

mam

laboratório
de pesquisa

Relatório final

**Macumba:
o fascínio impresso
de Lívio Abramo**

Alexandre Araujo Bispo

Museu de Arte Moderna de São Paulo

São Paulo, 2025

Sumário

Resumo	3
1. Macumba encarnada	4
2. A fortuna da macumba	18
Referências bibliográficas	25

Resumo

Segundo o crítico José Geraldo Vieira (1955), a série *Macumba*, de Lívio Abramo (1903-1992), é composta de mais de sessenta obras inspiradas nas observações que o artista fez em terreiros na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. A série é, porém, bem maior: depois de 1955, Lívio seguiu criando obras com essa temática nas décadas de 1950 e 1980. O objetivo deste artigo é analisar as obras pertencentes ao Museu de Arte Moderna de São Paulo produzidas, respectivamente, em 1951, 1953 (duas obras), 1955, 1957 e 1981 (duas obras). Essa datação mostra como a macumba afetou positivamente a memória criadora do artista. Bem recebida desde que começou a circular em exposições, ainda em 1950, a série despertou comentários críticos igualmente fascinados e respeitosos. Trata-se, portanto, de fazer uma leitura crítica dessas imagens e mostrar sua importância para o estudo da temática do sagrado afro-brasileiro nas artes visuais, campo para o qual o Lívio Abramo deu uma contribuição inestimável ainda pouco conhecida.

Palavras-chave: Lívio Abramo; Série *Macumba*; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Sagrado Afro-brasileiro; Fortuna Crítica.

Foi a infinita variedade de motivos do Rio de Janeiro que me encorajou a uma cada vez maior liberdade no desenhar; foi desenhando as gentes, os morros, a baía, as lagoas, as mirabolantes perspectivas do Rio que procurei desenvolver uma maneira de desenhar rápida, solta, que fixasse a essência da fascinante dinâmica das macumbas, dos rostos das belas negras cariocas, enfim, de todo esse espetáculo que Geraldo Ferraz definiu numa palavra: “negritude”, para dar um nome a essa fase da atividade artística. As macumbas frequentes durante quase dois anos, como espectador tão somente artisticamente interessado, o terreiro da Mãe de Santo Dona Dalva, em Caxias – com seu ritmo e suntuosidade – foram incentivos muito importantes para a elaboração, da minha parte, de um desenho rápido e sintético daquele movimento que devia ser transformado em linhas. De tudo isso e, evidentemente, de uma minha natural predisposição para tal manifestação, resultou o desenvolvimento de um estilo de desenho rápido, imediato, o mais livre possível, que empreguei para toda espécie de motivos e temas que se me apresentavam e apresentam.⁵

1. Macumba encarnada

Em conjunto, a série *Macumba* mostra como Lívio Abramo se interessou, a um só tempo, pela “religião macumba”, em um momento de maior visibilidade pública dessa prática de sagrado; e, nela, exclusivamente pelas macumbeiras, as mulheres praticantes do rito.⁶ Da perspectiva do artista, a macumba – nome que parece genérico e que engloba uma diversidade de ritos existentes no Rio de Janeiro desde, pelo menos, o início do século XX – era um lugar feminino, se considerarmos que, nas imagens, apenas as mulheres aparecem.⁷ Nesse sentido, sugiro que Lívio unificava,

⁵ Abramo, 1984.

⁶ Em 1949, mesmo ano em que Lívio Abramo passou a visitar as macumbas cariocas com frequência, a revista *A Modinha Popular*, ligada à produção e ao consumo radiofônico, publicou na sessão Folclore o folhetim *Romance de uma empregada de casas ricas que se perdeu na macumba*, de Pery de Vera Cruz. A narrativa sexualmente violenta e preconceituosa se desenrola em torno de Clarinha, empregada doméstica e filha de lavadeira no Rio de Janeiro. Pelo conto, é possível imaginar algumas das ideias em torno do que era a macumba naqueles anos (Bispo, 2019, p. 106).

⁷ Em função do artista usar a categoria “macumba” para nomear esse segmento de sua produção, é difícil saber o que esse termo engloba. Para Reginaldo Prandi, “Macumba [...] deve ter sido a designação local do culto dos orixás que teve o nome de candomblé na

com a série, o interesse de uma tradição acadêmica ocidental pelas mulheres como tema da arte, mas o fazia atraído pelo caráter fantástico e um tanto surrealista do ambiente, com todo o seu apelo artístico e estético visível em roupas, altares, pontos riscados no chão e, sobretudo, pela música e pela dança coletiva.

Respeitosamente atraído, Lívio também produziu imagens artísticas não estereotipadas sobre a macumba; por isso, sua série se distancia de ideias fáceis como exotismo, primitivismo ou folclore, de modo que o artista não objetifica as práticas de sagrado dos *outros* que encontrou em campo.⁸ Adicionalmente, por mais lírica e poética que seja sua série, ela reforça, no sentido documental, a dimensão comunitária da presença feminina em uma estrutura religiosa na qual as mulheres podem assumir o papel de líderes.

Como Dona Dalva fez no passado, mães de santo coordenam, ainda hoje, comunidades religiosas. Ao lembrar-se dela, que lhe abriu as portas de seu terreiro, o artista afirma a importância do papel social das muitas mulheres – mães e filhas de santo – que encontrou em campo. A posição de líder às vezes as torna figuras-chave em uma comunidade em torno da qual gravita um grande número de pessoas, que ultrapassam os limites territoriais dos bairros onde estão localizados os terreiros. Nesse sentido, são exemplares as tias baianas atuantes no Rio de Janeiro entre o início do século XX e a década de 1940, na região conhecida por “Pequena África”.⁹

Assim, o material visual que Abramo produziu ecoa o clássico livro *A cidade das mulheres*, da antropóloga estadunidense Ruth Landes (1908-1991), que estudou o candomblé em Salvador e mexeu bastante com a subjetividade do artista. A observação de José Geraldo Vieira, que parece ter sido ele próprio uma testemunha ocular, destaca a diversidade dessa presença feminina, abstraindo, como faz Abramo, a existência dos homens, pessoas fundamentais à produção e reprodução social dos diversos ritos afro-brasileiros. Segundo Vieira: “As filhas de santo, magras, gordas, esbeltas, atarracadas, novatas, veteranas, pretas, mulatas, giram com suas

Bahia, de xangô que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão, de batuque no Rio Grande do Sul” (Prandi, 1990, p. 53).

⁸ Bispo, 2024.

⁹ Conduru, 2010, p. 191-192.

blusas de entremeios, aplicações e pontos de cruz e de crivo”.¹⁰ Em sua caracterização, o crítico materializa o ambiente da macumba, racializando as praticantes, e sugere que à época essa era uma religião étnica composta de pessoas negras. À semelhança de Lívio, ele omite totalmente a presença de mulheres brancas que já acorriam a essa forma de espiritualidade no período, ao menos como público.¹¹ O autor também faz referência apenas às filhas, enquanto, no depoimento, Lívio fala apenas da mãe de santo. Com base nessa reflexão, apresento um percurso de leitura das obras, tentando identificar nas cenas quem, eventualmente, poderia ser a mãe de santo.



Figura 1: Lívio Abramo. Sem título, 1951, aquarela sobre papel, 57 x 41,1 cm. Coleção MAM São Paulo. Doação Erik Svedelius, 1995.

Em 1950, Lívio Abramo fez ao menos quatro obras da série *Macumba* utilizando, respectivamente, as técnicas: nanquim; tinta litográfica; bico de pena e aguada; e apenas aguada. Entre 1950 e 1951, ele faz um trabalho

¹⁰ Vieira, 1955, p. 43.

¹¹ Em *Macunaíma*, o escritor Mário de Andrade descreve uma mulher polaca (o que, ao pé da letra, quer dizer “polonesa”, mas – popularmente e no contexto do livro – indica a cor de pele branca) que incorpora o gigante Piaimã (Andrade [1928] 1997, p. 43-49).

com tinta guache.¹² Do conjunto pertencente ao MAM São Paulo, a obra mais antiga é a aquarela realizada em 1951 (figura 1). Feita a partir de desenhos tomados ao vivo, a composição é delicada, lisa, vaporosa e macia, construída em tons frios e desbotados, com uma zona central de coloração intensa em torno da qual a dança coletiva evolui. Nessa obra, quatro mulheres pretas dançam em movimento conjunto circular espiralado. A circularidade é um tipo de movimentação espacial presente em vários ritos afro-brasileiros que se desenvolveram no Nordeste, no Sudeste e em outras regiões do país.¹³

O movimento do braço da personagem mais elevada é expansivo e quase atinge o teto. A diferença de sua posição mais alta e de seus gestos decorre, talvez, de ser ela a mãe de santo. Essa figura se distingue ainda pela gestualidade mais aberta, mas só isso não garante que a liderança seja ela. O fato de todas partilharem um mesmo padrão corporal longilíneo permite fabular também que se trata de uma mesma figura quadruplicada – o que, do ponto de vista poético, não seria um problema, pois Lívio Abramo não estava, como seu contemporâneo Carybé (1911-1997), produzindo uma descrição de feitio etnográfico.¹⁴ Lívio também consegue a façanha de combinar figuração (às vezes com toques realistas) e abstração livre ou geométrica em uma mesma imagem.

Do ponto de vista cromático, a imagem oferece um realismo em todos os tons, tanto no espaço circundante quanto nos corpos das dançarinas. A paleta escolhida pelo artista foi possivelmente extraída da observação do uso de tecidos moles, como o cetim, reduzindo-se sensivelmente a intensidade e o brilho de suas cores: azul, rosa, verde, branco. Se traçarmos um “x” sobre a imagem, notaremos que as cores do camisu (parte superior das roupas) quase se equilibram entre um esverdeado ascendente, à esquerda, e um rosa descendente, à direita. Dois camisus esbranquiçados encardidos de cinza repercutem a mesma lógica ascendente/descendente, mas na direção oposta.

¹² Segundo Geraldo Ferraz (1972), essa obra pertenceu a Eduardo Mercier. O dado aparentemente sem interesse é importante para, no futuro, tentar rastrear o destino desse trabalho.

¹³ A mais antiga imagem de que se tem notícia sobre práticas de sagrado negro no Brasil foi feita pelo holandês Zacharias Wagener no século XVII. Para um comentário a respeito dessa imagem, vide Bispo (2024, p. 2).

¹⁴ Na visualização do candomblé baiano, Hector Bernabó, conhecido como Carybé, é um artista incontornável pelo que permite ver das comunidades religiosas.

No caso do azul claro que estrutura o ambiente, a cor desce do alto das paredes como uma cortina tripartida, posicionada entre dois espaços verticais de luz invasiva que lembram janelas. Uma viga ou travessão de sustentação do teto é apenas sugerida com pequenas manchas descontínuas de marrom, similar à tonalidade das peles. Essa tonalidade amarronzada pode ser encontrada em outros segmentos da imagem, ao passo que as manchas descontínuas aparecem na xilogravura de 1955.

Os clarões que irrompem no espaço se repetem nas roupas e individualizam os corpos em movimento. Essa atitude do artista de valorizar a individualidade é algo interessante, pois apesar de pensar uma religião negra, ele não perde de vista que nela há indivíduos biográficos. Há uma concentração do azul em tom mais escuro e vibrante entre as figuras – algo como um plasma –, cujo efeito abstratizante, orgânico e mole é de figura e fundo.

O azul se espalha por toda a extensão do papel, desbotando-se nas extremidades e tornando-se outras cores, momento em que vira roupas e chão. Ocupando cerca de oitenta por cento da composição, o azul lembra a oposição complementar entre céu (*orun*), parte superior da pintura, e terra (*ayê*), conceitos da cosmologia do candomblé jeje-nagô mais ou menos compartilhados por outras denominações religiosas, a depender do terreiro. Sugiro que algo dessa lógica, mesmo que residual, poderia estar na macumba naquele período em que Lívio fez trabalho de campo, e, por isso, essa interpretação ajudaria a ler com maior profundidade essa obra específica.

Aproximadamente a partir da altura da cintura das duas figuras no primeiro plano, emerge uma coloração alaranjada contornando os corpos, no início mais pálida, mas que acende, iluminada e quente, sob a base de suas saias. Essa coloração incandescente pode ser uma alusão à iluminação de velas presentes no ambiente de inúmeros terreiros.¹⁵

Lívio combina duas direções na figuração da mulher mais destacada. Enquanto seu rosto é mostrado em sentido horário, seu braço dobrado acima

¹⁵ As velas aparecem de muitas maneiras: de forma estável, como em altares, assentamentos, portas; ou em pontos específicos e temporários, como a roda de celebração, quando certas entidades exigem seu uso.

da cabeça aponta com a mão em sentido anti-horário. Esse recurso intensifica a sensação de movimento, um dos motivos do grande interesse do artista em reproduzir artisticamente as macumbeiras dançando. Pelo modo como manuseia a aquarela, ele cria um ambiente esfumado e aproveita as qualidades próprias dessa técnica para produzir a continuidade entre os corpos individualizados e o ambiente, dissolvendo em algumas partes essa individualização. Em 1981, alguns elementos dessa imagem reaparecem em nova elaboração, indicando a importância da relação entre criação artística e recordação sentimental.



Figura 2: Lívio Abramo. *Macumba*, 1981, nanquim e aguada sobre papel, 32,5 x 23,4 cm. Coleção MAM São Paulo. Doação Erik Svedelius, 2002.

Embora não com a mesma técnica, Lívio Abramo voltou a fazer, trinta anos depois, uma imagem estruturalmente semelhante à aquarela de 1951. Organizada espacialmente por um azul nublado que anuncia chuva, a composição é fria. Aqui, também o azul desce do teto ao chão em forma acortinada, que lembra um tecido de voal, porém ocupando mais partes do que na obra anterior. Juntas, as três mulheres formam um triângulo cujo topo parece reforçar uma hierarquia visualmente percebida no momento da

experiência de estar na macumba. A mais elevada entre elas ocupa o centro e pode, neste caso, ser a mãe de santo.

Comparativamente à aquarela, as mulheres têm movimentos bastante contidos: os braços estão pousados sobre o corpo e a dança levíssima parece acontecer melhor nas pernas das figuras vestidas de azul. Vê-se perfeita e simultaneamente o desenho individualizado dos corpos e sua interpenetração, recurso que o artista usou em cinco obras presentes no acervo do MAM São Paulo. O azul no centro da imagem, que, aveludado em 1951, também criava o ambiente na aquarela, aqui é, fundamentalmente, o traje ritual de duas delas. A sensação é de que elas estão levitando, aspecto evocativo do caráter transcendente e mágico do ritmo e do pé de dança da macumba.

O uso da tinta nanquim também permite a Lívio revisitar mentalmente os desenhos que fez entre 1949 e 1951, e que, até agora, só consegui visualizar no artigo de 1955 de José Geraldo Vieira, no volume 5 da coleção *Artistas brasileiros contemporâneos* (figura 3)¹⁶ e na lista de obras expostas registradas no catálogo *Lívio Abramo: Retrospectiva*, de 1950.¹⁷



Figura 3: Lívio Abramo. *Macumba*, 1950, desenho, dimensão não identificada. Acervo Biblioteca Mário de Andrade.

¹⁶ Em 1955, foi lançado pelo museu o quinto livro da série *Artistas brasileiros contemporâneos*, dedicado a Lívio Abramo e escrito por Geraldo Ferraz.

¹⁷ A biblioteca do MAM possui uma fotocópia em xerox desse material.



Figura 4: Lívio Abramo. *Macumba*, 1981, litografia, 75,5 x 56 cm. Coleção MAM São Paulo. Doação Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio, 1981.

Ainda em 1981, ele faz uma litogravura (impressão em pedra litográfica) que mostra um grupo grande, em comparação às figuras 1, 2 e 8. O ponto de vista aéreo sugere uma posição superior e coloca em questão as tipologias espaciais dos terreiros, descritas apenas em alguns desenhos nos quais se podem ver bandeirinhas de papel no teto e colunas de sustentação em madeira (figura 5). A cena de 1981, porém, parece ocorrer em um ambiente aberto, um tipo de lugar energeticamente importante pelos elementos naturais que oferece a práticas de rituais específicos. É dividida em três partes: ao fundo, veem-se plantas (folhas de palmeira?); no meio, mulheres; e, em primeiro plano, na parte inferior, pessoas de perfil e de costas, que parecem participar batendo palmas.

Pela extensão do espaço e pela ausência de marcadores culturais materiais, como janelas e cortinas – tal qual aparecem nas figuras 1 e 2 –, é possível que o grupo esteja sobre a areia da praia. A mancha tom sobre tom no último plano, atrás das plantas, reforça a ideia de horizonte marinho e domínio do orixá feminino Iemanjá. Do fundo para o centro, uma mulher bem iluminada está ereta, indicação de que ela pode ser a mãe de santo que

conduz o rito, enquanto outras seis mulheres dançam, mas não na forma circular da aquarela de 1951 ou da xilogravura de 1957.

Um triângulo une a mulher ereta à do fundo, à direita, e à outra, mais à esquerda. Esta última figura traz os braços na altura dos olhos. Ela é rara na série do MAM porque tem os traços do rosto descritos. Sua posição evasiva unifica a zona interna mais escura e a zona geométrica iluminada, o que reforça o efeito dramático, pois o artista opera com o esquema de luzes e sombras na caracterização dos traços faciais.

Como ocorre em outras imagens da série, Lívio opõe os sentidos do movimento corporal das mulheres, o que resulta em maior dinamismo na composição. À exceção da mulher ereta, as outras parecem estar em transe, e varia, entre elas, o nível de contorção dos corpos. Essa diferenciação as individualiza como sujeitos biográficos com qualidades próprias, adicionando-se suas entidades espirituais pessoais. Na parte inferior, há um grupo de cinco personagens que parecem tanto ser filhas de santo, cantando e batendo palmas, quanto o público presente à festa e cuja participação pode se dar por meio das palmas.

Entre a mulher negra e a primeira figura, à esquerda, há o que parece ser um ramo de flor. Se isso for verdadeiro, reforça a ideia de que o grupo está na praia, pois é comum oferecer flores para lemanjá, a sereia do imaginário afroreligioso. Finalmente, o movimento das tiras de tecido sugere uma circulação de vento no local, o que sublinha a percepção de que se trata de um espaço aberto. Pelos elementos que oferece ao olhar, como a presença de plantas e público, essa imagem lembra alguns dos desenhos que ilustram o artigo de José Geraldo Viera (1955), como no exemplo abaixo (figura 5), no qual se pode supor que as figuras pretas à esquerda são o público e que as plantas e barracas são montadas em espaços provisórios, possíveis de serem levados às praias.



Figura 5: Lívio Abramo. Título não identificado, 1949, desenho à pena, dimensões não identificadas. Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo.



Figuras 6 e 7: [esquerda] Lívio Abramo. *Macumba*, 1953, xilogravura, 37,5 x 31,4 cm. Coleção MAM São Paulo. Doação Erik Svedelius, 1995. [direita] Lívio Abramo. *Macumba*, 1953, xilogravura, 33,5 x 27 cm. Doação Erik Svedelius, 1995.

Em 1953, Lívio Abramo produziu duas xilogravuras (figuras 6 e 7) nas quais a macumba exhibe, aparentemente, apenas uma mulher. Nas imagens, ricas em elementos gráficos multidirecionalmente repetidos, o que se vêem são corpos simultaneamente estáticos e em movimento. Em ambas, Lívio fundiu os corpos e multiplicou a direção das linhas de sombra e luz para, talvez, sugerir a complexidade e o fascínio que o transe musicado lhe causara.

Nos dois casos, elas ocupam o centro da imagem e estão circunscritas a um espaço dentro de outro maior: a primeira (figura 6), predominantemente branca, é construída em uma disposição geométrica, brutalista e vertical, mais estreita na base e mais larga em cima, como se estivesse sendo

observada através de um copo. A segunda (figura 7) fica dentro de uma forma achatada e circular, orgânica e aquosa. Essa aparente evocação de um ambiente aquático, no qual a figura parece mergulhada, faz com que a mulher anterior pareça se movimentar em um ambiente excessivamente construído. Esse par de oposições assinala a presença de características residuais dos orixás: Ogum, associado com a tecnologia e a abertura dos caminhos, na imagem à esquerda, e Iemanjá ou Oxum, respectivamente, orixás das águas salgada e doce, à direita.

Em ambas as imagens, o artista cria uma moldura com elementos horizontais e verticais – usando preto, branco e cinza –, de modo a acentuar a movimentação das figuras. A imagem 7, que parece submersa, é concentrada e tranquila, desfigurada pelos usos que o artista faz da estética abstrata, que é supervalorizada a partir da década de 1950 e que ele aproveita na medida de seus interesses pessoais.



Figura 8: Lívio Abramo. Sem título, da série *Macumba*, 1955, linogravura, 30,5 x 23 cm.
Coleção MAM São Paulo. Doação Cesare Rivetti, 2006.

Quando o Departamento de Artes Gráficas (DAG) foi criado nas dependências do MAM São Paulo pela coordenadora Maria Perez Sola, em 1986, a imagem escolhida para o cartaz da iniciativa foi *Macumba*, de 1955.

Estiveram envolvidos na produção da matriz: Sola, Antonello L'Abbate e Luiz Seman.¹⁸ Feita a matriz com as medidas 90,4 x 79,5 x 3,8 cm, a imagem se tornou mais conhecida do público, sendo difundida também na imprensa, retomada nas celebrações de vinte anos do DAG e, novamente, nas celebrações dos trinta anos do Clube de Gravura, uma ação cultural duradoura do departamento.¹⁹

A cena é estruturada por quatro mulheres pretas sem expressão facial. A composição cria um movimento de zigue-zague, pois as duas figuras na linha mais elevada dançam para a esquerda e, as de baixo, para a direita. Embora sejam direções opostas, é possível extrair uma forma circular latente, isto é, a posição delas em uma cerimônia é intercambiável porque estão enredadas em uma dança que dá uma volta em 360 graus; assim, as que estão em cima, ao se movimentarem em círculo, trocarão de posição com as de baixo e vice-versa.

Os braços flexionados para o alto com as mãos espalmadas na frente do rosto podem indicar que as duas de cima dançam para Iansã/Oyá, orixá feminino ligado aos ventos e tempestades na cosmologia nagô. As do segmento inferior parecem fazer os gestos de facão associados ao orixá Ogum, que dança como se cortasse os empecilhos para abrir completamente a passagem. As roupas das personagens são uma variação da imagem brutalista de 1953 (figura 6); aqui, porém, é a coloração cinza que predomina. À exceção do fundo completamente abstrato, pulverizado de pequenas formas geométricas irregulares e orgânicas, as três faixas horizontais paralelas em três espessuras diferentes constroem o efeito de perspectiva. Ao contrário das imagens de 1953, delimitadas por uma moldura, nesse caso os limites se insinuam, relativamente inconclusos, em cima e nas laterais.

¹⁸ É possível aventar que Sola e L'Abbate, ambos estrangeiros – ela argentina, ele italiano – agiram com um olhar interessado na diferença radical entre o que viam nos seus respectivos países de origem e no Brasil. Com eles, a macumba ganhou novo fôlego.

¹⁹ Sobre os trinta anos do Clube, vide Museu de Arte Moderna de São Paulo (2016).



Figura 9: Lívio Abramo. *Macumba*, 1957, xilogravura, 35 x 43 cm. Coleção MAM São Paulo. Doação artista, 1973.

Em 1957, Lívio cria uma imagem tremeluzente, envolta em penumbra, que organiza uma composição esotérica, majestosa e solene de luzes e sombras densas. Com aspecto aveludado e misterioso, pulverizada por uma espécie de poeira visual com dezenas de micropontos de luz, a cor preta que envolve a imagem não é fechada e homogênea como em alguns elementos da gravura de 1955 (figura 8). O arranjo claro-escuro ajuda o artista a definir limites corporais, como rostos sem expressão individual e braços, ao mesmo tempo que dissolve parte desses corpos no coletivo, dificultando a contagem exata do número de mulheres na roda.

A sombra projetada atrás das quatro mulheres na parte superior da composição é construída à revelia das figuras de referência, que parecem sustentar sua aparição quase abstrata. Por aparentemente usarem turbantes, o que torna suas cabeças alongadas, as mulheres são idênticas às da aquarela de 1951 (figura 1) e da gravura de 1955 (figura 8). Nesse arranjo, a cor branca recria elementos presentes na gravura aquosa de 1953 (figura 7), cujos traços orgânicos se distribuem em faixas mais e menos espessas. Como ocorre nas outras obras da série, os pés estão ocultos sob a extensão das saias, que tocam o chão.

A coletividade de mulheres é vista a uma distância superior, o que intensifica o efeito de segredo-sagrado comunitário, compartilhado por elas e inacessível a quem não é iniciado. Não é possível encontrar pistas de quem

nesse coletivo seria a mãe de santo, tamanha é a sintonia da aliança entre as figuras. No primeiro plano, duas mulheres estão de frente uma para a outra em um gesto que pode ser de cumprimento cordial, troca de bençãos e abraço entre pessoas em transe ou entre uma pessoa em transe e outra não.

Nessa xilogravura impressionante, o artista une a liberdade do desenho e da pintura com a dureza do corte da madeira, chegando a um resultado elevado, estimulado pelo tema da religião de transe, que ele respeita exatamente porque não se perde nem na descrição da cultura material dos terreiros, nem na fixação em elementos como seios desnudos, nádegas grandes ou contorções frenéticas.²⁰ Finalmente, o jogo de luzes e sombras evoca as condições próprias do evento de manifestação dos espíritos de mortos ou orixás, que chegam para dançar, beber, abraçar, fumar ou dar consultas, às vezes sob a luz de velas.

Ao lado das xilogravuras de 1953 (figuras 6 e 7), essa obra demonstra bem como a criação em gravura envolve grande controle do suporte, que é “castigado” para chegar à forma-imagem ideal.²¹ A justaposição entre a cor branca, socialmente importante em diversas denominações afrorreligiosas para denotar luto, paz, pureza, e a preta, associada a energias pesadas e só valorizada nas festas ditas de esquerda – Exu e Pomba Gira –, faz ver as tonalidades cinzentas. Tanto na gravura de 1953 (figura 6) quanto nesta, há elementos que lembram os pontos riscados, assinaturas particulares de entidades feitas sobre o chão com giz branco, mas que podem ser bordadas em roupas, como, por exemplo, capas de veludo.

Em 1948, fui para o Rio e fiquei vinte dias; na véspera de voltar, Bruno Giorgi me convidou para assistir a uma sessão de macumba, em que iriam homenagear um preto. Assisti a uma festa em Caxias, e ela me impressionou de maneira profunda; só então fiquei conhecendo o sentido da negritude. Fui às macumbas de Caxias mais algumas vezes. Achava o tema de uma beleza muito grande, mas só o interpretava em desenhos.²²

²⁰ São exemplares, na história da arte brasileira, as obras *Batuque* (1935), de Carlos Prado, *Samba* (1928), de Di Cavalcanti, e *Dança* (1940), de Antonio Gomide.

²¹ Beccari, 1983, p. 21.

²² Ferreira, 1983, p. 86.

2. A fortuna da macumba

O interesse de Lívio Abramo pelo universo sagrado afro-brasileiro é compartilhado por artistas, jornalistas, intelectuais, médicos e políticos, que antes, durante ou depois de seu tempo também legaram observações acerca de suas experiências com o sagrado afro-brasileiro. Desde o início do século XX até a década de 1950, o maior número de menções é ao candomblé baiano (Nina Rodrigues, Manoel Querino, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide, Ruth Landes e outros), ao xangô, catimbó e xambá em Pernambuco (Gilberto Freyre, René Ribeiro) e à macumba no Rio de Janeiro (João do Rio, Mário de Andrade, Dante Milano, Benjamin Péret). No campo da imagem, a atração é mais antiga,²³ mas me restrinjo aqui à Bahia (Carybé, Pierre Verger, Rubem Valentim, Mestre Didi, Hélio Oliveira, Hansen Bahia) e ao Rio de Janeiro (Oswaldo Goeldi, Cecília Meireles, Heitor dos Prazeres).

Entre esses artistas que tratam do sagrado afro-brasileiro em sua produção plástica, Lívio faz algo inédito, seja pela quantidade de imagens que produziu (só comparável, talvez, a Carybé), seja porque o fez de modo a combinar figuração e abstração. Na década de 1950, essas duas estéticas eram conceitualmente polarizadas no debate artístico.²⁴ Atraído pela temática negra desde fins da década de 1930, o artista consegue solucionar inventivamente essa tensão sem se limitar a nenhum dos estilos. Nas obras de 1953 (figura 6 e 7), só identifiquei a cabeça da mulher na composição, com relativo esforço, porque a comparei com outras imagens da série.

Quando ganha a medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes, Sessão Moderna, em 1948, Lívio vai para o Rio de Janeiro para uma temporada de vinte dias. A convite do escultor Bruno Giorgi (1905-1993), ele assiste, impressionado, a um ritual de macumba. Em 1949, já morando no Rio, Lívio se aprofunda na temática negra, a qual se destaca no seu trabalho não só nas imagens dos ritos, mas também em obras inspiradas no rosto da modelo Dina, que ele começou a representar em 1948.²⁵ A título de comparação, vale destacar que Dina é sempre individualizada, com traços

²³ Bispo, 2024.

²⁴ Chiarelli, 2000.

²⁵ Ele mora com seu primo Arnaldo Tomasini e depois em uma casa concedida por Bruno Giorgi (Ferreira, 1983, p. 144).

faciais precisos, enquanto no conjunto da série *Macumba*, pertencente ao MAM, o rosto particular some em 99% das obras, exceção feita a uma personagem da litogravura de 1981. Segundo Lívio, Dina encarnava “as figuras que via nas macumbas”,²⁶ observação que revela como sua beleza funcionava como síntese metonímica de uma cultura inteira.

Em 1950, no mesmo salão, ele ganha o prêmio de viagem à Europa.²⁷ Era a primeira vez que o salão dava o primeiro prêmio a um gravador.²⁸ Também nesse ano, realiza uma exposição individual no MAM São Paulo, na qual exibe dez obras da série: cinco desenhos, três guaches, uma aquarela e um nanquim.²⁹

Bem recebida desde que começou a circular em 1949, a série suscitou a reação do crítico Mario Pedrosa (1900-1981) – amigo de Lívio –, que sublinhou como o artista fugiu à estereotipação ao trabalhar a temática do sagrado com matriz africana: “Seus desenhos sobre macumba constituem uma coleção magnífica, não de estilização barata, mas de verdadeira transposição formal do espetáculo e da religiosidade primária do ato”.³⁰ O também crítico Quirino Campofiorito (1902-1993) observou o “formalismo plástico-abstracionista” de Lívio, contrapondo a produção da série *Macumba* à chamada fase social do artista.³¹

Já o crítico José Geraldo Vieira se deteve exclusivamente à análise da série, no texto mais longo a ela dedicado.³² Além da sensibilidade em descrever a plasticidade dos trabalhos, a importância desse artigo escrito no calor da hora está na quantificação das obras, “sessenta e muitas peças”,³³ na citação de nomes de mães de santo baianas célebres à época – ainda que as mães fluminenses não sejam referidas – e no uso de terminologia própria para tratar do assunto. Ao referenciar a mãe de santo baiana Maria Neném (1865-1945), figura incontornável para a formação do candomblé de

²⁶ Ferreira, 1983, p. 87.

²⁷ Ferraz, 1972, p. 9.

²⁸ Ferreira, 1983, p. 89.

²⁹ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950, p. 3.

³⁰ Pedrosa, Mário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nov. 1950, p. 12. Citado por Ferreira, 1983, p. 90.

³¹ Campofiorito, Quirino. *O Jornal*, Rio de Janeiro, nov. 1950, p. 6. Citado por Ferreira, 1983, p. 90.

³² A motivação desse texto parece ter sido a exposição *Desenhos e gravuras*, realizada no MAM São Paulo em 1955.

³³ Vieira, 1955, p. 43.

nação Angola no Brasil, Vieira deixa pistas sobre a presença da renomada linhagem Tumbansi, criada por Neném no Rio.

Geraldo Ferraz, que escreveu no volume dedicado ao artista na série *Artistas brasileiros contemporâneos*, registrou:

A macumba não lhe foi um assunto, em sua depuração do anedótico que é uma das constantes dele, mas uma indicação eficiente e funcional dos ritmos, um tema desdobrado em variações formais, dosadas no impulso vital que as produziu, para o enquadramento das composições, na contensão silenciosa da madeira escavada.³⁴

Nessa observação, Ferraz chama atenção para uma característica da personalidade do artista – ser anedótico –, notando como, na macumba, ele foge de qualquer comentário engraçado. No parágrafo seguinte, ele ressalta que Lívio aproveitava amorosamente a matéria à medida que respeitava a “fibrosidade da madeira”.

Por ocasião de sua participação na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, o crítico José Roberto Teixeira Leite afirma que o artista saiu do lugar comum no tratamento do assunto: “Não o pitoresco do tema, mas sua tradução expressiva seduziu Lívio Abramo em peças como a presente.”³⁵ Note-se como captou, o artista, a vertiginosa sensação de rodopio das filhas de santo em transe”.³⁶ A ideia de tradução expressiva, em contraste com a noção de pitoresco, é pertinente à análise das religiões afro-brasileiras, não raro, ainda hoje, sejam reduzidas sob olhares externos a algo folclórico, a uma forma de crença ilegítima e ingênua. O uso da expressão “filhas de santo”, já referida por Vieira anteriormente, revela como a terminologia da macumba, do candomblé e da umbanda estava em circulação entre intelectuais e artistas enquanto público interessado nos terreiros.³⁷ O comentário de Leite lembra, ainda, que o transe é elemento central na construção das pessoas macumbeiras – médiuns que incorporam espíritos de pessoas que morreram e/ou de orixás, inquices, voduns, deidades africanas que marcharam da África até as Américas.

³⁴ Ferraz, 1955, p. 16.

³⁵ Em referência a uma cópia da obra de 1957 pertencente ao fotógrafo Fernando Goldgaber.

³⁶ Leite, 1965, p. 23.

³⁷ Para uma abordagem do conceito de tradução na série *Macumba*, vide Bispo (2024).

A ideia de que as obras são uma transposição da experiência do campo reaparece em 1976 nas observações de Radha Abramo (1929-2013) – crítica de arte, jornalista e museóloga, além de prima e cunhada de Lívio –, por ocasião de sua retrospectiva na Bienal de São Paulo. Radha relaciona com perspicácia o ritmo musical e a gestualidade dos corpos em dança. Em seus termos, o artista “realiza a transposição do ritmo musical para o visual com traços agilíssimos, reproduz a linha pura do gesto e do movimento”.³⁸

Em 1983, Ilsa Leal Kawall Ferreira (1932-2013) – que conhecia Lívio desde 1956, quando ele deu aulas de gravura na Escola de Artesanato do MAM São Paulo, de 1953 a 1959 – realizou a pesquisa mais ampla sobre a vida e a obra do artista, atenta às suas diferentes fases. Orientada pelo professor Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), também ele muito amigo de Lívio,³⁹ sua pesquisa ajuda a rastrear a rede de relações do artista – da qual ela participava –, identifica os membros da família Abramo, reúne material crítico até então produzido e fornece caminhos de interpretação analítica da série, combinada aos depoimentos do artista. A autora faz boas análises sobre as imagens, dedicando oito páginas à série. Três das obras analisadas são, respectivamente, as figuras 6, 7 e 9, exibidas no primeiro segmento deste artigo.

Para Ferreira:

Nas ‘macumbas’, a sintetização das figuras e dos detalhes de todo o cenário não empobrece a cena porque o objetivo primeiro é captar o momento. O resultado na madeira é espantoso, pois embora trabalhando com um material rude consegue traduzir nessas xilogravuras uma leveza impressionante. Na condensação dos meios, Lívio ao mesmo tempo se contém e se expande. No diálogo com a madeira, explora suas possibilidades e confere-lhe aspectos novos de enriquecimento.⁴⁰

A leveza, resultado da tradução da cena a que a autora se refere, é visível sobretudo na figura 9, na qual as mulheres levitam enquanto dançam.

³⁸ “Lívio, a pesquisa e a criatividade”. *Lívio Abramo: retrospectiva 1976*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976. Catálogo. Citado por Ferreira, 1983, p. 90.

³⁹ Em fevereiro de 2025, ganhei de um amigo colecionador uma gravura do artista, datada de 1959 e dedicada a Wolfgang e Tuga Maria.

⁴⁰ Ferreira, 1983, p. 91.

Um ano após defender seu mestrado, Ilsa assinou a curadoria – o termo parece arbitrário para o período – da exposição *Lívio Abramo: Registros de um percurso*⁴¹. Em uma fotografia memorável, pesquisadora e sujeito de pesquisa posam juntos para a posteridade (figura 10).

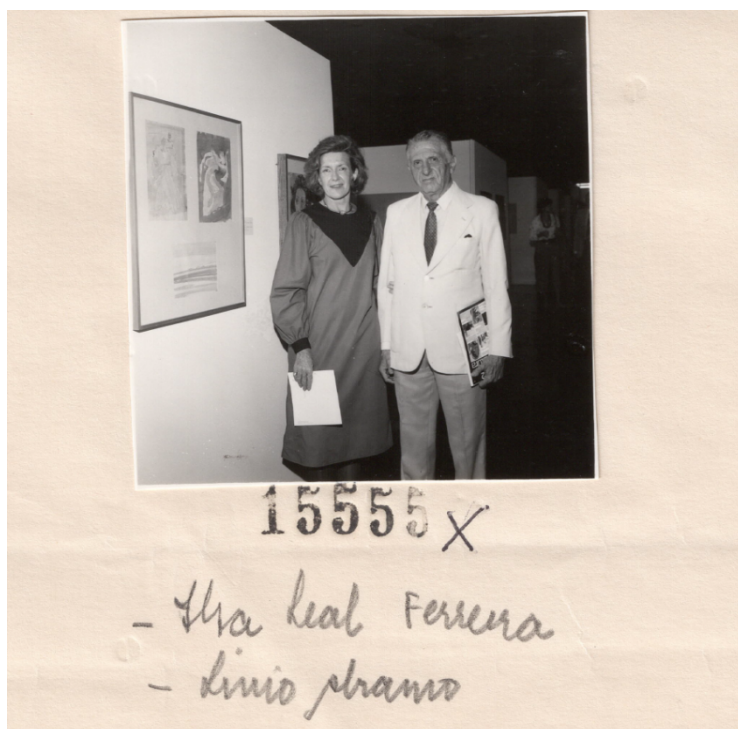


Figura 10: Ilsa Kawall Leal Ferreira com Lívio Abramo na abertura da exposição *Lívio Abramo: registros de um percurso*. 1984. Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo.

Em seu texto para a exposição *Lívio Abramo: 100 anos*, Tadeu Chiarelli explorou a produção em desenho e gravura do artista no acervo do MAM São Paulo, chamando atenção para o “trânsito” poético entre uma e outra expressão artística. No desenho, diz o autor, duas vertentes podem ser observadas: uma marcada pela “extrema delicadeza do traço”; outra por uma “gestualidade nervosa”, expressão usada para denotar certa “resistência” do artista ao que estava diante de si, nesse caso, a macumba. Ao analisar as obras elaboradas posteriormente ao contato direto com eventos como a macumba, Chiarelli sugere, e isso pode ser observado nas imagens da série, que elas resultam em uma dupla sensualidade:

⁴¹ A mostra foi exibida no MAM São Paulo, de 18 de outubro a 11 de novembro de 1984.

Se nas aquarelas o ritmo é dado sobretudo pela sensualidade das linhas curvas, já nas gravuras essas mesmas linhas são incrementadas em sua sensualidade pelo ritmo de áreas de luz e densa sombra aderentes às curvas não tão pronunciadas.⁴²

Durante o período em que esteve na Europa, em gozo do prêmio de viagem, Lívio estudou no Ateliê 57 com o famoso pintor e gravurista britânico Stanley William Hayter (1901-1988), que, em 1962, publicou a xilogravura de 1957 (figura 9) em livro.⁴³ A pesquisadora Luiza Franco Moreira, que dedica a primeira parte de seu artigo “The Rhythm of Macumba: Lívio Abramo’s Engagement with Afro-Brazilian Culture”⁴⁴ à análise dessa imagem, indica três pontos que merecem destaque. O primeiro deles é a “dívida” do artista com *Dance I* de Henri Matisse, que, apesar de interessante como aproximação, não deixa claro se, de fato, Lívio buscou nesse artista alguma inspiração para ver as danças afro-brasileiras. De todo modo, diferentemente do artista francês, Abramo multiplica as técnicas – desenho, aquarela, aguada, tinta litográfica, guache, litografia, xilogravura – para que elas o ajudem a ver algo que, no Brasil, tem uma série de particularidades na formação da chamada cultura afro-brasileira e brasileira.⁴⁵ Enquanto, em Matisse, as figuras estão nuas, repercutindo uma tradição acadêmica de representação dos corpos, especialmente femininos, em Abramo elas se mantêm completamente vestidas.

O segundo ponto se refere às “novas soluções para um problema persistente da arte modernista no Brasil: a representação da cultura afro-brasileira” e, especialmente, à presença da mulher negra nas obras. Nessa direção, a autora faz referência à tela *A negra*, de Tarsila do Amaral (1886-1973), artista de quem Lívio gostava – por algum tempo, no início de

⁴² Chiarelli, 2003.

⁴³ Hayter, 1962.

⁴⁴ Moreira, 2005.

⁴⁵ “Em vez das cores vibrantes de *Dancers* [Os dançarinos], de Matisse, encontramos apenas graus de preto e branco – e, ainda assim, esses tons são suficientes para criar infinitos efeitos gráficos, específicos da arte do gravador que trabalha com madeira. A referência a *Dancers* em *Macumba*, um reconhecimento direto da dívida de Abramo com Matisse, abre caminho para que o artista brasileiro chame atenção para os recursos da xilogravura” (Moreira, 2005, p. 134).

sua carreira, ele fez desenhos semelhantes aos dela.⁴⁶ Aqui, a comparação poderia ser mais ampliada, já que outros artistas modernistas, como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Antonio Gomide e Candido Portinari, entre outros, também produziram obras com esse tema.

O terceiro ponto sublinha como a xilogravura de 1957, e isso pode ser generalizado para o conjunto de imagens do MAM, “cria um efeito de distanciamento respeitoso em relação à religião e cultura afro-brasileira. Sua composição enfatiza o espaço que divide o artista e a cena recriada, atribuindo também ao espectador uma posição externa”.⁴⁷ Esse efeito de distanciamento respeitoso traz à tona o problema da separação espacial entre os religiosos – pessoas de dentro – e o público – os de fora, como Lívio e os irmãos Darle, Lara e Dauro, que o levavam de carro às macumbas.⁴⁸ Assim, Lívio se contenta em ficar de fora e, dessa posição de não iniciado, extrai beleza, ritmo, movimento.

Passados trinta anos de sua incursão aos terreiros no Rio de Janeiro, o artista se lembra até mesmo do nome de Dona Dalva, uma das mães de santo com quem teve mais contato, pelo jeito que se recorda dela. O fato de estar acompanhado por amigos pode ter sido um facilitador de sua presença em campo, pois talvez isso o auxiliasse a tomar suas notas sem maiores interrupções, para depois elaborar com calma – e com ajuda de sua memória – as imagens artísticas que traduziam seu fascínio pela macumba.

⁴⁶ Embora cite apenas essa obra para contrastar dois modelos de representação, Tarsila também construiu imagens da coletividade negra, como *A família* (1925) e *Fotografia* (1953), entre outras.

⁴⁷ Moreira, 2005, p. 135.

⁴⁸ Ferreira, 1983, p. 88.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Lívio. Depoimento. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (Org.). *Lívio Abramo: registros de um percurso*. São Paulo, 1984. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110573#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-95%2C-508901%2C1888%2C1020000>. Acesso em: 23 fev. 2024.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1997 [1928].

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. (Estab. de texto, introd. e notas de Telê Porto Ancona Lopez). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

BECCARI, Vera D'Horta. A busca de uma nova linguagem formal para a gravura. In: ABRAMO, Lívio. *Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983.

BISPO, Alexandre Araujo. A macumba lírica de Lívio Abramo: traduções visuais do sagrado afro-brasileiro. In: 34ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2024, Belo Horizonte. [...] [S. l.]: ABA Publicações, 2024. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/34rba_85_41859193_16.pdf. Acesso em: 19 abr. 2025.

BISPO, Alexandre Araujo. *Os percursos da memória e da integração social: o arquivo pessoal de Nery e Alice Rezende, mulheres negras em São Paulo (1948-1967)*. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18062019-132839/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

CHIARELLI, Tadeu. Lívio Abramo: o trânsito entre o desenho e a gravura. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (Org.). *Lívio Abramo: 100 anos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003. Catálogo.

CONDURU, Roberto. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 178-203, jul.-dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/97PHMJfspYyxwRhBdRPqvJx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 abr. 2025.

FERRAZ, Geraldo. Lívio Abramo. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (Org.). *Coleção A.B.C. – Artistas brasileiros contemporâneos*. 5. ed. São Paulo: [s. n.], 1955.

FERRAZ, Geraldo. *Lívio Abramo: desenhos e gravuras de 1926 a 1970*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972.

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. *Lívio Abramo*. 1983. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

HAYTER, Stanley William. *About Prints*. London: Oxford University Press, 1962.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003 [1947].

LEITE, José Roberto Teixeira. Lívio Abramo: a obra. In: LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Almeida, 1965.

MOREIRA, Luiza Franco. The Rhythm of Macumba: Lívio Abramo's Engagement with Afro-Brazilian Culture. In: ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra (ed.). *The Masters and the Slaves: Plantation Relations and Mestizaje in American Imaginaries*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Lívio Abramo: Retrospectiva*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Clube de Gravura: 30 anos*. (Curadoria e textos de Cauê Alves). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Catálogo.

PRANDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 2, n. 1, 1º sem. 1990.

RIO, João do. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 [1904].

VIEIRA, José Geraldo. "Macumba", de Lívio Abramo. *Revista Habitat*, [s. l.], n. 21, 1955.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Laboratório de Pesquisa 2024

junho de 2024 a março de 2025

Créditos

Pesquisa e texto

Alexandre Araujo Bispo

Organização

Cauê Alves

Gabriela Gotoda

Gregório Ferreira Contreras Sanches

Laura Almeida Nobre de Sousa

Pedro Nery

Produção

Ana Paula Pedroso Santana

Revisão de texto

Isabela Maia

Divina Prado

Design

Paulo Vinicius G. Macedo

Rafael Kamada

Acessibilidade da publicação digital

Leonardo Sassaki Pires

Colaboração

Acervo

coordenadora

Patrícia Pinto Lima

analista

Marina do Amaral Mesquita

arthandler

Igor Ferreira Pires

conservadora

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

documentalista

Camila Gordillo de Souza

assistente

Taline de Oliveira Bonazzi (PJ)

Biblioteca**bibliotecário documentalista**

Victor de Almeida Serpa

assistente

Felipe de Brito Silva