



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**ESCREVIVÊNCIA E DIALOGISMO NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS:
ANÁLISE DOS ENUNCIADOS NAS CANÇÕES DO DISCO QUARTO DE
DESPEJO (1961) À LUZ DO LIVRO HOMÔNIMO**

THAINA DE SANTANA ALENCAR

Foz do Iguaçu

2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**ESCREVIVÊNCIA E DIALOGISMO NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS:
ANÁLISE DOS ENUNCIADOS NAS CANÇÕES DO DISCO QUARTO DE
DESPEJO (1961) À LUZ DO LIVRO HOMÔNIMO**

THAINA DE SANTANA ALENCAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre/Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dra. Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro

Foz do Iguaçu

2024

THAINA DE SANTANA ALENCAR

**ESCREVIVÊNCIA E DIALOGISMO NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS:
ANÁLISE DOS ENUNCIADOS NAS CANÇÕES DO DISCO QUARTO DE DESPEJO
(1961) À LUZ DO LIVRO HOMÔNIMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre/Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro
UNILA

Prof. Dra. Cristiane Checchia
UNILA

Prof. Dra. Raffaella Fernandez
USP

Prof. Dra. Júlia Alves
UNILA

Foz do Iguaçu, 15 de março de 2024

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

A368

Alencar, Thaina de Santana.

Escrivência e Dialogismo na obra de Carolina Maria de Jesus: análise dos enunciados nas canções do disco Quarto de Despejo (1961) à luz do livro homônimo / Thaina de Santana Alencar. - Foz do Iguaçu, 2024.
124 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu – PR, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro.

1. Quarto de Despejo. 2. Escrivência. 3. Discografia. 4. Livro. 5. Dialogismo. I. Ribeiro, Profa. Dra. Simone Beatriz Cordeiro. II. Título.

CDU 82.09(81)

Dedico este trabalho às minhas antepassadas, que abriram caminhos para que eu pudesse passar.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a minha mãe Nice, por acreditar em meu potencial.

A Maria Beatriz Barmaimon, por estar ao meu lado durante a saga do mestrado.

Aos meus irmãos Thais e Danilo, que me apoiam ainda que de longe.

A Fernanda Albino Festa e Mayara Dias, que sempre estiveram ao meu lado, nas situações mais adversas.

Ao casal mais lindo da trílice fronteira, Stefanía e Cláudio, que desde que chegaram na minha vida, só somaram. Obrigada pelos tantos cafés da tarde que compartilhamos!

Ao Slam de la Frontera e Kaburé Maracatu, coletivos que me acolheram e me tiraram, por vezes, o estresse da escrita da dissertação.

As meninas do futebol da UNILA.

A professora orientadora Dra. Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro, pela orientação neste trabalho.

Ao PPG-IELA, seu corpo docente e discente.

À UNILA, que através da bolsa PROBIU, financiou a presente pesquisa, possibilitando a sua concretização.

Aos que acompanharam a banca.

Aos meus amigos que estão presentes, mas também aos que não puderam ficar. Muito obrigada por cruzarem meus caminhos.

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro. (Carolina Maria de Jesus)

RESUMO

Em 1961, na capital paulista, a renomada escritora Carolina Maria de Jesus lançava, logo após o sucesso do *best-seller Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960), o disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* (1961). Nele, canta sobre o cotidiano, a simplicidade, a exaltação, a coragem, as necessidades e as injustiças sociais, sobretudo, relacionadas a gênero e classe, que afetam significativamente, especialmente, as vivências afrodiaspóricas brasileiras. Dentro deste contexto, esta pesquisa visa analisar de maneira aprofundada quatro das canções presentes no disco: *Rá ré ri ró rua*, *Pinguço*, *Moamba* e *O Pobre e o Rico*. Essas composições foram selecionadas por sua relevância para a discussão das temáticas de gênero e classe, tão presentes na obra de Carolina. O objetivo é investigar de que forma a escrevivência (EVARISTO) nos enunciados das letras das canções selecionadas, dialoga com os enunciados encontrados no livro *Quarto de Despejo*, com o intuito de desvelar possíveis atravessamentos raciais que possam não estar explícitos no disco, mas que certamente permeiam as obras da autora. Além de sua importância artística, a discografia e as obras literárias de Carolina Maria de Jesus também são valiosos documentos que registram o cenário periférico do Brasil na segunda metade do século XX. Portanto, esta pesquisa não apenas visa aprofundar as reflexões expressas no disco, mas também visa estabelecer conexões dialógicas com o livro homônimo. Neste sentido, a abordagem metodológica adotada é qualitativa, instrumentalizada através da análise documental, exploratória e descritiva. Utiliza-se fichamentos, pesquisa em periódicos da época e análises temáticas para embasar a investigação. A análise se apoiará em conceitos teóricos fundamentais, tais como escrevivência (EVARISTO), interseccionalidade (AKOTIRENE), Diáspora (HALL) e dialogismo (BAKHTIN, FIORIN). Assim, a análise demonstrou que as canções selecionadas abordam de forma explícita questões de gênero e classe, sem evidenciar diretamente a categoria raça. Entretanto, ao observar o disco à luz das relações dialógicas com o livro homônimo, novas perspectivas emergem, revelando nuances sobre a experiência racial no Brasil. Desse modo, este trabalho aspira contribuir para uma compreensão mais ampla do legado de Carolina Maria de Jesus, especialmente no que diz respeito ao ainda pouco explorado disco *Quarto de Despejo*.

Palavras-chave: Quarto de Despejo. Escrevivência. Discografia. Livro. Dialogismo.

RESUMEN

En 1961, en la capital paulista, la renombrada escritora Carolina Maria de Jesus lanzaba, justo después del éxito del best seller *Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960), el disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* (1961). En él, canta sobre el cotidiano, la simplicidad, la exaltación, el coraje, las necesidades y las injusticias sociales, sobre todo, relacionadas con género y clase, que afectan de manera significativa, especialmente, las vivencias afrodiaspóricas brasileñas. Dentro de este contexto, esta investigación tiene como objetivo analizar de manera profunda 4 (cuatro) de las canciones presentes en el disco: *Rá ré ri ró rua*, *Pinguço*, *Moamba* y *O Pobre e o Rico*. Estas composiciones fueron seleccionadas por su relevancia para la discusión de las temáticas de género y clase, tan presentes en la obra de Carolina. El objetivo es investigar de qué manera la *escrevivência* (EVARISTO) en los enunciados de las letras de las canciones seleccionadas, dialoga con los enunciados encontrados en el libro *Quarto de Despejo*, con el fin de desvelar posibles atravesamientos raciales que puedan no estar explícitos en el disco, pero que ciertamente permean las obras de la autora. Además de su importancia artística, la discografía y las obras literarias de Carolina Maria de Jesus también son valiosos documentos que registran el escenario periférico de Brasil en la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, esta investigación no solo busca profundizar las reflexiones en el disco, sino también establecer conexiones dialógicas con el libro homónimo. En este sentido, el enfoque metodológico adoptado es cualitativo, instrumentalizado a través del análisis documental, exploratorio y descriptivo. Se utilizan fichamentos, investigación en periódicos de la época y análisis temáticos para sostener la investigación. El análisis se apoyará en conceptos teóricos fundamentales, como *escrevivência* (EVARISTO), interseccionalidad (AKOTIRENE), Diáspora (HALL) y dialogismo (BAKHTIN, FIORIN). Así, el análisis demostró que las canciones seleccionadas abordan de manera explícita cuestiones de género y clase, pero sin evidenciar directamente la categoría raza. Sin embargo, al observar el disco, considerando las relaciones dialógicas que mantiene con el libro homónimo, surgen nuevas perspectivas, revelando matices sobre la experiencia racial en Brasil. De este modo, este trabajo pretende contribuir a una comprensión más amplia del legado de Carolina Maria de Jesus, especialmente sobre el aún poco explorado disco *Quarto de Despejo*.

Palavras-clave: Quarto de Despejo. Escrevivência. Discografía. Libro. Dialogismo.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
PPG-IELA	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana
DQD	Disco Quarto de Despejo
LQD	Livro Quarto de Despejo

SUMÁRIO

AUTOAPRESENTAÇÃO: ALGUMAS PALAVRAS PRÉVIAS.....	12
1 INTRODUÇÃO.....	17
2 METODOLOGIA.....	25
2.1 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA.....	27
2.1.1 Levantamento Bibliográfico e Documental.....	29
2.2 CAROLINA MARIA DE JESUS.....	34
2.2.1 Quarto de Despejo (1960) - livro.....	37
2.2.2 Quarto de Desejo (1961) - peça teatral.....	40
2.2.3 Quarto de Despejo (1961) - disco.....	41
2.2.4 Delimitação do corpus.....	49
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	53
3.1 ESTUDOS CULTURAIS.....	54
3.1.1 Diáspora, Identidade e Representação.....	55
3.1.2 Contribuições do Feminismo Negro.....	61
3.2 ESCREVIVÊNCIA.....	64
3.3 ENUNCIADO, DIALOGISMO E GÊNEROS DO DISCURSO.....	66
4 ANÁLISE.....	70
4.1 RÁ RÉ RI RÓ RUA.....	73
4.2 PINGUÇO.....	82
4.3 MOAMBA.....	94
4.4 O POBRE E O RICO.....	105
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	120

AUTOAPRESENTAÇÃO: ALGUMAS PALAVRAS PRÉVIAS

Desde cedo a mãe da gente fala assim: “filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.” Aí passado alguns anos eu pensei: Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado, pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses... por tudo que aconteceu? Duas vezes melhor como? (Racionais MC's)¹

A motivação para a realização dessa pesquisa parte, inicialmente, do meu interesse como pesquisadora pelas obras da escritora Carolina Maria de Jesus, em diferentes ângulos. Por vir de uma graduação interdisciplinar, esse interesse deságua nas diversas áreas que me cercam, como educação, literatura, performance e tradução. As obras de Carolina estão presentes no trabalho que desenvolvo voltado para sociolinguística, na prática de escrita de minhas poesias e no trabalho prático que desenvolvo como *performer*. Percebendo que seria relevante estudá-las também na academia, resolvi acolher essa perspectiva.

Carolina Maria de Jesus me foi apresentada tardiamente, em 2017, durante o curso de graduação em Letras, Artes e Mediação Cultural, através do livro *Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960). O título da obra só não me chamou mais atenção, do que o fato de, até então, nunca ter ouvido falar da escritora em questão. Percebi que Carolina deixou um legado, seguido sobretudo por pesquisadoras negras e/ou periféricas, mas também por artistas visuais, grafiteiros, escritores e músicos.

Como o universo da música é um dos que mais me cativam nas artes, acabei por encontrar nele, artistas que se inspiraram em Carolina para criarem e com suas criações, acabaram por me inspirarem também. No pulsar das batidas das periferias, Carolina continua a mover a favela com seu legado. No século XX, a autora cantou e escreveu sobre temas presentes na favela, que hoje ressurgem como uma voz ancestral que ressoa nas narrativas de resistência e luta de músicos periféricos do século XXI.

O rapper Leall, em sua música *Quarto de Despejo*, retrata o universo carioca das favelas, denunciando os desníveis sociais, o racismo estrutural e a violência policial, ecoando os ecos da voz de Carolina Maria de Jesus. Lançada em 2018, a canção de

¹ Introdução da música *A Vida é um Desafio* de Racionais MC's e Afro-X, que integra o disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, lançado em 2002.

Leall é um testemunho da permanência e atualidade dos temas abordados por Carolina no século passado.

O cantor Wanderson Lemos, em *Carolina Maria de Jesus*, mergulha na trajetória da autora e a utiliza para construir sua própria expressão artística. Lançada em 2021, essa obra é um tributo direto à força e à poesia contida na escrita de Carolina, trazendo-a para os ouvidos contemporâneos de uma nova geração sedenta por representatividade e identidade.

O rapper Rapadura, com sua música *O nordeste é a peste*, revela a influência transversal da obra de Carolina Maria de Jesus, não apenas nas periferias urbanas, mas também em outras margens geográficas do país. Utilizando um *sample* da música *O Pobre e o Rico* da própria Carolina, Rapadura tece uma narrativa sobre estigmas relacionados a região nordeste e a luta contra a xenofobia, unindo as vozes do passado e do presente em uma só melodia. Lançada em 2023, a canção é um testemunho da capacidade atemporal da obra de Carolina em inspirar e provocar reflexões sobre a realidade social brasileira.

Além disso, há também a percussionista Sthe Araújo, que imprimiu sua marca na mais recente versão musical do disco *Quarto de Despejo*, em 2023. Sthe, que dirigiu a regravação do Selo SESC, havia participado em 2019 da regravação anterior de 7 (sete) músicas do disco, executadas pelo 1º Andar Stúdio & Produções.² As regravações não apenas resgatam a obra de Carolina, mas a reinventam e enegrecem, trazendo-a para os palcos e para os ouvidos atuais com uma nova roupagem.

Como artista, fui também profundamente influenciada pela poetisa Carolina em minhas criações. Sua escrita visceral e seu canto potente reverberam em minha própria expressão artística. Suas palavras penetraram em minha poesia, entrelaçando-se com meus próprios pensamentos e experiências. Os relatos de Carolina sobre a vida nas favelas, a luta contra a discriminação racial e a busca por dignidade me causaram uma sensação de identificação imediata. Possivelmente por também carregar a experiência de viver as paisagens da favela em São Paulo, em meio ao caos urbano e suas diversas contradições. Além disso, utilizei suas obras como matéria-prima para criar algumas performances que realizei no Brasil e na Colômbia.

² Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/blogs/musica-em-letras/2023/02/sambas-e-marchas-da-escritora-carolina-maria-de-jesus-sao-regravados-no-album-bitita-as-composicoes-de-carolina-maria-de-jesus.shtml> <acesso em 20 de fev. de 2024>.

As palavras de Carolina me moveram de tal forma, que decidi pesquisar mais sobre sua vida e obra. Neste processo, adentrei o “Laboratório de Tradução da UNILA”, projeto de extensão voltado para a prática coletiva de tradutores, que estava iniciando as traduções de algumas das obras da autora para o espanhol. As obras traduzidas foram *Quarto de Despejo*, *Casa de Alvenaria*, *Favela* e *Onde Estaes Felicidade?*, que após dois anos de trabalho, foram publicadas em 2019, em Bogotá, na Colômbia, no livro *Cuarto de Desechos y Otras Obras*, pela editora Uniandes. Posteriormente, outras editoras publicaram as traduções, como a Mandacaru da Argentina, a editora UNAM no México, a editora Libros del Cardo no Chile e a editora Txalaparta na Espanha. Fazer parte do processo de tradução das obras de Carolina me rendeu muitas trocas e aprendizados. Depois do citado episódio, não parei de pesquisar as obras da autora. Posteriormente, o livro *Quarto de Despejo* foi objeto de pesquisa em minha iniciação científica e em algumas disciplinas da graduação.

Na etapa final da graduação, em meio ao cenário caótico gerado pela pandemia de COVID-19, decidi que o trabalho de conclusão de curso também teria como objeto de pesquisa alguma das obras da escritora. Nesta busca, esbarrei em uma feliz surpresa: o quase desconhecido disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando Suas Composições (1961)*. Optei por estudá-lo: primeiro, por não encontrar muito material que falasse sobre a discografia; segundo, pelo desejo em pesquisar música brasileira, visando a observação das letras.

Segui com a pesquisa do disco para o TCC, intitulado *Perspectivas Interseccionais na Obra de Carolina Maria de Jesus: Análise do Disco Quarto de Despejo (1961)*, sob a orientação da Dra. Ângela Maria Souza. A partir da análise do conteúdo das músicas *A Maria Veio*, *Vedete da Favela*, *As Granfinas* e *Moamba*, a pesquisa teve como objetivo refletir sobre as representações femininas presentes nas canções, através do conceito de interseccionalidade. Após a defesa, no segundo semestre de 2021, considerando outras inquietações despertadas ao longo do trabalho e, seguindo as recomendações da banca, decidi dar continuidade à pesquisa na pós-graduação.

Aterrizando no mestrado no PPG-IELA, o percurso das disciplinas e do estágio docente foi construído com expressiva participação das obras de Carolina Maria de Jesus. A autora, que escrevia em seus diários, tanto para se desafogar da vida dura que levava, quanto por esse ser um dos poucos prazeres que não lhe podia ser arrancado, me inspira na tarefa árdua que é escrever na academia. Seguindo o caminho de determinadas produções de Carolina, construídas na ação de narrar o cotidiano, percebi que produzir

um diário de pesquisa seria uma maneira proveitosa de me aproximar da escrita da autora e de sua forma de perceber o entorno. Então, nos últimos doze meses, escrevo diariamente sobre pontos fundamentais da pesquisa, entrelaçados ao meu cotidiano. Isso me auxiliou a me aproximar mais da escrita da autora.

É importante pontuar que essa pesquisa observa o objeto de estudo, por meio de questões sociais como gênero, classe e raça. Especialmente sobre a última, quando citada, parece gerar certo incômodo. Quando reivindico falar sobre raça, principalmente no meio acadêmico, esse desconforto, vindo principalmente de pessoas brancas, se aprofunda. Encaro tal incômodo como uma problemática relacionada diretamente ao fato de brancos não se verem como pessoas racializadas.

Através da observação do contexto sócio-histórico brasileiro no campo da educação, é perceptível as vantagens que brancos tem sobre negros, assim como em diversos outros espaços institucionais. E esses privilégios se traduzem em maior acesso a recursos, redes de contatos mais amplas, aceitação mais fácil em programas de estudo e maior reconhecimento por parte da comunidade acadêmica. Por outro lado, pessoas negras enfrentam barreiras adicionais, como preconceito, discriminação e falta de representatividade em áreas de estudo específicas. Enquanto as produções brancas são amplamente reconhecidas e estudadas sem questionamento do atravessamento da identificação dos pesquisadores com seus objetos de estudo, as produções negras, quando estudadas, sobretudo por negros, são frequentemente marginalizadas e reduzidas a “pesquisas identitárias”. O questionamento que quero levantar, nesse sentido, é: porque a proximidade do branco com seu objeto de pesquisa não é vista como um problema, enquanto essa relação de proximidade entre o negro e seu objeto de pesquisa é frequentemente vista com desconfiança? Após anos de reflexão sobre a questão, a resposta foi se tornando mais nítida: racismo estrutural.

Ao pensar nas questões étnico-raciais que atravessam a história do Brasil, percebe-se que ser branco é carregar um privilégio, que permitiu que muitos indivíduos evitassem confrontar as questões de raça, pois não precisavam lidar com as mesmas formas de discriminação e marginalização que as pessoas negras enfrentam diariamente. Pessoas brancas podem sentir-se desconfortáveis ou defensivas ao se pensarem como sujeitos racializados, pois isso desafia sua posição de privilégio e os obriga a reconhecer sua própria identidade racial e os sistemas de poder que beneficiam essa identidade.

Em uma sociedade que ainda bebe da herança escravocrata deixada pela colonização, é urgente que a discussão sobre raça e racismo se torne um debate também

entre os brancos. É importante ressaltar que o diálogo sobre negritude não é uma ameaça aos brancos, mas sim uma oportunidade para construir uma sociedade mais justa e equitativa para todos.

Neste sentido, reforço a importância deste trabalho ser desenvolvido a partir de questões sociais como raça, além das categorias de gênero e classe, para se pensar a produção musical de Carolina. Aprendi ao longo de meus estudos sobre raça, que é fundamental fomentar as discussões sobre as relações étnico raciais no Brasil, mas esse debate deve ser feito por todos, o que significa que o branco tem que se fazer presente tanto quanto o negro no assunto. Discutir sobre raça é uma oportunidade de expor os desníveis sociais, sendo ainda uma maneira de combater e superar o racismo estrutural que permeia todas as esferas da sociedade.

Após me perguntar inúmeras vezes, o que pretendo com esse trabalho e qual a relevância em pesquisar o disco *Quarto de Despejo*, cheguei a conclusão que o disco me toca pessoalmente, quando penso em minha própria experiência na favela. A música sempre me moveu, e entendê-la para além da métrica, harmonia e questões técnicas, relacionando-a ao contexto sócio-histórico, é algo que prezo, principalmente por ser uma ouvinte atenta de RAP nacional desde cedo.

O RAP caminha junto ao contexto social em que foi criado, trazendo denúncias sobre os desníveis sociais relativos, principalmente, a raça, classe e nos últimos tempos, a gênero. Desse modo, analisar o disco *Quarto de Despejo*, que como o RAP, traz questões relativas ao contexto social, é importante para essa pesquisadora negra e periférica, pois estou tão próxima do contexto narrado, que até posso tocá-lo. Falar sobre o cotidiano da favela a partir do olhar de Carolina Maria de Jesus, entrelaçado ao meu e ao de tantas outras referências nos estudos interseccionais, é refletir sobre o lugar que ocupo na sociedade e como isso me atravessa, pois, como canta os Racionais MC's, "Eu não li, eu não assisti. Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama. Eu sou o fruto do negro drama" (RACIONAIS MC'S, 2002).³

Em suma, um dos principais combustíveis que me mobilizam a seguir pesquisando as obras de Carolina Maria de Jesus é o desejo em contribuir com futuras pesquisadoras, que, assim como eu, reconhecem a potência indomável da autora e almejam o reconhecimento de suas obras dentro e fora do Brasil. Espero que este trabalho possa inspirar mentes curiosas a se aventurarem no universo sonoro de Carolina e contribua significativamente na propagação de suas ideias para as futuras gerações.

³ Trecho da música "Negro Drama", do disco "Nada Como Um Dia Após o Outro Dia", dos Racionais MC's.

1 INTRODUÇÃO

Considerando a vasta presença negra na América Latina e as condições às quais os diversos povos africanos foram dispersos pelo globo através do processo de tráfico transatlântico, é pertinente refletir sobre a produção intelectual, artística e cultural da diáspora africana em solo latino-americano. Partindo da noção de que a contribuição negra, ainda que deslegitimada, foi e é expressiva para a construção do pensamento latino-americano, se faz necessário observar as estratégias traçadas para afirmar tais contribuições. Neste sentido, compreendendo a importância de expressões artísticas conectadas às populações negras, em particular, as ligadas à oralidade, como a música, apontamos para a música gestada a partir da diáspora, como uma dessas estratégias de sobrevivência cultural, que ilustra as bagagens recheadas de saberes, descontentamentos e experiências históricas negras.

Sendo a música uma linguagem que atravessa diversas culturas do mundo, é evidente que não escapa às classificações dicotômicas. O juízo de valor, no geral, está ligado ao que grupos hegemônicos determinam como bom ou ruim. No caso brasileiro, no que diz respeito a música afrodiáspórica, o samba, por exemplo, ocupa lugar de destaque. Entretanto, cabe recordar que, até sua consolidação como símbolo nacional, o ritmo e seus adeptos foram perseguidos e criminalizados atrozmente. Atualmente, um processo similar ocorre com o *funk* que, desde o seu surgimento, no final do século XX, é tratado como música inferior. Um ponto importante é que os citados ritmos populares, se desenvolveram nas margens da sociedade brasileira, sendo posicionados, posteriormente, entre diversas camadas sociais.

Neste processo, alguns ritmos e artistas destacaram-se mais que outros e ficaram conhecidos ou não por seus trabalhos artísticos. Estes, a depender da forma que são recebidos, apreciados ou rejeitados pela sociedade, podem conferir aos artistas reconhecimento e fama. Contudo, o reconhecimento em um segmento artístico ou literário não é garantia de reconhecimento em outro. Um exemplo dessa relação é a que foi vivenciada pela escritora e cantautora⁴ Carolina Maria de Jesus, cuja discografia é objeto de estudo da presente pesquisa.

⁴ Autor da letra e da música das canções que interpreta, geralmente a solo, cuja temática é majoritariamente social, política ou poética. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cantautora>, <acesso em 20 de fev. de 2024>.

Carolina Maria de Jesus foi uma importante escritora brasileira, natural do estado de Minas Gerais. Quanto à data de seu nascimento, há controvérsias, mas 14 de março de 1914 é a data mais divulgada. Sobre isso, Carolina se questiona:

Será que eu nasci no ano de 1921? Há os que dizem que nasci no ano de 1914. Eu notava que os pretos não sabiam ler. Nunca vi um livro nas mãos de um negro. Os negros não serviam no exército porque não eram registrados, não eram sorteados. Eles diziam: - É orgulho. Só os brancos que são considerados brasileiros. Ninguém na minha família tinha registro (JESUS, 1986, p. 121).

Essa negação do direito ao registro, pode ser entendida, na perspectiva interseccional, como uma violência iniciada já no nascimento, que impactará desproporcionalmente certos grupos que já enfrentam múltiplas formas de discriminação e opressão.

Filha de lavadeira, Carolina teve a oportunidade de estudar durante dois anos no colégio Allan Kardec, em Sacramento. Algo atípico entre seu grupo familiar. Ter sido alfabetizada, ainda que por um período curto de tempo, juntamente com sua paixão pelos exercícios de escrita e leitura, lhe concedeu acesso ao mundo dos livros, caminho que trilhou até a sua morte. Chegou a São Paulo após a morte da mãe. Seu sonho em ser reconhecida enquanto escritora cresceu junto às dificuldades que encontrava desbravando a capital paulista.

Em 1948, se viu condicionada a viver às margens do rio Tietê, lugar que mais tarde se transformou na favela do Canindé. Naquele assentamento informal, improvisado com tábuas, onde as condições de vida eram precárias, sem acesso a serviços básicos como água, saneamento, educação e saúde, foi o lugar onde Carolina viveu durante anos. Sua principal atividade, passou a ser a coleta diária de materiais nas ruas de São Paulo. Dentre os objetos recolhidos, o papel tinha um valor imensurável. Quando vinha coberto de palavras, como jornais, revistas e livros, Carolina prontamente lia, antes de vendê-lo. Mas, quando vinha vazio, o papel se tornava também atrativo, já que a autora poderia preenchê-lo com suas próprias palavras, com sua escrevivência repleta de reflexões, cotidianidade, poesias, apontamentos, análises sociais, angústias, desabafos, alegrias, violências, afetos, revoltas, denúncias, desejos e sonhos.

Em 1960, Carolina Maria de Jesus publica a sua obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, resultado dos seus diários escritos na década de 1950, enquanto sobrevivia na favela do Canindé. É relevante pontuar que Audálio Dantas, o jornalista que possibilitou a publicação, editou o livro a partir de suas perspectivas, não inserindo

diversos diários da autora na obra final. Quando lançado, o *best-seller* chacoalhou não só a sociedade brasileira, como foi rapidamente traduzido para diversos idiomas, alcançando êxito internacional. As duras linhas causaram estardalhaço por todo o país logo nas primeiras semanas de lançamento, colocando-a ao lado de escritores como Jorge Amado e Clarice Lispector.

Em seu segundo livro, *Casa de Alvenaria* (1961), já fora da favela, descreve os percalços após a fama, o universo das camadas sociais mais altas, os exaustivos compromissos e as decepções em meio à convivência com os novos vizinhos que rechaçavam a ela e seus filhos. Nesta obra, Carolina Maria de Jesus, por vezes, versa sobre seu fascínio pelo rádio e o desejo em alçar a voz interpretando suas composições musicais. Apesar de não receber a aprovação imediata de Aurélio Dantas, figura importante em sua trajetória, gravou o disco *Long-Play Quarto de Despejo* com 12 canções, sob arranjos e direção artística de Júlio Nagib. O disco foi lançado pela gravadora RCA Victor em 1961, um ano após a publicação da obra literária homônima⁵.

O disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando Suas Composições* (1961) e o livro *Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960)⁶ descrevem o cotidiano social dos moradores da favela do Canindé, em São Paulo, na metade do século XX, onde o dia-a-dia dos que habitam as margens sociais é narrado de maneira crua, por alguém que não apenas observava, mas escrevia (EVARISTO, 2020) aquela realidade. Entretanto, apesar de terem o mesmo nome, as obras são diferentes. O DQD não é uma adaptação do LQD, como na adaptação feita para a peça teatral *Quarto de Despejo*. O DQD é, entre muitas coisas, a materialização do desejo de Carolina em cantar, somado à oportunidade oferecida a ela pela RCA Victor, logo após o sucesso do LQD. Ou seja, apesar de trazerem temas em comum em seus conteúdos, as obras têm suas particularidades.

Os enunciados de ambas as obras tocam em problemáticas cotidianas relativas à raça, gênero e classe na sociedade brasileira, sendo algumas problemáticas mais explícitas que outras. Apesar das relações dialógicas existentes entre os enunciados do DQD e do LQD, ao contrário do LQD, o DQD pouco explorado, não explicita questões raciais em seu conteúdo. Mediante a citada relação dialógica entre os enunciados

⁵ Que ou quem tem o mesmo nome que outrem ou que outra coisa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/homónimo>, <acesso em 20 de fev. de 2024>.

⁶ A partir daqui, ao longo da pesquisa, se utilizará as abreviaturas DQD, para se referir ao disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando Suas Composições* (1961) e LQD para se referir ao livro *Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960).

expressos nas obras, parto do seguinte questionamento: Como os não ditos acerca de raça no *corpus* selecionado do DQD se transformam e ganhando nuances de racialidade, se considerarmos para a observação os registros documentais do LQD?

No LQD, a cantautora comenta brevemente seu processo criativo na composição de canções: cantava repetidas vezes. Primeiro, a música era enunciada a partir da voz, depois, era escrita. Neste processo, era possível mudar elementos, repensar a métrica, extrair certos enunciados que não cabiam, etc., ou seja, a criação musical era mais livre e desinibida. Carolina comenta no LQD que quando cantava, no geral, era por estar feliz, diferente de quando escrevia, que muitas vezes, era uma estratégia para se acalmar.

Cabe ressaltar, que neste trabalho, posiciona-se Carolina como cantautora, pois a artista compõe e canta suas próprias músicas. Enfatiza-se, desse modo, o papel duplo da artista como criadora de suas próprias composições e intérprete das mesmas. Essa habilidade de composição e performance, possibilitou que Carolina se expressasse a partir de suas próprias experiências, emoções e perspectivas através de suas letras, resultando em uma produção musical pessoal e autêntica.

Como exposto, as músicas, principalmente as analisadas, trazem temas ligados às categorias de gênero e classe, como os desníveis entre mulheres e homens e pobres e ricos. Mas, e as questões relativas às relações raciais, como aparecem? Carolina traz a questão da negritude em diversas obras, mas isso parece não aparecer em suas canções. Considerando seu lugar de fala, a questão da negritude já está inserida em sua prática discursiva e é intrínseca à sua escrevivência. Assim, há de se considerar a hipótese de que a autora não tenha inserido explicitamente a questão de raça em suas letras, por não achar relevante fazê-lo através da linguagem musical, onde notadamente criou de forma mais desinibida. Carolina selecionou temas pertinentes à favela, que atendiam mais explicitamente a questões sociais de classe e gênero em suas composições. Dessa forma, se observará os enunciados do DQD através dos enunciados do LQD, a fim de compreender se por trás das canções selecionadas há dimensões raciais

Como mencionado, ao que tudo indica, a autora via na escrita um caminho capaz de transformar a sua vida. Com uma noção ampla sobre os gêneros discursivos, produziu romance, peça teatral, crônica, conto, poesia, diário e canções para se expressar. Após a publicação do LQD e a repercussão que as denúncias sociais trazidas pela sua obra causaram, Carolina enxergou na música outra poderosa ferramenta para expandir seu enunciado, além também de enxergar a possibilidade em realizar uma de suas vontades:

cantar.

Entretanto, o sucesso esperado com o DQD não veio. A competitividade no mundo da música e da literatura eram diferentes e, adicionando a questão de raça, gênero e classe, a situação ganhou outros tons. Apesar de Carolina Maria de Jesus ter quebrado a tradição do mercado editorial, a entrada de mulheres, negros e pobres ainda era pouco provável no mundo literário, enquanto na indústria da música, o ingresso mostrava-se mais acessível.

Carolina não era cantora profissional, cantava por prazer, o que no mundo da música era uma desvantagem, e, a tentativa de migração do mundo literário para o competitivo mercado musical, não teve resultados satisfatórios. Acredita-se que a questão da difusão de música na época estar condicionada ao rádio e ao seu valor comercial, pode ter contribuído para a não propagação da produção musical de Carolina Maria de Jesus.

É relevante atentar-se à marginalização sistemática e ao apagamento, as quais são submetidas as manifestações artísticas, políticas e culturais, ligadas às populações negras e suas figuras históricas no Brasil. Neste sentido, examinar as letras das canções do DQD e as relações dialógicas que elas mantêm com o contexto social expresso no LQD, abre caminhos para observações mais aprofundadas a respeito das considerações de Carolina Maria de Jesus sobre a sociedade que a cercava, desde uma perspectiva não hegemônica. Isso é importante, entre muitas coisas, pelo fato de que, ao escrever e cantar sobre questões sociais que atravessavam corpos negros, femininos e empobrecidos, a escritora e cantautora, por meio de suas obras, além de produzir um retrato da sociedade brasileira através da arte, produziu também denúncias.

A riqueza poética e a acidez crítica a respeito do cenário social brasileiro trazido nas composições de Carolina, somado à insuficiente quantidade de pesquisas acerca do DQD, são algumas das motivações que levaram à análise das letras. Além de tratar sobre temas pertinentes à sociedade brasileira, a execução da observação das letras confere visibilidade a Carolina Maria de Jesus como compositora e cantora. Em suma, esta pesquisa trará uma mirada crítica à relevância do trabalho musical da escritora e sua imensa contribuição ao pensamento afrodiaspórico latino-americano.

Considerando a música como uma potente ferramenta de e para a reflexão das práticas sociais, entende-se a necessidade de trazer ainda mais o debate das análises de letras de canções para a academia. Assim, esta dissertação propõe-se a analisar 4 (quatro), das doze letras de canções do DQD, à luz do LQD. A realização da pesquisa se

justifica, ainda, pelos enunciados no *corpus* analisado estarem relacionados ao contexto sócio-histórico trazido pelo LQD.

O objetivo geral é analisar os enunciados escriventes das letras das 4 (quatro) canções selecionadas, sob o viés interseccional, para observar no *corpus*, como a categoria raça se apresenta por trás dos enunciados, tornando-se visível a partir das relações dialógicas estabelecidas entre o objeto de estudo e o LQD. Para tal, os objetivos específicos são:

1. Identificar as relações dialógicas entre os enunciados das letras das canções selecionadas do DQD e do LQD;
2. Assinalar nas relações dialógicas observadas, além das explícitas temáticas ligadas a gênero e classe, o atravessamento da categoria raça;
3. Desvelar nas 4 canções selecionadas, a partir de suas relações dialógicas com o LQD, a escrivência e as nuances de representações afro-diaspóricas não explícitas nos enunciados das letras.

Com vistas a desenvolver o proposto nos objetivos geral e específico, bem como obter ou não uma resposta à problemática levantada, definiu-se o escopo metodológico da pesquisa com base no proposto por Gerhardt e Silveira (2009). Tal percurso compreende métodos, abordagens, procedimentos e técnicas específicas, correlatas à temática e ao objeto de estudo. Portanto, este estudo corresponde a uma pesquisa qualitativa, uma vez que se espera interpretar aspectos do DQD e os diálogos que mantém com o contexto sócio-histórico expresso no LQD. Ao objetivar gerar novos conhecimentos em torno de um problema concreto, caracteriza-se, também, por sua natureza aplicada, por ter a premissa de gerar conhecimentos a serem aplicados a contextos específicos.

Para levantar dados sobre o presente estudo, propõe-se o desenvolvimento da pesquisa exploratória e descritiva de maneira concomitante à pesquisa de levantamento bibliográfico e documental, cuja ênfase da definição das técnicas de análise se dará no escopo documental representado pelo DQD e pelo LQD, de Carolina Maria de Jesus. Parte-se dos referenciais teóricos que versam, principalmente, sobre a escrivência, interseccionalidade, diáspora e dialogismo.

Sendo assim, no que compreende o traçado bibliográfico da pesquisa, esse foi

delineado a partir da seleção de uma fundamentação teórica interdisciplinar cujo diálogo temático se baseia no fomento de entrelaçamento das reflexões proposta por autores de diversos campos do saber como, os estudos culturais (Hall, 1999), a linguística (Bakhtin, 1997; Fiorin, 2016; Evaristo, 2020), o feminismo negro (Akotirene, 2020 e Ribeiro, 2020), a história (Gonzalez, 1984/1988 e Napolitano, 2010) e a literatura (Jesus, 1960/1961/1986/1996/2014/2019; Barcellos, 2015; Fernandez, 2008). Por conseguinte, aprofundar os citados conceitos, trará possíveis caminhos na busca em identificar as relações dialógicas entre o DQD e o LQD, visto que a escolha por linhas de pensamento interdisciplinares para a execução deste trabalho envolvem a necessidade de uma “visão holística” na interpretação “dos fenômenos analisados, demonstrando que os fatos sociais sempre são complexos, históricos, estruturais e dinâmicos” (GODOY, 1995, p. 22).

Essa decisão metodológica de caráter interdisciplinar diz respeito a uma forma de encarar o objeto de pesquisa, respeitando as suas nuances constitutivas, haja vista toda a arquitetura socio discursiva que a cantautora quis ressaltar. Logo, uma abordagem que se apoia em teorias diversas e que se relacionam por pontos em comum, necessita ser interdisciplinar. Cabe ainda a coerência para possibilitar uma análise mais efetiva de um documento igualmente diverso, representado pelo DQD, que trata de dimensões sociais e individuais, políticas e econômicas, de identidade e de sobrevivência, como são as canções de Carolina Maria de Jesus.

Uma vez selecionado e considerado o DQD como documento a ser analisado nesta pesquisa, delimitou-se para reflexão 04 (quatro), das 12 (doze) canções que compreendem o *corpus* em estudo: *Rá ré ri ró rua*, *O pobre e o Rico*, *Pinguço* e *Moamba*. Pode-se dizer que a forma crítica, por vezes explícita, que a cantautora tece as suas composições, contribuíram para a delimitação das músicas selecionadas. Nas faixas escolhidas ressalta-se, principalmente, as questões sociais presentes nas letras, como as que envolvem as desigualdades de gênero e classe, bem como os seus desdobramentos, como a violência, a fome, o alcoolismo e o empobrecimento.

Apesar de ser predominantemente atravessado por ritmos afrodiaspóricos e vivências amplamente experienciadas pelas populações negras no Brasil, diferentemente do que acontece com as questões de gênero e classe, as quais são tratadas evidentemente, as composições não mencionam de maneira explícita, questões relativas à raça. Portanto, ao analisar a produção musical de Carolina Maria de Jesus a partir do LQD e dos conceitos de escrevivência, dialogismo e interseccionalidade, busca-se refletir, especificamente, sobre a presença/ausência de marcadores sociais nos enunciados das

composições. Assim, a partir da observação do contexto social da época expresso no LQD, será possível identificá-las e trazê-las à tona.

Para tanto, no capítulo 2 será apresentado o percurso metodológico, a partir da exposição de conceitos teóricos que versam sobre a abordagem qualitativa da pesquisa e a sua natureza aplicada, correlacionadas aos procedimentos exploratórios e descritivos que registram os dados coletados por meio da pesquisa e do levantamento bibliográfico e documental. Com vistas a obter mais informações sobre o objeto selecionado para o estudo, ainda neste segundo capítulo, são tecidas informações de natureza biográfica sobre a cantautora e suas obras, com ênfase em sua discografia. Momento seguido de uma explanação discursiva sobre a delimitação do *corpus* em 04 (quatro) canções para a análise.

O terceiro capítulo compreende a fundamentação teórica do estudo, onde é apresentada a seleção de conceitos teóricos e práticos que auxiliem na análise das canções do DQD em torno do viés contextual sócio-histórico expresso no LQD. Para tal, aborda-se, na área de estudos culturais, questões em torno da diáspora negra, identidade e representação. A luz da perspectiva do feminismo negro, se discute o conceito de interseccionalidade. Na área de linguística, abordaremos o conceito de escrevivência, enunciado, gêneros do discurso e dialogismo, tendo em vista a grande contribuição para traçar a observação e compreensão entre o diálogo existente entre o DQD e o LQD.

A análise das 4 (quatro) canções selecionadas é apresentada no quarto capítulo, cujas análises serão realizadas por pares de temáticas. As canções *Rá ré ri ró rua* e *Pinguço*, que apresentam explicitamente questões de gênero, serão abordadas partindo dessa temática. Já as canções *O Pobre e o Rico* e *Moamba* são abordadas desde a perspectiva de classe. Neste percurso, as canções serão analisadas à luz do LQD, considerando o atravessamento racial nos enunciados, que está implícito nas composições. Cabe ressaltar que as letras das músicas serão retiradas do livro *Clíris: Poemas Recolhidos* (2019).

Nas considerações finais é realizado um resgate dos resultados obtidos em torno da temática e do *corpus* estudado, com vistas a responder à problemática da pesquisa e verificar se a hipótese apresentada se comprovou ou não. Para tanto, os objetivos serão retomados e discutidos quanto às suas execuções. Neste capítulo também são apresentadas as contribuições do estudo e a relevância da continuidade de pesquisas em torno e para além da discografia da cantautora Carolina Maria de Jesus.

2 METODOLOGIA

Nesta seção, aborda-se o caminho metodológico trilhado para o desenvolvimento da pesquisa. Conceituaremos os pressupostos que conduzem o trabalho, no que compreende ao tipo de pesquisa, a sua natureza, ao caráter, aos objetivos, aos procedimentos e às técnicas de levantamento e registro de dados. O faremos a partir de estudiosos como Gerhardt e Silveira (2009), Ramires e Pessoa (2013), Fleury e Werlang (2017), Raupp e Beuren (2006), Kripka, Scheller e Bonotto (2015) e Godoy (1995). Para tanto, além da exposição conceitual, procura-se explicar e exemplificar como os métodos selecionados serão utilizados neste estudo, bem como a relevância dos conceitos utilizados.

Primeiramente, na seção 2.1, serão apresentados os pressupostos metodológicos da pesquisa. Se aborda o caráter qualitativo, já que visa interpretar aspectos sociais do objeto analisado. Em seguida, aborda-se a natureza aplicada do estudo, tendo em vista a intenção de gerar novos conhecimentos que poderão ser aplicados em contexto de futuras pesquisas, especialmente, nas temáticas que envolvem as obras de Carolina Maria de Jesus. Na sequência, argumenta-se sobre a parte exploratória e descritiva do estudo, haja vista que o objeto selecionado foi pouco explorado e, na presente pesquisa, tenciona-se descrever e refletir sobre as relações dialógicas existentes entre o DQD e o LQD. Por não se tratar de uma pesquisa bibliográfica, a ênfase direcionada ao referencial teórico será apenas de cunho de levantamento de literatura necessária à discussão conceitual do viés teórico adotado. Em acréscimo, abordamos a pesquisa de levantamento e de análise documental, uma vez que partimos de um objeto considerando o seu valor artístico e documental.

Nas seções seguintes, apresentam-se pontos referentes à vida de Carolina Maria de Jesus e as suas obras literária e discográfica, além de abordar também a peça teatral denominada *Quarto de Desejo*, uma adaptação do LQD de mesmo nome. Por fim, discorreremos sobre a seleção do *corpus* analisado. Traçaremos esses caminhos, refletindo no fato das três obras se relacionarem, não apenas por terem o mesmo nome, ou por ser uma adaptação, como na peça teatral, ou por ser uma inspiração, como o DQD, mas principalmente, por compartilharem importantes temas.

Desse modo, optamos por este tipo de procedimentos, métodos e instrumentos de pesquisa, pelo interesse em abordar e estudar o tema exposto “a partir da própria expressão ou linguagem dos sujeitos envolvidos, como as formas de produção escrita”

ou, como a própria obra musical de Carolina Maria de Jesus (KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015, p. 246).

2.1 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

A pesquisa qualitativa caracteriza-se pelo aprofundamento das análises referente a seu objeto (RAUPP; BEUREN, 2006, p. 92), no sentido de explorá-lo em sua possibilidade de significados e de reconhecer a “existência de uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito” (RAMIRES; PESSÔA, 2013, p. 25). Ainda que seja um tipo de investigação de definição pouco limitada, por ser executada a partir de caminhos diversos ou multidisciplinares, deve ser “(...) [capaz] de incorporar o significado e a intencionalidade como inerentes aos atos, às relações e às estruturas sociais” (RAMIRES; PESSÔA, 2013, p. 24).

Segundo Ramires e Pessôa, (2013, p. 25), a modalidade qualitativa, também, constitui-se pela “preocupação com o processo da pesquisa”, como evidenciado no presente trabalho pela construção do diário de pesquisa como parte da metodologia. Godoy (1995, p. 21), acrescenta que, por meio da pesquisa qualitativa, “um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada”. Condição que corrobora com o proposto neste estudo: analisar as narrativas expressas nas composições do DQD e as suas relações dialógicas com o LQD, compreendendo o levantamento de pistas que versem sobre o contexto social ao redor da escritora.

Quanto à sua natureza, trata-se de uma pesquisa aplicada que visa gerar impacto social para “além da dimensão acadêmica de divulgação do conhecimento científico” (FLEURY; DA COSTA WERLANG, 2017, p. 12). Assim, ao reconhecer e relacionar questões sociais e culturais referentes ao objeto de estudo, é possível identificar resultados também sociais e culturais, que se projetam para fora dos muros da universidade. Afinal, Carolina Maria de Jesus merece o mais alto reconhecimento acadêmico, como feito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao lhe conceder o título de Doutora Honoris Causa, em 2021. Ainda que a importância da autora não deva ser respaldada apenas pela academia, esperamos que a presente pesquisa acadêmica contribua ao pensamento sobre as obras de Carolina.

Por ter caráter aplicado e interpretativo, este estudo caracteriza-se pela exploração e descrição dos dados levantados a partir da abordagem de temáticas de um objeto pouco conhecido academicamente, por ser pouco estudado em profundidade. Explorar, nesse sentido, significa abordar o objeto a fim de incorporar características novas, possibilitando, inclusive, outros tipos de pesquisas posteriores. Enquanto

“descrever significa identificar, relatar, comparar...” o objeto com formulações teóricas e metodológicas diversas, desde que seja possível o seu atravessamento (RAUPP; BEUREN, 2006, p. 80/81).

Sendo assim, no transcorrer da pesquisa faremos o levantamento teórico publicado, seja por via impressa ou eletrônica, de artigos científicos e livros, com vistas a selecionar e discorrer sobre os conceitos teóricos que embasaram a pesquisa. Se destacam os temas relacionados à diáspora, representação e identidade, com base nas pesquisas de Stuart Hall (1999); tema pertinentes ao feminismo negro, como interseccionalidade a partir dos constructos de Carla Akotirene (2020) e Djamila Ribeiro (2020). Utilizaremos o conceito de Pretuguês, de Lélia Gonzalez (1984/1988) e escrevivência, de Conceição Evaristo (2020). Consequentemente, para proceder com a análise, além da utilização de ferramentas epistemológicas pensadas por teóricas negras, adotou-se também, perspectivas sobre a linguagem em contexto social, estudadas pelo filósofo Mikhail Bakhtin (1997) e seu explicador, José Luiz Fiorin (2016), como os conceitos de dialogismo, gêneros do discurso e enunciado.

Quanto à pesquisa documental, que envolve a coleta, seleção e leitura de documentos, é fundamental ter em mente seu caráter de compreensão do contexto histórico e social em que foi produzido o objeto de estudo, no caso o DQD, uma vez que essa modalidade possibilita o “conhecimento do passado” e a investigação de “mudanças sociais e culturais”. Esse tipo de pesquisa se constitui por algumas etapas definidas, como a “pré-análise”, a “exploração do material” e o “tratamento dos resultados”, que serão abordadas, respectivamente, durante a produção do presente trabalho. Ainda no que diz respeito à manipulação e análise documental em pesquisa qualitativa, segundo a perspectiva de Arilda Godoy (1995), é imprescindível uma interpretação holística, que corresponda também a um aprofundamento da abordagem metodológica. Isso significa dizer que, existe uma dimensão para além daquilo que se pode ler nas letras das músicas, daquilo que se pode ouvir na melodia, ou mesmo daquilo que se pensa como relação imediata entre os conteúdos abordados pelas canções. É na existência de um “conteúdo latente” daquilo que se analisa, na presença de um “sentido que se encontra por trás do imediatamente aprendido”, que a interpretação deve se debruçar (1995, p. 24).

2.1.1 Levantamento Bibliográfico e Documental

Com vistas a complementar e ampliar a geração de dados sobre o objeto de estudo, partiu-se à pesquisa de levantamento bibliográfico que visa obter informações sobre trabalhos acadêmicos em torno do objeto e temática do estudo. Para tanto, realizou-se uma pesquisa no banco de teses e dissertações da Capes, com as seguintes palavras-chave: Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*, Disco, Raça, Gênero e Classe para as quais se obtiveram diversos registros.

Apesar do elevado número de trabalhos encontrados, apenas 1 (um) se relacionava diretamente com o objeto da presente pesquisa. Este foi selecionado, pois se articula mais especificamente ao escopo do estudo. Para uma melhor visualização do levantamento bibliográfico delimitado, dispomos os resultados selecionados no Quadro 1:

Quadro 1 - Levantamento bibliográfico em torno da temática da pesquisa

TÍTULO DO TRABALHO	AUTOR(A)	ANO	INSTITUIÇÃO	PALAVRAS-CHAVE	GÊNERO TEXTUAL
Andarilha de si: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de "Quarto de Despejo"	Jaqueline dos Santos Rocha	2022	CEFET-RJ	Caráter andarilho; Sambas de Carolina; Escrevivências; Caráter cancionista.	Dissertação

Fonte: sistematização da pesquisadora a partir da consulta das palavras-chave ao Coleta Capes

A dissertação de Jaqueline dos Santos Rocha intitulada "Andarilha de si: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de "Quarto de Despejo" discute a obra musical de Carolina Maria de Jesus, destacando a incorporação de experiências coletivas de mulheres negras nas canções. Desse modo, o DQD é apresentado pela autora da dissertação, como um documento que potencializa a voz de Carolina Maria de Jesus como cancionista. O embasamento teórico se dá a partir do diálogo entre autores como Evaristo, Tatit e Tinhorão.

Além da vistoria no banco de teses e dissertações da Capes, fez-se uma pesquisa no *Google Scholar* com as mesmas palavras-chave, para a qual foram encontrados poucos trabalhos relacionados, especificamente, à obra musical, demonstrando a

escassez de publicações sobre o tema. Após este levantamento, selecionaram-se os seguintes trabalhos que abordam o DQD, dispostos no Quadro 2:

Quadro 2 - Levantamento bibliográfico em torno da temática da pesquisa

TÍTULO DO TRABALHO	AUTOR(A)	ANO	TIPO DE PUBLICAÇÃO/ INSTITUIÇÃO	PALAVRAS-CHAVE	GÊNERO TEXTUAL
Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável	Carla Lavorati	2014	Periódico Antares - USC	Alteridade; Marginalização; Música Brasileira.	Artigo
Música, gênero, raça e classe: uma análise do disco “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus	Hugo Romano Mariano	2021	Anais do XXV Congresso Nacional da ABEM - UFMG	Música; Gênero; Raça; Classe.	Resumo expandido
Carolina Maria de Jesus, Poeta e Canção Popular	Raffaella Fernandez	2021	Editora UFVJM		Capítulo de livro
Perspectivas Interseccionais na Obra de Carolina Maria de Jesus: Análise do Disco Quarto de Despejo (1961)	Thaina de Santana Alencar	2022	Repositório Institucional - UNILA	Discografia; Carolina Maria de Jesus; Quarto de Despejo; Interseccionalidade; Lugar de Fala.	TCC
Perspectivas Interseccionais na música “As Granfinas” do Disco Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando suas Composições (1961).	Thaina de Santana Alencar e Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro.	2022	Revista Organon - UFRGS	Carolina Maria de Jesus; discografia; Quarto de despejo, Interseccionalidade; Gênero e Raça.	Artigo
Do Livro ao LP: crônica de costumes e referências intermediárias em Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições	Cinara Antunes Ferreira e Dirlivaldo Nascimento Loyolla	2023	Revista Soletras - UERJ	Carolina Maria de Jesus; Quarto de despejo; Intermidialidade; Crônica; Canção.	Artigo

Fonte: sistematização da pesquisadora a partir da consulta das palavras-chave ao *Google*.

O artigo de Carla Lavorati intitulado “Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável” analisa as letras das canções do DQD, e suas representações de diferentes perspectivas, com ênfase nas marcas de classe e gênero presentes nas músicas. O embasamento teórico inclui autores como Landowski, Bauman, Beauvoir e Rago para aprofundar as reflexões.

O texto de Hugo Romano Mariano intitulado “Música, gênero, raça e classe: uma análise do disco ‘Quarto de despejo’, de Carolina Maria de Jesus” analisa as letras do DQD, explorando as interseções de gênero, raça e classe nas músicas. Utilizando teorias de Avtar Brah, Jorge Luiz Schroeder, Judith Butler e Helena Lopes da Silva, o estudo destaca a contribuição significativa da autora na música, ao utilizá-la como ferramenta de liberdade expressiva e crítica social.

O texto “Carolina Maria de Jesus, Poeta e Cancioneira Popular” de Raffaella Fernandez, discute a íntima relação entre as poesias e as músicas criadas por Carolina Maria de Jesus. A autora explora como as obras da escritora transcendem as fronteiras entre gêneros artísticos, destacando a interseção entre a palavra escrita e a expressão musical em sua produção.

O TCC dessa pesquisadora, intitulado “Perspectivas Interseccionais na Obra de Carolina Maria de Jesus: Análise do Disco Quarto de Despejo (1961)”, analisa, através do conceito de interseccionalidade, quatro canções do DQD, utilizando o livro homônimo, para examinar as representações femininas nas composições e as interseções de raça, gênero e classe que reforçam opressões e marginalizam grupos silenciados historicamente. Já o artigo intitulado “Perspectivas Interseccionais na música “As Granfinas” do Disco Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando suas Composições (1961)” é uma versão revista e atualizada da monografia, que aprofunda especificamente a análise da canção “As Granfinas” através da interseccionalidade.

O artigo de Cinara Antunes Ferreira e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla intitulado “Do Livro ao LP: crônica de costumes e referências intermediárias em Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições” analisa canções do DQD sob a perspectiva da teoria da intermedialidade. Para os autores, as doze composições do DQD funcionam como crônicas de costumes. O trabalho utiliza um quadro teórico baseado em diversos autores, incluindo Arrigucci Jr., Cunha, Melo, Miranda, Oliveira, Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz.

Dada a escassez de informações sobre o recebimento do DQD pelo público e críticos, visando coletar informações e dados sobre, se fez uma pesquisa no Acervo

digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional em 7 (sete) jornais e revistas de grande circulação na década de 1960. Os arquivos encontrados estão presentes em publicações de revistas e jornais situados no Rio de Janeiro e em São Paulo. O período pesquisado corresponde aos anos de 1960 a 1961, utilizando as seguintes palavras-chave: Carolina Maria de Jesus, Disco, *Quarto de Despejo*, Canção e LP. Conforme pode ser observado no Quadro 3:

Quadro 3 - Levantamento de dados na Hemeroteca Nacional em torno da temática da pesquisa

JORNAL/REVISTA	NÚMERO DE MATÉRIAS	CIDADE	ANO
Diário de Notícias	2	Rio de Janeiro	1960 e 1961
Radiolândia	6	Rio de Janeiro	1961
O Mundo Ilustrado	4	Rio de Janeiro	1961
Tribuna da Imprensa	1	Rio de Janeiro	1961
Diário Carioca	1	Rio de Janeiro	1961
Revista do Rádio	1	Rio de Janeiro	1961
Diário da Noite	1	Rio de Janeiro	1961

Fonte: sistematização da pesquisadora a partir da consulta das palavras-chave Hemeroteca Digital.

Foram encontradas e selecionadas 16 matérias, majoritariamente envolvendo o DQD, entre notas de divulgação e críticas, que foram transcritas. Assim, foi possível entender, de forma mais profunda, como foi a recepção da obra musical de Carolina Maria de Jesus pela crítica na época.

Salienta-se que apesar da maioria dos trabalhos selecionados no levantamento bibliográfico em torno da temática da pesquisa, dispostos no Quadro 2, considerarem questões sociais para se construírem, vale pontuar que a presente pesquisa traz outras

perspectivas. Uma distinção fundamental é que, ao contrário das análises anteriores, esta pesquisa adota uma abordagem dialógica do DQD com o LQD. Este aspecto é significativo, pois o LQD complementa e enriquece a compreensão das mensagens e temas presentes nas músicas do DQD. O trabalho se destaca, ainda, por realizar um levantamento sobre a recepção do disco nos jornais e revistas da época, mergulhando no contexto sócio-histórico da criação das canções. Dessa forma, ao incorporar elementos multifacetados à análise, buscou-se não apenas explorar as questões sociais de forma mais profunda, mas também contextualizá-las na obra musical de Carolina Maria de Jesus.

2.2 CAROLINA MARIA DE JESUS

Carolina Maria de Jesus foi pintada, principalmente pelos jornalistas a serviço da burguesia, como a escritora “favelada”. O adjetivo estampa a capa do LQD e foi amplamente utilizado pelos veículos de mídia na época para referenciá-la. Entretanto, a autora não é oriunda da favela. Carolina é uma mulher que migrou da zona rural para a urbana. Sua história se inicia em Sacramento, município da região sudoeste do estado de Minas Gerais. As idas e vindas para outras cidades eram constantes na vida de Carolina, principalmente, por razões ligadas à busca por trabalho e desavenças que ocorriam com cidadãos de Sacramento. Sobre o último, acontece que a autora, além de ser questionadora, sabia ler e escrever, o que no início do século XX era pouco provável para a população no geral, mas principalmente, para a negra. Para mulheres, em especial as negras, o destino era certo: o trabalho braçal, a subserviência, a maternidade compulsória. Mas, contrariando a lógica de que o estudo não é para mulheres e negros, Carolina estudou. Foram em média dois anos. Para muito, pode parecer pouco. Para Carolina, não foi o ideal, mas o suficiente não apenas para aprender a ler e a escrever, mas para se apaixonar por essas atividades e exercê-las com maestria. A autora nunca deixou a leitura e escrita de lado, se tornando uma das mais importantes escritoras do Brasil.

Entre ida e vindas, após a morte da mãe, Carolina passa a viver definitivamente em São Paulo (BARCELLOS, 2015). No início do século XX, a cidade de São Paulo, passava por uma intensa transformação urbana e demográfica devido ao processo de industrialização, a chegada de imigrantes europeus no Brasil e ao êxodo rural. Esses fatores resultaram na formação de áreas periféricas com condições de moradia precárias, onde a maioria era pobre e parte significativa era negra, algo problemático, considerando que os negros eram minoria demográfica na cidade de São Paulo no citado período.

Os cortiços e favelas começavam a dar os primeiros passos rumo à realidade habitacional ainda vigente, principalmente para pretos e pobres no Brasil. É este o cenário que Carolina Maria de Jesus narra em *Favela* (2014), onde disserta sobre as dificuldades enfrentadas por ela diante de sua chegada à favela, como os diversos quilômetros que precisou caminhar para buscar os materiais para construir o seu barraco: “Eu ia de bonde, e voltava a pé com as tabuas na cabeça. Treis dias eu carreguei tabuas dando duas viagens. Dêitava as duas horas da manhã. Eu ficava tão cansada que não conseguia dormir. Eu mesma fiz o meu barracozinho” (JESUS, 2014, p. 25). Nesse espaço

precário, às margens do Tietê, nasceu a favela do Canindé, onde Carolina escreveu seu livro mais conhecido, o *Quarto de Despejo*, publicado em 1960.

Como mencionado, a autora construiu o seu barraco com as próprias mãos. Na favela, teve os três filhos: João José, José Carlos e Vera Eunice. Para uma mulher negra na metade do século XX, era difícil conseguir emprego mesmo não tendo filhos. Com três, a dificuldade se tornava mais complexa. Destemida, a autora não media dificuldades para alimentar os filhos e afirma: “Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los” (JESUS, 1960, p. 14). Em meio a uma realidade estrutural que lhe negava trabalho, a autora começou, então, a recolher reciclagem. Com o pouco dinheiro que conseguia com a venda dos materiais, sustentava a si e aos 3 filhos, não da maneira que queria, mas da forma que era possível na realidade estrutural a que foi condicionada.

O cuidado com os filhos é tema recorrente nos diários da escritora. A caçula, inclusive, é inúmeras vezes citada em algumas obras, principalmente no LQD. O livro é iniciado no aniversário de Vera Eunice. A autora sempre a levava para onde fosse, ainda que, por vezes, tivesse que carregar ao mesmo tempo, o peso do saco de papel nas costas e o da filha no colo. Se nota ao longo do LQD, que a escritora tinha um instinto de proteção gigantesco para com a menina.

Além do LQD, a coletânea de alguns dos diários de Carolina Maria de Jesus, editado e organizado pelo jornalista Audálio Dantas, a autora tem uma vasta produção, que inclui composições de canções, poemas, provérbios e textos inéditos, alguns, inclusive, que até o momento não foram publicados. Em uma reportagem intitulada “Boa sorte levou 46 anos para ir a favela do Canindé”, publicada em 1960 na revista O Mundo Ilustrado, acerca da recente publicação do LQD, Carolina Maria de Jesus revela na linha 17 “E eu ainda tenho escritos que dão para publicar livros até o ano dois mil” (O MUNDO ILUSTRADO, 1960, p. 72). A profecia proferida pela autora não só se cumpriu, como ultrapassou o esperado e os escritos de Carolina continuam a ser publicados mesmo após o ano 2000.

Carolina Maria de Jesus acreditava na potência de sua escrita e na profundidade de sua mensagem. Entretanto, a crítica na época, como aponta Audálio Dantas no prefácio do LQD “A atualidade do mundo de Carolina”, chegou a colocar em dúvida a autenticidade das palavras da autora, sugerindo que se tratava de um golpe publicitário. Mas, em defesa da obra, Audálio Dantas, ainda no prefácio, traz a tona o mencionado por Manuel Bandeira em um artigo, onde o poeta afirma que “Ninguém poderia inventar

aquela linguagem, aquele dizer as coisas com extraordinária força criativa mais típica de quem ficou a meio caminho da instrução primária” (DANTAS, 1960, p. 05). A afirmação de Bandeira, se relaciona com o fato da escrita da autora refletir a experiência vivida por ela, enquanto alguém que se expressava a partir do vivenciado na realidade descrita, oferecendo uma perspectiva profunda sobre as complexidades e desafios enfrentados no cenário da favela. A citação demonstra que a força criativa da linguagem de Carolina não poderia ser forjada, sendo sua escrita genuína e única, fruto de sua escrevivência e do seu lugar de fala. Apesar das barreiras sociais impostas a Carolina, a sua obra destaca a capacidade de expressão e habilidade para comunicação que a autora carregava consigo.

Após o reconhecimento com o LQD, lançou ainda em vida, *Casa de Alvenaria*⁷ e o DQD, ambos em 1961. Em seguida, lançou *Pedaços da fome* (1963) e *Provérbios* (1965). Há, ainda, as obras póstumas *Diário de Bitita* (1986), *Antologia pessoal* (1996), *Onde estaes felicidade?* (2014), *Clíris: Poemas Recolhidos* (2019) e *O Escravo* (2023). Apesar disto, o reconhecimento lhe foi negado e as obras da escritora foram estigmatizadas e tachadas de meros “acidentes”, em uma tentativa de apagamento, manobra recorrente quando se trata da produção de figuras históricas negras. Tal deslegitimação perdura e infelizmente, as produções de grupos historicamente discriminados, são ainda exibidas como “exóticas” e reduzidas a desvios da norma.

A preservação do legado literário de Carolina Maria de Jesus enfrenta desafios significativos devido ao mau armazenamento de parte de sua obra. Grande parte do acervo da escritora, localizado em Sacramento, Minas Gerais, encontra-se em estado de deterioração devido à falta de conservação adequada, o que levou a perda de materiais valiosos. Esse cenário é alarmante, uma vez que pode comprometer a possibilidade de publicação de textos inéditos da autora. Além disso, há relatos de manuscritos em posse de terceiros que se recusam a devolvê-los à família, dificultando ainda mais o acesso a esse patrimônio cultural. Diante dessa problemática, é urgente a implementação de medidas efetivas para preservar e proteger o legado de Carolina Maria de Jesus, garantindo que suas contribuições sejam devidamente valorizadas e perpetuadas para as gerações futuras.

Lamentavelmente, ao longo da história, em diversas sociedades, o racismo estrutural, assim como as disparidades de gênero e classe, colaboraram para aprofundar a marginalização e minimização das contribuições de pessoas negras, principalmente de

⁷ Em 2021, ocorreu o relançamento da obra *Casa de Alvenaria* sem cortes. Este relançamento é significativo, e permite que os leitores tenham uma experiência mais completa e fiel ao texto original da autora.

mulheres negras e isto resulta na falta de reconhecimento de suas realizações e legados. Alguns desses fatores levaram Carolina Maria de Jesus a morrer pobre e esquecida no ano de 1977, em condições similares às que denunciava em suas obras.

Em 2014, no centenário da autora, a escritora voltou à cena cultural brasileira, graças, majoritariamente, ao esforço e à dedicação de editoras de favela e artistas negros e periféricos, que levam a sério a missão de manter o legado de Carolina pulsante. O meio acadêmico também vem retomando o legado de Carolina. Além disso, tanto na literatura quanto na música, há artistas contemporâneos que se inspiram no estilo narrativo e na temática abordada por Carolina para criarem suas obras, o que também contribui para manter vivo o legado da escritora. Através do apontamento de certas distorções históricas a fim de corrigi-las, é que se configura o processo de retomada que está em curso e que busca o reconhecimento das narrativas de figuras marginalizadas como parte significativa da história brasileira.

2.2.1 Quarto de Despejo (1960) - livro

Há muito tempo Carolina Maria de Jesus apresentava seus manuscritos, que variavam entre os mais diversos gêneros discursivos, a editores que mal lhe davam atenção. Para além de seu fascínio pela escrita, a autora via no ato de escrever, uma oportunidade de mudar sua condição social. Entretanto, ser uma mulher pobre e negra, eram empecilhos impostos pelos editores para que esse sonho se concretizasse. A escritora tinha ciência do funcionamento do mercado editorial no Brasil e buscava, de todas as formas, maneiras para burlar esse sistema e ser publicada, enviando inclusive seus manuscritos para fora do país. Segundo a própria, os diretores de circo não lhe davam credibilidade e quando lhes apresentava suas peças, a resposta dada era: “é pena você ser preta” (JESUS, 1960, p. 58). Também relata que os editores do Brasil não imprimiam o que escrevia, em decorrência de sua classe social (1960, p. 58), que lhe impedia de pagar por seu livro. O relato sobre a experiência de Carolina com o mercado editorial brasileiro, revela as barreiras enfrentadas por escritores negros e periféricos para terem suas obras reconhecidas e publicadas. Isso demonstra o lugar onde é jogado os sujeitos que têm suas categorias sociais interseccionadas. Entretanto, apesar dos obstáculos, a autora alçou sua voz e a de tantas pessoas, que como ela, habitavam as margens sociais.

Em 1958, sua vida começou a mudar, quando percebeu a presença de Audálio Dantas, que fazia uma reportagem na favela do Canindé, e viu ali, a oportunidade de mostrar seus textos ao jornalista, que se interessou especificamente por seus diários. Em 1960, Carolina Maria de Jesus publica a obra *Quarto de Despejo*, um sucesso absoluto. O LQD é adaptado para o teatro. Carolina grava, então, o DQD e lança o livro *Casa de Alvenaria* no ano seguinte. A autora insiste, publica outras obras, mas com o tempo é esquecida pelo mercado editorial e pela sociedade brasileira.

O LQD tem extrema relevância, no que tange a compreensão de fatos sociais presentes na dinâmica de uma das primeiras favelas de São Paulo, a favela do Canindé, na década de 1950. O LQD “[...] possui uma natureza complexa: misto de diário, biografismo, jornalismo e romance, dependendo do tratamento cedido a matéria narrada” (FERNANDEZ, 2008, p. 141). Essa mistura, dá a sensação de imersão ao leitor, graças às imagens que a autora tece ao longo de sua narrativa. O LQD traz um choque de universos que parecem distintos, mas que se encontram nas potentes palavras da autora. Fernandez pontua que:

“O elemento híbrido, no edifício textual de Carolina, é afirmado pelo fato de ela estar situada entre dois grupos culturais, entre dois conjuntos semânticos e vários gêneros de escrita, com base em duas formas de expressão: a norma culta da língua portuguesa e o desvio lingüístico da fala marginal” (FERNANDEZ, 2008, p. 126).

É importante problematizar a utilização do termo “desvio linguístico da fala marginal” para descrever a variação linguística presente na obra de Carolina Maria de Jesus, já que a abordagem sugere uma visão estigmatizante da linguagem utilizada por grupos marginalizados. A variação linguística não é um desvio, mas sim uma manifestação legítima da diversidade linguística presente na sociedade brasileira. Parte do que Carolina expressa em sua obra é o que Lélia Gonzalez intitula pretuguês e o pretuguês é uma herança, não uma maldição. A dualidade linguística citada enriquece a representação literária das experiências da vida na favela e no campo, revisitando a herança linguística afrodiaspórica que Carolina carrega.

Diversos são os pesquisadores que se debruçam a estudar a obra *Quarto de Desejo*, em múltiplas perspectivas, talvez por essa ser, ainda, a mais conhecida da autora. Na narrativa em questão, Carolina Maria de Jesus afirma: “Vou escrever um livro referente à favela. Hei de citar tudo que aqui se passa” (JESUS, 1960, p. 17), demonstrando que sua intenção com a escrita não se restringia apenas a registrar, mas também a publicar e difundir sua escrevivência.

Relata, ainda, no trecho a seguir, outra motivação para escrever: “É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 1960, p. 25). Carolina acreditava na mudança de sua vida a partir da escrita. O sonho se tornou realidade após um ano da publicação de seu primeiro livro em 1960. Nele, a autora classifica a cidade de São Paulo da seguinte forma: “O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 1960, p. 28). Utilizando-se dos cômodos de uma residência como metáfora, explica o que é um *quarto de despejo*, expressão que nomeia seu livro. A obra literária é extremamente rica, a começar pelo título e pela forma que a escrita é desenvolvida. Nela, a autora mescla o culto e o popular, sintetizando uma linguagem que demonstra o vasto conjunto de experiências culturais que acumulou ao longo da vida, bagagem cultural que se funde à realidade social a qual foi condicionada.

Apesar de se tratar de uma obra construída a partir dos diários que escrevia enquanto sobrevivia na favela, com uma linguagem cotidiana muito presente, há também no livro uma linguagem literária marcante. Na escrita de Carolina, nem tudo são tristezas, denúncias e precariedade, há também presente a natureza e esta é representada de uma forma extremamente bonita. Na obra, o sol é o astro-rei, o céu é o espaço, as estrelas são cintilantes, as aves proporcionam uma sinfonia matinal, o alimento cozinhando é um espetáculo deslumbrante, os arranha-céus de São Paulo são uma coroa de ouro. Carolina não dizia que ia se levantar pela manhã, mencionava que deixaria o leito, assim como não dizia que praticava o ato de se lavar, mas de se abluir.

Há momentos no LQD, que até para se referir a questões desagradáveis, a autora se utiliza da linguagem literária, exemplo disto são as brigas, que eram os “espetáculos ao ar livre” e os políticos que apareciam em período de eleição na favela eram “cavalos de troia”. O livro tem diversas passagens com tom poético, sendo simples de ler, mas difícil de digerir. O incômodo gerado pelas palavras de Carolina, em determinados momentos, relaciona-se com a narrativa sobre a sua condição de empobrecimento. A escritora trata de assuntos lacerantes, sem amenizá-los, como a busca por comida e água, a miséria, a precariedade habitacional, o trabalho excessivo, a violência de gênero, o alcoolismo, a insegurança pública e o racismo, ao mesmo tempo que trata de afetividade, maternidade, natureza e esperança.

A mobilização de questões como as injustiças sociais através da literatura e outras linguagens no século XX, no geral, era feita desde o ponto de vista de quem assistia e não de quem vivia o que narrava. Por vezes, isso gerava narrativas deturpadas sobre os

grupos localizados nas margens sociais. Ressalta-se que falar sobre um determinado assunto não está restrito a uma única experiência. Qualquer pessoa, independentemente de seu contexto social, pode expressar suas opiniões e perspectivas sobre questões relacionadas às favelas ou sobre qualquer outro tema. No entanto, é fundamental abordar questões relacionadas a grupos historicamente discriminados com sensibilidade e uma compreensão real das experiências das pessoas que vivem em contextos periféricos. Ao discutir assuntos relacionados às favelas, é importante ouvir as vozes daqueles que vivem nessas áreas, pois estes têm uma compreensão direta das realidades e desafios enfrentados nesses espaços.

Desse modo, a escrita de Carolina Maria de Jesus na metade do século XX vivendo em uma favela na cidade de São Paulo, incomodava alguns, justamente pela inversão da lógica: a narrativa sobre injustiças sociais era, neste caso, construída de dentro para fora, a partir da perspectiva de quem vivenciava o que escrevia. A história de Carolina, que começa na cidade de Sacramento, não terminou com sua morte em São Paulo. A escritora e cantautora deixou um legado gigante, seguido por muitos, que como ela, sentem na pele o incômodo de viver em uma sociedade injusta, mas sonham com a possibilidade de um Brasil para os brasileiros, onde haja dignidade e equidade.

2.2.2 *Quarto de Desejo (1961) - Peça Teatral*

Pouco é tratado sobre a relação de Carolina Maria de Jesus com o teatro e a participação da autora na execução da peça *Quarto de Despejo*, adaptada por Edy Lima. “A estreia da peça ocorreu dia 27 de abril de 1961 no Teatro Bela Vista, com Ruth de Souza no papel de Carolina de Jesus” (GONÇALVES e FERNANDEZ, 2021, p. 397). Ainda há trechos na obra *Casa de Alvenaria*, onde a escritora relata alguns dos processos relacionados à peça. Em estudo sobre a relação de Carolina e o Teatro, Gonçalves e Fernandez (2021, p. 399) apontam que “Carolina foi responsável pela composição das músicas utilizadas como trilha sonora da peça e uma dessas canções foi reproduzida na coluna “Ronda” do jornal Diário da Noite assinada pelo jornalista Mattos Pacheco”. A referida canção, *O Pobre e o Rico*, também foi reproduzida na coluna “Mundo e o Teatro” da revista *O Mundo Ilustrado*, assinada pelo jornalista Gustavo A. Dória. A matéria de 3 (três) páginas, conta com 9 (nove) fotos de Renato Cloretti, onde aparecem o diretor Amir Haddad, a adaptadora Edy Lima, o responsável pela produção Rubens Jacob, a atriz Ruth

de Souza e dezenas de crianças, majoritariamente negras, que foram retiradas da favela do Canindé para compor o elenco. A reportagem ainda narra as impressões a respeito da atuação de Ruth de Souza, além da reação do público e de Carolina ao assistir à peça:

“Quando o último ato terminou, e as cortinas se cerram para rapidamente se abrirem, o cineasta Lima Barreto saltou para o palco e abraçou demoradamente Ruth de Souza, a atriz que interpretou o papel de Carolina. No decorrer da peça, Ruth simbolizou o inconformismo, a inadaptação, a atitude de revolta da ex-favelada Carolina. Só o cigano, algumas vezes, conseguiu tirar-lhe palavras ternas. Diante dos outros, ela havia sido sempre amarga, combativa, conselheira. Enquanto a peça se desenrolava, a verdadeira Carolina Maria de Jesus, num canto da platéia, anotava em seu famoso "Diário" as sensações por que passava e as opiniões que ouviu. Era a noite da consagração, diante de um público exigente que queria conhecer o trabalho de adaptação do livro "Quarto de Despejo" feito por Edy Lima que, meses atrás, alcançara grande sucesso com a peça "A Farsa da Esposa Perfeita". (O Mundo Ilustrado, Rio de Janeiro, p. 53, 3 junho de 1961)

A imagem do cineasta Lima Barreto abraçando Ruth de Souza, juntamente com a presença de Carolina Maria de Jesus na plateia, observando e registrando suas sensações em seu Diário, cria uma cena poderosa de conexão entre a ficção teatral e a realidade social. É como se as fronteiras entre o palco e a realidade se dissolvessem, destacando ainda mais a importância e relevância do trabalho artístico na representação que reforça a conscientização das questões sociais. A reportagem dá a entender que a adaptação de *Quarto de Despejo* para o teatro conseguiu manter a crueza da obra literária, refletindo a dura realidade social e humana abordada no livro. Entretanto, Vera Eunice relata o descontentamento da mãe com a adaptação, já que Carolina queria fazer o próprio papel na peça. Segundo Vera Eunice, durante a apresentação, sua mãe gritava da plateia: “Não é nada disso! Está errado!” (LIMA, 2015, p. 89). O relato de Vera Eunice, demonstra a insatisfação de Carolina com a peça, contrariando o que diz a reportagem.

As obras literária e teatral, mantêm relação para além do título com o disco, onde a autora usa de sua extensa criatividade e visão para tratar de fatos sociais que compunham seu cotidiano, de forma inovadora e ritmada, como se verá na próxima seção.

2.2.3 *Quarto de Despejo (1961) - disco*

Carolina Maria de Jesus cantava todas as manhãs, como conta no LQD. Seu gosto pela música não se restringia apenas em cantar ou em apreciar canções através do rádio.

A música também invadia sua escrita e vice-versa. No dia 8 de setembro de 1958, após ter composto a canção *Macumba*, que integra o DQD, a autora escreve sobre o processo: “Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção” (JESUS, 1960, p. 107). Este trecho revela que o processo criativo da autora nesta canção, estava ligado a uma dinâmica que incluía a improvisação, a espontaneidade, o bem-estar e a repetição.

A autora nutria um grande desejo por se inserir no rádio e isso aparece em diversos trechos do seu segundo livro publicado, *Casa de Alvenaria*, agora fora da favela. Sempre que possível, mostrava suas composições às pessoas. Carolina conta, no trecho a seguir, a sua reação ao conhecer um casal e perceber que estava diante de radialistas: “Eu disse-lhes que sou compositora. Cantei algo para êles” (JESUS, 1961, p. 129).

Em meio ao processo de escrita de sua segunda obra, enquanto marcava presença nos inúmeros compromissos a que era convidada juntamente a diversas personalidades importantes do meio artístico, se nutria das experiências para escrever e fazer contatos, já que estava em um momento de evidência. Carolina tinha uma percepção apurada, estava ciente do que queria e não deixava passar em branco as oportunidades em tecer relações com personalidades atuantes nas áreas que almejava. Como desejava atuar no rádio, acabava por apresentar suas canções a quem quisesse ouvir para angariar críticas, mas também as mostrava àqueles que poderiam tornar seu desejo possível.

Os anos 1950 foram marcados pelos programas de auditório no rádio. Desse modo, “Com esse tipo de programa, crescia o culto da personalidade e da vida privada dos artistas, ao mesmo tempo em que mudava a cultura musical popular, com a circulação de novos gêneros musicais e performances mais extrovertidas” (NAPOLITANO, 2010, p. 65). Neste período, o rádio se popularizou entre as camadas mais abastadas, abraçando também os ritmos populares. O samba dos anos 1950, que circulava nas rádios, adquire uma história própria. Na época, “A presença vitalizante do samba de morro e dos seus compositores míticos acabou por apontar para a renovação do gênero naquela década” (NAPOLITANO, 2010, p. 67), que passa a ser mais crítico, desvelando as contradições sociais do Brasil. Ainda assim, como levanta Napolitano (2010, p. 63), “[...] a década de 1950 também ficou relegada como um período menor no nosso grande “século da canção”. O autor ainda pontua que,

Em suma, a década de 1950 foi um período marcado pela encruzilhada de projetos estético-ideológicos muito ricos, perpassados por dilemas próprios, momento de migração de um nacionalismo integrador e ufanista para um

nacionalismo crítico e politizado. (NAPOLITANO, 2010, p. 68)

Destaca-se a complexidade e profundidade das discussões e movimentos culturais em evidência na época. Isso implica em uma riqueza de expressões artísticas e ideias que estavam sendo exploradas e debatidas, ocasionando uma mudança de mentalidade em diversas áreas e “Um dos epicentros desse projeto foi o campo música popular em suas intersecções com outras linguagens artísticas como o teatro e o cinema” (NAPOLITANO, 2010, p. 68). Essa intersecção, na década seguinte, marca o trabalho de Carolina, já que migrou do mundo literário para o teatro e a música.

Entender o que ocorria nos anos 1950 nas esferas culturais e sociais, sobretudo na música e na literatura, é de grande importância, já que os acontecimentos vão repercutir na década seguinte. Nesse sentido, mais tarde, nos anos 1960, inicia-se a MPB, a bossa nova, considerada música culta, moderna, e que eram mais embranquecidas, diferente do samba, onde as bases negras prevaleciam.

Neste período, Carolina Maria de Jesus lança o DQD. Inclusive, o jornalista Leônidas Bastos, afirma em nota na revista quinzenal Radiolândia que “Carolina de Jesus, autora do famoso romance ‘Quarto de Despejo’, gravou também um LP para a RCA cantando bossa nova” (RADIOLÂNDIA, 1961, p. 56). No mês seguinte, expõe em nota que “Carolina Maria de Jesus, a ex-favelada, canta sambas modernos em seu LP recém-lançado pela RCA” (RADIOLÂNDIA, 1961, p. 56). Vale ressaltar que o que Carolina canta em seu LP não é bossa nova, o que é corrigido posteriormente pelo jornalista.

A recepção do DQD pela mídia foi, no geral, diversificada. Alguns jornais e revistas noticiaram o DQD antes do lançamento, como na matéria publicada em setembro de 1960 pelo Diário de Notícias que relata as mudanças de vida e as expectativas de Carolina após o lançamento do LQD:

“Antologia” será a próxima publicação de Carolina Maria de Jesus, uma coletânea de contos, provérbios e pensamentos de sua autoria. Em São Paulo, será lançado domingo um disco inspirado no livro “Quarto de Despejo”, do qual foi extraído também o nome. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1960, p. 13)

Os provérbios, aos quais se refere a notícia, integraram, posteriormente, a última publicação de Carolina em vida, o livro *Provérbios* de 1963. A notícia também dá a entender que o disco seria lançado ainda naquele ano, quando, na verdade, foi lançado no ano seguinte.

O jornal Tribuna da Imprensa, em matéria denominada “Carolina faz 12 lamentos em Long-Play”, anuncia o disco da seguinte maneira:

Carolina Maria de Jesus, a ex-favelada que ficou famosa após a publicação do seu livro “Quarto de Despejo”, vai lançar um “long-play” com o mesmo nome, contendo canções escritas e interpretadas por ela.

Os “lamentos duma negra pobre” - como Carolina os chama - são 12 músicas evocando os terríveis dias que ela passou catando papel para viver, e se intitulam “O Malandro”, “Moamba”, “Rá, ré, ri, ró, rua”, “O pobre e o rico”, “Pinguço”, “Quem assim me vê cantando”, “Acende o fogo”, “A vedete da favela”, “Macumba”, “Simplício”, “As grã-finas” e “A Maria veio”.

Carolina foi ontem à sede da RCA Victor para assinar o contrato e o disco está pronto em 30 dias. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1961, p. 2)

A reportagem destaca o fato de Carolina ter ido à sede da RCA Victor para assinar o contrato, momento importante em sua carreira, que indicava uma nova etapa em sua trajetória artística. O anúncio de que o disco estaria pronto em 30 dias, promete uma rápida realização do projeto, permitindo que o público em breve aprecie a expressão musical única de Carolina.

Os “lamentos” a qual a matéria se refere, são as canções do disco. Nem todas as músicas parecem se passar no território da favela, ainda que a maioria esteja relacionada aos difíceis dias em que Carolina viveu na favela do Canindé. A canção *Acende o Fogo*, por exemplo, dá indícios de não estar ligada ao universo da favela, e sim ao mundo rural. A canção narra uma relação amorosa harmoniosa e alguns elementos da música apontam para o fato dela ocorrer em um território diferente do da favela: “Acende o fogo/ Atiça o fogo/ Ativa o fogo, Zé/ Não deixa o fogo apagar/ Mané tá lá na lavoura/ Precisa de almoçar/ Mané tem roça plantada/ Tem milho, arroz e feijão/ Me chama de minha amada/ Dona do seu coração” (JESUS, 2019, p. 134). Os elementos estéticos da música se conectam com o campo ao retratar aspectos da vida rural, como o trabalho na lavoura e a importância dos alimentos cultivados, uma realidade distante da favela.

Ao refletir sobre a produção poética e musical caroliniana, relacionando-as com memória e cotidianidade, Fernandez pontua que,

Poesia e música são produzidas a partir da memória e da matéria do seu cotidiano, desse modo, Carolina de Jesus traz também falas capturadas pela vivência no meio urbano cosmopolita, pelas radionovelas, pela leitura dos jornais, pela escuta nos bondes, bem como pelo resgate dos diversos sotaques que ecoam pelas ruas e favelas que conheceu no Brasil, Uruguai, Argentina e Chile durante o efervescente período de modernização em meados do século XX, em sua constante movimentação pelas cidades (FERNANDEZ, 2021, p. 69)

Assim, esse contexto de constante movimentação pelas cidades durante o período de modernização do século XX contribuiu para enriquecer a escrevivência de Carolina, trazendo uma diversidade de experiências e perspectivas refletidas em sua obra.

Voltando a matéria, a expressão “lamentos” remete ao canto dos escravizados, que eram cantados durante o trabalho nos campos agrícolas, nas plantações de cana-de-açúcar, nas minas e em outras tarefas. Essas músicas não apenas forneciam um ritmo para o trabalho, mas também eram usadas para expressar descontentamento, resistência e solidariedade entre os escravizados.

Em reportagem de Renato Cloreti na revista *O Mundo Ilustrado*, o jornalista fala sobre 25 músicas prontas de Carolina, as quais a autora lançaria em LPs:

Ela fala com otimismo de seus planos literários. Um novo livro, “Casa de Alvenaria”, que narra os principais episódios de sua existência desde o momento em que assinou com a editora Francisco Alves o contrato de edição de “Quarto de Despejo”, será brevemente lançado. Acredita que alcançará novo sucesso. Além disso, há os discos. Ela já tem 25 músicas prontas. Letra e música de Carolina. Um LP, com o título “Quarto de Despejo”, acaba de ser lançado. A própria Carolina é a cantora. Depois haverá outro disco. E ela ainda escreverá novas para o rádio e editará um livro de provérbios. (*O MUNDO ILUSTRADO*, 1961, p. 60)

O trecho demonstra as expectativas de Carolina, que tinha diversas músicas prontas para um novo disco, além de sua pretensão em escrever outras para o rádio. O conjunto desses projetos evidencia a determinação de Carolina Maria de Jesus em explorar diversas formas de arte e comunicação, revelando-a como uma figura multifacetada, que transcende as fronteiras tradicionais da escrita e da música. Seus planos ambiciosos não apenas refletem seu otimismo, mas também indicam uma profunda dedicação à expressão artística em todas as suas formas. Infelizmente, o outro disco anunciado nunca foi lançado. Muitos materiais elaborados por Carolina, se perderam ao longo do tempo, pelo descaso com o armazenamento de seu acervo, processo que provavelmente levou a perda de algumas composições da autora.

Leônidas Bastos anuncia também o processo de gravação do DQD na revista *Radiolândia*: “CAROLINA DE JESUS, famosa autora de ‘Quarto de Despejo’, foi levada para o “cast” da Victor: vai gravar discos (cantando) e espera o mesmo sucesso do romance” (*RADIOLÂNDIA*, 1961, p. 48). Na edição seguinte, o jornalista anuncia: “Grande vendagem vem obtendo o ‘long-playing’ ‘Quarto de Despejo’ gravado pela escritora da favela, Carolina Maria de Jesus” (*RADIOLÂNDIA*, 1961, p. 48) e afirma:

CAROLINA DE JESUS: ex-favelada. Escreveu um romance contando o drama das favelas que foi best-seller. Hoje está famosa e... rica. De escritora para o disco foi um pulo. Gravou um LP para a RCA e está esperançosa de alcançar, com êle, o mesmo sucesso do livro. Canta sambas satíricos, mais ou menos à moda de Juca Chaves. (*Radiolândia*, Rio de Janeiro, p. 48, Setembro de 1961)

No contexto da citação, o jornalista afirma que as composições de Carolina seguiam a linha de artistas como Juca Chaves, que era conhecido por suas composições humorísticas e críticas. Parte considerável das canções do DQD têm, de fato, letras que carregam um tom humorístico e crítico, muitas vezes satirizando eventos sociais complexos, empregando ironia e sarcasmo para comentar sobre questões cotidianas de forma perspicaz. Essa característica satírica de Carolina também se reflete no LQD.

Contrariando o que foi dito pelo jornalista Leônidas Bastos, que afirmou que o DQD estava vendendo bem, Mário Júlio, na Revista do Rádio, afirma: “O ‘LP’ de Carolina Maria de Jesus ‘Quarto de despejo’, distribuído pela RCA Victor, não desperta o mesmo interesse que o seu livro de igual nome” (REVISTA DO RÁDIO, 1961, p. 40).

O Jornal Carioca, em nota, anunciou a estreia do disco, sem associar o nome da autora à favela, além de reconhecê-la como artista, o que não era muito comum nas reportagens sobre as obras de Carolina: “Será lançado no próximo sábado, pela RCA Victor, o elepê ‘Quarto de Despejo’ da escritora, cantora e compositora Carolina Maria de Jesus” (DIÁRIO CARIOCA, 1961, p. 6, 2).

É importante pontuar que Carolina cantava por prazer, era uma mulher sonhadora e um desses sonhos era ser cantora, entretanto, quando gravou o disco, não dispunha das técnicas vocais almejadas pela crítica, principalmente em comparação aos cantores que circulavam na época. Ao lançar o LP e se apresentar cantando, a crítica voltou-se para a voz da cantora duramente, como na matéria “O Canto da Carolina”, assinada por E. M. Raide, na revista O Mundo Ilustrado, que descreve, de maneira tendenciosa, uma apresentação musical da mesma no programa “Noite do Galo”:

“Puseram minhocas na cabeça de Carolina e a Carolina, entusiasmada com o êxito de “Quarto de Despejo”, se deu a cantar. Quem a viu na televisão, afogada em babados e pedrarias (linha couve-flor), esgarniçando-se indiferente ao acompanhamento da orquestra ha de ter sentido profunda pena da pobre Carolina. A canção de sua autoria, desprovida de qualquer mérito, poderia ser assinada pelo Sr Adelino Moreira. E sua voz é uma taquara rachada apregoando guloseimas na camelotagem das ruas. Vamos respeitar essa mulher e dizer-lhe a realidade de um mundo que positivamente não é o seu. (O MUNDO ILUSTRADO, 1961, p. 53)

E. M. Raide, acaba por atacar a artista gratuitamente, além de distribuir farpas também a Audálio Dantas, a qual chama de “repórter ladino” demonstrando seu descontentamento e visão desfavorável, insinuando um suposto papel da mídia na transformação de Carolina em uma escritora de sucesso. A crítica vai além, atacando inclusive a vestimenta da artista em sua aparição na TV. A avaliação da canção de

Carolina como desprovida de mérito revela um julgamento vazio de sua expressão artística, afirmando que suas composições não possuem qualidade, sem aprofundar sua vaga opinião. Após toda a crítica, a conclusão fala em respeitar Carolina, dizendo-lhe que aquela, realidade, aquele mundo não são seus.

Apesar do sucesso literário de Carolina, seu trabalho era ainda desmerecido e desqualificado por alguns, que afirmavam que a autora não deveria estar em certos espaços, pois esses não lhe pertenciam, como quem assina a reportagem anterior. Se Carolina estava desconectada de certos aspectos da sociedade e sua presença em destaque na televisão, no rádio, na literatura, na mídia, era inadequada para a classe média e burguesia, então qual era o lugar de Carolina? Tal reportagem demonstra que uma mulher negra, vinda da favela, que conquista reconhecimento através da arte, perturba a paz de muitos.

As críticas a voz de Carolina se mostraram agressivas, mas, às vezes eram aliviadas quando olhavam para as composições, como na crítica presente na matéria reproduzida na coluna Preta Press, do jornal Diário da Noite, pelo jornalista Sérgio Marcus Rangel Porto, mais conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta:

Sim, irmãos, sim. Recebemos o disco da “escritora” paulista Carolina Maria de Jesus, LP. que tem o mesmo nome do seu famoso livro: “Quarto de Despejo”. São músicas de autoria da própria Carolina e algumas chegam a ser excelentes, como o samba “Vedete da Favela”, por exemplo. Mas, como cantora, Carolina perdeu uma excelente ocasião de ficar calada. (DIÁRIO DA NOITE, 1961, p. 9)

No início da matéria, percebe-se certo desdém do jornalista para com a escrita de Carolina, ao colocá-la como “escritora” entre aspas, fato não tão incomum entre os jornalistas e críticos da época. Destaca-se o elogio tecido as composições de algumas canções do disco. Já sobre a voz da compositora mineira, equivocadamente chamada de “paulista”, o jornalista ironiza.

Outra crítica positiva ao disco, foi reproduzida pelo jornalista Mauro Pires na revista Radiolândia, que dizia o seguinte:

Carolina Maria de Jesus, a ex-favelada que ficou milionária com seu diário “Quarto de Despejo”, que reúne uma coleção de sátiras, foi contratada pela RCA Victor e para a mesma produziu um “long-playing” xará do livro. Recomendo êste disco não só aos que já leram o “best-seller” de Carolina Maria, mas a todos os admiradores da melhor música popular do mundo — a brasileira! (RADIOÂNDIA, 1961, p. 38)

O elogio ao DQD é seguido de uma recomendação e exaltação à música popular brasileira. O jornalista se refere ao conteúdo do livro *Quarto de Despejo* como uma

“coleção de sátiras”. Outro ponto curioso na notícia, é a dissipação do fato de Carolina Maria de Jesus ter ficado rica, que circulava intensamente depois do sucesso da obra literária *Quarto de Despejo*. Outra notícia do tipo, de cunho hostil, é a dada pela jornalista Eneida, no Diário da Notícias.

Carolina Maria de Jesus - segundo um telegrama de São Paulo - está na miséria e declara que se suicidará voltando para a favela. Afinal, o que há de verdade nisso tudo? Não andava Carolina nadando em ouro? Não chegou até a fazer um disco (que dizem de pior espécie) - onde canta versos seus? Não teve seu livro traduzido para várias línguas? Ou essa história está mal contada ou Carolina habituou-se tanto com a publicidade, que não pode sair dos jornais. Diz ela - segundo o telegrama: “Não sabia que a vida de escritor era tão desgraçada assim”. Carolina, Carolina, ser escritor é que é difícil. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1961, p. 14)

No trecho, percebe-se a insensibilidade ao mencionar que Carolina está na miséria e ameaça se suicidar caso retorne para a favela. Ressalta-se que, apesar do êxito inicial do livro *Quarto de Despejo*, a situação financeira da escritora não mudou radicalmente com o reconhecimento público e o sucesso de sua obra, como informa parte da mídia. Após o lançamento do LQD, Carolina ainda viveu um ano na favela, sob ameaças dos vizinhos, que estavam insatisfeitos com a exposição de suas vidas no *best-seller*. Depois disso, ainda viveu de favor alguns meses antes de conseguir sua própria casa.

Para escritores em contextos socioeconômicos desfavoráveis, como Carolina, o sucesso definitivamente nem sempre se traduz em estabilidade financeira. Tal contradição, de alcançar fama, mas não dinheiro, talvez tenha relação com uma possível exploração editorial, que se utilizou da imagem de Carolina, dando-lhe em troca apenas uma compensação modesta relativa aos direitos autorais, enquanto lucrou significativamente mais.

O trecho da matéria menciona ainda a gravação do disco, mediante uma crítica tecida, aparentemente, a partir do que a jornalista ouviu de terceiros, e não de sua própria experiência ouvindo as canções, provavelmente por não ter se dado ao trabalho de fazê-lo. Pontua-se que o estigma associado à origem social, ao gênero e à raça de Carolina, dificultou sua entrada em certos círculos literários e lhe restringiu de obter oportunidades profissionais outras, já que, apesar do sucesso, sua imagem foi incansavelmente associada a estereótipos preconcebidos sobre pessoas que vivem em favelas.

Ao analisar as matérias, foi possível perceber a incapacidade dos jornalistas a serviço da burguesia, em assimilarem as produções de Carolina como legítimas. Tal fato,

é um reflexo direto da falta de representatividade e da persistente marginalização das vozes negras e pobres nos meios de comunicação. O olhar dos críticos, pessoas da classe média, se voltaram para as obras de Carolina, tomando como base o que é canônico, e não a profundidade e qualidade de suas obras. O discurso da maioria dos jornalistas em questão, desprovido de compreensão das experiências e perspectivas das comunidades marginalizadas, se deve a suas próprias limitações de vivências e aos seus privilégios sociais. Isso resulta em uma cobertura tendenciosa e distorcida, que muitas vezes ajuda a perpetuar estereótipos e preconceitos, ao invés de oferecer uma visão justa e precisa da diversidade da sociedade.

Infelizmente o DQD continua pouco conhecido. E nele, o enunciado de Carolina Maria de Jesus, atravessado por outros, ganha forma através de sua própria voz, expondo agruras, solidão, tristeza, violência, drama, mas também um tom irônico, satírico e cômico, além da entoação da exaltação de si, da subversão, da resistência, da cotidianidade e do afeto. Algumas canções foram compostas despretensiosamente durante o dia-a-dia, como *Macumba*, mas também houve canções projetadas para compor parte de outra linguagem, como na faixa *O Pobre e o Rico*, composta para a peça teatral *Quarto de Despejo*.

Em síntese, o DQD foi, em partes, criticado positivamente no que diz respeito às composições. O que não agradou, no geral, foi Carolina Maria de Jesus interpretando suas próprias canções. Raro, o disco tem imenso valor testemunhal, assim como o livro homônimo e precisa ser apresentado à sociedade brasileira.

2.2.4 Delimitação do corpus

Entendendo a importância das pautas sociais presentes nas composições de Carolina Maria de Jesus, as canções foram escolhidas com base na identificação de algumas dessas questões nas letras. Considerando a relevância dos temas das músicas e o diálogo que estabelecem com o enunciado do LQD, a seleção do *corpus* também preza pela observação dessas relações dialógicas existentes entre as obras.

Optou-se por uma análise em pares, a fim de encontrar nos enunciados, padrões que dialogam com o livro. A canção *Rá ré ri ró rua* será analisada a partir de ferramentas similares às utilizadas na análise da canção *Pinguço*. Já a canção *Moamba* será analisada a partir de observações similares às utilizadas na análise da faixa *O Pobre e o*

Rico.

Se ressalta que a opção de não analisar todo o disco, está atrelada a uma análise anterior no TCC, onde esta pesquisadora analisou 4 (quatro) canções do DQD. Assim, agora analiso 4 (quatro) canções, dentre elas uma já anteriormente analisada, desde uma perspectiva que abrange, agora, o conceito de dialogismo. Essa preferência em analisar certas canções com um olhar mais atento para determinadas questões, será importante para um debruçar mais profundo sobre aspectos sociais e estéticos das faixas.

As canções *Rá ré ri ró rua* e *Pinguço* retratam problemas conjugais, onde a violência de gênero aparece com distintas intensidades. Os temas retratados nas citadas faixas são persistentes no LQD, demonstrando a profundidade do problema enfrentado pelos moradores da favela do Canindé, sobretudo as mulheres, que eram frequentemente submetidas a violência física e psicológica, muitas vezes, por companheiros alcoólatras. O dialogismo entre a obra literária, a obra musical e a realidade vivenciada naquele período e espaço geográfico retratado por Carolina é notório. Falar sobre os temas era necessário para a autora por serem problemas cotidianos. É sobre o cotidiano que se trata as duas obras da escritora, já que é do seu próprio cotidiano que nasce sua escrevivência.

Neste sentido, o que se ouve na marchinha *Rá ré ri ró rua* é a voz de uma mulher que, cansada dos maus tratos vivenciados na relação, decide expulsar o marido de casa. A canção foi escolhida pela necessidade em se falar sobre violência doméstica no Brasil, já que esse é um problema significativo no país, que afeta diversos grupos de pessoas em diferentes faixas etárias, gêneros, orientações sexuais e classes sociais. Mas, sobretudo, a maioria das vítimas atingidas pelo problema da violência doméstica são as mulheres negras e pobres.

Já a marcha *Pinguço*, descreve a violência praticada pelo alcoólatra sob efeito do álcool, que agride a mulher e os filhos. O alcoolismo, tema grandemente abordado por Carolina em suas obras, não é apenas um vício, é uma questão de saúde pública no país, que afeta a qualidade de vida e bem-estar dos indivíduos e é um problema que assola, de maneira massiva, pessoas negras e pobres. Essas pessoas, muitas vezes, enfrentam desigualdades sociais e econômicas, bem como o impacto do racismo estrutural em suas vivências. Esses fatores podem contribuir para o estresse e a busca por válvulas de escape, como o uso abusivo de álcool. Abordar os temas alcoolismo e violência presentes na canção analisada, a partir do racismo e da interseccionalidade, é abordar uma questão de saúde pública em um contexto mais amplo de desigualdades sociais.

Ao retratar a violência doméstica nas canções, Carolina responsabiliza os agressores, algo que também o faz diversas vezes ao denunciar os casos de abuso e agressão cometidos contra mulheres, que observou e registrou em seu diário enquanto vivia na favela do Canindé. A violência praticada contra mulheres socialmente vulnerabilizadas, aquelas que têm marcadores interseccionados, por vezes, é ignorada e essas dores não são legitimadas pela sociedade. Em resumo, falar sobre violência doméstica, seja através da literatura, da música ou de outras linguagens, é essencial para criar conscientização sobre a extensão do problema.

As canções *Moamba* e *O Pobre e o Rico*, apresentam questões ligadas à classe de formas diferentes. O tema das faixas atravessa o livro do começo ao fim, a começar pelo título, que reflete as condições habitacionais onde os moradores da favela do Canindé viviam, sujeitos a condições climáticas adversas, a falta de saneamento básico e infraestrutura adequada. Destaca-se ainda, no quesito dialogismo entre as obras, a questão da falta de alimentos, água potável e recursos básicos. A carência de recursos financeiros é uma característica central que ilustra as dificuldades enfrentadas pelas classes sociais mais baixas, como os moradores da favela do Canindé. As canções, como no LQD, abordam a falta de oportunidades, a discriminação, as desigualdades, o preconceito racial e social diário, evidenciando como a classe social e a cor da pele estão interligadas a experiência de marginalização.

Na música *Moamba*, se narra em primeira pessoa a pobreza que atravessa o corpo individualmente, de alguém que, apesar de trabalhar muito, experimenta o sofrimento de habitar uma sociedade de consumo que a impede de acessar o básico. Ressalta-se que a experiência de quem trabalha muito, mas ainda enfrenta a pobreza extrema, causa uma exaustão física e emocional significativa. O esforço contínuo para garantir um sustento básico e as longas jornadas de trabalho, acompanhadas de falta de descanso adequado, causa uma sensação constante de fadiga e falta, como demonstra Carolina na faixa. Analisar a canção, que já foi anteriormente analisada, é importante, pois através do conceito de dialogismo, a análise será enriquecida e ampliada, apontando para um maior entendimento da mesma.

Em *O pobre e o Rico*, como sugere o nome, aborda-se coletivamente, a dicotomia pobre e rico e os lugares sociais hierárquicos onde estes grupos estão posicionados. Tal dicotomia evocada por Carolina, reflete as disparidades sociais e econômicas que, muitas vezes, são perpetuadas por estruturas sociais e sistemas que favorecem certos grupos em detrimento de outros. A questão é complexa e não envolve

apenas a distribuição desigual de recursos, mas também fatores culturais, históricos e políticos que moldam essas realidades. A canção foi escolhida por sua riqueza crítica e pelos questionamentos que levanta sobre a contradição social no que diz respeito à classe.

Em síntese, o *corpus*, será analisado considerando os títulos das canções e algumas palavras-chave que formam enunciados no corpo do texto, que, em paralelo ao contexto sócio-histórico, sugerem possibilidades de entendimento do sentido das composições, a quem se destinam, com quais outros enunciados do livro homônimo dialogam. Desse modo, salienta-se que a discussão das questões levantadas pela compositora nas canções são necessárias.

A narrativa de Carolina Maria de Jesus contribui para a conscientização sobre as questões sociais no Brasil, dando voz aos marginalizados e expondo as dificuldades vivenciadas por aqueles atirados às margens da sociedade. Assim, cabe ainda ressaltar, que esta pesquisa tem como foco das análises, principalmente, os enunciados nas letras das canções.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O percurso metodológico trilhado para o presente estudo, corresponde à opção pela abordagem de pesquisa qualitativa e aplicada, acrescidas do caráter exploratório e descritivo, bem como pela instrumentalização através da seleção, da coleta, da análise documental e da interpretação dos dados presentes no DQD. Para realizar a análise de 04 (quatro), das 12 (doze), canções que compõe o DQD, da cantautora Carolina Maria de Jesus, definiu-se uma seleção de conceitos teóricos e práticos que aportam na análise em torno do viés contextual social expresso no LQD.

Diante disso, por se tratar de uma obra de autoria negra, feminina, que através da escrita, documenta questões pertinentes a esses universos, são primeiramente discutidos e apresentados os fundamentos teóricos relativos à área de estudos culturais. A partir das reflexões de Stuart Hall, se faz apontamentos sobre a diáspora negra, representação e identidade no contexto brasileiro. Em seguida, sob a perspectiva do feminismo negro, através das reflexões de Akotirene (2020), Djamila Ribeiro (2020), Angela Figueiredo (2020), mobiliza-se o conceito de interseccionalidade. Como analisamos o enunciado de Carolina nas letras das canções e não em sua performance vocal e/ou na parte instrumental, se aborda o conceito de escrevivência, pensado por Conceição Evaristo (2020), posto a interpretação de que a autora compõe as canções escolhidas, com base no que via, vivia e escrevia. Utiliza-se ainda considerações de Lélia Gonzales (1984/1988), com o conceito de pretuguês, além das contribuições de Raquel Rolnik (1989) e Florestan Fernandes (1959) para se pensar a distribuição demográfica de São Paulo no século XX. Finalmente, no que diz respeito à linguística, nas perspectivas de Mikhail Bakhtin (1997) e José Luiz Fiorin (2016), abordaremos enunciado no *corpus* e as relações dialógicas que mantém com o enunciado do LQD.

3.1 ESTUDOS CULTURAIS

Parte dos autores que embasam esta pesquisa, estão voltados para o campo dos estudos culturais, sendo esta área de grande contribuição para o desenvolvimento deste trabalho. Os estudos culturais desempenham um papel de grande valor na análise das letras das canções, ao ajudarem a compreender e contextualizar as mensagens, significados, expressões, simbolismos, metáforas e referências culturais específicas presentes nas músicas.

As letras de músicas, por vezes, refletem a cultura de uma sociedade em um determinado período. Nesse sentido, os estudos culturais podem proporcionar caminhos para entender o contexto histórico, político, econômico e social em que certa música foi criada. Além disso, as canções podem abordar questões relacionadas à identidade cultural, étnica, de gênero, entre outras, revelando representações de diferentes grupos sociais e como essas representações influenciam a percepção pública sobre as canções.

Os estudos culturais surgem como uma noção europeia, mais precisamente britânica, nos anos 1960, na perspectiva de investigar as formações sociais, ou culturais, onde se desempenhavam investigações acadêmicas. A partir de sua formulação, após se transformar em um fenômeno mundial, esse campo se torna mais diverso, com “disciplinas [que] se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 88). Somado a essa elaboração conceitual, os estudos culturais também passaram e, ainda passam, por alterações que refletem demandas histórico-sociais e tendências intelectuais.

Assim, é possível dizer que seu “ponto de partida é a atenção sobre as estruturas sociais (poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais [...] assim como, o desprendimento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 90). Esse desprendimento do sentido de cultura de sua tradição elitista para incorporar as práticas cotidianas é importante e ressalta a natureza crítica e transformadora dos estudos culturais.

Partindo dessa perspectiva de cultura como presente nas práticas cotidianas, compreendem-se as produções artístico-culturais-intelectuais de grupos historicamente marginalizados, como discursos relevantes de serem explorados e conhecidos, inclusive academicamente. Analisar tais produções, as legitimam como epistemologicamente válidas, o que está atrelado a uma validação das identidades as quais esses grupos pertencem. Aos estudos culturais somaram-se, posteriormente, questões de gênero e

raça em uma perspectiva que contemple o contexto social, possibilitando a abertura de novos caminhos para entender fenômenos sociais (ESCOSTEGUY, 1998, p. 92/93). Assim, destaca-se a mudança dos estudos culturais ao incorporar diversas questões, tornando-se mais abrangente.

Em resumo, os estudos culturais fornecem uma estrutura teórica e metodológica valiosa para analisar a música como uma expressão cultural significativa, facilitando a compreensão das complexas relações entre as letras de canções e o contexto social em que estão inseridas. Tal movimento se torna central para as análises das canções presentes no DQD à luz do LQD, que seguirão, especificamente no que diz respeito a questões sociais como raça, gênero e classe, evidenciando a possibilidade de reflexões que se aproximem das intersecções formadoras da realidade social.

3.1.1 Diáspora, Identidade e Representação

Considerando que o objeto de pesquisa desta análise se trata de uma produção musical afrodiaspórica; realizada às margens de fronteiras geográficas e epistemológicas, na metade do século XX, período onde as identidades na América Latina passavam por profundas transformações que repercutiram e resvalaram nas áreas artísticas, intelectuais, políticas, econômicas e culturais, é significativo tratar aspectos do conceito de diáspora, identidade e representação.

Para a construção desta discussão, nos debruçaremos nas contribuições de Stuart Hall (1999) sobre o tema. O teórico cultural alude para a importância de se refletir sobre a diáspora, distante da pureza e próxima da heterogeneidade. Diante disso, a identidade necessita ser concebida como um processo sempre em curso, jamais como um produto finalizado.

Nesse sentido, tecemos a discussão no que diz respeito, principalmente, à diáspora no Brasil, atentando-se para o fato do país repousar secularmente em profundas contradições, principalmente nos setores das relações étnico-raciais e identitárias. Fundada na invasão de terras e tráfico de pessoas, a herança escravocrata ainda paira sobre o país, que em pleno século XXI, abraça o atraso em não tratar sobre raça, racismo e seus desdobramentos.

A colonização, que forjou o projeto de nação atual, destinou o lugar da

submissão para aqueles que, forçosamente, tiveram sangue, suor e lágrimas derramados ao longo do processo de metamorfose de Pindorama para o país hoje denominado Brasil. Ainda não são amplamente reconhecidas as contribuições afrodiaspóricas e indígenas, que atravessam a cultura, a língua, a arte, a economia e a política brasileira. Ainda assim, as adversidades que rondam negros e indígenas, se tornaram combustível para a reinvenção de um mundo novo, onde caibam outros mundos, principalmente os historicamente negados. Apesar de utópica, essa realidade vem sendo tecida, através da construção de novas epistemologias, ainda negadas pela branquitude, mas que crescem através de mentes e mãos em busca de retomada, de lugar ao sol em uma sociedade brasileira tão desigual.

O pacto narcísico da branquitude, conforme descrito por Bento (2002), refere-se a um mecanismo de defesa utilizado pela população branca para proteger e preservar seus privilégios sociais e raciais. Este pacto é baseado na ideia de que a branquitude é superior e merecedora de privilégios, enquanto as pessoas não-brancas são vistas como inferiores e subalternas. Os brancos, consciente ou inconscientemente, se unem para manter e perpetuar essa conjuntura, rejeitando ou minimizando as críticas e demandas por justiça racial. Esse pacto narcísico é alimentado pelo desejo de preservar a imagem positiva da branquitude e evitar confrontar as desigualdades raciais e os privilégios injustos que dela derivam. Como resultado, as disparidades raciais persistem e se perpetuam, tornando-se cada vez mais difíceis de serem superadas.

Apesar do apagamento histórico perpetuado pela branquitude, e da distância geográfica, a África está gravada na comida, na religião, na arte, na literatura, na música, na língua, nas técnicas de cultivo por todo vasto território da América e Caribe. Está presente nos batuques da senzala, nas rodas de samba, no *slam poetry*⁸, nos saraus, no carnaval, nas batalhas de rima, no movimento *HIP-HOP*, nas rodas de capoeira, nas giras de candomblé e entre tantos outros movimentos, frutos também da presença negra no Brasil. Tais manifestações não nascem apenas da tentativa de resgate da memória que os processos coloniais tentaram arrancar, mas partem, sobretudo, da possibilidade de criar novas formas de existir. Observando tudo isto, se faz notório que os negros e negras em diáspora, sempre lutaram para preservar e recriar sua cultura frente à tentativa de silenciamento que os acompanham desde a colonização, até os dias atuais.

Considerando que a cultura é um campo de batalha, onde narrativas não cessam de disputar espaço, é compreensível o choque entre aspectos culturais africanos,

⁸ Competições de poesia falada que teve origem em Chicago em meados dos anos 1980.

indígenas e europeus, ainda mais se considerarmos que a Europa, nessa disputa, exerceu poder através da força bruta, dominação e subalternização para com os demais. Tal tensão ainda é uma realidade refletida em como se enxerga a construção das identidades no Brasil, justamente porque os desdobramentos do processo de dominação europeia são vigentes, podendo ter seus impactos observados em diversos campos como o social, cultural, econômico, artístico, histórico e político. Não há consenso sobre qual é a identidade brasileira, assim como não há esse consenso sobre a identidade latino-americana e, seguindo as reflexões de Hall, afirma-se: essa busca nunca cessará. Um ponto crucial dessa discussão, paira sobre que, apesar dos grupos hegemônicos se nutrirem de culturas consideradas por eles subalternas, negam negros e indígenas como peças fundamentais na construção identitária do diverso mosaico latino-americano.

Neste sentido, evoca-se a bifurcação em dois caminhos, feita por Hall (1999), para se pensar em identidade. O primeiro caminho diz respeito a uma cultura compartilhada que une, sugerindo continuidade. Um dos fatores que sustenta essa continuidade é o reconhecimento da similaridade do que se compartilha, como a ancestralidade e traços históricos. Já o segundo caminho para refletir a identidade cultural, centra-se nas distinções. Esses caminhos, apesar de aparentarem ser distantes, estão muito próximos. Ao mesmo tempo que o primeiro traz certa continuidade com o que passou, o segundo, como pontua Hall (1999), escancara as feridas descontínuas compartilhadas pela diáspora. Entre essas feridas, destaca-se a colonização, a invasão territorial, o sequestro coletivo de africanos mandados para América Latina e Caribe, a escravidão desses corpos, as posteriores migrações a que foram submetidos. Tudo isso deságua na não representação ou representação distorcida da negritude, na deslegitimação de suas produções e apagamento de suas manifestações intelectuais-artístico-culturais. Dessa forma, para entender a construção da identidade afrodiaspórica brasileira, é crucial entender não só o que a conecta, mas também o que a separa.

Desde que trazida para o outro lado do Atlântico, as partículas culturais africanas contidas nos corpos negros escravizados sempre incomodaram. Desse incômodo, gerou-se uma tentativa de deslegitimação desses corpos e mentes por toda a América Latina e Caribe, já que esses sujeitos se opunham à lógica hegemônica europeia eleita por si própria como centro geográfico e epistemológico do universo. O caso do Brasil, em particular, tem nuances muito específicas, uma vez que abriga um enorme contingente de pessoas negras fora da África, reflexo do intenso tráfico negreiro em terras brasileiras durante a escravidão, que se estendeu por quase 400 anos.

Além disso, há o fator da miscigenação, que teve, em dado momento, estímulos movidos por ideias eugenistas de limpeza da raça, sustentados em nome de uma ciência que se apoiava no racismo para se construir. A esse respeito, a obra “A Redenção de Cam”, realizada em 1895 pelo pintor espanhol Modesto Brocos, é um recorrente exemplo que ilustra bem o referido processo de branqueamento. Há ainda, o mito da democracia racial que paira sobre o imaginário brasileiro e dita que não existe racismo, pois todas as raças convivem harmonicamente no país. Esses fatores, muitas vezes impedem o próprio negro de enxergar, através da perspectiva socio-histórica do tráfico negreiro, que seu lugar social, o empobrecimento, o sexismo e o racismo estão interseccionados e fazem parte de um projeto que se iniciou durante a colonização.

Embora o negro não tenha sido integrado à sociedade brasileira dignamente, parte de sua bagagem cultural trazida do outro lado do atlântico foi aderindo às condições em que estava inserido, passando por frequentes transformações e hibridizações. Ao refletir sobre o território ocupado pelo negro na virada do século XIX para o XX nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, Raquel Rolnik (1989) chamará de territórios negros, alguns bairros de São Paulo, onde a concentração de negros era elevada, apesar de seu baixo número demográfico. Nesse período, o número de brancos cresceu substancialmente na cidade de São Paulo, devido à chegada de europeus assalariados no Brasil

Os territórios negros, eram, no geral, precarizados. Florestan Fernandes e Roger Bastide trazem apontamentos sobre as relações entre negros e brancos em São Paulo, considerando os espaços onde viviam como fator determinante para serem minoria, uma observação rasa que ignora o contexto sócio-histórico de forma mais ampla. Assim, através de suas observações, evidenciaremos as diferenças raciais refletidas através do território.

A escravidão não foi uma imposição aceita passivamente pelas pessoas sequestradas e mandadas para América e Caribe. Apesar das insistentes intervenções para que os traços africanos (tanto físicos quanto culturais) fossem suprimidos da população brasileira, isso não se consolidou, já que a cada investida para apagar a África do Brasil, nascia formas de reconfigurar a lógica colonial instaurada, fazendo com que a adaptação estivesse constantemente presente. Se ressalta que sempre existiram estratégias traçadas por negros no Brasil frente a opressão promovida desde à dominação europeia.

A persistência das raízes africanas na diáspora, teve um impacto profundo nas identidades culturais das comunidades negras no país. Essa conexão com as raízes

africanas é uma forma de resistência cultural e uma afirmação da identidade em face da opressão histórica. Apesar do esforço hegemônico, essas influências africanas não foram totalmente apagadas, pelo contrário, a tentativa de extração cultural dos corpos arrancados do lado de lá do Atlântico não sucedeu e as raízes africanas, seguem estendendo-se pelo Caribe e América Latina.

Ao refletir sobre herança negra, símbolo de resistência cultural, não é difícil voltar o pensamento para o samba. Entretanto, É crucial recordar que até o surgimento e consolidação do ritmo no início do século XX, existe um longo e doloroso caminho que resvala no descaso, na escravidão, na marginalização. O samba não chegou como um produto finalizado junto às pessoas escravizadas trazidas de diversas partes do continente africano nos porões dos navios negreiros para o Brasil. Esse processo foi se desenhando a partir das condições de produção que negros e negras foram submetidos no novo mundo.

O samba, ritmo apresentado significativamente no DQD, é uma manifestação artística que cresceu e se desenvolveu frente às mazelas vivenciadas pela diáspora negra brasileira. O ritmo nasce nas margens geográficas e epistemológicas, lugar onde o negro foi empurrado. Apesar da barreira e do estigma de ter se desenvolvido nas bordas, a tentativa de bloqueio à circulação do ritmo não se impôs. O samba então nada para o centro, rompendo as fronteiras impostas, popularizando-se e difundindo-se tanto em solo nacional quanto internacional.

A experiência da diáspora africana na América Latina e Caribe, especialmente no Brasil, como mencionado, é marcada pela ferida aberta do tráfico transatlântico. Este ferimento segue escancarado, mas com outras nuances. Negros e negras sequestrados, separados de casa por uma imensidão atlântica, tiveram que traçar, consciente e inconscientemente, maneiras de sobreviver, como o resgate das conexões que mantinham com o continente africano e a invenção de novas fusões com o novo mundo.

A determinação da identidade da diáspora africana vai além do quesito territorial, posto que a separação dos corpos saqueados, não eliminou a bagagem africana trazida pelas pessoas retiradas de seus territórios e espalhadas pelo mundo. Entretanto, tais cargas linguísticas, tecnológicas, políticas e culturais foram se mesclando às indígenas e europeias ao passar do tempo. Dessas misturas — indo além da romantização da miscigenação e democracia racial — se originaram produtos culturais e quadros sociais de profunda complexidade, como o DQD, que traz um conteúdo repleto de retratos de um Brasil profundamente desigual.

Desse modo, artistas e intelectuais negros e indígenas, postos como opostos a figura hegemônica fomentada pelo eurocentrismo como única capaz de produzir conhecimento (o homem branco) tem, ainda hoje, suas produções, pejorativamente definidas como “identitaristas”. O que faz com que representações negras e indígenas, sejam produzidas, na maioria das vezes, por pessoas brancas, que não fazem ideia de como fazê-lo sem reforçar estereótipos.

Uma das respostas frente as representações produzidas pela branquitude e que não contemplam os universos negros e indígenas, emergiu nas periferias das grandes cidades brasileiras, no final do século XX: A literatura marginal. De antemão, é importante salientar que:

“O termo marginal, na literatura brasileira, aparece na década de 1970, com a Poesia Marginal ou a Geração do Mimeógrafo, representada pelos poetas Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminiski, Francisco Alvim e Chacal, em sua maioria oriundos da cidade do Rio de Janeiro, de classes média e alta. No que se refere à definição desse termo na literatura, está ligada a escritores considerados à margem do circuito editorial, à subversão do poder acadêmico e linguístico e à representação das classes desfavorecidas. No final da década de 1990, surgiu, novamente, na literatura brasileira, a nomenclatura marginal para representar um novo grupo de escritores, agora escritores representantes da própria periferia, principalmente a de São Paulo, tendo, como temática, a periferia, a cultura hip hop, os problemas sociais, entre outros” (EBLE e LAMAR, 2015, p. 194).

A literatura periférica está intimamente ligada ao movimento hip-hop e caracteriza-se pela expressão de vozes marginalizadas que ressoam de grupos socialmente excluídos e frequentemente aborda temas decorrentes de questões sociais. Os autores do movimento frequentemente compartilham seus testemunhos, suas próprias histórias de vida e as realidades das comunidades em que vivem, superando os estereótipos e oferecendo uma visão alternativa da periferia, criada pela própria periferia.

A estética literária marginal tende, no geral, a retratar, de forma realista, as condições de vida nas periferias urbanas. Além disso, apresenta uma variedade de vozes e perspectivas, dando evidência não apenas aos protagonistas, mas também a uma gama de personagens secundários, criando certa polifonia na narrativa.

Entre os nomes mais populares na literatura marginal, está o de Ferréz, nascido na década de 1970 na periferia de São Paulo, que se consagrou no cenário literário com o livro *Capão Pecado* (2000). Na música, o destaque no quesito literatura periférica vai para o grupo Racionais MC's, fundado na década de 1980, na periferia de São Paulo, por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. Falar de literatura marginal, também demanda

falar do movimento *slam poetry*, uma batalha de poesias, iniciada na década de 1980 através do poeta e idealizador Marc Kelly Smith, em Chicago, trazida para o Brasil por Roberta Estrela D'álva em 2008.

Tanto o *slam poetry*, quanto a literatura de Ferréz e o *Rap* dos Racionais MC's, carregam nuances periféricas importantes, que mediante corpos e mentes historicamente marginalizados, vem ofuscando a tradição canônica literária de forma notável. Nesse sentido, muito do anteriormente citado foi amplamente utilizado por Carolina Maria de Jesus para construir suas obras, que desafiam as normas literárias convencionais e reivindicam espaço no cenário literário brasileiro.

Assim, a análise da produção musical de Carolina Maria de Jesus, através da observação da interseção entre aspectos socioculturais, diáspora, representação e identidade, possibilita entender outros aspectos da obra da artista. Ao abordar esses elementos, a análise proporciona uma visão genuína da produção musical de Carolina Maria de Jesus, permitindo uma compreensão mais profunda das complexidades de sua obra e do contexto em que foi criada.

3.1.2 Contribuições do Feminismo Negro

O movimento feminista trouxe diversas reflexões sobre as configurações das estruturas sociais e os impactos que estas tem sobre a experiência humana, principalmente no que diz respeito a ser mulher em uma sociedade patriarcal. Entretanto, o fato de ter promovido valiosas contribuições, não ofusca algumas problemáticas contidas no movimento, como, por exemplo, não considerar questões vinculadas à raça para o debate de gênero. Seguindo este pensamento, pode-se dizer que, às contribuições do movimento negro também trouxeram muitos avanços para as populações negras, mas especialmente para os homens negros, que se ignoravam no debate racial, as questões de gênero. Diante das citadas perspectivas, onde se encaixa a mulher negra nesse quadro?

Ao observar o processo de colonização, no que diz respeito a América Latina, percebe-se que mulheres, negros e indígenas foram grupos extremamente submetidas a subalternização. Dentro desta equação, a colonização acometeu de forma ainda mais cruel, mulheres negras e indígenas, já que eram utilizadas, partindo da exploração de suas capacidades reprodutivas. Eram geradas mais pessoas que passariam a ser

escravizadas. Interseccionadas, as categorias de raça, gênero e classe podem potencializar as opressões que recaem principalmente sobre os ombros de mulheres racializadas. Nesta perspectiva, enquanto mulheres feministas reivindicavam direito, por exemplo, ao trabalho, mulheres negras, mesmo após a abolição da escravatura, eram amplamente exploradas e submetidas a jornadas exaustivas de trabalho, em condições desumanas.

Uma vez que a questão racial atravessa as relações, atravessará, conseqüentemente, as formas de produzir conhecimento. Portanto, é necessário trazer para a pauta, questões sociais para além da classe, que estejam voltadas também para as categorias de raça e gênero. Refletir sobre as teorias feministas negras, tem sido ferramenta potente para ampliar as reflexões sobre as questões mobilizadas dentro deste trabalho. Posto que as denúncias identificadas no *corpus* desta pesquisa também integram as reivindicações de feministas negras, como empoderamento, denuncia de violência, empobrecimento e desigualdade de gênero, é pertinente explicitar essa relação estabelecida entre o DQD e o movimento feminista negro, como potencial ampliadora de horizontes analíticos.

Quando se trata do contexto sócio-histórico do Brasil, é relevante levantar a questão do racismo que o constitui. Silvio Almeida (2019), afirma que o racismo é estrutural. Partindo então da afirmação, entende-se o racismo não como um preconceito, tampouco apenas como discriminação, mas como um mecanismo social impregnado na estrutura do Brasil. Neste sentido, é curioso observar que o racismo em terras brasileiras é um tabu que parece ter ficado no passado. Quase não se fala na existência do racismo no presente, ainda que este seja uma das bases que sustentam as relações no país.

Lélia Gonzalez chamará de “racismo disfarçado” o que se desenvolve no Brasil, que se difere do desenvolvido na América Hispânica. Algo que reforça esse “disfarce” do racismo nas relações raciais no Brasil está ligado a teorias como o mito da democracia racial, que ainda tem muita força no país. Porém, a ideia de suposta convivência pacífica entre sujeitos hegemônicos e racializados, cai por terra quando observamos onde se localizam esses grupos na sociedade. Ou seja, quando nos atentamos a quem ocupa majoritariamente cargos de liderança, quais sujeitos estão atrelados a trabalhos tidos como subalternizados, quais estão presentes nas universidades, quais sujeitos atendem a um padrão estético de beleza, quais sobrevivem nas ruas, quais ocupam massivamente os cárceres.

A interseccionalidade, conceito cunhado na área jurídica no final da década de 1980 pela estadunidense Kimberlé Crenshaw, é chave para abrir horizontes e ampliar a pesquisa. A violência de gênero, ainda que não esteja presente apenas em contextos marginalizados como nas favelas, nelas, ganha outros contornos que fazem com que determinadas mulheres sejam o principal alvo de feminicídio, tendo em vista a soma de outras categorizações, como raça e classe.

Apoiando-se nas premissas do feminismo negro, entende-se que para radicalizar a reivindicação de que outras vozes e produções epistemológicas possam se legitimar e ecoar na sociedade, como sugere Ângela Figueiredo (2020), é preciso se rebelar contra o que já está estabelecido. O que significa que para que as estruturas que aprisionam mulheres negras na subalternidade mudem, as mulheres negras precisam mudar de posição na pirâmide social urgentemente. Para tal, um importante passo é que elas mesmas se representem.

3.2 ESCREVIVÊNCIA

Diversos são os intelectuais comprometidos a fazer importantes reflexões sobre as produções negras, sobretudo na literatura brasileira, uma área dominada pela branquitude. Neste sentido, é pertinente observar a obra de Carolina, através do conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo. O conceito pode ser compreendido como a escrita literária de pessoas negras, tecida a partir da experiência negra. Assim, a escrevivência sintetiza, profundamente, a importância de que a representação do negro na literatura, na música, no audiovisual e em outras áreas artísticas e intelectuais, seja produzida por mãos e mentes negras, que vivenciam o entorno negro e falam desde suas perspectivas. No entanto, é importante pontuar que as experiências não são homogêneas entre todos os negros por existirem diversas experiências na comunidade negra, influenciadas por fatores como classe, gênero, orientação sexual, origem geográfica, entre outros. Além disso, pessoas de outras origens que não se veem como racializadas, como os brancos, devem contribuir para o diálogo sobre as questões raciais.

A escrevivência é extremamente relevante para a construção de uma literatura que seja representativa e que permita que leitores negros se identifiquem com as histórias narradas, pois, ao verem suas próprias experiências refletidas na literatura, as pessoas negras podem encontrar validação e pertencimento.

Escrever é também construir conhecimento e memória coletiva. Ao compartilharem suas histórias, autores negros contribuem para a preservação e transmissão de conhecimentos culturais, tradições, lutas e conquistas. Neste sentido, a escrevivência é uma ferramenta essencial para a análise de obras produzidas por autores negros por reconhecer a importância das experiências de pessoas negras na construção de narrativas, principalmente em contextos como o brasileiro.

Falar sobre escrevivência, pressupõe também falar sobre o Pretuguês de Lélia Gonzalez. Essa relação entre os conceitos é uma interseção importante no contexto da literatura afro-brasileira e dos estudos culturais, tendo em vista que ambos descrevem a linguagem e a expressão daqueles que vivenciam a experiência afrodiaspórica e se distanciam das normas linguísticas impostas pela cultura dominante ao narrá-las.

Considerando o paradigma existente no fato dos estereótipos raciais e de gênero, por vezes, posicionarem mulheres negras à papéis específicos, influenciando as percepções sociais e contribuindo para a propagação de representações que reforçam estigmas, se faz necessário que esse grupo execute suas próprias representações. O

conceito de escrevivência colabora para o rompimento de estereótipos seculares, além de contar histórias que refletem as complexidades da identidade cultural negra desde suas próprias perspectivas.

Para os sujeitos afrodiaspóricos no Brasil, que tem suas memórias, corpos, mentes e trajetórias atravessadas pela escravidão, o passado continua em curso. Para enxergar essa realidade, basta observar qual lugares os negros ocupam na pirâmide social. A atualização das violências coloniais não são tão distantes quanto parecem, tendo em vista que a sociedade brasileira ainda não integrou o negro e o indígena como sendo parte de si. Então, como abdicar narrativas da branquitude sobre negros, tão enraizadas no imaginário coletivo brasileiro e produzir a partir do que é relevante para o negro?

O conceito de escrevivência é uma contribuição significativa para a desmistificação que o pensamento branco eurocêntrico ajudou a criar sobre pessoas negras, além de promover a diversificação das narrativas na literatura, dando voz àqueles cujas histórias frequentemente foram negligenciadas. Enfatiza-se, ainda, a importância de pessoas negras, utilizarem a arte e intelectualidade como ferramentas de transformação, se apropriando da literatura e da música como meios de contar suas próprias histórias e experiências. Tomar posse da escrita e retomar a posse de suas vozes é preciso, para cessar o controle e distorção que a branquitude faz com suas narrativas.

Em suma, a arte molda perspectivas e desafia normas sociais, sendo uma ferramenta valiosa para a promoção da justiça social. Desse modo, é oportuno utilizá-la para construção de histórias que representam a diversidade de experiências dos grupos marginalizados. É urgente que a subversão da lógica, onde as narrativas dominantes criam representações de grupos discriminados, cresça.

O conceito de escrevivência é importante, entre muitas coisas, também por seu caráter ético e estético. O caráter ético da escrevivência diz respeito a uma revisão histórica, onde os marginalizados (re)tomam suas vozes e narram suas próprias histórias. Já o caráter estético da escrevivência, abarca as expressões linguísticas próprias, muitas vezes vistas pela sociedade com desprezo, mas que permitem a transformação e a reinvenção de suas realidades por meio do processo criativo, através da palavra. O conceito de escrevivência guiará a presente análise por representar uma eficiente ferramenta que auxilia a repensar a relação entre literatura, história e memória, além de contribuir para que mais narrativas, experiências e vozes que compõem a sociedade brasileira sejam reconhecidas.

3.3 ENUNCIADO, DIALOGISMO E GÊNEROS DO DISCURSO

Mikhail Bakhtin (1895-1975), um dos mais importantes pensadores do século XX, traz perspectivas fundamentais para o desenvolvimento do campo da linguística. Posto que a presente pesquisa aborda questões relativas à linguagem, os conceitos bakhtinianos como enunciado, dialogismo e gêneros do discurso, representam importantes caminhos que contribuirão para a análise do presente trabalho. Neste sentido, dada a complexidade de suas obras, tais conceitos fundamentais fomentados pelo autor, serão aqui esmiuçados através das perspectivas de José Luiz Fiorin (2016), que se dedica, entre outras coisas, ao aprofundamento das ideias do filósofo da linguagem Bakhtin. A seguir, para observar como a aplicação dos estudos de Bakhtin podem enriquecer a análise do objeto desta pesquisa, se aborda o conceito de enunciado, em seguida, de dialogismo e, finalmente, os gêneros do discurso, para então, aplicá-los à análise proposta.

O enunciado é uma unidade fundamental da comunicação. Não se trata, assim, da mera construção de frases ou expressões isoladamente, mas de um evento comunicativo concreto, que considera a interação entre diferentes vozes sociais e culturais. Neste sentido, o enunciado não se refere apenas à mensagem verbalizada, mas também ao contexto em que essa mensagem é produzida e recebida. Um enunciado não existe deslocado, ele é influenciado pelo emissor, pelo receptor e pelo contexto em que a comunicação ocorre.

Quando um sujeito formula seu discurso, então, se nutre de outras vozes para fazê-lo. Entretanto, essa relação entre os discursos, não quer dizer que esses discursos estão em concordância. As tensões geradas entre vozes sociais, abarca diversos interesses, que, por vezes, se chocam e se contradizem.

A palavra é uma ferramenta fundamental, capaz de influenciar e mobilizar grupos. Seja para legitimar o poder estabelecido, para controlar as narrativas ou para resistir à opressão, o uso da palavra desempenha um papel central na arena política e na distribuição do poder na sociedade.

A citada tensão causada pela noção de disputa de espaço social através do direito a voz, da enunciação, é, em diversos momentos, mencionada por Carolina em suas obras, sendo esses enunciados, principalmente, relacionados às questões sócio-históricas e culturais. Assim, como pontua Fiorin (2016, 15) “[...] o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por

isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio”, o que significa que, o enunciador está ancorado na impossibilidade de produção dos discursos sem que se estabeleçam diálogos com algo já dito.

O conceito de dialogismo formulado por Bakhtin, destaca a natureza interativa da linguagem, sob perspectivas sociais e dinâmicas. Nesse sentido, queremos demonstrar como o *corpus* dialoga com o livro-documento *Quarto de Despejo* (1960), que, por sua vez, dialoga com o contexto social em que foram produzidos.

Pretende-se analisar as canções de Carolina Maria de Jesus, observando o processo que envolve as vozes sociais e culturais expressas nas letras das canções que constituem o *corpus* analisado e sua interação com o livro. A intenção é identificar o diálogo entre diferentes perspectivas, incluindo a própria Carolina, dos sujeitos da favela, dos poetas que lia, dos políticos que tanto criticava, etc. Tais observações elaboradas no estudo, podem contribuir para revelar camadas de maior complexidade nas obras de Carolina.

Considerando que a visão de mundo e as experiências atravessam as produções dos sujeitos, entende-se que Carolina construiu, através de suas palavras na literatura e na música, um estilo próprio, embebido de cotidianidade, denúncias, afetos e desavenças. A escrevivência da autora, mescla elementos linguísticos eruditos e populares, justamente por sua vivência ser atravessada por esses mundos. Entende-se por estilo (FIORIN, 2006, p. 30) “o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado”, em outras palavras, é o que caracteriza a imagem de determinado autor/músico/artista em uma obra. Alguns componentes que caracterizam as obras de Carolina de Jesus, dão significativa riqueza às produções, fazendo com que se identifique de cara sua escrita através desse conjunto de elementos que estruturam seu enunciado e tornam seu estilo inconfundível.

As relações dialógicas entre os enunciados podem carregar contradições e tensões entre lados opostos. Seguindo a perspectiva de Bakhtin, Fiorin (2006) descreve três conceitos de dialogismo, sendo eles o dialogismo constitutivo, ou seja, o modo de funcionamento real da linguagem, onde, todos os enunciados constituem-se a partir de outros; a concepção estreita de dialogismo, onde há incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Se insere o discurso do outro no enunciado de duas maneiras: discurso objetivado e discurso bivocal e, por fim, o dialogismo como elemento constitutivo do sujeito, onde a subjetividade é constituída pelo conjunto de relações sociais de que este participa. Assim, é fundamental compreender o conceito de

dialogismo juntamente ao seu caráter social, para adentrarmos a análise das canções.

O conceito de gênero discursivo, explorado por Bakhtin em suas obras, é essencial para a compreensão da diversidade textual e da complexidade das práticas comunicativas. Ao refletir sobre os gêneros do discurso, é imprescindível reconhecer a ampla gama de formas e estilos que eles englobam, incluindo a carta, o diário, o bilhete, o romance, a crônica e uma infinidade de outros exemplos. Cada um desses gêneros possui características próprias, como estrutura, linguagem, propósito comunicativo e contexto de uso, que os distinguem uns dos outros.

Pensando, por exemplo, no gênero discursivo diário, amplamente utilizado por Carolina Maria de Jesus para construir algumas de suas obras mais célebres, é pertinente algumas considerações. O gênero diário tem como características, o relato cotidiano, embebido de simplicidades da vida comum, casos pessoais, testemunhos de fatos, expressão de sentimentos, desabaços de segredos, etc.

Marcuschi (2008) afirma a importância de entender o contexto em que determinado texto, executado dentro de certo gênero discursivo, foi produzido. Desse modo, ao retratar o cotidiano em seus diários, a escritora enuncia em um tempo e espaço definidos, indicando o local, a data e os nomes de envolvidos em narrativas de situações ocorridas em seu dia-a-dia. Esses elementos e características comuns na produção de diários, revelam questões valiosas ligadas ao entorno social da autora. Mas, diferente do que se costuma pensar, o diário não foi o único gênero no qual Carolina produziu, apesar de ter marcado a produção da escritora.

Posto que os gêneros discursivos atravessam a comunicação verbal e instrumentalizam o fazer criativo humano, é pertinente abordar o gênero a qual o objeto desta pesquisa se refere: a canção. Caracterizada pela combinação entre as letras, ou seja, a linguagem verbal e o ritmo e melodia, a linguagem musical, a canção é um gênero demasiadamente popular no Brasil, consumido, sobretudo, pelas classes mais baixas. Neste sentido, ao observar as canções presentes no DQD, é possível identificar a existência de conteúdos temáticos presentes no contexto brasileiro, em cada faixa, como, por exemplo, o alcoolismo, a desilusão amorosa, a malandragem, a violência contra a mulher, a pobreza, etc.

A análise de Caretta (2011) sobre canções populares à luz do dialogismo ressalta a intertextualidade inerente ao discurso presente nas canções, muitas vezes constituído por referências a outras canções ou linguagens. Ao revisitar a canção *Vedete da Favela* presente no DQD e analisada anteriormente por essa pesquisadora,

evidencia-se a relação dialógica entre a música popular e o teatro de revista. O título da canção por si só já nos oferece uma pista, ao fazer alusão à figura da Vedete, intrinsecamente conectada ao universo do teatro de revista. Essas reflexões apontam para a riqueza e a complexidade das interações entre diferentes formas de expressão cultural no cenário da produção e recepção das canções populares.

Compreendendo a valorização da importância do contexto social na produção e interpretação de textos, trazida nas obras de Bakhtin, entendem-se os conceitos formulados em seus estudos como sendo relevantes para a presente pesquisa. Ao analisar as canções de Carolina a partir dos construtos teóricos bakhtinianos, pode-se explorar aspectos da sociedade brasileira, da favela e dos sujeitos nestes contextos. As canções estão enraizadas na cotidianidade e nas condições sociais específicas da época. Assim, é relevante trilhar o caminho teórico bakhtiniano, já que este fornece elementos para a compreensão acerca da linguagem no *corpus* analisado e as relações dialógicas que os enunciados mantêm com o LQD.

Dante dos fundamentos teóricos apresentados, com relevantes apontamentos dos estudos culturais sobre diáspora, representação e identidade, com valiosas contribuições do feminismo negro, com o conceito de interseccionalidade e os importantes pressupostos teóricos na área da linguística, como escrevivência, enunciado, dialogismo e gêneros do discurso, será possível ampliar a análise.

Em suma, a análise embasada na fundamentação teórica apresentada, permite uma investigação mais aprofundada sobre a abordagem de Carolina em suas canções. Através desse arcabouço conceitual, torna-se possível compreender como a autora posiciona-se em relação à sociedade em sua escrevivência, isto é, em sua vivência e produção literária enquanto mulher negra. Além disso, é possível examinar de que maneira ela dialoga com as diversas vozes ao seu redor, sejam elas sociais, políticas, culturais ou históricas, e como essas interações são incorporadas em seu discurso artístico.

4 ANÁLISE

Este trabalho foi desenvolvido considerando a relevante contribuição trazida pela escrivência da escritora Carolina Maria de Jesus para a compreensão de questões sociais que permeiam o contexto da diáspora africana no Brasil da metade do século XX. Tal contribuição, será aqui investigada, através da análise do *corpus* delimitado, que conta com 4 (quatro) canções do DQD, cuja obra literária de mesmo nome, da cantautora Carolina Maria de Jesus, servirá para observar como se estabelecem as relações dialógicas entre o objeto deste estudo.

Refletindo sobre enunciados e gêneros do discurso, Bakhtin (1997) argumenta que

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso são tão multiformes quanto os campos da atividade humana (...). O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana. (BAKHTIN, 1997, p. 261-262)

Ou seja, todos os aspectos da vida humana estão ligados ao uso da linguagem. Os diferentes campos de atividade têm características específicas que influenciam como usamos a linguagem, resultando na criação de tipos estáveis de enunciados, chamados de gêneros do discurso.

Neste sentido, o DQD traz os enunciados em forma de canções, um gênero do discurso muito popular, sobretudo entre as classes mais baixas. Posto que se busca questões relativas ao contexto das músicas, utiliza-se o LQD, por este revisitar narrativas íntimas e pessoais que, no geral, são narradas no presente e em primeira pessoa. Assim, é possível desvendar questões raciais nas faixas, se considerarmos as pistas do contexto histórico em que foram produzidas e narradas no LQD.

Se, por um lado, a canção é relacionada às camadas mais populares da sociedade, por outro, o diário, no geral, é relacionado, em maior escala, ao universo feminino. Neste sentido, ao refletir sobre a criação literária feminina, Bella Jozef (1989, p. 46) ressalta que “[...] o diário também foi um gênero muito cultivado pelas mulheres porque podia ser feito

a qualquer hora no segredo do seu cantinho”. A realidade diária de Carolina Maria de Jesus não a permitia escrever a qualquer hora, devido ao trabalho árduo e a busca cotidiana por itens básicos, o que não a impedia de criar, apesar dos pesares.

Diversos temas, que são pessoalmente significativos para a autora, são tocados nas canções. As letras são formas de contar histórias, descrever situações e refletir sobre o cotidiano, o presente e o passado que cercam a autora. Em meio a essa escrevivência, há atravessamentos de questões sociais e políticas, experiências individuais, amor, lamento, violência, superação. Nota-se que Carolina encontrou na música, como na literatura, uma forma poderosa de transmitir suas mensagens.

O discurso de Carolina nas canções do DQD, assim como no LQD, reconfigura o esperado: a mulher negra, sempre posta como objeto em cena, agora é construtora do discurso, utilizando-se dos recursos que a cerca, para arquitetar sua produção artística a partir de contra-discursos.

Ao realizar o exercício de voltar no tempo, especificamente no final do século XIX, período em que ocorreu a abolição da escravidão no Brasil, encontramos um cenário desigual. A abolição não garantiu direitos básicos aos negros recém “libertos”, como moradia, trabalho, saúde e educação. Tal constatação, tem relação direta com o empobrecimento da população negra, que após séculos de exploração, passou de escravizada a descartada pelo estado.

Em uma sociedade patriarcal como a brasileira, os citados fatores de raça e classe, quando somados à questão de gênero, podem, por vezes, posicionar mulheres negras em lugares sociais ainda mais vulneráveis, como nos mostra a ferramenta da interseccionalidade. Diante deste quadro, grupos historicamente discriminados acabam por encontrar meios de reorganizar o contexto e se inserirem em espaços que lhes são negados.

Neste sentido, cabe a reflexão: se eram pequenas as possibilidades de que uma mulher negra e pobre tivesse acesso à educação, à escrita e à leitura, quais eram as chances de que publicasse um livro? Apesar dos obstáculos sociais, Carolina Maria de Jesus não só publicou livros no Brasil, como inseriu seu nome em diversos países do mundo e gravou um disco musical, objeto dessa análise. Estudar as letras de suas canções, tomando juntamente o LQD, é uma forma de resgatar as significativas contribuições que a escritora realizou, ao pensamento latino-americano. Além disso, a observação das canções, é uma maneira de construir novas pontes para futuras pesquisadoras que se interessem pelo vasto legado deixado pela escritora.

Quando Carolina enuncia em suas canções sobre questões referentes à sociedade brasileira, sobre o cotidiano na favela, sobre os territórios negros (Rolnik, 1989), sobre os sujeitos que a rodeiam, está também dissertando sobre sua própria condição. É de imensa importância utilizar os conceitos de dialogismo e enunciado como caminhos possíveis para o desenvolvimento da análise proposta, tendo em vista que as obras observadas materializam na linguagem que exprime, elementos que dialogam com a cotidianidade e o contexto social em que foram criadas.

O que interessa, sobretudo, nesta pesquisa, é analisar o enunciado de Carolina Maria de Jesus, expresso nas letras de suas canções e suas relações dialógicas com o LQD, considerando os marcadores sociais interseccionados que atravessam a construção de seus enunciados e sua escrevivência. Desse modo, se assinala, nas relações dialógicas observadas, além das temáticas explícitas ligadas a gênero e classe, o atravessamento da categoria raça, desvelando nas 4 canções as possíveis nuances de representações afro-diaspóricas.

Reconhecendo a relevância da cantautora, seguimos com a análise temática do *corpus*, constituído pelas letras das canções *Rá ré ri ró rua*, *Pinguço*, *Moamba* e *O Pobre e o Rico*. Iniciamos com a análise das duas primeiras, que retratam explicitamente questões de gênero e finalizamos com a análise do último par, que explicita questões de classe. A construção da análise visa, sobretudo, a busca dos diálogos entre os enunciados do *corpus* selecionado e da obra literária, para examinar os não ditos sobre raça no *corpus* selecionado do DQD, através dos registros documentais do LQD.

4.1 RÁ RÉ RI RÓ RUA

A canção *Rá ré ri ró rua*, aborda uma problemática presente na realidade de diversas mulheres brasileiras: a violência de gênero. Complexo, o tema da canção aponta para os impactos da violência doméstica na vida de um casal, através do ritmo irreverente da marchinha. Cantada em primeira pessoa, a faixa também mostra algo pouco discutido quando o assunto é violência contra a mulher: a reação da vítima. O enunciado da esposa expõe as práticas do marido, que são advertidas, como demonstra a letra da canção:

Ra, ré, ri, ró, rua

Ra, ré, ri, ró, rua

Você vai embora

Que esta casa não é tua

Você chega de madrugada

Fazendo arruaça e xaveco

Além de não comprar nada

Ainda quebra o meus cacareco

Rá rá rá rá

Ra, ré, ri, ró, rua

Você vai embora

Que esta casa não é tua

Arrependi de me casar

Que a nossa vida assim não vai

Qualquer dia eu vou te abandonar

E vou voltar para casa de papai

Rá rá rá rá

Ra, ré, ri, ró, rua
Você vai embora
Que esta casa não é tua

Andas dizendo que eu sou ingrata
Casaste mas já arrependeu
Mas é você quem me maltrata
E a infeliz nessa casa sou eu
Rá rá rá rá

Ra, ré, ri, ró, rua
Você vai embora
Que essa casa não é tua (JESUS, 2019, p. 133).

A canção se trata de uma marchinha, ritmo presente nos festejos de carnaval. Caracterizada como um ritmo “espevitado, jocoso e comunicativo” (DINIZ, 2008, p.87), a marchinha e o carnaval são manifestações extremamente íntimas. Nascida e executada principalmente nos salões, o ritmo tido como popular, segundo Diniz (2008, p. 83) “[...] teve sua ascensão concomitante ao aumento da participação da classe média no carnaval de rua, e em poucos momentos chegou a arrastar multidões”. Conta, em seguida, que o reinado do ritmo “[...] durou nada menos do que quatro décadas, de 1920 a 1960”, perdendo a popularidade após o samba enredo ganhar força no carnaval. Sob essa perspectiva, Diniz (2008) explica que a primeira marchinha foi uma encomenda, e sobre a autoria, expõe:

“Em 1899, a maestrina Chiquinha Gonzaga, um dos principais nomes da música popular brasileira do começo do século XX, criou no Andaraí, bairro de sua residência, a marcha “Ô abre alas” para o Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro (“Ô abre alas que eu quero passar/ Ô abre alas que eu quero passar/ eu sou da lira/ não vou posso negar.../ Rosa de ouro é que vai ganhar...”) (DINIZ, 2008, p. 84).

Chiquinha Gonzaga nasceu em uma família aristocrática no Brasil, e enfrentou preconceitos sociais por sua atuação como musicista e compositora em um período em que a música era predominantemente masculina. A musicista tem algo em comum com Carolina: a deslegitimação do fazer artístico feminino. Ainda assim, ambas cravaram seus nomes na história brasileira.

Ao pensar nos frutos negros colhidos pelo universo da cultura brasileira, não é exorbitante pensar no carnaval, e até mesmo na marchinha, como heranças repletas de nuances afrodiaspóricas. Apesar de preciosas, as citadas manifestações nascem em meio a um violento processo que ainda hoje resvala nos negros e negras deste país: a escravidão. Corpos negros fora do continente africano, do outro lado do Atlântico, em solo latino-americano, contribuíram muito no processo que moldou diversos elementos culturais que nos atravessam como brasileiros, sem terem, se quer, o mínimo reconhecimento. Neste sentido, figuras negras importantes são apagadas e impedidas de representarem o lado negro da história.

A resistência é um código comum aos negros do Brasil. E Carolina personifica essa resistência comum entre os negros do Brasil, já que sua escrevivência nos mostra que a escritora resistiu, subverteu a lógica e retratou muito do que não se queria ver. A sociedade da época em que Carolina canta, assim como a atual, não assimilam negros armados de livros, conhecimento, cultura, arte e muito menos, com condições de se representarem.

Sobre o título da música, *Ra, ré, ri, ró, rua*, destaca-se a escolha da família silábica da letra “R” como ponto de partida, indicando a centralidade e o uso proeminente na mensagem transmitida na composição. A abordagem didaticamente irônica da narradora em direção ao marido, é expressa através da soletração da frase rá, ré, ri, ró, rua, com a intenção nítida de afastamento e expulsão. Observa-se, ainda, a utilização da aliteração com a letra “R” como um recurso que contribui para amplificar o efeito sonoro causado pela canção.

A repetição dos sons consonantais é utilizado como um importante recurso estético, onde a ênfase na letra “R” ao longo da composição, proporciona um ritmo marcante às palavras e sentimentos da narradora. Esse efeito sonoro agradável, não apenas contribui para a musicalidade da marchinha, mas também realça a mensagem. A combinação da escolha da família silábica da letra “R” no título, juntamente com a aliteração presente no refrão, cria uma coesão entre a forma e o conteúdo da música. Essa combinação, reforça a temática central da narrativa e a expressividade emocional da narradora em relação à violência doméstica e à insatisfação conjugal. Os recursos linguísticos e sonoros utilizados, contribuem para a eficácia da comunicação da mensagem, a qual é transmitida de forma cativante e impactante na canção.

Observa-se, também, que ao se iniciar o refrão ao longo da canção, a sílaba “Rá” se transforma em uma espécie de risada com um tom debochado. Nos gêneros

musicais populares, o refrão é parte importantíssima da canção. A esse respeito, Junior (2008) ressalta que:

O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção (JUNIOR, 2006, p. 36).

A canção em questão é riquíssima no que tange a produção de sentido, já que, além de despertar a reflexão sobre um tema tão complexo, a faz de maneira irreverente e irônica. Ao enfatizar a questão de gênero que atravessa a canção, ao narrar o que mulheres passam ao lado dos companheiros, Carolina dá voz a essas mulheres.

Retomando o título da canção, é possível traçar relação com um trecho do LQD, onde Carolina enfrenta um homem chamado Vitor, que lhe ameaça quebrar a cara. Carolina, que não se intimida com as investidas, conta: “eu lhe ensinei que *a é a* e *b é b*. Ele é de ferro e eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatríveis” (JESUS, 1960, p. 43). No trecho, utilizando-se das letras como recurso explicativo, a autora, de forma didática e irônica, tal qual a expressa na letra da canção analisada, expõe que não tem medo do homem.

Como Bakhtin (1997) destaca em sua obra, todo discurso é inevitavelmente ocupado e atravessado pelo discurso alheio. Isso significa que as palavras, ideias e expressões utilizadas por um enunciador são influenciadas pelo que foi dito ou pensado por outras pessoas anteriormente. Desse modo, a relação dialógica entre o título da canção “Rá ré ri ró rua” e o mencionado trecho do LQD, evidencia a resistência da autora diante de situações adversas, mostrando tanto a força de suas palavras quanto a busca por autonomia e respeito. No trecho do livro, Carolina ressalta o poder de suas palavras como armas eficazes. A conexão com a repetição das sílabas “rá ré ri ró rua” na canção representa a assertividade de mulheres que transformam a palavra em uma defesa contra a violência e as injustiças enfrentadas. Ambos os contextos revelam a força da mulher que não se curva perante ameaças, usando a voz, seja na forma de palavras escritas ou cantadas, para reivindicar dignidade e respeito.

Sobre a mulher que narra a canção, o que se sabe sobre ela é que é uma mulher casada, empobrecida, que está inconformada com as violências que vem sofrendo por parte do homem. Além disso, quem pode ser essa mulher? Quais as conexões existentes entre a mulher que habita a letra da canção e as mulheres que Carolina Maria

de Jesus retratou no LQD? Marcuschi (2008, p. 155, 156) afirma que “[...] não se pode tratar de gênero de discurso independentemente de sua realidade social e de sua relação com as atividades humanas”. Assim, considerando o contexto do espaço geográfico, o contexto social que a autora estava inserida e a não menção explícita à raça, é pertinente à reflexão.

Um ponto interessante do livro para refletir sobre a discussão, é o fato da autora, por vezes, explicitar a raça das pessoas a sua volta, o que não é uma regra, mas ocorre com certa frequência. O que não significa que se possa dizer com exatidão, como são os personagens presentes nas canções do DQD, já que Carolina dá nome a alguns, mas não dá rosto a nenhum.

Refletindo sobre as diversas menções a violências praticadas contra mulheres ao longo do livro, alguns nomes são recorrentes, como: Fernanda e Zefa, descritas como negras. Nena, descrita como branca e Pitita, Meiry, Silvia e Deolinda, que não tem marcas raciais descritas pela autora. Zefa, descrita como mulata, segundo Carolina, apanhava diariamente. Em certa passagem do LQD, Carolina expõe os atrevimentos de um português vendedor de carne, enquanto o sujeito tentava “comprar” Fernanda, que é preta, com um pedaço de fígado. A autora afirma que não gosta de negociar com portugueses, pois “são obscenos, pornográficos e estúpidos. Quando procura uma preta é pensando explora-la” (JESUS, 1960, p. 83). Esse trecho demonstra sua consciência a respeito da forma que as mulheres, especialmente negras, eram tratadas pelos homens naquele espaço.

Dadas essas condições sócio-históricas que desfavorecem o grupo feminino, ao pensar o movimento feminista, é fundamental considerar teóricas racializadas latino-americanas, que partem do feminismo para a construção de conceitos e ideias que versarão sobre a experiência de outras mulheres não-hegemônicas.

Lélia Gonzalez apontava, já na década de 1980, como o racismo e o sexismo brasileiro, unidos, posicionavam mulheres negras em lugares de subalternidade. Desde o período colonial, a escrita sempre foi negada a essas mulheres, tendo isso conexão com o fato de suas vivências serem condicionadas às representações forjadas por grupos detentores do poder da palavra. Não é difícil se lembrar de personagens negras retratadas por homens brancos na literatura canônica brasileira, como a tia Anastácia e Gabriela. Apesar de diversos denominadores que as separam, ambas têm em comum o fato de serem mulheres negras e pobres, o que faz com que estruturalmente suas mentes sejam invalidadas, restando apenas o corpo, que no imaginário racista e sexista de uma

sociedade imersa em falácias coloniais, hora ocupa o lugar do objeto de servidão, hora o lugar de objeto de desejo, mas de maneira alguma, o lugar da intelectualidade ou do afeto.

Apesar dos insistentes apontamentos que mulheres negras fazem a respeito da problemática referentes à legitimidade que homens brancos têm para realizarem indiscriminadamente representações não apenas de mulheres negras, mas de todos os grupos possíveis, suas vozes não são escutadas e suas reivindicações são chamadas de “radicais”. Posto que essas representações de grupos historicamente silenciados, feitas pela branquitude, estão intimamente conectadas a questões históricas, sociais e estruturais que perpetuam desigualdades, se faz importante que sejam examinadas com a devida atenção.

É necessário compreender que durante o período de escravidão no Brasil, as mulheres negras foram sistematicamente excluídas do acesso à educação formal e essa exclusão reverbera até a atualidade. Não à toa, isso se reflete, por exemplo, no fato do número de mulheres negras em trabalhos de servidão e em índices de violência doméstica, serem expressivos, ao passo que em espaços acadêmicos e de liderança, mulheres negras são minoria. Este ciclo faz com que mulheres negras sejam confinadas as desigualdades socioeconômicas, que as impedem de acessar determinados espaços de poder.

Carolina não era abertamente feminista, mas suas ideias vão de encontro a muito do pregado por outras mulheres adepta as teorias e práticas feministas, que como ela, pensavam a questão da mulher pobre, que muitas vezes, é atravessada pela questão de raça. Como pontua Ribeiro (2020, p. 49) “uma característica interessante de muitas feministas negras é que elas não se restringem a se pensar somente como teóricas, mas como ativistas, militantes”, radicalizando a compreensão da realidade de mulheres racializadas e ajudando a traçar novos caminhos que levem à mudança social. Desse modo, a busca pela transformação parte do movimento de olhar para os saberes produzidos por grupos historicamente discriminados, que produzem conhecimento, apesar das barreiras históricas que necessitam saltar. E nesse sentido, Carolina trouxe em seu enunciado, o enunciado de mulheres que almejavam a mudança social tanto quanto ela, mas não conseguiram barrar o impedimento de alçar suas vozes.

Neste sentido, ao criar uma canção relacionada ao tema gênero, onde uma mulher determinada utiliza a própria voz para dar um basta nos abusos, demonstra-se que Carolina utilizou a voz como um instrumento político capaz de representar outras

mulheres. O discurso na letra se constitui das vozes de muitas mulheres, sobretudo negras e pobres, que têm seus enunciados entalados pelo silenciamento da problemática em meio a uma sociedade que repete sem pudor o ditado “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher” e ignora os alarmantes dados sobre violência doméstica, sobretudo que impactam as mulheres negras.

O levantamento de dados do IPEA divulgou que em 2021, 3.858 mulheres foram mortas violentamente no Brasil, sendo que 67,4% dessas mulheres eram negras.⁹ Esses dados, que versam sobre o que acontece na atualidade, são alarmantes e têm relação com o passado escravocrata, onde mulheres negras eram mais vulneráveis às violências, justamente por serem mulheres e negras.

Como visto, o enunciado na canção expressa a frustração da mulher com relação ao comportamento do parceiro, destacando diversas atitudes negativas, como não contribuir financeiramente para o lar, quebrar os “cacarecos” e chegar de madrugada “fazendo arruaça e xaveco”, entendido como investidas e cantadas. Essas expressões, incorporadas no enunciado da narradora, remetem as gírias utilizadas no dia-a-dia. As gírias estampadas no enunciado demonstrado, desempenham um papel importante na música. Por ser uma forma de linguagem informal que reflete a cultura e a identidade de determinados grupos sociais, as expressões usadas por Carolina na canção tornam visíveis os diálogos com certos grupos, principalmente os marginalizados.

Vale ressaltar que na metade do século XX, a violência doméstica era tema recorrente e estimulado em músicas populares, onde as letras, muitas vezes, refletiam o cotidiano e as questões sociais da época. A marchinha *Dá Nela*, composta por Ary Barroso e interpretada por Francisco Alves, que fez grande sucesso em 1930, é um exemplo. Outra canção, que além de explicitar a violência contra a mulher, evidencia também o racismo é *Minha nega na janela*, um samba de 1956 composto por Germano Mathias, sendo mais conhecido pela interpretação do cantor Gilberto Gil.

Para Bakhtin (1997, p. 272), o “enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”, isso quer dizer que nenhum enunciado se constitui do vazio. Cada enunciado é preenchido com o que anteriormente foi dito e com o que eventualmente seguirá, estabelecendo diálogo com estes para se construir. Quando Carolina fala insistentemente em violência doméstica em suas obras, fica evidente que seu enunciado é atravessado pelos enunciados de canções que escutava na rádio, pelo

⁹ Fonte: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1504-dashmulherfinalconferido.pdf> <Acesso em 20 de fev. de 2024>.

que lia nos jornais, mas principalmente, pelas diversas situações protagonizadas pelos favelados que brigavam cotidianamente. Enquanto as brigas aconteciam na favela, a autora as registrava em seu diário, isso quando não estava presente para tentar apartar.

Assim, traçando relação do exposto na canção com o LQD, ao falar do tratamento que o morador da favela Anselmo dá a sua esposa, Carolina narra: “O Anselmo apareceu aqui em 1950 com uma mulher que estava grávida. Quando a mulher deu a luz, um menino, ele começou maltratá-la. Ela estava de dieta e ele lhe expandava e lhe expulsava de casa” (JESUS, 1960, p. 97). Na passagem, evidencia-se o poder masculino, que pode se transformar em ferramenta de opressão, de abuso, de expulsão. A situação difere da narrada na canção, pelo fato de na canção, ser a mulher que expulsa o homem de casa, sem se utilizar da violência. Ainda assim, é possível enxergar o dialogismo na situação narrada na música e no trecho, se pensarmos na violência e nas relações de gênero.

Outro trecho que narra violência doméstica é o seguinte: “O senhor Alexandre começou a bater na sua esposa. A Dona Rosa interviu. Ele dava ponta-pé nos filhos. Quando ele ia enforcar a Dona Nena, a Dona Rosa pediu socorro” (JESUS, 1960, p. 85). As agressões de Alexandre à mulher são recorrentes e aparecem diversas vezes no livro. Além disso, o homem também agride crianças e os demais moradores da favela do Canindé, fazendo arruaça sem se importar.

Retomando a canção, é mencionado que o parceiro quando chega, quebra os pertences da mulher, o que pode ser interpretado como uma forma de agressão patrimonial. Além disso, a letra reflete a insatisfação da narradora com o casamento, mencionando o arrependimento de ter se casado e indicando que pode considerar abandonar o relacionamento e retornar à casa dos pais. A música ainda traz o estigma social associado à mulher que, mesmo sendo vítima de maus-tratos, muitas vezes é culpabilizada. A expressão “E a infeliz nessa casa sou eu” sugere a sensação de prisão e infelicidade no ambiente doméstico.

A canção aborda os efeitos da violência doméstica em um relacionamento. A letra é cantada na perspectiva de alguém que está vivenciando essa situação, destacando a reação da vítima diante do abuso, que expulsa de casa o homem. Portanto, o enunciado na música reflete uma experiência coletiva e contextual, onde se ressalta a escrevivência, já que a narrativa está intimamente ligada à vida cotidiana, e o dialogismo, tendo em vista a relação entre a obra musical e a literária de Carolina, onde os discursos de ambas se encontram. A canção e o LQD apresentam visões distintas sobre a mesma temática. Enquanto a música aborda a violência de gênero a partir da reação, o LQD o faz a partir

de relatos mais chocantes, onde as ações de violência são narradas, no geral, com poucas reações.

A interseccionalidade, importante ferramenta analítica feminista, também foi importante para tornar visível algumas questões que merecem atenção, ao visibilizar como a intersecção de categorias sociais pode vulnerabilizar mulheres, principalmente as negras, tornando-as alvos de opressão com nuances mais complexas.

Em suma, embora a canção analisada não aborde questões de raça de forma explícita, ao ser interpretada à luz do livro homônimo, onde tais questões são frequentemente mencionadas, foi possível iniciar reflexões sobre a viabilidade de considerá-la também sob essa perspectiva racial. Isso se deve às relações de diálogo evidenciadas entre os enunciados da letra da canção e do LQD.

4.2 PINGUÇO

A canção “Pinguço”, como sugere o nome, aborda o tema alcoolismo. Como a letra analisada anteriormente, discute também a violência de gênero. A cantora trata do assunto de forma mais escancarada, ao evidenciar a violência física exercida pelo pinguço contra a esposa, como demonstra a letra a seguir:

Pinguço

Seu José bebe pinga
até ficar com soluço
Eu é que não sirvo
Pra ser mulher de pinguço

O pinguço chega em casa
Não compra nada e quer comer
Bate na mulher, põe os filhos pra correr
Quem casa com pinguço vai sofrer

Seu José bebe pinga
até ficar com soluço
Eu é que não sirvo
Pra ser mulher de pinguço (JESUS, 2019, p. 127).

A canção se trata de uma marcha. Apesar de não serem tão proeminentes quanto outros ritmos brasileiros, as marchas têm um lugar importante na cultura musical do Brasil, especialmente em contextos festivos e comemorativos. A sonoridade da marcha analisada é animada, o que, por vezes, pode mascarar a seriedade que o tema abordado contém. Explica Diniz (2008, p. 85) que, “foi nos agitados anos 1920 que a marcha se fixou como um dos principais gêneros musicais executados durante a folia”, daí o tom festivo. Apesar de abordar o tema alcoolismo utilizando-se de um ritmo animado, Carolina Maria de Jesus tece importantes reflexões que merecem a devida atenção.

A canção se inicia com a sequência de “lararara”, cantada em coro, seguida pelo “ic”, onomatopeia referente ao soluço, que se repete várias vezes, em um envolvimento

estético contagiante. Os fonemas são estrategicamente escolhidos para causar efeitos nos ouvintes, visando destacar a sonoridade da mensagem e gerar significados. Isso se evidencia ainda mais a seguir, onde se expõe que “Seu José bebe pinga até ficar com soluço”, atribuindo significado a introdução da canção. É possível perceber as diversas vozes que constroem o discurso, já que a canção se inicia em coro, com vozes de outras pessoas.

A presença simultânea de múltiplas vozes em um texto ou discurso, é, na perspectiva de Bakhtin (1997), uma característica fundamental da linguagem e da comunicação humana. Neste sentido, diferentes pontos de vista e ideologias podem coexistir e se confrontar em um mesmo espaço discursivo. Segundo Fiorin (2006, p. 24), essas relações podem ser “[...] contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto”. A narradora, por exemplo, incorpora em seu enunciado, um discurso que evoca questões referentes a mulheres que se relacionam com alcoólatras e que sofrem violência, ao mesmo tempo que afirma “eu é que não sirvo pra ser mulher de pinguço”. O enunciado da música é, então, atravessado pela recusa incorporada no discurso.

A escrita de Carolina Maria de Jesus é constituída por múltiplos enunciados que nutriram seu repertório e se manifestaram em sua produção. As múltiplas vozes incorporadas no discurso da cantautora, são daqueles que fazem parte de seu cotidiano e de sua escrevivência, mas também dos que tiveram seu direito à voz negado. Há ainda, as vozes adquiridas através do consumo assíduo de literatura, de música, de política ou através do refúgio que a autora encontrava nas ondas do rádio.

Sobre o vocábulo, que nomeia a canção, Cardoso (2006, p. 246) afirma que este é um brasileirismo e que, “[...] a palavra ‘Pinguço’ é, então, assinalada como um regionalismo presente principalmente nas regiões do Nordeste do Brasil, Minas Gerais e Sul do Brasil, de uso informal”. A origem etimológica da expressão coloquial brasileira não é exata, podendo ser derivada do termo “pinga”, gíria para cachaça. Assim, pinguço, é uma das formas populares de se chamar um alcoólatra em algumas regiões do país. Essa linguagem reflete o dialeto das comunidades periféricas, compostas, muitas vezes, por migrantes oriundos principalmente do nordeste e sudeste do Brasil. Carolina, em contato frequente com gírias e expressões regionais, as incorpora em seu enunciado, configurando uma linguagem coloquial própria da literatura marginal periférica.

A bebida alcoólica tem uma presença significativa na história do Brasil. A produção de cachaça tem raízes profundamente ligadas ao período colonial, quando a plantação de cana-de-açúcar foi introduzida pelos colonizadores portugueses. Essa tradição persiste durante séculos, contribuindo para a formação de uma cultura alcoólica no país. Desse modo, a bebida alcoólica destilada,

“[...] nasceu e consolidou-se como um produto de baixo status não apenas em termos de consumo, mas também de produção. Sua própria distribuição e venda, muitas vezes, se deu às margens da lei ou em pequenos estabelecimentos, agregando, em síntese, os desclassificados e marginalizados do sistema” (DE SOUZA, 2004, p. 58).

A cachaça teve sua origem ligada a grupos tidos como socialmente inferiores. O “cachaceiro” ou “pinguço”, seria o sujeito que consome muito “cachaça” ou “pinga”, além de outras bebidas alcoólicas. Destaca-se que o termo é considerado pejorativo por estar associado à estigmatização dos sujeitos dependentes de álcool, o que, relacionado à questão social, acaba por denotar uma característica moral/comportamental negativa, sobretudo quando se trata de pessoas negras.

Sobre a questão do estigma social, os estudos sobre, se iniciam na obra de Goffman (1978), que resumidamente, conceitua o estigma como uma característica que desqualifica uma pessoa em relação às normas sociais prevalentes, afetando negativamente a maneira como a sociedade vê e interage com o indivíduo estigmatizado. Visto negativamente pela sociedade, o alcoolismo é por muitas vezes associado a fraqueza moral e falta de força de vontade. Entretanto, é importante pensar o alcoolismo como uma questão de saúde pública. Goffman (1978) pontua que o estigma não reside apenas nas características individuais, mas na interação entre o indivíduo estigmatizado e a sociedade. Assim, através do conceito de identidade deteriorada, descreve como o estigma pode impactar a autoimagem e como a pessoa é percebida pelos outros.

Além de estar ligado, de certa forma, à masculinidade, o alcoolismo é um estigma que, quando vem de sujeitos cujas marcas sociais são interseccionadas, tende a acentuar os estigmas para com esses sujeitos. O consumo abusivo do álcool é incansavelmente atribuído também aos grupos sociais mais pobres e racializados, como os indígenas e os negros, que acabam por levar o estereótipo de alcoólatras nas costas. O estigma posiciona o comportamento do alcoólatra como desviante, mas, sobretudo, o do alcoólatra que carrega em si, marcas sociais específicas. O alcoolismo socialmente condenado é, principalmente, o dos pobres, dos negros, dos indígenas, das mulheres,

restando aos brancos alcoólatras, uma maior compreensão de seu alcoolismo, que passa, no geral, a ser encarado socialmente como algo patológico, como doença, e não como fraqueza. José Alípio Goulart escreveu que:

“Todo branco, quando morre,
Jesus Cristo é quem levou.
Mas o negro quando morre
Foi cachaça quem matou” (Goulart, 1971).

O fragmento destaca a ideia de que, quando uma pessoa branca morre, a responsabilidade é atribuída ao divino, levando a uma percepção mais aceita e legitimada da morte desta na sociedade. No entanto, ao tratar da morte de pessoas negras, esta é atribuída ao consumo de álcool, indicando estereótipos e preconceitos associados às comunidades negras, além de culpabilização da própria pessoa, ignorando, de certa forma, a dimensão social do alcoolismo. A afirmação aborda a desigualdade e as representações negativas presentes nas percepções sociais sobre negros e brancos.

Sobre os hábitos relativos ao álcool no período colonial, pontua-se que a cachaça não era a única bebida alcoólica consumida. Além dela, “Popularizou-se, por exemplo, o aluá, nome africano dado à bebida fermentada de milho, de origem indígena. E mesmo o consumo da cachaça ganhou variantes, como o cachimbo, ou meladinha, a cachaça com mel de abelhas” (DE SOUZA, 2004, p. 61). Apesar de estar presente entre as mais diversas camadas sociais, o consumo de bebidas alcoólicas por pessoas escravizadas passou a ser mais estigmatizados. Para os negros escravizados neste período, as bebidas alcoólicas iam além do entretenimento,

“[...] elas não eram vistas apenas como bebidas; muitas vezes, eram encaradas como remédios a serem utilizados em diferentes ocasiões, além de servirem como fortificante (a ser tomado tanto de manhã quanto em situações que exigiam grande esforço físico), e, finalmente, protegerem o organismo em situações específicas” (DE SOUZA, 2004, p. 70).

A crença nas propriedades medicinais do álcool e de seu uso como fortificante ressalta a complexidade dos usos referentes às bebidas alcoólicas na sociedade colonial. Elas eram integradas como parte da prática medicinal, rituais diários e até mesmo como recursos para enfrentar desafios físicos e proteger a saúde.

Além de alcançar dimensões problemáticas entre os negros, o alcoolismo “[...] assumiu proporções especialmente graves também entre os índios, sendo comumente agravado a partir do contato com o homem branco e, às vezes, deliberadamente incentivado por este” (DE SOUZA, 2004, p. 67). O contexto sócio-histórico da escravidão

no período colonial, envolvia condições de vida extremamente desumanizantes, que incluíam longas jornadas de trabalho sem descanso, maus-tratos e privação de liberdade. Desse modo,

“A justificação do uso de bebidas alcoólicas pelos escravos tomou como base, contudo, o próprio tratamento a eles infligido; foi como se eles precisassem delas para sobreviver a ele. É a conclusão, pelo menos, a que chega o médico cubano Francisco Barrera y Domingo, em 1797” (DE SOUZA, 2004, p. 69).

A busca por “alívio” através do consumo de álcool em resposta aos maus tratos desferidos a pessoas escravizadas, gerava consequências cruéis ao grupo, “E tal comportamento não passava impune: a máscara de flandres - máscara de metal que cobria todo o rosto e tapava a boca - era o castigo usual aplicado em escravos alcoólatras” (DE SOUZA, 2004, p. 69). O ato de cobrir a boca de uma pessoa, pode ser interpretado como uma tentativa de silenciar as expressões desses indivíduos, gerando imposição física e desconforto. Tais castigos refletiam o desejo de controlar o comportamento das pessoas escravizadas, que muitas vezes eram incentivadas ao consumo de álcool, e contraditoriamente, eram punidas por isso. No Brasil colonial,

“[...] o consumo etílico por parte dos escravos foi visto de forma ambígua pelas elites; ora criticado por servir como incentivo à rebeldia, ora visto com benevolência exatamente por servir como consolo para o escravo e como antídoto contra veleidades de rebelião” (DE SOUZA, 2004, p. 69).

Tal ambiguidade presente nas atitudes das elites em relação ao consumo de bebidas alcoólicas pelos escravizados no Brasil durante o período colonial é perceptível ainda hoje, como demonstrado nas palavras do grupo de RAP Racionais MC's, na música *Homem na Estrada*:

“Os ricos fazem campanha contra as drogas
E falam sobre o poder destrutivo dela
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro
Com o álcool que é vendido na favela” (RACIONAIS MC'S, 1993).

O trecho explicita uma crítica social que expõe a hipocrisia em relação ao consumo de drogas, particularmente em relação ao álcool, estimulado pela elite, principalmente em espaços periféricos, ao passo que é recriminado por ela.

Na metade do século XX, o álcool era tema recorrente em músicas populares, onde as letras, muitas vezes, retratavam o cotidiano e as questões sociais da época. Conhecida pelo seu tom descontraído e bem-humorado, a canção *A Moda da Pinga*, de

composição de Ochelsis Laureano, gravada por Raul Torres em 1937, mas imortalizada pela interpretação de Inezita Barroso, em 1953, é uma das muitas músicas que aborda o tema do alcoolismo de maneira humorística. Outros exemplos são as marchinhas de carnaval *Tem Nego Bebo Aí*, de 1955, composta por Mirabeau e Airton Amorim e interpretada por Carmen Costa e *Turma do Funil*, de 1956, composta por Mirabeau, Milton de Oliveira e Urgel de Castro. A abordagem do alcoolismo nas músicas, muitas vezes estava associada à exaltação da prática, ao aspecto romântico ou relacionada à vida boêmia, deixando de lado uma reflexão mais aprofundada sobre os problemas de saúde pública e sociais que o consumo excessivo de álcool pode gerar.

Ao refletir sobre canções populares a luz do dialogismo, Caretta (2011) defende que:

“O dialogismo na canção popular é, ao mesmo tempo, constitutivo, visto que o discurso da canção se constitui na relação com outras canções; e constituinte, na medida em que alimenta a cadeia enunciativa da própria esfera e estimula a produção de enunciados em outras esferas relacionadas à canção, como no teatro de revista” (CARETTA, 2011, p. 1200)

Ou seja, o dialogismo na canção popular é essencial, pois o gênero discursivo canção, se constitui na relação com outras canções, influenciando e sendo influenciada por elas, numa relação de produção de enunciados retroalimentares.

Carolina Maria de Jesus reprovava o ato de beber compulsivamente, como expressa em boa parte do LQD, porém, não é apenas na citada obra que o tema aparece. Na poesia *Ébrio*, que integra a obra póstuma, *Antologia Pessoal* (1996), a autora trata o tema duramente, como demonstrado no trecho a seguir:

“[...] O homem que bebe:
Quando está bêbado, prevalece
Porque o álcool embrutece
E transforma-o em animal.
O ébrio não tem valor
No núcleo social” (JESUS, 1996, p. 94).

As palavras de Carolina no poema refletem a ideia de que a embriaguez resulta em uma perda de controle, transformando o sujeito, implicando em uma avaliação moral do indivíduo com base em seu estado de embriaguez. Tal opinião, pode ter sido influenciada pela própria experiência negativa da autora convivendo com pessoas dependentes de álcool, descrita enquanto vivia na favela do Canindé. Assim como no poema e em passagens do LQD, a canção aponta para alguns dos possíveis efeitos do álcool no organismo, entre eles estão o soluço, a dependência e a agressividade. Entretanto, é

importante ressaltar que a relação entre álcool e agressividade não é universal, e nem todas as pessoas que consomem álcool em excesso se tornam agressivas. A influência do álcool varia de pessoa para pessoa, e fatores individuais e contextuais desempenham um papel significativo nesse comportamento.

A reação de uma pessoa que desenvolve aversão ao alcoolismo, pode estar ligada a uma combinação de diversos fatores, entre eles o moralismo estimulado pelo estigma social atrelado ao alcoólatra, o trauma gerado pelo convívio com alguém na citada condição, ou até uma mescla de ambos. Quando se vivencia situações traumáticas relacionadas ao alcoolismo, como violência e abuso, a aversão pode resultar de uma resposta psicológica a eventos perturbadores ligados ao consumo excessivo de álcool. Uma pessoa pode inicialmente formar uma aversão devido a experiências traumáticas, mas também pode desenvolver uma perspectiva moral negativa com o passar do tempo. No caso de Carolina, que presenciou durante um longo período as mais diversas violências praticadas por pessoas sob efeito de álcool, sua visão sobre o alcoolismo foi se endurecendo e moralizando.

A autora, entretanto, relatou a vontade de beber álcool e qual era seu freio para que não prosseguisse com o desejo: “Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas, não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. Os meus filhos! E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o essencial” (JESUS, 1960, p. 18). Algumas páginas adiante, conta: “Já bebi uma vez, em caráter experimental, mas o álcool não me tonteia” (JESUS, 1960, p. 28). Há ainda uma terceira passagem onde a autora afirma ter consumido álcool em uma confraternização na favela: “Serviram quentão e vinho. Eu bebi duas xicaras. Fiquei alegre. Dancei com o senhor Binidito. E com o Armim. Quando eu percebi que o álcool estava desviando o meu senso eu fui deitar” (JESUS, 1960, p. 66). Nas páginas seguintes, Carolina reflete sobre sua escolha de não beber e enfrentar os comentários das pessoas da comunidade em que vive, associados à recusa em consumir bebida alcoólica. A autora expõe a pressão social que enfrenta, graças aos questionamentos sobre sua escolha de não aderir ao hábito de beber:

“...Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho tres filhos. Se eu viciar no alcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfação a ninguem. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no alcool. Se voce achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer: - Muito bem, Carolina!” (JESUS, 1960, p. 65).

Os fragmentos apresentados, oferecem uma visão da perspectiva pessoal de Carolina em relação ao consumo do álcool, destacando sua atitude de resistência à tentação, considerando as responsabilidades para com os filhos e reconhecendo suas prioridades financeiras.

A letra da canção não aborda questões relativas a possíveis causas do alcoolismo. Esta, aponta para como isso repercute na convivência do alcoólatra com aqueles que o cercam. O discurso trazido pela canção demonstra que o álcool contribui para a amplificação de comportamentos agressivos e violentos, tanto ao nível individual quanto coletivo, o que também é narrado inúmeras vezes no LQD. Neste sentido, existe uma forte relação dialógica entre a letra desta canção e os enunciados do LQD, onde o tema é recorrente. Há diversos momentos na obra literária, onde palavras ligadas ao consumo de álcool aparecem, como pinguço, ébrio, bêbado, pinga, aguardente, cerveja, quentão, vinho, embriaguez, alcoolizado. No geral, essas palavras são seguidas pelo quadro de negligência, confusões, violência física e verbal, envolvendo homens, mulheres, idosos e crianças.

Carolina conta diversas vezes no LQD que na favela do Canindé, o álcool era algo presente em qualquer situação, como, por exemplo: “Morreu um menino aqui na favela. O sepultamento foi 9 horas. Os negros que iam acompanhar o extinto alugaram um caminhão e levaram violão, pandeiro e pinga (JESUS, 1960, p. 164)”. O relato ilustra uma realidade onde o consumo de bebidas alcoólicas estava profundamente enraizado na vida cotidiana dos moradores do Canindé. O exemplo dado, sobre o funeral de um menino na favela, ressalta como o álcool, assim como a música, eram parte das celebrações e rituais comunitários, mesmo em momentos de luto.

Há no LQD, passagens que narram o consumo de álcool por crianças. Sobre isso, a autora conta: “O que eu reprovos nas favelas são os pais que mandam os filhos comprar pinga e dá as crianças para beber. E diz: — Ele tem lumbriga” (JESUS, 1960, p. 18). Há um episódio narrado no LQD, onde Carolina escuta sua filha Vera gritar e sai para ajudá-la. A autora, então, encontra Vera fugindo de Joãozinho, filho da Deolinda, que estava com um chicote na mão, atirando pedra nas crianças. Ao se aproximar para retirar-lhe o chicote, relata: “Senti o cheiro de álcool Pensei: ele está bebado porque ele nunca fez isto. Um menino de 9 anos. O padrasto bebe, a mãe bebe e a avó bebe. E ele é quem vai comprar pinga. E vem bebendo pelo caminho” (JESUS, 1960, p. 96).

Ainda em outro trecho, Carolina conta, chocada, outra situação envolvendo uma criança embriagada: “Eu fiquei horrorizada quando ouvi as crianças comentando que o filho do senhor Joaquim foi na escola embriagado. É que o menino está com 12 anos” (JESUS, 1960, p. 124). A passagem evidencia a preocupação de Carolina, com a situação de vulnerabilidade e negligência a que algumas crianças eram expostas nas favelas. Carolina conta ainda que Zefa, mãe de duas filhas, bebia muito, “Esquecia de alimentar as crianças, e elas morreram. (JESUS, 1960, p. 94). Em outro relato trágico, a autora narra a morte de uma criança em decorrência de uma briga entre os pais alcoolizados:

“...Ela teve seis filhos: 3 do Manolo, e três de outros. Ela teve um menino que podia estar com 4 anos. Mas um dia eles embriagaram, e brigaram e lutaram dentro de casa. A luta foi tremenda. O barraco oscilava. E as panelas caíam fazendo ruídos. Na confusão, o menino caiu no assoalho e pisaram-lhe em cima. Passado uns dias perceberam que o menino estava todo quebrado. Levaram para o Hospital das Clínicas. Engessaram o menino. Mas os ossos não ligaram. O menino morreu. Agora ela está com duas meninas. Uma de dois anos, e outra recém nascida. O seu companheiro atual bebe e brigam. E as vezes rolam no assoalho. Quando eu vejo estas cenas fico pensando no menino que morreu” (JESUS, 1960, p. 57).

As consequências devastadoras da situação, não afetaram diretamente apenas a vida dos adultos, mas também tiveram um impacto fatal na criança envolvida no episódio de violência doméstica, que acabou morrendo em decorrência do ocorrido. Sempre preocupada com as crianças, a autora se impressiona com os quadros que vê na favela. Assim, ao narrar os fatos, denuncia uma realidade complexa e desafiadora, vivenciada constantemente, que pode ter contribuído para aumentar a desaprovação de Carolina pelo consumo abusivo de álcool.

A letra da canção deixa nítido que, no geral, os alcoólatras não contribuem financeiramente em casa, apesar de quererem usufruir do que nela há. A partir disso, pode-se estabelecer uma relação dialógica entre o discurso construído na canção e algumas passagens do LQD, em que a autora afirma que os ébrios não prosperam, não compram nada, já que gastam tudo com a bebida. O alcoolismo impõe um investimento para a compra do produto, gerando um impacto financeiro substancial no núcleo familiar. Essa questão se aprofunda ainda mais, ao considerar que os ébrios ao qual a autora observa e descreve, são homens da favela, com poucos recursos, que já não dispõem do básico para a sobrevivência, como alimento, moradia e trabalho. Acrescenta-se, ainda, que é possível que uma porcentagem desses homens seja racializada.

A reflexão sobre os estereótipos prejudiciais associados às pessoas negras, em especial ao estigma do “negro alcoólatra”, é essencial para compreender como as representações podem perpetuar preconceitos e influenciar na construção de narrativas desfavoráveis sobre determinados grupos. A propagação generalizada desses estereótipos, resulta em discriminação e marginalização, restringindo as oportunidades para os indivíduos negros. Nesse contexto, as palavras de Carolina de Jesus são certas para se pensar como são vistos negros e brancos no Brasil: “O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém” (JESUS, 1960, p. 58). Aqui, a autora confronta as ideias de superioridade racial branca. A aguda consciência racial de Carolina e sua compreensão das dinâmicas de poder e privilégio, são evidenciadas no trecho. Assim, as desigualdades raciais são elementos intrínsecos à estrutura social do Brasil, que contribuem para a perpetuação dos estereótipos negativos atribuídos às pessoas negras.

Sobre as relações dialógicas da música com o LQD, é pertinente observar a afirmativa da narradora na canção, que não serve para ser mulher de pinguço. Esse enunciado é atravessado por outros enunciados no livro, como na seguinte passagem: “Tinha um soldado que aparecia por aqui. Ele procurava-me. E eu, fugia dele. Caí na asneira de dizer para a Leila que achava o soldado muito bonito, mas não queria nada com ele porque ele bebe pinga” (JESUS, 1960, p. 57). O trecho revela não apenas a recusa em se envolver romanticamente com o soldado, mas também uma nítida desaprovação do alcoolismo, considerando que a justificativa dada para o não envolvimento, apesar da aparente atração que o homem despertou em Carolina, é o hábito do soldado em consumir álcool. A recusa em se submeter a relacionamentos que possam envolver problemas associados ao consumo excessivo de álcool, se reflete na canção analisada e no LQD. Em ambos, a autora adverte sobre o sofrimento dos que se casam com dependentes do álcool.

Posto que a violência de gênero não se resume à agressão física, mas a várias outras formas de opressão, como demonstrado até aqui, o álcool é apresentado na canção e no LQD como um fator que agrava as violências. O dialogismo existente entre o tratamento do tema álcool e violência doméstica em ambas as obras é evidente.

Na canção, Carolina afirma que o pinguço agride a família, assim como descrito em alguns trechos do livro. Conta a autora: “(...) E o pior na favela é o que as crianças

presenciam. Todas crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua” (JESUS, 1960, p. 40). Ao relatar a realidade dolorosa que vivenciava na favela, a autora enfatiza o impacto negativo do alcoolismo nos relacionamentos, especialmente nas crianças que testemunham as consequências dessas situações.

Em outra passagem, Carolina descreve o alcoolismo em família: “Ele bebe muito e ela o dobro. Ela disse que o seu estomago não aceita café de manhã. Que se beber vomita. De manhã, ela bebe pinga [...] A sogra também bebe. E forma o trio mais escandaloso da rua C (JESUS, 1960, p. 80). Apesar dos relatos estarem mais atrelados à violência masculina, é relatado também episódios onde as mulheres são as que demonstram um comportamento abusivo sob efeito do álcool, como no trecho a seguir: “Quando cheguei na favela o povo me olhava. A Dona Sebastiana chingava. Estava embriagada. Dizia que ela degolava o baiano. Eu dizia para ela não chegar, que ela ia morrer. Ela começou a chingar-me” (JESUS, 1960, p. 140). Ainda sobre os efeitos do álcool em mulheres da favela, conta: “...O Lalau e a sogra brigaram. Ela deu-lhe com o cabo da tesoura. Ela corria e lhe perseguia. Estavam bebados” (JESUS, 1960, p. 99).

O fato do tema estar presente na canção de uma forma irreverente e cômica, não ofusca o quão trágica é a situação. Os relatos de Carolina, servem como testemunho das dinâmicas sociais, que permeavam o ambiente em que vivia, onde o alcoolismo era uma realidade dura que deixava marcas nas interações cotidianas. Observando a relação entre a letra da canção e o enunciado de Carolina Maria de Jesus no LQD, se compreende que, ambas as obras trazem especialmente a questão de gênero e classe em seu conteúdo, sendo a questão de gênero mais evidente na canção. Ainda assim, é importante salientar, que a raça, interseccionada com as citadas categorias sociais, pode intensificar os efeitos dos estigmas sociais e opressões.

Em suma, partindo do fato de que o contexto social é parte significativa das composições de Carolina de Jesus, assim como no LQD, entende-se que o entorno de Carolina era evidentemente pobre, mas também consideravelmente negro. Refletindo sobre, conclui-se que as relações dialógicas visibilizam as questões raciais por trás da canção.

A presente canção dialoga com *Rá ré ri ró rua*, pelo tema em comum: a menção a violência de gênero. Na letra de *Rá ré ri ró rua* o que se ouve é a própria vítima se revoltando com as violências cotidianas, e alçando seu enunciado contra as atitudes do marido, em resposta a injustiça social sofrida. Isso se relaciona com a letra de *Pinguço*,

onde a narradora descreve situações de violência contra a mulher e afirma não aceitar ser mulher de alcoólatra.

É pertinente ressaltar, ainda, que as imagens criadas pela escrevivência de Carolina, tanto através da palavra escrita, quanto da cantada, nem sempre são agradáveis, mas são necessárias. Esse recorrer à criação de imagens desagradáveis para se expressar, é muitas vezes, para aquele que escreve, uma forma de digerir situações indigestas e ressignificá-las. Quando estava nervosa, Carolina escrevia e quando estava alegre, cantava. Esses enunciados, ora bonitos, ora chocantes, se encontram e descrevem um Brasil que merece ser visto.

Essa análise não objetiva dizer quem é ou não negro na canção, já que isso só reforçaria estereótipos. Entretanto, dizer que o alcoolismo não é uma problemática alarmante entre o grupo de pessoas negras no Brasil, é ignorar o contexto sócio-histórico. Carolina, no LQD, conta que seu entorno é negro. Vale ressaltar que a relação entre favela, alcoolismo e negritude é bem próxima, inclusive ainda atualmente.

Os lugares periféricos, independente das práticas de seus moradores, sempre são alvos de generalizações, o que faz com que o estigma social acabe recaindo com mais força nesses espaços. Para as camadas mais altas da sociedade, não há separação entre o comportamento individual dos marginalizados.

A presente análise possibilitou observar a canção no aspecto da negritude, sem reforçar estereótipos. Para isso, observou-se o contexto social e as relações dialógicas que a canção tem com o LQD. Além disso, a análise prezou por se aproximar da compreensão de como pessoas racializadas são lançadas a estigmas que conectam passado, presente e futuro e desaguam no legado deixado pelos processos de colonização e escravidão.

A canção e o LQD apresentam visões próximas sobre o tema alcoolismo, e um pouco distintas sobre violência de gênero. Enquanto a música trata a violência de gênero brevemente em seu conteúdo, o LQD traz o assunto de maneira mais detalhada.

Assim, o que se demonstrou, foi a possibilidade de se pensar que a canção é atravessada pela racialidade, além da evidente pobreza, sobretudo, ao observar o contexto sócio-histórico ao qual sujeitos afrodiáspóricos foram submetidos ao longo da história do Brasil e da América Latina.

4.3 MOAMBA

A canção Moamba é um samba que expõe denúncias impactantes sobre a vida difícil de pessoas que, como a cantautora, trabalham incansavelmente e ainda assim não alcançam a almejada mudança social para viver dignamente. A canção foi analisada anteriormente no trabalho de conclusão de curso desta pesquisadora, tendo a interseccionalidade como ponto central no enredo da observação. A escolha em retornar a canção no presente trabalho, parte da necessidade de realizar a análise através, também, da escrevivência e do dialogismo estabelecido entre a faixa e o LQD, explorando um novo conjunto de objetivos e perspectivas.

A música “[...] é cantada de forma pungente em primeira pessoa do singular, iniciando-se em meio a melancolia de quem anuncia não ter o básico: casa e comida” (ALENCAR, 2022, p. 61), como demonstrado na letra:

Moamba

Eu não tenho casa

Nem comida pra comer

Ai, meu Deus, trabalho tanto

E vivo nesse miserê.

Eu sofro tanto

Dura é a minha provação

Todo mundo come carne

Eu só como arroz e feijão

Não tenho vestido

Nem sapato

Nem chapéu

Quem não tem que ir pra cima

Não adianta olhar pro céu

Eu vivo de tanga,

Muito triste e descontente

Se botar uma moamba

Minha vida não vai pra frente (JESUS, 2019, p. 123).

A música é um samba toada, estilo musical brasileiro que tem suas raízes na cultura nordestina. Parte-se do título da canção para iniciar a análise. A palavra moamba tem origem no idioma quimbundo, uma língua bantu, falada predominantemente em Angola. Quanto ao significado, moamba é “[...] um distrito de Moçambique, um cesto, um prato típico de Angola feito com frango e azeite de dendê ou, no caso do atual significado no Brasil, [...] contrabando, mercadoria de procedência ilegal” (ALENCAR, 2021, p. 61). Entretanto, no contexto da letra, entende-se o vocábulo como sendo sinônimo de magia.

A canção aponta que o significado da palavra na música, relaciona-se às mazelas narradas na composição, como a fome, a falta de moradia e roupas, tomadas como bruxaria. Ainda que tenha passado por transformações ao longo do tempo, o uso da palavra moamba no Brasil, é uma herança afrodiáspórica, devido às conexões culturais entre Angola e o Brasil durante o período da escravidão.

O tráfico transatlântico de pessoas, durante o período escravocrata, trouxe milhões de africanos para o Brasil. Esses africanos escravizados trouxeram consigo não apenas sua força de trabalho, mas também suas línguas, culturas e tradições culinárias. Muitas dessas palavras de origem africana, como macumba, moleque, fubá e batucada, aparecem na obra de Carolina e no dia-a-dia do brasileiro.

Em seus estudos sobre diáspora, Hall (1999) aponta dois caminhos para se pensar em identidade: O que une e o que separa. No que diz respeito ao primeiro, “[...] nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos equipara como um ‘povo uno’, com marcos de referências estáveis e imutáveis” (HALL, 1999, p. 132). As marcas linguísticas de africanidade, onde há presença de palavras de origem africana no Brasil e traços de oralidades distintas nas pronúncias de certas palavras, é indicativo de um dos códigos comuns que unem a história negra. Quando se percebe essa diversidade cultural existente no país e sua relação com a contribuição significativa dos africanos e de seus descendentes na formação da identidade cultural brasileira, ativa-se um sentimento de compartilhamento desses códigos com os demais negros em diáspora no mundo.

A pensadora Lélia Gonzalez questionava insistentemente a ideia de que a norma padrão do português é neutra e universal, argumentando que ela reflete uma visão de

mundo dominante, eurocêntrica e racista. A língua é viva e português falado no espaço rural, nas periferias, nas comunidades ribeirinhas, na roça, e até mesmo entre a classe média, que acredita estar mais perto da elite do que dos pobres, passa longe de ser o português imposto inicialmente no período colonial.

O espanto é grande para alguns, quando percebem a riqueza das obras da autora, que mescla a forma padrão com as palavras do povo, com as marcas afrodiaspóricas de oralidade, com as gírias, com as expressões marginalizadas. As marcas de africanidade na língua falada no Brasil, é o que Lélia Gonzalez chama de pretuguês.

Considerando os primeiros versos da canção, é importante destacar que tanto o DQD, quanto o LQD, são obras constituídas a partir da experiência direta com a realidade da miséria, mas também trazem afeto, resiliência e superação em suas construções. Assim como na canção, Carolina refletia constantemente no LQD, sobre o dilema em trabalhar muito e não ter sequer o mínimo, como no trecho a seguir: “Se a gente trabalha passa fome, se não trabalha passa fome” (JESUS, 1960, p. 114). Esta sensação de sempre estar em falta, atravessa a obra literária de maneira angustiante.

Carolina mostra na canção, que sua escrevivência proporciona a possibilidade de ir além do registro da experiência, recriando-a na música desde uma visão autêntica e subjetiva da vida de indivíduos negros. Isto é fundamental no que diz respeito à representação afrodiaspórica, já que posiciona vozes historicamente subalternizadas no centro dos discursos sobre suas experiências de vida, seja através da escrita ou da oralidade.

Ainda sobre a diáspora, é relevante refletir que, se por um lado, existe o caminho que une as experiências negras, como a língua e códigos culturais, por outro, como explica Hall (1999), há o caminho de separação. Esse caminho, “[...] reconhece que, assim como muitos pontos de similaridade, há também pontos críticos de diferença profunda” (HALL, 1999, p. 134), que escancaram as feridas compartilhadas pela diáspora, como os traumas da colonização, escravização e seus legados. Essas diferenças surgem devido a contextos culturais distintos, experiências históricas variadas ou até mesmo devido a diversas formas de discriminação e opressão enfrentadas pelos negros em diferentes partes do mundo.

Mulheres negras e pobres em diáspora no Brasil, na Inglaterra, na Argentina e na Jamaica, por exemplo, tem suas particularidades. Ainda que sejam atravessadas por possíveis similaridades linguísticas, fenotípicas e culturais herdadas de um ponto comum, a África, estão sujeitas a uma brusca separação identitária, justamente pelo processo de

escravização, que arrancou parte das pontes que as conectam a África, conectando-as a outras realidades sociais.

A escrita, desse modo, visa construir um pouco daquilo que o legado da escravidão tentou retirar dos negros: a representação. No caso de Carolina, a vivência direta com o escrito é o cerne da escrevivência, já que a autora não apenas descreve as injustiças sociais, como as sente e transmite seus efeitos através de suas palavras. Sua escrita é impregnada com a dor e indignação, que surgem da experiência pessoal da opressão e da luta diária pela sobrevivência. Carolina escreve e canta sobre o legado da escravidão destinado aos negros do Brasil. Sua escrevivência também envolve a capacidade de dar voz aos marginalizados e aos invisíveis da sociedade.

Ao escrever sobre sua própria vida na favela e sobre as crônicas que coletava cotidianamente, a autora dá voz não apenas a si mesma, mas também às inúmeras pessoas que compartilham sua realidade. Ela se torna, assim, uma porta-voz dos excluídos, revelando suas lutas, suas debilidades, suas vulnerabilidades, seus sonhos e suas aspirações no mundo.

A questão da moradia, mencionada na canção, é, no século XX, alarmante. Esta aparece como tema, por exemplo, na música *Saudosa Maloca*, de 1951, composta por Adoniran Barbosa e imortalizada pelo conjunto Demônios da Garoa. Muitos sambistas dessa época representavam o morro, pois vinham desse espaço e conheciam de perto essa realidade, o que se refletia em suas produções. Mas, como isso se relaciona com os negros?

A virada do século XX em São Paulo é um período repleto de profundas transformações, que influenciaram o crescimento populacional e a densidade demográfica. Com a presença cada vez mais intensa de europeus assalariados na cidade, o embranquecimento tornou-se uma realidade, assim como a redefinição territorial. Segundo Rolnik (1989),

“Em São Paulo, desde logo se configurou um padrão de segregação urbana marcado por uma espécie de zoneamento social: os ricos abandonaram a contigüidade dos sobrados do Centro da cidade para desenhar um espaço de privacidade e exclusividade burguesas. Assim, novos loteamentos foram surgindo em áreas de antigas chácaras, abrigando palacetes neoclássicos circundados por muros e jardins.

Por essa época, a população negra da cidade concentrava-se nos cortiços e porões do velho Centro de São Paulo, recém-abandonado pelos ricos, ao mesmo tempo em que novos núcleos iam surgindo literalmente aos pés das novas zonas ricas da cidade (Campos Elíseos, Higienópolis). Isso, evidentemente, está ligado ao fato de que uma das poucas fontes de emprego para os pretos e pardos da cidade era, naquele período, o serviço doméstico, uma vez que o imigrante

realmente lhes havia substituído nas ocupações mecânicas antes realizadas por libertos. (ROLNIK, 1989, p. 6)

Enquanto os ricos deixavam o centro da cidade para viver em áreas mais privativas, a população negra se concentrava nos cortiços e nos lugares abandonados pela elite, ao passo que ocupava também o entorno de áreas ricas da cidade para trabalhar para ela.

Na década de 20, segundo Rolnik (1989, p.9) “[...] na Barra Funda, Bexiga, Liberdade, além de certos pontos da Sé, não só moravam negros como se configuraram territórios negros importantes, com suas escolas de samba, terreiros, times de futebol e salões de baile”. Com o tempo, o grupo foi jogado para zonas periféricas da cidade. Baseada no recenseamento Geral do Brasil do IBGE, referentes aos dados sobre a população, por sexo e cor, Rolnik (1989, p. 11) expõem que “Em 1950, os 224.906 pretos e pardos representavam 10,3% da população”. Nesse sentido, apesar de serem minoria demográfica em São Paulo, representavam um número expressivo entre os moradores de vivendas precárias. Cabe ainda citar que

A história da comunidade negra é marcada pela estigmatização de seus territórios na cidade: se, no mundo escravocrata, devir negro era sinônimo de subumanidade e barbárie, na República do trabalho livre, negro virou marca de marginalidade. O estigma foi formulado a partir de um discurso etnocêntrico e de uma prática repressiva; do olhar vigilante do senhor na senzala ao pânico do sanitarista em visita ao cortiço; do registro esquadrihador do planejador urbano à violência das viaturas policiais nas vilas e favelas.

Para a cidade, território marginal é território perigoso, porque é daí, desse espaço definido por quem lá mora como desorganizado, promíscuo e imoral, que pode nascer uma força disruptora sem limite. Assim se institui uma espécie de apartheid velado que, se, por um lado, confina a comunidade à posição estigmatizada de marginal, por outro, nem reconhece a existência de seu território, espaço-quilombo singular (ROLNIK, 1989, p. 15-6).

Historicamente, a população negra no Brasil tem sido desproporcionalmente afetada pela pobreza e pela marginalização social, e isso se reflete nas condições encontradas nas favelas. O legado da escravidão, que persiste por meio de estruturas socioeconômicas e políticas discriminatórias, contribui para essa realidade, refletida na canção analisada. Esse legado tem nome e sobrenome: racismo estrutural.

O termo racismo é situado por Almeida (2019, p. 38) como “uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural”. Para Lélia Gonzalez (1988, p.118),

“no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o racismo por denegação”. Esse racismo não se mostra por inteiro, escondendo-se, muitas vezes, atrás do mito da democracia racial.

Para refletir sobre os desníveis sociais no Brasil, não basta só pensar na questão de classe, há que se pensar ainda no racismo e no sexismo. Quando o cenário social é visto desde uma perspectiva interseccional, aprofundam-se as reflexões, já que “a interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos” (AKOTIRENE, 2020, p. 63).

É importante pensar na abertura da faixa, que traz os dizeres “eu não tenho casa”. A questão da moradia levantada pela cantora na faixa, dialoga com a reivindicação de moradia presente no LQD.

Após passar uma noite horrível, Carolina narra: “Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada” (JESUS, 1960, p. 35). No contexto do trecho, o uso do neologismo “residível” transmite a sensação de que a casa descrita no sonho era um local agradável para se viver, com todas as comodidades necessárias. Esse efeito estilístico no texto, enfatiza o desejo por alcançar o sonho de um espaço digno para viver.

Em outras passagens, Carolina segue manifestando o anseio por um lar e afirma com pesar: “Já que não posso dar aos meus filhos uma casa decente para residir, procuro lhe dar uma refeição condigna” (JESUS, 1960, p. 19). O trecho demonstra a preocupação de Carolina com proporcionar o básico para os filhos.

A canção segue com a insatisfação da narradora por não ter o que comer. Assim como na faixa, no LQD, a queixa de não ter comida é recorrente. O enunciado de Carolina Maria de Jesus, não traz apenas suas reivindicações, mas é embebido por diversos outros que buscam ter seus apelos ouvidos. É importante discutir tal questão, principalmente em um país de herança escravocrata como o Brasil, pois “[...] quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2020, p. 42). Dessa forma, a letra da canção denuncia um contexto sócio-histórico que aponta para corpos transpassados pelos desdobramentos da fome, da falta de moradia digna, da miséria, do descaso por parte do estado e da violência. Neste sentido, considera-se que a escrivência de Carolina de Jesus expõem a urgência em se tratar tais assuntos tão pouco visibilizados.

O empobrecimento e a fome andam lado a lado. Os fenômenos podem ser observados por meio de diversas lupas, como a econômica, social, histórica, geográfica, artística, entre outras. Interessado na questão, o médico nutrólogo, sociólogo e geógrafo Josué de Castro (1908-1973) dedicou toda a vida aos estudos relativos ao tema, tanto no Brasil quanto no mundo. Em 1946, lançou uma de suas obras mais conhecidas, a *Geografia da Fome*. Castro (1984, p. 48) destaca que a fome é universal, “[...] não havendo nenhum continente que escape à sua ação nefasta. Toda a terra dos homens tem sido também até hoje terra da fome”. Mas esse fenômeno não é natural. Em vez disso, a fome é uma consequência direta de fatores socioeconômicos, políticos e ambientais, moldados por ações humanas e estruturas de poder injustas e desiguais, onde certos grupos têm acesso privilegiado aos recursos, enquanto outros são marginalizados e excluídos. Isso pode se agravar quando se incluem recortes como de gênero e étnico-racial, que afetam desproporcionalmente as pessoas, as vulnerabilizando.

Neste sentido, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos são algumas das obras literárias lançadas na primeira parte do século XX, que trazem em seu conteúdo o tema fome. A obra *Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada* (1960), também traz o tema da fome e da pobreza como elementos centrais da obra. Todas as obras citadas oferecem contribuições valiosas para a literatura sobre a fome, entretanto, a abordagem do tema se difere significativamente em termos de perspectiva. Carolina, por passar pela experiência da fome, tem uma perspectiva pessoal e visceral do tema, descrevendo os aspectos físicos, emocionais e psicológicos resultantes da privação de alimentação, com uma autenticidade única. Sua escrita é direta, emotiva, poderosa e transmite a angústia, o desespero e a resiliência daqueles que, como ela, enfrentam a fome de uma maneira crua.

É importante se atentar ao fato de que ao expor nas obras a realidade enfrentada, a autora demonstra ter consciência que a fome e a condição de pobreza não são problemas individualizados, mas de dimensão coletiva. No LQD, ao refletir sobre o fato da falta de comida se encontrar nas favelas, na mesa dos pobres e dos pretos brasileiros e não em meio a elite, Carolina afirma que quem inventou a fome são os que comem. Tal responsabilização se estende ao poder público, aos políticos, ao estado. As palavras de Carolina ilustram serem as figuras hegemônicas, que sustentam e se beneficiam diante da situação de desigualdade. Assim, a escrivência da autora traz uma compreensão mais profunda das causas e consequências da fome e dos sistemas sociais e econômicos que perpetuam o problema.

Além da falta de casa e de alimentos, outro ponto de diálogo importante entre as obras musical e literária, se apresenta no que tange às ausências de vestimenta. O início do LQD, inclusive, é construído sobre o lamento de uma mãe que não pode presentear a filha que está fazendo aniversário, com um par de sapatos. A falta de sapatos para si e para os filhos é um incômodo recorrente no LQD, como demonstrado no trecho a seguir: “Estou com frio. E não tenho sapato para calçar. Os sapatos dos meninos estão furados” (JESUS, 1960, p. 40). Por estar situada às margens do rio Tietê, a favela do Canindé estava literalmente na lama, quadro que piorava ainda mais com a chuva. Independente de ter roupas, estar cansada ou das condições climáticas, a autora era obrigada a trabalhar e ainda assim, permanecia na miséria.

Sobre a vida atribulada que levava, escreveu: “Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça” (JESUS, 1960, p. 9). O trecho ilustra de maneira vívida a realidade de privação enfrentada por Carolina, mesmo com o árduo trabalho que desempenhava. Refletindo sobre a atividade exaustiva de catar materiais recorrendo à cidade de São Paulo, a falta de sapatos ganha tons ainda mais dramáticos. Ou seja, não se trata apenas de querer ter sapatos, se trata de precisar do item para acessar espaços, ter direito à cidade e condição digna para trabalhar.

Neste sentido, o enunciado na canção, “Quem não tem de ir pra cima, não adianta olhar pro céu”, estabelece uma relação dialógica profunda com o trecho do livro onde a autora afirma: “Cheguei à conclusão que quem não tem de ir pro céu, não adianta olhar para cima. É igual a nós que não gostamos da favela, mas somos obrigados a residir na favela” (JESUS, 1960, p. 38). Ambos os trechos refletem a resignação e a amargura de Carolina diante das condições desfavoráveis de sua vida na favela. Ao afirmar que “não adianta olhar para o céu”, expressa a sensação de desesperança e impotência diante das injustiças e desigualdades que enfrenta. A menção ao céu sugere um desejo por mobilidade social, por uma vida além das dificuldades e limitações da pobreza, mas a conclusão indica que essa esperança é vã e inatingível para aqueles que vivem na miséria. É como se Carolina estivesse destinada a conformar-se com sua condição e a desistir de qualquer esperança de melhora, até mesmo, da justiça divina. Essa relação dialógica entre os trechos ressalta a coesão temática e emocional entre o escrito e cantado pela autora.

Carolina descreve certas sensações em sua obra, como a fome, dando-lhe elementos estéticos como cor e gosto, o que é uma escolha literária que amplifica a

natureza devastadora dos fenômenos descritos. Ao representar a fome no LQD, como amarela, amarga e vertiginosa, a autora não apenas transmite a experiência sensorial da fome, mas também a associa a uma cor e a um sabor que evocam sensações de desconforto, desespero e deterioração. Na trama, amarelo sugere falta de vitalidade e saúde, enquanto o sabor amargo remete a uma experiência desagradável que pode ser estimulada pela produção de ácido gástrico no estômago, em preparação para a ingestão de alimentos que nunca chegam. Essa acidez estomacal, ao subir pelo esôfago até a boca, causa a sensação de gosto amargo ou azedo. Além disso, a descrição da fome como vertiginosa sugere uma sensação de tontura e desorientação, enfatizando a intensidade do sofrimento. A autora narra ainda no LQD, cenas indigestas e situações deploráveis, como o de pessoas se alimentando de lixo, óbito em decorrência da ingestão de alimentos contaminados e o uso de creolina em alimentos descartados para que os favelados não pudessem comê-los.

A letra da canção Moamba, apresenta também elementos estéticos que contribuem para a expressão das emoções e experiências retratadas na música, como a repetição de versos, criando um ritmo marcante na música, que aponta para a falta de recursos básicos enfrentada pelo sujeito que narra. Através da utilização de imagens na letra, como “comida pra comer”, “arroz e feijão”, e os itens de vestimenta que faltam, há certa transmissão das experiências passadas aos ouvintes, dando-lhes pistas. A frase “Não tenho vestido/ Nem sapato nem chapéu” é um exemplo disso. O vestido é frequentemente considerado uma peça feminina, desse modo, a canção demonstra que quem narra, além de ser uma pessoa pobre, é possivelmente uma mulher.

É interessante pensar na faixa, também, como uma canção muito próxima ao canto dos escravizados no Brasil, uma forma de expressão cultural e resistência em meio às condições desumanas da escravidão. Essas canções, muitas vezes, continham elementos de tradições africanas preservadas pelos escravizados, como ritmos, melodias e letras que falavam sobre a liberdade, a realidade enfrentada e as dificuldades do trabalho forçado.

A faixa analisada, apresenta ainda, contrastes entre a vida do narrador e a vida dos demais. Enquanto “todo mundo come carne”, quem narra “só come arroz e feijão”. O “todo mundo” pode ser interpretado como a representação daqueles com mais recursos, enquanto o “eu” pode ser lido como os empobrecidos. Esses contrastes ressaltam a desigualdade socioeconômica existente na sociedade retratada na canção. A abordagem estética nas obras, não apenas torna o retratado mais tangível e visceral para o ouvinte,

mas também funciona como uma forma de denúncia social, destacando a injustiça e a desigualdade que permeiam a sociedade brasileira. No final da música, a palavra “moamba” é cantada em coro de forma melancólica, demonstrando a insatisfação coletiva com a pobreza.

Ao dar voz aos marginalizados e expor as condições desumanas enfrentadas por aqueles que vivem na pobreza, Carolina, em *Moamba*, confronta o ouvinte sobre a urgência de se escancarar essas questões sociais. Por fim, a referência à moamba é uma metáfora para uma vida difícil, que não caminha. A moamba aqui, é utilizada simbolicamente para representar a situação de estagnação e desespero de quem percebe que a vida não está progredindo. Na música, essa sensação se amplifica e coletiviza, justamente por ser cantada em coro.

Considerando o exposto, se pontua o olhar cirúrgico sobre a sociedade brasileira, trazido por Carolina em sua obra musical. Entretanto, quem ocupa um lugar social semelhante ao da autora, no geral, não tem direito a voz. Contrariando o esperado, a autora, munida de uma estética tida como desagradável e desinteressante, não apenas produz suas obras, mas utiliza sua voz como ferramenta artística e política.

O entendimento que a cantora expressa no LQD em relação à cor que predomina entre a classe dominante e na classe empobrecida, eleva a reflexão sobre questões de classe, para o patamar racial e de gênero. Pensando na intersecção de categorias sociais em uma sociedade de herança escravocrata e patriarcal, ser uma mulher negra empobrecida e chefe de família se mostra desafiador e exaustivo. A canção retrata justamente essas dificuldades, que dialogam com a realidade da própria compositora e de tantos outros indivíduos que a rodeiam. A maneira que o fazer criativo escrevente de Carolina é apresentada através de sua música e literatura mostram, como diria raciais, que “até no lixão nasce flor” e que é possível retirar de lamaçais cotidianos, poéticas preciosas que contam, cantam, chocam, tocam e encantam.

Carolina queria mudança social significativa. Como sugere Ângela Figueiredo (2020, p. 20), essa mudança será possível quando acabarmos com essa realidade que exclui, “[...]rompendo fronteiras e colocando os sujeitos que historicamente estiveram à margem no centro da produção do conhecimento, no nosso caso em especial, colocando as mulheres negras no centro da produção”. Carolina tem esse poder, posiciona-se na narrativa e denuncia as condições de vulnerabilidade que acometem determinados grupos através de seu enunciado. Essa transgressão está sendo executada por negros e negras que afirmam o legado de Carolina e negam o legado da escravidão e colonização e

assim, resgatam a memória e reescrevem a história utilizando a escrevivência como ferramenta. Desse modo,

“Ao trazer um questionamento à história oficial e constituir a memória e a criação poética como reescritas dessas histórias obliteradas, a noção de escrevivência age como instância ética, estética e poética, pois dá vazão à mudança de perspectiva por meio do processo criativo” (BAROSSO, 2017, p. 33)

Assim, a escrevivência pode ser considerada uma potência, capaz de amplificar o poder criativo.

Em suma, a canção e o LQD trazem perspectivas similares sobre a temática classe, apresentando uma visão sensível das desigualdades sociais. Ao assinalar as relações dialógicas observadas, que trazem explicitamente temáticas ligadas a gênero e classe, foi possível desvelar os atravessamentos da categoria raça por trás do enunciado da canção e as nuances de representações de diversas vozes sobrepostas na voz de Carolina.

4.4 O POBRE E O RICO

A canção *O Pobre e o Rico*, como sugere o título, reflete sobre duas realidades socioeconômicas distintas: a pobreza e a riqueza. Narra a canção, que o pobre ocupa lugares subalternizados, além de ter os direitos básicos negados e nunca ser reconhecido, diferente do rico, que tem seus feitos reconhecidos. Ainda que na canção, ambos os grupos estejam passíveis de enfrentarem dificuldades, há diferenças pontuais entre os dois, como pode ser observado na letra que segue:

O Pobre e o Rico

É triste a condição do pobre na terra

Rico quer guerra pobre vai na guerra

Rico quer paz, pobre não sabe por que

Rico vai na frente, pobre vai atrás

Rico faz guerra pobre não sabe por que

Pobre vai na guerra tem que morrer

Pobre só pensa no arroz e no feijão

Pobre não se envolve nos negócios da nação

Pobre não tem nada com a desorganização

Pobre e rico vence a batalha

Na sua pátria rico ganha medalha

O seu nome percorre o espaço

Pobre não ganha nenhuma divisa no braço

Pobre e rico são feridos

Porque a guerra é uma coisa brutal

Só que o pobre nunca é promovido

Rico chega a marechal (JESUS, 2019, p. 122).

A canção, um batuque, ritmo musical brasileiro com raízes africanas, “[...]recorda o estilo rancho, sendo exemplar no tom melancólico extremo do canto dos escravizados, também presente no *blues*” (FERNANDEZ, 2021, p. 78).

A faixa foi composta para ser apresentada na peça teatral *Quarto de Despejo*, uma adaptação do livro homônimo de Carolina, realizada por Edy Lima. A coluna “Mundo e o Teatro” da revista O Mundo Ilustrado, assinada pelo jornalista Gustavo A. Dória, dedica espaço para tratar aspectos importantes sobre a adaptação através das palavras da própria adaptadora:

Edy Lima, que adaptou o “Quarto de Despejo” ao teatro, lembra que sendo o livro de Carolina “um levantamento sociológico, não tem entrecho no sentido em que este ocorre na obra de ficção”.

- “Portanto, não é possível transformá-lo. Daí a curiosidade natural em saber como isto aconteceu. A dificuldade principal consistia em, mantendo-se fiel ao problema humano e social focalizado no diário de Carolina, criar a ação dramática e a continuidade do enredo. Foi o que fiz. E fazendo isso mantive a atmosfera do livro, o problema por ele suscitado e o pensamento e o sentido que o inspiram. Trata-se de uma grande montagem, onde se movimentam cerca de 50 atores, dentro de técnica complexa. A questão é abordada com crueza, chegando, por vezes, ao trágico e sendo bruscamente levada para o grotesco ou humor cruel. Não é romântico nem melodramático; é violento e quase chocante. É a verdade e tem a novidade que a verdade traz quando mostrada”. (O MUNDO ILUSTRADO, 1961, p. 53)

A reportagem mostra o desafio enfrentado por Edy Lima na empreitada de adaptação da obra literária para o teatro, tendo em vista a consciência da importância de se manter as questões centrais que inspiraram o LQD. Ainda na matéria, sobre a música, o jornalista Gustavo A. Dória comenta, reproduzindo a letra da canção:

A própria Carolina escreveu a letra da canção apresentada no espetáculo:

“É triste a condição/do pobre na terra/Rico quer guerra/Pobre vai na guerra/Rico quer paz/pobre vive em paz/Rico vai na frente/pobre vai atrás./Pobre pensa no arroz/ e pensa no feijão/Pobre não se envolve/nos negócio da nação./Pobre não tem nada/ com a desorganização...” (O Mundo Ilustrado, Rio de Janeiro, p. 53, 3 junho de 1961)

A citação do jornalista contextualiza a importância da contribuição de Carolina Maria de Jesus para a peça, destacando seu papel como compositora.

Observadora atenta das realidades sociais de seu tempo, a autora consegue transmitir suas impressões sociais através de sua obra. Pontua-se ainda que, assim como a canção do DQD *Macumba*, que teve sua composição registrada no LQD, a canção *O Pobre e o Rico* tem também a particularidade de se saber o momento em que foi criada, além da motivação. Isto é significativo, já que fornece pistas sobre o contexto da criação.

Compreender o contexto histórico da concepção desta canção, que fala explicitamente de classe, permite aos ouvintes entenderem com mais profundidade o tema abordado na música e como ele pode ressoar na negritude e em questões contemporâneas.

Há, no Brasil, a percepção geral de que as relações sociais se baseiam predominantemente na disparidade de classes, ignorando-se as relações raciais para o debate. Refletindo sobre a alta concentração da população negra entre as classes mais baixas, normaliza-se essa predominância negra em áreas periféricas devido à classe, afinal, esse grupo é geralmente desfavorecido economicamente. A reflexão chega e pára no ponto da classe. Desconsidera-se que em um país de herança escravocrata, é fundamental pensar as relações raciais para entender as estruturas. É necessário refletir no porquê a população negra é parte considerável dos pobres, e conseqüentemente, habitam lugares mais precários, como as favelas, tendo piores colocações trabalhistas e representando números expressivos no que diz respeito a estatísticas sobre violência.

Em *Relações Raciais Entre Negros e Brancos em São Paulo (1959)*, baseado em uma investigação sociológica realizada por Roger Bastide, Florestan Fernandes (1959, p. 59) afirma que as condições de vida deploráveis nos cortiços da cidade, era o fator determinante no “deficit negro”, e não questões de ordem fisiológica, como argumentou anteriormente. Há diversas problemáticas no escrito por Florestan Fernandes, há começar pelo termo “déficit negro”, que sugere haver algo intrinsecamente inferior sobre pessoas negras, que reforça estereótipos prejudiciais sobre esse grupo. Além disso, a expressão negligencia fatores como o racismo estrutural e as disparidades econômicas historicamente enraizadas na vivência dos negros brasileiros. Por fim, a afirmativa tende a encobrir as verdadeiras causas relacionadas as disparidades enfrentadas pelos negros no Brasil, como o processo de escravidão, que gerou um sistema onde a falta de oportunidades equitativas e o acesso desigual a recursos básicos configuram uma realidade. Desse modo, para aprofundar as análises sociais sobre o Brasil, é necessário ir além na reflexão sobre classe e falar sobre raça observando os fatores sócio-históricos.

Na canção analisada, o enredo é sempre ditado pela figura hegemônica, que está à frente da camada empobrecida. Se o rico quer guerra, o pobre é imediatamente envolvido. Se o rico quer paz, o pobre pode enfim viver em paz. Pobre e rico só estão relativamente em pé de igualdade, quando feridos. Mas o pobre não é promovido, enquanto o rico segue acomodado em cargos de poder. Neste sentido, pensado nos diálogos entre a canção e o livro, observam-se algumas passagens, onde esta relação

entre as obras se torna mais nítida. Tanto a canção como o LQD, descrevem lugares sociais incômodos. Ser pobre é retratado de forma dura, posto que, historicamente, o pobre pertence a grupos subalternizados.

A letra da música é direta e simples, facilitando a compreensão da mensagem. Ela retrata as diferenças entre ricos e pobres de maneira concisa, sem rodeios. O uso repetitivo de certas frases e versos reforça as dicotomias destacadas na letra. A música apresenta, ainda, a questão interessante entre a melodia e o conteúdo lírico, que aborda temas sérios e contundentes.

Além disso, a letra cria imagens vívidas da desigualdade social e das injustiças enfrentadas pelos pobres. A frase “É triste a condição do pobre na terra” é repetida em coro, um recurso estético que dá ênfase a mensagem como o tema principal da canção. Este recurso faz com que se garanta a fixação da mensagem central da música, tornando-a memorável para os ouvintes. A participação coletiva na repetição da frase indicada, evoca uma sensação de coletividade, de modo a gerar uma experiência polifônica, que acrescenta textura e profundidade à composição.

A condição do pobre é triste, como conta a canção, mas de que pobre Carolina Maria de Jesus está falando? Como se constroi o enunciado sobre os pobres na canção e quais relações dialógicas a faixa mantém com o enunciado no LQD? A reflexão sobre a condição de pobreza é amplamente recorrente no LQD. A abordagem do tema é incômoda, como demonstrado nas linhas a seguir: “Levantei nervosa. Com vontade de morrer. Já que os pobres estão mal colocados, para que viver? Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?” (JESUS, 1960, p. 29). O trecho revela a angústia e o estado emocional extremamente atormentado em que Carolina se encontrava. A autora se sentia desmotivada pela opressão da pobreza e pelas limitações impostas pela sociedade em relação aos pobres. Esse sentimento de desespero é agravado pela sensação de desamparo e falta de perspectiva para uma mudança na situação. Além disso, a autora se questiona de forma mais ampla sobre a condição dos pobres em todo o mundo.

Carolina utiliza-se da escrevivência como uma ferramenta que permite ficcionalizar histórias reais, fundindo memórias coletivas e cotidianas, na busca de expressar não apenas as realidades sociais e históricas pessoais, mas também as emoções, perspectivas e realidades diversas das comunidades pobres e negras, representando-as desde suas visões de mundo.

Um pobre escrevendo sobre pobreza era algo difícil de se ver no século XX, justamente porque o poder da representação estava em outras mãos. Sobre a inversão da lógica causada pela escrita potente de Carolina, escreve Conceição Evaristo:

“Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. Uma favelada, que não maneja a língua portuguesa – como querem os gramáticos ou os aguerridos defensores de uma linguagem erudita – e que insiste em escrever, no lixo, restos de cadernos, folhas soltas, o lixo em que vivia, assume uma atitude que já é um atrevimento contra a instituição literária. Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca” (EVARISTO, 2009, p. 28).

Conceição Evaristo reconhece o caráter transformador da escrita de Carolina Maria de Jesus, que traz uma perspectiva feminina, negra, periférica e testemunhal, muitas vezes negligenciada pela literatura dominante. Carolina desafia não apenas as normas literárias, mas também as estruturas de poder e as hierarquias sociais que moldam a produção cultural e determinam quem tem permissão para ser reconhecido como um autor legítimo. Carolina buscava compreender, através da sua escrita e da leitura que fazia do entorno, seu lugar no mundo. Isso sugere uma tentativa de contextualizar sua própria situação em um quadro global de desigualdade.

Palavra é poder e Carolina compreendia essa relação. Não à toa, munida dessa consciência, em situações adversas na favela do Canindé, ameaçava inserir em seu livro, os nomes de quem lhe importunava. Entendia que se armar com caneta e papel era uma das estratégias mais eficientes para se impor, mas também, que o poder de dominar as palavras era uma faca de dois gumes: a escrita que mudou sua vida, podia fazer os olhos dos ricos se voltarem para ela. Tal possibilidade, talvez, não fosse nada positiva, como comenta no trecho a seguir: “não estou tranquila com a ideia de escrever meu diário atual. Escrever contra os ricos. Eles são poderosos e podem destruir-me” (JESUS, 1961, p. 83). A cantautora temia as possíveis consequências de confrontar os poderosos, mas ainda sim.

Para se pensar sobre a pobreza no Brasil, é necessário pensar também em raça e gênero. Assim, é urgente refletir sobre a abolição da escravatura no Brasil, em 1888, que não garantiu indenização aos vitimados pelo crime histórico da escravidão. Após séculos de exploração, a abolição chegou disfarçada de liberdade. Não foi assegurado direitos básicos à população negra, levando-a às vivendas precárias, às condições de vida insalubre, aos trabalhos subalternos, à marginalização de seus corpos, cultura e religião,

ao encarceramento em massa e tantas outras mazelas ainda vivenciadas pela diáspora africana na atualidade.

Disputa por poder por meio de narrativas é uma realidade concreta. A esse respeito, expõe Fiorin (2016, p. 19) que “[...] a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição”. Neste sentido, em suas obras, Carolina Maria de Jesus demonstra a compreensão sobre a luta travada entre diversas vozes sociais e os impactos que a linguagem, tanto falada quanto escrita, desempenha na disputa pelo poder. O que Carolina faz com a noção dessa realidade, é retratá-la e denunciá-la através de suas obras discográfica e literária. Ao observar tal panorama, é possível compreender de forma mais profunda os abismos sociais descritos por Carolina.

Se por um lado, existem grupos cujas cores, gêneros, sexualidade, classes, etc., são fatores determinantes para serem desproporcionalmente atirados às margens e ocuparem majoritariamente os lugares de subalternidade, por outro lado, existem outros grupos opostos aos referidos, ocupando o lugar de hegemonia. Isso não quer dizer, que todo branco no Brasil é rico e todo negro é pobre. Isso quer dizer que existe um sistema que assegura que negros ocupem as camadas mais baixas da sociedade, partindo de uma lógica escravocrata, patriarcal e colonial, que está infiltrada na sociedade brasileira desde a sua formação.

A pobreza não é uma zona confortável. Ser negro e mulher em um país patriarcal de herança escravocrata é desafiador. Muitas vezes, a intersecção das citadas categorias sociais, aprofundam abismos sociais para determinados grupos. Assim, é necessário tornar visíveis as estruturas de poder que empurram certos grupos para lugares de subalternidade ao invés de responsabilizá-los. Mergulhar, então, em questões tão profundamente apagadas perante a sociedade no geral, é fundamental, é subversivo, é um ato caroliniano.

Consciente das diferenças de adversidades sobre a vida de pobres e ricos, como expõe na canção, Carolina pontua no LQD: “Sempre ouvi dizer que o rico não tem tranquilidade de espírito. Mas o pobre também não tem, porque luta para arranjar dinheiro para comer” (JESUS, 1960, p. 142). A observação aqui é a de que a luta do pobre é uma batalha pelo básico, pela sobrevivência. Enquanto os ricos podem enfrentar preocupações e ansiedades de natureza diferente, muitas vezes relacionadas a questões de poder, a luta do pobre é visceral, é pelo básico.

Encontram-se pontos dialógicos na canção com o livro, envolvendo o trecho da música “pobre só pensa no arroz e no feijão”. Os elementos arroz e feijão eram preocupações diárias de Carolina. Além de aparecer na canção anteriormente analisada *Moamba*, os elementos ainda apareceram inúmeras vezes ao longo do LQD. Uma das aparições da palavra arroz no LQD, está ligada a uma crítica importante elaborada pela autora. Relata Carolina, que enquanto recolhia materiais para vender, lhe foi pedido que buscasse sacos de papel perto do rio. Lá chegando, verificou, horrorizada, que se tratavam se sacos de arroz cobertos de larvas, já em estado de decomposição. Sobre a situação, comenta: “Porque é que o homem branco é tão perverso assim? Ele tem dinheiro, compra e põe nos armazéns. Fica brincando com o povo igual gato com rato” (JESUS, 1960, p. 130). Carolina questiona a moralidade e a ética por trás da situação narrada, por meio de uma crítica contundente e sugere que essa perversidade é alimentada pela ganância e pela indiferença dos que têm dinheiro, poder e que exploram os pobres em benefício próprio.

É interessante pontuar que o grupo poderoso é descrito por Carolina através das categorias de raça e gênero: homem branco. Em outra passagem, diz que “O Brasil é predominado pelos brancos” (JESUS, 1960, p. 102), demonstrando a consciência relativa à cor daqueles que dominam o país. Por fim, sobre o trecho relativo aos sacos de arroz em decomposição, a autora utiliza a relação entre gato e rato como metáfora para ilustrar a dinâmica de poder desigual entre os ricos e os pobres. Assim como o predador gato brinca com o rato antes de finalmente abatê-lo, os ricos brincam com as vidas dos pobres.

Há uma relação dialógica entre a metáfora anteriormente descrita, e a seguinte passagem do LQD:

O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome. (JESUS, 1960, p. 30)

No trecho, Carolina compara Juscelino Kubitschek a um sabiá, utilizando características do pássaro, como sua voz agradável, para descrever o político. O gato, dessa vez, é o povo.

A autora responsabiliza os políticos pela manutenção dos desníveis sociais em diversas passagens do LQD. Ao ir ao serviço social, onde pessoas saíram chorando, relata: “As lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas

os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um espectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (JESUS, 1960, p. 47). A crítica social tecida não é direcionada apenas aos ricos, que em sua maioria são brancos, mas também aos políticos, aqueles que moldam as políticas públicas que, em sua maioria, desfavorecem o pobre. Cabe pontuar que política institucional é uma estrutura de poder que tende também a ser dominada pelos brancos.

Fiorin sugere que, para captar o sentido de um enunciado (FIORIN, 2016, p. 17) “é preciso perceber as relações dialógicas que ele mantém com outros enunciados do discurso”. Neste sentido, considerando o trecho da canção “pobre não se envolve nos negócios da nação/ pobre não tem nada com a desorganização”, identificou-se a relação com um trecho do livro, onde, em meio a pensamentos sobre o preço da carne e em como as vacas são divididas para enriquecer ao homem, Carolina escreve: “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 1960, p. 63). Em ambas as reflexões, a autora ressalta a percepção sobre as desigualdades raciais e sociais, passando uma certa sensação de impotência diante da dominação branca na sociedade.

Carolina destaca que as estruturas de poder e as normas sociais são moldadas conforme os interesses e as perspectivas dos ricos e brancos, o que faz com que certos grupos permaneçam em desvantagem. A autora expressa uma espécie de distanciamento e desilusão em relação às instituições que perpetuam a opressão racial e se recusa a se identificar com um sistema que a exclui e a oprime, rejeitando a responsabilidade por uma desorganização social, resultante da própria estrutura racista, patriarcal e classista.

Ao observar a percepção da autora sobre às categorias sociais de raça e classe, salienta-se que, da mesma maneira que Carolina entendia o lugar social que a maioria dos brancos ocupa, também compreendia o lugar que a maioria dos negros ocupava. Sendo uma mulher que habitava uma favela repleta de pessoas que enfrentam realidades sociais similares a sua, em uma passagem do LQD onde está servindo a comida, a autora reflete: “Quando puis a comida o João sorriu. Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia” (JESUS, 1960, p. 39). Aqui, reconhece que a negritude permeia todos os aspectos de suas vidas, desde suas experiências pessoais, até a sociedade em que vivem. Ao mesmo tempo em que reconhece essa realidade, Carolina celebra a resiliência e a força da comunidade negra, que persiste apesar das adversidades.

No dia 28 de maio de 1959, em uma reflexão filosófica, escreve: “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (JESUS, 1960, p. 147). Aqui a autora traça relação entre a vida e um livro, sugerindo que só se pode entender verdadeiramente sua totalidade após tê-la vivido por completo. Em seguida, Carolina associa identidade racial à condição socioeconômica, sugerindo que a pobreza e a negritude são interligadas em sua vida e na dos demais que a rodeiam. Isso destaca a interseccionalidade de suas experiências, onde raça, classe e gênero entrelaçadas, moldam sua vida, suas experiências e suas perspectivas.

Tanto a música quanto o LQD apresentam uma crítica social profunda e uma análise das condições de vida dos pobres. Enquanto a música retrata as diferenças entre ricos e pobres de maneira concisa e direta, o LQD oferece uma visão mais detalhada e pessoal da pobreza.

Em suma, a música e o LQD são expressões artísticas que sensibilizam o público sobre as realidades da pobreza e das desigualdades sociais. Ambas as obras denunciam e provocam reflexão sobre essas questões, dando voz aos marginalizados e aos excluídos da sociedade e permitindo que suas experiências e lutas sejam ouvidas e reconhecidas. Assim, a música e o LQD se complementam ao oferecer perspectivas diferentes sobre a mesma realidade. Enquanto a música fornece uma visão geral e abrangente das desigualdades sociais, o livro oferece uma visão mais íntima, permitindo que o leitor mergulhe nas experiências cotidianas da pobreza e da luta pela sobrevivência.

Posto que a autora tinha consciência interseccional sobre que grupos, no geral, ocupam as elites e quais são atravessados pela pobreza, se conclui que a classe é uma realidade social que, na música, não enfatiza a raça, diferente do expresso no LQD. Foi fundamental observar as relações dialógicas entre a canção e os enunciados do LQD, o que possibilitou tornar visível as marcas raciais que atravessam o enunciado da letra da canção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No encaminhamento destas derradeiras linhas, volto à problemática inicial, relativa aos diálogos entre os não ditos sobre raça no *corpus* selecionado, considerando para a observação do DQD, os enunciados do LQD. A canção é uma linguagem popular, absorvida por diversas camadas, mas, sobretudo, pelas mais baixas. Diferente da literatura, que, no geral, é consumida pelas elites, o que faz com que sejam produzidas de maneiras distintas e repercutem também de formas diferentes na sociedade.

Verificou-se coesão na hipótese de que a questão de raça não aparece nas canções, pelo fato da autora não estar presa apenas a uma única dimensão social que vivenciava para compor. Carolina compôs partindo, sutilmente, da questão da negritude. Mas o leque de temáticas nas músicas está explicitamente atrelado a gênero e classe.

É pertinente pontuar que a autora utilizou suas composições, como utilizou sua produção literária: sapientemente. Se pôde notar, no fio do discurso das obras, o encontro de enunciados da autora, ainda que expressos em gêneros discursivos distintos. A conexão se tornou mais visível, observando o objeto da pesquisa através do LQD.

A construção discursiva de Carolina Maria de Jesus nas letras das canções, descreve a experiência de pessoas, que como ela, foram posicionadas nas margens da sociedade. Mas, a autora não enuncia somente sobre a experiência de gênero e classe. Ainda que possa parecer invisível, as composições abordam temas que cruzam com certas experiências experimentadas pelas populações negras, em decorrência de fatores sócio-históricos. Desse modo, analisar as canções à luz do LQD, apontou para a percepção que a autora tinha sobre a posição que ocupavam as mulheres, os pobre e os negros nas camadas sociais brasileiras.

Indo de encontro as ideias de Hall (1999) sobre diáspora e representação, os conceitos inseridos no trabalho mostraram a importância dos negros se representem, seja na música, na literatura, no cinema. Isso possibilita o reconhecimento das diversas partes da negritude, para que com essas partes, seja possível construir pontos de identificação que irão compor as pontes que conectarão os negros a suas próprias identidades culturais, a partir de suas próprias narrativas. Nesse sentido, pontua-se a importância da escrevivência e do feminismo negro como fatores determinantes na referida construção de representações nas canções, que abarcam, sobretudo, a experiência de mulheres negras e pobres.

Encarar a produção de Carolina Maria de Jesus através do dialogismo, possibilitou observar o objeto em seu contexto sócio-histórico e examinar temas do cotidiano, que foram ficcionalizados e encapsulados em um gênero discursivo popular, a canção. Além disso, entender as obras como fruto da escrevivência é um movimento certo e eficaz. Não apenas pelo fato de a escrevivência surgir de “uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre.” mas, principalmente, porque ela “nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas” (EVARISTO, 2020, p.38/34). E neste sentido, Carolina sempre deixou nítido o incômodo com os problemas sociais ao redor, com a vida atribulada que levava, com não ter o mínimo para se sustentar e com a fome, que segundo a autora, é a pior coisa do mundo (JESUS, 1960, p. 163). Sua escrevivência é enunciado potente, tanto em forma de palavras escritas no papel, quanto através de seu canto, que certamente não é entoado para ninar os da casa grande, mas para despertá-los de seus sonhos injustos (EVARISTO, 2020).

Verificou-se que a canção *Rá ré ri ró rua*, que apresenta uma mulher que não se cala diante das opressões do marido, estabelece diálogo com passagens do LQD, principalmente no que diz respeito à coragem demonstrada pela narradora da canção. Isso vai de encontro com a coragem da autora em seu diário, ao enfrentar os homens da favela que causavam arruaça, além de dialogar com as confusões terminadas em espancamentos no âmbito doméstico narradas no LQD. Abordar assuntos tão indigestos através da canção, é de extrema relevância, se pensarmos na música enquanto ferramenta comunicativa capaz de intervir e trazer reflexões sobre as práticas sociais. Assim, conclui-se que o tema abordado na canção, dialoga com temas recorrentes no LQD, indo além da questão de gênero, central na faixa. O LQD, narra como mulheres, sobretudo negras, eram tratadas pelos homens na vida cotidiana da favela do Canindé, tema que deságua na canção. Essa escrevivência atravessada por gênero e classe expressa no enunciado da faixa, quando vista através do que conta Carolina no LQD, mostra as dimensões raciais que carrega a canção.

A análise dos enunciados na letra da canção *Pinguço*, que satiricamente disserta sobre o abuso de álcool, revelaram seu diálogo com os enunciados do LQD. Principalmente por tratar dos temas violência e alcoolismo, que, segundo a escrevivência exposta no LQD, assolavam a vida dos moradores da favela do Canindé e incomodavam profundamente a Carolina. Considerando o contexto sócio-histórico brasileiro, onde desde o período colonial, a população negra foi empurrada não apenas para as margens sociais mas também para estigmas como a violência e o alcoolismo, entende-se que, apesar de

permeiar toda a sociedade brasileira, esses temas, quando apareceram em espaços marginalizados, tomam proporções maiores.

Portanto, compreendendo que parte do ambiente em que Carolina vivia era marcado pela pobreza e pela predominância de pessoas negras, como ela mesma observa, é possível concluir que esses fatores atravessam a música. Embora não aborde diretamente questões raciais como o faz com gênero e estigma, a canção pode ser interpretada sob essa perspectiva ao ser analisada em relação ao LQD e ao contexto sócio-histórico.

As canções *Rá ré ri ró rua* e *Pinguço* estão explicitamente relacionadas a problemática de gênero de maneiras distintas, tendo sido possível, a partir do contexto sócio-histórico trazido dentro e fora do LQD, imaginá-las também, por meio de dimensões raciais. Enquanto na primeira, o enunciado é de autoridade feminina frente a violência, na segunda enuncia-se a violência a qual são submetidas algumas mulheres, expondo seus sofrimentos. Nelas, a cantautora fala, sobretudo, sobre violência, reação e estigma.

A canção *Moamba*, que põe em cena o empobrecimento e a falta de itens básicos como comida e vestimenta, dialoga de forma profunda com o LQD. No segundo, são recorrentes as denúncias acerca de classe, mas examinando cuidadosamente os enunciados da música através do LQD, nota-se que, por vezes, classe, na favela, está interseccionada com gênero e raça, tendendo a acometer muito mais aos corpos onde todas as categorias se encontram. É pertinente pensar nos desníveis sociais que atingem grupos historicamente discriminados no contexto sócio-histórico. A utilização do elemento empobrecimento como recurso na criação artística de Carolina, além de fruto de sua escrevivência, é também um ato político, um atestado de consciência do contexto que a cercava. Além do fato de carregar os fardos de uma sociedade que repousa em uma herança escravocrata, o pretuguês que marca o título da canção, também conecta a autora à experiência afrodiáspórica através de um atlântico linguístico que nunca deixou de existir entre os corpos em diáspora. Ao observar a canção do DQD através do LQD, percebe-se que a autora demarca as cores predominantes entre os ricos e entre os pobres. Isso aponta para o fato do enunciado de Carolina na canção, não dizer respeito apenas à classe, mas também a raça e gênero interseccionados.

Verificou-se ainda, na canção *O pobre e o Rico*, pontos de diálogo com o LQD. No LQD, Carolina Maria de Jesus, versa incansavelmente sobre a pobreza e a vida infausta que leva. Critica os políticos, os homens brancos e aqueles que enriquecem às custas dos pobres, da fome, e da miséria. Ao examinar a canção através do LQD, nota-se

que Carolina designa as cores que prevalecem quando o assunto é a assimetria entre ricos e pobres. Neste sentido, o enunciado de cantautora na canção, não é apenas atravessado por classe como aparenta, mas também pela categoria de raça.

As canções *Moamba* e *O Pobre e o Rico*, tem dimensões explicitamente atreladas a classe e vagamente ao gênero, sendo ambas atravessadas por raça. Nelas, a autora fala sobre a pobreza e seus desdobramentos, como o desnível entre pobres e ricos na sociedade, sobre o excesso de trabalho, a falta de alimentos e vestimenta, etc.

Carolina cantou e escreveu seu desejo por um Brasil melhor para os brasileiros, um lugar onde os marginalizados fossem tratados com dignidade, entretanto, observando o Brasil atual, tão similar ao narrado pela autora, penso: muito bem, Carolina! Tua visão sobre os marginalizados atravessa o tempo-espaço e se materializa no presente. Seu canto, sua poesia, seu enunciado que carrega tantos outros, é infelizmente, atual.

Tantos ainda se lamentam por não possuírem casa, nem comida para comer. Muitos enxergam com revolta como é triste a condição do pobre na terra. Muitos sujeitos marginalizados ainda bebem pinga até ficar com soluço, talvez na esperança de afogar no álcool, dores e dissabores que atravessam os séculos e ainda chocam os mesmos indivíduos. Muitas ainda apanham dos maridos que chegam embriagados, mas muitas alçam a própria voz contra a violência doméstica, em nome das tantas vozes silenciadas permanentemente pela violência. O canto de Carolina é como sua vida: preto. É um coro de vozes marginalizadas, que ao longo da história não tinham protagonismo, mas que começaram a ser notadas a partir do dito pela poetisa e cantautora porta-voz da favela.

A pesquisa encarou o DQD, como um raio-x do Brasil marginalizado no século XX, que exhibe, de forma profunda e irreverente, o que para muitos não é visível: os sintomas de um país desigual, onde os desníveis atravessam cotidianamente, sobretudo, mulheres, negros e pobres. Ainda que os enunciados de Carolina Maria de Jesus, a partir das composições do DQD e do escrito no LQD, tenham sido tecidos há tanto tempo, o cenário narrado, que tristemente atravessa parte considerável da diáspora africana, segue sendo atual na América Latina, especialmente no Brasil.

Considerando haver ainda espaço para mais pesquisas sobre outras canções presentes no DQD a partir dos caminhos conceituais como escrevivência e dialogismo, espera-se que esse trabalho contribua ainda mais para a difusão dos estudos acerca da obra musical de Carolina. A expectativa é que o estudo auxilie futuras pesquisadoras que visam refletir sobre a relevância do DQD e suas implicações sociais.

As relações dialógicas entre o DQD e o LQD, assim como a escrevivência, são

constituintes do enunciado da cantautora nas composições. Estando Carolina presente nos enunciados, compreende-se, então, que estão postas também, as nuances de gênero, raça e classe. Indo além das dimensões visíveis de gênero e classe dadas por Carolina no DQD, se conclui que, à luz do LQD, a questão de raça torna-se mais visível e ganham forma no *corpus* selecionado. A autora conta no LQD que negra é sua vida e o lugar onde mora. Se Carolina estava trazendo questões sobre sua vida nas margens, sobre as anedotas e histórias que colecionava em formato de música, então essas histórias são atravessadas pela negritude, seja na estética, na linguagem, no ritmo ou nas motivações para a criação das canções.

A escrevivência foi determinante na análise, principalmente por ser uma ferramenta que possibilitou ir além da romantização do sentido de resistência e dos estereótipos que marcam grupos historicamente marginalizados. Refletir sobre os enunciados embebidos de elementos estéticos e estáticos trazidos por Carolina Maria de Jesus em suas canções, sob a perspectiva do contexto em que foram construídos, enriqueceu a análise.

Essas experiências ficcionalizadas, que discorrem sobre a vivência de sujeitos diversos, descritas através da escrevivência cantada por Carolina, são fruto de um sistema que estrutura a sociedade e coloca negros, mulheres, pobres e tantos outros grupos, em lugares de subalternidade. Que essas histórias tenham sido cantadas desde a perspectiva de quem as viveu é essencial e mostra que Carolina, ao contrário do que achavam, não tinha sorte, mas, audácia, como ela mesma afirma.

Refletindo sobre os processos de construção e circulação dos saberes na América Latina, toma-se as obras de Carolina como transgressoras das fronteiras geográficas e simbólicas. Mesmo desautorizada a falar, a autora tece narrativas que são ao mesmo tempo pessoais e coletivas. Sua obra reflete não apenas suas experiências individuais, mas também as experiências compartilhadas por membros de sua comunidade.

Carolina, então, dá voz aos que foram silenciados ao longo da história e incomoda a muitos que acham que o lugar de mulheres negras é na miséria. A autora rompe com a lógica eurocêntrica, ao escrever, dizer e cantar os incômodos profundos que sentia com relação ao lugar que foi lançada, o lugar de marginalização. Através da representação, dá um passo na demonstração de que seu lugar não é a favela, nem a pobreza, nem a mendicância, tampouco os trabalhos análogos à escravidão. Ao contrário, seu lugar é o de escritora e compositora, é o de construtora de conhecimento, é o lugar de subversão da lógica colonial, que dita que as epistemologias validadas só podem ser construídas

pela elites brancas e masculinas, situadas do lado norte do mapa. Ao tratar sobre questões sociais em suas canções através da escrevivência, a autora constroi em sua ação discursiva, contra discursos valiosos, que dão conta de apresentar uma realidade que não poderia ser tão bem descrita, por alguém que não ocupa seu lugar social.

Em conclusão, observou-se nas canções, além das explícitas temáticas ligadas a gênero e classe, também o atravessamento da categoria raça, a partir do apontamento das relações dialógicas existentes entre o DQD e o contexto social apresentado no LQD. Através da escrevivência e dialogismo, foi possível desvelar as nuances de representações afrodiaspóricas não visíveis nas canções selecionadas. Chegou-se à conclusão de que a raça está presente nas composições, de maneiras distintas, ainda que não de maneira explícita. Assim, o objetivo de identificar as relações dialógicas entre os enunciados das letras das canções selecionadas do DQD e os enunciados no LQD, a fim de tornar visíveis as questões sociais referentes a raça, foi contemplado.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ALENCAR, Thaina de Santana; RIBEIRO, Simone Beatriz Cordeiro. Perspectivas Interseccionais na música “As Granfinas” do Disco Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus Cantando suas Composições (1961). **Organon**, Porto Alegre, v. 37, n. 74, 2022. DOI: 10.22456/2238-8915.125590. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/125590>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ALENCAR, Thaina de Santana. **Perspectivas Interseccionais na Obra de Carolina Maria de Jesus: Análise do Disco Quarto de Despejo (1961)**. 2022. 91 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Artes e Mediação Cultural, Instituto Latino Americano de Artes, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Pólen Livros, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, Sergio. **Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus**. Sacramento: Bertolucci, 2015.

BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 51, p. 22–40, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10195>. Acesso em: 24 fev. 2024.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos de formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARDOSO, Nilza Aparecida Alves. Uma abordagem de estudo da marca de uso ‘brasileirismo/regionalismo’ nas obras lexicográficas. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 8-9, n. 1, 2006.

CARETTA, Álvaro Antônio. As relações dialógicas na canção popular brasileira. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1197-1207, 2011.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro. Edições Antares, 1984.

DE SOUZA, Ricardo Luiz. Cachaça, vinho, cerveja: da Colônia ao século XX. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 56-75, 2004.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2008.

DO NASCIMENTO LOYOLLA, Dirlenvalder; FERREIRA, Cinara Antunes. Do Livro ao LP:

crônica de costumes e referências intermediáticas em Quarto de despejo—Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, n. 46, 2023.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 87–97, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.1998.9.3014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/3014>. Acesso em: 6 jun. 2023.

EBLE, Tais; LAMAR, Adolfo (2015). A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, Ilhéus, v. 15, n. 27, p. 193-212, 2015.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência : a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, Cap. 2. p. 27-46, 2020.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.

FERNANDEZ, Raffaella. Carolina Maria de Jesus: poeta e cançãoeira popular. In: RÜCKERT, Gustavo Henrique (org.). **Modernidades líricas em língua portuguesa**. 1 ed. Diamantina. Editora UFVJM, v. 1, p. 66-80, 2021.

FERNANDEZ, Raffaella. Percursos de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria de Jesus. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 125-146, jul./dez. 2008.

FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 01-24, 2020.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2016.

FLEURY, Maria Tereza Leme; WERLANG, Sergio Ribeiro da Costa. Pesquisa aplicada: conceitos e abordagens. **Anuário de Pesquisa: 2016-2017**, São Paulo, 2017.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2009.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de empresas**, São Paulo, v. 35, p. 20-29, 1995.

GOFFMAN, Erving. **Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar; 1978.

GONÇALVES, Maria Clara; FERNANDEZ, Raffaella. A. CAROLINA MARIA DE JESUS E O TEATRO: CRIAÇÕES E ADAPTAÇÕES. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 70, p. 394–422, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/43845>. Acesso em: 2 jan. 2024.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82. jan./jun, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje (Anpocs)**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GOULART, José Alípio. **Da palmatória ao patíbulo**: castigo de escravos no Brasil. Conquista, Rio de Janeiro, 1971.

HALL, Stuart. Identidad cultural y diáspora In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GUARDIOLA-RIVERA, Oscar; BENAVIDES, Carmen Millán de (org). **Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial**. Bogotá, p.131-145, 1999.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria**: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. **Clíris**: poemas recolhidos. In: FERNADEZ, Raffaella; PIMENTEL, Ary (org). Rio de Janeiro: Desalinho; Ganesha Cartonera, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. **Acende o Fogo**. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidapoescrito.com/>. Acesso em: 16 de jun. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Moamba**. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidapoescrito.com/>. Acesso em: 16 de jun. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Onde estaes Felicidade?** São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **O Pobre e o Rico**. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidapoescrito.com/>. Acesso em: 16 de jun. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Pinguço**. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidapoescrito.com/>. Acesso em: 16 de jun. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidapoescrito.com/> . Acesso em: 16 de jun. de 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 9. ed. (Edição Popular). São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. **Rá Ré Ri Ró Rua**. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. [Compositor e Intérprete]: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: <https://www.vidaporescrito.com/>. Acesso em: 16 de jun. 2023.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: JOZEF, Bella et al. **Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo, p. 43-59, 1989

JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2006.

KRIPKA, Rosana; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa Lara. Pesquisa Documental: considerações sobre conceitos e características na pesquisa qualitativa. **Atas CiaiQ: Investigação Qualitativa na Educação**, [s. l], v. 2, p. 243-247, 2015. Disponível em: <https://proceedings.ciaiQ.org/index.php/ciaiQ2015/article/view/252>. Acesso em: 16 jun. 2023.

LAVORATI, Carla. Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável. In **ANTARES: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 168-182, 2014.

LIMA, Vera Eunice de Jesus. Esta história é meio minha e meio da minha mãe. In: LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Sacramento: Editora Bertolucci, p. 77-100, 2015

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**. Bogotá, p. 73-101. 2008.

MARIANO, Hugo Romano. Música, gênero, raça e classe: uma análise do disco “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus. In: **XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**, [s. l], 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1046/public/1046-4474-1-PB.pdf. Acesso em: 06 jun. 2023

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 56-73, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13830>. Acesso em 16 jun. 2023.

Portal G1. Carolina Maria de Jesus ganha título de Doutora Honoris Causa da UFRJ. 25 de fev. de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/25/escritora-carolina-maria-de-jesus-ganha-titulo-de-doutora-honoris-causa-da-ufrj.ghtml>. Acesso em: 16 de jun. de 2023.

RACIONAIS, MCS. **Homem na estrada**. Raio X do Brasil. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, CD, 1993.

RACIONAIS MCs, **Negro Drama**. Nada Como Um Dia Após o Outro Dia. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, CD, 2002.

RAMIRES, Julio Cesar de Lima; PESSÔA, Vera Lúcia Salazar. Pesquisas qualitativas: referências para pesquisa em geografia. In: MARAFON, Glaucio José [et al]. **Pesquisa Qualitativa em Geografia: Reflexões teórico-conceituais e aplicadas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

RAUPP, Fabiano Maury; BEUREN, Ilse Maria. Metodologia da pesquisa aplicável às ciências. In: **Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática**. São Paulo: Atlas, p. 76-97, 2006.

RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de Fala**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ROCHA, Jaqueline dos Santos. **Andarilha de si**: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de "Quarto de Despejo". 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Relações Étnico-Raciais, Centro Federal de Educação Tecnológica "Celso Suckow da Fonseca", Rio de Janeiro, 2022. Acesso em: 6 jun. 2023.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. **Revista de Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 1-17, 1989.

FONTES

Diário Carioca. Quarto de Despejo, edição 10146, p. 6, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1961.

Diário da Noite. Ponte press, edição 11887, p. 9, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1961.

Diário de Notícias. Em pastilhas, edição 11961, p. 14, Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1961.

Diário de Notícias. Pessoal de Carolina Não Quer Abandonar o Morro, edição 11653, p. 13, Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1960.

O Mundo Ilustrado. Boa sorte levou 46 anos para ir a favela do Canindé, edição 00153, p. 72. Rio de Janeiro, 26 de Novembro de 1960.

O Mundo Ilustrado. Miséria do Canindé vira grandeza para o Teatro, edição 0180, p. 51-53, Rio de Janeiro, 3 junho de 1961.

O Mundo Ilustrado. O Canto de Carolina, edição 00192, p. 51, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1961.

O Mundo Ilustrado. Panelinha Explode no Festival, edição 0190, p. 60, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1961.

Radiolândia. Discolândia, edição 360, p. 38, Rio de Janeiro, Setembro de 1961.

Radiolândia. Fatos, edição 0360, p. 37, Rio de Janeiro, Setembro de 1961.

Radiolândia. Notas da RCA Victor, edição 0356, p. 48, Rio de Janeiro, Julho de 1961.

Radiolândia. Notas em 45 RPM, edição 0357, p. 56, Rio de Janeiro, Agosto de 1961.

Radiolândia. Notinhas, edição 0357, p. 46, Rio de Janeiro, Setembro de 1961.

Radiolândia. O Que Vai Pelas Gravadoras, edição 360, p. 36, Rio de Janeiro, Setembro de 1961.

Revista do Rádio. Discos, edição 0628, p. 40, Rio de Janeiro, 1961.

Tribuna da Imprensa. Carolina Faz 12 Lamentos em “Long-Play”, edição 02471, p. 2, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1961.