



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

CARTOGRAFIAS DO VESTIR: A ROUPA COMO DISPOSITIVO DE EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA

Cartographies of Dress: Clothing as an Aesthetic Dispositif

Teixeira, Flávia Virgínia; PhD; Universidade Federal de Minas Gerais, flavirginia@gmail.com¹

Resumo: Este artigo propõe uma investigação acerca da iconografia vestimentar presente na obra de Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), uma artista visual que ficou conhecida pelos seus trabalhos em pintura, mistura de materiais, além das inúmeras cenas de mulheres, roupas e matérias têxteis que compõem uma vasta gama de elementos ligados à cultura popular. Nosso objetivo é compreender como o vestuário, em sua obra, se constitui como operador estético e político, através da imaginação, mapeada segundo a criação de uma cartografia crítica do vestir.

Palavras chave: Maria Auxiliadora; crítica; imaginação; arte popular; estética.

Abstract: This research investigates the dress iconography in the work of Maria Auxiliadora da Silva (1935–1974), a visual artist known for her paintings, material experimentation, and numerous depictions of women, garments, and textiles rooted in popular culture. It aims to understand how clothing functions as both an aesthetic and political operator in her work, articulating memory, identity, and fabulation through a critical cartography of dress.

Keywords: Maria Auxiliadora; critique; imagination; popular art; aesthetics.

Introdução

Este artigo propõe uma investigação acerca da iconografia vestimentar presente na obra de Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), uma artista visual nascida em Campo Belo, MG e que ficou conhecida pelos seus trabalhos em pintura, mistura de materiais, como massa plástica e fios de cabelo, além das inúmeras cenas de mulheres em situações cotidianas, festividades, rituais de candomblé, umbanda e orixás, além dos autorretratos e mais uma ampla gama de elementos ligados à cultura popular. Nosso objetivo é compreender como o vestuário, em sua obra, se constitui como

¹ Professora e pesquisadora nas áreas de arte, moda e filosofia, com foco nos estudos de gênero, artesanato e estéticas contra-coloniais. Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, com doutorado sanduíche em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Mestre em Estética e Filosofia da Arte e atualmente está como editora-chefe da Revista Pós, vinculada ao PPG Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

operador estético e político através da imaginação, mapeada segundo a proposta de criação de uma cartografia crítica do vestir.

Partimos da hipótese de que a complexidade do trabalho de Maria Auxiliadora está intrinsecamente ligada, dentre outras coisas, às escolhas que envolvem a elaboração das roupas de suas personagens e propomos, como metodologia, uma cartografia do vestir, que pode ser descrita como uma experimentação teórico-prática inspirada na formulação metodológica de Suely Rolnik (2007), em diálogo com o conceito de cartografia apresentado por Deleuze e Guattari (2011). Cartografar significa ir além da representação de um território pré-fixado pela superfície da pintura, para seguir em direção aos movimentos próprios das imagens que surgem a partir dos afetos, das singularidades e das corporeidades que as atravessam, junto dos seus respectivos processos de subjetivação que as atualizam a depender dos agenciamentos que produzem. Ao invés de aplicar categorias fixas, propomos a experimentação de um procedimento de fruição e crítica, no qual o olhar se engaja com a imagem em sua potência de transformação mediada pela fabulação dos corpos e territórios em relação com as roupas.

Assim, pretendemos analisar como que o vestuário, na obra de Maria Auxiliadora, se apresenta como um dispositivo de experimentação estética, capaz de estruturar uma narrativa visual e de evocar uma multiplicidade de memórias, corpos e mundos possíveis. Ao pintar os trajes de suas figuras, a artista costura existências, afirma ancestralidades e reinscreve a materialidade do corpo negro e feminino, ao mesmo tempo em que tensiona os limites entre arte, artesanato e artefato. Em sua prática, Maria Auxiliadora rompe com a lógica moderna que, conforme problematiza Larry Shiner (2004), instituiu a separação entre as Belas Artes e os saberes populares; o artista e o artesão; o estético e o utilitário, reivindicando o lugar do artefato como forma plena de criação estética. Trata-se, portanto, de uma proposta que escapa à lógica do gênio moderno e do sujeito isolado, produzindo uma poética que se ancora no coletivo, na materialidade da vida e na potência da diferença como vetor de criação através da imaginação.

A cartografia do vestir, tal como proposta neste trabalho, opera como chave analítica para acessar esses agenciamentos. Ela permite observar como a roupa atua como operador de subjetivação, campo de memória e lugar de imaginação, instaurando outros regimes de visibilidade e outras formas de enunciação estética. Ao pensar a roupa como imagem e matéria de expressão, este estudo pretende afirmar o conceito da cartografia do vestir como um território



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

crítico e experimental no qual roupa, arte e filosofia se encontram, abrindo caminhos para pensar as visualidades do presente desde uma perspectiva vestimentar, ancestral e política.

A roupa como dispositivo de experimentação na obra de Maria Auxiliadora

Maria Auxiliadora é uma artista brasileira cuja obra foi historicamente rotulada como ‘naïf’, ‘primitiva’ ou ‘popular’. Esses termos, amplamente repetidos por instituições e críticos, funcionam como mecanismos classificatórios que deslocam sua produção para um lugar de subalternidade dentro de um moderno sistema das artes. Mais do que categorias descritivas, são expressões de uma lógica colonial que desqualifica práticas artísticas não alinhadas aos modelos eurocêntricos de formação e legitimação. Ao reduzir sua criação à ingenuidade ou à espontaneidade, essas categorizações diminuem a sofisticação formal, a densidade narrativa e a força política presentes em sua obra.

Filha de Maria Trindade e neta de Marcelina Carlota, Maria Auxiliadora faz parte de uma linhagem de mulheres negras que transmitiram às gerações seguintes um saber artístico ancestral mediante um repertório afetivo e técnico tecido com fios de renda, bordado, costura, festas e narrativas familiares, que aparecem continuamente em seu trabalho. Em sua casa, fazer arte era prática cotidiana. Dos 21 irmãos, sendo 18 de pai e de mãe, todos os que sobreviveram tornaram-se artistas, além da mãe que também compartilhava com a família o ateliê.

Segundo a artista e pesquisadora Renata Felinto dos Santos:

Maria Auxiliadora vem de uma família de 18 filhos na qual a arte era parte do cotidiano, era labor diário de várias/os de seus familiares; a sensibilidade estética, as visualidades domésticas, as combinações de linguagens se fizeram presentes em sua vida desde sempre. Afirmamos que o ambiente no qual ela foi educada era extremamente rico e estimulante ao desenvolvimento de habilidades e talentos voltados às artes em geral; afinal, uma das formas de aprendizagem das crianças é o ver fazer, a observação aparentemente desinteressada por meio da qual ela reproduz o que aprendeu. Nesse ambiente familiar, a experiência artística, o pensar e o fazer eram inerentes ao dia a dia. (SANTOS, 2018, p. 56)

Da primeira exposição realizada em 1968 até 1974, ano de sua morte precoce com apenas 39 anos, Maria Auxiliadora manteve uma produção intensa participando de, pelo menos, 35 exposições, sendo que só no ano de 1973, ano em que parte da crítica considera o ápice de sua carreira, ela chegou a pintar quarenta telas, com temas que variam entre festas populares, religiões de matriz africana, paisagens rurais e inúmeras figuras-mulher, como ela mesma



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

descreveu em uma entrevista concedida à historiadora Lélia Coelho Frota, publicada em 1978. Tais figuras aparecem em situações marcadas pelo humor, pelos afetos, pela sexualidade e pelas roupas meticulosamente trabalhadas. Além do reconhecimento nacional, a artista rapidamente expandiu sua influência internacionalmente, expondo e comercializando suas obras no exterior.

Chega a ser impossível mapear toda essa produção, dado o fato de que seus trabalhos foram vendidos por todo o mundo. Sem dúvidas, esse é um período que traz à tona a força de Maria Auxiliadora, sobretudo, porque é o momento no qual sua vivência, pesquisa e programa político tornam-se palpáveis, mediante produção vertiginosa que, certamente, não cabe apenas nesses seis anos que são exaltados, por parte da crítica, como o período em que Maria Auxiliadora foi, de fato, uma artista com ‘a’ maiúsculo.

No entanto, seu crescimento no cenário artístico não impediu que a classificação de ‘popular’, ‘naif’ ou ‘primitiva’ a seguisse como uma sombra, reduzindo a densidade de sua obra a uma expressão ‘espontânea’, desvinculada de uma proposta crítica ou de uma elaboração intelectual. Mesmo em produções mais recentes, como nos textos do catálogo da sua última exposição individual intitulada ‘Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência’ realizada no MASP, no ano de 2018, ainda é possível encontrar uma crítica enviesada por critérios classistas, embora muitos dos textos ali escritos se apresentem, justamente, como contraponto à crítica elitista, desenvolvida nos idos dos anos 70 e 80. É como se a sua obra só pudesse circular no campo artístico se estivesse determinada sob as condições de uma língua maior, mesmo que seu trabalho fosse, assumidamente, uma recusa ao cânone.

Para o pesquisador em Filosofia da Arte, Larry Shiner, no livro ‘The invention of Art’, publicado em 2001, o conceito moderno de arte data do século XVIII, época em que a antiga concepção funcional de arte passa a ser dividida entre duas categorias, a das belas artes e a do artesanato. Consequentemente, surge também a diferença entre o artista e o artesão, o estético e o utilitário. De um lado, as obras de arte, o gênio artístico, o prazer refinado, o papel transcendental das artes enquanto reveladoras de uma verdade mais elevada. De outro, o artesanato, as artes aplicadas, menores, folclóricas, populares, comerciais e o artesão como mero fabricante, guiado pelos prazeres ordinários, definido pelos trabalhos manuais. (SHINER, 2004, p.35)

Segundo o autor



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

tudo isto contrasta com as normas dominantes desse moderno sistema das artes, onde o ideal não é a colaboração inventiva, mas sim a criação individual em que as obras, poucas vezes, são concebidas para um lugar ou propósito específico, mas como se existissem por elas mesmas e a separação das obras de arte em relação a um contexto funcional conduz ao ideal de uma atenção silenciosa e referencial, como se observa na sala de concertos, nos museus de arte, nos teatros e nas salas de leitura. (SHINER, 2004. p.26, nossa tradução)

Esse novo sistema das artes não estava apenas ligado às instituições, como também ajudou a mobilizar uma série de dispositivos de poder que passaram a regular as relações hierárquicas entre os diferentes gêneros artísticos e seus respectivos alcances. Mais do que uma mudança conceitual, o que estava em jogo era uma mudança estrutural, política e social. Não, por acaso, passeia por esta esteira da degradação de um certo tipo de arte, a produção de artistas do sul global, indígenas, africanos, mulheres, orientais, além das formas plásticas, comumente assimilada a estes mesmos agentes, tais como bordados, cestarias, tecelagens, cerâmicas, grafismos, gravuras, classificados por este sistema como artesanato, artefato, arte popular e arte primitiva. De outro modo, o binarismo que aparece nesse momento histórico foi determinante para demarcar as linhas de raça, classe, gênero e território, concebidas mediante a organização das relações de poder criadas pela colonização e reforçadas pelos meios culturais na modernidade.

No Brasil, o modelo europeu de arte foi adotado como padrão e a modernização das instituições culturais acabou deixando de lado tudo o que não se encaixava no ideal erudito. Em outras palavras, aquilo que vinha de fora do circuito acadêmico, das margens e periferias, dos saberes ancestrais compartilhados por mulheres e das tradições negras e populares, foi rapidamente desvalorizado ou transformado em curiosidade, algo exótico ou religioso, mas não em arte legítima.

E é nesse entrelaçamento entre a recusa do modelo hegemônico e a construção de uma linguagem própria que se revela a perspicácia inventiva de Maria Auxiliadora, cuja obra não apenas contorna os padrões acadêmicos, mas os atravessa com inteligência crítica e sensível. Em vez de tomar a forma como território neutro, ela a transforma em um campo de tensão, onde se enlaçam questões culturais, estruturais e subjetivas. Muitas de suas pinturas criam cenas que, ao primeiro olhar, parecem narrativas simples, mas um exame atento revela como suas telas tem o poder de ativar uma série de camadas acerca dos inúmeros processos de subjetivação e agenciamentos que atravessam os corpos no contexto brasileiro, trazendo à tona temas como o racismo, o sexismo, a desigualdade, a religiosidade popular e os afetos marginalizados.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Por isso que, ao afirmar uma língua própria, por meio das roupas, bordados, corpos, volumes, cores, orixás, paisagens rurais e espaços cotidianos, Maria Auxiliadora traça uma espécie de mapa geográfico, histórico e político do mundo. Não só o seu corpo está em jogo, mas o corpo que afirma uma diferença, inclusive pela demarcação de devires coletivos, experimentados mediante formas visíveis e enunciáveis da experiência. As roupas das personagens nos quadros, por exemplo, não remetem apenas a arquétipos de gênero, mas correspondem a uma estrutura de significação, donde há uma escolha por tecidos, ornamentos, cores, tramas e texturas identificáveis na pluralidade de suas apresentações. Aqui vale ressaltar que Maria Auxiliadora sabia bordar, costurar, modelar e desenhava as próprias roupas, dispondo de um léxico de vestuário que, dentre outras coisas, se impõe enquanto afirmação das inúmeras figuras que aparecem em seu trabalho e suas respectivas singularidades.

Nas palavras da artista:

Minha mãe começou a me ensinar bordado quando eu tinha nove anos. Ela não deixava eu assim sair, brincar com outras crianças. Ela sempre foi muito enérgica comigo, acho que por eu ser a filha mais velha. Quando eu saía para brincar ela dizia, a senhora não vai brincar não você vem bordar. Eu gostava, porque acho que se não gostasse não ia ficar ali sentada fazendo né. Ela me ensinava muito fácil mas dei muito trabalho para ela, para dar o nó na linha. Foi aquela coisa. Não sabia dar nó na linha e bordar, aprendi tudo-quanto foi ponto. Ponto-paris, aquele ponto assim que português usa muito, ponto-turco, ponto-sombra, ponto-marca, ponto-cheio, ponto matizado, eu faço tudo. [...] Depois, quando ela me pôs no corte e costura, a professora tinha um caderno que tinha aquelas coleções tudo de gola que eu ia fazendo, e eu pintava tudo, o caderno era pintado até com flores, o caderno. E aí a professora tinha aquele prazer. Quando chegava aluna lá ia mostrar meu caderno. Mas sua filha está uma beleza, ela dizia a minha mãe. Não precisava a senhora colocar ela no corte e costura. Sua filha já sabe tudo. (DA SILVA apud FROTA, 1978, republicado em PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 132–133).

Embora esteja em diálogo com uma estrutura maior, cancelada pelas instituições artísticas e pela própria pintura que é considerada a mais tradicional das artes, a obra de Maria Auxiliadora parece instaurar, com a afirmação do bordado, do corpo e da roupa, um exercício menor. Ao fazer isso, a artista parece encontrar o seu próprio modo de expressão, o seu próprio sul global, seu próprio regime de visibilidade e de enunciação. Por isso, nos perguntamos: não seria, justamente, esta, a grande potência de seu trabalho? A afirmação de uma língua menor, capaz de promover a desorganização das categorias limitantes de um sistema moderno das artes? E não seriam os seus elementos expressivos e considerados menores, um forte indicativo para esse outro lugar da experiência, a saber, brasileira, feminista, descolonial, popular e, por isso mesmo desterritorializada, política e coletiva?



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Conforme intuímos, a diferença que Maria Auxiliadora expressa em seu trabalho não pode ser definida em termos universais. Não se trata de uma conciliação entre arte e artesanato, arte e vida tal como foi proposto no século XX, por pensadores e artistas da ‘pop art’ e da arte conceitual. Afinal de contas, mesmo com a ampliação de repertórios e possibilidades de expressão no campo das artes, os/as artistas do sul global seguiram nesse limiar entre a exposição e o apagamento; entre a inserção no sistema e a classificação limitante. Basta uma pesquisa sobre o trabalho de Maria Auxiliadora para verificarmos a pouca produção científica e bibliográfica sobre a artista. E, dos poucos trabalhos encontrados, não há qualquer pesquisa que, diretamente, aponte para o modo segundo o qual esta artista ajudou a tensionar as fronteiras que separam a arte, do artesanato, do artefato e das ditas artes populares, através das suas formas de conteúdo e matérias de expressão.

Podemos afirmar que a pintura de Maria Auxiliadora não produz sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação, nos quais tudo pode tomar um valor coletivo. Cada forma de conteúdo e matéria de expressão dialoga com um campo político e é neste sentido que a arte, tal como proposta por Maria Auxiliadora exprime a ideia de um coletivo em potencial, que vai além dos limites da sua comunidade original, forjando os meios de uma outra consciência ou sensibilidade, mediante as formas e pinceladas que produz. E este modo de saber-fazer, aqui demarcado pela expressão do corpo, através da roupa, será nosso ponto de partida para pensar uma outra perspectiva crítica da arte, mais alinhada aos elementos ditos menores, tradicionalmente ignorados por uma perspectiva moderna, elitista, colonizadora e imperialista.

A cartografia como prática da crítica

‘O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor a sua cartografia’. (ROLNIK, 2007, p. 203) De antemão é preciso afirmar que propor a cartografia como prática da crítica, parte da ideia de que uma obra de arte está sempre em vias de se tornar. De outro modo, trata-se de pensar o objeto artístico não em termos de unidade dentro de um tal sistema das artes, mas de experimentá-lo segundo sua multiplicidade. Como um plano em movimento, uma obra é passível de inúmeras entradas, saídas, alianças, costuras, remendos, composições e atravessamentos dos mais diversos. Tais



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

movimentos vão constituindo o trabalho a depender dos encontros e agenciamentos que são produzidos. Por isso, a cartografia como prática da crítica não se interessa pelo que a obra quer dizer, tampouco pelos significados e significantes que se lançam para a sua compreensão. Diferente disso, propomos uma experimentação da obra com o intuito de notar como a mesma funciona, sobretudo, quando mediada por conexões outras que vão convergindo com a matéria artística ao ponto de metamorfoseá-la nas mais diversas formas de visibilidade e enunciação.

Em Deleuze e Guattari (2011, p. 22), a cartografia é apresentada como um princípio do rizoma, como uma espécie de mapa que se encontra inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. Ao invés de reproduzir situações, como é o caso do decalque, a cartografia atua de forma performática, construindo junto ao território cartografado, as suas dimensões, camadas, acidentes, bifurcações. Em Suelly Rolnik (2007, p. 50), as ‘cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro’. Já com Virgínia Kastrupp, Eduardo Passos e Regina Benevides (2009) a cartografia torna-se um método de pesquisa-intervenção, mediante pistas que vão, dentre outras coisas, coletivizar aquilo que os autores mapearam como a experiência do cartógrafo.

Em nosso trabalho, a cartografia é utilizada como prática da crítica e a roupa é tomada como uma ferramenta de travessia; um recurso inventado a fim de nortear algumas das direções que podem nos conduzir às múltiplas possibilidades de experimentação estética. Para Rolnik, o cartógrafo quer ‘mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia’. (ROLNIK, 2007, p. 65) Estas pontes, que a autora chama de ‘pontes de linguagem’ atuam diretamente na criação de mundos. A prática de um/a cartógrafo/a, nessa abordagem, diz respeito às estratégias das formações do desejo no campo social. Portanto, ao assumir uma posição de cartógrafa no lugar da crítica, busca-se não explicar ou revelar uma obra, mas mapear as intensidades que as atravessa com o intuito de mapear as suas possibilidades de expressão.

Produzir uma crítica de arte a partir de uma cartografia diz sobre ‘participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidades’. (ROLNIK, 2007, p. 65) Diferente de uma crítica de arte tradicional, baseada no cânone e seus regimes de poder, que atuam operando categorizações, a cartografia atua enquanto um exercício micropolítico, na medida em que ela participa da ampliação do alcance da imaginação, sobretudo, em sua



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

potência criadora, cujos efeitos podem resvalar na própria realidade, mediante a ampliação da capacidade inventiva, ligada a fabulação de mundos, corpos, territórios.

O/A cartógrafo/a tem o potencial de produzir um espaço de exercício ativo, sobretudo quando se lança à criação de estratégias de imaginação dentro do campo social. A cartografia crítica faz da obra uma espécie de incubadora de novas sensibilidades, dentro de um espaço-tempo experimentado na realidade. A análise da imaginação, nesta perspectiva, versa sobre os inúmeros modos de existência, os recursos técnicos e materiais pelos quais uma obra é engendrada, suas relações dentro de um contexto social e seus efeitos no real. De outro modo, ela diz sobre a criação de novos mundos e outras possibilidades de vida. O que define o perfil do/a cartógrafo/a 'é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe a fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho'. (ROLNIK, 2007, p.66)

Por uma cartografia do vestir

Figura 1: Três mulheres, 1972.



Fonte: acervo do MASP

Na obra 'Três Mulheres', de Maria Auxiliadora, a roupa é uma generosa trilha pela qual uma cartógrafa pode se movimentar. São inúmeras as entradas e ainda maiores a multiplicidade de saídas. Em um primeiro movimento,



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

vemos através das pinceladas, roupas estendidas em cabides, variadas em termos de cores, modelagens, materiais e estilos. Peças em vermelho, amarelo, rosa, branco e azul; algumas tecidas em crochê, outras estampadas com flores e grafismos seguidas por um casaco azul de alfaiataria, que é fechado por grandes botões e até uma peça bordada se destaca por meio do estilo oriental. Abaixo, a roupa de cama é feita de um meticuloso bordado, avolumado pela técnica da massa plástica, inventada por Maria Auxiliadora. Sobre a cama, partes de roupas se despojam, assim como duas mulheres, sendo que uma está completamente nua e a outra veste apenas uma bota de cano alto, cujo par, encontra-se no chão, acima de um tapete ornamentado que, por sua vez, veste o assoalho de taco. A nudez faz da pele uma outra roupa, cuja variação de tom exprime a escolha da artista para vestir esta ou aquela personagem. Ao lado, é possível ver uma terceira mulher, provavelmente entrando ou saindo do banho, escondendo-se atrás de uma longa cortina tramada.

Os corpos são tomados por uma miscelânea de afetos que podem ser descritos como ousados, eróticos, perceptivos, graciosos, tímidos. A cada movimento, encontramos inúmeras possibilidades ou caminhos para a imaginação. Vez ou outra, esta é capturada pelas máscaras que vestem de linguagem não só os corpos, como também as próprias roupas e objetos que compõem o espaço pintado. Mas é justamente no movimento do encontro que se produzem as camadas pelas quais uma obra se efetua. E não nos referimos apenas ao encontro de quem se vê diante da obra, mas dos próprios elementos constitutivos da pintura, encontrando-se uns com os outros. Eis que a imaginação se torna uma matéria de expressão, cujo movimento próprio, empurra a cartógrafa para um segundo movimento.

Voltamos novamente ao quadro e ele já não é mais o mesmo. Agora, é possível deduzir que as três mulheres estão prestes a sair. As duas que estão na cama aparentam estar confortáveis com o próprio corpo desnudo. Os seios avolumados e redondos saltam para fora da tela, sem qualquer traço de recato ou pudor. Uma terceira mulher ao fundo puxa a prosa que aparece nos balões de diálogo, convidando as colegas para um forró na Brasilândia. A esta altura, a cartógrafa já está dentro da cena; concebe cada um daqueles corpos de acordo com a sua própria sensibilidade que não cessa de se atualizar, a depender da posição que toma e dos artifícios que inventa. Ou seja, não há nessa proposta crítica uma única posição, mas uma série de posições que fazem ver uma multiplicidade de sentidos, ao ponto de fecundar, ainda mais, os possíveis mundos criados pela artista, na obra original.

Em sua proposta cartográfica, Rolnik está à procura do desejo com o intuito de atravessar um tal processo de produção de universos psicossociais. Já em nosso movimento crítico, seguimos em busca do vestir, como vetor para



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

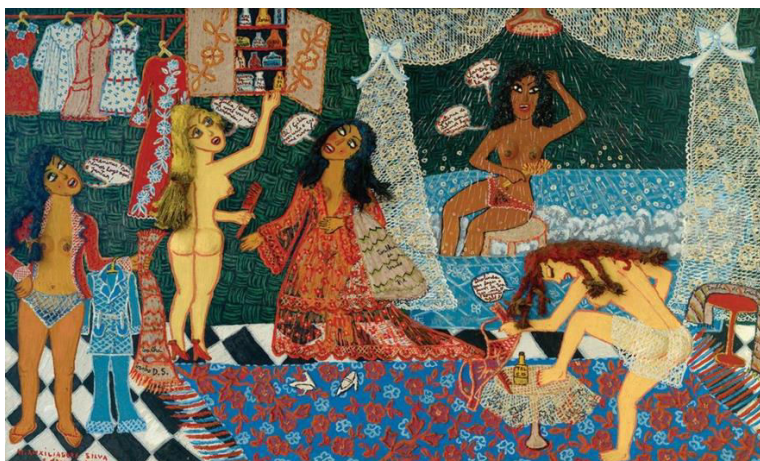
FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

uma experimentação estética, com o objetivo de esmiuçar um tal processo de produção de fruição e crítica através da imaginação. O encontro entre a apreensão daquilo que é visto na matéria pictórica com aquilo que há de mais imperceptível no ato de imaginar é o que gera o território existencial da obra, passível de ser capturado pela fruição. E é este conjunto de processos que nos leva ao terceiro movimento da imaginação, o movimento que produz a inteligibilidade da obra, na medida em que o objeto se torna familiar e que a imaginação repousa sobre o espaço, criando o seu território.

Na obra ‘A preparação das meninas’, testemunhamos que um cômodo, nunca é só um cômodo. Aliás, com Maria Auxiliadora, ele pode até ser incômodo, mas nunca um espaço banal. Ele é um recorte que deixa ver de perto a cena de um cotidiano comum, que nos convida a adentrar, justamente, porque trabalha com o que há de ativo no processo de fruição. E lá estamos nós, cartógrafos e cartógrafas prestes a desenhar um mapa, munidos da busca pelo vestir como experimentação estética, tendo como ferramenta a imaginação.

Figura 2: A preparação das meninas, 1972.



Fonte: acervo do MASP

Em um primeiro movimento, é possível notar corpos de mulheres vestidas de peles em tons variados, roupas diversas e, também, a ausência delas. Nas cabeças, cabelos reais são aplicados, de modo a produzir a volumetria típica do estilo de Maria Auxiliadora e, ao mesmo tempo, convocar o que há de singular nos corpos de suas figuras-mulher.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

No que tange à composição, a artista é generosa e faz com que quase a metade do quadro seja tomado pela figura que se banha, canta e pergunta: ‘eu gostaria de saber aonde vamos hoje meninas?’ Abaixo dela, sua amiga passa talco, pega o sutiã e cobra para que a amiga Diolinda leve seu conjunto azul. Em sentido horário, identificamos o nome da moça que carrega um conjunto composto por um casaco e calça boca de sino, com detalhes bordados, bem ao sabor da época em que a tela foi pintada. A moça, por sua vez, parece apressada e solta logo um aviso de que sairão logo depois do jantar. Embora esteja seminua, veste uma parte de cima aberta, enquanto segura sua toalha de banho, identificada com as palavras que faz ver a quem pertence o objeto. Neste ponto, o sentido horário está criado, como se fosse uma trilha aberta pela pintora que é perspicaz na construção do movimento pela composição. Somos tragados pelo jogo do seu plano criativo e seguimos rumo ao que as últimas duas personagens têm para falar. No meio do caminho, um rico guarda-roupas, munido de peças variadas, serve de combustível à nossa imaginação. São peças que variam segundo cores, cortes, tecidos e ocasião.

Finalmente, quando vamos descobrir aonde as meninas vão depois do jantar, lemos no diálogo das personagens que elas seguem se arrumando, sendo que uma pega o creme para a outra, nesta cena de amizade. Quanta sutileza nesse quadro aberto, que deixa para a fruição o papel de imaginar todo o resto da noite. A última personagem dessa dança pictórica se apresenta majestosa no centro do quadro. Vestida com uma espécie de camisola transparente em renda vermelha, rigorosamente trabalhada, a personagem se destaca, como se fosse uma rainha. O piso se parece com um jogo de xadrez e deixa a gente imaginar que aquele ambiente da tela é também um jogo de expressão, cheio de posições, máscaras, formas, detalhes, atalhos que requerem a nossa atenção.

Nesse percurso, percebemos que a tela não apenas descreve uma preparação cotidiana, mas nos convoca a experimentar a preparação como um gesto coletivo de um tempo partilhado. Entre três personagens negras e duas loiras, não há hierarquia ou oposição, mas uma rede de cumplicidades que se tece nas pequenas ações, desde o talco passado de mão em mão, passando pelo creme oferecido, a toalha identificada, as roupas escolhidas e comentadas em voz alta. A cena se abre como uma intimidade que não é privada, mas construída no entrelaçamento sensível de presenças e é no interior dessa constelação de corpos que se desenha uma amizade feminina capaz de sustentar diferenças sem anulá-las, produzindo um espaço de cuidado e celebração, onde vestir-se é também partilhar-se.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Maria Auxiliadora cria uma espécie de campo aberto através do exercício da imaginação, e é nessa potência de metamorfose que reside a complexidade de sua produção que é, simultaneamente, ética e estética, convidando-nos a compartilhar sensibilidades e a inventar outras formas de existir. Diante da cartógrafa que se movimenta na matéria e a imagina, configura-se um plano mais ou menos estável, um território repleto de gestos, procedimentos, jeitos, artefatos e figuras que emergem e se repetem como uma espécie de ritual. Para uma cartografia crítica, o que interessa, se liga mais ao funcionamento deste ou daquele plano quando colocado em relação, do que a um sistema fechado e é por meio do exercício da travessia que territórios são compostos e decompostos, bem como os processos de subjetivação, seus objetos de interesse e os saberes de quem se coloca diante, ao lado, atrás e no meio da obra.

Considerações finais

A proposta de criação de uma cartografia do vestir nos ajuda a pensar sobre como o movimento da crítica pode ser engendrado mediante produção de imaginação realizada a partir dos elementos que foram, sistematicamente, marginalizados ou associados ao campo do artesanato, do artefato ou das artes ditas menores, segundo uma perspectiva moderna ocidental. Uma cartografia crítica nos permite acessar uma obra como se fosse um plano composto de intensidades, de constelações singulares, mobilizadas pelos afetos e seus modos de expressão, sempre em relação, sempre em vias de acontecer.

Trata-se, portanto, de uma espécie de artifício que é próprio do fazer artístico e que na obra de Maria Auxiliadora ganha contornos específicos, sobretudo, quando pensado a partir dos detalhes. A imaginação seria, portanto, essa produção de artifício, o movimento próprio da arte que produz a emoção ou as intensidades. De outro modo, a imaginação é a realidade nela mesma, munida do movimento que lhe constitui, incluindo o movimento de afetos e de criação desses afetos através dos elementos menores que produzem o encontro entre os corpos que fazem a obra existir.

Na busca pelo vestir descobrimos que na roupa é possível identificar intensidades que ganham e perdem sentido, ao mesmo tempo em que produzem mundos e desmancham-se outros. O estilo, a perspicácia na fabricação das tramas, a pele, os seios e bocas protuberantes e até os cabelos colados na tela produzem movimentos de territorialização e desterritorialização. De um lado, os movimentos identificáveis na obra produzem caminhos e descaminhos para que as



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

intensidades possam se materializar, segundo matérias de expressão que nos permite fabular possibilidades de existência. De outro, a artista imprime movimentos de desterritorialização, mediante o deslocamento de espaços fixos, verdades estabelecidas, sobretudo, quando coloca em relação partículas de afeto que seguem sem rumo, orientando e desorientando tanto as personagens no quadro, quanto os/as fruidores/as da obra.

É nesse sentido que a proposta uma cartografia crítica se faz presente, pois, não se trata de ler uma obra mas de intensificá-la ao ponto de extrair de seu conjunto a potência de afetar e ser afetada, a depender do mapa que está sendo elaborado. Por isso, faz-se necessário começar tudo de novo. Colocar-se diante do quadro, de modo a não capturar mais apenas os planos, mas os platôs, ou seja, regiões de intensidade contínua, feitas de corpos dos mais variados: humanos, não-humanos, vestíveis, alimentares, sonoros, luminosos, que se encontram nas pinceladas, formas, ideias e línguas presentes em uma coletividade. Em nossa travessia, propomos cartografar o vestir, como forma de encontrar na roupa um ponto de partida e chegada, aguçando nossa sensibilidade diante do ambiente pictórico criado por Maria Auxiliadora. Para além e aquém de um sistema de classificações, nos interessa pensar que outros caminhos também são possíveis, que outras rotas, objetos e artefatos podem ser incluídas nas próximas travessias, de modo a produzir ainda outros devires, cada vez mais, imprevisíveis. Em suma, podemos dizer que uma cartografia crítica não é somente o desenho de um espaço representativo ou estrutural, mas o próprio gesto criador que mantém a obra em devir, ou seja, não se trata de fixá-la, mas de fazê-la existir de novo, a cada vez, em outros encontros, em outros corpos, em outras intensidades.

Referências

BARDI, Pietro Maria. **Maria Auxiliadora da Silva**. Torino: Giulio Bolaffi, 1977.

BÜLL, Márcia Regina. **Artistas primitivos, ingênuos (naïfs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vo.1. São Paulo: Editora 34, 2011.



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos Santos. **Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível.** In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência.* São Paulo: MASP, p. 48-59, 2018.

SHINER, Larry. **La invención del art: una historia cultural.** Trad. Hyde y Elisenda Julibert. Ediciones Paidós: Barcelona, 2004.