.

\_\_\_\_\_. “O mito da pintura”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**. Textos Essenciais: o mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2014, vol. 1.

\_\_\_\_\_. “Leon Battista Alberti (1404 – 1472)”. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**. Textos Essenciais: o mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2014, vol. 1.

M’UZAN, Michel de. **Da arte à morte: itinerário psicanalítico**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MARQUES, Luiz *et al*. Existe uma arte brasileira? **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S.I.], v.22, n.36, dez. 2017, pp. 1-20. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/79600/>>. Acesso em: 21 de setembro 2019.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MASP. [[masp.org.br](https://masp.org.br)]. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao/>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

MATA, Larissa. Os primitivos: Mário de Andrade e George Bataille. **ARS (São Paulo)**, v.16, n. 31, 2018.

MELLO, Regina Lara Silveira. **O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais**. Campinas: PUC-Campinas, 2008.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: Editora Landmark, 2012. Edição Kindle.

MEZAN, Renato. “Paradigmas e modelos na Psicanálise atual” In: PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral (Orgs.). **Psicanálise Hoje: Uma Revolução do Olhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **O Tronco e os Ramos**. Estudos de história da psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **Sociedade, Cultura, Psicanálise**. Londres: Karnac Books Ltd, 2015. Edição Kindle.

MORGENSTERN, Ada. **Perseu e Medusa: uma experiência de captura estética**. 2006. 240 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) — Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-25092006-190718/pt-br.php/>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. A onda: um mergulho ao encontro do desamparo. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 33, n. 51, pp. 63-81, dez. 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v33n51/v33n51a08.pdf/>>. Acesso em: 16 set. 2018.

MOROKAWA, Rose Leny. Definir ou não arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. **ARS (São Paulo)**, São Paulo: v.16, n.34, pp. 93-111, dez. 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202018000300093&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202018000300093&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt/)>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

NETO, Alfredo Naffah & CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. A pesquisa psicanalítica: a arte de lidar com o paradoxo. **ALTER – Revista de Estudos Psicanalíticos**, Brasília, v. 30 (1), pp. 33-50, 2012. Disponível em: <[http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo\\_Alter/2012\\_1/02NaffahCintra.pdf/](http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo_Alter/2012_1/02NaffahCintra.pdf/)>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

- NOVAIS, Diego Bertanha. **A criação artística e a experiência estética na obra de Sigmund Freud**. 2017. 81f. Dissertação (mestrado acadêmico – Universidade Federal de Juiz de Fora) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/5391/1/die gobertanhano vais.pdf/>>. Acesso em: 02 de setembro de 2019.
- OLIVEIRA, Priscila Cristina Cavalcante. **O exercício de tecer como elemento de criação em Cem anos de Solidão, de Gabriel Garcia Márquez**. 2020. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/38972/1/2020\\_PriscilaCristinaCavalcanteOliveira.pdf/](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/38972/1/2020_PriscilaCristinaCavalcanteOliveira.pdf/)>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PARENTE, Alexandra Martins. **Sublimação e *Unheimliche***. São Paulo: Pearson, 2017.
- PEDROSA, Adriano. “Maria Auxiliadora: uma vida para nosso tempo”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018.
- PUGLIESE, Vera. A expografia de Lina Bo como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v.1, n.2, p. 145-168, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/747/>>. Acesso em: 01 de março de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RECHARDT, Eero. “Os destinos da pulsão de morte”. In: BERLINER, Claudia (Trad.). **A Pulsão de Morte**. São Paulo: Editora Escuta, 1988.
- ROUANET, Sergio Paulo. “Mefistófeles no divã: as relações entre Freud e Goethe”. In: PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral (Orgs.). **Psicanálise hoje: uma revolução do olhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996, pp. 535-556.
- RUFINO, Joseane Maria de Araújo. **A arte Naïf de Militão dos Santos: uma aproximação etnográfica**. 2015. 127 f. Dissertação (Mestre em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

- SANTORO, Artur. “Nota biográfica”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo, MASP, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. “A arte de despistar”. In: PEDROSA, Adriano & OLIVA, Fernando. **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018.
- SEGAL, Hanna. **Sonho, Fantasia e Arte**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.
- SILVA, Maria Emília Lino da. **Investigação e Psicanálise**. Campinas: Papirus, 1993.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, Campinas, v.2, pp. 1-19, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 30 de jul. de 2019.
- SOAVE, Lorenzo. **Simboli nell’arte**. Breve guida per scoprire i significati nascosti nelle opere. Modena: Palombi Editori, 2017.
- TOLSTÓI, Leon. **O que é Arte?** Apresentação Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- WAKS, Claudio Eugenio Marco. Reseña de “Sendo um personagem” de Christopher Bollas. **Psychê**, vol.VI, nº 9, 2002. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/307/30700917.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.
- WECHSLER, Solange Muglia. **Criatividade: descobrindo e encorajando**. Contribuições teóricas e práticas para as mais diversas áreas. Campinas: LAMP/PUC-CAMPINAS, Duo Paper Gráfica Expressa, 2008.
- WINNICOTT, Donald Woods. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.
- ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- ZÖLLNER, Frank. **Leonardo**. Colônia: Editora Taschen, 2000.