



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

**LAMC – LETRAS, ARTES E MEDIAÇÃO  
CULTURAL**

**PERSPECTIVAS INTERSECCIONAIS NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE  
JESUS: ANÁLISE DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)**

**THAINA DE SANTANA ALENCAR**

Foz do Iguaçu  
2021

**PERSPECTIVAS INTERSECCIONAIS NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE  
JESUS: ANÁLISE DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)**

**THAINA DE SANTANA ALENCAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras - Artes e Mediação Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Angela Maria de Souza

Foz do Iguaçu  
2021

**THAINA DE SANTANA ALENCAR**

**PERSPECTIVAS INTERSECCIONAIS NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS: ANÁLISE DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras - Artes e Mediação Cultural.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dra. Angela Maria de Souza  
UNILA

---

Prof. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA

---

Prof. Dra. Raffaella Andréa Fernandez  
UNILA

Foz do Iguaçu, 2021

Dedico esse trabalho à minha mãe Nice Malta de Santana Alencar, a baiana de olhos atentos e sorriso largo, mediadora de afetos e saberes ancestrais. A professora mais sábia que topei no planeta terra, a mulher negra que mesmo em meio a guerra me ensinou a amar e receber amor, a se doar e nunca sucumbir à dor. Mamãe, essa pesquisa só foi possível porque você acredita em mim. Te amo de todo o meu coração.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora Angela Maria de Souza, pelas trocas valiosas de saberes.

A Bruna Macedo e Mário René Rodríguez Torres por me brindarem a oportunidade de traduzir Carolina Maria de Jesus no projeto de extensão “Laboratório de Tradução da UNILA” e pelo apoio durante minha trajetória acadêmica.

A Cristiane Checchia pelas aulas estimulantes e pelas orientações quando o presente projeto era apenas um embrião.

A Simone Beatriz Ribeiro pelas trocas e por confiar no meu trabalho voltado à sociolinguística durante a graduação.

A minha irmã Thais de Santana Alencar, a melhor ilustradora que conheço.

A meu irmão Danilo Santana Ferreira, que me acompanha desde nosso primeiro ano de vida me ensinando sobre paciência e calma.

Ao meu pai Wellington Lopes de Alencar, que sempre me incentivou a estudar.

A Mayara Cristina Dias e Fernanda Albino Festa, que estiveram ao meu lado na alegria e na tristeza, na saúde e na doença.

Ao Vinicius Augusto Castro, o Fictícius, um sonhador brilhante que desde que aterrissou na minha vida sempre me inspirou.

Ao criativo Rynnard Milton Dias, pelas intermináveis risadas na terra das Cataratas.

A Andréia de Castro Salvino que me encorajou a prosseguir com a escrita deste trabalho.

E a todas as mulheres que compõem as mulheres que me habitam.

“Eu sou muito alegre. Todas as manhãs eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço”. (JESUS, 1960, p. 23)

ALENCAR, Thaina de Santana. **PERSPECTIVAS INTERSECCIONAIS NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS: ANÁLISE DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras, Artes e Mediação Cultural – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2021.

## RESUMO

A presente investigação objetiva analisar o conteúdo de quatro canções do disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições (1961)*, utilizando-se do livro de mesmo nome como suporte. Neste trabalho, realiza-se uma contextualização histórica do Brasil desde o período colonial até o século XX e com o apoio dos conceitos de Interseccionalidade (AKOTIRENE, 2020) e Lugar de Fala (RIBEIRO, 2020) analisa-se aspectos das representações femininas que habitam as composições da escritora, cantora e poetisa Carolina Maria de Jesus. Compreendendo o posicionamento da autora frente à recusa de sua intelectualidade, faz-se necessário visibilizar como as intersecções entre raça, gênero e classe potencializam opressões e estruturalmente mantém em lugares sociais subalternizados grupos historicamente silenciados. Carolina é transgressora por romper com o silêncio imposto pois subverte a lógica colonial que apenas legitima vozes hegemônicas. Em suma, através de pistas registradas em sua primeira obra *Quarto de despejo*, um olhar para o contexto histórico-social pelas lentes da Interseccionalidade e do Lugar de Fala, verificaremos como ocorrem as representações femininas nas canções analisadas.

**Palavras-chave:** Discografia; Carolina Maria de Jesus; Quarto de Despejo; Interseccionalidade; Lugar de Fala.

ALENCAR, Thaina de Santana. **PERSPECTIVAS INTERSECCIONALES EN LA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS: ANÁLISIS DEL DISCO CUARTO DE DESPEJO (1961)**. Trabajo de Conclusión de Curso (Grado en Letras – Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2021.

## RESUMEN

La presente investigación objetiva analizar el contenido de cuatro canciones del disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições (1961)*, utilizándose del libro de mismo nombre como soporte. En este trabajo se realiza una contextualización histórica de Brasil desde el periodo colonial hasta el siglo XX y con el apoyo de los conceptos de *Interseccionalidade* (AKOTIRENE, 2020) y *Lugar de Fala* (RIBEIRO, 2020) se observa a aspectos de las representaciones femeninas que habitan las composiciones de la escritora, cantautora y poetisa Carolina María de Jesús. Comprendiendo el posicionamiento de la autora frente a la rehusa de su intelectualidad, se hace necesario visibilizar cómo las intersecciones entre raza, género y clase potencializan opresiones y estructuralmente mantienen en lugares sociales subalternados a grupos históricamente silenciados. Carolina es transgresora por romper con el silencio impuesto pues subvierte a la lógica colonial que solamente legitima a las voces hegemónicas. En suma, a través de las huellas registradas en la obra *Cuarto de Desechos*, una mirada para el contexto histórico-social por las lentes de la Interseccionalidad y del *Lugar de Fala*, verificaremos cómo ocurren las representaciones femeninas en las canciones del disco.

**Palavras-chave:** Discografía; Carolina de Jesús; Cuarto de Desechos; Interseccionalidad; *Lugar de Fala*.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Vera Eunice de Jesus e Thaina de Santana Alencar na 14 <sup>o</sup> Feira Internacional do livro de Foz do Iguaçu	13
<b>Figura 2</b> - Nice Malta de Santana Alencar, uma das tantas Carolinas do Brasil.	14
<b>Figura 3</b> - Diversas traduções do livro Quarto de Despejo	35
<b>Figura 4</b> - Carolina de Jesus tocando violão ao lado de seus filhos	50
<b>Figura 5</b> - Anúncio do lançamento do disco Quarto de Despejo	57

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>MITO FUNDADOR, INVASÃO, COLONIALIDADE E RACISMO CIENTÍFICO</b>	<b>16</b>
2.1	A ABOLIÇÃO, MITO DA DEMOCRACIA RACIAL, BRANQUEAMENTO E RACISMO POR DENEGAÇÃO	22
2.2	REFLEXÕES SOBRE FAVELAS E EXCLUSÃO SOCIOESPACIAL EM SÃO PAULO	27
2.3	O PACTO NARCÍSICO DA BRANQUITUDE E OS MITOS QUE DESNUTREM A HISTÓRIA DO BRASIL	30
<b>3</b>	<b>A INTELLECTUAL CAROLINA</b>	<b>34</b>
3.1	PRETUGUÊS	36
3.2	LUGAR DE FALA	38
3.3	INTERSECCIONALIDADE E A CAÇA ÀS BRUXAS NEGRAS, NATIVAS E BRANCAS	40
<b>4</b>	<b>PORTAIS: O RÁDIO</b>	<b>48</b>
4.1	O SAMBA: UMA PONTE ANCESTRAL DIASPÓRICA	49
4.2	CARNAVALIA DE DOIS GUMES	52
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DE 4 MÚSICAS DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)</b>	<b>55</b>
5.1	VEDETE DA FAVELA	57
5.2	MOAMBA	60
5.3	AS GRANFINAS	67
5.4	A MARIA VEIO	75
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>80</b>
	<b>FONTES</b>	<b>84</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>85</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>88</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar o conteúdo de quatro músicas do disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, lançado no Brasil pela gravadora RCA Victor em 1961, a fim de refletir sobre as representações femininas que habitam as canções analisadas. Assim, os objetivos específicos são três: I) percorrer de forma sucinta pontos, aqui relevantes, da história do Brasil entre os séculos XVI e XX; II) refletir sobre a trajetória intelectual da autora a partir dos conceitos de interseccionalidade e lugar de fala; e III) cruzar aspectos do rádio e do estilo musical samba. A realização da análise se apoiará no reconhecido livro homônimo da mesma autora, a partir do conceito de interseccionalidade (AKOTIRENE, 2020) e Lugar de Fala (RIBEIRO, 2020).

Carolina Maria de Jesus, intelectual mineira, notável escritora, poeta, compositora e cantora, teve seu nome imortalizado no cenário nacional e mundial com o lançamento de seu primeiro livro, o *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960). A obra foi escrita na extinta favela do Canindé, na cidade de São Paulo, entre as décadas de 1955 e 1960. A publicação da obra foi um sucesso, sendo traduzida em vários idiomas pelo mundo. Tamanho êxito, no entanto, ainda não foi alcançado pelas demais produções, tampouco pelo disco musical, objeto central deste estudo.

O disco traz em seu conteúdo majoritariamente o ritmo samba, mas também conta com marchinha, valsa, baião, marcha e batuque, divididos entre 12 canções autorais. A pesquisa se trifurca por três vias específicas que entram em confluência na análise: a primeira trata-se da contextualização histórico social da América Latina, especificamente do Brasil, partindo da invasão ibero-europeia no século XVI, passando pelo extermínio de povos nativos e a escravização de pessoas saqueadas do continente africano; percorrendo o período após a abolição, o mito da democracia racial, o racismo científico e o pensamento eugenista no século XIX, até chegarmos à formação das favelas no começo do século XX. A segunda via fluirá pela vida da autora (BARCELLOS, 2015), sua intelectualidade (bell hooks, 1995), escrevivência (EVARISTO, 2007) e seu lugar de fala (RIBEIRO, 2020), pontos que serão observados através das lentes da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2020). A

terceira via fluirá para a interferência do rádio como um dos possíveis portais que conectaram Carolina e o imortal samba, em diálogo com autores como Muniz Sodré (1998) e Meneguel e Oliveira (2018). Por fim, as três vias se encontram em um mergulho na análise das canções.

Fui apresentada à escritora Carolina Maria de Jesus em 2017, durante a graduação, como voluntária no projeto de extensão “Laboratório de tradução da UNILA”. Nessa altura, já havia ouvido falar sobre o livro *Quarto de Despejo* (1960), mas nunca o tinha manuseado. Com um trabalho coletivo árduo, onde encontros semanais eram ritmados por discussões intermináveis sobre a riqueza literária da autora, traduzimos do português para o espanhol as obras *Quarto de Despejo*, *Casa de Alvenaria* e os contos *Onde estaes Felicidade?* e *Favela*, publicados no livro “*Cuarto de desechos y otras obras*” (2019), lançado em Bogotá, Colômbia. No período de tradução e revisão no Laboratório de tradução, pude me aproximar da mirada apurada da autora, recusar as atribuições de desnutrição literária que a academia lhe confere e entendê-la como intelectual construtora de conhecimento.

Como artista, fui fortemente influenciada pelas obras da escritora. No ano de 2018, durante o encerramento da III Calourada Preta da UNILA que aconteceu de 09 a 13 de abril e no evento 9º *Encuentro de performance para la vi(d)a María Teresa Hincapié*, ocorrido na cidade de Armênia, na Colômbia, entre 25 e 30 de agosto, realizei a ação performática autobiográfica intitulada (em português) “*Cuarto de Despejo*”. Também realizei a performance “Casa de Palabras”, apresentada na abertura da 14º Feira Internacional do livro, em Foz do Iguaçu, entre os dias 16 e 23 de setembro, onde pude ter a felicidade de conhecer Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina Maria de Jesus, como pode ser observado na figura 1, um dos registros desse dia:

Figura 1: Vera Eunice de Jesus e Thaina de Santana Alencar na 14º Feira Internacional do livro de Foz do Iguaçu em homenagem a Carolina Maria de Jesus.



Figura 1- Fonte: Arquivo pessoal – Foz do Iguaçu, 2018.

Foi durante a caótica pandemia de COVID-19 que se alastrou pelo mundo, no final do ano de 2019, que tive contato pela primeira vez com o canto de Carolina em seu disco *Quarto de Despejo* (1961). As ondas sonoras cantadas me impactaram de tal forma, que me floresceu o desejo de analisar aspectos das canções. No mesmo período, fui apresentada ao livro *Interseccionalidade*, da pesquisadora Carla Akotirene (2020). O teor do disco e o conceito de interseccionalidade naturalmente se cruzaram em minhas reflexões e, assim, obtive a percepção de que, apesar de Carolina não explicitar os marcadores sociais - quase invisíveis – das personagens em suas composições, eu conseguia enxergá-los, principalmente, no que dizia respeito aos que orbitavam a mulher negra entre os não ditos da cantora. Minha admiração por essas mulheres pretas e o entendimento da importância desse trabalho se somaram a todo incentivo dado por minha mãe, uma das muitas Carolinas que compõe o Brasil e que está representada na figura 2:

Figura 2: Nice Malta de Santana Alencar, uma das tantas Carolinas do Brasil.



*Figura 2 - Arquivo pessoal. São Paulo, 2020.*

Assim, fazendo o levantamento bibliográfico sobre o tema, me deparei com o artigo “Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável” (2014), de Carla Lavorati. Nele, a autora analisa algumas das letras das canções do disco *Quarto de Despejo* (1961), atentando-se principalmente para as marcas de classe e gênero nas músicas. Desse modo, observando a lacuna com relação ao marcador raça no citado trabalho, decidi desenvolver meu trabalho com o apoio do conceito de interseccionalidade, atentando-me assim, também para o marcador de raça nas análises das canções.

Em resumo, relacionar o contexto histórico-social brasileiro (despido de seus mitos) com o *lugar de fala* e a *interseccionalidade* - que entende a conexão das categorias sociais como potencializadoras de opressões - para usá-los como aparato metodológico na análise do canto de Carolina, será imprescindível para percebermos particularidades nas figuras femininas que emergem nas canções.

Sendo assim, a concepção de que os marcadores sociais realmente marcam os sujeitos e sujeitas, expondo onde se localiza o lugar - ou não lugar - da mulher negra na pirâmide social, é importante para compreender os processos de deslegitimação e apagamento de suas mentes e corpos pela *monocular* sociedade brasileira.

Portanto, analisaremos as canções respeitando o contexto em que foram produzidas, um cenário que se mantém vigente nas diversas nuances repressivas de uma sociedade fundada a partir da herança colonial escravocrata que, mesmo após a abolição, segue estigmatizando com seu ferrete racista mentes e corpos de tantas outras Carolinas.

## 2 MITO FUNDADOR, INVASÃO, COLONIALIDADE E RACISMO CIENTÍFICO

*Pindorama, Pindorama  
É o Brasil antes de Cabral  
Pindorama, Pindorama  
É tão longe de Portugal*<sup>1</sup>

Que histórias te contaram sobre o Brasil e onde as Carolinas estavam nessas histórias? Antes de iniciarmos a análise do disco *Quarto de despejo*, se faz necessário observar, de forma crítica, pontos históricos propositalmente invisibilizados pelos sujeitos que participaram ativamente da fundação mitológica da história “Oficial” do Brasil e que nos contaram repetidamente na escola, nos livros e no audiovisual. Introduziremos tais reflexões a partir do trabalho de Marilena Chauí, *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária* (2000), onde a filósofa nos apresenta o conceito de *mito fundador* e expõe uma perspectiva (distinta das tradicionais) sobre a construção do que conhecemos como Brasil. A autora pontua a diferença entre *fundação* e *formação*, buscando ampliar o entendimento sobre o conceito.

Segundo Chauí (2000), a *formação* é a história propriamente dita, incluindo suas representações, já a *fundação*

[...] se refere a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido. A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. (CHAUÍ, 2000, p. 6)

Desse modo, o sentido de mito parece pertinente no que diz respeito não só ao significado etimológico dentro da narrativa ficcional, mas também ao significado antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões e contradições que não encontram meios de serem solucionados dentro da realidade (CHAUÍ, 2000). Nesse sentido, como descreve a autora, "um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a

---

<sup>1</sup> Trecho da canção infantil *Pindorama* (1998), composta por Sandra Peres e Luiz Tatit e interpretada pelo grupo Palavra Cantada.

repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2000, p. 6). Essa ingestão contínua dos mitos acerca do Brasil criou na mentalidade da sociedade brasileira uma percepção distorcida acerca da história. Mas afinal, que mitos são esses?

É primordial que nos atentemos para o fato de que, ao longo da formação escolar, aprendemos de maneira repetitiva que o Brasil foi descoberto no dia 22 de abril do ano de 1500, pelo navegante português Pedro Álvares Cabral que, após observar terra à vista, desembarcou em Pindorama<sup>2</sup>. Tal concepção se sustenta no imaginário coletivo do brasileiro não só por intermédio da escola, mas também por diversas outras fontes.

Levando em consideração a concepção de Chauí (2000), entendemos que a data 22 de abril de 1500 inaugurou um dos mais nutridos mitos fundacionais, tido como legítimo e real até os dias de hoje: O “descobrimento” do Brasil. A estrutura que preserva as perspectivas históricas tradicionais da construção do país ainda se mantém intactas e a ideia de “descobrimento” desse território fomenta a compreensão equivocada de que essas terras não eram habitadas, legitimando a invasão e instalação colonizadora dos europeus. Entretanto,

A América não estava aqui à espera de Colombo, assim como o Brasil não estava aqui à espera de Cabral. Não são “descobertas” ou, como se dizia no século XVI, “achamentos”. São invenções históricas e construções culturais. Sem dúvida, uma terra ainda não vista nem visitada estava aqui. Mas Brasil (como também América) é uma criação dos conquistadores europeus. (CHAUÍ, 2000, p. 58).

Essa (in)versão eufemística do que se passou, esconde boa parte dos fatos que compuseram o período que hoje conhecemos como “descobrimento” do Brasil ou “conquista” da América. Considerando que já existiam povos complexamente organizados em *Abya Yala*, conclui-se que o que ocorreu, de fato, foi uma violenta invasão que desencadeou catastróficas consequências. Um dos exemplos disso, são as atrocidades cometidas contra as populações nativas do território - que viria a se chamar América -, justificadas a partir da (infundada) ideia de que “os índios, dizem os navegantes e os colonizadores, são gente “sem fé, sem lei e sem rei”. Nessas condições, estão naturalmente subordinados e sob o poder do conquistador” (CHAUÍ, 2000, p. 66).

A invasão, essa ferida aberta no contexto latino-americano colonial do século XVI, não estancou, pelo contrário, deixou um rastro traumático proveniente do

---

<sup>2</sup> Região ou país das palmeiras, sinônimo de Brasil.

choque. Houve um processo lento de desumanização dos diversos povos nativos - reduzidos à "índios" - que habitavam a América durante a invasão europeia e, posteriormente, das pessoas africanas que foram sequestradas e, ao longo de mais de 300 anos, usadas forçadamente - em um processo de escravização - como mão-de-obra, na construção da tão almejada modernidade.

Apesar de atroz, na concepção do conquistador, "o outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade" (CHAUÍ, 2000, p. 93). Em suma, para os europeus invasores, eram totalmente justificáveis as condições de subalternidade a qual submeteram os povos de *Abya Yala* e os africanos. Contudo, grande parte dos relatos e retratos históricos que abrangem áreas científicas do conhecimento social, econômico, político, cultural e artístico, suavizam os fatos, talvez porque essas áreas foram fundadas sob as perspectivas europeias do que é conhecimento. Cabe ressaltar que tais pensamentos sobre "o Outro" não ficaram no passado e se retroalimentam - de forma mítica - ao longo da história, mantendo-se no imaginário brasileiro até os dias atuais.

Em síntese, a colonização inaugurou um padrão específico de dominação, nomeado por Anibal Quijano (2000) *Colonialidade do poder*, que se fundamenta na codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados através da *ideia de raça*. A socióloga Maria Lugones pontua que "La invención de la «raza» es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación" (LUGONES, 2008, p. 79). A autora aprofunda o conceito de *colonialidade*, interseccionalizando a classificação racial com a hierarquização de gênero, tendo em vista que

Con la expansión del colonialismo europeo, la clasificación fue impuesta sobre la población del planeta. Desde entonces, ha permeado todas y cada una de las áreas de la existencia social, constituyendo la forma más efectiva de la dominación social tanto material como intersubjetiva. Por lo tanto, «colonialidad» no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas. Para ponerlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad. (LUGONES, 2008, p. 79).

Pontuamos as considerações desenvolvidas por Lugones (2008) sobre o

tema colonialidade, por entender que a autora contribui para a ampliação de elementos pouco explorados no conceito de Quijano (2001), como a perspectiva interseccional fomentada pelas chamadas "feministas de cor" dos Estados Unidos, que ao desenvolverem noções sobre raça, gênero e colonização "han dejado en claro lo que se revela, en términos de dominación y explotación violentas, una vez que la perspectiva epistemológica se enfoca en la intersección de estas categorías" (LUGONES, 2008, p. 76).

Nesse sentido, Akotirene, em sua obra "Interseccionalidade", afirma que o conceito é "uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras, cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros." (AKOTIRENE, 2020, p. 18). Por isso, a lupa da interseccionalidade amplia os espaços invisíveis entre as categorias raça, gênero e classe, possibilitando enxergar suas conexões e, uma vez que a interseccionalidade "nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial" (LUGONES, 2008, p. 82).

Ao tocar no tema divisão de trabalho, Lugones (2008) adverte que durante o processo de colonização, essa divisão foi totalmente racializada, ressaltando o fato de que o trabalho assalariado foi exclusivamente destinado aos europeus brancos, além de explicitar o forte cruzamento entre os elementos racialização do trabalho e produção de conhecimento. Dessa maneira, ao passo que o sujeito europeu se projetou como centro do universo, "esto le permitió a Europa colocarse también como centro de una supuesta historia universal, desde donde se universalizaron los conocimientos allí producidos en detrimento de otras epistemologías del resto del mundo, aquello que se ha denominado colonialidad del saber (MENESES, 2017, p. 35).

Ou seja,

De modo mitológico, se entendió que Europa, como centro capitalista mundial que colonizó al resto del mundo, pre-existía al patrón capitalista mundial de poder y, como tal, constituía el momento más avanzado en el curso continuo, unidireccional, y lineal de las especies. De acuerdo a una concepción de humanidad que se consolidó con esa mitología, la población mundial se diferenció en dos grupos: superior e inferior, racional e irracional, primitivo y civilizado, tradicional y moderno. (LUGONES, 2008, p. 81).

Se tal perspectiva criada pelo homem branco europeu o destina a ser a categoria humana detentora do topo da pirâmide social, entendemos que os lugares que sobram para as demais categorias - que se opõem ao que é considerado superior - são os *não-lugares* da subalternidade. Essa lógica colonial é questionada por Carolina, quando reflete que “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).

Diante disso, pensando nas categorizações anteriormente citadas, podemos debater alguns pontos, como racismo científico e darwinismo social, que se consolidaram durante o século XIX. Como sinala Meneses,

Charles Darwin publicó en 1859 *El origen de las especies*, y en 1871 *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Las dos obras terminaron suprimiendo contundentemente cualquier tipo de relación entre hombres, animales y plantas. Inclusive la separación entre alma y cuerpo, o entre razón y sentimientos. En este clima surgen las ciencias sociales, la antropología y la historia, pero también la biología como ciencia, sin desconsiderar el largo recorrido de estudios realizados anteriormente por la botánica y la zoología. El encargado de entender la vida y la sociedad fue el hombre blanco mediante estos mecanismos disciplinarios que darán origen a las universidades burguesas, las cuales se credenciarán como sustentáculo del Estado nación y del sistema-mundo capitalista. (MENESES, 2017, p. 36).

Nesse sentido, Bossanelo (1996) ao abordar o darwinismo social, expõe que tal concepção repousa sobre a ideia de que humanos são naturalmente diferentes, ou seja, uns têm aptidões inatas e outros são inferiores. Isso vai de encontro ao surgimento de diversas ciências, como a genética, por exemplo, que “considerou que a definição e a hierarquização das raças se baseavam em caracteres aparentes (cor de pele, textura do cabelo, forma do crânio)” (BOSSANELO, 1996, p. 154). Para esta autora, é possível verificar que “o darwinismo social, na verdade, era ideológico e estava, desde o início, associado a uma apologia do *laissez-faire* econômico e social, a uma defesa da sociedade capitalista. Assim, rapidamente se vinculou a ideologias eugenistas e racistas” (BOSSANELO, 1996, p. 154-55).

Levando em conta que a história se fundou como disciplina sob paradigmas que sustentaram o racismo, Meneses (2017) cita brevemente historiadores que reforçam a perpetuação de percepções deformadas acerca da história nacional e expõe que

Estas obras brasileñas echaron raíces para forjar la historiografía que marcará las generaciones posteriores de historiadores que beberán en las fuentes de quienes interpretaron la realidad brasileña; de donde se excluyeron a los grupos indígenas y a las comunidades negras como partícipes de la cultura y de la sociedad brasileña. Pero al mismo tiempo esta bibliografía continuó proyectando el papel de las mujeres negras e indígenas como culpables por la lascivia de los hombres blancos, supuestos heterosexuales e monogámicos; depravados por las negras y por las indias, tal como la imagen de Eva descrita por San Agustín, culpable de la caída de Adán en el paraíso. Esta historiografía niega el impacto atroz de la invasión sobre las comunidades indígenas y negras. (MENESES, 2017, p. 41).

Esse modo de conceber e perpetuar a história e que nega uma parcela considerável dos participantes em detrimento de outros, fomentando, assim, visões mitológicas, necessita ser revisto. Portanto, ao refletirmos sobre o século XIX e as ideias racistas que ganharam força na época, é relevante pensar em quem eram os brasileiros a qual a historiografia tradicional atribui inferioridade e que espaços esses ocupavam na sociedade. Isto é,

No século XIX, o povo brasileiro apresentava-se constituído de forma preponderante por mestiços (sobretudo mulatos). A maioria destes mestiços, bem como a totalidade de negros e indígenas, ocupavam as camadas pobres da sociedade, vivendo em estado de miséria, doença e penúria. (BOSSANELO, 1996, p. 156).

Nessa perspectiva, entendemos que essa percepção (perturbada) da história distorce a realidade da sociedade brasileira, situando as personagens tidas como subalternas em vazios fictícios preenchidos por mitos e narrativas nutridas de ideias racistas. Cabe ressaltar que “o primeiro grande teórico do racismo foi o Conde Joseph Artur Gobineau (1816-1882), que abertamente defendeu a superioridade da raça ariana - ‘a mais nobre de todas’, na obra *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1853) (BOSSANELO, 1996, p. 155).

Por (triste) coincidência, o Conde Gobineau esteve por aqui, em terras tupiniquins:

De abril de 1869 a maio de 1870, o conde Gobineau, permaneceu no Rio de Janeiro como embaixador da França no Brasil. Preconceituoso ao extremo, escreveu aos amigos que o Brasil era "um deserto povoado de malandros", "uma multidão de macacos", e "um mundo estagnado na própria imbecilidade". Entre outros insultos, afirmou que os casamentos inter-raciais produziam "uma degenerescência do mais triste aspecto" dos quais resultavam "criaturas particularmente repugnantes". (BOSSANELO, 1996, p. 157-158).

A forma descabida com que o conde, um homem europeu branco, descreve a

esses sujeitos, que, diga-se de passagem, têm cor definida, denuncia seu racismo disfarçado de teoria. Acrescento que a intersecção dessa definição à categoria gênero cria uma somatória potencializadora de opressões. Assim, estabelecendo diálogo com o pensamento de Akotirene (2020), entende-se que

O androcentrismo da ciência moderna imputou às fêmeas o lugar social das mulheres, descritas como machos castrados, estereotipadas de fracas, mães compulsórias, assim como os pretos caracterizados de não humanos, macacos engaiolados pelo racismo epistêmico. (AKOTIRENE, 2020, p. 36-7).

Em suma, os mitos seculares que tratamos até aqui não cessaram de tentar se reinventar. Como explicitado, a ideia mítica de descoberta e conquista, inaugurada pelo processo de colonização parasitária europeia, tem relação direta com os processos genocidas contra as populações nativas, africanas e, posteriormente mestiças, que se levou a cabo de forma violenta e lenta.

Com a lupa da interseccionalidade, ao observarmos o mito da classificação e hierarquização de raça e gênero, fomentadas pela colonialidade do poder e do saber, em paralelo com o surgimento das ciências, percebemos que essas invenções apenas beneficiam seu criador: O homem europeu (branco). Sujeito que, inclusive, continua estrategicamente gerando maneiras de sustentar e legitimar concepções racistas que chamam de ciência para manter-se como figura universal. Todavia, os mitos abordados até aqui não são os únicos que rondam Pindorama.

## **2.1 A ABOLIÇÃO, MITO DA DEMOCRACIA RACIAL, BRANQUEAMENTO E RACISMO POR DENEGAÇÃO**

*Pouco tempo se passava  
Desde o fim da escravidão  
E, portanto, o que existia  
Era a dor da servidão  
O racismo dominava  
Espalhando humilhação.<sup>3</sup>*

Para seguirmos, é de fundamental importância apresentar algumas reflexões sobre aspectos da escravização - especialmente sobre a abolição-, a fim de detectar

---

<sup>3</sup> Trecho do cordel “Carolina Maria de Jesus”, retirado da página 37 do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* (2017) de Jarid Arraes.

outros mitos que permeiam a percepção que a sociedade brasileira tem sobre o Brasil. Em mais de três séculos de escravização, milhões de pessoas tiveram seus corpos saqueados de diversas regiões do continente africano e, por meio de salgadas águas atlânticas, foram enviadas em navios negreiros à outra borda para servirem de mão de obra forçada na construção do Brasil. Já no século XIX, o fim do tráfico negreiro não garantiu o fim da escravização de pessoas.

Acerca disso, Bossanelo (1996) ressalta que 38 anos antes da abolição da escravatura,

em 1850, quando cessou o tráfico negreiro, a burguesia agrária obteve a aprovação da Lei de Terras, que impedia o acesso às terras devolutas (em grande quantidade no Brasil) por outro meio que não fosse a compra. Essa lei garantiu a mobilização das instituições jurídicas e policiais na defesa da propriedade fundiária, garantindo ao mesmo tempo o caráter compulsório do trabalho, da venda da força de trabalho ao fazendeiro, por parte dos trabalhadores que não dispusesse de outra riqueza senão a capacidade de trabalhar. (BOSSANELO, 1996, p. 157).

O impacto de Lei de Terras para negros e negras foi imenso, pois além de impedir que pessoas escravizadas conseguissem acesso a terras através do trabalho, a lei acompanhou o esforço do Estado para que trouxessem e contratassem europeus, o que desvalorizou ainda mais o trabalho dos escravizados. No ano de 1888, aboliu-se o principal aparato de institucionalização da opressão contra o negro em solo nacional. O fato é que o surgimento da chamada Lei Áurea não estancou o tratamento pungente contra os filhos da África, ao contrário, a lei apenas garantiu o descarte dos negros. Sobre isso, Bossanelo (1996) discorre que:

A abolição, em termos sociais, negou ao negro o direito a integração na sociedade. a abolição retirou simplesmente do negro a condição de escravo, mas não lhe proporcionou nenhuma indenização, garantia ou assistência pelos mais de 300 anos de exploração, violação e opressão. (BOSSANELO, 1996, p. 157).

Segundo Domingues (2004), embora o racismo após a abolição tenha sido extremamente exacerbado na prática social, “contraditoriamente, foi nesse momento que as bases teóricas do mito da democracia racial se consolidaram lentamente no plano das ideias” (DOMINGUES, 2004, p. 276).

Então, o que seria a democracia racial<sup>4</sup> e porque podemos considerá-la um

---

<sup>4</sup> Foi através do ensaio *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre que o mito da democracia racial ganhou *status* científico, sendo até hoje uma obra amplamente difundida entre os estudiosos acerca do pensamento social brasileiro.

mito? Na perspectiva trazida por Domingues, trata-se de “um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação” (DOMINGUES, 2004, p. 276). Logo, compreendemos a democracia racial como mito por levarmos em consideração a inexistência de espaço harmônico no núcleo dos violentos processos desencadeados pela colonização no Brasil.

A utópica ideia de convivência equilibrada entre as três raças é sustentada justamente por uma elite branca que parece ignorar completamente tais processos. Ao refletir sobre pontos que gestaram e popularizaram o mito da democracia racial no Brasil, Domingues expõe que tal ideia “fundou-se, também, na incessante comparação da situação brasileira de suposta inexistência de discriminação legal, com o regime de *Jim Crow* do Sul dos Estados Unidos (DOMINGUES, 2004, p. 284).

Ao abordar essa perspectiva vislumbrada por uma elite branca sobre a democracia racial - que de maneira mítica insiste em tentar ocultar a existência do racismo que ela mesma nutre -, a intelectual Lélia Gonzalez, em tom de ironia e de forma perspicaz, indaga:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto. (GONZALEZ, p. 1984, p. 226).

Por compreender que “o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 1984, p. 224), Gonzalez recorre à psicanálise a fim de discorrer sobre as artimanhas do racismo, dizendo que:

Vale a pena recordar a categoria freudiana de denegação (*Verneinung*): “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (Laplanche e Pontalis, 1970). Enquanto denegação de nossa ladinoamefricanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros) ao mesmo tempo que diz não o fazer (“democracia racial” brasileira) (GONZALEZ, 1988, p. 69).

Pioneira na intersecção - antes mesmo da elaboração do conceito - Lélia Gonzalez discute a articulação entre racismo e sexismo, na perspectiva de mito da democracia racial, e afirma que, “como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra” (GONZALEZ, 1984, p. 228). Refletindo sobre as figuras da mucama, da mulata, da mãe preta, da doméstica, que pairam sobre o imaginário da social nacional, Gonzalez opõe duas figuras importantes para a discussão: a mucama e a mãe preta. Para ela, a primeira é associada à função doméstica, e a segunda, à maternal. Isto é,

“quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979c). Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem.” (GONZALEZ, 1984, p 235-6).

Dessa forma, a mãe preta que obrigatoriamente cuidou da prole branca do senhor de escravos e a mucama, delegada a ordenar a casa grande, são a mesma figura, o que acarreta a mudança nos termos é de fator situacional. Para Gonzalez (1984), a negação e repressão do desejo do branco por essas figuras, explicaria o movimento de negar o racismo que ele sustenta, categorizando uma neurose cultural brasileira, pois “o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento” (GONZALEZ, 1984, p. 232).

Nesse sentido, se faz necessário abordar um elemento fundamental no processo de fixação da ideia mítica da democracia racial: mestiçagem/miscigenação. Para Munanga:

O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são

“expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes (MUNANGA, 1999, p. 80).

Como ressalta Domingues (2004), “as incursões sexuais do português sobre a escrava eram reconhecidas como prova de ausência do preconceito do branco. A mestiçagem era representada como expressão do estreitamento nas relações raciais” (DOMINGUES, 2004, p. 285). Em outros termos, o processo de miscigenação é produto da violência sexual, uma das principais ferramentas usadas pelo homem europeu branco para dominar as mulheres africanas escravizadas e as mulheres nativas de pindorama. Retomando o pensamento de Lugones (2008, p. 93), “el sistema de género moderno, colonial no puede existir sin la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad”.

Por esse ponto de vista, foram as mulheres racializadas que geraram, pariram e cuidaram do Brasil. Tal constatação é extremamente problemática, haja vista que as ideias romantizadas acerca da mestiçagem repousam intactas no imaginário coletivo brasileiro até os dias atuais. Compreendemos que gênero, assim como raça, são categorias míticas categorizadas pela colonização. Assim, é de suma importância para a reflexão proposta neste trabalho, entender quais foram os úteros que pariram forçosamente os mestiços no Brasil e a lentidão desse processo que, de forma violenta e ininterrupta, inferiorizou - principalmente - as mulheres colonizadas e as demais categorias tidas como “alteridade” em relação ao homem branco.

No final do século XIX, enquanto que se popularizou entre os intelectuais brasileiros ideias oriundas do racismo científico, da eugenia e do darwinismo social, rondava também pelas mentes da elite

“[...] o princípio de que o brasileiro não tinha conseguido promover o desenvolvimento adequado do país, por ter-se tornado preguiçoso, ocioso, indisciplinado e pouco inteligente devido ao calor e à mistura com raças inferiores, era necessário resolver o problema racial, uma vez que contra o clima nada poderia ser feito. (BOSSANELO, 1996, p. 158).

A solução que se começou a promover foi a de que, através do embranquecimento da população brasileira - num período determinado de tempo -, esse quadro fosse revertido: a tinta branca cobriria qualquer vestígio preto e/ou mesclado. Elevou-se então “a miscigenação do povo brasileiro a um princípio de arianização, a um ideal de democracia social, atribuindo um valor ao grau de

embranquecimento da pele. Desta forma, o branco era superior ao mestiço e este, por sua vez, ao negro e ao indígena” (BOSSANELO, 1996, p. 159).

Para Muganga:

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na "negritude" e na "mestiçagem", já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior. (MUGANGA, 1999, p. 16).

Em síntese, a miscigenação, resultante da mescla das três raças, não foi um processo romântico, de encontros e trocas, muito pelo contrário: foi violência desmedida e ainda não nomeada. Como se não bastasse, a mestiçagem ainda foi usada para respaldar uma suposta harmonia entre os envolvidos que, de tanto consumirem as repetições da mesma história com roupagens diferentes, vestiram-se involuntariamente com o traje mítico da democracia racial.

## 2.2 REFLEXÕES SOBRE FAVELAS E EXCLUSÃO SOCIOESPACIAL EM SÃO PAULO

*Sáimos das senzalas  
Para habitar as vielas  
Os morros, os becos  
As quebradas, as favelas*<sup>5</sup>

Para entrelaçarmos questões sobre mente e corpo negro no após a abolição e a construção do território, cabe ressaltar que tratamos especificamente do espaço geográfico da cidade de São Paulo que, no século XIX, se expandia economicamente. Buscamos aqui compreender as consequências do *não-lugar* que a abolição da escravatura destinou ao negro no final do século XIX, a fim de traçar uma ponte com o enclausuramento massivo desses corpos nas favelas Brasil afora.

Diante do cenário do após a abolição, onde o mito da democracia racial se alastrava na sociedade brasileira na tentativa de esconder o racismo, trazemos a questão de Lélia Gonzalez: Por que será que o racismo brasileiro tem vergonha de si mesmo? Por que será que se tem “o preconceito de não ter preconceito” e ao

---

<sup>5</sup> Trecho da poesia *131 años* de minha autoria.

mesmo tempo se acha natural que o lugar do negro seja nas favelas, cortiços e alagados?” (GONZALEZ, 1984, p. 238).

Também apontamos para o fato de que, com nuances de salvacionismo, o homem branco posicionou a si mesmo como sendo o protagonista da trama, já que para ele, foi através de seu aval que os negros, empurrados para o papel de antagonistas, finalmente foram “libertos”. Desamparados, excluídos e substituídos por imigrantes europeus que chegavam aos montes em terras brasileiras, os negros se viram obrigados a buscar nos centros urbanos os elementos básicos e essenciais que lhes foram negados. Diante disso,

O não acesso a um pedaço de terra e a redução da mão-de-obra provocaram um êxodo da maioria dos negros para as cidades (onde foram juntar-se aos já numerosos "socialmente indefinidos") onde aguardavam o desemprego, a miséria, a doença e uma consequente vida marginal. (BOSSANELO, 1996, p. 157).

A geógrafa Lourdes Carril, em seu livro *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania* (2006), discute os aspectos do crescimento dos espaços tidos como marginais na cidade paulistana. Para a autora, com o avanço da economia da cidade de São Paulo, a abolição sem direito a indenização para os negros e a substituição de mão-de-obra escrava desses pela força de trabalho assalariada dos imigrantes europeus, a competição por trabalho se acirrou, trazendo à tona questões relacionadas a moradia e precariedade:

À medida que a cidade crescia, os trabalhadores tiveram de buscar alternativas para o problema da habitação. O cortiço aparece como consequência dessa nova relação de exploração do trabalho, em que tanto o ex-escravo quanto o imigrante serão obrigados a habitar moradias coletivas, sem infraestrutura e saneamento básico, pois todos precisavam adquirir, com seu dinheiro, meios para sobreviver (CARRIL, 2006, p. 81)

Os denominados cortiços não eram bem vistos pela elite branca, que tendia a se distanciar dos espaços onde esses eram erguidos. O problema começou quando essas habitações passaram a integrar as paisagens centrais. Em relação às favelas, pode-se dizer que os cortiços são seus progenitores.

Para Queiroz (2011) existe uma conexão entre os fatores abolição da escravatura, crescimento de habitações precárias nas cidades, o fim da Guerra de Canudos liderada por Antônio Conselheiro em 1897, e o nascimento das favelas. Sobre o substantivo feminino, Queiroz (2011) explica que “Favela é o nome popular

atribuído a diferentes plantas brasileiras. Ao que tudo indica, a espécie da família *Euphorbiaceae* passou a caracterizar os agrupamentos de domicílios urbanos precários” e acrescenta segundo Sagmacs, que

A palavra favela teria sido trazida de Canudos para o Rio de Janeiro. Encerrados os combates em Canudos, parte dos soldados sobreviventes e das vivandeiros (mulheres que acompanham as tropas e fornecem comestíveis) se instalou no Morro da Providência, no Rio de Janeiro, capital do país na época. Também trouxeram uma cruz, que foi instalada numa pequena capela no topo do morro, em devoção a Antônio Conselheiro. Uma das decorrências dessa ocupação foi o surgimento do novo nome para o local, o Morro da Favela. (Queiroz, 2011, p. 38).

Em paralelo ao processo de favelização descrito que se desencadeou no Rio de Janeiro (naquele momento, capital do país), começaram também a se desenvolver as autoconstruções nas periferias da cidade de São Paulo :

No decênio de 1950, o favelamento em São Paulo, tornou-se um problema social visível, uma vez que era encontrado nas regiões centrais da cidade, próximo ou nos bairros de classe média e alta, o que levou a pressões para que o poder público saneasse a paisagem. Logo em seguida, na década de 1960, em consequência disso, houve grandes ações de despejo e desfavelamento. Mas os moradores favelados não desapareceram, mudando-se para as áreas mais distantes da cidade. (CARRIL, 2006, p. 84).

Na metade do século XX, a concepção de favela já havia se aderido ao imaginário coletivo dos que habitavam os centros urbanos do Brasil. Como abordado por Schucman (2012) nos séculos XVI e XVII a cidade de São Paulo se constituía basicamente de brancos pobres de origem portuguesa e mestiços de povos nativos com brancos. A paisagem muda com o início da expansão do plantio da cana de açúcar - juntamente com a chegada de africanos sequestrados para escravização -, mas é o café o responsável pela modificação estética de São Paulo. O processo de industrialização da Europa e Estados Unidos fez do café um estimulante amplamente procurado e dadas as condições de certas regiões de São Paulo, o crescimento na produção decolou, ampliando a entrada de pessoas escravizadas na cidade.

Como pontua a autora, “o auge foi em 1848, quando desembarcaram no Brasil 60.000 cativos africanos” (SCHUCMAN, 2012, p. 60). Com a abolição no final do século XIX, a imigração em São Paulo fervilha e, como já mencionado, são os brancos europeus que são trazidos pelo estado, que tinha a estratégia como pano de fundo para colocar em prática a ideia de branqueamento da população.

Ao tratar sobre a composição atual da cidade de São Paulo, Schucman (2012) faz referência ao censo do IBGE dos anos 2000 que “aponta que a população de São Paulo está composta por: brancos (68,0%), pardos (25,0%), pretos (5,1%), amarelos (2,0%) e indígenas (0,2%)” (SCHUCMAN, 2012, p. 65). Ao analisar os mapas da cidade e onde se concentra a população negra e branca, a autora conclui que a branquitude paulistana ocupa não só espaços centrais reais, como também lugares simbólicos e o que sobra para a população negra em geral é a exclusão socioespacial que a atira às margens da cidade.

### 2.3 O PACTO NARCÍSICO DA BRANQUITUDE E OS MITOS QUE DESNUTREM A HISTÓRIA DO BRASIL

*Com a fé de quem olha do banco a cena*

*do gol que nós mais precisava na trave*

*A felicidade do branco é plena*

*A pé, trilha em brasa e barranco, que pena*

*se até pra sonhar tem entrave*

*A felicidade do branco é plena*

*A felicidade do preto é quase<sup>6</sup>*

Tendo em vista todo o caminho trilhado desde a invasão, colonização, dominação, categorização de gênero, racialização, escravização e abolição, compreendemos a necessidade de refletir sobre o papel que o branco ocupa em todos os processos mencionados, já que esse aparenta mais estar na posição de narrador onisciente dos fatos do que na de personagem. Assim, levantamos as seguintes questões: Porque quando suscitados debates sobre raça e desigualdades raciais no Brasil, têm-se a tradicional tendência em trazer à tona somente as questões do indígena, do negro, do miscigenado? Porque o branco nunca é situado dentro dessas discussões? Porque a branquitude não é amplamente estudada?

A esse respeito, Schucman (2012) explica que no final do século passado, em meados de 1990, que os estudos sobre raça e racismo nos Estados Unidos mudaram de foco. Assim, acadêmicos das ciências sociais deslocaram o olhar dos “outros” racializados, passando a estudar o núcleo onde foi construída a noção de raça, “esses novos enfoques foram chamados de estudos críticos sobre a

---

<sup>6</sup> Introdução da canção *Ismália* (interpretado pela cantora Larissa Luz) presente no álbum AmarElo (2019) do rapper brasileiro Emicida.

branquitude (*critical whiteness studies*)” (SCHUCMAN, 2012, p. 17).

Sendo assim, é necessário que tais estudos sejam aprofundados, afinal o racismo à brasileira é mais que um problema do branco: é um problema criado e alimentado pelo branco, por tanto, nada mais razoável que identificar e discorrer sobre o seu lugar no debate. Quando dizemos “branco”, não estamos apenas nos referindo a cor da pele, mas a branquitude, um sistema político de poder. Se de um lado, a *monocular* hegemonia europeia nos entende enquanto terceiro-mundistas miscigenados, degenerados e atrasados, já que para eles, só é branco o branco europeu (AKOTIRENE, 2020), de outro, o branco brasileiro, mesmo não sendo europeu, se beneficia da branquitude que lhe garante privilégios dentro do seio da sociedade brasileira.

Nesse sentido, refletindo sobre o contexto histórico-social nacional: Quem são as pessoas que ocupam cargos de poder? Que tem o domínio público? Quem vive nas zonas privilegiadas (em contexto urbano ou rural)? Quem é considerado intelectual? Quem representa o belo? Quem ocupa as universidades? No mesmo contexto, só que em paralelo, pensemos: Quem são as pessoas que sempre são representadas nas mídias como subalternas? Quem ocupa as favelas? Quem a polícia aborda? Quem ocupa majoritariamente o sistema carcerário? Quem tem sua estética amplamente exotificada e lida como desagradável? Respondendo a essas questões, podemos concluir que no Brasil, privilégios simbólicos e materiais não tem apenas gênero, tem cor e “isso significa que ser branco produz cotidianamente situações de vantagem com relação aos não brancos” (SCHUCMAN, 2012, p. 25).

Um dos motivos desse quadro se manter intacto, onde a permanência dos desníveis raciais se retroalimenta, pode ter seu núcleo no que Bento (2002) chama de pacto narcísico da branquitude. A autora explica que dentro da psicanálise, o nutrir amor por si, ou seja, o narcisismo, conduz à autopreservação do indivíduo e ao estranhamento deste ao que lhe parece diferente, como se o diferente lhe colocasse à prova, gerando assim, uma espécie de aversão. Por tanto, “o silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana” (BENTO, 2002, p. 10).

Desta forma, se perpetua a manutenção da desumanização dos e das que se opõe ao ideal eurocêntrico de raça e gênero através do racismo e sexismo unidos e

enraizados na sociedade brasileira desde o período colonial através da denegação, como afirma Lélia Gonzalez, e do pacto narcísico da branquitude. Assim, é de suma urgência que o branco seja inserido nas questões sociais brasileiras, pois “evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio” (BENTO, 2002, p. 7) e das manutenções das vantagens sociais que detém a branquitude.

Neste sentido, é importante salientar os mitos fundadores da América colonizada, começando pela “conquista”, - que foi muito mais uma invasão - iniciada no século XVI. Os séculos seguintes foram marcados pela ocupação parasitária de europeus em território brasileiro, que utilizaram da violência como meio de construção do que chamaram de “novo mundo”, através do extermínio massivo de populações nativas e do sequestro somado à escravização de seres humanos desenraizados de terras africanas, via atlântico, para fins exploratórios. Tal choque não resultou apenas na colonização dos corpos, mas também das mentes dos colonizados, engendrando a chamada *colonialidade do poder*.

Em paralelo com o (suposto) fim do domínio colonial no século XIX, a Europa colocava-se no centro do universo, expandindo para o mundo as perspectivas racistas que chamavam de ciências e desconsiderando a produção de saberes de todos os outros povos que se opunham à sua lógica hegemônica. A consequência foi o aprisionamento desses corpos à condição de subalternos, impossibilitando-os de contar e escrever a história a partir de outras perspectivas, não eurocêntricas, que universalizam o homem branco como único possível produtor de conhecimento, em detrimento de todos os outros corpos, mentes e epistemologias.

É importante que voltemos a atenção para os desdobramentos da invasão e colonização, para a escravização, para a abolição tardia, para o racismo científico, para a mestiçagem forçada pelo embranquecimento, para o mito da democracia racial sustentado pela suposta convivência harmônica entre as “três raças” e para o nascimento das favelas; por que só fazendo esse caminho (de volta) podemos observar com calma como esses processos compulsórios moldaram as mentalidades brasileiras. Refletir sobre os efeitos dos fatos citados, pode ser um bom caminho para entender como essas ideias se retroalimentam de maneira repetitiva até parecerem verídicas. A manutenção de *mitos fundadores* contribui para que a sociedade brasileira siga deslegitimando a intelectualidade de mulheres, de pessoas negras e nativas, anulando-as como agentes construtoras de conhecimento e apagando por consequência a genialidade e importância de suas contribuições.

Para uma análise das canções do disco *Quarto de despejo*, se fez necessário, primeiramente, acercar-se, para posteriormente tomar distância das versões mitológicas que compõem a perspectiva “Oficial” sobre a construção histórica do Brasil. Do descobrimento à democracia racial, os mitos precisam ser revistos para que reorientemos nossas perspectivas, para que possamos mediar nossas produções intelectuais e culturais sem cair, de forma simplista, na dicotomia entre o ficcional e o real.

### 3 A INTELLECTUAL CAROLINA

*Carolina é um tesouro  
Para o povo brasileiro  
É orgulho pras mulheres  
Para o povo negro inteiro  
Referência como exemplo  
De valor testamentário.<sup>7</sup>*

Quando me perguntam: Mas por que Carolina? Respondo internamente: Por que não Carolina? Antes de entrarmos em aspectos da vida da cantora, cabe pontuar que caminhamos em direção contrária às ideias reducionistas sobre a Carolina de Jesus. Ressaltamos que enalteçemos e entendemos a autora como uma importante intelectual brasileira. Para *bell hooks*, a(o) intelectual é aquele ou aquela que transgride “fronteiras discursivas porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo. Intelectual é alguém que lida com ideias em sua vital relação com uma cultura política mais ampla” (HOOKS, 1995, p. 468).

Aqui se considera que a intelectual Carolina, através de suas obras, contribui imensamente na construção do pensamento negro, dentro e fora do Brasil. Para aprofundar a reflexão sobre a relação da autora com a escrita, tomamos como base o conceito de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2020) que confere visibilidade às vozes de grupos estruturalmente silenciados ao longo da história; brevemente o conceito de *escrevivência*, cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2007), e o conceito de *pretuguês* de Lélia Gonzalez, uma sacada inteligente de palavras baseada em fatos: Preto e português ligados por determinações históricas e linguísticas, ou seja, um reconhecimento a contribuição das línguas de matriz africanas - aqui incluo as nativas de *Abya Yala*<sup>8</sup> -, na construção do idioma falado no Brasil, que se distanciou de sua matriz hegemônica.

A favela em São Paulo, foi um dos cenários pungentes onde a intelectual mineira Carolina de Jesus escreveu. Na favela a autora registrou em seus cadernos

---

<sup>7</sup> Trecho do cordel “Carolina Maria de Jesus”, retirado da página 42 do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* (2017) de Jarid Arraes.

<sup>8</sup> Na língua do povo Kuna, originário da serra nevada da Colômbia, *Abya Yala* é sinônimo de América.

o sonho que mais tarde se materializaria na realidade. Em 1960 foi publicado *Quarto de despejo*, livro resultado do compilado de diários que trazem em seu núcleo narrativas autobiográficas registradas entre 15 de julho de 1955 e 1 de janeiro de 1960, na extinta favela do Canindé. A obra ganhou notoriedade e foi traduzida para diversos idiomas pelo mundo, como ilustrado na figura 3:

Figura 3: Diversas traduções do livro Quarto de Despejo.



Figura 3 - Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia tirada na exposição “Um Brasil para os Brasileiros” no Instituto Moreira Salles, dedicada à trajetória e à produção literária de Carolina de Jesus. São Paulo, 2021.

Todavia, Carolina não é cria da favela de São Paulo, sua história começa bem antes, na cidade mineira de Sacramento, supostamente no dia 14 de março de 1914. Supostamente, porque há controvérsias sobre o ano de nascimento da escritora.

Segundo Barcellos, em *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus* (2015), a autora estudou pouco menos de dois anos do ensino primário. Mais tarde, na década de 1933, entre idas e vindas de Minas Gerais para São Paulo em busca de trabalho, Carolina e sua mãe foram presas em Minas Gerais, com base no

fato de Carolina *saber ler*, o que foi considerado pelas autoridades da época *prática de bruxaria*.

Após a morte da mãe, a autora dirige-se para a cidade de São Paulo onde seu destino foi traçado à favela do Canindé. Grávida, sozinha, e sem formas de subsistir, a mineira constrói naquele espaço insalubre a habitação que chamava de barracão. No mesmo ano, nasce João José, seu primeiro filho. Dois anos depois, José Carlos vêm ao mundo, seguido de Vera Eunice, nascida no ano de 1953. Dois anos depois, começam os registros do que se passava na favela do Canindé.

Durante a gestação de Quarto de Despejo, mesmo que o livro fosse apenas um embrião dividido em alguns cadernos, a autora já sabia o que estava realizando como ilustrado do seguinte trecho: “Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos” (JESUS, 1960, p. 17).

A mulher sábia observava criticamente, com olhar calibrado, às cenas cotidianas que narra em *Quarto de Despejo*. Nele, Carolina classifica São Paulo da seguinte maneira: “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). A intelectual nutria em si o anseio de sair dali para viver, em suas próprias palavras, em uma casa *residível*: “Oh! Se eu pudesse mudar daqui para um núcleo mais decente” (JESUS, 1960, p. 10).

Carolina carregava consigo a consciência de si e o peso da vida dura a qual foi lançada, equilibrando-os como podia. Acerca do cômodo que descreve como inferno, diz: Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo (JESUS, 1960, p. 33).

A autora enxergava que essa era a maneira que as pessoas que obrigatoriamente residiam nas favelas eram vistas pela sociedade e pelo Estado. Em síntese, ao passo que essa consciência lhe inflamava a indignação com a vida que era obrigada a viver, ao mesmo tempo lhe impulsionava a exercer ainda mais sua intelectualidade.

### 3.1 PRETUGUÊS

*Minha palavra não é só minha, não  
Ela é um espaço-tempo comum  
Que conecta a mente e o coração  
O Aye e Orun<sup>9</sup>*

A língua portuguesa que se fala e escreve no Brasil se distanciou fortemente do português falado e escrito pelos colonizadores de Portugal. Essas diferenças são marcadas pelos processos desencadeados em Pindorama desde a invasão. Para tal reflexão é relevante ter em mente dois pontos: primeiro, a língua portuguesa não desembarcou das caravelas e como em um passe de mágica começou a ser usado como idioma oficial, isso é fruto de um longo e violento processo; e segundo, os portugueses que chegaram ao Brasil provinham de diversas regiões distintas de Portugal, assim como os povos nativos do território e os africanos que possuíam grande pluralidade étnica e linguística. Isso explica tamanha metamorfose na estrutura da língua colonial.

Após os processos de escravização demonizarem tudo o que envolve a cultura afro-diaspórica em uma clara tentativa de apagamento, a abolição além de não integrar negras e negros à sociedade brasileira, também negou-lhes acesso ao básico.

Segundo o linguista e filósofo Marcos Bagno, o que a sociedade brasileira fez com Carolina enquadra-se no que chama de preconceito linguístico: uma manifestação discriminatória, onde o sujeito que engata a ação, confere valor negativo à forma de falar de uma pessoa ou um grupo. Com base no contexto histórico-social da formação do Brasil, onde houveram contribuições plurais na construção do idioma falado em solo nacional, soa ignorante acreditar no mito dicotômico de certo e errado, já que, segundo a perspectiva sociolinguística variacionista, as línguas naturalmente passam por processos de mudanças e variações, tanto sociais, como regionais e estilísticas.

Como reflete Bagno,

O preconceito linguístico está ligado, em boa medida, à confusão que foi criada, no curso da história, entre língua e gramática normativa. Nossa tarefa mais urgente é desfazer essa confusão. Uma receita de bolo não é um bolo, o molde de um vestido não é um vestido, um mapa-múndi não é o mundo... Também a gramática não é a língua. (BAGNO, 2007, p. 9).

---

<sup>9</sup> Trecho do *Interlúdio I* (Interpretado por Ricardo Aleixo) presente no álbum Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos do *rapper* brasileiro Thiago El Niño.

O valor dado ou retirado da língua portuguesa falada no Brasil tem conexão direta com questões sociais, ou seja, o que é linguisticamente valorizado normalmente localiza-se entre os grupos privilegiados, já os estigmas linguísticos orbitam entre grupos privados de privilégios. É fato que a escrita de Carolina não foi bem vista, ao contrário, foi estigmatizada justamente por se construir entre rios linguísticos de densidades distintas e que na teoria não deveriam se encontrar: de um lado o canônico e polido que se manifesta mais na escrita padrão ou “cultura”, de outro, o ritmado, marcado pela oralidade nativa e africana. O encontro desses rios linguísticos conflui no que Lélia Gonzalez chama de *pretuguês* (GONZALEZ, 1984).

Compreendendo que o processo de verbalização é sempre direcionado rumo ao outro, pois a palavra encurta o caminho entre as pontas, devemos levar em consideração que essa ferramenta viajante do tempo experimenta metamorfoses impulsionadas pelo ser humano, seus processos e decisões. Tendo em vista a história do Brasil despida de seus mitos, é compreensível que haja tantas marcas explícitas resultantes da mescla plural das línguas de matrizes nativas e africanas com a língua europeia hegemônica. Que Carolina acesse ferramentas linguísticas ancestrais para construir seu repertório, não deveria causar espanto nem deslegitimação.

A efetivação da colonização suprimiu a possibilidade de questionamento sobre possíveis interferências, das línguas nativas e africanas no português, porque a língua europeia foi imposta como hegemônica. A questão que coloco aqui é: porque as interferências de outras línguas hegemônicas como o inglês e francês, no português, são bem vistas e as contribuições linguísticas nativas e de matriz africana são marginalizadas? O *pretuguês* de Lélia Gonzalez causa estardalhaço entre os que idealizam a manutenção de uma pureza linguística que sequer existe, aliás, que só existe na percepção da elite branca brasileira que em plano século XXI, continua fechando sua *monovisão* para a realidade e repousando sobre os mitos.

### 3.2 LUGAR DE FALA

*Permita que eu fale*  
*Não as minhas cicatrizes*  
*Se isso é sobre vivência*

*Me resumir a sobrevivência  
É roubar o pouco de bom que vivi.*<sup>10</sup>

Ao ler e escutar as palavras de Carolina floresce a percepção de que o pungente cenário do qual enuncia segue sendo atual. Quando o direito à fala é naturalmente restrito a certos grupos sociais, fica fácil entender o porquê essas vozes são as que constroem e controlam o curso da narrativa histórica, mas quando a fala floresce do linguajar de indivíduos historicamente silenciados, o incômodo social torna-se geral.

A partir dessa reflexão, são pertinentes as seguintes questões:

Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar? O medo imposto por aqueles que construíram as máscaras serve para impor limites aos que foram silenciados? Falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, muitas vezes, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência? E, se falamos, podemos falar sobre tudo ou somente sobre o que nos é permitido falar? (RIBEIRO, 2020, p. 77).

Considerando o exposto, abordaremos aqui o conceito de *Lugar de fala* (2020) na perspectiva de Djamilia Ribeiro que explica inicialmente:

Em comunicação, o conceito de lugares de fala, segundo o artigo *Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa* seria um [...] instrumento teórico – metodológico que cria um ambiente explicativo para evidenciar que os jornais populares ou de referência falam de lugares diferentes e concedem espaços diversos à falas das fontes e dos leitores. (RIBEIRO, 2020, p. 56).

Para além da conceituação na área da comunicação e a imprecisão da origem do termo, Ribeiro dirá que acredita “que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. (RIBEIRO, 2020, p. 57) Desta forma, abre-se a hipótese para a possibilidade de pensar o lugar de fala a partir da teoria do ponto de vista feminista.

Apoiada no pensamento de Collins, Ribeiro (2020), enfatiza que apesar da autora não mencionar especificamente *lugar de fala*, certas traduções para o português atribuíram o significado do termo *standpoint* ao conceito. No espaço

---

<sup>10</sup> Trecho da canção AmarElo (interpretada por Pablo Vittar) presente no álbum AmarElo (2019) do rapper brasileiro Emicida.

virtual brasileiro, o conceito constantemente é esvaziado por pessoas que minimizam os efeitos causados pela estrutura a grupos historicamente estigmatizados que reivindicam existência digna e direito à voz. Quando mencionamos esse direito, é no sentido “de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo (RIBEIRO, 2020, p. 64).

Dessa forma, compreendendo a relação intrínseca entre lugar de fala e localização social, é indispensável que sujeitos que integram o “grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2020, p. 85).

Como ilustrado nos versos de introdução desse debate, reduzir a teoria do ponto de vista feminista e o conceito de lugar de fala “somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade (RIBEIRO, 2020, p. 67). Diante disso, é relevante trazer o conceito de lugar de fala para a análise do objeto central deste estudo por esse ter sido produzido por uma mulher negra que estruturalmente ocupa o lugar social dos historicamente silenciados.

Assim, contrariando as expectativas da sociedade brasileira, Carolina alçou sua voz e modificou esse quadro, colocando-se como narradora personagem de sua própria trajetória e das demais observadas.

### **3.3 INTERSECCIONALIDADE E A CAÇA ÀS BRUXAS NEGRAS, NATIVAS E BRANCAS**

*O sistema pode até me transformar em empregada  
mas não pode me fazer raciocinar como criada  
Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo  
as negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo.<sup>11</sup>*

Se antes, entre a infância e adolescência, a condição colonial triplamente categorizante confinou a Carolina de Jesus à trabalhos análogos a escravidão nas

---

<sup>11</sup> Trecho da canção Mulheres Negras (2012) composta e interpretada por Yzalú.

lavouras entre os estados de Minas Gerais e São Paulo, na vida adulta esse abismo se alargou.

Chegando à capital paulista, após atuar como empregada doméstica, Carolina de Jesus se viu obrigada a recolher papel nas ruas. Esse não era um trabalho fácil, como narra no trecho que segue: “Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta” (JESUS, 1960, p. 9).

Em um sistema onde as categorias (raça, gênero, classe) são instituídas como hierarquia social, a imagem que se popularizou, de forma descontextualizada, ainda hoje assombra a autora: A mãe solteira preta, pobre e favelada que recolhe papel para sobreviver. Essa imagem construída em seu entorno - com toques de exotificação - enfatiza a condição do corpo em detrimento da condição da mente de Carolina e empurra para frente a ideia de improbabilidade intelectual da sua figura.

Refletindo sobre intelectualidade, cabe recordar que é “o conceito ocidental sexista/racista de quem, e o que, é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual” (hooks, 1995, p. 468). A intelectualidade de Carolina é deslegitimada justamente porque a autora se opõe ao ser humano hegemônico, considerado detentor de todo saber: o homem branco que descende do homem branco europeu, convocado pelo Estado brasileiro no século XIX para branquear a Nação.

A autora entendia que descanso é um privilégio que não lhe era permitido, já que estava constantemente em busca do básico não só para si. Com dores intermináveis devido ao peso que carregava cotidianamente e uma intervenção cirúrgica realizada em sua perna, Carolina sabia que se parasse ninguém ia continuar por ela. Desse modo, “vistas pelas lentes de raça, as mulheres negras aguentam dor física; por classe são vistas como protótipos da feminização da pobreza e atravessam gerações sendo chefas de famílias, vitoriosas das dificuldades impostas pelo imperialismo colonial” (AKOTIRENE, 2020, p. 78-9).

Em seus estudos sobre a feminização da pobreza, Maria Salet Novellino (2016) diz que o conceito:

Foi introduzido por Diane Pearce em 1978 (Buvinic e Gupta, 1994:24), em artigo publicado na *Urban and Social Change Review* cujo título principal é Feminização da pobreza, seguido pelo subtítulo mulher, trabalho e assistência social. Seu pressuposto era o de que “a pobreza está rapidamente se tornando um problema feminino” (1978:28). Ela associa este

processo de empobrecimento das mulheres ao aumento na proporção de famílias pobres chefiadas por mulher. Para ela, essas famílias são aquelas onde há apenas um adulto do sexo feminino e nenhum adulto do sexo masculino. Embora reconheça que, obviamente, há mulheres pobres porque vivem em famílias chefiadas por homens que são pobres, ela vai concentrar sua análise nas mulheres “que são pobres porque são mulheres” (1978:28). O que significa que ela investiga quais são as consequências econômicas e sociais de ser mulher (sem o apoio de um marido) e que acabam por conduzir à pobreza. (NOVELLINO, 2016, p. 3).

Apesar de enfatizar não sentir falta de matrimônio, quando pensa nos filhos, a autora reflete em “como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar” (JESUS, 1960 p. 19). Carolina decidiu não se casar, sendo a responsável por chefiar sua própria família em meio a uma sociedade que intersecciona gênero e raça para lançar mulheres à margem, hipótese que levantava como resposta para o fato de ser mal vista pelas mulheres empobrecidas do Canindé.

Nessa perspectiva, Mary Garcia Castro pontua que,

o termo “feminização da pobreza” não deveria ser lido como crescimento das mulheres entre os pobres, mas como aumento da visibilidade estrutural da pobreza das mulheres, já que, historicamente, o trabalho da mulher não remunerado no cuidar dos filhos, da casa, do marido não seria contabilizado na produção de riqueza. (CASTRO, 2001, p. 91-92).

Pensando nas atividades trabalhistas não remuneradas por serem “femininas”, nos mais de 300 anos de escravização, somados ao processo de reprodução compulsória - para gerar mais mão de obra escrava - pelo qual passaram as mulheres escravizadas no Brasil, e ainda, pensando no pós-abolição e a não inclusão do sujeito negro na sociedade brasileira, percebemos que a sorradeira estrutura soterra de forma pontual a mulher negra. Como ironiza Lélia Gonzalez, “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados” (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Racializado e marcado por gênero, “o serviço doméstico remunerado continua hoje, como na inauguração do “trabalho livre”, sendo um dos mais tradicionais empregadores de mulheres de setores populares, em especial das mulheres negras (CASTRO, 2001, p. 93). Advertimos que não se deve observar separadamente as categorias sociais, porque como pontua Akotirene (2020), não existe hierarquia de opressão, “Identidades sobressaltam aos olhos ocidentais, mas a interseccionalidade se refere ao que faremos politicamente com a matriz de

opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades” (AKOTIRENE, 2020, p. 46).

Desse modo, é importante que levemos em consideração a intersecção entre raça, gênero e classe como potencializadores da deslegitimação pela qual passou e passa Carolina, para observarmos de forma crítica onde e como essas intersecções acontecem dentro e fora das composições da cantora. A autora detinha extrema consciência de que ser mulher preta e pobre lhe garantia exclusões, porém isso não abalava sua percepção de que as categorias que a constituem, como narra, não eram o problema:

“... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:  
- É pena você ser preta.  
Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta”. (JESUS, 1960, p. 58).

Sobre isso, evoco os dizeres da intelectual Lélia Gonzalez: “Tem uma música antiga chamada “Nêga do cabelo duro” que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro)” (GONZALEZ, 1984, p. 234). Carolina, no trecho, nada contra a corrente em um processo de autovalorização, onde, através da demonstração de orgulho de seus traços, exalta-os. Em contrapartida, o motivo de exaltação da autora, é o mesmo que garante o descarte de seu intelecto por parte da sociedade.

Sobre a persistência na escrita, Evaristo suscita a questão: “O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” (EVARISTO, 2007). O sonho de Carolina era escrever e, ainda que imersa em um claustrofóbico pesadelo às margens do Rio Tietê, mergulhou incansavelmente no universo onírico das palavras em busca de refúgio e desse refúgio fez sua morada.

Entretanto, a notável persistência de Carolina para conseguir seu lugar ao lado do astro-rei é constantemente diminuída em detrimento de ideias racistas articuladas com ideias sexistas e classistas sobre sua figura. A sociedade ainda

sustenta que homens brancos são os únicos possíveis construtores de conhecimento, desconsiderando o fato dessa categoria desfrutar de uma intersecção que estruturalmente tende a conceder privilégios sociais e Carolina de Jesus através de seus escritos, rompe com essa lógica.

Mencionamos que a categoria de homem branco foi considerada por ele mesmo universal, mas e as mulheres brancas? Se voltamos um pouco no tempo, precisamente no século XIX, quando começa a se desenhar o movimento feminista, ligado à revolução francesa europeia, compreendemos que o movimento é construído por e para humanas entendidas também como universais: as mulheres brancas europeias, o “Segundo Sexo”. Mas o que a interseccionalidade nos mostra sobre esse quadro? Para pensar sobre pontos referentes ao lugar social que ocupa a mulher branca no Brasil, necessitamos voltar brevemente à Europa no século XVI durante a inquisição.

Enquanto a expansão europeia se desenrolava de forma violenta na América, do outro lado do oceano a queima de mulheres entendidas como feiticeiras ganhava força. Em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Federici (2017) enfatiza que “a questão histórica mais importante que este livro aborda é como explicar a execução de centenas de milhares de ‘bruxas’ no começo da Era Moderna e por que o surgimento do capitalismo coincide com essa guerra contra as mulheres” (FEDERICI, 2017, p. 29-30). A autora retoma a transição do feudalismo para o capitalismo e mostra como a nova divisão do trabalho foi essencial para que o sistema econômico tivesse êxito.

A questão é que as mulheres europeias, até então, tinham um amplo conhecimento sobre a natureza e sobre si, assim, o controle reprodutivo era por elas executado. Com as mortes causadas pela epidemia da peste que acometeu a Europa no século XVI, a igreja juntamente ao estado fomentou a ideia de que as mulheres que tinham esses conhecimentos eram feiticeiras, arrancando assim, sua autonomia. Desse modo, a mulher europeia foi confinada à função não remunerada de reprodução de seres humanos para perpetuar a manutenção do sistema capitalista através da força de trabalho, o que posteriormente se estendeu para as mulheres nativas de Abya Yala e as mulheres africanas sequestradas para servirem de mão de obra na construção do novo mundo.

A esse respeito, Federici (2017) pontua que na América,

[...] a caça às bruxas constituiu-se em uma estratégia deliberada, utilizada pelas autoridades com o objetivo de propagar terror, destruir resistências coletivas, silenciar comunidades inteiras e instigar o conflito entre seus membros. Também foi uma estratégia de cercamento, que, segundo o contexto, podia consistir em cercamentos de terra, de corpos ou de relações sociais. Assim como na Europa, a caça às bruxas na América foi, sobretudo, um meio de desumanização e, como tal, uma forma paradigmática de repressão que servia para justificar a escravidão e o genocídio. (FEDERICI, 2017, p. 381-82).

Assim, é importante fazer essa reflexão acerca das mulheres europeias em paralelo ao processo que se estava desenvolvendo na construção do novo mundo colonial, já que “há uma coincidência cronológica entre a grande caça às feiticeiras que ensanguentou o Velho Mundo, a batalha contra a peste e a luta sem trégua conduzida além do Atlântico contra negros e índios considerados como pagãos” (BENTO, 2002, p. 14).

No século XIX, enquanto se desenvolvia na Europa o embrião do movimento feminista na França, outro movimento acontecia em paralelo: o envio de mulheres europeias empobrecidas para o novo mundo. Baseadas em estudos de Beatriz Kushinir (1996), Margareth Rago (2008) e Esther Largman (2008), Nottingham e Frota afirmam que:

A Europa Oriental, ou o Leste Europeu – que compreende localidades como a Hungria, Bósnia, Ucrânia, Polônia, Áustria, Croácia, Romênia – segundo relato unânime das pesquisadoras analisadas nesse estudo, constitui a principal região de origem das mulheres que sofreram com o tráfico de pessoas para fins de exploração sexual, sendo ali realizada a etapa de aliciamento. Como destino, elas foram encaminhadas especialmente para países como Argentina, Estados Unidos e Brasil. Caracterizada como uma região instável por conta de revoltas, intolerância étnica, questões territoriais, processos políticos conflituosos e outros impasses, o Leste Europeu durante os anos 1890-1930 apresentou um quadro social precário, com boa parte da população em situação de pobreza. Tal caracterização contribuiu para insuflar o desejo de procurar melhores oportunidades de sobrevivência em outros países. (NOTTINGHAM e FROTA, 2012).

Desse modo, se faz necessário refletir sobre os contextos de migração de mulheres europeias para o Brasil no final do século XIX, já que ao passo que isso acontecia, não coincidentemente, ideias de branqueamento da sociedade brasileira amadureciam repousadas em teorias racistas mascaradas de ciência no período após a abolição.

Em síntese, é significativo pensar o desenvolvimento do androcentrismo europeu a partir das mulheres europeias privadas da autonomia e vitimadas durante

a inquisição no século XVI em paralelo à invasão e subalternização dos povos nativos e ao tráfico negreiro no século XVI; ao tráfico humano de mulheres europeias brancas empobrecidas no século XIX e ao surgimento de ideias racistas desenvolvidas no mesmo período, porque desse modo podemos traçar as dimensões invisíveis da colonialidade e onde foram situados as mulheres brancas europeias que participaram direta e indiretamente do processo dessa construção. É preciso refletir sobre o privilégio simbólico da cor com as lentes da interseccionalidade sem anular a “desvantagem” de gênero, para assim, observar como a junção das categorias sociais pode agravar violências.

Coube a nós, mulheres pretas, desenvolvermos ferramentas que dessem conta de moldes abarcadores, como a mencionada interseccionalidade. Em sua obra *Interseccionalidade*, Akotirene traz as ideias de Crenshaw:

A interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro. (AKOTIRENE, 2020, p.19).

Assim, compreendemos que a mulher negra, obrigada a se desfazer em dois universos categorizados, carece de espaço em ambos, como se fosse invisível e inaudível. Neste sentido, o conceito de interseccionalidade, Segundo Akotirene (2020),

Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2020, p. 18-9).

Baseada no pensamento de Bouteldja, a autora expõe que a interseccionalidade não nasceu nos Estados Unidos e acrescenta que “os colonizadores e racistas foram os primeiros na História a usarem a sobreposição de estruturas para esquemas hierárquicos étnicos, raciais e de gênero (AKOTIRENE, 2020, p. 94-95). Até aqui esperamos que esteja explícito que a interseccionalidade

não se trata de uma pirâmide medidora de opressão, mas ainda sim devemos nos atentar em particular para como as opressões sociais de forma estrutural atravessam as mulheres negras de maneiras mais profundas. O lugar de opressão em que a mulher negra é constantemente lançada, onde não é aceita nem entre os movimentos raciais tampouco entre os movimentos feministas, a confina numa espécie de solidão, onde só, tudo deve suportar.

Assim, deixo algumas questões para reflexão: Por que o papel da mulher negra na sociedade brasileira foi atualizado de mãe preta e mucama para a babá, a empregada doméstica e a mulata? Por que em plena segunda década do século XXI uma mulher negra que empreende ainda tem que escutar a pergunta: “Você poderia chamar a dona do estabelecimento?” Porque seu corpo que é constantemente negado, é também, contraditoriamente, objeto de desejo? E por que a sua intelectualidade é posta sempre à prova?

Para concluir, recorro ao fato que, se ontem Carolina escreveu e hoje posso escrever sobre esses processos que nos constituem, é porque a conexão ancestral com nossas antepassadas não foi quebrada. Existe uma ponte que atravessa presente, passado e futuro e traça caminhos até as mulheres que vieram antes. Cada vez que recorremos a ferramenta linguística afro-diaspórica, viajamos no tempo para compor nossas expressões, nossa intelectualidade, nossa *cosmovisão* do mundo, evocamos as raízes de africanidade que foi violentamente arrancada e, ao fazê-lo, estamos repetindo um ato que de tanto ser repetido, replantado, ressignificado, nutrido e alimentado, chegou vivo ao presente.

Nas palavras de Conceição Evaristo: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007). Assim, reforço que em uma sociedade capitalista, racista, eurocêntrica, classista e misógina como a brasileira, desobedecer assumindo as produções das próprias narrativas, é a fórmula para uma profunda transmutação social, porque como disse Angela Davis, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”.

## 4 PORTAIS: O RÁDIO

### *Canções*

*Pôr do sol, amanhecer*

*Rádio canções*

*Dando força pra viver.*<sup>12</sup>

Antes de navegarmos nas canções do disco, falta ainda apresentar algumas peças que ajudarão a nortear a análise de nosso objeto de estudo. Para tanto, é necessário entendermos a relação que Carolina tinha com dois elementos importantes: o rádio e o samba. O primeiro é amplamente citado no livro *Quarto de Despejo* e de muita importância no cotidiano de Carolina.

A autora nutria uma conexão profunda com esse aparelho sonoro mágico e, através de suas ondas, viajava para longe da realidade. Ao chegar em casa de um dia duro, ligava o rádio para ver as horas, o fazia para despertar, para preparar o almoço, para saber o resultado das eleições, para ouvir os programas de tango, o fazia também para ouvir as radionovelas, famosas no Brasil em meados da década de 1950. Dentre tantas menções ao rádio, uma das mais fraternais é a narrada a seguir: “As vezes eu ligo o radio e danço com as crianças, simulamos uma luta de boxe” (JESUS, 1960, p. 17).

Carolina era a única mulher que possuía rádio na favela do Canindé e este esteve presente em vários momentos, sendo citado inclusive em sua ausência, já que em certa altura do livro a autora lamenta não mais tê-lo. Amante de música, descrevia admirada o canto dos pássaros pela manhã e sua própria cantoria. A vontade de cantar inclusive é mencionada no texto de Audálio Dantas para o disco, onde conta ter tido o contato com as composições de Carolina, que estavam sendo cantadas por seus filhos durante uma visita ao barraco número 9 da rua A, na favela do Canindé. Assim como os livros que amava, o rádio é sem dúvidas um relevante portal que conectou a autora a infinitos universos de dimensões sociais, políticas, culturais, históricas e musicais, portanto, é relevante pensá-lo.

---

<sup>12</sup> Trecho da canção Rádio Canções (2015) composta por Humberto Gessinger, Thomas McAleese e William Campbell e interpretada pelo grupo brasileiro Roupa Nova.

No século XIX, Rudolph Hertz descobriu as ondas do rádio. Já a implantação da radiodifusão ocorreu na Europa e Estados Unidos somente no século seguinte, na década de 1920. No Brasil as transmissões começaram dois anos mais tarde:

No dia 07 de setembro de 1922, ocorreu a primeira demonstração pública de transmissão de rádio no país, na qual os visitantes da Exposição e outros cidadãos, agraciados com 80 receptores, sendo alguns deles instalados em praças públicas, puderam ouvir o discurso do presidente Epitácio Pessoa, além de trechos da Ópera O Guarany, de Carlos Gomes, do Teatro Municipal, onde estava sendo executada. (MENEGUEL e OLIVEIRA, 2018, p. 3).

Deveras estratégica a data da primeira demonstração pública do rádio. Nessa primeira experimentação, o intuito era de levar cultura e educação à camada elitizada da população, que era o contingente que possuía condições de aquisição. Posteriormente, quando as emissoras de rádios começaram a disputar terreno no mercado, a programação se popularizou, passando por um processo de adequação para ser digerido pelo novo público. Assim,

“Vários programas de variedades surgiram com a introdução do patrocínio de anunciantes, levando o rádio a transformar-se em fenômeno social e dando-lhe o poder de influenciar comportamentos e ditar modas, devido à sua capacidade de conquista de milhares de fiéis ouvintes. Muitos programas lançaram artistas, como Carmem Miranda, Mário Reis, Francisco Alves, Noel Rosa entre outros..” (MENEGUEL e OLIVEIRA, 2018, p. 10).

Desse modo, era mais interessante para um artista obter êxito através do rádio do que do lançamento de um disco, já que as propagandas atraíam as pessoas para os shows e lojas. Em síntese, o portal de ondas sonoras aberto pelo rádio acompanhou Carolina de Jesus em diversos momentos, como menciona em trechos de *Quarto de Despejo*.

#### 4.1 O SAMBA: UMA PONTE ANCESTRAL DIASPÓRICA

*Não deixe o samba morrer  
Não deixe o samba acabar  
O morro foi feito de samba  
De samba pra gente sambar.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Trecho da canção Não Deixe o Samba Morrer (1975) composta por Edson Conceição e Aloísio Silva e interpretada por Alcione.

É evidente a relação próxima que Carolina de Jesus mantinha com a música, com o ato de cantar e inclusive com o ato de tocar, posto que tinha noções de como tocar violão como mostrado na figura 4:

Figura 4: Carolina de Jesus tocando violão ao lado de seus filhos.

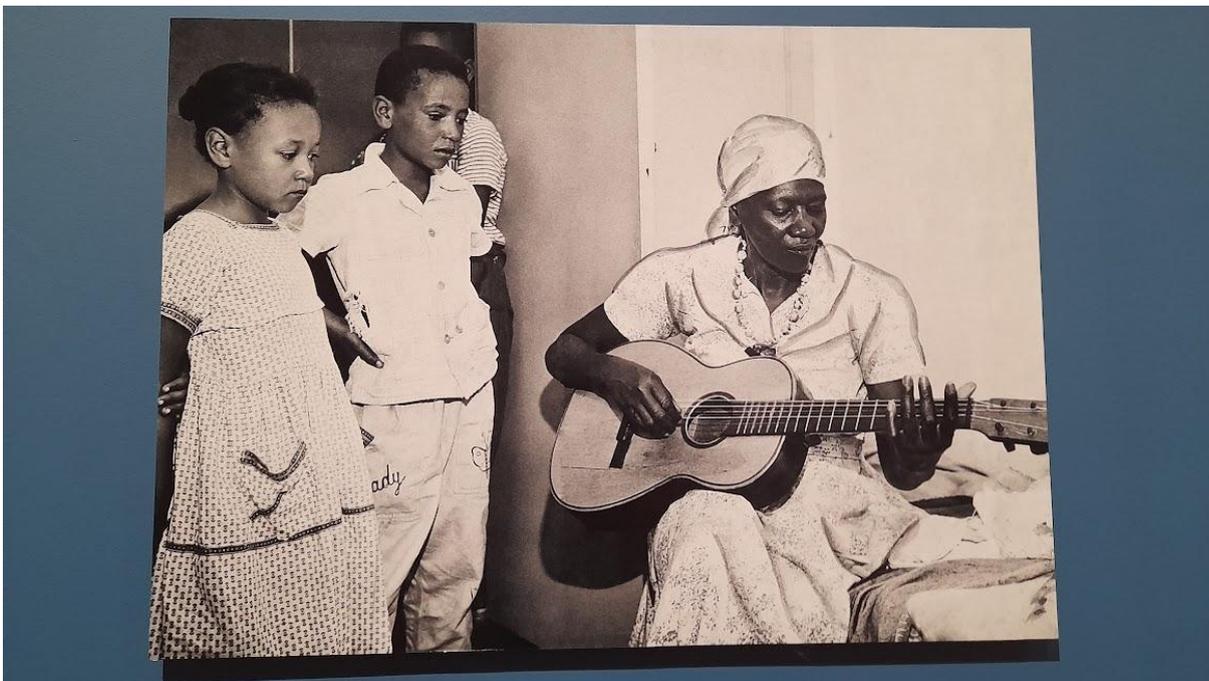


Figura 4 - Fonte: Arquivo pessoal. Foto tirada na exposição “Um Brasil para os Brasileiros” no Instituto Moreira Salles, dedicada à trajetória e à produção literária de Carolina de Jesus. São Paulo, 2021.

Desse modo, é importante que se trate da música Samba para a análise. Considerado patrimônio oral e imaterial da humanidade pela UNESCO desde 2005, o samba é um popular gênero musical brasileiro de africanas raízes mescladas com outras contribuições culturais, tendo diversos subgêneros. Percussão, ginga, poesia, movimento, sincopação: esses são apenas alguns dos muitos elementos desse ritmo extraordinário. Boa parcela das composições do disco de Carolina pertencem ao gênero, mas o que sobre o samba podemos extrair para nutrir a análise?

Sobre as origens, Nina Graeff pontua que o ritmo evoca uma tradição oral afro-brasileira da região do Recôncavo da Bahia

foi fortemente influenciado por culturas africanas por ter recebido desde os primórdios da colonização do Brasil escravos advindos da África. Considera-se que, com a migração de escravos e negros libertos da Bahia para o Rio de Janeiro em meados do século XIX, o samba baiano tenha sido levado para a capital do Brasil na época, dando origem ao samba

carioca, samba nacional disseminado pelo mundo inteiro. (GRAEFF, 2015, p. 13).

Todo o sangrento contexto brasileiro desde a invasão até os dias atuais, é marcado por símbolos de resistência que se popularizaram, mas só ganharam o imaginário social a partir do clareamento de suas representações. No livro *Samba, o dono do corpo* Muniz Sodré, explica que o ritmo

desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos ranchos – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc. (SODRÉ, 1998, p. 35-6).

O samba está totalmente ligado aos processos de escravização e emancipação negra, já que foram os africanos em diáspora que, em conexão com as raízes que mantinham vivas, deram à luz ao samba. Desse modo, não podemos deixar de mencionar um elemento vital presente em ritmos com influência afro diaspórica como o jazz, a salsa, a cumbia, o samba: A síncopa. Esse elemento é uma alteração do ritmo, que consiste em prolongar o som de um tempo fraco em um tempo forte. (SODRÉ, 1998) A síncopa brasileira, explica Sodré,

É ritmo-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro atacava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1998, p. 25).

Em suma, o samba é ponte que conecta diásporas. Desde seu nascimento, os passos dos que foram escravizados se repetem, vindo de uma ponta a outra até cruzar a segunda década do século XX e marcar os passos da produção de Carolina de Jesus. Assim, o movimento de estigmatização de linguagens tidas como subalternas pela própria elite, para posteriormente ser vendidas como criações hegemônicas destas, é uma nociva estratégia de apropriação e apagamento secular que não se deve esquecer, tampouco tratar como fruto do acaso.

## 4.2 CARNAVÁLIA<sup>14</sup> DE DOIS GUMES

*Meu choro não é nada além de carnaval  
é lágrima de samba na ponta dos pés  
A multidão avança como vendaval  
me joga na avenida que não sei qual é.*<sup>15</sup>

Pensar em cultura popular brasileira é pensar em carnaval. É inegável que essa festa anual popular movimentada todos os cantos da nação e quicá do planeta, já que traz à terras terceiro-mundistas um contingente enorme de gringos primeiro-mundistas de todo o globo, colocados para sambar. As danças, a *muvuca*, as escolas de samba, os carros alegóricos, os desfiles, os blocos de rua, as fantasias, todos os elementos que constituem a festa parecem mágicos nessa época do ano e, o fato é, que o carnaval parece - e só parece - romper, mesmo que temporariamente, algumas das barreiras fronteiriças sociais que permeiam o imaginário da sociedade brasileira. Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco são alguns exemplos de estados que comportam as maiores e mais prestigiadas festas carnavalescas do país.

Segundo Fred Góes:

o carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, com a migração dos ilhéus portugueses da Madeira, Açores e Cabo Verde. As festividades carnavalescas, chamadas de entrudo (palavra de origem latina que significa "entrada"), eram uma verdadeira guerra na rua em que as armas utilizadas variavam entre bisnagas de lata, cabaças de cera, chamadas também de limões de cheiro, farinha ou gesso, cartuchos de pós de goma, bombinhas de mau-cheiro, enfim, toda sorte do que se pudesse lançar nos transeuntes desavisados. (GÓES, 2002, p. 2).

O entrudo e seus elementos cristãos não é a única fonte que se nutriu, o carnaval, para tomar a forma pela qual o conhecemos hoje. O rancho, originalmente um festejo natalino, teve também seu papel, sendo a semente embrionária das escolas de samba.

A esse respeito, Sodré conta que os ranchos

<sup>14</sup> Referência a música *Carnavália*, que integra o disco Tribelistas (2002) composta e interpretada por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte.

<sup>15</sup> Trecho da canção *Mulher do Fim do Mundo* (2015) composta por Rômulo Fróes Alice Coutinho e interpretada por Elza soares em seu disco de mesmo nome.

já traduziam a passagem da incursão mais “selvagem” para a pura representação, daí a sua ambiguidade cultural. O modelo mais típico é o famoso rancho-escola *Ameno Resedá* que, de 1907 a 1941, atuou no carnaval como uma espécie de “teatro lírico ambulante”: a música (com orquestra e coral), juntavam-se as criações plásticas realizadas por artistas conhecidos da época. O aparecimento da palavra *escola* é o sintoma de uma mutação ideológica: O rancho-escola abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca. (SODRÉ, 1998, p. 36-7).

Para ser digerido pelas elites, o carnaval e o samba foram apropriados e higienizados, uma prática recorrente da sociedade brasileira. Em contrapartida, com inserção desses movimentos de forte influência negra nos espaços brancos,

artistas negros e mestiços (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e outros) começaram a atuar profissionalmente e a penetrar gradativamente em orquestras, emissoras radiofônicas, gravações fonográficas, aulas de violão para grã-finos, etc. O samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias. (SODRÉ, 1998, p. 37).

Dessa forma, o embranquecimento que o gênero samba foi submetido para adquirir *status* de símbolo nacional se desencadeou sobre o apagamento da contribuição africana e nativo-americana para sua construção. A mágica festa do carnaval, onde brancos ainda hoje ostentam suas fantasias racistas de “índio” e “nega maluca” é uma faca de dois gumes, onde a carne mais barata do mercado, a negra, é sempre cortada, exposta e descredibilizada.

Esse momento, amplamente descrito como a ocasião onde todas as etnias esquecem suas diferenças e confraternizam juntas, ao som da cuica, do bumbo, do pandeiro, do cavaquinho, do tamborim e tantos outros instrumentos, é mais uma entre as tantas concepções mitológicas que paira sobre o imaginário coletivo brasileiro de que, em Pindorama, todas as raças convivem democraticamente em perfeita harmonia. Desse modo, assimilamos o carnaval como um dos elementos chave para o fomento do mito da democracia racial.

Para concluir, é importante evidenciar que o saque colonial não se limita a colonização, não foi apenas de terras, bens materiais, foi de corpos, mentes e que o processo não estancou, seguindo ainda hoje seu curso. Por isso, é interessante perceber que, se por um lado, é uma tendência que a sociedade brasileira embranqueça aspectos que fazem parte da construção do Brasil, demonizando e apagando as influências africanas e nativas desses processos, por outro, essa

mesma sociedade teatraliza as tensões raciais que sustenta, se recusando a admitir seu racismo.

Assim, discorrer sobre as contradições do carnaval, sobre o portal fonográfico rádio e sobre o samba se fez necessário por considerarmos que esses elementos atravessaram o processo criativo musical da autora, desaguando no disco *Quarto de Espejo*.

## 5 ANÁLISE DE 4 MÚSICAS DO DISCO QUARTO DE DESPEJO (1961)

*Na chuva de confetes deixo a minha dor*

*Na avenida deixei lá*

*A pele preta e a minha voz*

*Na avenida deixei lá*

*A minha fala, minha opinião*

*A minha casa, minha solidão<sup>16</sup>*

Todos os caminhos tomados até então, sabe-se, foram para desaguar e navegar no mar sambista do disco *Quarto de Despejo*. Mas, acreditamos ser necessário novamente reiterar o porquê o uso do contexto histórico-social mitológico do Brasil e da interseccionalidade como remos. Nosso objetivo não é realizar uma análise musical convencional, onde são levadas em conta apenas as formas melódicas, harmônicas e estruturais das canções; tampouco se trata de uma análise puramente discursiva que visa observar como ocorrem as construções ideológicas da cantora e compositora no núcleo das composições; o que nos interessa de fato é uma análise executada com as lentes da interseccionalidade e da recontextualização histórica, por compreender que essas ferramentas permitem ampliar as visões sobre os *não ditos* a respeito das personagens, nos levando a um diagnóstico mais aprofundado sobre as representações femininas, principalmente negras, dentro das canções.

De acordo com Akotirene (2020), a interseccionalidade não se trata apenas de um olhar para as múltiplas identidades, mas de uma ferramenta analítica que nos permite enxergar a interação estrutural conjuntamente com seus efeitos políticos e legais, tornando perceptível “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).

O disco conta com 12 faixas, totalizando 29:34 minutos. A figura 4 traz um anúncio do lançamento do disco:

---

<sup>16</sup> Trecho da canção *Mulher do fim do mundo* (2015) composta por Rômulo Fróes e Alice Coutinho e interpretada por Elza Soares em seu disco de mesmo nome.

Figura 5: Anúncio do lançamento do disco Quarto de Despejo.

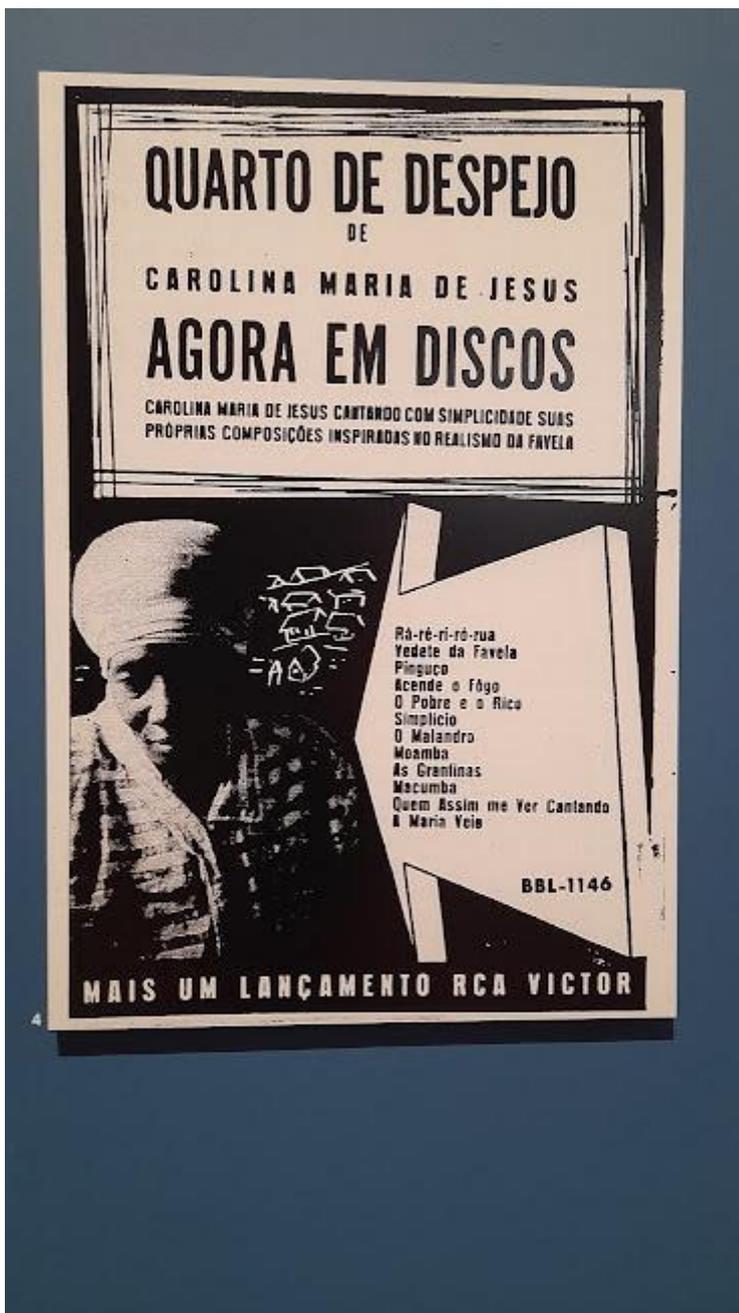


Figura 5 - Fonte: Arquivo pessoal. Foto tirada na exposição “Um Brasil para os Brasileiros” no Instituto Moreira Salles, dedicada à trajetória e à produção literária de Carolina de Jesus. São Paulo, 2021.

Desse modo, nos focaremos em 4 músicas, escolhidas estrategicamente por compreendermos que essas estabelecem relação direta com a principal questão da análise, que é observar as representações da figura feminina nas composições. No livro há o registro da data de composição da canção *Macumba*, que não entrará na

análise, apesar de integrar o disco. A música data de 8 de setembro de 1958, como ilustrado no trecho a seguir:

Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje eu fiz esta canção:

Te mandaram uma macumba  
e eu já sei quem mandou  
Foi a Mariazinha  
Aquele que você amou  
Ela disse que te amava  
Voce não acreditou. (JESUS, 1960, p. 107)

Em um seguinte trecho do diário, há menção à canção *O pobre e o rico* que também integra o disco, mas igualmente não será analisada. Os versos “*Pobre não envolve nos negócios da nação. Pobre não tem nada com a desorganização*” (JESUS, 1961) lembram o registro: “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 1960, p. 63). No livro, essas são as únicas menções diretas às composições do Disco.

Desse modo, pelo fato das demais composições não serem datadas como nos diários da autora, teremos, hipoteticamente, os anos 1950 a 1960 como período de gestação das canções analisadas. Assim, com o apoio do lugar de fala registrado no livro *Quarto de Despejo*, da interseccionalidade e do contexto histórico-social, serão analisadas as canções *Vedete da favela*, *Muamba*, *As granfinas* e *A Maria veio*.

## 5.1 A VEDETE DA FAVELA

Salve ela, ô  
Salve ela  
Salve ela  
A vedete da favela  
(JESUS, 1961)

O samba de letra curta *Vedete da favela* é cantado na terceira pessoa do plural e carrega em sua introdução saudações a Vedete da Favela. Levando em consideração o título da canção, o que se pode deduzir é que a personagem em questão é uma mulher da favela. Desse modo, para iniciarmos a observação dessa

representação feminina, trataremos de outro elemento que se relaciona com o título da faixa: o teatro de revista. Isto porque esse foi responsável por trazer à tona a figura da vedete, atrizes e cantoras que encantavam a plateia.

Entre o final do século XIX e início do XX, o teatro de revista transbordou da Europa e invadiu a capital Rio de Janeiro e diversas outras cidades. No Brasil, o gênero foi constituído de musicais coreografados com teor humorístico cotidiano, sofrendo diversas influências - como a francesa - e mudanças ao longo do tempo. É importante pontuar que as vedetes inicialmente eram representadas por mulheres brancas.

*Conhece a Maria Rosa?*

*Ela pensa que é a tal*

*Ficou muito vaidosa*

*Saiu seu retrato no jornal*

(JESUS, 1961)

Na segunda estrofe o nome da vedete da favela é revelado. É exposto também que o retrato da personagem estampou o jornal, sem deixar pistas do porquê. Pelo fato da canção ser cantada ao ritmo de samba, que por sua vez está atrelado ao carnaval, trataremos de traçar relação entre os três elementos.

Na era Vargas dos anos 1930, começou-se a difundir o discurso de valorização nacional, nesse sentido, um dos principais produtos ao qual a nação abraçou foi o carnaval, que gradativamente foi absorvido pela sociedade brasileira, passando inclusive a ter espaço na grande imprensa. Através da popularização da festa, as camadas mais pobres deixaram de fazer parte apenas das páginas policiais nos noticiários para integrá-lo também no período festivo.

Saltando duas décadas, com base em levantamento de dados de periódicos de meados dos anos 1950, FORTUNA, OLIVEIRA e VILAÇA apuram que nesse momento, as representações da mulher na imprensa eram dicotômicas: se por um lado fomentava-se a imagem da “moça de família”, por outro, a da “leviana” também era desenvolvida. Ambas as figuras eram móveis, ramificando-se e gerando outros estereótipos femininos. (FORTUNA, OLIVEIRA e VILAÇA, 2019).

Saltando para o rito carnavalesco, mulheres negras e “mulatas” seguem expostas na imprensa de forma sexualizada, tendo em vista o sexismo e racismo

que atravessam conjuntamente esses corpos. O lugar mítico reservado às mulheres, em especial as racializadas, as confina em lugares limitadores onde a soma de gênero e raça potencializa esses limites. Mulheres, mulheres negras, ou como diz Lugones, *mujeres de color*, ainda hoje somos marcadas pela exotificação animalésca de nossos corpos que trabalha conjuntamente no fomento da descrença de nossa intelectualidade.

O canto na canção direciona audições atentas ao mistério de porque Maria Rosa teve seu retrato estampado no jornal. Considerando novamente o nome da canção, a aparição pode hipoteticamente estar ligada ao fato da personagem ser cantora. É provável que quem escute Vedete da Favela e conheça aspectos da vida da intelectual Carolina, reconheça proximidade entre ela e a personagem Maria Rosa. Desse modo, a reflexão sobre os fatos de Carolina ser cantora e ter estampado a capa do jornal após reportagem sobre a favela, abre horizontes para a possibilidade de que a canção narre a ficção baseando-se em fatos reais:

*Maria conta vantagem  
Que comprou muitos vestido  
Preparou sua bagagem  
Vai lá pros Estados Unidos  
(JESUS, 1961)*

Nessa terceira estrofe, descobrimos que Maria vai para os Estados Unidos. Traçando um paralelo com o livro Quarto de Despejo, a autora por diversos momentos faz referência aos E.U.A., o que é compreensível se refletirmos acerca da forte influência estadunidense sobre os países latino-americanos, efetivada após a Segunda Guerra Mundial, momento onde desabrocham os interesses políticos e econômicos pela América Latina. Desde então, os Estados Unidos ditam políticas culturais absorvidas pelo Brasil até o presente momento.

Diante disso, por não encontrar apoio no universo das letras na América do Sul, a autora descreve as suas apostas na América do Norte para realizar a publicação de seus escritos: “[...] os editores do Brasil não imprime o que escrevo porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar. Por isso eu vou enviar o meu livro para os Estados Unidos” (JESUS, 1960, p. 117).

Ao refletindo na desvalorização intelectual secular a qual estão submetidas as mulheres no Brasil, frisamos que

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. (RIBEIRO, 2020, p. 63).

As categorias que marcam a cantora, assim como as que marcam tantas outras Carolinas, tem total relação com as experiências a que foram sujeitadas e “essas experiências comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse a certos espaços”, (RIBEIRO, 2020, p. 63). Dessa maneira, é necessário tornar visível as estruturas que prendem mulheres, em maior grau as não brancas, na cela da desumanização. Do mesmo modo, é fundamental expor a resposta desses grupos que, mesmo de mãos atadas, confeccionam ferramentas de emancipação.

Em conclusão, a representação feminina nesta canção é um ato de auto exaltação, o que demarca extrema sensibilidade e valorização da figura da mulher negra empobrecida. A entoação se afasta da estigmatização conferida às mulheres da favela, ressignificando a figura e elevando-a a artista que está prestes a decolar.

Destaco que ouvir mulheres negras se saudando em meio a uma sociedade que a rechaça é um ato revolucionário e é justamente aí que a magia dessa canção se concreta, no timbre orgulhoso que exalta a vedete da favela, figura que mesmo atirada às margens, subverte a lógica imposta e nada para o centro de sua própria narrativa.

## 5.2 MOAMBA

De donde vengo yo  
la cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos  
Vengo yo  
De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Trecho da música De Donde Vengo Yo (2011) del grupo colombiano Chocquibtown.

O samba toada *Moamba* é cantado de forma pungente em primeira pessoa do singular, iniciando-se em meio a melancolia de quem anuncia não ter o básico: casa e comida. Para começarmos a análise, partiremos do termo que nomeia a canção.

Do quimbundo, a palavra *moamba* ou *muamba* pode designar 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, principalmente na região da tríplice fronteira com Paraguai e Argentina, contrabando, mercadoria de procedência ilegal. Em síntese, o termo representa múltiplos significados.

*Eu não tenho casa*  
*Nem comida pra comer*  
*Ai, meu Deus, trabalho tanto*  
*E vivo nesse miserê*  
*Eu sofro tanto*  
*Dura a minha provação*  
 (JESUS, 1961)

Após a introdução, há uma transição rítmica que torna a canção mais enérgica. É importante destacar que o canto se constrói a partir de seu lugar de fala, onde “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2020, p. 63-4). Desse modo, a cantora reclama o direito de entoar sobre o vivenciado desde de seus pontos de partida. Tendo isso em vista, Ribeiro dirá que:

Como explica Collins, quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringe oportunidades. (RIBEIRO, 2020, p. 60).

Munida de consciência, Carolina avisa: “Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatríveis” (JESUS, 1960, p. 43). Nessa perspectiva, cabe reforçar que “quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2020, p. 42). A privação de direitos básicos em contraste

com as jornadas excessivas de trabalho descritas por Carolina, trazem trágicas recordações de um familiar quadro nacional: O período da escravização. A denúncia entoada é de profunda precisão e reside no núcleo da consciência social internalizada da autora sobre si e sobre a estrutura que a rodeia. Por vezes no diário, emerge a queixa indignada da vida atribulada que levava a autora, que mesmo nos momentos onde não tinha condições para o trabalho, por exemplo, o encarava de frente por não ter opção, como observa-se na seguinte passagem: “Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio de gosar descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte” (JESUS, 1960, p.10).

A esse respeito, Akotirene (2020) ressalta que:

Para a mulher negra inexistente o tempo de parar de trabalhar, vide o racismo estrutural, que as mantém fora do mercado formal, atravessando diversas idades no não emprego, expropriadas; e de geração, infantil, porque deve fazer o que ambos – marido e patroa – querem, como se faltasse vontade própria e, o que é pior, capacidade crítica. Independentemente da idade, o racismo infantiliza as mulheres negras. Velhice é como a raça é vivida; e classe-raça cruza gerações, envelhecendo mulheres negras antes do tempo. (AKOTIRENE, 2020, p. 26-7).

É necessário refletir sobre as atualizações estruturais das funções subalternas acorrentadas nos calcanhares das mulheres no Brasil e compreender que esses processos continuam em curso, atravessando principalmente as mulheres negras. Em contrapartida e longe de considerações românticas sobre, é interessante também pensar nos processos contrários, os de quebra dessas correntes pelas mãos e mentes dessas próprias mulheres. A amplitude crítica de Carolina em refletir sobre sua condição de favelada a fazia sonhar em superá-la. Dentro de suas possibilidades, o que podia fazer era apontar para a sociedade a arma não efêmera do intelecto e disparar voz, canto, escrita, registro e assim o fez:

*Ora, eu sofro tanto  
Dura a minha provação  
Todo mundo come carne  
Eu só como arroz e feijão*  
(JESUS, 1961)

No trecho acima, a cantora expõe um problema impactante que segue atual: comida limitada. Tanto no canto quanto na escrita, Carolina denuncia: “Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado” (JESUS, 1960). Refletindo sobre a realidade geográfica latino-américa, é descabidamente contraditório que se passe fome em um território extremamente abundante, mas essa é a realidade amarga que orbita, principalmente, os universos periféricos femininos, nativos/originários e negros.

No centro higienizado da cidade de São Paulo, a autora sentia-se no paraíso, onde podia admirar as pessoas bem vestidas, as casas, as flores, as variadas cores e entendia que: “Aqueles paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas” (JESUS, 1960, p. 76).

Se no centro se sentia em uma sala de visitas, quando estava na favela, conta: “tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 1960, p. 33). As favelas, quebradas, morros, becos, escadões, vielas, comunidades, *guetos*, *villas*, *comunas*, *chacaritas*, *cantegriles*, todos esses quartos de despejos, têm algo em comum: a presença de pessoas nativas americanas e afro-diaspóricas.

Ouvindo a sinfonia matinal dos pardais após deixar o leito para começar mais um dia na favela, a cantora reflete: “As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina amizade e igualdade. [...] O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer” (JESUS, 1960, p. 30). No dia 7 de janeiro de 1959 Carolina conta: “Hoje eu fiz arroz e feijão e fritei ovos. Que alegria! Ao escrever isto vão pensar que no Brasil não há o que comer. Nós temos. Só que os preços nos impossibilita de adquirir” (JESUS, 1960, p. 133).

Carolina segue a reflexão sem entender o fato descabido dos comerciantes preferirem esperar os produtos apodrecerem e jogarem creolina ao descartá-los, do que abaixar os preços. A autora narra horrorizada um episódio envolvendo sacos de arroz que estavam em armazéns, apodreceram e foram descartados às margens do rio Tietê, levantando a reflexão: “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).

No alto de suas reflexões políticas, a autora avisa aos que pretendem brincar de política institucional, que há algo não tolerado pelo povo: a fome. No dia em que se comemorava a libertação das pessoas escravizadas, após ter tido uma refeição apenas às 9 horas da noite, a autora conta: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual - a fome!” (JESUS, 1960, p. 27) Concordamos com Carolina quando diz que “o Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (JESUS, 1960, p. 26).

Conhecedora do que considera a pior coisa do mundo, descreve que quando a vertiginosa fome amarga o estômago, tudo em volta se amarela. Em seu relato sobre a tontura causada pela fome, conta: “Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago. Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome” (JESUS, 1960, p. 39). As marcas que confinam grupos específicos a passar fome vem se construindo desde o Brasil colônia, continuando no presente século XXI.

*Não tenho vestido  
Nem sapato nem chapéu  
Quem não tem de ir pra cima  
Não adianta olhar pro céu  
(JESUS, 1961)*

O verso acima se conecta com o seguinte trecho registrado no diário da autora: “Se ando suja é devido a reviravolta da vida de um favelado. Cheguei a conclusão que quem não tem de ir pro céu, não adianta olhar para cima” (JESUS, 1960, p. 38). Além disso, há a denúncia sobre outra carência que socialmente parece fundamental: Vestimenta. Refletindo sobre outras passagens do diário que se relacionam com roupas, é tragicamente irônico que, por exemplo, Carolina desempenhasse para terceiros a função de lavadeira, algo que constantemente era impossibilitada de fazer para si e seus filhos, tanto pela questão da água limitada que era carregada diariamente, quanto pela falta de dinheiro para a compra de sabão.

Dentre as muitas coisas que a perturbava, não ter sapatos para os filhos era uma das mais recorrentes, tanto, que logo no início do Quarto de Despejo registrado

em 15 de Julho de 1955, aniversário de sua filha Vera, isso fica evidente: Pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida (JESUS, 1960, p. 9).

Da mesma forma, não ter calçado para si era uma circunstância que a feria não só emocionalmente, mas fisicamente. Imagine: percorrer longas distâncias caminhando e carregando peso. Agora imagine a mesma situação, só que sem calçado. Essa era a pungente realidade experimentada e por vezes relatada pela autora:

*Ora, eu vivo de tanga  
Muito triste e descontente  
Me botaram uma moamba  
Minha vida não vai pra frente  
(JESUS, 1961)*

As palavras da estrofe são carregadas de descontentamento com a condição de empobrecimento vivenciada. É apenas nesses versos finais que a palavra moamba aparece. Pela colocação na frase, a conotação não se relaciona nem com cesto, nem com contrabando, menos ainda com comida. O uso da palavra aponta para uma carga negativa, já que relaciona o fato de não avanço da vida com a hipótese de ser em decorrência de terem lhe jogado moamba. Pensando nisso, traço um paralelo com um trecho do samba *Fizeram Muamba* de meados dos anos 1950:

*Fizeram muamba  
Fizeram magia  
Tanta bruxaria  
Para me matar<sup>18</sup>*

Cantada como sinônimo de bruxaria e magia, a palavra muamba anuncia a carga sobrenatural do termo, ao menos no universo do samba. Em outra produção musical, no verso “você não está morando dentro da moamba”, da canção *Você nasceu pra ser granfina* (Laurindo Almeida, 1939), interpretada por Carmen Miranda, a palavra também aparece com carga negativa. O medo cristão branco e masculino

---

<sup>18</sup> Trecho da canção *Fizeram Muamba* (1979) composta por Amado Alves e interpretada por Jorge Veiga.

de bruxaria, fundado na tentativa de controle do corpo feminino, o mesmo que motivou a detenção de Carolina e sua mãe em 1933, vulnerabiliza corpos e mentes femininas universais e, com maior grau de violência, alveja também os considerados marginais.

Nessa perspectiva,

Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo. (RIBEIRO, 2020, p. 40).

O que Carolina chama de moamba, esse cativeiro onde a sociedade lançou mulheres, em particular as negras, não impede as cativas de, contrariando o esperado, registrarem seu testemunho. Sabendo que o mundo é dominado pelos brancos, Carolina conta: “Não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 1960, p. 63), opondo-se à figura hegemônica, definindo-se e negando uma culpa que não é sua. Tal reflexão é valiosa porque “definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma colonizadora” (RIBEIRO, 2020, p. 44).

Certa de sua potencialidade, a cantora entendia que os problemas que lhe rondavam a vida estavam além do seu alcance, mas isso não impedia que a melancolia fizesse visitas que roubavam a paz sua paz, como descreve a seguir: “Antigamente eu cantava. Agora deixei de cantar, porque a alegria afastou-se para dar lugar a tristeza que envelhece o coração” (JESUS, 1960, p. 132). É importante frisar que a estrutura que mantém mulheres negras no lugar do empobrecimento, da violência e da deslegitimação é a mesma que mantém a figura do homem branco em posição de vantagem social. Contudo, ainda que as estruturas mantenham mulheres em condição de vulnerabilidade, essas mulheres respondem criando ferramentas para modificar os alicerces sociais. Assim sucedeu com Carolina, que munida das ferramentas que dispunha - tinta e voz -, mesmo deslegitimada, com suas palavras cavou fundas feridas nas mentes descrentes da sociedade brasileira racista e sexista.

Neste sentido, pensando na representação feminina desta canção, concluímos que, se por um lado, a sociedade brasileira tenta manter a mulher, principalmente a negra, aprisionada em estigmas criados por seu próprio sistema para seguir sustentando a deslegitimação de sua intelectualidade por carecer de

letramentos que não sejam eurocêntricos, de outro, mulheres negras transgridem, compreendendo a genialidade poética, política e visceral de suas mentes cirúrgicas e de tantas outras mulheres negras que transbordam intelecto. Como pontuado por Ribeiro (2020, p. 75), “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias”. Assim, as ferramentas anteriormente criadas pelas mãos de mulheres negras para escalar o abismo de subalternidade a que foram lançadas pela sociedade, seguem sendo fabricadas.

### 5.3 AS GRANFINAS

*Você nasceu foi para ser granfina  
andar na seda e discutir francês  
Se compenetre que o samba é alta bossa  
e é p'rá nêgo de choça que não fala o inglês.<sup>19</sup>*

A canção *As granfinas* é uma moda de viola, modalidade de música brasileira que geralmente apresenta como características marcantes melodia solta e voz que conta uma história. A música se inicia sob o canto testemunhal, onde a cantora narra que esteve conversando com um homem que chama de compadre Sebastião. A partir daí, o que segue é o relatado por Sebastião, que se queixa de ter casado com uma mulher a quem ele se refere sempre como “granfina”. O anonimato que lhe suprime o nome é o mesmo que não lhe desenha o rosto. Portanto, com base no contexto histórico-social do Brasil, seus mitos fundadores e da interseccionalidade, trataremos de entender quem é essa mulher, levando em consideração o núcleo da narrativa e suas pistas no canto de Carolina acerca do cenário.

Inicialmente refletiremos sobre o termo que dá nome a canção. É relevante lembrar que Carolina viveu a era do rádio dentro do período em que a façanha de implantar os mitológicos símbolos nacionais nos imaginários coletivos estava em curso. Paralelamente, emergia a “pequena notável”, Carmen Miranda que, segundo Kerber (2007), em 1929, alcançou êxito depois que “conheceu o compositor Josué de Barros, que a lançou no mercado fonográfico” (KERBER, 2007, p. 98). O autor

---

<sup>19</sup> Trecho da canção *Você Nasceu P'ra Ser Granfina* (1939) composta por Laurindo Almeida e interpretada por Carmen Miranda.

aborda as representações das identidades nacionais a partir das canções de Carmen Miranda, contrapondo dois pontos importantes em seu repertório musical: De um lado as constantes aparições das figuras do rico, do granfino, de outro, a do miserável, do malandro, do mulato (KERBER, 2007).

Como narrado por Carolina, Sebastião se queixa:

*Me casei c'uma granfina  
Que da vida não tem noção  
Num lava, num passa ropa  
Para não estragar a mão  
A vida está muito cara  
Tenho que pagá pensão  
(JESUS, 1961)*

À primeira vista Sebastião se encontra à deriva em meio a sua visão extremamente sexista acerca das atividades que uma esposa deve exercer em pleno século XX, mas oras, estamos no século XXI e as coisas pouco mudaram, principalmente para a mulher negra.

Sobre o termo “granfina”, o tomaremos como migrante do universo elitista para camadas mais populares. Desse modo, dadas as preocupações apresentadas por Sebastião, dinheiro é um problema tanto para ele quanto para a mulher a qual se refere como granfina, assim, compreendemos que o adjetivo atribuído à ela diz mais respeito à raça do que à classe. Quando Sebastião diz que a granfina da vida não tem noção, está atribuindo o fato ao descumprimento de obrigações que qualquer ser humano deveria desempenhar, marcando um dimorfismo artificial, engendrado nos primórdios da invasão em Abya Yala e que somente é benéfica para o lado masculino.

Assim, esse mito de que existem funções e habilidades diferentes para homens e mulheres é mantido vivo através de sua insistente repetição para justificar, por exemplo, o pensamento de que tarefas domésticas fazem parte do universo feminino. Segundo Lugones “durante la última parte del siglo XIX y hasta la primera Guerra Mundial, la función reproductiva fue considerada la característica esencial de una mujer” (LUGONES, 2008, p. 84). Ao longo do tempo, mulheres são trancafiadas no calabouço do lar e da maternidade graças à manutenção das estruturas sociais. Compreendendo que mantê-las nesse lugar traz benefícios diretos aos homens, não

é de se estranhar que eles, além de fazê-lo, induzam mulheres a naturalização dessa lógica, principalmente por vias românticas. Desse modo, por eliminação, as pistas indicam que essa não se trata de uma representação da mulher negra e sim da mulher branca, não a branca pertencente à elite, mas que ainda assim, carrega consigo o privilégio da brancura.

Refletindo sobre privilégios no que diz respeito às mulheres brancas empobrecidas, traço um paralelo com a canção Cozinheira granfina (Sá Róris, 1939), interpretada por Carmen Miranda. Trata-se de um diálogo entre um homem que pretende contratar uma empregada e a pretendente ao trabalho, a cozinheira granfina, que sabe francês, italiano, gosta de cinema e toca piano. Todos esses atrativos, que dado o contexto do Brasil, são detidos historicamente por pessoas brancas, faz com que o homem faça para a cozinheira granfina uma contraproposta: Casar-se com ele para não precisar paga-la. Dessa forma, se para a mulher branca e empobrecida sobra somente o lugar do matrimônio e da maternidade, para a mulher negra o que sobra é a total supressão de sua humanidade.

Na obra Quarto de despejo, a autora relata a forma violenta com que os homens tratavam as mulheres na favela. Traçando um paralelo com a atualidade, Ribeiro dirá que:

Segundo o Mapa da Violência de 2015, aumentou em 54,8% o assassinato de mulheres negras ao passo que o de mulheres brancas diminuiu em 9,6%. Esse aumento alarmante nos mostra a falta de um olhar étnico racial no momento de se pensar políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres, já que essas políticas não estão alcançando as mulheres negras. (RIBEIRO, 2020, p. 41).

Os números mostram que o grau de violência que assola mulheres negras e brancas é desigual, confirmando também que violência não se trata apenas de gênero, mas de raça. Sobre o matrimônio, a autora afirma: “Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis” (JESUS, 1960, p. 14). A respeito da recusa de uma proposta de casamento recebida na favela do Canindé, por exemplo, a autora explicita que “um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro” (JESUS, 1960, p. 44), reforçando que seu ideal de vida não é o matrimônio e sim a dedicação à escrita.

Inclusive, desde cedo, como muitas garotas, relata que seu sonho era ser homem, já que os livros de história sempre os referenciavam:

Só lia os nomes masculinos como defensor da patria. Então eu dizia para a minha mãe:

- Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

- Se você passar por debaixo do arco-iris você vira homem.

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. (JESUS, 1960, p. 48).

Não é de se estranhar tal aspiração. Meninas sonham em ser meninos porque a posição social da qual pessoas do sexo masculino desfrutam é incontestavelmente mais confortável que as do sexo feminino. Carolina entendia que ser homem concede uma posição diferente da que ocupa as mulheres, uma vez que homens, em específico brancos, são tidos como universais.

*Fui arranjá uma empregada*

*Pedi 10 mil cruzeiros*

*Meu Deus como hei de fazer*

*Pra arranjá tanto dinheiro*

*Vida de casado hoje*

*É pior que o cativoiro*

(JESUS, 1961)

Antes de abordarmos o trecho apresentado, deixo aqui as questões: Ao pensar em uma médica, uma professora, qual a figura que se forma? E ao pensar na figura de uma empregada doméstica, quem salta à mente? Sobre a última, não é ao acaso que esta atividade foi condicionada ao universo feminino. A colonialidade estrategicamente confinou mulheres a atividades não remuneradas em nome do êxito do sistema capitalista. Ao mirar o caso das mulheres nativo americanas e afro-diaspóricas do Brasil, esse quadro ganha pinceladas ainda mais graves.

Sobre isso, Ribeiro dirá que:

Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2016, 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). Ainda segundo a pesquisa, mulheres negras eram o maior contingente de pessoas desempregadas e no trabalho doméstico. (RIBEIRO, 2020, p. 40).

Recapitulando a questão anteriormente lançada sobre a figura da empregada doméstica, me permito expor um incômodo que relaciona diretamente uma experiência pessoal na academia e o assunto abordado. Não tenho muitos colegas negros na academia, mas curiosamente ser negro e negra em um espaço majoritariamente branco ou ser a primeira (o) de que se tem notícia na família a ingressar no ensino superior não são as únicas vivências que compartilhamos: Grande parte de suas mães exerce ou já exerceu a função de empregada doméstica.

Considerando o exposto, passaremos à seguinte estrofe retomando a questão inicial: Como imagina que seja a empregada que Sebastião sondou contratar para fazer o que nem ele e nem a granfina querem se encarregar? É provável que a personagem a ser contratada seja uma mulher empobrecida e ainda que esteja no anonimato, dado o contexto, podemos intuir a que “raça” pertence. Indo de encontro ao pensamento da intelectual Lélia Gonzalez, concordamos que empregadas sofrem de maneira pungente os efeitos trágicos gerados pelo racismo, “exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática” (GONZALEZ, 1984, p. 231).

Da anterior reflexão tecemos outra: Quem cuida da prole da empregada enquanto ela cuida da prole alheia?

*Para não ficar feia  
Não quer dar de mamar  
Não pega o filho no colo  
Para o vistido num marrotar  
Criança chora de noite  
Ela tem prigiça de levantar  
(JESUS, 1961)*

Indo além do nó que entrelaça a mulher à mera função reprodutiva, volto-me ao quadro não oficial do Brasil, onde a mulher negra, juntamente com a nativa, aparece alimentando bocas brancas, negras e mestiças. A ama-de-leite, que era obrigada a deixar de lado sua cria para aleitar os filhos da *sinhá* e *sinhô*, não ficou no passado, tampouco a figura da mãe preta, que nessa estrofe aparece

simbolicamente na ausência. Ainda que ela não seja mencionada, fica subentendido que esse é o seu lugar. É irônico pensar que ao passo que mulheres brancas buscam emancipação da sociedade sexista brasileira, mulheres negras ainda cuidamos de seus filhos enquanto buscamos escalar o abismo em que a sociedade nos lançou, onde raça articulada com gênero continua nos afogando nas longas jornadas de trabalho análogas a escravidão, na solidão, na exotificação, na visita ao filho ou companheiro na prisão, na hipersexualização<sup>20</sup>.

Desse modo, trazemos à tona o diálogo teórico estabelecido por Akotirene entre o pensamento interseccional de Audre Lorde e Achille Mbembe que gera a seguinte reflexão:

Enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer, contrariando o discurso cristão elitista-branco de valorização da vida e contra o aborto – que é um direito reprodutivo. (AKOTIRENE, 2020, p. 22).

Nesse sentido, a intersecção de raça e gênero nesse caso torna visível o estigma social atrelado ao homem negro que lhe confina em alguns caminhos marginais: malandragem, matar, morrer, ser preso. Parece tão natural como diariamente o racismo estrutural aponta seu revólver na altura da cabeça do homem negro, configurando um inferno em terra tanto para ele, diretamente atingido pela carga de violência, quanto para sua genitora. E aí concordo novamente com Gonzalez quando diz que:

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzalez, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é. (GONZALEZ, 1984, p. 226).

O que atinge a figura do “malandro” atinge também a mulher preta que o pariu. A exemplo disso, Carolina relata ter recebido uma intimação para comparecer às 8 horas da noite em uma delegacia: “Passei o dia catando papel. A noite os meus

---

<sup>20</sup> O termo se refere a atribuição excessiva de caráter sexual a um sujeito ou comportamento.

pés doiam tanto que eu não podia andar. Começou chover. Eu ia na Delegacia, ia levar o José Carlos. A intimação era para ele. O José Carlos está com 9 anos” (JESUS, 1960, p. 25). Mulheres negras no Brasil muitas vezes são impedidas de cuidar de suas crias, antes por estar fadada a cuidar dos filhos dos colonizadores - fato que não mudou muito após a abolição - e hoje porque precisa enfrentar jornadas de trabalho exacerbadas para se manter.

Retomando a análise, o trecho que segue nos revela que a granfina circula entre pessoas da elite:

*Levanta de manhã cedo  
Dizendo eu vô a cidade  
E quando ela chega em casa  
É contando novidade  
Conhece tôda essa gente  
Da alta sociedade.  
(JESUS, 1961)*

Entendendo que a branquitude concede privilégios materiais e simbólicos a pessoas que dela fazem parte, é compreensível a possibilidade da granfina em transitar entre seu universo empobrecido e o universo da alta sociedade, já que a branquitude e seu pacto narcísico da *passabilidade* à brancos, amplificando a proteção que tem uns pelos outros, ainda que o “outro” ou “outra” pertença a camadas de classe mais baixa.

Por fim, nos últimos versos da canção, Sebastião que em um ano de casado ficou de cabelos brancos, segue com suas reclamações sobre o casamento relâmpago com a granfina, afirmando que ela por ele não nutre sentimentos, além de compará-la com um manequim. Para homens, principalmente heterossexuais, as vias do afeto com mulheres só são possíveis a partir de em que mulheres podem lhe facilitar a vida, caso se recusem, não servem porque a desobediência feminina é golpe duro no ego masculino.

Considerando o apresentado e refletindo novamente sobre o nome da canção, trazemos para a superfície da discussão a questão: Porque a pluralização, se Sebastião só menciona uma pessoa, não tratando-se de uma história com mais de uma granfina como supõe o título? É provável que essa manobra de pluralização resida no núcleo do fato de que no Brasil, o termo esteja historicamente ligado não a

um tipo específico de pessoa, mas a uma categoria: a branca. A narrativa não se refere apenas a personagem anônima, mas a representação de uma categoria que, ainda que não disponha de poder econômico e de gênero, dispõe da branquidão.

Retomando a outra representação feminina da canção, a empregada, que provavelmente além de cuidar do lar, será também responsável pela criação da criança da granfina e Sebastião e, levando em consideração o fato de historicamente a atividade estar ligada a um contingente absurdo de mulheres negras, fica a questão: Qual a probabilidade de que a empregada a ser contratada seja uma mulher negra? Volto a traçar um paralelo pessoal: quem vos fala é filha de uma mulher negra que durante anos desempenhou a atividade de empregada doméstica, até se tornar costureira. Seria isso uma coincidência? Considerando que mulheres negras estão mais inseridas em trabalhos tidos como subalternos e que a representação da empregada doméstica em diversas linguagens seja constantemente uma mulher negra, a coincidência se mantém?

Sobre as representações das mulheres negras no imaginário coletivo da sociedade brasileira, em específico sobre a figura da empregada doméstica e da mulata sensual do samba, Gonzalez (1984) dirá que:

O outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. (GONZALEZ, 1984, p. 228).

As observações feitas não estão postas para reforçar estigmas, mas para torná-los visíveis a olhos embaçados que se recusam a enxergar que a mulata objetificada do carnaval, a mãe preta e a empregada doméstica são uma trindade engendrada pelo pensamento eurocêntrico.

Em conclusão, com base no exposto, pudemos observar que as figuras femininas da canção, a granfina e a empregada, compartilham questão do anonimato e de gênero, mas nitidamente ocupam posições distintas na sociedade. De um lado, a granfina possui o privilégio da cor mas não de gênero, de outro, a empregada que provavelmente não dispõe nem de um nem de outro. A esse respeito, é pertinente a reflexão de Ribeiro que dirá que “se para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para

Grada Kilomba a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade. (RIBEIRO, 2020, p. 37).

Desse modo, o que se extrai é que, se por um lado, o sexismo brasileiro continua se renovando para manter a figura da mulher branca empobrecida no limbo da subalternidade, por outro, sua articulação com o racismo gera um impacto por vezes letal à mulher negra. Neste sentido, é pertinente recordar que:

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. (RIBEIRO, 2020, p. 85).

É totalmente legítima a desobediência de mulheres brancas frente a normas estabelecidas pelo sistema de gênero mundialmente sustentado, mas esses passos devem ser dados dentro do reconhecimento de que a brancura lhes situa em uma posição social diferente da ocupada pela mulher negra, que também busca a transformação estrutural.

#### 5.4 A MARIA VEIO

*Vem nega, vem ser minha desculpa  
Vem que aqui dentro ainda te cabe  
Vem ser meu álibi, minha bela conduta  
Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!<sup>21</sup>*

A canção *A Maria veio* se trata de um baião, gênero popular no nordeste brasileiro, oriundo de um tipo de lundu. A canção, narrada de forma onisciente na terceira pessoa, se inicia com a indagação: A Maria veio? Não há de fato muitas pistas sobre o lugar para onde Maria não se dirigiu ou deveria dirigir-se. Repetitiva e divertida, a canção dita um tom entusiasmado ao disco. Assim, a fim de entender essa representação feminina, observemos os versos seguintes:

*Maria diz que é casada  
Honesto, mulher de bem  
Maria vive com todos  
Mas não gosta de ninguém*

<sup>21</sup> Trecho da poesia *Mulata Exportação* (2011) de Elisa Lucinda.

(JESUS, 1961)

Inicialmente Maria é apresentada como uma mulher que conta ser casada, mas que vive com todos, abrindo brecha a interpretação de que é desejável. Tal hipótese vai de encontro a possibilidade de traçarmos um paralelo entre Maria e uma personagem brasileira que vem sendo construída pelo carnavalesco imaginário racista e sexista brasileiro desde o século XIX: a mulata.

Na conhecida obra brasileira *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, existe uma dualidade nas representações - implicitamente polissêmicas - atribuídas à mulher afro-diaspórica, como por exemplo, a personagem designada mulata Rita Baiana e Bertoleza, mulher cafuza escravizada. Apesar de negras, ambas ocupam posições distintas: enquanto Rita é a mulata sensualmente promíscua, Bertoleza é a trabalhadora escravizada. A respeito das aparições da mulata na literatura, Corrêa aponta para a

rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito: manjerição, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (*Gabriela*, cravo e canela, 1958; *Tenda dos milagres*, 1969); mandioca doce nas de João Felício dos Santos (*João Abade*, 1958). (CORRÊA, 1996, p. 39).

Gostosa e cheirosa, a personagem é apresentada sempre como objeto de desejo masculino. Sobre o surgimento, Souza (2018) afirma, baseada em *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções* de Neide Veneziano, que “a personagem-tipo da *mulata* surge pela primeira vez em uma comédia *Direito de linhas tortas* do autor França Júnior, em 1870.” (SOUZA, 2018, p. 34). A autora acrescenta que no teatro de revista, a personagem era caracterizada

primeiramente, pelo seu corpo exuberante, seu linguajar muitas vezes falado de forma incorreta para os entendidos da norma da língua culta, era uma linguagem com a herança do modo de falar do período da escravidão. Conhecida como uma boa dançarina de samba e maxixe, sua presença é quase indispensável quando a revista era carnavalesca ou se o assunto na cena era sobre o carnaval. (SOUZA, 2018, p. 36).

Além da literatura e teatro, sua representação está presente na música, nas artes plásticas, na rádio, nas telas do cinema e da TV. A exemplo disso, a Rede Globo, emissora televisiva mais consumida pelas massas no Brasil, mantém em sua programação há mais de três décadas o programa *Globeleza*, que cobre o carnaval.

“Globeleza” é também o nome dado a “mulata” - nua com partes do corpo pintadas - que samba anualmente vinhetas carnavalescas no programa. Ao cruzar o carnaval com o mito da democracia racial, Gonzalez (1984) dirá que

É justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. (GONZALEZ, 1984, p. 228).

De maneira mítica, propagou-se a ideia de que a mulata representa o lado “selvagem” da brasileira pois não nega fogo, principalmente aos brancos filhos da colonização. Outro exemplo dessa representação está presente na marchinha *Mulata*, composta pelos irmãos Valença em 1929 e interpretada por Lamartine Babo sob o título *O teu cabelo não nega*:

*O teu cabelo não nega, mulata  
 Porque és mulata na cor  
 Mas como a cor não pega mulata  
 Mulata, eu quero o teu amor  
 Tens um sabor bem do Brasil  
 Tens a alma cor de anil  
 Mulata, mulatinha, meu amor  
 Fui nomeado teu tenente interventor<sup>22</sup>*

Refletindo sobre o trecho, é importante observar como o cabelo é exposto na canção, já que tal elemento marca o enlace entre gênero e raça no que diz respeito à mulher negra. No imaginário social brasileiro as madeixas circulam em uma via de mão dupla: de um lado o cabelo bom, liso, idealizado como belo e superior, de outro o cabelo ruim, crespo, tido como inferior, feio e ambos “estão localizados no mesmo contexto de significação cultural” (GILLIAM, 1995, p. 533).

Indo de encontro a frase “o teu cabelo não nega”, acreditamos ser “um equívoco colocar a cor como o traço principal de raça. A cor da pele não importa

<sup>22</sup> Trecho da canção *Mulata* (1929) composta pelos Irmãos Valença e modificada e interpretada como *O Teu Cabelo Não Nega* (1932) por Lamartine Babo.

tanto quanto o tipo de cabelo pois o cabelo liso ondulado e comprido sempre codifica a mulher escura como mulata” (GILLIAM, 1995, p. 533). Se antes mulheres negras estavam confinadas ao pente de ferro para esticar os cabelos, hoje seguem confinadas à produtos químicos que prometem o liso natural em prol de maior aceitação social, demonstrando quão devastadora é a opressão gerada da união entre gênero e raça.

No verso seguinte, fica implícita a relação criada entre a cor da pele e uma enfermidade, que por não ser contagiosa, abre ao menos a possibilidade para o sexo. A letra racista e sexista confirma o aprisionamento da figura da “cor do pecado” ao campo meramente sexual através de estereótipos construídos e religiosamente repetidos ao longo do tempo. A mulata não era o único símbolo marginal emergindo para a nação, a figura do malandro também estava em processo de molde. A dupla em questão transcendeu os cenários, os palcos, à dramaturgia, o carnaval, saltando da ficção alimentada pela sociedade brasileira para aterrizar no que essa mesma sociedade chama de realidade.

*Maria diz que é casada  
Que é madame de primeira  
Maria sai de casa  
Passa a noite na gafeira  
(JESUS, 1961)*

O verso conta que Maria diz que é casada e *madame*, palavra francesa que no imaginário brasileiro está ligada à elite branca. Em contrapartida, surge outra pista ligada às margens: a gafeira. No cenário do samba de gafeira, os personagens principais são a mulata e o malandro. A esse respeito, Zenícola (2007) revela a forte relação existente entre o surgimento da gafeira e da dupla mulata e malandro, afirmando que a construção dos três se desenvolve no mesmo período histórico.

A autora conta ainda que juntamente com o malandro está “a mulata apimenta o Samba da Gafeira com seus requebros e sensualidade, misto de provocação e sedução” (ZENÍCOLA, 2007, p. 78). Dessa forma, as palavras *madame* e *gafeira*, usadas na construção do verso, marcam oposição já que a primeira geralmente está ligada à mulheres brancas da elite e a segunda ao universo negro e marginalizado.

*Conhece suas altezas  
Que mora em Copacabana  
Maria conta grandeza  
Mas passa a pão e banana  
(JESUS, 1961)*

O seguinte verso nos revela que Maria conhece as altezas - que entendemos por elite - de Copacabana, o que nos leva até o Rio de Janeiro, um cenário cheio de peculiaridades. Muitos produtos da cultura nacional foram gestados ou tiveram os processos atravessados por esse espaço geográfico mágico, inclusive a trindade malandro, mulata e Samba de Gafieira “que passam a representar o aspecto corporal do carioca pelo viés da malemolência” (ZENÍCOLA, 2007, p. 78).

Nos seguintes versos, observa-se que apesar de “contar grandeza”, a personagem é uma mulher empobrecida, o que anula a anterior posição de madame a qual se coloca. No final das contas a narrativa não explicita para onde Maria “veio” e nem o porquê, mas dá pistas acerca de seu universo. Por fim, observa-se que a representação feminina trazida no bojo da canção é rodeada de elementos comuns ao universo negro e branco, como a gafieira ou as palavras “madame” e “altezas” de Copacabana, o que reforça a hipótese de se tratar de uma mulher que transita entre esses dois mundos distintos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Recomendo que pesquise  
Muito mais dessa escritora  
Que era mãe, era poeta  
Era forte inspiradora  
E ainda era uma artista  
Com talento de cantora.*<sup>23</sup>

Levando em consideração o objetivo geral da pesquisa em analisar quatro canções do disco *Quarto de Despejo* (1961), para observar suas representações femininas e os objetivos específicos de contextualização histórica, exposição da trajetória da intelectual Carolina, dos conceitos de interseccionalidade e lugar de fala e a conexão entre aspectos do rádio e samba com as composições, podemos tecer algumas considerações.

No caso das quatro faixas analisadas, verificamos que elas contêm cinco representações femininas: Maria Rosa na canção *Vedete da Favela*; uma figura não identificada pela compositora em *Moamba*; a granfina e a empregada na canção *As granfinas* e Maria na música *A Maria veio*. Ditas representações estão, de certo modo, entrelaçadas à vivência da escritora e ao lugar de fala em que Carolina se insere. Na primeira canção narrada na terceira pessoa, a partir da relação de elementos da composição com o contexto histórico-social e considerando pontos similares da vida da cantora e da personagem, por exemplo, que a personagem Maria Rosa seja, assim como Carolina de Jesus, uma artista que ganhou prestígio e saiu na imprensa, traçamos conexão entre ambas e, através dos conceitos de lugar de fala e interseccionalidade, tornamos visíveis a junção das categorias sociais da personagem que não são explicitamente marcadas na canção. Em contrapartida, observou-se a mobilização de resposta ao lugar social que ocupa a cantora, através do canto de subversão que reivindica a fala, mesmo com o empecilho histórico de falar. Assim, concluímos que a figura central do samba *Vedete da favela* é uma

---

<sup>23</sup> Trecho do cordel “Carolina Maria de Jesus”, retirado da página 41 do livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* (2017) de Jarid Arraes.

representação da própria autora que alça sua voz e transborda auto exaltação, movendo ventos de ressignificação.

No samba toada *Moamba*, a polissêmica palavra em destaque apresenta sentido sobrenatural, sendo atribuído à dura realidade estática vivenciada pela compositora, que canta em primeira pessoa. Desse modo, consideramos o uso do termo como uma metáfora ao cativeiro onde a sociedade lança mulheres negras empobrecidas. Através do contexto histórico, do lugar de fala e da interseccionalidade, diagnosticamos a canção como uma potente denúncia sobre o lugar da mulher, principalmente da negra, que ao longo da história foi moldada nos imaginários coletivos como subalterna e incapaz de construir saberes. Nesse sentido, tornou-se perceptível a transgressão de Carolina de Jesus e sua auto representação na canção, que ao entoar desde seu ponto de vista uma situação que não rege apenas o plano individual, mas o estruturalmente coletivo, mostra que ainda que as cordas sociais continuem a prender mulheres negras no silenciamento, elas seguem criando alternativas para transcender e burlar as lógicas hegemônicas.

A moda de viola *As granfinas* é cantada como um testemunho onde a cantora narra uma conversa com o personagem Sebastião. Destilando sexismo, o homem se queixa do casamento com uma granfina que não faz tarefas domésticas. O sujeito brevemente cogita a possibilidade de arranjar uma empregada, mas pelo custo, desiste. Apesar do título pluralizado, a canção só apresenta uma granfina que não pertence à elite, desse modo, atribuiu-se a pluralização do título da canção a categoria social de raça. Ao longo da análise, torna-se visível o tom irônico do adjetivo empregado à personagem principal, uma mulher branca recém casada que apesar de não fazer parte da alta sociedade, circula por ela graças ao privilégio assegurado pelo pacto narcísico da branquitude. Considerando a oposição entre a granfina e a empregada, acreditamos que a segunda se trate de uma mulher racializada. O resultado da articulação entre as categorias gênero, raça e classe é o aprisionamento estrutural da mulher negra em lugares sociais subalternizados. Assim, com apoio do contexto histórico-social e da interseccionalidade, constatamos que as representações femininas que surgem, apesar de compartilharem questões de gênero, são opostas: de um lado a granfina, uma mulher branca confinada a construção mitológica da ideia de papéis de gênero, de outro a empregada estigmatizada a funções maternais e domésticas graças a soma da invenção colonial de gênero e raça.

O baião *A Maria veio*, narrado de forma onisciente na terceira pessoa, apresenta a personagem Maria, uma mulher desejada, empobrecida e frequentadora de samba de gafieira carioca. Dessa forma, tendo como eixo o contexto histórico-social e a interseccionalidade, traçamos um paralelo com Maria e a uma figura nacional alimentada pelo imaginário racista e sexista brasileiro: a mulata.

Com base na observação da confluência entre o objetivo geral e os objetivos específicos, concluímos que esses foram atingidos, já que aprofundaram as reflexões acerca das representações femininas presentes nas canções, além de identificar seus lugares sociais a partir da intersecção dos marcadores que as permeiam. A execução da análise das quatro músicas presentes no disco fez brotar também a possibilidade futura de analisar as demais canções para observar outras representações.

Reforçamos assim, a relevância da presente pesquisa que a partir do objeto estudado, torna possível a observação dos lugares que a sociedade brasileira confinou a mulher, principalmente a negra, além de reconhecer Carolina Maria de Jesus como a intelectual produtora de conhecimentos que a sociedade brasileira insiste em negar. Entendemos que a mulher negra carece de aliadas e aliados justamente porque no geral, ao mesmo tempo que a companheira branca só enxerga gênero, o companheiro negro vê apenas raça.

Desse modo, se considerarmos a intersecção entre essas e outras categorias, o que sobra para a mulher negra é a impossibilidade de escolher somente um lado da moeda. Assim, enunciando desde o lugar social de mulher, negra e lésbica que é lida por vezes como não mulher devido a performance estética, ressalto que essas intersecções amplificam as opressões experimentadas por determinados grupos nessa racista e sexista sociedade brasileira, já que os estigmas são atualizados para mantê-los na base da estrutura social.

Ainda hoje a sociedade segue estigmatizando mulheres negras de mulatas do carnaval, de mães pretas, de mucamas, de empregadas domésticas, ou seja, uteis exclusivamente para o sexo e para o trabalho, mas nunca para a intelectualidade. Ressaltamos ainda que a intelectualidade não é branca nem masculina e que

Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram forjadas no seio de sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas, por exemplo, ainda insistam no argumento de que somente elas pensam na coletividade; que pessoas negras, ao reivindicarem suas existências e modos de fazer político e intelectuais,

sejam vistas como separatistas ou pensando somente nelas mesmas. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais. (RIBEIRO, 2020, p. 31).

Desse modo, o que falta à sociedade brasileira é um extenso caminho de (des)letramentos eurocêntricos, para que possam desembaçar os olhares coloniais que lançam os saberes produzidos por grupos subjugados. Em síntese, considerando que parte da academia consome majoritariamente produções masculinas brancas e resume as demais construções de conhecimento à identitárias, usar o espaço acadêmico para cruzar o teor do disco *Quarto de Despejo* com o contexto histórico e os conceitos de interseccionalidade e lugar de fala, para observar representações femininas, é um ato transgressor de nado contra a corrente.

**FONTES:****Álbum:**

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Intérprete: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP.

**Escritos:**

JESUS, Carolina Maria de; DANTAS, Audálio; TEIXEIRA, Alberto. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Livraria F. Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria. Cuarto de desechos y otras obras. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019

**REFERÊNCIAS:**

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

ALBUQUERQUE, Wlamyra. “**A vala comum da ‘raça emancipada’**”: **abolição e racialização no Brasil, breve comentário**. *História Social*, n. 19, 2010. p. 91-108.

ARRAES, Jarid. **Heroínas Negras. Brasileiras em 15 Cordéis**. São Paulo: Pólen. 2017.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2007.

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

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 5-58.

BOLSANELLO, Maria A. **Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras**. *Educar em Revista*, n. 12, 1996 p. 153-165.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume, 2006.

CASTRO, Mary Garcia. **Feminização da pobreza em cenário neoliberal**. *Mulher e trabalho*, v. 1, 2001. p. 89-96

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CORRÊA, Mariza. **Sobre a invenção da mulata**. *Cadernos Pagu*, n. 6/7, 1996. p. 35-50.

DOMINGUES, Petrônio José. **O mito da democracia racial e a mestiçagem em São Paulo no pós-abolição (1889-1930)**. *Tempos históricos*, v. 5, 2004. p. 275-292.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia – Desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In: Alexandre, M. A. (org.). Representações Performáticas Brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FORTUNA, Daniele R.; OLIVEIRA, Rosane C.; VILAÇA, Márcio L. C.; **Representações discursivas da mulher na imprensa nos anos dourados: A**

**moça de família e a leviana.** Revista Philologus, Ano 25, n. 75. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2019. p. 2804-2816.

GILLIAM, Angela. **Negociando a subjetividade de mulata no Brasil.** Revista Estudos Feministas, v. 3, n. 2, 1995. p. 525-543.

GÓES, Fred. **A imagem do carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias.** Revista Textos do Brasil, v. 15, 2002.

GONZALEZ, L. **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, v. 2, n. 1, 1984. p. 223-244.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda.** Salvador: EDUFBA, 2015.

hooks, bell. **Intelectuais negras.** Estudos feministas, v. 3, n. 2, 1995. p. 464-478.

KERBER, Alessander. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940).** Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007.

LAVORATI, Carla. Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável. **ANTARES: Letras e Humanidades**, v. 6, n. 12, 2015, p. 168-182.

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

MENEGUEL, Yvonete Pedra; OLIVEIRA, Oséias de. **O Rádio no Brasil: do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava.** Disponível em:

<<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/713-4.pdf>>. Acesso em: 18 de Agosto de 2021.

MENESES, Gerson G. L. **Racismo o colonialidad del saber en la historiografía brasileña, de Francisco Varnhagen a Gilberto Freyre.** Revista Religación. Vol II, n.5 Quito, 2017. p. 33-50.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NOTTINGHAM, Priscila; FROTA, Helena. **O Brasil na rota do tráfico de escravas brancas: entre a prostituição voluntária e a exploração de mulheres na Belle Époque.** Revista Sinais, n. 11, 2012.

NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. **Os estudos sobre feminização da pobreza e políticas públicas para mulheres.** Anais, 2016. p. 1-12.

QUEIROZ FILHO, Alfredo P. de. **Sobre as Origens da Favela (The origins of the 'favela')**. Mercator, v. 10, n. 23, 2011. p. 33-48.

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

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia - USP: São Paulo, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

SOUZA, Ingrid Constantino. **Mulata de qualidade, malandro da vadiagem: A representação do personagem-tipo no teatro de revista brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro: Seropédica, 2018.

ZENÍCOLA, Denise. Dança de malandros e mulatas. *In*: Ligiero, Z; Zenícola, D. **Performance afro-ameríndia**. Rio de Janeiro: Publit, 2007. p. 67-80.

## ANEXOS:

## ANEXO A - LETRA DA CANÇÃO A VEDETE DA FAVELA

## A VEDETE DA FAVELA

bis { Salve ela  
(oi) salve ela  
Salve ela  
A vedete da favela

Conhece a Maria Rosa  
Ela pensa que é a tal  
Ficou muito vaidosa  
Saiu seu retrato no jornal

bis { Salve ela  
(oi) salve ela  
Salve ela  
A vedete da favela.

Maria conta vantagem  
Que comprou muitos vestido  
Preparando a sua bagagem  
Vai lá pros Estados Unidos

bis { Salve ela  
(oi) salve ela  
Salve ela  
A vedete da favela.

Fonte: Disponível em:  
<[https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547\\_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf](https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf)> Acesso em: 30 de out de 2021.

## ANEXO B - LETRA DA CANÇÃO MOAMBA

### MOAMBA

Eu não tenho casa  
 Nem comida pra comê  
 Nem comida pra comê  
 Eu não tenho casa  
 Bis { Nem comida pra comê  
 Ó meu Deus trabalho tanto  
 Vivo neste miserê  
 Don don don don .....

Eu sofro tanto  
 Dura é a minha provação  
 Dura é a minha provação  
 Ora, eu sofro tanto  
 Bis { Dura é a minha provação  
 Todo mundo come carne  
 Eu só como arroz e feijão  
 Don don don don.....

Não tenho vestido  
 Nem sapato nem chapéu  
 Nem sapato nem chapéu  
 Ora, não tenho vestido  
 Bis { Nem sapato nem chapéu  
 Quem não tem de ir pra cima  
 (oi) não adianta olhar pro céu  
 Don don don don ..... .....

Eu vivo de tanga  
 Muito triste e descontente  
 Muito triste e descontente  
 Ora, eu vivo de tanga  
 Bis { Muito triste e descontente  
 Me botaram uma moamba  
 Minha vida não vai pra frente  
 Don don don don.....

Fonte: Disponível em:  
[https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547\\_1e94fdba5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf](https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547_1e94fdba5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf) Acesso em: 30 de out de 2021.

## ANEXO C - LETRA DA CANÇÃO AS GRANFINAS

## AS GRANFINAS

Mãe de viola

Estive hoje conversando  
Com o cunpadre Sebastião  
O coltado a mim queixava  
Sua triste situação  
De jeito que êle falou  
O pobre está com a razão

Mãe casei e' uma granfina  
Que da vida não tem noção  
Nem lava num passa roupa  
Para não estragar a mão  
A vida está muito cara  
Tenho que pagá pensão

Fui arranjá uma empregada  
Peliu 10 mil cruzeiros  
Meu Deus como hei de fazer  
Pra arranjá tanto dinheiro  
Vica de casado hoje  
É pior que o cativoiro

Pam não ficar feia  
Nã quer dar de mamar  
Nã pega o filho no colo  
Pam o vistido num marrotar  
Criança chora de noite  
Ela tem priguica de levantar

Se tu fico dentro de casa  
Ela sai o dia inteiro  
Diz que vai na manicure  
Omr' hora é o cabeleiro  
A casa não vê vassoura  
Tá pior do que chiqueiro

Levinta de manhá cedo  
Dizendo eu vô a cidade  
E quando ela chega em casa  
É cantando novidade  
Conhece tôda essa gente  
Da alta sociedade.

Minha mulher dentro de casa  
Não passa de um manequim  
Agora eu tenho certeza  
Ela num gosta de mim  
Se tivesse consciência  
Não sofria eu tanto assim

Estou com um ano de casado  
Meu cabelo embranqueceu  
Ela vive passeando  
Quem pensa em tudo sou eu  
Dinheiro que eu pus na caixa  
Tudo desapareceu.

Fonte: Disponível em:  
<[https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547\\_1e94fdba5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf](https://www.vidapoescrito.com/files/ugd/92f547_1e94fdba5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf)> Acesso em: 30 de out de 2021.

## ANEXO D - LETRA DA CANÇÃO A MARIA VEIO

## A MARIA VEIO

bis { A Maria veio  
 Num veio não  
 Por que é que não veio  
 Não sei não

Maria diz que é casada  
 Honesta, mulher de bem  
 Maria vive com todos  
 Mas não gosta de ninguém

bis { A Maria veio  
 Num veio não  
 Por que é que não veio  
 Não sei não

Maria diz que é casada  
 Que é madame de primeira  
 Maria sai de casa  
 Passa a noite na gafieira

{ A Maria veio  
 Num veio não  
 Por que é que não veio  
 Não sei não

Conhece suas altezas  
 Que mora em Copacabana  
 Maria conta grandeza  
 Mas passa a pão e banana.

Fonte: Disponível em:  
 <[https://www.vidaporescrito.com/\\_files/ugd/92f547\\_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf](https://www.vidaporescrito.com/_files/ugd/92f547_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf)> Acesso em: 30 de out de 2021.