

OVIDIO,  
João Paulo

MENDES,  
Lorraine Pinheiro

# LATA D'ÁGUA NA CABEÇA: REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS E AS NARRATI- VAS SOBRE NEGRITUDE NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

João Paulo Ovidio<sup>1</sup>  
Lorraine Pinheiro Mendes<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente artigo visa através da obra *CoroAção* de Mariana Maia, e das relações estabelecidos a partir dessa, discutir modelos de representação de mulheres negras na história da arte brasileira. Entende-se que ao performar, a artista realiza uma ação crítica que reverbera tanto na própria produção quanto no pensar teórico do campo. É importante a presença de pensadores e autores negros e negras como referencial teórico para a construção da presente discussão. A condução do pensamento será feita pela imagem da lavadeira, representação que atravessa e é atravessada pela produção da ideia de negro na sociedade brasileira. Para abordar essa ideia, incorpora-se ao texto reflexões acerca da obra literária de Carolina Maria de Jesus e das gravuras de Renina Katz.

## PALAVRAS-CHAVE

*História da Arte Brasileira; Representações de Mulheres Negras; Lavadeiras.*

Com o presente artigo, interessa-nos discutir a respeito da representação da mulher negra na arte brasileira, à luz do resgate histórico realizado na arte contemporânea, que parte de uma referência consolidada para tecer comentários no presente, desconstruindo a visão branca hegemônica. A motivação inicial para a escrita se deu a partir da identificação de alguns signos e símbolos presentes frequentemente na história da arte branco brasileira, sendo tais os responsáveis por determinar ao longo do

---

1 Mestrando em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ e graduado em História da Arte pela mesma instituição. Especialista em História da Arte e da Cultura Visual pela UCAM. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Arte Moderna, com ênfase em Gravura, atuando principalmente nos seguintes temas: história das exposições, crítica da arte e núcleos de ensino. Contato: joaopaulovidio@gmail.com

2 Negra, doutoranda em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, mestra em História pelo PPGH/ICH/UFJF e bacharela em Artes e Design pelo IAD/UFJF. Pós-graduanda em Educação das Relações Étnico-Raciais para Educação Básica pelo Colégio Pedro II. Atualmente desenvolve pesquisa sobre representações de negritude na história da arte branco-brasileira, com desdobramentos em questões relacionadas à: tensões raciais no campo da história da arte, historiografia da arte, arte contemporânea e arte afro-brasileira. Contato: lorraine.artes@gmail.com

tempo as representações de negritude. Adicionamos o termo branco como adjetivo da história da arte brasileira, com a intenção de racializar as produções artísticas e críticas que constituem o campo. Compreendemos que os discursos e imagens que compõem as narrativas da disciplina, partem de um olhar e práticas brancocêntricas, incluindo as representações de negros e negras.

Ao racializar a produção branca, a retiramos do local da neutralidade e da condição de voz universal de elaboração de mundo e, assim, delimitamos o papel da branquitude nessas produções, como essas produzem efeitos e materialidades próprias. Pode-se entender por branquitude, segundo Lia Vainer Schucman,

a posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (SCHUCMAN, 2020, p. 60).

Ainda segundo a autora, na sociedade brasileira são, de maneira inequívoca, as pessoas brancas descendentes de europeus que ocupam essa posição.

São essas produções, elaboradas e executadas pela branquitude que forjaram as representações de negritude e delimitaram signos recorrentes em tais representações: o trabalho braçal, a vida doméstica, o corpo e a presença desse como elemento da paisagem são alguns desses signos. Entretanto, é possível observar na produção artística contemporânea de mulheres negras um jogo de imitação que projeta outros modos de ver: há a reelaboração crítica e estética desse conjunto de signos. Como resultado, há uma representação pautada em modelos de vida, contrastantes com as violências simbólicas que atravessam o imaginário social do ser negro e negra, e resgatam com orgulho a própria ancestralidade e a história coletiva.

Durante o século XIX, no Brasil, os corpos negros foram representados por artistas viajantes e fotógrafos com o interesse de construir registros científicos e etnográficos, e posteriormente divulgar nos países da Europa o trabalho desenvolvido aqui. Os estrangeiros lançavam olhares sobre os escravizados e os destituíam ainda mais da humanidade, os observando a partir de uma óptica fetichista, do *Outro* como exótico, inferior e animalesco.

O *Outro*, ou lugar da *outridade*, pode ser entendido como o estado em que se encontra o sujeito negro na relação com o sujeito branco. De acordo com Grada Kilomba, a *outridade* é “a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo que o sujeito branco não quer parecer” (KILOMBA, 2019, p. 38). Através do inconsciente coletivo branco, nós, negros, somos forçados a nos vermos no lugar do outro. Somos constantemente representados sob os signos da violência, do sujo, do sexual e ruim.

Para além do olhar dos viajantes, podemos observar uma predominância de pinturas religiosas e históricas feitas por artistas locais, boa parte formados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O intuito desses era o de catequizar a sociedade na fé cristã e promover a força dos governantes através da produção artística. Em vista disso, a representação de negros pode ser considerada bastante escassa, dado que

foram excluídos de muitas narrativas<sup>3</sup> e até mesmo embranquecidos para integrá-las. Nesse sentido, consultar a iconografia da arte branco brasileira nos induz a concluir que os estrangeiros foram os primeiros responsáveis por dedicar uma parcela de seu trabalho para abordar tal recorte étnico-racial. Pela permanência de suas obras como registro de Brasil e por essas servirem de referência para gerações futuras de artistas, tais estrangeiros estão aqui incluídos na crítica à história da arte branco-brasileira.

Com o fim do período Imperial e a ascensão da República, observamos uma substituição significativa no repertório visual dos artistas, uma vez que a mudança política trouxe consigo a demanda por uma nova elaboração de imagem do país. As artes plásticas eram compreendidas como uma importante ferramenta para a dominação e manutenção do poder, logo, buscaram usá-la a seu favor. Se até então predominava o Romantismo, a partir desse momento o Realismo conquista maior destaque no meio artístico em razão de sua proposta de repertório visual. Na transição entre séculos, do XIX para o XX, encontramos telas que narram a vida de homens e mulheres negras no pós-abolição. Existem diversos tópicos a serem debatidos em relação a representação desses corpos, seja por uma perspectiva formal ou do assunto explorado, no entanto, aqui nos centraremos na questão da exclusão social, expressão melancólica e posição subalterna.

Segundo a historiadora Maraliz Christo, em artigo dedicado à representação da mulher negra no início do século XX, não se faz necessário um grande levantamento iconográfico para constatar a existência de uma preocupação dos pintores a respeito do lugar que tal grupo étnico-racial ocupava na sociedade brasileira. E qual lugar era esse? A partir dessa interrogativa, a autora complementa nos dizendo que “*as opções são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre*” (CHRISTO, 2009, ONLINE). Ou seja, sofrem uma violência devido a cor da pele, sendo submetidas a um processo/projeto de embranquecimento, tal como são afastadas da região central da cidade, o que implica a redução no convívio com diferentes classes sociais. Na última opção dada, menciona a cozinha, um cômodo da casa que pertence à esfera privada, do dentro, compreendido pelo machismo, patriarcado e racismo como ambiente de feminilidade negra. E não por acaso, o termo *serviço doméstico* nos remete a domesticidade, pois trata justamente sobre isso, uma prática de dominação daqueles considerados “selvagens” e “não civilizados”.

A consulta dos catálogos das Exposições Gerais, certames posteriormente renomeados de Salão Nacional, permitem-nos constatar a frequência de obras dedicadas ao assunto aqui estudado. Em um primeiro momento, tais poderiam nos indicar a preocupação em dar visibilidade. Contudo, após uma análise mais aprofundada, nos revela ser a reprodução de um imaginário racista, de raiz branco-cêntrica. Há casos de artistas com um número expressivo de trabalhos voltados para representação de negros e do morro, enquanto outros se dedicaram em menor quantidade, porém,

---

3 Se nos voltarmos para as pinturas de história, que retratam as grandes batalhas e feitos que constroem a narrativa da nação brasileira, conseguiremos notar as ausências de personagens negras. Sabemos que tais ausências estão intimamente relacionadas ao projeto de nação pensado para o Brasil, que privilegia o branco.

o suficiente para serem lembrados por isso. Por vezes, os quadros parecem recriar as cenas desenhadas por Jean-Baptiste Debret e seus pares, sem grandes atualizações, reproduziam/interpretavam e reafirmavam um imaginário dominante, que se perpetua por intermédio das imagens, e que não estava restrito ao campo das artes plásticas. Contudo, é por meio das artes plásticas que se evidencia a manutenção da estrutura colonial em nossa sociedade, de modo que as mudanças se dão/deram a partir de um processo lento, com muita luta, ainda em andamento.

Após a abolição da escravatura, a população negra foi posta à margem, sendo excluída de atividades e privada de frequentar/usufruir de determinados espaços sociais. Que medidas foram adotadas para que negros libertos pudessem ter seus direitos garantidos como cidadãos? A segregação racial os mantinha em posições subalternas, dificultando a ascensão social ou melhora na qualidade de vida. Sem posses de terra e oportunidades de trabalho, grande parte passou a ocupar os morros e por lá construiu suas moradias improvisadas, em localidade as quais posteriormente foram nomeadas como favelas. A localização os permitia continuar próximos ao centro da cidade, região na qual poderiam oferecer sua mão-de-obra em troca de recursos para a sobrevivência.

Inicialmente, a representação da mulher negra, muitas vezes, estava relacionada ao trabalho com ênfase nas tarefas domésticas, presente em espaços onde se encontravam disponíveis para servir. Dialogando com as tendências modernas, exportadas das vanguardas europeias, a figura da “mulata” passou a ser adotada como símbolo de tropicalismo, brasilidade e identidade nacional. Todavia, a noção de beleza e sensualidade é moldada por uma visão machista e racista que hipersexualiza os corpos femininos negros, tornando-os objeto de desejo carnal, desprovidos de próprio querer.

Por exemplo, nas telas do pintor Di Cavalcanti, as cenas de trabalho dão lugar às festas, assim como as lavadeiras à beira do rio dão lugar às prostitutas no mangue. A exaltação da mestiçagem tenta camuflar a violência colonial do passado, de modo que os personagens ocupam uma posição folclórica. Destituído de individualidade, os personagens são dotados de estereótipos, pois o que interessava aos artistas era criar *tipos*, fazer com que os espectadores os identificassem com facilidade, pouco se importando em narrar as histórias desses indivíduos marginalizados.

É importante aqui nos atentarmos ao termo “mulata”, frequentemente mencionado na produção de arte moderna no Brasil, pois se trata de uma das palavras/conceitos criados “*durante os projetos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controle de reprodução e proibição do ‘cruzamento de raças’.*” (KILOMBA, 2019, p. 19). Pensando especificamente no contexto colonial e eugenista brasileiro, pode-se partir da utilização dessa nomenclatura em duas frentes. Inicialmente a figura da/o mulata/a, mestiça/o como imagem intermediária do embranquecimento da nação<sup>4</sup> como projeto de progresso<sup>5</sup> e como a figura

4 Ilustrada pela figura da mãe que carrega o filho branco em A Redenção de Cam (1895), pintura a óleo de autoria de Modesto Brocos. Com essa tela, o artista conquistou a Medalha de Ouro na II Exposição Geral de Belas Artes.

5 Se pensarmos no quanto a ideia de embranquecimento estava atrelada ao equivocado darwinismo social.

do exotismo que marcaria uma pretensa identidade nacional através da mistura.

A exaltação da mistura é uma das marcas das pinturas dos modernistas em que a mestiça/o, mulata/o, são retratados através de signos que remetem ainda à condição de animal híbrido exótico<sup>6</sup>, e assim, ao distanciamento da civilidade branca. Essas figuras, identificadas com essa condição de híbridas, continuam como testemunhas de um projeto de embranquecimento, uma vez que não se reconhece a identidade negra, apaga-se essa identidade do termo, da língua, da representação dos sujeitos e das experiências positivas de negritude. Afasta-se da herança cultural, da imagem e da estética negras, à medida em que elas são negadas. Aproxima-se esse corpo dito mestiço/a, mulato/a da cultura branca, ao mesmo tempo em que se diz: *esse não é o seu lugar*. Temos aí a implicação de um sujeito à deriva de si.

O próprio termo negro é passível de observações. Frantz Fanon (2008, p. 104) escreve que *“aos olhos do branco, negro não tem resistência ontológica”* e em seguida, completa *“seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e lhes foi imposta”*. Com base nesse trecho podemos refletir sobre como a categoria “negro” foi criada a partir do olhar e da ação colonial branca. Ela nasce como uma categoria de diferenciação racial e sinaliza uma existência plástica, a ser moldada pelos interesses da empreitada colonial: como produto a ser extraído e explorado. A ideia de negro advém da ação colonizadora, mas pode ser e é constantemente inventada, inclusive pelas imagens. *O negro é uma invenção do branco, mas a negritude não*. É nesse sentido, que da mesma forma que conjuramos a palavra negro e a dotamos de significados positivos, a partir da negritude, Mariana Maia volta em *CoroAção* às representações de lavadeiras na história da arte branco-brasileira e as toma esteticamente como imagens de orgulho e altivez.

A figura da lavadeira se faz presente em um número expressivo de telas e desenhos dos artistas modernos, entretanto, no início do século XX os vinculados a tendências acadêmicas já as representavam, mas sem grandes pretensões de tecer uma crítica social, de ir contra o regime social vigente. As obras em questão se enquadram na categoria de pintura de gênero, uma vez que adotam como referências a vida cotidiana, o ambiente doméstico e o exercício de atividades, contemplando personagens simples e anônimas. Independentemente de serem acadêmicas ou modernas, tais imagens constituem um repertório iconográfico útil para se discutir questões de classe, gênero e raça no Brasil.

No trabalho das lavadeiras, se destaca o aspecto da coletividade, presente na evocação coletiva na ação performática de Mariana Maia ao rememorar reconhecimentos e ligações no público, e também na Favela de Renina Katz, xilogravura que analisaremos a seguir.

6 Com representações da força de trabalho e/ou da sexualidade.

7 O conceito de raça, que advém da categorização de animais, é transposto para a diferenciação humana e utilizado para determinar existências não branco-europeias.





Fig. 01: Renina Katz, Favela, 1948-1956, Xilogravura, 20 x 14,5 cm. Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira - FAAP.

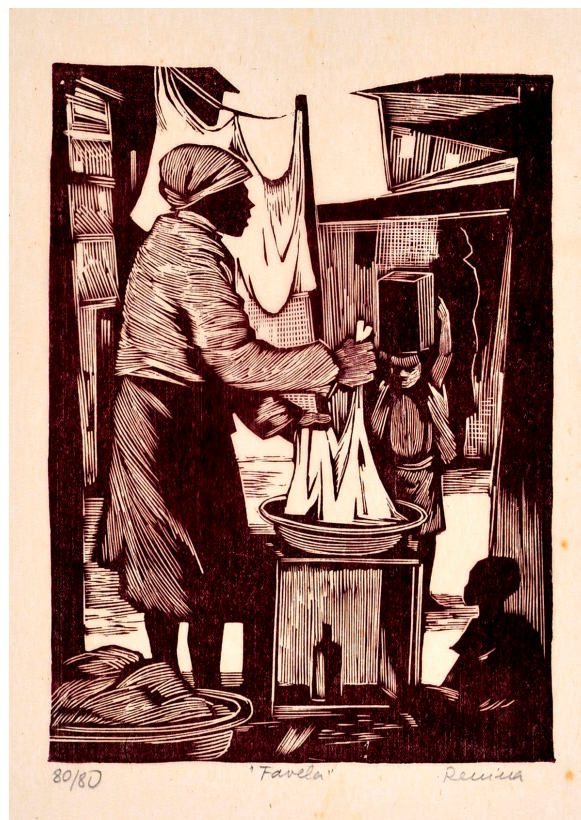


Fig. 02: Renina Katz, Favela, 1948-1956, Xilogravura, 20,2 x 14 cm. Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira - FAAP.

A série *Favela*, de Renina Katz, é formada predominantemente por mulheres negras, as quais aparecem ora carregando lenhas, ora com lata d'água na cabeça. (Fig. 1). Elas são representadas à parte da sociedade, sem qualquer contato direto com brancos ou com a vida urbana na grande metrópole. Protagonismo ou exclusão? O interesse por parte da artista em abordar essa temática começou no final da década de 1940, quando era aluna de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e subia os morros da cidade do Rio de Janeiro para fazer retratos e paisagens (KATZ, 1997, p. 27). Em suas primeiras participações nos Salões, observamos a predileção pela temática feminina, tal como a consulta dos catálogos nos permitem identificar o enfoque racial. Porém, foi somente nos anos 50 que se dedicou a produzir uma série, lançando-a em formato de álbum com título homônimo (KATZ, 1997, p. 267).

O recorte, centrado na década de 1940/50, nos permite articular as gravuras de Renina Katz com a escrita de Carolina Maria de Jesus, sobretudo com seu primeiro livro publicado, *Quarto de Despejo*, em 1960. Enquanto a literatura traz uma narrativa em primeira pessoa, a produção de imagem é construída a partir de um olhar externo/etnográfico. Após essa análise, voltaremos nossa atenção especificamente para o trabalho da artista Mariana Maia, uma vez que é possível encontrar um conjunto de signos comuns entre essas diferentes linguagens, as quais sobrevivem enquanto forma, mas implicam novos significados. São três mulheres de trajetórias e territórios diferentes, mas que ecoam pontos em comum em seus trabalhos.

De um lado temos Renina Katz, branca, natural de Niterói, Rio de Janeiro, neta de judeus, filha de comerciantes, casada com o jornalista Fernando Pedreira, moradora de Pinheiros, considerado bairro nobre de São Paulo (KATZ apud BECCARI, 1981, p. 8). Do outro lado, Carolina Maria de Jesus, negra, natural de Sacramento, Minas Gerais, neta de escravizados, filha de lavradores, mãe solo, moradora da Favela do Canindé, uma área pobre da cidade de São Paulo<sup>8</sup>. Duas mulheres, duas realidades sociais distintas, mas um assunto em comum: *a vida da mulher negra*. A escritora, mesmo sem concluir o ensino primário, despertou o fascínio pela leitura e escrita, mostrando-se diversas vezes uma grande incentivadora da educação e apaixonada pela leitura. Em nosso caso, a proximidade das artes plásticas com a literatura se dá a partir da análise dos signos que permeiam as duas linguagens.

Embora Renina Katz tenha declarado idas à Estação do Norte nos finais de semana para o desenvolvimento da série *Camponeses sem terra: os Retirantes*<sup>9</sup>, nada foi dito em relação à *Favela*. No entanto, mesmo com a ausência de documentos, nada a impede de ter visitado a favela do Canindé, sobretudo pela curta distância geográfica em relação ao bairro do Brás, onde se encontra a estação ferroviária citada anteriormente, a qual serviu de cenário para suas obras. Em seu diário, a escritora Carolina Maria de Jesus abordou sobre a ocupação da população nordestina no local onde morava, referindo-se a eles pelos termos pejorativos de “nortistas” e “baianos”. Se nas xilogravuras residia uma pretensão de captar a realidade por

8 Vida por escrito. Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Cronologia Biográfica por Elizabeth Barbosa Pereira. Disponível em: <<https://www.vidaporescrito.com/biografia>> Acesso em: 28 fev. 2021.

9 Ver GUIMARÃES, Felipe. O lirismo de Renina Katz - O Mundo da Arte (2002). YouTube, 16 out. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o4Rk6\\_m1B4Y&t=907s](https://www.youtube.com/watch?v=o4Rk6_m1B4Y&t=907s)> Acesso em: 28 fev. 2021.



meio da imagem, ser um registro artístico, a escrita do diário, por sua vez, se transformou em documento histórico, pela maneira como foi recebido à época e pela crítica. Como a favela do Canindé não existe mais, a publicação, ainda que bastante editada, contribui para a manutenção da memória desse lugar<sup>10</sup>.

O livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, trata-se da primeira publicação da autora. Apesar de apresentar um hiato na escrita, o recorte contempla quase meia década de anotações. O primeiro relato de seu diário ocorreu em 15 de julho de 1955, quando sua filha mais nova, Vera Eunice, completava 2 anos de idade. Concomitantemente, Renina Katz exibiu quatro xilogravuras da série *Favela* na Bienal Internacional de São Paulo<sup>11</sup>. Enquanto a primeira se dedicou a escrever sobre sua vivência e nela encontramos um olhar sobre a realidade da favela, a segunda assumiu a posição de observadora, interpretando o que via a partir de uma visão externa da situação. Para a primeira, o papel era seu o sustento, tanto porque o catava pelas ruas da cidade, sendo daí retirado algum sustento, como por recorrer a esse para expressar seus pensamentos, sentimentos e percepções. Em muitos momentos, a escritora enuncia que escreve para sobreviver à hostilidade da vida, encontrando nas letras e nos livros esse refúgio. Para a gravadora o papel era um suporte, usava-o para imprimir imagens e fazê-las circular. O propósito era comunicar as mazelas humanas ao maior número de pessoas possível. Já para a escritora, ter seu nome na capa de um livro (Fig. 4) atestaria o orgulho e a busca de uma vida.

Escrever em meio a tantas adversidades será declarado por ela própria como um ato de resistência. Tal afirmativa vai ao encontro do pensamento da teórica Gloria Anzaldúa, especialmente em seu texto de 1981, quando lista as motivações de sua escrita. Segundo a autora, escreve:

[...] porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo (...). Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2019, p. 89).

A literatura, assim como as demais linguagens artísticas, permite-nos transformar sensivelmente o meio em que estamos inseridos. Compartilhar as cicatrizes nos ajuda a aprender como lidar com elas, bem como se faz importante na medida em que compartilhamos alguns desses traumas com os nossos pares.

Como foi dito anteriormente, o livro *Quarto de Despejo* se inicia com o aniversário de Vera Eunice, momento quando nos apresenta uma questão que será frequente durante todo o diário: os sapatos. Diante da dificuldade financeira, Carolina precisava escolher entre usar o pouco dinheiro que tinha para comprar alimentos ou dar

10 A favela do Canindé existiu de 1948 a 1961, quando ocorreu sua remoção por via da intervenção “Desfavelamento do Canindé”, projeto da Divisão de Serviço Social do Município de São Paulo.

11 A 3ª Bienal de São Paulo aconteceu de 2 de julho a 12 de outubro de 1955, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

um presente para a filha. O alto custo de vida, a carestia, fez com que recorresse ao lixo para não deixar a criança descalça e solucionar tantos outros problemas do cotidiano. Além de servirem para proteger os pés, os sapatos são vistos como sinônimos de civilidade. E aqui cabe um breve resgate histórico, uma vez que durante o período da escravidão no Brasil somente os negros libertos podiam usar calçados, sendo a aquisição da peça um modo de distinção social. Na favela, sem asfalto e saneamento básico, os pés se encontravam expostos ao barro, lama e excrementos, ou seja, o espaço era propício a doenças. Quando precisava ir à cidade, ela se sentia envergonhada por não ter o que calçar, sobretudo em razão dos olhares discriminatórios que recebia.

A xilogravura vai ao encontro da narrativa literária, visto que não encontramos sequer um personagem calçado. Porém, trata-se de uma interpretação perigosa, uma vez que permite generalizações, isto é, a de que ninguém na favela possuía sapatos. Há uma escolha a ser feita no momento da composição da obra. A artista escolhe representar as pessoas sem sapatos, porque esse detalhe corrobora com a sua intenção de denúncia da miséria, entretanto, essa escolha também colabora com a representação da existência negra no ambiente urbano: não é um momento de alegria entre as crianças, festa ou adultos, é um recorte visual que encerra a mulher negra na atividade laboral, descalça. Ainda que livre, está muito próxima do passado de escravidão.

Nas obras de Renina Katz, o fundo é tão importante quanto as pessoas, uma vez que fornece sua localização, indica o lugar ao qual pertencem e estão inseridas. Essa importância pode se aproximar das formas de representação de negritude no Brasil a partir do olhar estrangeiro: um registro da presença negra como parte da paisagem, ou como o a ideia de negro é associada à precariedade e ao trabalho braçal.

Quanto às atividades domésticas, há diversas passagens em *O Quarto de Despejo* nas quais a escritora relata o fato de ter que acordar cedo diariamente para buscar água na única torneira da favela, compartilhada por todos os moradores. As idas a esse lugar não lhe agradavam, porque as mulheres formavam uma enorme fila e enquanto aguardavam a vez, juntavam-se para comentar a vida dos outros. Ainda que trate da precariedade da vida na favela do Canindé, Carolina Maria de Jesus descreve especificidades que possibilitam mostrar a complexidade do retrato do negro e da pobreza. Não há na obra da escritora a imagem da pessoa em situação de vulnerabilidade que se apresenta dentro do estereótipo da docilidade e da ingenuidade, que se espera que haja diante de tal situação social. Essa expectativa foi firmada e legitimada por anos de produção da imagem da pobreza, tanto na literatura quanto nas artes visuais. Em sua narrativa há conflitos, alegrias, tristezas e prazeres.

Nas fotografias que consolidaram a imagem da escritora, a vemos usando um lenço na cabeça, escondendo os seus cabelos (Fig. 3). Esse não era motivo de vergonha, ao contrário, declarava ter orgulho do seu "cabelo rústico". Em seu diário, chega a fazer uma comparação entre o cabelo do negro com o cabelo do branco, referindo-se ao primeiro como educado, porque se mantém onde é colocado (JESUS, 1977, p. 58). Se existem registros fotográficos dos quais Carolina se orgulharia de sua aparência, incluindo seus cabelos, por que as imagens de maior circulação são as fotografias onde a escritora é vista na favela, de cabelos cobertos e rosto em perfil?

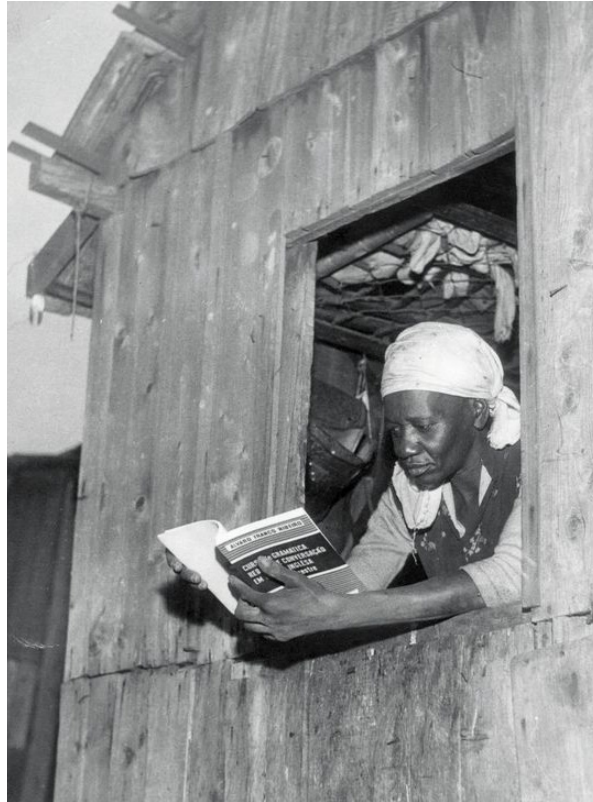


Fig. 03: Carolina Maria de Jesus.  
Fonte: Acervo UH/Folhapress.



Fig. 04: Carolina Maria de Jesus, 1960. Arquivo Nacional.  
Fonte: Fundo Correio da Manhã.

A escritora, senhora de sua imagem e de sua escrita, é reconhecida em sua complexidade hoje, mas não podemos deixar de refletir sobre os apagamentos e sobre as condições de seu reconhecimento. Se os questionamentos sobre a produção de artistas mulheres têm sido frequentes, em razão da falta de recepção crítica na época ou do apagamento com o decorrer dos anos, deveríamos racializar a pergunta e interrogar sobre as artistas mulheres negras, ainda tão desconhecidas e presentes em menor número quando comparadas às artistas brancas. Nesse sentido, a escolha por analisar o trabalho de Mariana Maia nos permite identificar na arte contemporânea a sobrevivência de antigos signos, contudo, vistos por uma nova perspectiva. A relação que estabelece com a lavadeira em nada se assemelha com Renina Katz, que produz a partir de uma experiência feminina branca, mas propõe diálogos com a *escrevivência*<sup>12</sup> – para usar o termo de Conceição Evaristo – de Carolina Maria de Jesus<sup>13</sup>.

Formada em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IA/UERJ), o ingresso na universidade se deu no primeiro ano de adoção das políticas de cotas raciais, em 2003, sendo a instituição em questão a primeira do país a adotar o sistema. Anos mais tarde retornou à academia para cursar o mestrado na mesma faculdade e, a partir desse momento, começou a trabalhar com diferentes linguagens artísticas, mantendo uma produção constante. Sem se apropriar de uma iconografia presente nos livros e que permeia os estudos de arte, constrói suas próprias imagens por meio de ações performáticas.

A figura das lavadeiras, já apresentadas no presente artigo, é incorporada ao trabalho da artista. Diferente de Renina Katz, que observa e representa lavadeiras em sua obra a partir de um distanciamento, Mariana Maia produz em *CoroAção* (Fig. 5) uma *escrevivência*, com alto valor afetivo, uma vez que a mãe da artista já desempenhou esse trabalho. Temos aqui, mais do que a curiosidade, ou o interesse momentâneo. Estamos diante de um duplo resgate ancestral, pois corresponde tanto às vivências das mulheres negras, em geral, como de suas progenitoras. Ao performar e trazer para a dimensão estética algo que pertence à genealogia de sua própria família, Mariana Maia trata da história de inúmeras famílias negras brasileiras.

Ao tratar de si, Mariana Maia acessa um corpo coletivo que partilha de sua história. Reconhece em sua obra as três dimensões que formam a *escrevivência*: corpo, condição e experiência. O primeiro atua como o arquivo de impressões de uma vida ou de uma história conjunta e tem, na sua auto-inscrição, o desvio dos estereótipos. Condição é sobre o existir enquanto mulher negra que reconhece e fala de si. Já a experiência é que dá credibilidade e a propriedade sobre aquela narrativa.

Formada em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IA/UERJ), o ingresso na universidade se deu no primeiro ano de adoção das políticas de cotas raciais, em 2003, sendo a instituição em questão a primeira do país a adotar o sistema<sup>14</sup>. Anos mais tarde retornou à academia para cursar

12 Associação a ser discutida mais à frente no texto.

13 Lembrando que apesar de usarmos *Quarto de Despejo* como obra a ser citada no presente texto, consideramos a totalidade das obras de Carolina Maria de Jesus, que incluem poemas, romances e composições musicais, indo além do registro diarístico.

14 Ver UERJ é a 1ª a adotar o sistema de cotas para negros. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 fev. 2003. Educação. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u12494.shtml>> Acesso em: 28 fev. 2021.

o mestrado na mesma faculdade e, a partir desse momento, começou a trabalhar com diferentes linguagens artísticas, mantendo uma produção constante. Sem se apropriar de uma iconografia presente nos livros e que permeia os estudos de arte, constrói suas próprias imagens por meio de ações performáticas.

A figura das lavadeiras, já apresentadas no presente artigo, é incorporada ao trabalho da artista. Diferente de Renina Katz, que observa e representa lavadeiras em sua obra a partir de um distanciamento, Mariana Maia produz em *CoroAção* (Fig. 5) uma *escrevivência*, com alto valor afetivo, uma vez que a mãe da artista já desempenhou esse trabalho. Temos aqui, mais do que a curiosidade, ou o interesse momentâneo. Estamos diante de um duplo resgate ancestral, pois corresponde tanto às vivências das mulheres negras, em geral, como de suas progenitoras. Ao performar e trazer para a dimensão estética algo que pertence à genealogia de sua própria família, Mariana Maia trata da história de inúmeras famílias negras brasileiras.

Ao tratar de si, Mariana Maia acessa um corpo coletivo que partilha de sua história. Reconhece em sua obra as três dimensões que formam a *escrevivência*: corpo, condição e experiência. O primeiro atua como o arquivo de impressões de uma vida ou de uma história conjunta e tem, na sua auto-inscrição, o desvio dos estereótipos. Condição é sobre o existir enquanto mulher negra que reconhece e fala de si. Já a experiência é que dá credibilidade e a propriedade sobre aquela narrativa.

*CoroAção*, nome da primeira exposição individual de Mariana Maia, realizada na Galeria Desvio<sup>15</sup>, também dá título a uma série de trabalhos que desenvolveu entre 2018 e 2020. Iniciada com performances e desdobrada posteriormente para um curta metragem de título homônimo, com atuação e roteiro da própria artista, a produção audiovisual já participou de várias exposições de cinema no Brasil e no exterior. Nesse filme, uma das atrizes é sua própria mãe, sem nenhuma experiência prévia em atuação, contudo, a grande responsável por motivar a escrita dessa história. Na sua produção artística se evidencia a predileção pela linguagem da performance, na qual o corpo se torna suporte do fazer. E até mesmo quando opta por trabalhar com outras mídias, por exemplo, objetos e fotografias, o corpo se faz presente como mote criador. Mariana Maia se propõe a investigar a respeito dos locais que as mulheres negras ocupam na sociedade brasileira, sobretudo para questionar as permanências, heranças e marcas oriundas da colonização. O modo como constrói sua poética, partindo de signos e os ressignificando, busca pensar criticamente a história dos negros na sociedade brasileira e os papéis subalternos por eles ocupados.

O fato de ter crescido em uma favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro na década de 1980 a fez presenciar e conhecer desde cedo o que é a violência e suas diversas faces, como a pobreza, o machismo e o racismo. A *escuta da vivência de mulheres negras*, especialmente de sua própria mãe, contribuiu para desenvolver as questões de seu trabalho artístico. A partir de uma identificação, percebeu como elas tiveram uma vida difícil, com os corpos *invisibilizados* e as vozes *silenciadas*.

15 "Coroação", exposição individual de Mariana Maia. Galeria Desvio (Exposição). Revista Desvio. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2019/04/25/coroacao/>> Acesso em 11 fev. 2021.





Fig. 05: Mariana Maia.

Fonte: Fotografias de Aparecida Silva realizada durante as gravações do filme *CoroAção*, em 2019.

CoroAção nos convida a interpretá-lo a partir de leituras decoloniais, uma vez que a artista parte desse referencial teórico e metodológico para constituir sua poética<sup>16</sup>. Também é decolonial a postura narrativa de protagonismo e elaboração da própria existência por parte de uma artista negra. Corpo que se auto insere no sistema de arte. Mariana Maia elabora uma narrativa com o objetivo de compartilhar a história de mulheres que sofreram por sua condição social, racial e de gênero. E que, apesar do sofrimento, existiram para além dele: afetos, laços e vida.

Trata-se de uma busca para que elas sejam finalmente ouvidas, as marcas e traumas vistos, não mais ignoradas. E vistas com complexidade, com orgulho, altivas, não como os estereótipos narrativos brancos. A artista tem por intenção e a consciência de que promove tensões e crítica estética ao próprio campo da história da arte. Em suas palavras, “como Historiadora da Arte e Artista, desejo que meus escritos e trabalhos visuais causem fissuras e reflexões, possibilitem novos caminhos na historiografia da arte brasileira.” (MAIA apud GONÇALVES, 2020, ONLINE). Mariana propõe mais do que a visualidade e o conceito encerrados em sua própria obra, ela provoca uma virada em direção a outras possibilidades de leitura de mundo e da história.

Os baldes, latas e bacias que as lavadeiras carregam sobre as cabeças são apropriados e tornam-se adereços dispostos na parte superior daqueles que os sustentam. Os objetos adotados passam a cumprir outra função: a de ser coroa. Em entrevista concedida à Clarisse Gonçalves para a coluna Desvio Indica, da Revista Desvio, Mariana Maia comentou brevemente que, para realizar o seu trabalho, pegou a mesma bacia usada por sua mãe para lavar as roupas e banhar os filhos quando eram pequenos. A importância dada a esse objeto nos mostra a multiplicidade da vida feminina negra: o instrumento do trabalho pesado, é também o lugar do cuidado. Longe de romantizar a lida, a mão preta que alça a bacia à coroa, joga com o que outrora era, de maneira rasa, compreendido como o signo de subserviência e trabalho. Semelhante gesto faz a cantora Elza Soares ao anunciar na música Lata D'água:

Eu quero ver você mandar neguinha  
Eu quero ver você mandar por aí  
O samba mandou me dizer  
Que precisa de tempo pra pensar  
Ou mudar a cadência do samba do morro  
Ou resolverá mudar o morro de lugar  
(...)  
Lata d'água na cabeça  
É o estandarte que representa minha arte  
Jogo de cena é a fome  
Negra sempre foi o meu nome  
Mas digo isso porque  
Tenho o samba pra me defender<sup>17</sup>

16 JUNIOR, Clementino. CoroAção - Teaser. YouTube, 9 out. 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=NKIDhFrEkcl&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=NKIDhFrEkcl&feature=emb_title)> Acesso em: 13 fev. 2021.

17 Música, de autoria da própria cantora, que integra o álbum Mais Feliz, lançado em 2004. ELMAIS, Alexandre. Elza Soares - Lata D'água. YouTube, 17 fev. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gN4tAshSdTk&ab\\_channel=AlexandreElmais](https://www.youtube.com/watch?v=gN4tAshSdTk&ab_channel=AlexandreElmais)>. Acesso em: 26 fev. 2021.

Podemos perceber como Elza Soares volta na lata d'água na cabeça, não a resignificando, pois ainda trata em sua música do cotidiano do morro, mas sim a partir de uma projeção positiva ao alçar o instrumento de sustento a estandarte. Dizemos que Elza Soares volta, por vermos na composição da cantora uma referência direta à *Lata D'água*, letra de Luiz Antônio e Jota Júnior datada de 1952 e que tem como intérprete Marlene. Nessa última música, popularizada no carnaval, há a narrativa de uma lavadeira, que ao incansavelmente subir e descer o morro, levando uma criança pelas mãos, sonha com a vida no asfalto. Elza canta uma *existência para além da dificuldade*, se afasta do destino melancólico, de sonhos não concretizados, muitas vezes cantado e pintado para a mulher negra no Brasil.

Mariana Maia não somente se ocupa do presente-futuro. Através de *CoroAção*, a artista e historiadora da arte, revisita estética e criticamente um forte signo de representação da negritude na história da arte branco-brasileira e tem em sua ação a elaboração de outras narrativas históricas e outros modos de olhar. Tais modos rompem com o modelo branco-cêntrico de pensar e produzir nossas existências.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria E. (1981) Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: Masp, v. 2, 2019, p. 85-94
- BECCARI, Vera d'Horta. O Personagem da Semana. Renina Katz. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1981. Suplemento Cultural, p. 8.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, v. IV, n.2, abr., Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- \_\_\_\_\_. Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história. In: *Nava*. V.2. n.1. Julho/Dezembro. 2016. pp.166-182.
- GONÇALVES, Clarisse. Desvio Indica: Mariana Maia. Revista Desvio. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/02/14/entrevista-mariana-maia/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- HILL, Marcos. "Mulatas" e negras pintadas por brancas. *Questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.
- KATZ, Renina. Renina Katz. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 6).
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOTIERZO, Tatiana. Contornos do invisível: Racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- Mariana Maia. Disponível em: <<http://maiamariana.com.br>>. Acesso em: 13 fev. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- Vida por escrito - Portal bibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: <<https://www.vida-porescrito.com>>. Acesso em: 20 fev. 2021.