CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

ANDARILHA DE SI: O LEGADO NEGRO DE CAROLINA MARIA DE JESUS NOS SAMBAS DE "QUARTO DE DESPEJO"

Jaqueline dos Santos Rocha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientadora: Profa. Dra. Elisângela de Jesus Santos
Coorientadora: Profa. Dra. Sílvia Barros da Silva Freire

Rio de Janeiro
Agosto, 2022

ANDARILHA DE SI: O LEGADO NEGRO DE CAROLINA MARIA DE JESUS NOS SAMBAS DE “QUARTO DE DESPEJO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, PPRER do Centro Federal de Educação Tecnológica "Celso Suckow da Fonseca", CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Étnico-Raciais

Jaqueline dos Santos Rocha

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professora Dra. Elisângela Santos (CEFET/RJ) (orientadora)

_____

Professora Dra. Sílvia Barros da Silva Freire (COLÉGIO PEDRO II) (coorientadora)

_____

Professora Dra. Talita de Oliveira (CEFET/RJ)

_____

Professora Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ)

SUPLENTES

_____

Professora Dra. Valquíria Pereira Tenório (IFSP)

_____

Professora Dra. Maria Cristina Giorgi (CEFET/RJ)

Rio de Janeiro
Agosto, 2022

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

R672 Rocha, Jaqueline dos Santos
Andarilha de si: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de “quarto de despejo” / Jaqueline dos Santos Rocha. — 2022.
117f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2022.
Bibliografia : f. 112-117
Orientadora: Elisângela de Jesus Santos
Coorientadora: Sílvia Barros da Silva Freire

1. Relações étnicorraciais. 2. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. 3. Andarilhos. 4. Samba. 5. Literatura brasileira – Escritoras negras. I. Santos, Elisângela de Jesus (Orient.). II. Freire, Sílvia Barros da Silva (Coorient.) III. Título.

CDD 305.8

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer a Oxalá e a minha mãe Iemanjá, e a todos os meus ancestrais por estar viva e, acredito que por isso, tenho minha missão a cumprir. A construção desta dissertação foi atravessada por um período muito difícil da minha vida que envolveu perda de pessoas queridas devido a pandemia da COVID-19. Familiares e amigos se foram deixando para mim a lição de que a vida é um sopro e tudo muda o tempo todo. Além disso, fiquei sem moradia durante essa pandemia, foram 2 anos morando na casa de amigos, sem casa própria, o que gerou complicações para a conclusão deste trabalho, além de ter ficado sem computador, mas tive o privilégio de ser abrigada e acolhida por eles os quais venho aqui agradecer diretamente.

Agradeço imensamente a querida professora e amiga, Talita de Oliveira, que foi generosa ao ponto de me acolher dentro da época mais crítica da pandemia, me dando suporte e me acolhendo em sua residência. Logo em seguida fui recebida na residência do amigo Álvaro Maciel a quem venho dedicar minha gratidão durante o tempo de abrigo. Agradeço muitíssimo a amiga, Cláudia Escalfoni que me abrigou em seu lar no início da pandemia e depois do término da minha separação, sendo ela um apoio fundamental nesse processo de escrita. Agradeço profundamente as minhas professoras que me ajudaram neste processo de construção da dissertação, em primeiro lugar minha professora orientadora Elisângela de Jesus Santos que me ajudou a pensar uma Carolina andarilha e cancionista e, ainda minha professora co-orientadora Silvia Barros que me deu todo o suporte necessário a partir da transição e saída da Professora Elisângela do PPRER.

Quero agradecer a minha mãe, Dona Helena, por estar comigo me dando apoio e confiando no meu trabalho. Ficamos muito tempo separadas e todo esse processo foi duro demais. Agradeço ao programa de Bolsa do CEFET, pois se não fosse pela bolsa não sei se conseguiria terminar esta dissertação. A amiga Cláudia Simone que me emprestou seu computador para que eu não interrompesse o processo de escrita desta dissertação. Agradeço a todos os outros amigos e familiares que estiveram presentes dando apoio a uma mulher preta oriunda de uma favela a ingressar neste mestrado e conseguir concluí-lo. Agradeço aos meus ancestrais por me ajudarem a conseguir tornar-me protagonista da minha própria história. Axé, meus irmãos!

RESUMO

Andarilha de si: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de "Quarto de Despejo"

A obra poética de Carolina Maria de Jesus percorre deslocamentos, andanças e travessias que vão compor sua escrita. Carolina é uma andarilha de si em busca de seu autorreconhecimento que vai além de uma narradora singular para abarcar experiências que refletem a vivência coletiva de outras mulheres e realidades negras. Daí se justifica falar em escrevivências (EVARISTO, 2007, 2018) quando lidamos com a obra de Carolina Maria de Jesus: as experiências narradas pela autora e que constituem o tecido de sua poética dialogam com as vivências próprias de dor e luta pessoais, mas também de outras tantas mulheres negras. Dentro dessa perspectiva, Carolina transfigura e potencializa-se a partir de seu disco-documento, o álbum "Quarto de Despejo", 1960, lançado pela RCA Victor. A andarilha Carolina é também uma cancionista, conceito de TATIT (2012) e utiliza-se do disco como instrumento que potencializa sua voz. Entendendo o samba como um gênero discursivo literomusical e uma forma de letramento, o disco representa as produções culturais das camadas populares, enquanto constituinte das subjetividades da população negra que o forjou. Nos sambas analisados, identificamos narrativas musicais que nos ajudam a compor a trajetória pessoal e a perspectiva poética de Carolina para perceber como a autora-cancionista elabora representações da sua vida em seus sambas e que configuram um cenário atual da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Caráter andarilho; Sambas de Carolina; Escrevivências; Caráter cancionista.

ABSTRACT

Wanderer of herself: Carolina Maria de Jesus's black legacy in the sambas from "*Quarto de Despejo*"

Carolina Maria de Jesus' poetic work covers displacements, wanderings and crossings that will compose her writing. Carolina is a wanderer of herself in search of self-awareness that goes beyond a singular narrator to encompass experiences that reflect other black women's collective experiences and realities. Hence, it is justified to speak of 'writingsperience' (EVARISTO, 2007, 2018) when dealing with the work of Carolina Maria de Jesus: the experiences narrated by the author and which constitute the fabric of her poetics dialogue with her own experiences of pain and personal struggle, but also of many other black women. Within this perspective, Carolina transfigures and strengthens herself from her document-album, the album "Quarto de Despejo ", 1960, released by RCA Victor. Carolina is also a songwriter. Understanding samba as a literary-musical discursive genre and a form of literacy, her album represents cultural productions of popular classes, as constituent of the subjectivities of the black population that forged it. In the analyzed sambas, we identified musical narratives that help us to compose Carolina's personal trajectory and poetic perspective to understand how the songwriter-author elaborates representations of her life in her sambas and that configure brazilian's society current scenario.

Keywords: Wanderer character; Carolina's sambas; Writingsperience; Song character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Carolina Maria de Jesus escrevendo 18
Figura 2 – Carolina Maria de Jesus com uma xícara 19
Figura 3 – Clarice Lispector pega autógrafo de Carolina Maria de Jesus..... 19
Figura 4 – Carolina Maria de Jesus andando pelo mundo 25
Figura 5 – Disco Canto dos Escravos por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme 44
Figura 6 – Pintura de John Mawe: mineração no Serro Frio (Diamantina) 45
Figura 7 – Tias baianas caminhando nas ruas do Rio de Janeiro 55
Figura 8 – Tias Baianas 57
Figura 9 – Sindicato do Samba: homenagem a Nelson Sargento – TV Brasil, 2018..... 67
Figura 10 – Carolina ouvindo rádio 72
Figura 11 – Álbum Quarto de Despejo, 1961 73
Figura 12 – Contracapa de Quarto de Despejo, 1961. 76
Figura 13 – Carolina viajando pela Air France 90
Figura 14 – Carolina costurando seu vestido de penas para apresentação no período de Carnaval 91
Figura 15 – Carolina Maria de Jesus 111

SUMÁRIO

Introdução **9**

1 – Carolina andarilha de si: a rua, seu trabalho e suas travessias são possibilidades constantes de reinvenção da vida **25**

1.1 – A rua e o trabalho informal como estratégias de vida dos trabalhadores andarilhos 31

1.2 – A força da tradição da oralidade do povo negro representada a partir do canto. Os cantos de vissungos, os cantos de trabalho, reflexo da memória ancestral 39

1.2.1 – "Com licença do sinhô moço/Com licença do dono di terra" Os Canto dos Vissungos são cantos de trabalho 42

1.2.2 – Os pregões de rua e os *Jingles*: semelhanças, diferenças e repercussões atuais 50

1.3 – As tias baianas como matriarcas do samba e da organização da população negra-africana no espaço urbano do Rio de Janeiro 55

1.3.1 – A Tia Ciata compositora, um breve contexto do samba urbano carioca 59

1.3.2 – O centro urbano do Rio de Janeiro 63

2 – O caráter cancionista de Carolina: o disco como retrato da escrevivência da autora **69**

2.1 – O disco de Carolina como um retrato de escrevivência 71

3 – Uma análise de *Quarto de Despejo* **84**

3.1 – Atitudes de Carolina Maria de Jesus 84

3.1.1 – Rá ré ri ró rua 84

3.1.2 – Vedete da Favela 88

3.2 – Atitudes dos homens 92

3.2.1 – Pinguço 92

3.2.2 – Simplício 94

3.2.3 – O malandro 96

3.2.4 – Acende o fogo 97

3.3 – Diferenças socioeconômicas 100

3.3.1 – O pobre e o rico 100

3.3.2 – Moamba 105

3.3.3 – As granfinas 107
3.3.4 – A Maria Veio 110
Considerações finais 113
Referências bibliográficas 117

Introdução

> Carolina, negra, alta, voz forte", protestava. Os Homens continuavam no bem-bom do balanço e ela advertia: “Deixa estar que eu vou botar vocês todos no meu livro.” (JESUS, 2014, p.138)

Se a literatura pode ser entendida como um espaço privilegiado de representação do mundo e das relações humanas no qual autores(as) apresentam seu olhar sobre diversos aspectos da vida, cabe pensarmos acerca da ocupação desse espaço por mulheres como *Carolina Maria de Jesus* cuja coragem serviu para enfrentar a assimetria de prestígios constituída historicamente e que contribui para pensamentos racistas e sexistas, auxiliando também para a produção de um inconsciente coletivo que coloca a representação da mulher, sobretudo, negra, como um objeto destinado a servir. Dessa forma, se impor e se fazer ouvir, como fez Carolina no contexto de autorrepresentação a partir de sua poética, é um ato de coragem. Na introdução deste trabalho, busco apresentar quem foi Carolina Maria de Jesus ao leitor, antes de tudo, para melhor contextualizar Carolina de Jesus e também para apresentar aos leitores o que me mobilizou para a construção deste trabalho.

A autora Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, interior de Minas Gerais, dia 14 de março de 1914. A sua infância foi muito difícil. A região do Patrimônio era uma das mais pobres da localidade mineira em que nasceu. Isso porque a região de Sacramento no pós-abolição foi conservada apenas como substrato de mão de obra, um território rural onde o nível de empobrecimento das famílias era deprimente, social e culturalmente. Não havia energia elétrica, por exemplo, nem água encanada ou quaisquer serviços públicos, era preciso carregar água até suas casas. A taxa de mortalidade infantil era altíssima, falta de saneamento, questões como falta de vacina, acentuavam o nível de óbito das crianças. Nesse contexto, Carolina viveu sua infância aos cuidados de sua mãe, Maria Carolina de Jesus, ou como era conhecida, “Cota”

O autor, Tom Farias, no livro biográfico *Carolina, uma Biografia:* nos confirma

que: "Cota tinha uma vida muito difícil, era uma lavaderia de roupas, Cota conseguia poucos contos de réis para manter a sobrevivência de si e de sua família. Casou-se duas vezes. Primeiro com Osório Pereira, onde gerou seu filho Jerônimo Jesus Pereira e depois engravidou de Carolina Maria de Jesus do outro companheiro João Cândido Veloso" (FARIAS, 2017, p. 20-21).

Cota, mãe de Carolina de Jesus, teve o destino de se unir a homens "malandros". O primeiro foi Osório Pereira, com quem casou-se para fugir dos trabalhos pesados impostos pela tutoria do senhor Miguel Alvim[1]. Ou seja, no pensamento de Osório, a escolha de casar com Cota foi feita com base na tentativa de minimizar os sofrimentos impostos por outros homens desde sua infância, que como tutelados eram domésticos da casa grande, aqueles nomeados *como se fosse da família.* Que na verdade eram apenas empregados domésticos e/ou submissos ao trabalho análogo a escravidão.

Assim, Cota não teve um companheiro que a ajudasse na construção e criação de sua família de fato, foram homens que passaram por sua vida, deixaram os filhos, mas não houve uma relação duradoura. A mãe de Carolina a criou sozinha e legou o mesmo destino a sua filha, que também cuidou dos seus três filhos sozinha.

Bitita, como era chamada Carolina na sua infância, não tinha uma boa relação com a mãe nessa época. Era uma menina curiosa e por tudo perguntava, por sua inquietude muitas vezes apanhava sendo acusada de rebelde. Cenas de violência são lembranças de sua infância. Carolina era agredida pela mãe ou por terceiros na ausência da mãe e era, muitas vezes, chamada de louca por querer saber das coisas do mundo.

> Aquilo não podia ser algo normal. Quando a menina encasquetava com uma coisa, aí ferrava tudo, ninguém mais teria sossego na vida. As perguntas se multiplicavam numa sequência alucinante até alguém responder ou espancar ela. E depois que respondia, surgiam novas indagações. A única pessoa que freava era o avô, o velho Benedicto[3], que ela achava bonito e inteligente. (FARIAS, 2017. p. 38)

Carolina Maria de Jesus teve a oportunidade de entrar numa escola de qualidade,

---

[1] Mesmo após a Abolição cidades como a de Sacramento, passam a adotar o hábito tão perverso como no tempo de cativeiro, que era o de "criar" jovens meninos(as) negros/as em regime análogo ao da escravidão. Um desses jovens "criados" foi Osório Pereira, cujo tutor foi Miguel Alvim. (FARIAS; TOM, 2017, p.19).

[3] Benedicto, avô de Carolina de Jesus, também agredia sua esposa, Siá Maruca (Idem).

o Colégio Allan Kardec. Foi lá mesmo que, em pouco tempo, no período de dois anos, a menina começou a ler. Seu primeiro livro lido foi *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães. Entretanto, mesmo sendo boa aluna e dedicada, ela teve que sair da escola para ajudar a sua mãe Cota em um trabalho fora da cidade de Sacramento. Assim, ela deixa de frequentar o Colégio Allan Kardec em 1923. Mais tarde, Cota conhece José Romualdo, um senhor honesto e trabalhador, casa-se com ele e vão para uma fazenda trabalhar. Por um período de quatro anos, moraram bem e viveram em fartura, mas foram despejados pelo dono da fazenda e retornaram à condição de andarilhos sem residência fixa para morar.

Retornam para Sacramento, sem dinheiro, com dívidas, "uma mão na frente a outra atrás", como diz o ditado popular. Mas Bitita, desta vez, teve pelo menos um padrasto, José Romualdo, que se esforçou bastante para o sustento da família. Ainda na infância, Carolina de Jesus deixa Sacramento e segue para Ribeirão Preto à procura de tratamento para suas pernas.

É narrado em *Diário de Bitita* (2014) que, nessa viagem em busca de um tratamento para a chaga de suas pernas, ela não foi bem recebida na casa da tia, Ana Marcelina, sendo tratada de forma desumana, sem hospitalidade, alimentação ou local digno para dormir, conta-se que a tia a fez dormir junto com as galinhas. "Quando nós, os sobrinhos pretos, íamos visitá-la, não tínhamos o direito de entrar. Casa de mulato, o negro não entra" (JESUS, 2014, p.70). Percebendo que não era bem-vinda, segue andando em busca de cura para suas pernas. Carolina, desde cedo, já dispunha do caráter andarilho. Em busca de encontrar um lugar para curar a doença que havia em suas pernas, ela não desiste. "Chega à Santa Casa de Ribeirão Preto e é atendida de forma humana e respeitosa pelas freiras locais, recebe comida banho e roupas limpas" (FARIAS, 2017, p. 85). Continua seguindo na sua luta e encontra uma casa de família – o casal Maria Augusta e Antônio Padilha – para trabalhar, na cidade Sales de Oliveira. Lá, diferente do atendimento da tia Ana, ela encontra uma relação boa com os patrões, mas logo o serviço nesta casa acaba e ela é enviada à casa de uma mulher feminista, militante pelos direitos das mulheres, uma escritora, Dona Mietta Santiago.

> A dona Mietta Santiago, ou na verdade, Maria Ernestina Carneiro Manso Pereira (1903-95), mãe dos filhos Saulo Santiago Manso Pereira e Huldo Santiago Manso Pereira, era uma aguerrida ativista feminina, que lutou bravamente pelo sufrágio das mulheres no Brasil. Na época,

> chegou a se candidatar a deputada federal, mas não foi eleita. Mas por causa dela, as mulheres passaram a ter direito a votar e ser votada, depois que entrou com mandado de segurança para forçar o governo a cumprir a Constituição Federal de 1928. Intelectual e escritora, deixou várias obras literárias publicadas, entre as quais "Namorada de Deus", de 1936, e "Maria Ausência", de 1940, entre outras. (FARIAS, 2017, p.87)

O encontro de Carolina com Dona Mietta foi fundamental para a construção de Carolina como poeta e escritora. Dona Mietta, como figura feminista e militante conseguiu espelhar em Carolina uma referência intelectual de potência escritora, que auxiliou Carolina para construir seus horizontes como autora e alcançar um nível de enlace entre outras mulheres que estavam próximas a ela através da escrita.

Assim, o caráter andarilho de Carolina, tema que vou explorar no capítulo 1, começa desde sua infância, pela necessidade de andar a fim de promover o encontro com seus sonhos em busca da necessidade de afirmar a sua existência no mundo. Neste caminhar para alcançar seus sonhos, longos percursos estarão na sua trajetória assim como as dificuldades que Carolina vai passar ao longo desse trajeto. A fome e o egoísmo do ser humano, por exemplo, serão consequências que Carolina vai vivenciar ao longo de sua vida, entretanto, sua vontade de viver servirá de alimento para o seu desejo de escrita.

Na fase adulta, teremos uma Carolina mãe solo de três filhos, Vera Eunice, João José e José Carlos, com bastantes responsabilidades por eles e ao mesmo tempo inquieta pela condição de mãe. Nada a deixa permanecer fixa no mesmo lugar por muito tempo: perambula por horas a fio e, nada, nem mesmo as dores e feridas de suas pernas que a perseguem desde a infância, impedem Carolina de prosseguir em sua travessia. Seguia andando, catando papéis e escrevendo seus pensamentos publicados em seu primeiro livro, *Quarto de Despejo,* de 1960, em contrato assinado pela livraria Francisco Alves.

> Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair. Eu tenho dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada: - Viva a mamãe! A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. (JESUS, 2014, p. 30)

A obra Caroliniana é experimentada por sua escrita particular. A respeito da sua escrita não formal, Carolina passou por uma série de discriminações sob o pretexto de sua formação não acadêmica. Para compreendermos a exclusão de Carolina do cânone

literário, é necessário entender o contexto social no qual ela estava inserida. Estamos falando de um momento onde Carolina estava fazendo sua arte literária ao lado das grandes "damas da literatura brasileira" brancas, bem nascidas, de família, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Nélida Piñon, mulheres admiradas na academia brasileira de letras. Para afirmar uma escrita que fugia aos padrões como a de Carolina, era preciso coragem e ousadia. Duas palavras adequadas para pensar a literatura de Carolina. A crítica literária da época, sob o jugo do preconceito tenta afirmar sua a não veracidade de uma obra como a de Carolina, ignorando todos os aspectos de um texto que mostrava, em primeira pessoa e da perspectiva de quem viveu na favela, uma sociedade que não estava sendo vista a partir da televisão ou pelos livros de uma literatura eurocêntrica. Tentativas de silêncios e esquecimentos desafiaram a criatividade de uma mulher negra, uma escritora brasileira dedicada a contar sua vida e revelar ao mundo as condições sociais de um país que buscar se modernizar a qualquer custo.

Em tempos atuais, em contradição aos discursos de pré-conceito sobre sua escrita. Em 2021 a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) concedeu o título de Doutora Honoris Causa à escritora Carolina Maria de Jesus, e sua literatura é reconhecida mundialmente, sendo ela uma escritora que fortaleceu a visibilidade de outras escritoras negras, que constroem suas narrativas a partir do processo de abertura e legitimidade que Carolina iniciou.

Carolina ultrapassa os limites da escrita pensada dentro do padrão formal de cânone literário, pois o motivo de tornar-se uma escritora, poeta e artista, é consequência da sua formação pela vida e pelas disciplinas do mundo, enfim, por sua (escre)vivência mostrando a dor da realidade dos povos segregados e marginalizados em meados do século XX.

Apresentar Carolina Maria de Jesus não é falar de uma mulher apenas, é sobretudo falar por todas essas mulheres negras, nossas ancestrais, que deram suas vidas em luta abrindo vozes, portas, livros e discos. Por este motivo, tornarei aqui minha pesquisa como uma fala compartilhada de tantas outras vozes que não puderam se calar, tomando por exemplo a voz de Carolina Maria de Jesus.

Carolina Maria de Jesus foi classificada pela sociedade patriarcal e racista como a "escritora negra favelada", no entanto o que venho apresentar a todos aqui é justamente uma Carolina intelectual potente em sua criatividade e percepção artística, andarilha de

si em busca de seus sonhos, dona de metáforas e provérbios, uma Carolina cancionista, que tem sempre um verso na ponta da língua para responder qualquer coisa. Uma Carolina pertencente ao legado negro brasileiro por sua multiplicidade artístico-cultural, uma intelectual construída organicamente pelos gestos, pelo mundo, pela rua, é justamente onde a visão de mundo eurocêntrica não dá conta de classificar Carolina em suas gavetas cartesianas de conhecimento.

Carolina é vida, é movimento, é poesia, é samba, é Carnaval, é rua. Carolina é a representação feminina negra da nossa ancestralidade. Aqueles trazidos em navios negreiros até os solos do nosso país, deixando uma herança de conhecimentos a serem passados de boca a ouvido, através de gerações, por meio da oralidade. Aquela que *"aprendeu a ler para ensinar os seus camaradas"* (Yayá Massemba, João Roberto Caribe Mendes / Capinan) e hoje nos ensina tanto a partir de seus livros e seus cantos.

Busco, nesta dissertação, analisar um eixo da poética imensa da escritora/artista Carolina Maria de Jesus, investigando especificamente as letras dos sambas, marchinhas de carnaval e ranchos de sua autoria, a fim de compreender a grandeza destas construções baseada nas "(*escre)vivências"* da sua vida, a partir do seu caráter andarilho e do aspecto cancionista debatido por Luiz Tatit (2004) através do álbum composto por 12 faixas musicais, *Quarto de Despejo - Álbum completo*, *(1961) pela RCA VICTOR*[1], entendendo o disco como um gênero discursivo legítimo, que não é desligado do aspecto político e social, sendo uma possível ferramenta de luta e denúncia contra as formas de opressão da sociedade.

Os sambas, ranchos e marchinhas de carnaval trazem muitas críticas acerca dos dramas de viver sob a condição de desigualdades, realidade que ilustra a sociedade brasileira desta época que em contraste emancipatório de um governo JK, os sambas e marchinhas de Carolina apresentam a realidade que crescia junto com as favelas de São Paulo na década de 60. Trata-se de um disco que, mesmo realizado na década de 1960, mantém-se recente em sua crítica social, revelando uma realidade que se perpetua para muitas mulheres negras, até os dias atuais, o que atualiza e aponta a potência desta pesquisa.

As composições de Carolina Maria de Jesus são um alerta, servindo como grito de libertação para uma sociedade segregadora, sexista e racista presente ainda no século XXI. As canções de Carolina tornam visíveis a posição de lugar de fala, sujeito de voz,

que não se deixa subordinar pelos processos colonizadores historicamente construídos, não se entrega ao contexto de imposição, colocando-se como construtora de sua própria vida.

A motivação para escolha desse objeto de pesquisa dá-se a partir das minhas afetações e trajetórias no campo da arte, incluindo os entrecruzamentos estabelecidos com a minha formação no campo da arte e da educação. O título *"Andarilha de si: o legado negro de Carolina Maria de Jesus nos sambas de Quarto de Despejo"* dialoga com minha experiência de vida na música.

O que defino no trabalho como legado negro é tudo o que Carolina representa, uma mulher negra andarilha de si, que busca seu reconhecimento como uma mulher intelectual, escritora, poeta, cantora, sambista, aquela que traz nossa ancestralidade concretizada a partir dos seus sambas. Carolina é uma mulher negra que grita por liberdade, visibilidade de sua arte e construção poética. Carolina é uma eterna andarilha de si, em busca de sua vida, uma característica marcante do nosso povo brasileiro que foi colonizado pela branquitude.

Este trabalho também se entrecruza com minhas afetações musicais. Costumo dizer que a música é alimento da minha alma, ouço música desde a infância. Meu pai foi músico e eu segui a mesma trajetória. Sou filha de pai sambista e de mãe dona de casa, lavadeira e, nesse sentido, tenho muitas semelhanças com Carolina de Jesus. Em 2012, meu pai ficou doente e veio a falecer. Como filha mais velha, fiquei com as responsabilidades da casa. Trabalhando desde cedo, sou uma mulher de luta, sempre ajudei minha mãe com as despesas de casa, comecei a ir pra rua cedo trabalhar com a música, sem moradia fixa, vivi em várias casas, portanto me considero andarilha assim como foi Carolina, pois estou em constante movimento em busca dos meus sonhos, assim como são com tantas outras mulheres. Hoje sou cantora profissional, mulher preta sambista, faço parte de um grupo feminino de roda de samba atuante da Pequena África, Zona Portuária do Rio de Janeiro. O Moça Prosa fez 10 anos de existência em 2022 e ressignifica a vida de muitos que são atravessados pelo samba. Além disso, tenho uma carreira solo como compositora e atriz.

Sou a única da minha família a ter curso superior, cursei Pedagogia na FFP (Faculdade de Formação de Professores), logo depois ingressei no curso de Letras da UFF (Universidade Federal Fluminense). Em seguida, ingressei na Especialização em

Educação das Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico (ERERERBÁ), no Colégio Pedro II e, em seguida no Programa de Mestrado em Relações Étnico-Raciais do PPRER - CEFET - RJ, que me direciona até aqui.

Desta forma, vejo-me engajada na educação antirracista e nas questões que ligam as desigualdades sociais e raciais que afetam o nosso país. Tenho convicção de que é apenas por meio da educação que se dará a transformação e a libertação das amarras de opressão. Procuro, portanto, descrever como farei nos capítulos desta dissertação, os elementos principais a fim de caracterizar a poética discursiva artística de Carolina Maria de Jesus.

No Capítulo 1, descrevo uma Carolina Maria de Jesus em caráter andarilho, que defendo como característica da população negra brasileira em contexto do mercado de trabalho informal, desde o período pós-abolição até os dias de hoje. O caráter andarilho, então, será demonstrado como real necessidade para a sobrevivência da base de nossa pirâmide socioeconômica.

Afirmo que esse caráter andarilho é também parte de um legado negro que se constitui ambulante e pregoeiro, acompanhando a trajetória da população brasileira que atua no comércio informal, os ambulantes de rua, os vendedores dos metrôs e trens, tendo afinidade com a trajetória ambulante de Carolina para ganhar o sustento da vida, uma vez que, além de catar papéis nas ruas e ter isso como sustento, escrevia, cantava e compunha, como os bons pregoeiros e cancionistas deste Brasil.

Neste primeiro capítulo, utilizo-me dos pregões para justificar as tias baianas como pregoeiras e também Carolina de Jesus como uma pregoeira cancionista e com isso pretendo dizer que há uma intrínseca relação entre os pregões de rua e a canção popular brasileira tal como apontou Walter Garcia (2012).

No álbum *Quarto de Despejo* (1961), disponível no YouTube,[2] Carolina entoa, nas canções, lamentos que lembram o canto dos escravos, mas também há marchas, ranchos e calangos de alegria. Todo o disco é muito provocativo, colocando em xeque com coragem toda a face racista e discriminatória de um Brasil "miscigenado" que deseja esconder no

[2] CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=942s>.

quarto de despejo[3]*, na lata de lixo da sociedade*[4] **,** os sujeitos negros que desembarcaram em navios negreiros de forma forçada de seu continente.

Quando penso Carolina como mulher preta, protagonista e agente de si, torna-se possível acionar Lélia Gonzalez para pensar o feminismo dentro da perspectiva da mulher negra. Lélia dedicou seus estudos para pensar a questão da desnaturalização do racismo e sexismo brasileiros presentes no imaginário social da sociedade brasileira. Construções de ideologias para formação dessa sociedade que construíram um racismo estrutural que se atualiza e só mascaram as desigualdades brasileiras.

No artigo "Racismo e sexismo na cultura brasileira" Gonzalez vai criticar este sistema opressor patriarcal hegemônico europeu.

Dessa forma, atravessados pela dupla violência, o racismo e o sexismo atuam para reforçar uma visão imaginada de mulher negra como objeto, subalterna em trabalhos domésticos e pouco valorizados, desumanizadas pelas suas precariedades e falta de oportunidades e hipersexualizadas como objetivo de uso e fornicação.

> A mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler o jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. 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 (GONZÁLEZ, 1984, p.226)

Essa contaminação também aconteceu por meio da linguagem, o que a autora define como "o pretuguês" para pensar a constituição de uma língua híbrida, reminiscente de outras línguas africanas e ameríndias, construindo uma língua que será forjada por nossos movimentos e formas de estar neste mundo. Sendo possível olharmos para a escrita de

[3] Referência à obra de Carolina Maria de Jesus, Quarto de despejo, que completou 60 anos neste ano de 2020, ainda se mantendo atualíssima ao comparar as favelas brasileiras, lotadas de gentes subnutridas, aos quartos das casas das elites em que se despeja tudo aquilo que não se deseja, que não serve, o excedente.

[4] Referência ao artigo Racismo e sexismo na sociedade brasileira, em que a intelectual Lélia Gonzalez, como Carolina Maria de Jesus, denuncia que o espaço destinado ao povo negro no país, assemelha-se com uma lata de lixo a qual a sociedade os relega.

Carolina através de sua grandeza, visão de mundo, rompendo os preconceitos forjados do que se deve ser uma escritora, alguém que domina a norma padrão da língua.

Carolina rompe com todos os estereótipos forjados sobre ela. Se mora na favela, espera-se que ela seja ignorante, mas não é. Dona de um conhecimento que faz parte da tradição da oralidade, é criticada por muitos por não ter o diploma acadêmico.



Figura 1 – Carolina Maria de Jesus escrevendo

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 2 – Carolina Maria de Jesus com uma xícara

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 3 – Clarice Lispector pega autógrafo de Carolina Maria de Jesus

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A dificuldade em legitimar nossos letramentos, práticas e manifestações literárias, artísticas e outras, está no Estado racista. Se olharmos com atenção para a foto 3, perceberemos a admiração de Clarice Lispector com Carolina Maria de Jesus. Clarice

saúda Carolina por sua potência na arte da escrita, o que só nos revela que a condição do preconceito acerca de qual escrita deve ser legítima é atravessada por construções ideológicas de racismo e sexismo acerca das produções não-brancas, onde a produção intelectual produzida pelo corpo negro brasileiro é desvalorizada e invizibilizada.

Recupero Lélia Gonzalez (1984) a fim de desconstruir essa "naturalidade" da qual fomos forjados a partir da ideologia de mito muito bem construído da democracia racial[5] presente no imaginário brasileiro. Essa “naturalização da inferioridade do corpo negro” causou e causa as piores consequências em nossa psiquê, mantendo a população negra em condições subalternas, a mesma população que movimentou desde o pós-abolição e ainda movimenta economicamente este país por meio de seus braços. A situação da mulher negra, hoje, não é muito diferente de seu passado de escravidão. Ainda somos a força de trabalho super explorada economicamente com a maior concentração no trabalhos em setores de prestação de serviços em geral. Essa “naturalização” gerou sérias consequências de desigualdades, sobretudo, quando falamos do corpo feminino negro, onde mulheres negras são relegadas ao trabalho antes na função de mucama e ou amas de leite, hoje em serviços bracais como domésticas e babás, onde neste mesmos espaços de trabalho sofriam (sofrem) violências sexuais. Um corpo hipersexualizado em que se pode estuprar, explorar e matar. A mulher negra então é objeto de dois tipos de desigualdades que fazem dela o setor mais inferiorizado da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, são as lideranças de muitos movimentos, as que mesmo em dupla ou tripla jornada, não se cansam e conseguem movimentar as suas vidas e de suas famílias.

A ação da escrita de Carolina retoma para si um lugar de enunciação, retoma a ideia de autoridade sobre si, sendo agente protagonista de sua própria história. Percebido isso, torna-se urgente uma voz auto-enunciativa ao mundo. Tornam-se urgentes Carolinas pelo mundo.

No capítulo 2, busco justamente construir laços com a tradição da oralidade presente na obra de Carolina a partir de suas canções, adaptando o conceito de escrevivência da autora Conceição Evaristo, considerando escrevivência como uma autoinscrição no mundo, em diálogo com o conceito de "canção" a partir de Luiz Tatit

[5] Uma premissa de democracia racial, a partir das ideias de Gilberto Freyre, em seu livro *Casa Grande & Senzala*, a concepção de que no Brasil existia uma harmonia racial, uma harmonia dos contrários. Entretanto, Florestan Fernandes, reinterpretou Casa-grande & senzala como uma fábula da convivência harmônica entre contrários, por meio de análises empíricas não só comprovando a existência de racismo no país, como também demonstrando que esta variável era um fator determinante das relações sociais no país.

(2004), entendendo canção como uma constelação formada por inúmeros gêneros, me aprofundo da composição dos sambas, gênero mais presente em seu álbum como parte fundamental para pensar Carolina como uma cancionista**,** além de constituir este disco como parte da cultura popular brasileira, defendo o samba como prática de letramento, relacionando com outras possibilidades e prática social. Se adaptamos a canção como diálogo entre letra e música para outras performances musicais e artísticas de manifestação oral, temos o que representa a nossa cultura popular que é o samba, o rap, o funk, por exemplo.

Dentro dessa perspectiva, busco defender no capítulo 2 uma Carolina cancionista, além de andarilha, pois a mesma se utiliza das ruas para construir seu conhecimento, compor seus sambas, sua escrita e sua vida, interessando para essa pesquisa a rua e o samba uma base para esse cancioneiro pregoar, cantarolar, sendo o samba uma filosofia de vida que se dá de forma dinâmica nas encruzilhadas da rua dando encantamento à vida.

O samba é um sistema simbólico apresentado como prática social e cultural. Sendo uma forma de linguagem, depende de negociações dentro dos sistemas de significados compartilhados, como a interação humana, a cooperação e o encontro do prazer em experiências compartilhadas devem ser também consideradas fonte de resistência.

Dentro da perspectiva de compreensão de letramento como práticas sociais mediadas pela escrita, a linguagem musical expressa pelo samba é uma forma de "letramento musical crítico". SOARES (2015) no artigo, *Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções,* adapta os estudos de letramento dentro da linguagem musical, resultando no que se pode denominar *letramento literomusical ou letramento musical crítico*, que tem por objetivo construir e refletir sobre os sentidos de uma canção a partir das suas duas linguagens constitutivas verbal e musical, que integram as práticas sociais e culturais do sujeito. Leiamos Soares para compreender melhor o sentido deste tipo de letramento:

> Afiliando-nos às perspectivas de letramento, letramento literário e educação musical apresentadas e partindo do pressuposto de que todo letramento consiste em um conjunto estável e coerente de práticas sociais que podem ser identificadas (BARTON, 2007 [1994]), propomos que letramento literomusical seja compreendido como o estado ou condição daquele que, por construir e refletir sobre os sentidos de uma canção a partir das suas duas linguagens constitutivas (verbal e musical) e da sua articulação, e por reconhecer o que representa para a comunidade musical a ela relacionada, participa das práticas sociais e dos discursos que se

> constroem a partir da canção e posiciona-se criticamente em relação a ela. Isso envolve reconhecer e interpretar as ações que estão sendo mediadas pela canção e, nessa interpretação, compreender a interlocução projetada e os valores a ela associados. Assim, entendo que, do mesmo modo como o letramento relacionado às práticas de leitura e escrita, o letramento literomusical "[...] cobre uma vasta gama de conhecimentos, habilidades, capacidades, valores, usos e funções sociais" (SOARES, 2015, p. 65-66)

Soares (2015) desperta neste artigo[6] para a importância do letramento literomusical, nas quais as canções medeiam as (inter)ações dos sujeitos, e chama atenção para compreendermos a canção como um gênero oral que atrai ao receptor tanto pelo seu discurso verbal, quanto pelo discurso musical da canção, estilo e tema dos quais se propõe a construção das leituras de mundo, que auxiliam para forjar a construção de identidades de sujeitos, tornando-se uma ferramenta discursiva.

Esse tipo de letramento é essencial para fortalecimento e visibilização das nossas práticas sociais artísticas que envolvem a música, a poesia e o corpo. Para um mundo racista que assola nossas práticas culturais diariamente, todas formas de letramento são bem-vindas se utilizadas como estratégias de luta e fortalecimento para nossas práticas sociais. O samba, entendido aqui como letramento, atua no álbum de Carolina e mantém-se vivo nas ruas quando existem outros sambas que a enaltecem, homenageiam e interpretam cantando, compondo outros sambas. Salve, Carolina.

Carolina Maria de Jesus
(Marcelo Amaro/ Wanderson Lemos)

Carolina Maria de Jesus
Não se rendeu ao calvário
Nem a cruz
Carolina cabinda fez um tour Sacramento Estação da luz
Fez quitute angu até cuscuz Preta velha com brilho que reluz
Benedita à Sócrates comparou
Na verdade foi sábia e griô Quarto de despejo
Quarto de sonhar
Quarto de esperança
Quarto de sonhar
Santa Efigênia
Paulicéia e Bras
Peregrina caminhando
Entre guerra e paz
Quarto de despejo
Quarto de sonhar
Quarto de esperança
Quarto de amar
Carolina que a opressão

[6]LETRAMENTO LITEROMUSICAL: PRÁTICAS SOCIAIS MEDIADAS POR CANÇÕES SOUZA, José Peixoto Coelho de. Revista matraga, rio de janeiro, v.22, n.36, jan/jun. 2015.

> Nunca aceitou
> Escreveu e nunca se calou
> Carolina Maria de Jesus (3×)
>
> (ASSIS, 2017)

Trouxe um samba que canto nas ruas, nas rodas de samba, de dois amigos compositores que enaltecem a artista multifacetada, Carolina Maria de Jesus para afirmar que Carolina ecoa pela voz de várias mulheres, que assim como eu, andam nas ruas cantando e levando sua arte para longe, construindo *culturas de resistência* (SOUZA, 2011) onde o segmento negro permanece trabalhando nos espaços às margens, fortalecendo nossas práticas de vida pela perspectiva musical.

> Ao longo do tempo, as produções e culturas negras, 'culturas de resistências', antes de serem entendidas em sua 'pureza' como manutenção ou retorno às tradições ou legados da África, são produções híbridas, nascidas nos intercruzamentos de culturas, como combinações de transgressões, submissões, negociações, trocas, rupturas e subversões. (SOUZA, 2011, p.41)

Em um contexto social que desumaniza o negro como "coisa", a produção cultural é uma forma de buscarmos a nossa "liberdade". Compreendemos este letramento musical como um caminho do "improviso" como uma forma dos grupos negros resistirem às práticas racistas que se propõem a "oficializar" os impedimentos, com a intenção de desvalorizar nossas práticas no mundo.

Para tal violência que se impõe ao corpo negro, nós improvisamos, pois trata-se de uma peregrinação de Carolina através de sua arte dentro de sua palavra e música, há uma necessidade de sobreviver fazendo enfrentamento ao racismo. Essa ginga, esse improviso, parece colocar o povo negro na linha de cruzo a todo instante para renascer a partir de um ponto limite que pode levar o povo negro à morte, ao seu impedimento de existir. São eles, o preconceito, a discriminação e o racismo sobre o corpo negro.

É por meio do samba e das demais formas artísticas concebidas por Carolina que nossa cultura popular brasileira permanece viva, (re)existindo e resistindo através de manifestações artísticas como a de Carolina, através de nossos letramentos que envolvem a música, o corpo e a poesia.

No capítulo 3, além de construir uma análise interpretativa das faixas selecionadas do disco, levando em consideração o disco como um documento de escrevivência da autora, um instrumento político que além de imortalizar um artista é uma ferramenta

política onde o artista pode defender repertórios provocando reflexões nas relações sociais e étnico-raciais. O disco torna-se uma ferramenta política que além de servir como letramento, serve para reivindicar e expressar a diversidade da nossa musicalidade negra.

Assim, articulo suas canções interagindo dentro do contexto das suas obras literárias, *Quarto de Despejo*, *Diário de Bitita* e *Casa de Alvenaria*, aproximando construções interpretativas entre o álbum e as obras literárias, apresentando ao mundo uma Carolina andarilha e cancionista, uma escritora e artista completa, portanto um legado para a cultura popular brasileira.

Dessa forma, no capítulo três, há subdivisões a partir das músicas selecionadas no álbum *"Quarto de Despejo - Álbum completo"* de 1961 pelo selo RCA discos, por meio de eixos temáticos que foram divididos da seguinte forma: 3.1 Atitudes de Carolina Maria de Jesus; 3.2 Atitudes dos homens e; 3.3 As observações sobre as diferenças socioeconômicas.

Busco compreender que compor, para Carolina, foi uma ferramenta para transcender um mundo opressor e cantar sua vida por meio de sua própria voz, acionando com esse disco, mais uma possibilidade de expressão, um retrato que revela as realidades dos sujeitos marginalizados da sociedade brasileira da década de 1960. Carolina buscou através de seu disco uma forma possível de apresentar os sujeitos pretos, homens e mulheres faveladas que não são vistos pela visão hegemônica eurocêntrica de poder. Carolina, ao falar de si, aciona os nossos ancestrais que sempre estiveram nas ruas, nos terreiros, capoeiras, jongos, sambas, são andarilhos, ambulantes, carregando o sustento de suas vidas a partir de seu canto e de suas mãos.

Carolina como cantora defende um legado que humaniza, é instrumento que Carolina Maria de Jesus utilizou para remeter a uma memória coletiva que escreve (vive) outras mulheres pretas que cantaram este país com seus pregões de rua, movimentando vidas e mantendo viva a nossa cultura negra e forma de existência neste mundo: "nasceu em mim um anseio de falar, de ter uma voz, e não qualquer voz, mas uma que pudesse ser identificada como pertencente a mim" (hooks, 2019, p.32).

A partir da fala da intelectual negra, bell hooks, abro este trabalho tão significativo para mim e para tantas mulheres cancionistas: ter Carolina Maria de Jesus como referência negra ao estudar literatura e música, sobretudo o gênero samba. Ouçam Carolina, essa voz forte e potente e ouvirão muitas de nós ressoando pelas encruzilhadas da vida. "Salve, ela! Salve ela!" A grande andarilha vai entrar em cena e esperamos que sua voz para sempre possa ecoar.

1 – Carolina andarilha de si: a rua, seu trabalho e suas travessias são possibilidades constantes de reinvenção da vida

Pelo dicionário Aurélio (FERREIRA, 2000), a palavra andarilha é definida como: "Aquele(a) que anda muito; andador. [Antigo] Lacaio que acompanhava a pé os amos que iam de carro ou a cavalo; Aquele(a) que, nas touradas, percorre a praça apanhando as farpas e executando outros serviços secundários".



Figura 4 – Carolina Maria de Jesus andando pelo mundo

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Dentre as definições acima, escolho a primeira, "Aquele(a) que anda muito" para começar a falar da grande poeta, escritora e artista, Carolina Maria de Jesus, nascida em

14 de março de 1914 em Sacramento, Minas Gerais. Carolina é andarilha por uma condição socioeconômica que a obrigava a andar para catar papel, ganho necessário para sua subsistência, andar para comprar o pão, andar para dar de comer aos seus filhos, mas, sobretudo, Carolina andava em busca de si, em busca de sua vida e sonhos, numa incessante busca de auto inscrição no mundo, ela andava, numa travessia desde sua infância até os últimos dias de sua vida.

Grada Kilomba (2016) apresenta, no livro *Memórias da Plantação,* construções de um racismo estrutural e institucional. Em uma parte inicial do seu livro, a autora questiona o porquê da escrava Anastácia ter sido, historicamente, amarrada, e os motivos pelos quais ela teve que permanecer calada. O que nos convoca a refletir sobre esse emudecimento do colonizado, pois há temor da fala do sujeito colonizado. Quando nós falamos, obrigamos os sujeitos brancos a ouvirem verdades desconcertantes que, provavelmente, não gostariam de escutar; segredos duros de serem apreendidos. “Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (KILOMBA, 2016, p. 177). Esse método de silenciar as vozes negras tem, como finalidade última, proteger o sujeito branco de reconhecer o “conhecimento do 'Outro" (KILOMBA, 2016, p. 177).

Tentaram calar a voz de Carolina, entretanto isso não foi possível porque Carolina era porta-voz de uma comunidade marginalizada e sem direito a voz. Acontece que Carolina não corresponde aos estereótipos forjados pelo Estado racista estruturante. Negra, espera-se que ela seja humilde, mas não é. Com baixa escolarização formal, espera-se que seja ignorante, mas não é. E não sendo o que se espera dela, é rejeitada como pessoa pela sociedade e incompreendida como escritora e cantora. Absolutamente compreensível quando esse olhar vem da branquitude e de padrões eurocêntricos.

Carolina carrega consigo um legado de outras mulheres que vieram de África, que não tiveram patrões, cujo sustento deu-se nos cantos do tabuleiro junto às suas vendas para sobreviver e carregar consigo vidas dos seus e de outras gerações. Neste sentido, percebemos uma aproximação importante entre o legado de mulheres negras do pós-abolição, cujo trabalho era marcado pela luta diária nas ruas das cidades como Salvador, Minas Gerais, São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, resultando no que chamaremos de “práticas andarilhas”. O que temos, portanto, é uma Carolina andarilha, dona de um legado vivo, detendo conhecimentos que partem de uma sabedoria africana ancestral,

marcando fronteiras e linhas de cruzo, Carolina está em busca dos seus sonhos, do seu sustento ao afirmar para o mundo a sua existência e potência.

Entretanto, dentro da lógica do colonialismo, o conhecimento e a visão de mundo do "Outro" nunca foram bem-vindos. Quando me refiro ao Outro, estou dizendo sobre todo o conhecimento negro ou afro-diaspórico, colocando em xeque o conhecimento eurocêntrico batizado como universal. Nesse sentido, a principal tarefa do capítulo 1 é apresentar uma Carolina andarilha, dona de um legado negro, aquela que carrega consigo o legado de outras mulheres negras, que percorrem em seus caminhos a tradição da oralidade justificada em suas memórias, cantos, em seus provérbios, seu trabalho; uma andarilha que carrega a potência matriarcal agentiva negra, que ressalta hoje visibilidade e reconhecimento para outras intelectuais negras, e com isso ajuda a descortinar o colonialismo da branquitude, auxilia na descolonização do conhecimento ocidental, a fim de promover um giro decolonial[7].

Segundo a visão de TORRES (2008), o giro decolonial busca colocar no centro do debate a questão da colonização como componente constituinte da modernidade, e a descolonização como um número indefinido de estratégias e formas contestatórias que colocam uma mudança nas formas atuais hegemônicas de poder, ser e saber. A partir disso, podemos defender um saber não eurocêntrico e forjar nossas visões de mundo, nossas cosmovisões e epistemologias afrodiaspóricas.

Quando problematizamos o conhecimento do Outro ao falar de Carolina Maria de Jesus, estamos falando de todo o aparato do racismo que provoca violências físicas e simbólicas, genocídios intelectuais. Trazer o legado negro de Carolina, é trazer sua potência como escritora, agente de si, intelectual negra, poeta, cantora e compositora, o que traz à luz conhecimentos particulares de um mundo que contesta o colonialismo do saber eurocêntrico, tornando-se, portanto, minha questão enquanto mulher negra e pesquisadora de Carolina.

Defendo uma Carolina andarilha pensando em uma mulher que constrói seus conhecimentos dentro do - caráter de movimento - que ela concebe para si. Aquela que está numa constante busca de si, que luta a qualquer custo pelos seus sonhos, ao alcance de superar seus limites e conhecer sua potência. Nesse percurso de construção de si mesma, a rua tem uma enorme importância, pois a rua será o caminho de fluxo constante,

[7] A expressão giro decolonial advém de TORRES, Maldonado, Nelson. *América Latina e o giro decolonial* , Rev. Brasil. Ciência. Polít. n.11 Brasília May/Aug. 2013.

o seu encontro com a vida, de eterna busca por aprendizagem, pois nem mesmo as feridas de suas pernas conseguiram impedi-la de continuar andando em busca do autorreconhecimento da sua intelectualidade. Na biografia escrita pelas intelectuais Eliana de Moura Castro e Marília Novais de Mata Machado (2007) nota-se a inquietude e necessidade de Carolina andar pelo mundo:

> Volta para Sacramento, quatro dias a pé, dormindo sobre as árvores, emprega-se na casa do Sr. Manoel Soares. A força deambulatória ataca**.** Ela procura a Tia Ana, mas é rechaçada. Vai a pé para Jardinópolis, onde é bem acolhida na Santa Casa, mas ainda sim não consegue ficar. Mesmo com as pernas feridas, anda até Sales de Oliveira, dormindo na beira da estrada. Lá trabalhou durante 15 dias para D. Maria Augusta, que a presenteia com colares e brincos, os primeiros a possuir. Segue para Orlândia; mas novamente o desassossego a impulsiona para a estrada. (CASTRO, MACHADO, 2007, p. 22)

Essa força deambulatória é o espírito inquieto de Carolina e sua insatisfação profunda com os empregos os quais tem acesso, por sua condição de mulher negra empobrecida, tornam-lhe impossibilitada de se envolver em um trabalho contínuo. Com dificuldades de permanecer no mesmo emprego, na mesma cidade, no mesmo lugar, ou é despedida ou pede demissão. Isso ocorre, pois Carolina é andarilha, está numa constante busca por consolidar sua identidade como escritora e precisa de caminhos e possibilidades, não conseguindo, portanto, estar fixa em um determinado lugar que não ofereça essa possibilidade de vivenciar sua arte.

É exatamente o caminho que importa para Carolina; a busca, a luta pela vida, a trajetória, o percurso. A vida inteira de Carolina foi constituída por "buscas" a fim de entender quem era ela e, de onde vinha a incessante vontade de exprimir o turbilhão de sentimentos que sentia sobre o mundo. Já na fase de moradora do Canindé, o barraco constitui o repouso para o corpo, mas a alma e a mente estavam intensamente ativas, por isso andava. Andava pelas ruas. Uma mulher de espírito inquieto, muitas vezes jazia madrugadas acordada pensando em caminhos, sabia que lhe percorria a vontade de expor sua escrita e sua verve poética, a questão era o como fazer, como movimentar, como "ganhar sua vida". Suas travessias e andanças nas ruas eram percorridas pela vontade de colocar no papel todas as suas inquietudes.

> Procurei a estrada de rodagem pretendendo voltar para minha terra a pé. Fui andando resignada. Era o início de minha vida, e o destino

> estava apresentando-me às pessoas desumanas que transitam por este mundo. Os tipos que pensam que são imortais, destruídos das belas qualidades e com péssimas formações morais. (JESUS, 2014, p.169)

Carolina persistiu. Refletindo uma característica do povo negro brasileiro, ela persistiu. Recolhia no lixo livros que lia e colecionava, e cadernos com folhas em branco onde escrevia poemas, contos, peças de teatro, romances, provérbios, diários e as suas letras de música. “Eu não tenho casa nem comida pra comer, oh meu Deus trabalho tanto, vivo nesse miserê”[8].

Uma Carolina cantora e compositora, sonhadora, inquieta e não complacente das imposições do mundo cruel e racista do Estado brasileiro. Carolina lutou com suas palavras, mostrou tanto nos livros quanto no disco, as facetas de um país com extrema desigualdades e segregações raciais e sociais, um país que a partir de narrativas de elites falseou uma ideologia de democracia racial nas pontas do Atlântico ao longo dos anos.

Explico, para a elite brasileira, o negro, por conta do seu “caráter bárbaro” era um empecilho para a formação na nação, pretendida ser a mais possível nação civilizada. O ideal de evolução étnica brasileira seria a pureza da raça branca, motivo que justificou a imigração europeia, no intuito de promover o branqueamento da população e em grande medida, trazendo consequências de exclusão dos negros do mercado de trabalho formal.

A construção da ideologia da democracia racial no Brasil dá crédito à ideia de que, uma vez abolida a escravidão, os ex-escravos *adquiririam* a cidadania imediata, com oportunidades iguais e possibilidades de mobilidade social. Fato que sabemos não ter sido uma construção possível, uma vez que os escravos continuavam sendo escravos de outras formas, sem quaisquer direitos civis.

A ideologia do "mito da democracia racial” disseminada no livro, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, consistia em afirmar uma concepção de que no Brasil existia uma harmonia racial, uma harmonia dos contrários. Vale ressaltar que alguns cientistas já pensavam acerca dessa situação no Brasil antes mesmo de Freyre.

O sociólogo francês Roger Bastide vai de encontro a esse pensamento de Freyre, nos anos 1950 e cria o termo “democracia racial” que afirma que no Brasil não havia então nenhuma democracia, mas um racismo atuante. Afinal de contas, o termo

[8] Música moamba : CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo>

democracia evoca, sobretudo, uma condição de igualdade em matéria de direitos, direitos políticos e civis.

O sociólogo Florestan Fernandes (1955) começa a chamar esse fenômeno que acontece no Brasil de “mito da democracia racial”, a partir dessa crítica a visão de Gilberto Freyre, que inclusive cria um imaginário de que a sociedade brasileira é democrática, discriminando e segregando ainda mais a população negra brasileira.

Dentro da concepção deste mito, não existiriam os entraves sócio raciais na sociedade brasileira. Logo, dentro da convicção de Freyre, os problemas da população negra seriam problemas a partir das diferenças de classe. Esse mito permanece vivo, forte e amplamente disseminado na população branca e em parte pela população negra também que foi assimilada por esse processo. A negação da existência de um problema racial ainda é dominante. O brasileiro nega ser racista e, dessa forma, atualiza seu racismo à moda brasileira.

O antropólogo congolês Kabengele Munanga (2008) utiliza da construção desse “mito” da democracia racial, a fim de explicar as relações de desigualdades do Brasil. Segundo o autor, o racismo atua “à moda brasileira” com suas peculiaridades que o diferenciam de outras manifestações discriminatórias na história da humanidade, como por exemplo o regime nazista, as leis Jim Crow no Sul dos Estados Unidos, o *apartheid* na África do Sul entre outros racismos praticados pelo mundo.

Para muitos ainda, o Brasil não é um país preconceituoso e racista, sendo a discriminação sofrida por negros e indígenas, no geral, apenas uma questão econômica ou de classe social, sem ligação com os mitos de superioridade e inferioridade raciais.

Pensando dentro desse contexto, os negros e indígenas e outros não brancos são discriminados por serem apenas “pobres” o que sabemos não ser uma verdade. Acontece que nesses países citados acima, o racismo aconteceu de forma explícita, como prática de um racismo de Estado.

No Brasil, ocorre um fenômeno mais complexo, pois o racismo atua tanto de forma explícita onde se escamoteia a população negra de forma implícita não institucionalizada ou não oficializada, negando que se é racista; são nuances de práticas racistas que não anulam, mas reforçam as práticas racistas levando a crer no mito da “democracia racial”. Ou seja, um Brasil que preserva fortes práticas de racismo, discriminação, desigualdades sociais aos negros, os quais ainda sobreviveram da violência sofrida pelos frutos amargos da escravidão.

A população negra que vem desde os tempos de pós-abolição sendo rejeitada e marginalizada, consegue reinventar-se a partir disso e reconstituir-se. Carolina, como muitos negros, se autoinscreve neste país que invisibiliza corpos negros tornando-se digna por meio de seu ofício. Desvincular-se das amarras da escravidão[9] por seu próprio trabalho, (tema que vou decorrer com mais detalhes a frente) foi a forma que o nosso povo negro encontrou de adentrar sua própria vida. Por meio do exercício em caráter informal, a população negra torna-se sujeito-protagonista, mesmo que de forma precária, a fim de encontrar a vida.

1.1 – A rua e o trabalho informal como estratégias de vida dos trabalhadores andarilhos

No trabalho das ruas, Carolina encontrava-se consigo. Andarilha, põe-se a confabular consigo mesma, cantarolar seus cantos, emitir seus pensamentos, criava suas próprias lições de vida. Ao observar como são os movimentos da rua, ela também se movimenta, porque a rua ensina tudo a todos. “A rua é uma encruzilhada de possibilidades”, como afirma RUFINO (2019), por isso, muitas vezes é demonizada.

Entretanto, a rua é o lugar das frestas e das possibilidades, funcionando como um portal, a rua abre e fecha caminhos, sendo possível encontrar de tudo, coisas que parecem impossíveis são possíveis nos caminhos da rua, onde tudo acontece de forma rápida, dinâmica, por isso, o povo de rua deve estar sempre atento, pois os cruzos podem dar rasteiras, e com rasteiras também se aprende. Nessa ótica, a rua é uma escola e os donos da rua sabem da sua grandeza e suas possibilidades.

[9]Os porões adaptados para o transporte dos cativos, eram subdivididos em camadas construídas com pranchas de madeira, tão próximas umas das outras que era impossível caminhar de pé entre elas. Por isso, os escravos passavam a maior parte da viagem deitados, muitas vezes de lado por não haver espaço suficiente para que todos ficassem de costas. A quase imobilidade num ambiente tão exíguo criava situações desesperadoras. Presos por correntes duplas, os cativos tinham dificuldades para chegar até os tonéis que lhe serviam como latrinas nas laterais dos porões. As disenterias eram frequentes devido ao consumo de alimentos estragados e água contaminada. Outros tantos sofriam de enjoo porque não estavam habituados a viajar em alto-mar e tinham crises prolongadas de vômito. Depois de alguns dias, os fluidos humanos iam se acumulando nos porões, criando um ambiente fétido, irrespirável, nauseante. ”Aquele barco[...], pelo intolerável fedor, pela escassez de espaço, pelos gritos contínuos e pelas infinitas misérias de tantos infelizes, parecia um inferno.” Declaração do Frei Sorrento italiano em embarque de novecentos escravos de Luanda para a Bahia, em 1649. “A navegação mais dolorosa que existe no mundo.” (GOMES, 2019 p, 288)

Carolina é uma mulher cujo corpo é vivo e pertencente à rua, é andarilha de si, vagueia pelas ruas do mundo, ela está em movimento. Lembro a compositora Dona Ivone Lara para reforçar a potência das mulheres andarilhas.

> Foram me chamar, Eu estou aqui, o que é que há?
> Foram me chamar, Eu estou aqui, o que é que há?
> Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
> Mas eu vim de lá, pequenininho
> Alguém me avisou, pra pisar neste chão devagarinho, eu vim de lá…
> (Alguém me avisou, Dona Ivone Lara, 1983)

Dona Ivone Lara é um exemplo que ilustra tanto Carolina quanto outras mulheres negras do século XX que atravessaram muitas fronteiras por preconceitos e discriminações, cabendo a elas a obrigação de provar sua potência por diversas vezes, a fim de reconhecimento, frente a um mundo preconceituoso com mulheres negras.

Por isso, temos uma Carolina transgressora, que não aceita logo de cara o que lhe é imposto. Por estar dentro da ambiência da rua, ela entende a ordem das rasteiras e perspectivas de cruzo, compreende as possibilidades, tem astúcia e desobediência. Não aceitar algo para ela é legítimo e parte de uma personalidade transgressora e potente que a mesma construiu para si.

Em busca de seu reconhecimento, ela atravessou ruas, e encontrou-se como uma trabalhadora dentro do mercado informal, e nesse espaço a mesma compete com diversas discriminações, além da de gênero. Para todos aqueles que estão na rua, é necessário jogo de cintura e uma certa malandragem de saber agir, se portar, sobreviver e não levar rasteira.

Dentro de uma perspectiva exusíaca, como afirma RUFINO (2019), a rua deve ser compreendida como um vasto campo em que operam diferentes saberes praticados e outras maneiras de fazer. A partir dessa compreensão de Rufino sobre as concepções de rua, talvez seja possível compreender determinadas construções artísticas e poéticas da autora na década de 1960 se pensarmos nas instâncias inventivas das práticas de rua que se fazem atuais.

> Eh, eh, eh, a polícia me fez eu correr,
> Ah,ah,ah, mas não conseguiu me pegar
>
> Eu não sei qual é o malandro
> Que foi me delatar
> Me deu parte na polícia que eu gosto de afanar
> Eu estava em casa sentada avaliando o que eu afanei
> A polícia foi entrando eu abri a janela e saltei

> Eh, eh, eh, a policia me fez eu correr,
> Ah,ah,ah, mas não conseguiu me pegar
>
> (JESUS, O Malandro, faixa 7)[10]

Carolina produziu um trabalho riquíssimo que ultrapassa o campo da literatura. A autora é dona de um álbum musical (1961), compositora da faixa citada acima, só confirma que sua potência artística ultrapassa barreiras impostas por uma sociedade que não acredita no protagonismo negro.

O samba "O malandro" apresenta com clareza a forma como um dos aparelhos ideológicos do Estado[11], a "instituição policial" é invasiva, adentrando em casas e praticando violência física e simbólica dentro das periferias e favelas. O que justifica para esse malandro saber sair pelas frestas a fim de se proteger. Na rua, os capoeiristas driblam, golpeiam, sobrevivem às rasteiras.

A malandragem para os sambistas pode estar nos improvisos dos seus partidos altos, num estalo de segundos, seja pelos versos ritmados ou pelas palmas da mão, na expectativa da resposta do coro, que pode provocar mais improviso. A malandragem está em cantarolar sem deixar o samba escorregar como as circunstâncias da vida, o povo negro precisa estar atento e forte com a palavra na mão; sua arma, sua proteção, estes são corpos malandreados que gingam para sobreviver. A malandragem entendida aqui é parte da reflexão do autor RUFINO (2019):

> A malandragem tida como modo de vida criminoso gira para se configurar como um complexo de saberes vinculados às possibilidades de invenção da vida nas frestas. Dentro da perspectiva do caminhante, do vagabundo, do morador de rua, como aquele que pratica uma espécie de desobediência civil, que pratica os espaços rasurando a textualidade de uma cidade simulacro para redefini-la como um tempo/espaço de invenção da sobrevivência. O maltrapilho, desvalido da sorte, íntimo da fome, da sujeira, conhecedor das inúmeras formas miseráveis da vida. Este sujeito lançado à condição de sua existência, em meio a precariedade, perambula na arte da sobrevivência em meio às sucatas, ao lixo, aos restos. (RUFINO, 2019, p.113)

[10] Música "O malandro": CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=325s>. Acesso em: 31 de março de 2021

[11] Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado, conceito de ALTHUSSER, Louis de. Editorial Presença Portugal. Traduzido por Joaquim de Moura Ramos. Editora Ltda. São Paulo, 1970.

Visto por esse olhar a malandragem é uma realidade presente na vida da sociedade brasileira, caso da população negra no contexto pós-abolição, pois "aparentemente" o sujeito negro é aceito dentro das acepções e regras sociais comuns a todos. Logo, somente por meio do *jogo de cintura*, a tal "malandragem", é que o trabalhador pode sobreviver para garantir condições mínimas de vida.

Com o artista negro brasileiro acontece algo muito semelhante. Este sendo pobre, fora dos holofotes da fama, o artista de rua vive sob condições de precariedade, necessitando sempre estar em movimento, daí seu caráter andarilho. O artista de rua anda entre botecos e restaurantes para garantir seu sustento e dignidade. Este artista precisa trabalhar com astúcia e malandragem para adaptar seus horários, construir formas de estar sempre visível aos holofotes com truques, performances, trajes, danças e cantos a fim de conquistar o público, sendo esta sua malandragem frente aos palcos. Essa é a invenção da sua sobrevivência na rua.

Carolina, por exemplo, precisou sobreviver com o trabalho na rua, mas era o trabalho como escritora que a realizava. Ser ambulante e ser escritora estão relacionados à autonomia, mas trazem outros componentes de dignidade. Ela precisou trabalhar na rua, catando papéis para conseguir o trabalho que ela desejou de fato fazer, o de escritora e depois de cantora. O que quero dizer é que o povo brasileiro trabalha desde sempre em situações que não lhe agradam a fim de sobreviver, sem ter o poder de escolha sobre o que realmente gostaria de ser, pois lhe falta muitas vezes tempo e oportunidade. Nos dias atuais, com a invasão de consumo via internet, os trabalhadores precisam criar estratégias de sobrevivência frente a este sistema exploratório de trabalho.

Ao pensarmos em noções de trabalho informal no contexto pós-abolição, cabe refletirmos sobre os direitos desse trabalho, que nesse contexto ainda estava sob jugo exploratório dos senhores de terra. Pode-se afirmar que esses trabalhadores, sob o contexto de exploração ainda resultado de resíduos da escravização, trabalhavam sem sentirem-se realizados, uma vez que àquele trabalhador não era-lhe dada escolha. E o trabalhador informal de hoje, sente-se realizado?

Vale destacar que a referência que conhecemos hoje como "trabalhadores de rua", surgiu ainda durante o período da escravidão, negros de ganho tanto escravizados como forros já exerciam funções que estavam relacionadas ao trabalho de rua. Essa situação permanece no contexto de inícios do pós-abolição: descendentes diretos dos africanos,

muitos eram já libertos, exerciam atividades nas ruas ganhando sua vida. Segundo QUERINO (1946) eram os chamados “ganhadores e ganhadeiras”

> Ganhadeiras trazendo à cabeça grandes tabuleiros munidas de um chocalho de folha de flandres, mercadejavam esses artefatos e despertavam a atenção dos compradores cantarolando esta quadra: As barras do dia já vem clareando, que belo menino na lapa chorando! (QUERINO, 1946, p.12).

Os ganhadores eram os indivíduos que viviam ganhando a vida com atividades de rua. As mulheres logo passaram a incorporar esse caráter ambulante como vendedoras das mais diversas iguarias de origem africana. Isso termina por dar uma dimensão ampliada aos cantos dos negros, os quais vou trazer para leitura mais adiante, pois, além de auxiliar nas vendas de produtos de suas especialidades, o canto carregava uma marca de conexão com os seus povos ancestrais.

Por esse olhar, a noção de trabalho informal está totalmente vinculada ao caráter andarilho, se entendido por aquele que anda, que está em constante movimento em busca de seu sustento. Segundo as ideias de RUFINO (2019), a rua é diversa inscrevendo seus saberes nos cotidianos, por isso a rua é de todos e abriga uma diversidade de tipos, assim como um amplo repertório de práticas e modos de fazer.

Entretanto, vale refletir sobre a continuidade da exploração do trabalho da população negra no mundo contemporâneo do século XXI, frente a situações de extremas necessidades e aumento de desemprego, e com isso a precarização dos trabalhos “autônomos”.

Há uma demanda grande de motoboys, ciclistas e até andarilhos fazendo entregas de comidas por aplicativos. Esta é uma condição virtual que se espalhou visivelmente em período de pandemia mundial de Covid-19 e permanece vigente dentro de um mecanismo abusivo de trabalho. Sem condições legítimas de pregoar seu próprio trabalho, muitos brasileiros estiveram sob a condição de se submeter ao trabalho exploratório de aplicativos que não oferecem direitos trabalhistas como Uber, motoboy, entregas de comidas rápidas, sendo explorados pelo mercado capitalista digital. É uma linha difícil de contornar até mesmo para aqueles que usam as frestas para (re)existir, porque as horas trabalhadas são superfaturas para os aplicativos e o trabalhador ganha o mínimo, precisando trabalhar no ritmo infinito de horas a fio. Semelhantes à época da escravização, os trabalhadores não são mais cobrados pelo açoite, mas pelos sistemas de aplicativos online, através da globalização e do capitalismo selvagem, sugam todas as

forças do ser humano por horas extremas de trabalho sem fim, nesses casos, torna-se cada vez mais difícil ser autônomo, dentro de um sistema pós-pandemia que tudo se movimenta pelas telas de um android ou computador.

Apropriar-se diretamente do produto do seu trabalho, sem a figura de um ser estranho para lhe tomar os produtos e comandar seu processo produtivo está sendo uma tarefa cada vez mais difícil dentro das cortinas do capitalismo digital globalizado. Nossas crianças e jovens absorvem o consumo digital rapidamente, e por isso estamos todos de certa forma controlados pelo consumo e produções digitais e tendências dos trabalhos digitais.

Ainda assim, mesmo com forças de controle e regulação operando sobre nossos corpos, nos esforçamos diariamente para atuar como protagonistas de nosso trabalho, de nossas produções sejam elas artísticas, culinárias, produtos de nossos artesanatos para movimentar nosso dinheiro e, de alguma forma, fugir pelas frestas desse grande abismo capitalista do consumo globalizado. São nossas produções afro-centradas que buscam a malandragem de agir pelas frestas, nossas gingas capoeiras e nossos sambas que ainda permanecem vivos, e podemos trabalhar por estas ruas e caminhos em que procuramos produzir e nos reconhecer como sujeitos agentes protagonistas.

Ao conquistar sua subjetividade pelo trabalho e autossustento, tornam-se indivíduos que se autonomeiam, como afirma hooks, “é esse o processo de empoderamento que possibilita que nos olhemos nos olhos, que nos cumprimentemos com solidariedade, irmandade e amor” (hooks, 2019, p. 99)

Por esse motivo, é necessário se criar e se reinventar por meio das frestas, o ser humano se adapta para transgredir. Sempre damos nosso jeitinho brasileiro que, como afirma o antropólogo Roberto da Matta, “é um modo estruturante definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (DA MATTA, 1997, p. 519).

A arte da malandragem, então, deve ser entendida como uma prática sábia de vida para conseguir driblar uma sociedade excludente das minorias negras e pobres. Realiza-se um saber (sobre)viver para que a arte do malandreamento tenha habilidade de esquivar-se de conflitos adaptando-se às demandas de suas necessidades.

No Dicionário da História Social do Samba (LOPES, SIMAS, 2015) os autores ilustram algumas acepções para a palavra “malandragem”:

> Malandragem. (Do italiano malandrino) é a de indivíduo astuto e

> matreiro. Foi essa apregoada esperteza que plasmou, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, um dos estereótipos do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social, malandragem também é sinônimo de vagabundagem, vadiagem, vida marginal. (...) Segundo Câmara Cascudo, a origem da figura do malandro estaria nos filhos dos escravos urbanos alforriados, os quais rejeitando o trabalho formal, com horários rígidos e obrigações definidas, procuravam representar, finda a ordem escravista, o papel do dominador branco perpetuar um dos axiomas daquela ordem: "Branco não trabalha, manda o preto" (CÂMARA CASCUDO, 1965, *apud* LOPES; SIMAS, 2015 p. 180)

A malandragem, nesse sentido, pode ser compreendida por aqueles que driblam a precariedade das relações sociais e as relações de poder impostas do branco sobre o negro. Malandragem entendida pelos que ganham através da boa palavra, "da lábia" ou, utilizando uma boa gíria da capoeira, *"aqueles que jogam o jogo de dentro"* (expressão popular).

Essa malandragem é face identitária do povo negro brasileiro que, em caráter informal, aqui defino como *andarilho*. O bom malandro(a) é aquele que corta pelas frestas, que não é pego pelo guarda que trava sua mercadoria de trabalho, tenta dialogar para ter sua mercadoria de volta, o bom malandro(a) está sempre em movimento, andando para buscar seus interesses. O malandro, por estar sempre em movimento ambulatório pelas ruas, tem o caráter andarilho, este que defino ser o caráter de Carolina. O bom malandro também representa o povo negro brasileiro que ginga feito na capoeira e no samba. Construímos um pensamento de ginga em busca de vida/sustento/dignidade rodando na corda bamba chamada "vida".

Por esta lógica, recusar um trabalho desqualificado, como fez Carolina, configurou-se numa "alternativa malandreada" dela em buscar alternativas de sobrevivência, dentro de uma sociedade que marginaliza o trabalhador, sobretudo a mulher negra, não lhe assegurando condições de viver decentemente.

Nesse sentido da malandragem que Carolina se encaixa, pois ela forja rotas de fuga para não se enquadrar dentro do sistema opressor, encontrando possibilidades andarilhas de trabalho para buscar seu sonho de ser escritora, uma vez que por diversas vezes em passagens do livro *Quarto de Despejo* (2014), ela deseja ser mais do que uma empregada doméstica:

> Eu disse meu sonho é escrever
> Responde o branco: ela é louca
> O que as negras devem fazer…

> É ir pro tanque lavar roupa.
> (JESUS, 2014, p.120)

Carolina percorreu esse caráter do trabalho informal por boa parte de sua vida, assim como boa parte da população brasileira que sobrevive do trabalho informal.

Carolina é a representação desse povo trabalhador sendo ela uma mulher que passou por barreiras inacreditáveis em suas jornadas para se autodefinir, e por esse viés entende a rua como escola da vida que transborda o entendimento de caminho enquanto "possibilidades daqueles que o praticam" como Carolina, confere à rua "uma condição de tempo/espaço inventivo, por onde se riscam e alinhavam saberes" (RUFINO, 2019, p. 109).

Este caminho, enquanto possibilidade para os negros brasileiros, deu-se por meio do trabalho nos mais diversos espaços geográficos que a rua pôde oferecer, são aqueles que nos esbarram em vendas e camelôs, quitutes, vendas de mercadorias pelos trens e metrôs, justamente os que ocupam formas de trabalho informal (camelôs/vendedores ambulantes) não valorizados pela sociedade brasileira. Acerca desse trabalho informal, Roberto Moura (1995) cita algumas das atividades de trabalho dentro da informalidade oferecidas, no pós-abolição, pela população negra.

> Gente que oferecia serviços ou que vendia o que produzia na porta, nos cantos das ruas, alguns em tabuleiros armados, ou que se engajaram em pequenas obras, em serviços de reparo e manutenção. Pedreiros, ferreiros, alfaiates, sapateiros, barbeiros, ferreiros, marceneiros, lustradores, tecelões, pintores de paredes ou tabuletas, torneadores, estofadores, serradores (não senadores), tintureiros, costureiras, bordadeiras, lavadeiras, doceiras, arrumadeiras, artesãos, vendedores ambulantes de seu próprio trabalho ou de quinquilharias, de roletes de cana, bilhetes, refrescos, livretos, e de toda a sorte de coisa miúda, o "faz-tudo", crianças com balas, biscoitos, se defendendo e ajudando as pequenas unidades familiares. (MOURA, 1995, p.93)

Ainda sobre o contexto do trabalho informal, MOURA (1995) nos traz mais um exemplo:

> [...] ele aprendeu com os amigos do pai dele, que era meu sogro, que levava ele pra casa deles pra ele aprender. Ele comprava martelo, paus, pregos, levava pra ele aprender a fazer aquelas casinhas de bonecas, e dali que eles conseguiam. Quando abriam oficinas ele pedia uma vaga, gostavam dele e aí ele ia aprender (...) trabalhavam mais como biscateiros, pedreiros, meu marido nunca teve patrão. Em trabalho de obra depois que ele aprendeu, tratava a obra por conta própria e tratava duas ou três pessoas para trabalhar como operário.

> (...) Meu marido não quis ficar na Bahia, aqui no Rio se ganhava mais dinheiro, ele abriu uma oficina e ficou trabalhando aqui, tomava móveis para fazer, e consertava camas, aumentava diminuía, empalhava cadeiras. Um lutador! Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição. (MOURA,1995, p 94)

As expressões citadas acima como: “aprendi com meu pai, minha mãe, meus avós", só reforçam o conceito da tradição da oralidade como legado negro e herança ancestral, marca característica da formação negra brasileira. Esses ensinamentos passados de pais para filho(as) se perpetuam dentro da tradição da oralidade, conceito de matriz africana, pois a força desse legado pressupõe outras epistemologias, como as “Epistemologias das Macumbas” (SIMAS, 2011), desautorizando a obsessão cartesiana da modernidade ocidental e suas ações de controle sobre o conhecimento. As sabedorias dos mais velhos devolvem ao mundo um conhecimento de maneira transformada. De forma que aqueles que dominam uma “ciência eurocêntrica" não conseguem alcançar a complexidade desse saber e, por isso, o abominam.

Nesse sentido, RUFINO (2020) no livro *Pedagogia das Encruzilhadas*, propõe um olhar que vá de encontro ao sistema binário do mundo ocidental, percebendo os movimentos da nossa cultura, visão de mundo e modo de ser. Nós, descendentes dos negros africanos, somos seres que se realizam a partir do desvio, e conseguimos mesmo pela ausência, fazer-nos presentes. Deste modo, o saber dos mais velhos como as cantigas, as rezas para curar os maus agouros, remete à tradição da oralidade e à cultura afro diaspórica. Pensar nesses ensinamentos como nosso fundamento de existência instiga os brasileiros a refletirem sob a sua forma de estar no mundo. Este saber nos faz pensar em nossos ancestrais e trata-se de um reencantamento dos mundos a partir do que Luiz Rufino concebe como, “pedagogia das encruzilhadas”, onde esses entrecruzados oferecem outros caminhos e movimentos.

1.2 – A força da tradição da oralidade do povo negro representada a partir do canto. Os cantos de vissungos, os cantos de trabalho, reflexo da memória ancestral

> Qualquer adjetivo seria fraco para qualificar a importância que a tradição oral tem nas civilizações africanas. Nelas, é a palavra falada

> que se transmite, de geração em geração, o patrimônio cultural de um povo. (BA HAMPÂTÉ, 1979, p. 10)

Quando falamos de tradição da oralidade, estamos cercando diretamente a relação dos princípios da história africana, apoiada na palavra como a "luz que existe no homem" no sentido de proferir uma herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos, resistindo até os dias atuais do século XXI. Nas tradições africanas o elo da vida é a palavra, ela liga o homem à palavra que o pronuncia, provendo sabedorias e outras formas de conhecimento; comunicando o legado negro que chegou ao chão brasileiro.

Amadou Hampaté Ba (1979), defensor do valor e da cultura oral, afirma que o passado e o conhecimento da África não dependem de documentos escritos. Nas civilizações orais, o homem (ser humano) se compromete com a palavra e "a palavra é o homem". O saber herdado dos antepassados é imenso, a vida é entendida como uma unidade em que tudo está conectado e interagindo entre si. Por esse motivo, o conhecimento não está afastado das situações cotidianas.

Em territórios africanos, temos o exemplo dos anciãos/griots que detém profundo conhecimento em diversos campos, como usar o veneno da serpente para cura. No Brasil, temos a ilustração muito próxima com as mais velhas que pertencem ao universo da cultura afro diaspórica: as mães de santo, as tias baianas, as curandeiras, as rezadeiras, mulheres do samba, mulheres do candomblé, onde a sabedoria é transmitida oralmente mesmo que não se detenha a escrita.

A oralidade é acionada feito magia, como uma palavra que embala, aciona encantos a outro universo ligado à religiosidade e à ancestralidade negra. "A magia boa, a dos iniciados e dos "mestres do conhecimento", visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem. E aqui é decisiva a força da fala" (KI-ZERBO, 2010, p.173).

A força da palavra é defendida aqui como estrutura-base para pensar nosso conhecimento afro diaspórico, cuja herança foi adaptada ao Brasil constituindo um legado negro cultural ancestral. Formas de produção e transmissão de conhecimentos que permutam entre boca e ouvidos concretizando-se como epistemes negras oriundas do continente africano. Para KI-ZERBO (2010):

> Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer que são a memória viva da África. (KI-ZERBO, 2010, p. 167)

Carolina, quando profere sua palavra, é cantadora de sua vida, é a herança do nosso legado africano. E ela profere esta oralidade a partir do aspecto cancionista - conceito em que vou adentrar mais adiante - a autora recupera diversos aspectos da humanidade com relação a oralidade africana e experiências humanas. Sua experiência como cantora revela uma tradição da oralidade fundada pela experiência de vida que ela acumulou com os anos de suas travessias pelo mundo.

> Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação" (KI-ZERBO, 2010, p. 174)

Dentro da concepção de vida pensada a partir das matrizes africanas, nossas vidas adquirem sentido por meio das nossas vivências, de nossas experiências, construídas por meio das palavras que ligam o mundo físico ao mundo espiritual. Ou seja, a palavra - que pode ser entoada por cantos - é o contato com os nossos ancestrais trazidos por meio da oralidade. Nesse sentido, basta entendermos que a fala e o canto são o corpo da tradição oral, portanto, corporificadas para se tornar organismo vivo da oralidade. É por meio da palavra que se dá encantamento à vida.

> Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: "Aprendi com meu Mestre", "Aprendi com meu pai", "Foi o que suguei no seio de minha mãe". (KI-ZERBO, 2010, p. 174)

Desse modo, podemos aproximar Carolina Maria de Jesus como cancionista, herdeira desse legado negro africano, dentro do campo da oralidade, pois a escritora transmite seus conhecimentos de vida no livro *Quarto de Despejo* (2014) em outros livros publicados que serão mencionados ao longo do trabalho, como *Diário de Bitita*

(2014) e *Casa de Alvenaria* (2021), além do próprio álbum *Quarto de Despejo* (1960) confirmando a força reveladora da palavra oral a partir de uma mulher enunciativa que transcreve a oralidade na escrita por seus livros e composições.

Além disso, Carolina expunha sua forma de ver a vida através da fala, dando conselhos, argumentando com os moradores da sua comunidade e até mesmo se envolvendo em atos políticos. Carolina Maria de Jesus foi uma mulher enunciativa, utilizando-se de seu órgão vital - a garganta - para exprimir a vida. Carolina utilizou-se da tradição da oralidade africana que viveu em seu corpo e transmitiu de "boca a ouvido" sua sabedoria. Carolina, dessa forma, agiu como cancionista recuperando um passado de sabedorias matriarcais, portanto comunicando seu legado a partir da tradição da oralidade.

1.2.1 – "Com licença do sinhô moço/Com licença do dono di terra" Os Canto dos Vissungos são cantos de trabalho

> De todas as formas de arte historicamente associadas à cultura afro-americana, a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade. (...) se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. (DAVIS, 2016, p. 167).

A partir da citação acima, comunicada por Ângela Davis, desperto a importância deste canto dentro da tradição da oralidade que, quando pensada no Brasil, está atrelada às manifestações cancionais e gestuais de matriz africana. Nei Lopes (2003) define os Vissungos (cantos de trabalho) como, 'cantiga', 'cantigas', 'canto'. No *Novo Dicionário Bantu do Brasil*, Nei Lopes buscou definir o que seria o vissungo:

> Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como "cantiga", "cantigas", "canto". Do umbundo o vissungo, pl. de ochisungu, cantiga, cântico (LOPES, 2003, p. 222)

Os vissungos foram recolhidos e estudados pelo etnógrafo Aires da Mata Machado (1943) por meio de pesquisa etnográfica com moradores-cantores da cidade de São João da Chapada, município de Diamantina, em Minas Gerais. A partir desses cantos é possível compreender como os escravizados negociavam as línguas vindas da África Central e Portugal, numa zona de fronteira. Por meio dos vissungos, expressavam a experiência da escravidão e seus desdobramentos. As situações vividas nesse ambiente ditavam os temas dos vissungos do nosso povo.

Para compreendermos a relação existente entre a tradição da oralidade e os cantos de trabalho, trago uma imagem do disco e citação que abre a biografia da cantora Clementina de Jesus publicada em 2017, sobre as "chamadas cantigas em língua africana" representada no disco "Canto dos Escravos" em 1982, pela gravadora Eldorado, interpretado pela grandíssima voz de Clementina de Jesus, além de Doca e Geraldo Filme que vão reconfigurando as memórias centro africanas a partir do canto.

O compositor Elton Medeiros direciona-se à Clementina e nos convida a refletir a respeito da força ancestral negra:

> A gente chegava no teatro e chamava a Clementina de mãe. Dizia: "Ó, mãe, eu estou com uma dor de cabeça que eu não estou comendo quase nada;" Aî, ela pegava um banco, sentava e falava: "Meu filho, senta aqui, me dá a mão." Eu dava minhas mãos pra ela e ela botava as mãos dela em cima das minhas e começava a rezar. E rezava e não dizia palavra nenhuma que eu entendesse e, ao mesmo tempo, ela não falava alto, ela balbuciava umas palavras. Eu posso te garantir que eu levantava dali e eu estava bom. (CASTRO, 2017, p.153)

Clementina de Jesus é descrita por Elton Medeiros como uma grande mãe, uma mais velha rezadeira, aquela que carrega o canto dos vissungos, dando notoriedade a força matriarcal da nossa população afro diaspórica; ela é a garganta que profere os cantos de vissungos, é a mão que toca e cura por meio de suas rezas e conexões ancestrais. Clementina/Carolina de Jesus, seja por coincidências de sobrenomes ou não, estão por aí carregando o legado negro afro-brasileiro, esse saber do povo trazido pelos mares do Atlântico e transmitidos por meio da oralidade entre nossas bocas e ouvidos, em fluxos de movimento, entre cantos e rezas, reforçam a presença corpórea e ancestral da Mãe África, feito herança vívida dos saberes africanos.



Figura 5 – Disco Canto dos Escravos por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme

Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira

A partir dessa premissa, ilustro um breve entendimento acerca do conceito sobre os Cantos de Vissungos a partir dos estudos de Aires Machado, a fim de abrir chão para melhor compreensão dos "fundamentos" destes cantos em solo brasileiro e suas conjecturas cancioneiras nas notas abaixo.

Aires da Mata Machado Filho identifica os primeiros Cantos de Vissungos por cantadores da mineração em 1928, nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina, em Minas Gerais. Lá aconteciam algumas "cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração" (FILHO, 1964, p. 13)



Figura 6 – Pintura de John Mawe: mineração no Serro Frio (Diamantina)

Fonte: Silva, 2010.

Vindos da África Ocidental, os cantos de vissungos também estão a serviço da memória de suas culturas e religiosidades tradicionais centro-africanas.

Dessa forma, em muitos cantos de vissungos, percebemos o canto relacionado à vida cotidiana do trabalho, à cosmogonia religiosa e a sua força ancestral de ligaduras de axé - forças de matrizes religiosas africanas - que persistem até hoje em terras brasileiras. Além disso, os vissungos dentro de sua tradição eram entendidos como cantos para amenizar a tarefa árdua do trabalho imposto pelo colonizador dentro do regime da escravidão. Para os que chegavam nos territórios brasileiros, a comunicação linguística também era constituída na medida em que eles começaram a estabelecer comunicação pelos códigos das canções. Portanto, a dimensão estética dos vissungos deve ser considerada nesses termos. Os cantos dos vissungos também compunham rituais de passagens da vida para a morte, ilustrando o elo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A subjetividade que emerge dessa relação a partir do canto sempre construirá um diálogo com os ancestrais. Por isso, no candomblé, por exemplo, a atividade de cantos para os orixás permanece como tradição e cultuamento aos antepassados, culto aos espíritos e divindades no plano ancestral.

> Através de sua fé, de seu axé, as mulheres negras africanas de diferentes comunidades religiosas conseguiram trazer até nossos dias imagens sacralizadas de seu passado, que se volta para a mitologia africana, apontando, insistentemente, por meio da tradição oral, para as estratégias mais diversas de insubordinação simbólica, que lhes possibilita criar mecanismos de defesa para a sobrevivência e a manutenção de seus traços culturais de origem (THEODORO, 1996, p. 114)

Dentro da perspectiva da intelectual Helena Theodoro (1996) podemos pensar que os cantos de vissungos, entoados pelos negros escravizados em solos mineiros reconfiguram estratégias de sobrevivência dos seus laços culturais, seja pelos cantos de axé (seus pontos de divindades africanas, como o que conhecemos aqui como os orixás), ou pelos cantos de encantamento com o mundo espiritual. Acreditar no encanto era de alguma forma reviver uma cultura que havia ficado do outro lado do Atlântico, como forma de suplantar dores; servia de conexão a uma experiência sensível e espiritual, uma rota de fuga da escravidão.

Dentro da tradição da oralidade, esses cantos eram práticas sociais que aconteciam de maneira ritualística, remetendo às práticas de trabalho, de multas e de enterros. Dessa forma, pelo viés da cosmogonia africana, esse canto está atrelado a religiosidade africana, pela crença na reencarnação, em que cantar para quem já fez a passagem é um ritual extremamente importante, transformando o indivíduo que fará a passagem em um ancestral, ou em um espírito ligado ao mundo natural que assume a forma de natureza como cachoeiras, rochas, terras sagradas, rios, mares etc.

Seguimos então com um exemplo dos vissungos entoados por Clementina de Jesus, a exímia partideira que evocava suas rezas curandeiras e cantos ancestrais. Vejamos a primeira faixa do álbum "Canto dos Escravos"[12] :

> Ei ê lamba,
> Quero mecabá no sumidó
> Quero mecabá no sumidó
> Lamba de dia
> ei lamba,
> quero me cabá no sumidá
> Ei ererê
> Com licença do curiandamba
> Com licença do curiacuca
> Com licença do sinhô moço
> Com licenca do dono di terra

[12]1 Faixa do álbum "Canto dos escravos": HUBNER, Fred. O CANTO DOS ESCRAVOS - Clementina de Jesus, Doca, Geraldo Filme. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>

Nesse Vissungo, o trabalho duro, ou lambá[13], movia o escravo a cantar e desejar a morte como a possibilidade última de se livrar da escravidão; um inconformismo com aquilo que estava estabelecido, uma luta constante para não se deixar vencer.

Ei ei, qui foi, na fonte (bis)
Sinhora me disse
Qui foi na fonte,
Qui foi na fonte
Sinhora me disse
Qui foi na fonte
Com dois barri;
Qui foi na fonte Sinhora me disse,
Com dois barri.
Ei ê ei ê

Neste canto X, do disco em questão, “Canto dos Escravos", de Clementina de Jesus, temos mais um vissungo de trabalho. Os cantos de Vissungos estão associados ao lamento do trabalhador, ou lamento da situação vivida, não como aceitação, mas como dimensão trágica da existência, ou ainda em apelos religiosos, conjecturando para uma relação espiritual com o mundo dos ancestrais e deuses dentro da vida das culturas africanas. Por esses registros de cantorias é possível flagrar como essas populações negras escravizadas inventaram fugas a partir do canto para suportar as dores das condições exploratórias às quais eram submetidas, uma forma de resistência, um respiro para abrigar a vida, um elo que mantém viva a cosmovisão dos povos afrodiaspóricos, sendo o canto dos trabalhadores - e aqui incluo o canto de Carolina - um instrumento de reinvenção de possibilidades e resposta da sua força ancestral de encantamento da vida:

Acende o fogo, atiça, abriga o fogo, Zé
Não deixe o fogo apagar
Mané tá lá na lavoura
precisa de almoçar (JESUS)[14]

Os cantos de Vissungos, que foram entoados por vozes deClementinas/Carolinas, se fazem presentes em outros corpos negros como instrumentos imensamente vivos, ferramenta de ensino, de transmissão de sabedorias, a partir de um legado da tradição oral.

Estão presentes quando cantados nas rodas de jongo, na quebradeira do coco, no maracatu brasileiro, em nosso vocabulário que o processo colonizatório não conseguiu

[13] In: O Canto dos Escravos : interpretado por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.
[14]JESUS, faixa 4, Acende o fogo: CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4eu>.

apagar. Por exemplo, quando se diz: "Tire um *cochilo*, menino", estamos acionando vocábulos, influências de matriz iorubá[15] na língua portuguesa a partir de troca pelo contato entre as línguas africanas e que estão fortemente representados na boca do povo no falar brasileiro.

Nesse sentido, acionados sempre pela tradição da oralidade, o canto é um instrumento que possibilita essas conexões ancestrais, adentrando ao campo das cantigas, jongos, capoeiras, sambas e das curimbas e todas as demais manifestações acionadas pela voz.

Salvemos e guardemos esses cantos que gargantas como Carolinas e Clementinas proferem e de tantas outras mulheres pretas que vieram antes de nós, pois a partir desse canto conseguimos nos manter vivos na canção popular brasileira. Uma cultura intensamente marcada pela oralidade e pela musicalidade, que deixa à mostra valores de matrizes africanas em solo brasileiro.

Sob essas circunstâncias entendidas a partir do canto dos vissungos - o canto das sabedorias, ancestralidades e reinvenções da vida - não é possível enquadrá-lo dentro da lógica cartesiana de conhecimento (que separa o objeto do sujeito). Quando pensamos nos Cantos de Vissungos, navegamos pela dimensão do encantamento, da fusão dos conhecimentos sobre a vida e a natureza, partindo de princípios cosmológicos vinculados às manifestações da natureza das rezadeiras, das cantadeiras, as macumbeiras, aqueles(as) que têm o dom da cura por meio do cantarolar nas vicissitudes do encantamento para sobreviver. Como explica SIMAS (2013) a respeito das encantarias, temos esses cantos vinculados diretamente às fronteiras do invisível e do encantamento da vida:

> Os encantados não são espíritos desencarnados; são pessoas, ou até animais, que viveram, mas não chegaram a morrer, sofreram antes a experiência do encantamento e foram morar no invisível. De vez em quando saem de lá, pegam carona na asa do vento e chegam à terra, no corpo dos iniciados, para dançar, dar conselhos, curar doenças, jogar conversa fora e matar as saudades do povo que continua por aqui (SIMAS, 2013, p. 45).

[15] Podemos ler no trabalho de Yeda Castro ao tratar das línguas africanas e suas influências na língua portuguesa. O iorubá é uma língua única, constituída por um grupo de falares regionais concentrados no sudoeste da Nigéria (ijexá, oió, ifé, ondô, etc.) e no antigo Reino de Queto (Ketu), hoje, no Benin, onde é chamada de nagô, denominação pela qual os iorubás ficaram tradicionalmente conhecidos no Brasil. Já oewe-fon é um conjunto de línguas (mina, ewe, gun, fon, mahi) muito parecidas e faladas em territórios de Gana, Togo e Benim. Entre elas, a língua fon, numericamente majoritária na região, é falada pelos fons ou daomeanos, concentrados geograficamente no planalto central de Abomé, capital do Reino Antigo do Daomé, no Benin atual.

Luiz Antônio Simas explica essa experiência do encantamento, de algo foge do plano do conhecimento cartesiano e, por isso, está no plano de outras epistemes, de uma conexão inexplicável cientificamente. Dessa forma, é possível acionar o canto como possibilidade de reinvenção da vida, pois junto da vida, o canto acompanha movimento, o canto está nas ruas, calçadas, terreiros em trajeto contínuo e eterno dentro do ciclo da gira da vida, os cantos dos vissungos, os pregões dos trabalhadores, ainda resistem e percorrem as gargantas dos corpos negros afro diaspóricos.

Retomar os cantos é uma tentativa de preservar uma memória sonora de nossa ancestralidade. Manter este canto vivo é uma ferramenta de conexão. Os cantos de vissungos, ou cantos de trabalho, são apresentados aqui como fundamento a fim de pensarmos nossas vozes negras para além da significação estética.

Em África é a voz quem conduz o compasso e ritmo da percussão de uma música, os instrumentos como atabaques, agogôs, timbales estão a serviço do canto. É a voz que conduz o pedido de machado do atabaque e a voz - instrumento sagrado que guardamos na garganta - que dirige os encantamentos da vida reagidos pela ambiência musical afro-centrada. É a voz, o canto que permanece presente em práticas artísticas de rua através do samba, dos pontos de jongos a capoeira. A voz que atravessa e se enlaça com os tambores é a matriz e a direção da cultura afro diaspórica.

Segundo LOPES (2003), a textura sonora trazida pelos povos da África Central interferiu na constituição das musicalidades negras[16] em diversos pontos do mundo e, aqui no Brasil, preservou a polirritmia com o samba, se pensarmos em sambas e jongos com compassos diferentes, modo acelerado, modo arrastado, ou ainda vários ritmos dentro de uma mesma música a luz da cultura popular brasileira há uma herança medular na preservação da polirritmia. Conforme o dicionário Grove de Música, "Polirritmo é a superposição de diferentes ritmos ou métricas" (SADIE, 1980, p. 733). Conceitos e práticas polirrítmicas já existem há centenas de anos e são parte tradicional da música africana.

[16] Vale ressaltar acerca de um importantíssimo gênero musical que nasceu a partir do canto dos escravos do Sul dos EUA no século XIX, os "Spirituals" - cantos de trabalho africanos em colheitas de algodão dos EUA com seus ritmos polifônicos vocais, cuja lógica do improviso resultou em gêneros como o Blues e o Jazz, existentes até os dias atuais. É importante saber que os "Spirituals" eram cantos com proposito muito similar ao canto dos vissungos aqui no Brasil, porque além de terem uma conotação religiosa de matriz africana propunham estabelecer a real necessidade de comunicação que objetivava o fim da escravidão inserindo nos cantos "expressões" (códigos) que mostravam aos outros escravos caminhos para fuga.

Os ritmos polifônicos estão presentes em nossas vidas porque somos parte constitutiva deste legado africano que vive e ecoa em nossos corpos, são palmas, pisadas, rebolados, cantorias que remetem a práticas e movimentos encantados. Além disso, servem de ferramenta para se despir das visões de mundo ocidentais colonizadoras. Além de nos conectar com nossos ancestrais são forma de agir para a vida, mostrar-se um corpo negro vivo no fluxo do movimento intenso a fim de mostrar potência de vida diante das práticas segregacionistas. Os atabaques, as cantorias e o samba composto por Carolina de Jesus são formas de habitar nossa cultura popular brasileira. Ritmos que resistem e residem em nosso corpo, com movimentos inconscientes para mostrar a força motriz que lhes foi roubada, mas, entretanto, não foi morta, está viva em nossos corpos e falas.

Percebemos que estes cantos, em sua grande maioria, eram cantos de comunicação em resistência diante dos trabalhos exploratórios. Os cantos dos vissungos configuram uma face misteriosa dos cantos de trabalho já ditos aqui como os “vissungos” ou as correntes e o “canto dos escravos".

No Brasil, nos territórios mineiros e baianos aconteceram muitas reproduções orais nas ruas que podem ser diretamente associadas aos cantos dos vissungos. Os pregões de rua[17] podem rememorar esses vissungos facilmente, se nos atentarmos aos cantos dos trabalhadores hoje nas vendas dos trens brasileiros.

1.2.2 – Os pregões de rua e os *Jingles*: semelhanças, diferenças e repercussões atuais

Em grau de semelhança e diferença, o canto de um pregão é uma forma de anúncio que vai se firmando na boca do povo, na memória de uma cidade, pois essa junção de voz imprime traços observados e ouvidos coletivamente pela multidão de forma orgânica. “O canto de um pregão denota a figura física do pregoeiro, alguém que fica conhecido por toda a parte da cidade por seu pregão, cujo nome ninguém se preocupa em apurar”, observou José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, p.152, 2005)

Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de

[17] Os pregões de rua eram produções sonoras bem particulares que se incluíam nas práticas de vendedores ambulantes dentro do comércio informal. Em linhas gerais um pregão é uma melodia curtida no esforço do trabalho e na integração do sujeito à cidade. (GARCIA,2013)

ouvinte formada em um tipo de contato com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem, aquele que apregoa pelas ruas sem interferências de aparelhos sonoros.

Algo muito parecido com os antigos pregões, aplicados hoje em dia, são os *jingles*, conhecidas músicas de caminhão de gás, assinaturas sonoras que simbolizam a marca do produto, só que agora com aparelhos de reprodução de som (GARCIA, 2013).

O *jingle*, apesar do desdobramento e semelhança, tem uma diferença particular, ele deseja ser um produto liso, capaz de esconder o trabalho humano nele investido. O jingle se estabelece no Brasil, desde a década de 1990, com a perfeição dos produtos digitais, vozes agradáveis, mixadas e masterizadas, limpas, afinadas sempre. As vozes dos jingles são produtos da indústria fonográfica para atender ao consumo de massa, a fim de atender com excelência sonora o mais exigente consumidor.

TINHORÃO (2005), afirma que “o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação de sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que se deseja comprar" (TINHORÃO, 2005, p.59). Assim, não é difícil admitir esse caráter pregoeiro como uma antiga forma de publicidade, tal como as tias baianas se utilizavam para vender seus quitutes e doces pelas ruas do Rio de Janeiro e Salvador. O conteúdo do pregão, porém, é um anúncio de uma mercadoria ou de um serviço enquanto a canção vende a si mesma. Nos dois casos, há um vínculo entre forma e conteúdo, porque quando a fala passa a ser cantada, explora-se o conteúdo emotivo e sensorial, sendo a própria razão de ser canção, torna um anúncio mais eficaz.

Há um tipo de canção popular-comercial que não vende a si, mas ao artista, atuando como um modo análogo a qualquer pregão. Contudo é mais adequado dizer que esse tipo de canção funciona como *jingle* que procura investir na mercadoria anunciada mobilizando o consumidor (GARCIA, 2013). Temos, portanto, uma semelhança geral entre pregão e canção: o vínculo emotivo sensorial que há na junção de forma e conteúdo e a transmutação de fala em canto. Mas que o canto em si, se distancia do pregão pois sua intenção primeira não é vender um produto material, porém apresentar através da canção uma arte em forma de música, poesia em sua primazia, com liberdade de composição. Não se trata aqui de afirmar que o pregão seja a única fonte de abstrair esse conhecimento, mas de dizer que há relações entre ambos o que ajuda a tornar mais claro o caráter cancionista de natureza brasileira que equilibra a arte e o comércio.

GARCIA (2013), em seu artigo faz uma alusão aos pregões de rua, identificando suas peculiaridades. Neste artigo, Garcia cita a canção do disco de Caymmi de 1939, “A preta do Acarajé[18]”, gravada por Carmen Miranda, canção caracterizada como pregão dialoga com a vida popular, firmando traços de um passado colonial presentes dos antigos pregões, “Iêê abará"/"o acarajé ecôla”/ “Vem benzê”/ "Tá quentinho”. Pregões de rua comuns cantados por Tias Baianas harmonizam um forte fundamento religioso, “acarajé e abará” que são comidas próprias de divindades da religião do candomblé cantados em forma de pregão que expõe uma transição econômica agrário-exportadora para o novo modelo de industrialização acelerada e acentuada. Os pregões iam se transformando, se retirando do dia a dia das trocas mercantis, no mundo urbano, para se tornarem memória e canção popular-comercial, de acordo com as necessidades da indústria fonográfica, exemplificado pelo disco de Caymmi de 1939.

Já na música “Carioca”[19], canção de Chico Buarque, gravada em 1998, temos a introdução de um pregão reproduzido no corpo da canção: “Gostosa /Quentinha/Tapioca/O pregão abre o dia” integrado a economia informal do pregoeiro que se mistura com a ilegalidade, da venda informal da “tapioca” entendida na canção como vendas de drogas na praia em contexto proibido. Artisticamente, Chico Buarque mistura sensações e pregões, além de ambiguidades dentro do contexto do Carioca e tudo o que ele pode desfrutar na região zona sul do Rio de Janeiro. Nesse quadro de composição, Chico tece uma construção musical que, apesar de chamar o pregão da venda, está sofisticado musicalmente como parâmetro sonoro de *jingle,* com finalidade, além do jogo linguístico, integrar-se ao mercado da indústria fonográfica (GARCIA, 2013).

As composições de Dorival Caymmi instalam sinais profundos de transição e transformação inicial da canção popular brasileira em mercadoria. Num momento em que o disco brasileiro começa a ser uma mercadoria vendável para o mundo, contratos eram firmados de boca, cumpridos ou não, numa lógica crescente de sucateamento do artista entre parcerias impostas sob a lógica da violência e ainda compositores que vendiam suas canções para estar em disco por outros compositores que assinavam como “autores”. Estamos falando de um tempo em que esses compositores precisavam vender mesmo suas

[18]“A preta do Acarajé " CAYMMI, 2000, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=po9-z9vRbdU>.

[19] Carioca BUARQUE, Disco “As cidades”, 1998, faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WcRVJDZjJj8>.

canções para se manterem vivos. Noel Rosa, Ataulfo Alves, Zé Kéti e muitos compositores fizeram disso uma profissão, vender seu samba na praça.

Vender seus pregões, suas canções, era uma estratégia de sobrevivência, além de aspecto relevante de movimento ao comércio da sociedade brasileira até a modernidade.

GARCIA (2012) destaca o pregão de rua como forma popular de tradição oral:

> Em 2005, no bairro paulistano de Perdizes, perguntei a um vendedor ambulante de cocadas onde ele havia aprendido a cantar bonito daquele jeito. Estávamos parados diante de um edifício em construção, e um operário, que desembrulhava o doce comprado por 50 centavos, concordou: “Esse cabra é baiano”. Nascido em Cuité, cidade situada no sertão da Paraíba, e morando em São Paulo desde 1984, Marcelo, o pregoeiro, riu. Como eu insistisse no elogio, ele respondeu: “Cantar? Aprendi a chorar. Se não chora, ninguém compra”. (GARCIA, 2012,p.49)

Os pregões eram, sobretudo, próprios das mulheres, que se utilizavam do canto para dar mais força às suas vendas. Cabe pensarmos nas mulheres baianas, sobretudo, as que vieram para o Rio de Janeiro com seus tabuleiros, doces e quitutes, qualquer coisa para fazer dinheiro e sobreviver. Vejamos o depoimento de Tia Cidinha, neta de Tia Ciata:

> Elas todas sabem fazer doce, a gente aprende de tudo. Elas diziam pra gente: "amanhã quando casar, se tiver um fracasso com o marido, não precisa pedir vizinho nem parente, é só fazer qualquer coisa pra ganhar dinheiro" (MOURA, 1995, p.95).

É primordial a compreensão da força da natureza dessas mulheres para a formação e constituição da identidade do povo brasileiro. A construção do imaginário social sobre a mulher negra ligada aos serviços domésticos está diretamente associada à condição de sobrevivência que restou a elas no período pós-abolição. Procuravam seu sustento ligado a pequenos ofícios de base como o artesanato, serviços domésticos e a venda ambulante. No caráter de incertezas as profissões se redefinem, formas de ganhar a vida se improvisam ou definitivamente se inventam, ficando a maioria de negros, juntamente com indivíduos de outros segmentos populares, oscilando ambiguamente entre a situação de subempregados.

> Muitos não procuraram uma relação regular com o trabalho, inconstantes em paradeiros e ocupações, ainda redefinindo suas vidas, traumatizados pela experiência como escravos, se incorporando às rodas da vagabundagem e eventualmente da criminalidade, empurrados, estereotipados, pela nova racionalidade social (MOURA,1995, p. 91).

GARCIA (2012) nos afirma sobre a importância do caráter pregoeiro do povo brasileiro sendo possível transfigurar as dores em outras aparências por meio do pregão de rua. Afirma: “transfigurar a dor não é vencê-la, a medida que isso implique alteração de estruturas históricas que provocaram e ainda provocam sentimento. Transfigurar é mudar a aparência dessa dor, o que tanto pode ser uma tapeação quanto uma afirmação de dignidade” (GARCIA, 2012, p 47).

O povo negro soube transfigurar sua dor pelo encantamento de sua prática cultural que endossou com cantorias e movimentos corporais a força da nossa cultura brasileira, através dos atabaques, instrumento medular que preservou o encantamento e a ancestralidade pelos atravessamentos entre o Atlântico negro.

> O rebuliço cresce, referve, explode, continua… no interior das casas, a camuflagem, ouvindo fora o ruído das músicas, desembestada e candente abandona o trabalho deserta as cozinhas, vara corredores (…) não há escravo que atenda ao amo que obedeça ao senhor nesse minuto de desabafo e embriaguez. É uma loucura! O que ele quer, o negro é aturdir-se na folia, mergulhar na folgança, integralizar-se no ritmo do Samba, fazendo um pião do tronco, e das pernas dois molambos, que se confundem em delírio coreográfico. É um desengonço macabro, em que a gente sente o negro desanatomizar-se todo desarticulando o braço, cabeça, pé, perna, pescoço e mão. Isso tudo aos guinchos, aos assobios, aos berros, aos aiạ! Oia! eia! São as Congadas! (SANTO, 2016, p.73)

Eram transfiguradas essas dores por meio do canto e através do ritmo. O ritmo entre os africanos é revelado como uma constante para tomar decisões sobre a vida. Lembra Spirito Santo sobre os “Ritos de Iniciação” ou “Ritos de Passagem”, referentes a cânticos e produções rítmicas como aspecto essencial da cultura africana, um marcador de acontecimentos de rotina, passagens e avisos de ancestrais.

> Ritos de passagem servem para delimitar os ciclos principais da vida de uma pessoa, dando sentido social ao tempo individual transcorrido. No caso dos Cantos de trabalho a função parece ser controlar um ritmo biológico, associando esforço mecânico com objetivo de otimizar o rendimento final de uma ação física, o trabalho. (SANTO, 2016, p. 59)

Esses ritos de passagem, por meio do canto, foram trazidos para o Brasil e atualizados como parte da prática da vida social cuja essência está no ritmo. O povo brasileiro tem a relação *canto x ritmo* atrelados como parte integrante do corpo. Dessa forma, nosso jeito de comunicar com o outro é interpelado através do ritmo, sendo este ritmo marcações de cada sujeito. Modos de falar, pausar, expressar-se por gestos, olhares,

esses gingados estão alinhados a nossa ancestralidade e estão ligados à nossa cultura de matriz africana, não sendo possível desvincular o ritmo de nossos corpos. Na prática, somos atravessados por ritmos que ultrapassam o pulsar do coração. O ritmo está em toda a realidade musical da cultura afro-brasileira, e por isso podemos afirmar que o ritmo que sentimos e todas as manifestações artísticas que acontecem nas ruas passam por complexas sabedorias africanas e estão vivas como parte da nossa natureza humana.

1.3 – As tias baianas como matriarcas do samba e da organização da população negra-africana no espaço urbano do Rio de Janeiro

Peço a licença das mais velhas sabendo da responsabilidade que se tem ao convocar a força das Tias Baianas para pensar nelas como corpo vivo de mulheres negras que organizam e assumem a liderança nas tradições afro-brasileiras.

As Tias Baianas são a representação da cultura afro-brasileira, com características pregoeiras em que se toma o canto como ferramenta necessária do seu trabalho nas vendas de seus quitutes. Estudar as Tias Baianas foi eixo fundamental para meu trabalho a fim de entender a perspectiva das mulheres andarilhas que movimentaram, organizaram e terreirizaram em seus quintais coletivos de resistência dentro da cultura popular brasileira.



Figura 7 – Tias baianas caminhando nas ruas do Rio de Janeiro

Fonte: Multirio, 2014

As Tias Baianas estão entre as personalidades afrodescendentes mais importantes da virada do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Neste contexto, a designação “Tias Baianas” (termo apropriado pelas mulheres herdeiras da cultura iorubá) se expande para além de uma suposta relação de parentesco e de uma origem territorial ligada à Bahia que o termo em si pode sugerir. Apesar do arquétipo da mãe se projetar em outras categorias familiares femininas presentes até hoje, como avó, tias, madrinhas, irmãs, é preciso ter em conta que os laços familiares dos negros foram constantemente ressignificados no Brasil durante o período da escravidão. É muito comum em terreiros, por exemplo, termos mãe de santo, pai de santo, irmã de santo, onde o laço da humanidade e cosmogonia ultrapassa o laço de sangue.

Neste contexto, o termo “Tia” encontra seu significado no campo das relações sociais como abrigo protetivo, acionando ao matriarcado e servindo como estratégia de sobrevivência e cuidado frente às condições de marginalidade que foi submetido o povo negro brasileiro no contexto pós-abolição.

É por meio das Tias Baianas que se encontra mais uma expressão da cultura afro diaspórica, sendo elas essenciais para construir, no espaço urbano do Rio de Janeiro, maneiras de organização e medidas protetivas para sobreviver às violências do racismo e expandir a cultura e o legado do povo negro brasileiro, auxiliando no processo de formação de identidade do povo negro ainda não politizados e conscientizados a assumir a sua negritude dentro de uma força imposta de branqueamento. As Tias Baianas eram eixo de fortalecimento desses laços de reconhecimentos identitários.



Figura 8 – Tias Baianas[20]

As Tias Baianas carregam consigo a força de liderança, de cosmovisões ancestrais e poder de organização que concedeu posição central de práticas religiosas (já demonizadas desde aquela época), multifacetadas pelos quintais entre batucadas e cantos do(a)s sambistas. Revela-se, portanto, em muitas camadas populares a força do matriarcado, onde a mulher negra assume o papel central como protagonista, garantindo a permanência das tradições africanas e as possibilidades de sua revitalização (THEODORO, 1996).

Uma marca predominante das Tias Baianas era a característica do trabalho andarilho. Elas eram conhecidas pelo aspecto andarilho de vendas. Nesse sentido, os pregões de rua como cantos de trabalho entoados pelas baianas, estão relacionados diretamente a estabelecer este canto como uma ferramenta que auxilia a venda de algo como uma mercadoria.

Essas produções sonoras bem particulares que se incluíam nas práticas de vendedores ambulantes dentro do comércio informal, foi característica particular das Tias Baianas, que além de pregoar, tinham relativa importância em trocas da vida social, uma vez que além de levar seu pregão, sua melodia era curtida no esforço do trabalho e na

[20] Ilustração de tias baianas retratadas acima em imagem pode ser a figura de Tia Ciata. De acordo com Jacob (2006), a maioria dos estudiosos acredita que nenhuma imagem de Hilária tenha sido registrada. Na Bahia, muitos pesquisadores condenam a falta de reverência à mulher que conseguiu assumir, em meio aos senhores do samba, o posto de rainha. Tia Ciata, cujo nome de Hilária Batista de Almeida não figura na Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica, que agrupa mais de 3.500 verbetes.

integração do sujeito à cidade. O pregão de rua nos apresenta uma certa pessoalidade coletiva, viva em meio ao nosso processo de modernização.

O Brasil, em sua face racista e sexista, deslegitima as Tias Baianas e todas as mulheres pretas, colocando-as apenas como mulheres subalternizadas, aquelas que estão a serviço de alguma coisa, na condição de servir, como as empregadas domésticas, cozinheiras, etc. O que dificulta a compreensão das Tias Baianas como eixo fundamental importante para a construção da nossa identidade negra brasileira.

A exemplo disso, a intelectual Lélia Gonzalez em *"*Racismo e Sexismo na cultura brasileira" (1984) constata que a branquitude trata os negros como objeto, até como objeto de saber e lhe nega o estatuto de sujeito humano, havendo assim análises que vão desconsiderar o gênero e a raça e apenas olhar para as classes. Lélia afirma que o racismo articulado ao sexismo age de forma sintomática produzindo efeitos violentos sobre a mulher negra em particular, caracterizando o que ela define como "neurose cultural brasileira" e por isso torna-se urgente a mudança de discurso para retornar a questão da mulher negra a partir de outra perspectiva.

É através de Lélia que podemos apontar a criação de dois conceitos sociológicos importantes para o pensamento negro brasileiro, são eles: *"amefricanidade"*, categoria que utilizava para definir "todos os descendentes africanos que não só foram trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à América antes de seu descobrimento por Colombo"; e *"Pretuguês"* conceito cunhado pela autora utilizado para evidenciar a real influência da África no pensamento e na fala dessa cultura que chamamos de brasileira.

Como a própria Lélia aponta, o Brasil deve valorizar a sua identidade cultural negra, e para isso é necessário romper com valores eurocêntricos, acreditando em nossa própria cultura para formação da nossa identidade. Pela perspectiva de Lélia, logo podemos concretizar que as Tias Baianas são a representatividade da cultura negra brasileira. Sob o contexto de trabalho ambulante, ressignificavam-se a partir do canto de trabalho e improvisam, trazendo em nosso pretuguês cantos de origem africana que permanecem vivos em solos como Recôncavo Baiano, por exemplo.

A representatividade das Tias Baianas ultrapassa a garantia de sustento da vida. Estamos falando aqui em permanecermos vivos culturalmente, da própria existência negra olhar para fora, onde os traumas da branquitude não sejam capazes de penetrar, abraçar a cultura negra como a força que vem de outro continente e, assim, tecer um momento de escape da vida imposto pelo viés colonialista europeu.

As mulheres, dentro desse contexto, "instituíram-se" como potência negra numa tentativa de sucesso ao acompanhar o processo de inserção no mercado capitalista. As Tias Baianas ressignificaram as zonas de tensão que impediam a ascensão dos africanos recém-libertos e seus descendentes.

Foram essas mulheres negras, as andarilhas de si, que virtuosamente constituíram a força das mulheres negras nos dias atuais, sendo elas atravessadas por inúmeros preconceitos, atravessamentos de gêneros e raça, mantiveram-se fortes, de pé. O que inspirou tantas outras empreendedoras de sua própria vida, vejamos a Carolina, que foi uma catadora de papel, cantadora de sua vida, escritora, compositora. Elas constituíram o legado desse Brasil, com seus pregões de rua[21], e seu trabalho cruzaram as travessias da dor de estar num entre-lugar para superar, renascer e se reinventar.

1.3.1 – A Tia Ciata compositora, um breve contexto do samba urbano carioca

Conhecida como, Tia Ciata, Hilária Batista de Almeida nasceu em Salvador no ano de 1854. Segundo Roberto Moura (1983) a baiana teria vindo para o Rio de Janeiro como parte do grande fluxo ocorrido Bahia em direção ao Rio de Janeiro iniciado no século XVIII. Tia Ciata torna-se a baiana mais famosa da região da época carioca a que Heitor dos Prazeres denominou e permanece até hoje como Pequena África. Tia Ciata era uma mulher negra candomblecista, filha de Oxum, Iyá Kekerê[22] da casa do pai de Santo João Alabá, localizado no Bairro da Saúde, Rio de Janeiro. Teve 16 filhos e foi ela que iniciou as tradições das baianas quituteiras na paisagem carioca.

Em sua casa o culto e o samba duravam dias, numa época em que as atividades desse tipo desenvolvidas pela população negra eram reprimidas violentamente pela polícia por preconceito, discriminação e racismo. Tia Ciata era inteligente e sabia gingar conforme a música. Um dia foi chamada ao Palácio do Catete para tratar de uma ferida do presidente Venceslau Brás, que resistia a todos os tratamentos indicados pelos

[21] Arte de venda cantada, como nos aponta Walter Garcia (2012) em seu estudo sobre as canções do século XX e a criação do imaginário da mulher negra que trabalhava nas ruas.

[22] Segundo posto da hierarquia da casa de canto, é a Mãe Pequena. Substituta da Mãe de Santo que assume provisoriamente a direção da casa em caso de falecimento. Ver ROCHA, Agenor M. Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Ketu: origens, ritos e crenças. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, p.129

médicos. Curado por Ciata, Venceslau Brás, expressou sua gratidão transferindo seu marido, João Batista, da Imprensa Nacional para a chefia de gabinete do chefe de Polícia. Assim, durante o mandato de Venceslau Brás (1914-18), as festas na casa de tia Ciata eram autorizadas, contando com o envio de dois soldados que iam fazer a segurança. Era feita vista grossa às manifestações culturais que realizava em sua casa, havendo samba, batucada e canto a orixás. Tia Ciata, dessa forma, torna-se essencial para a disseminação dos costumes afro-brasileiros para a sociedade não negra.

Muitos de nós já ouvimos falar nos sambistas Donga, João da Baiana, Pixinguinha, mas não sabemos que todos são filhos das Tias do samba. Tia Amélia do Aragão, Tia Perciliana de Iansã, Tia Raymunda, foram mães e matriarcas dos quintais onde estes sambistas se lançaram para o mundo do samba. Prepararam o quintal negociando as esferas públicas para manter este samba vivo. As tias baianas foram as maiores responsáveis por ter essa primeira geração de sambistas mesmo perseguidos, tendo o samba criminalizado, vivos, uma vez que Tia Ciata era respeitada como uma espécie de autoridade.

Os primeiros ranchos carnavalescos também aconteceram na sua casa, os embriões das Escolas de Samba também nasceram lá. Tia Ciata foi reverenciada nas Alas das Baianas e nas Escolas de Samba de todo Brasil e do mundo, uma das figuras mais importantes difusoras do patrimônio cultural brasileiro.

A famosa discussão sobre o surgimento do samba ter nascido no Rio de Janeiro ou na Bahia deve-se vincular a múltiplos fatores e influências afro-brasileiras que incluem além de contribuições baianas, as tradições rurais do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e tradições religiosas negras trazidas de África. Fatores que justificam por si a importância de Tia Ciata para a cultura popular brasileira, como uma mulher que incorporou e participou efetivamente das manifestações culturais que hoje nos identificam e representam.

Vale ressaltar a importância de Tia Ciata como compositora, representando uma figura importante para desvelar sobre a invisibilidade de mulheres negras compositoras já desde aquela época, silenciadas por um cenário majoritariamente machista.

Acerca da importância do protagonismo dessas figuras femininas, neste caso específico das Tias baianas que para além de emitirem coros afinadíssimos e fundamentais para levar o “embalo daquele partido”, em muitos casos, também faziam parte da construção do esqueleto do samba, tanto na melodia, questões métricas, quanto

na inspiração poética das letras, sendo elas obviamente mulheres compositoras e não somente parte do coro feminino desses eventos musicais do século XX, conforme foi bastante enunciado pelo senso comum e pela historiografia do samba.

Na famosa polêmica gerada pela gravação da música "Pelo Telefone", que Donga e Mauro de Almeida registraram como sendo dos dois apenas, há estudos onde Tia Ciata questiona seus direitos autorais por ter sido a baiana que se dedicou também à composição. Assim que lançada, no ano de 1917, Ciata, João da Mata, Germano e Hilário reclamaram a autoria deste samba, fato divulgado discretamente num canto de página do Jornal do Brasil em 4 de fevereiro de 1917, por meio da seguinte nota:

> Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na avenida Rio Branco, o verdadeiro tango Pelo Telefone, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro (JORNAL DO BRASIL apud MOURA, 1995, p.124).

Além da nota de jornal, a própria letra desta versão parodiada da música 'Pelo telefone',cuja autoria não foi identificada, sugere a participação efetiva de Ciata na composição coletiva da futura canção.

> Pelo telefone / A minha boa gente / Mandou avisar
> Que o meu bom arranjo / Era oferecido / Pra se cantar.
> Ai, ai, ai, / Leve a mão na consciência, / Meu bem, /
> Ai, ai, ai, / Mas porque tanta presença, / Meu bem?
> Ó que caradura / De dizer nas rodas / Que esse arranjo é teu!
> É do bom Hilário / E da velha Ciata / Que o Sinhô escreveu.
> Tomara que tu apanhes / Para não tornar afazer isso,
> Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso.

É sabido que estes sambas produzidos nos quintais de Tia Ciata eram produções coletivas, versos que eram produzidos coletivamente e soltos, sendo possível o artista intercalar diversos papéis, como afirma M. Moura (2004, p. 80):

> O grande barato do ambiente do samba é exatamente seu caráter plural, que inclui a possibilidade de cada participante desempenhar diversos papéis dentro da roda. Numa mesma batucada, pode ser, em momentos alternados, compositor, cantor, parte do coro, passista ou ritmista – numa convivência extremamente fraterna e democrática. Ali, estão em questão simultaneamente o samba e a vida, a arte e o cotidiano. Todo mundo é palco – e todo mundo é plateia.

Todavia, o que se trata aqui como questão principal é a reivindicação deste corpo feminino negro como protagonista, como cancioneira, como sujeita potente de si, compositora, abrindo caminho para outras mulheres negras enquanto autoras.

Dentro da prática do samba, que sempre fora coletiva, com a chegada da indústria fonográfica, esse movimento começa a tomar outras proporções, e a questão da autoria fica implicada numa crescente importância de quem é o referente autor, na medida em que o samba vai se tornando um negócio lucrativo, um produto de consumo integrado ao mercado fonográfico e os primeiros aparatos tecnológicos à disposição em transmissões de rádio. Embora a indústria não reconheça Tia Ciata como compositora de sambas, Mário de Andrade, que frequentou a Casa de Tia Ciata, reforça esta hipótese de que Tia Ciata foi uma exímia compositora.

> Pais-de-santos são os feiticeiros-mores, em cujas casas se realizam as macumbas. São obrigados a realizá-las nos dias exatos [...]. Às vezes a fama de certos pais-de-santos se espalha. Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi Tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE, 2006, p. 150).

Mário de Andrade reforça a identidade compositora e caráter cancioneiro da Tia Ciata no seu livro, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter,* retratando uma a visita que sua personagem faz à casa de Tia Ciata para participar de uma cerimônia de macumba.

> Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue do Zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. [...] Tia Ciata era uma negra velha com um século de sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma cumpridez já sonolenta pendendo pro chão da terra. [...] a macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não [...] era macumba séria e quando santo aparecia deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações do zungu dela. [...] E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas (ANDRADE, 2004 [1928], p. 57-64).

O samba urbano que nasce no Rio de Janeiro do qual Mário de Andrade percorre detalhes na narrativa do livro *Macunaíma*, ilustra uma samba terreirizado, comungado por mãos negras femininas como por Tia Ciata, Tia Perciliana entre outras tias baianas

que passaram por um longo processo de criminalização e deslocamentos, resistindo aqui e ali pelas cantorias de trabalho, pelas artes da malandragem e da resistência e pelas forças ancestrais que regem o canto que hoje entendemos ser o "samba", como o gênero de importante representação da cultura popular brasileira. Por isso, a cultura/musicalidade popular brasileira que entendemos hoje é predominantemente negra.

Segundo MOURA (1995) e SANTO (2016) o samba urbano que conhecemos hoje vem de origem Banto, *"semba",* advém da linha dos povos bantos de origem Angola e do Congo, do idioma quimbundo, que significaria umbigada.

Foram as congadas e os ticumbis os processos antecessores para a gestação do samba no Rio de Janeiro, praticados em meados da década de 1930, ritmos predominantemente de origem Banto começam a se solidificar em espaços funcionais, ritmos trazidos pelas contribuições de Pernambuco, Bahia, portos onde desembarcaram negros escravizados. Com a chegada desses povos, o Rio de Janeiro ganha a particularidade e passa incorporar elementos específicos que germinaram o samba carioca.

> A casa da Tia Ciata se torna a capital da Pequena África do Rio de Janeiro [...] lá se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começariam a ser elaboradas nossas possibilidades para esse grupo excluído [...] Da Pequena África do Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, vida religiosa, lazer, trabalho, solidariedade e consciência [...]. (MOURA,1983, p. 69)

Não se trata apenas de afirmar sobre o seu protagonismo, mas assinalar a capacidade desta mulher negra e das demais mulheres da sua comunidade essencialmente importantes para a construção das manifestações artísticas e culturais do Rio de Janeiro e do Brasil, Tia Ciata, Tia Perpétua, Perciliana, Veridiana, Calú Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata, Mônica e sua filha Carmen do Xibuca, Tia Josefa, que abriram diálogo e abertura para nossa cultura estar em diferentes segmentos da sociedade, capacidade esta que não conhece os limites da sociedade patriarcal e racista.

1.3.2 – O centro urbano do Rio de Janeiro

A partir do século XVIII, com a descoberta de ouro e diamantes em MG, o Rio de Janeiro já era o principal centro do tráfico de almas e mercadorias entre a costa africana, maior do que Pernambuco e Bahia. Com o crescimento das atividades portuárias cariocas tornou-se ainda mais rápido o impulsionamento pelo processo de modernização material e cultural. Após a Independência do Império, a capital continuou desenvolvendo-se em ritmo acelerado, consolidou sua posição de centro político, administrativo e financeiro do Império e se tornou um núcleo urbano movimentado e cosmopolita. O Rio converteu-se, assim, no maior mercado consumidor urbano do país e precisava de uma mão-de-obra barata para este trabalho.

O Cais do Porto do Rio de Janeiro e a região da Zona portuária, denominada como a Pequena África por Hermínio Bello de Carvalho, foi toda construída por trabalhadores negros. Mesmo após a Reforma Pereira Passos, com o Cais do Porto ampliado e modernizado, temos uma necessidade de trabalhadores para as estivas que será constituída em sua totalidade pelos trabalhadores negros.

Em condições insalubres, os negros brasileiros trabalhadores viviam amontoados para atender como mão-de-obra barata a corte do Rio de Janeiro. Em cortiços localizados no Centro do Rio, como na Rua do Rezende, Rua da Quitanda, viviam amontoados, mulheres negras eram as maiores produtoras desses espaços, pois utilizavam-se dos cortiços para suas lavagens de roupas para fora e outras vendas. Entretanto, esses espaços não tinham boas condições sanitárias, por isso logo se proliferam doenças contagiosas e para "saúde de todos" essa população foi expulsa dos únicos ambientes que tinham para morar: os cortiços de pau a pique.

Os cortiços foram colocados abaixo, para abertura de ruas mais espaçosas para o centro do Rio e, por consequência, esses povos se destinam a procurar moradia pelas ruas da Praça Onze, Cidade Nova, Campo de Santana, ou para os subúrbios e, logo depois, nos morros em torno do Centro. Um deles bem famoso foi o Morro da Favela[23], hoje denominado Morro da Providência.

Dentre esses deslocamentos em que muitos foram morar após a linha do trem, os subúrbios cariocas, a musicalidade expressa pelos negros dentro do Brasil também tentou ser desvalorizada. Muitos tinham seus instrumentos quebrados pela polícia que considerava "crime" o ato de estar pela rua com algum instrumento musical como um

[23] O povoamento do morro iniciou-se efetivamente na década de 1890 por moradores despejados de um cortiço e por soldados que participaram da Guerra de Canudos.

pandeiro, ou violão etc. Dentro um pretenso projeto de civilização adaptado para o Rio de Janeiro estar dentro dos moldes estruturais similares europeus, as pequenas habitações nos centros do Rio não eram bem-vindas, tampouco as manifestações artísticas oriundas de um povo afro-brasileiro.

Tornou-se necessário implantar leis rigorosas que condicionaram o povo dentro de espaços inabitáveis, além de criar leis para impedi-los de se manifestar artisticamente. É o caso da Lei da Vadiagem, criada no governo de Getúlio Vargas, na ditadura do Estado Novo (1937-1945), a Lei 3.688 de 1941[24], que além de punir a ociosidade de quaisquer pessoas que estavam aptas a trabalhar, criminalizava quaisquer portes de instrumentos a qualquer hora pela cidade. Nesse contexto, a música era entendida como vadiagem ou falta do que fazer. Um exemplo explicativo é o caso do Donga. Vejamos:

> O menino era eu. Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado meu Pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse lá no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que eu tenho até hoje (Depoimento de Donga no livro de Roberto Moura, 1995, p. 115)

Estamos da década de 40, e dentro deste contexto, vale a pena lembrar que esta lei foi usada pela polícia como pretexto para prender suspeitos de crimes, principalmente pobres, negros e pessoas sem emprego.

Tomando Donga como exemplo, que era um sambista preto, hoje ainda vivemos preconceitos em nossas manifestações artísticas e culturais, como na capoeira, no candomblé e em sambas de terreiro que não foram embranquecidos, mesmo após a Lei da Vadiagem ter sido extinta, somos acuados pela polícia e outras forças opressoras dentro do Estado.

Por isso, faz-se necessário compreender o real valor dessa música - o samba - para além do gênero dançante e musical, como episteme negra e filosofia de vida. Episteme pois trata-se de um conhecimento que atravessa os mares, percorrendo a tradição da oralidade e remete nossa ancestralidade. Um conhecimento que nasce pelo canto, a partir do improviso, pelo jogo de corpo.

---

[24] Vadiagem Art. 59. Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita: Pena - prisão simples, de quinze dias a três meses. Parágrafo único. A aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência, extingue a pena.

É filosofia de vida, pois esse gênero está diretamente associado aos nossos costumes e tradições diaspóricas que hoje representam o modo de ser brasileiro, e que, ao atravessar o Atlântico se fortaleceram em vez de enfraquecer-se, rompendo com o ideal civilizatório europeu, através da música que nasceu de cruzamentos de forças entre cantorias, atabaques e pandeiros, ranchos e batucadas fortaleceu-se, engrandeceu-se, tornou-se uma prática social que humaniza, desembocando mais tarde, no que hoje denominamos ser o samba.

LOPES (1992) afirma que esse gênero musical que apreciamos hoje denominado "samba" foi bastante modificado ao longo do processo histórico deste país, adaptando-se e ganhando outras formas ao longo do tempo como representação artística negra. Perpassando brevemente acerca dos atravessamentos musicais até chegarmos ao samba tal como conhecemos hoje:

> Vamos encontrar; a) primeiro o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançando e as outras manifestações; b) depois todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da "Pequena África da Praça Onze" onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata; c) depois ainda o samba amaxixado da Pequena África dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro se dicotomizado em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo; e em partido-alto, próprio para ser cantado e dançado em roda. (LOPES, 1992, p. 47)

O samba passa por todas essas atualizações para chegar ao samba urbano que conhecemos hoje, sem separação de diferenças, mas sim com o convívio entre elas, com infinitas possibilidades de combinações entre saberes e conhecimentos que se entrelaçam, se misturam corpo e mente.



Figura 9 – Sindicato do Samba: homenagem a Nelson Sargento – TV Brasil, 2018.

Fonte: Carolina Merat

Mesmo quando não lhe dão o chão, tampouco o pão, alimento básico para a subsistência, o sambista sabe se reinventar. Desde então, o samba "*agoniza, mas não morre*" como disse o mestre Nelson Sargento, compositor da Velha Guarda da Mangueira, que infelizmente ilustra mais uma vítima que faleceu de Covid- 19, pelo descaso do Estado ao negar a vacinação à sociedade brasileira. Na corda bamba, entre negacionismos, os sambistas e todos os andarilhos que trabalham nas ruas, foram *front* desse descaso no que diz respeito à saúde pública. Nós, cidadãos, sambistas, mulheres e homens negros protestamos sendo malabaristas para equilibrar as fronteiras da sociedade, que denuncia o sambista e toda manifestação de rua artística como vadios e marginais.

Outro ilustre exemplo de um rico cancionista que tivemos nos morros da Mangueira foi o mestre Cartola, aquele que sem o diploma da academia, pedreiro, vendia seus versos, suas canções para sobreviver: *"Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre/ o meu sorriso é por consolação / Porque sei conter, para ninguém ver / O pranto do meu coração (1974, Cartola e Carlos Cachaça)."* Vejam que o caráter cancionista é algo que constitui a marca do povo negro brasileiro, sobretudo aqueles que se utilizam da palavra cantada como ferramenta para sua sobrevivência.

Dessa forma, já dando prosseguimento ao próximo capítulo, invoco Carolina cancionista, ratificando os seus saberes transcritos em livros, provérbios e álbum de sambas como saberes de vida, aprendidos por sua consciência de existência, unidas com sua experiência de mundo, que conjecturam nossa ancestralidade, nossos ritos de passagem, nossas Tias Baianas e as mulheres pregoeiras, cantadeiras de si e de sua vida. Um carrego que nosso povo negro nos trouxe, uma sapiência que a branquitude até os ias atuais tenta desvendar.

2 – O caráter cancionista de Carolina: o disco como retrato da escrevivência da autora

Neste capítulo, faço diálogos entre o conceito de cancionista, desenvolvido por Luiz Tatit e, o conceito de escrevivência da autora Conceição Evaristo. Busco entrecruzar possíveis interpretações dessa Carolina cancionista como protagonista do seu próprio discurso utilizando o álbum "Quarto de Despejo - Álbum completo" com 12 faixas, gravado pela RCA Victor em 1961, como instrumento poético, mas, além disso, político, pois suas canções são ferramentas de letramento crítico, buscando o disco como fonte de sabedoria para a população que se instrumentaliza, se alfabetiza, "aprende a ler para ensinar seus camaradas"[25] a partir da musicalidade, além de deixar visível a força da tradição da oralidade e possibilidades de encantamentos através do canto presente nesse disco.

> [...] a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado, silenciado (hooks, 2019, p.36).

Trago o pensamento de bell hooks para elucidar o poder de uma fala autônoma, a fim de pensarmos nessas mulheres que se auto representam pela necessidade de fazê-lo como forma de resistência, pela conjuntura que as cerca diariamente por silenciamentos e opressões, como também causar ressonâncias, como permite as vozes de Carolinas através do caráter cancionista que apresentarei neste capítulo. Quando entramos no assunto da escrita e da vida ilustrada pela escrita, é impossível deixar de falar da escritora Conceição Evaristo, que ressalta a escrita das autoras negras como um espaço de autoafirmação, no qual os sujeitos-mulheres-negras se auto enunciam, se auto representam, se auto inscrevem. Segundo a autora:

> Talvez, essas mulheres (como eu) tenham percebido que se o fato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. E em se tratando de um ato apreendido por

[25] trecho da música "Yaya Massemba" - Composição: Roberto Mendes/Capinam.

> mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar de Carolina Maria de Jesus, como também da escolha da matéria narrada (EVARISTO, 2005, p. 20-21).

A escritora Conceição Evaristo alerta para a necessidade da escrita como uma possibilidade de auto inscrição no mundo, sobretudo para o mundo negro. Estamos assujeitadas pelo sistema colonialista que atualiza seu sistema racista através das ferramentas ideológicas do Estado. Portanto, escrever para o “mundo das mulheres negras” é um instrumento de libertação das amarras da opressão e subordinação. Sim, é uma escrita muitas vezes provocada pelo sentimento da angústia, da raiva, da dor, por necessidade de se impor através da palavra e assim romper o estigma da invisibilidade que o sistema racista mantém sobre os corpos das produções intelectuais negras. A luta é diária, e torna-se crucial termos intelectuais negras como Conceição Evaristo, que validam histórias de outras mulheres negras permitindo rememorar histórias e vozes diaspóricas, trazendo uma memória coletiva de outras que se faz urgente serem ouvidas.

> Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2011, p. 9)

A partir dessa ótica, “escrevivências” pode ser compreendido como uma escrita subjetiva em que autorreflexões nascem a partir de narrativas memorialísticas que podem ser ou não ficcionais, onde seja possível fazer a voz negra falar por si própria e a partir de paradigmas também próprios, enfatizando e trabalhando aspectos como oralidade e ancestralidade e atemporalidade, partes constituintes do conceito de “escrevivências”.

Segundo Conceição Evaristo, dentro do estudo da Literatura, "escrevivências" está diretamente ligada à construção de histórias ficcionais que remontam memórias coletivas de outras mulheres negras, reportando aos três elementos formadores de sua estética: o corpo, a condição e a experiência. O termo “escrevivências” remete a memórias de si e de outras mulheres negras, são escritas que não tem a intenção de serem neutras e, sim, causar impacto e reflexão, é uma denúncia que não tem intenção de ser implícita.

São palavras trabalhadas, escolhidas, escritas para incomodar, mexer, transformar, movimentar. São histórias de vida, os desafios diários, mortes, pobrezas, filhos perdidos, corpos violados, traumas, misturados à poesia, caracterizando o conceito denominado "escrevivências", marca predominante na escrita de Conceição Evaristo e de várias outras mulheres como a própria Carolina Maria de Jesus.

> Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário. (JESUS, 2014, p.195)

> Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?" (EVARISTO, 2007, p.17).

Aproprio-me do conceito de escrevivência cunhado por Conceição Evaristo a fim de construir um eixo para compreender o disco de Carolina, moldando o fator escre(vivência) num contexto de escuta que será, pois, uma prática social voltada a fim de ressignificar as identidades e enunciações negras entendendo o disco como um veículo onde é possível repensar os lugares de representações relegados pela sociedade.

2.1 – O disco de Carolina como um retrato de escrevivência

O álbum *Quarto de Despejo* tece uma edição entre os sambas à moda antiga, ranchos e marchinhas de carnaval que representam poeticamente os dramas de viver sob a condição da pobreza, de miséria, além de deixar uma amostra da realidade da sociedade brasileira da década de 1960, canções de enfrentamento direto com a pobreza e desigualdades sociais, raciais e de gênero. Tal realidade se perpetua para muitas mulheres negras até os dias atuais, o que confere potência contemporânea ao disco.

Dessa forma, buscarei mostrar este disco de Carolina Maria de Jesus como um retrato de escrevivência da autora, uma possibilidade de ilustrar ao mundo a multifacetada artista, apresentando elementos visuais desse disco. Compreendendo o disco como um instrumento político, um produto que expressa a subjetividade e serve para reivindicar nossa diversidade e musicalidade negra. O disco é um produto-síntese do resultado de

trajetórias individuais e coletivas, onde conjuga-se música e imagem, representando escre(vivência)s da população negra brasileira. É mais uma ferramenta que Carolina utiliza para se autoenunciar apropriando-se do produto (disco) para expressar-se também musicalmente ao mundo, e principalmente para a sociedade embranquecida da década de 1960.



Figura 10 – Carolina ouvindo rádio

Fonte: Instituto Moreira Salles.

É importante considerarmos que os sambas de Carolina Maria de Jesus são produto da era do rádio (que chegou ao seu auge nas décadas de 40 e 50 do século XX) Na chamada "Era do Rádio" estendeu-se desde a redemocratização iniciada em 1945 até a metade da década seguinte, quando a televisão começou a concorrer com a rádio como meio de comunicação. Entretanto, o alcance que a comunicação radiofônica tinha nas camadas populares era bem maior do que o televisor, por ser mais acessível, tornou-se um meio de comunicação de massa, tal qual conhecemos e permanece vivo nos dias de hoje. Também vale lembrar que o rádio foi o maior difusor do samba nesta época no Rio de Janeiro- São Paulo e Carolina de Jesus se utilizava do rádio para promover seu letramento musical e manter-se informada acerca do mundo.

Qualquer disco é um veículo de visibilidade e uma ferramenta discursiva que um artista se utiliza para imprimir-se no mundo. Essa (Figura 11) é a capa do primeiro e único disco de Carolina, podemos notar que a autora fez questão de estar em primeira pessoa,

com seu rosto estampado no disco, além ilustrar o fundo deste cenário com a imagem do seu barraco, a favela do Canindé, São Paulo.

Este disco, como ferramenta discursiva refere-se a qualquer sujeito(a) que se debruça a compor, apresentar e defender seus repertórios que além de trazer suas subjetividades individuais carregam também trajetórias coletivas, escre(vivências) de uma população.



Figura 11 – Álbum Quarto de Despejo, 1961

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Carolina ao ser fotografada na frente de sua casa, quer definitivamente mostrar à sociedade brasileira as condições de pobreza e insalubridade que vivem esta parcela da população. Carolina busca uma reivindicação que torna-se visível pela foto do disco, onde estampa a sua beleza e felicidade através do seu grande sorriso, impactando e trazendo no mínimo um incômodo a classe hegemônica e eurocêntrica da sociedade.

Neste disco *Quarto de Despejo - Álbum completo* de 1961 pela gravadora RCA Victor, a voz que se ouve é a da própria Carolina Maria de Jesus. Carolina é, duplamente, senhora de sua voz, como autora e cantora das composições musicais, provando uma reflexão da produção artística de/sobre pessoas negras. Num período onde a invisibilização negra torna-se regra, Carolina estampa seu rosto e suas composições a prova da sociedade brasileira.

Nas composições de Carolina Maria de Jesus, escutaremos melodias tristes, mas também melodias bem-humoradas, músicas que estampam um retrato do cotidiano dos favelados, as condições de marginalidade, a segregação sócio racial, a condição da fome, violência de gênero e a luta pela sobrevivência, marcadores da década de 1960, que permanecem vivos nos dias atuais. Simultaneamente, trata-se de um documento musical que imprime toda a versatilidade dessa artista, Carolina Maria de Jesus.

É importante comentar a respeito da entonação das canções de Carolina e a atuação na fala da canção, que desperta o ouvinte para os sentimentos e emoções. Tal característica é uma importante percepção nessa canção popular, pois marca seu aspecto cancionista. Altamente sensível em suas notas com variações de altos e baixos, o disco torna-se a assinatura da artista, em que a mesma interpreta suas próprias canções, algumas leves e outras densas e mais críticas.

Há, nas representações das letras do samba de Carolina, força expressiva marcada pela sua experiência de andarilha e moradora de favela, que constrói uma espécie de grito contra um tipo de mundo que a marginaliza. Antes de tudo, Carolina é andarilha de si e de sua vida, não aceitando a imposição de uma sociedade que pratica a desigualdade e discriminação.

Na contracapa do disco, Audálio Dantas fala sobre como tomou conhecimento das músicas de Carolina. Afirma que, à primeira vista, não tinha dado a devida atenção ao acervo musical de que a autora dispunha. Os filhos de Carolina cantarolavam as músicas inventadas por ela e, assim, Audálio conseguiu se afetar por tamanha obra artística que de tão forte ultrapassa a voz de Carolina, se amplia na voz de suas crianças.

> Difícil imaginar a música na favela do Canindé. Quando a gente fala em favela do morro carioca - a miséria mais arejada - logo imagina dengosas mulatas em requebros, em terreiro de barraco enfeitado de cuícas e tamborins, e no samba que nasce, bonito de autêntico, e depois desce o morro e ganha o asfalto. Mas que melodias poderiam produzir esta infeliz (mais do que as outras) Favela no Canindé, atolada na lama, da beira - Tietê, este "Quarto de Despejo" abafado pela opulência da cidade grande de São Paulo?

Acontece que houve um milagre na favela do Canindé - Um milagre chamado Carolina Maria de Jesus. No princípio era angústia pura, depois a angústia foi registrada em folhas sujas, apanhadas no lixo e nasceu o livro paradoxalmente belo, na revelação de uma realidade desgraçada. E quando nascia o livro nascia também - incrível - música naquele "Quarto de Despejo". Carolina não sentia, então, os pés atolados na lama, seu espírito elevava-se e pairava sobre os tetos escuros, e via pedaços de céu azul, nuvens cor-de-rosa tocadas em bando por brisa boa. E sobrevinha o milagre da música. Antes da publicação do livro - lembro-me bem - Carolina me falou de "uns sambas" que escrevera em seus cadernos, mas confesso que não dei importância. Um dia, lá no barraco nº 9 da Rua A, ouvi o José Carlos, a Vera Eunice, e o João José cantarolando "as músicas que a mamãe inventou". Gostei, mas nada disse, de medo que Carolina ameaçava, (ela sempre desejou muitas coisas) cantar na rádio. O tempo correu, não se falou mais no assunto, até que um expert ouviu as músicas de Carolina.

O resultado aqui está, "Ela" mesmo cantando, essa negra milagrosa! De início assustei-me um pouco com a ideia de Carolina cantar. Mas a música nascida no "Quarto de Despejo" é boa e autêntica com gosto do povo. E a vez de Carolina magnificamente assessorada por esses fabulosos "Titulares do Ritmo" não a voz de nenhum rouxinol, mas a voz do povo, documento importante. Ouvi emocionado a gravação das músicas contidas neste Long. Play da RCA Victor. A música de "Quarto de Despejo" é lamento às vezes, alegria outras. Quem não se comoverá ao ouvir os versos singelos e profundos de "O Pobre e o Rico" de inventiva Caroliniana - o que vale dizer, do povo. E quem deixará de admirar a filosofia simples de "Maria Veio", "Vedete da Favela", ou as estórias do "Pinguço", do "Malandro", das "Granfinas"? É uma gravação importante como um livro-documento. A supervisão musical a cargo do Maestro Francisco Moraes, muito valorizou essas melodias de "Quarto de Despejo". Júlio Nagib emprestou o seu talento com a direção artística da gravação e George Torok completou o sucesso de todo este trabalho com a bela foto em cores que ilustra a capa. Carolina e a favela que se tornou conhecida no mundo inteiro. (CONTRACAPA DO DISCO BBL1146 - QUARTO DE DESPEJO, CAROLINA MARIA DE JESUS CANTANDO SUAS COMPOSIÇÕES)



BBL-1146

QUARTO DE DESPEJO

CAROLINA MARIA DE JESUS

Cantando suas Composições

Difícil imaginar a música na favela do Canindé. Quando a gente fala em favela de morro carioca — a miséria mais "arejada" — logo imagina dengosas mulatas em requebros, em terreiro de barraco enfeitado de cuícas e tamborins; e no samba que nasce, bonito de autêntico, e depois desce o morro e ganha o asfalto. Mas, que melodias poderia produzir esta infeliz (mais do que as outras) favela do Canindé, atolada na lama de beira-Tietê; êste "Quarto de Despejo" abafado pelo opulência da cidade grande de São Paulo?

Acontece que houve um milagre no Canindé — um milagre chamado Carolina Maria de Jesus. No princípio era angústia puro, depois a angústia foi registrada em folhas sujas apanhadas no lixo e nasceu um livro paradoxalmente belo, na revelação de uma realidade desgraçada. E quando nascia o livro nascia também — incrível! — música naquele "Quarto de Despejo". Carolina não sentia, então, os pés atolados na lama, seu espírito elevava-se e pairava sôbre os tetos escuros, e via pedaços de céu azul, nuvens cor-de-rose tocadas em bando por brisa boa. E sobrevinha o milagre da música.

Antes da publicação do livro — lembro-me bem — Carolina me falou de "uns sambas" que escrevera em seus cadernos, mas confesso que não dei importância. Um dia, lá no barraco número 9 da Rua A, ouvi o José Carlos, a Vera Eunice e o João José cantarolando "as músicas que a mamãe inventou". Gostei, mas nada disse, de medo que Carolina ameaçava, (ela sempre desejou muitas coisas) cantar no rádio.

O tempo correu, não se falou mais no assunto, até que um "expert" ouviu as músicas de Carolina. O resultado aqui está, "Ela" mesma cantando, esta negra milagrosa!.

De início assustei-me um pouco com a idéia de Carolina cantor. Mas a música nascida no "Quarto de Despejo" é boa e autêntica, com gôsto de povo. E a voz de Carolina, magnificamente **assessorada** por êsses fabulosos "Titulares do Ritmo", não é voz de nenhum rouxinol, mas é voz de povo, documento importante. Ouvi emocionado a gravação das músicas contidas nêste Long-Play da RCA Victor. A música de "Quarto de despejo" é lamento às vêzes, alegria outras. Quem não se comoverá ao ouvir os versos singelos e profundos de "O Pobre e o Rico", de **inventiva** caroliniana — o que vale dizer, do povo. E quem deixará de admirar a filosofia simples de "Maria Veio", "Vedete da Favela", ou as **estórias** do "Pinguço", do "Malandro", das "Granfinas"? E' uma gravação importante, esta, como o livro-documento. A supervisão musical a cargo do maestro Francisco Moraes, muito valorizou estas melodias de "Quarto de Despejo". Julio Nagib emprestou o seu talento com a direção artística da gravação e George Torok completou o sucesso do todo êste trabalho com a bela foto em côres que ilustra a capa: Carolina e a favela que se tornou conhecida no mundo inteiro.

Audálio Dantas

LADO 1

1. RÁ-RE' RI RO' RUA
2. VEDETE DA FAVELA
3. PINGUÇO
4. ACENDE O FOGO
5. O POBRE E O RICO
6. SIMPLÍCIO

LADO 2

1. O MALANDRO
2. MOAMBA
3. AS GRANFINAS
4. MACUMBA
5. QUEM ASSIM ME VER CANTANDO
6. A MARIA VEIO

Figura 12 – Contracapa de Quarto de Despejo, 1961.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Antes de começarmos a análise das canções, apresento o poder deste disco como um disco-documento reafirmando as próprias palavras de Audálio, quando diz que Carolina operou um milagre, sendo então portadora enunciativa das mazelas e precariedades que as lamas do Canindé guardavam para a grande cidade de São Paulo.

Essa potência feminina inscreve em seus versos as retaliações por que passam as populações da favela do Canindé, São Paulo, mas que pode ser compreendido como um problema social maior, abrangendo a outras comunidades periféricas que, desde aquela época, década de 60, sofriam já precarização.

Além disso, artisticamente, o trabalho musical é esplêndido, pela autenticidade da autora e pelos ouvidos apurados do diretor artístico do disco, Júlio Nagib. Sem dúvidas, para a época, o disco está bem construído musicalmente. Trata-se de um disco raro, que,

ao ser digitalizado e transportado para o YouTube não perdeu a sua qualidade, bem-feito, portanto, e com pouquíssimas ressalvas. Então, nota-se esse disco de sambas como um documento que deve servir de acervo para quem pesquisa a imensidão Caroliniana que atravessa os livros. Essa obra representa um documento musical para compreensão de algumas facetas que marcam desigualdades e discriminações neste país. O que torna este disco, um documento de escrevivência passível de explicar as mazelas da favela do Canindé, ilustrando como viviam as comunidades e periferias de São Paulo na década de 1960.

Analisando fonograficamente, em todas as canções de Carolina, encontraremos o aspecto da entonação que apresenta gramática ritmo-melódica entre consoantes e vogais, transformando-se em ataques rítmicos ao serem estendidas, dando a verdadeira intenção de marcação da melodia na voz da cantora. Encontraremos melodias mais ou menos tensas, nas quais será possível perceber o efeito físico que o ouvinte sente, antes de compreender os versos da música. Além da tonalidade que garante uma tensão, também temos a inflexão de voz entoada por Carolina. Nas palavras de Luiz Tatit: "Toda inflexão de voz para a região aguda acrescida de um prolongamento das durações desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Essa tensão física corresponde quase sempre a uma tensão emotiva" (TATIT, 1998, p. 101).

Encontraremos também aspectos melódicos bastante peculiares. Há uma onda de marcha de carnaval e marcha rancho, fruto de uma vida ouvindo as vozes da rádio de sua época, refletindo diretamente suas percepções de ouvido e modo de compor harmonicamente. Perceberemos, então, que os sambas produzidos por Carolina Maria de Jesus estão flutuando dentro dessas linhas melódicas do início do século XX, sendo um reflexo do momento histórico por ela vivido. Como dito, era a época de intenso desenvolvimento das transmissões de rádio e Carolina ouvia canções em seu barraco na favela do Canindé. Isso com certeza lhe trouxe letramentos musicais para além do literário. Estamos diante de um significativo acervo fonográfico para a história do samba. Além do conteúdo das composições, tecido com base nas escrevivências da autora, a própria Carolina Maria de Jesus é destaque por sua belíssima voz, bem como por sua forte e potente interpretação.

O disco, por esse viés, é uma prática social de vivência e aprendizagem dentro das estruturas forjadas e pensadas para um Brasil que construiu seu projeto de identidade ouvindo as rádios, aparelhos sonoros populares difundidos em larga escala, sobretudo pelas camadas populares. Logo, ouvir um bom disco sempre foi uma boa prática social

entre familiares e amigos, além do seu significativo valor por transmitir o conhecimento ao outro pelas palavras que se fala e escuta através das ondas de rádio.

É exatamente neste ponto que pretendo chegar. O povo brasileiro foi letrado por meio da escuta cancional. Ou seja, sempre fomos bons ouvintes e isso é fruto da tradição da oralidade fortemente disseminada em nossa cultura afro diaspórica. O mesmo rádio em que se escuta a informação é também o rádio onde se ouve a boa música. Se o sujeito não é bom com a caneta, (sobre o conhecimento acadêmico, pois a dificuldade de ingressar em universidades públicas não é de hoje, sobretudo quando se é preto e pobre, digo isso muito antes das políticas afirmativas que hoje garantem nosso acesso) o povo brasileiro sempre teve como seu aliado o *"poder da palavra falada*", seja para levar a melhor oferta da casa, "chorando" para conseguir aquele desconto, quanto para vender bem o seu produto, basta lembrarmos dos pregões de rua que falamos no capítulo anterior. Para o bom falador está tudo bem ali na "ponta da língua."

Pelos estudos que aqui lhes apresento, defendo que o povo brasileiro trabalhador sempre teve um poder forjado por meio da oralidade, por meio do ato enunciativo, defendido aqui por cantos de trabalho, no capítulo anterior. É por meio desse ato enunciativo que o povo embala força dando sentido de existência a sua própria vida, pois os cantos se mantiveram vivos por meio de nossa ancestralidade o que veiculou possibilidades de vida, acionando seus letramentos.

Vale ressaltar que letramento como prática social não pode ser descolado do seu contexto de produção e de recepção, visto que suas práticas variam em contextos diferentes, uma vez que cada um engloba um determinado conjunto de pessoas, intenções, regras e culturas diferentes.

Dessa maneira, o disco é uma forma de "letramentos de reexistência" um conceito que advém da professora Ana Lúcia Silva Souza (2009) cujo objetivo consiste em abordar práticas de ressignificação de identidades dos sujeitos no cotidiano da construção de conhecimentos, práticas de letramentos como reinvenção dos modos de ser e estar no mundo por meio da linguagem. A autora pensa o conceito de "reexistência" utilizando essa sabedoria ancestral de pensar a partir do lugar de encruzilhada que não é só resistir, é criar. Logo, busca-se formas de a gente entender os nossos corpos e vozes como uma inscrição performática no mundo de reexistência.

Os sujeitos praticantes desses letramentos de reexistência *resistem* ao modelo hegemônico de letramento através de sua prática discursiva, suas *performances artísticas*, que, por estarem dentro de espaços geográficos sem privilégios - os guetos, as quebradas,

as favelas -, são marginalizados. Ou seja, é no cotidiano desses espaços que os sujeitos se apropriam da linguagem para reinventar práticas de seu uso, se adaptam para transgredir através da linguagem que lhes fora imposta, “resistir não é apenas sobreviver e endurecer, é resistir existindo de um novo jeito em harmonia com suas práticas vivenciadas e suas histórias de vida que estão sendo tecidas" (SOUZA, 2009, p.70).

Dentro desse contexto, o disco é forma de *letramento literomusical*, considerando este letramento como prática social e cultural, pensamos na importância das musicalidades em sua concepção de ensino e formação de identidades culturais dentro da sociedade. Nesse sentido, dentro da perspectiva letramento literomusical, as canções medeiam as interações entre os seres humanos.

Dentre os educadores, intelectuais que pensam a canção como forma de letramento e possibilidade de formação humanística, temos o musicólogo, Luiz Tatit. Elucidando o caráter cancionista do povo brasileiro, Tatit (2012, p. 16) afirma:

> É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia a dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos.

O cancionista tem o poder de transportar enunciados da fala para o canto imprimindo naturalidade em suas canções, as composições do cancionista vêm dos estados da vida, das escre(vivências). Ou seja, o seu texto - conteúdo para composição - é o texto da vida, porém disciplinada para capturar as emoções, inspiração do artista e adaptar um conteúdo subjetivo em matéria objetiva, a composição.

Dessa maneira, o cancionista projeta, no interior da voz cantada, a sua obra, inserindo suas vivências; isso acontece porque, por trás da obra que canta há uma voz que fala, retrata uma experiência e a constitui em letra/melodia (TATIT, 2012). O autor acentua a existência dos cancionistas ser assegurada pela possibilidade de transformação da fala em canto. “A pulsação, a acentuação ou a batucada não explicam, por si sós, o nascimento do maxixe, do samba e da marcha. A “audácia de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entoações cancionistas naturais da linguagem oral” (TATIT, 2012, p. 22).

Esse aspecto cancionista defendido pelo Luiz Tatit provém do legado afro diaspórico brasileiro, a tradição da oralidade que emanou cultura desde o pós-abolição, em seus pregões de rua cantados por vendedores, trabalhadores ambulantes,

reconstituindo os cantos de trabalhos exemplificados pelos cantos de vissungos. Entende-se que este aspecto cancionista, além de representação da tradição da oralidade, está presente na performance artística de Carolina Maria de Jesus e em tantos outro(as) cancionistas, pregoeiros que este Brasil guarda em suas gavetas da invisibilidade e marginalização, mas que transbordam na cultura popular brasileira na forma de anonimato.

Nesse sentido, me apodero desses conceitos para construir uma Carolina cancionista que "escreve(vive)" como protagonista/criadora de seu discurso próprio a partir da voz que canta, enuncia e reinventa outras possibilidades e caminhos e formas de vida por meio de seus sambas, seus ranchos e suas marchinhas de carnaval, onde se é possível compreender por meio de metáforas, verdades escondidas pela sociedade desigual, discriminatória e racista, mas, ao mesmo tempo, dizer isso com manejo e ironia mostrando que há outras formas de significado e reconstrução de vida, sendo o cantar de Carolina um instrumento em forma de disco muito potente, uma voz que aciona e direciona em corpo vivo, possibilidades agentivas para mulheres negras e seus descendentes.

O musicólogo José Miguel Wisnik (1978, p. 12) afirma acerca da força do canto, compondo um movimento de potência ao transformar a voz da fala à voz do canto:

> O canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo: não das distinções abstratas dos fonemas, mas da substância do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação.

Tatit (2004), quando define “canção”, coloca o termo como uma relação entre melodia e letra, uma construção em que os autores de música popular compõem sem utilizar recursos musicais e literários de forma complexa. A canção é uma letra com melodia. Parte de um fragmento de som e texto, como uma possível música, a estrutura resulta de outra forma de elaboração que não demanda um projeto rebuscado de elementos musicais, como a leitura de partitura, por exemplo. Tatit (2004, p. 9), abre o seu livro afirmando:

> O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros

> musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa melodicamente, a confiança do ouvinte.

Como bem define Tatit (2004) "manha e improviso" são necessários para estar na ponta da língua do cancionista brasileiro, ou na sola do pé das/os sambistas. A prática da roda de samba, por exemplo, é uma forma de letramento que envolve corpo/mente e sugere bastante malemolência e improviso do puxador (cancionista) para expor seus versos e não perder o tom do partido. Um bom compositor é um bom malabarista que amplia vogais, cria saltos intervalares, decompõe a melodia com o texto, combina sons de consoantes e sentidos, utilizando-se de provérbios, ditados populares, metáforas e tudo o que se deseja ser dado à canção para alcançar o seu significado de composição: o cancionista se adapta ao objetivo da música. Em outras palavras, dentro do aspecto cancionista, a letra de uma canção sempre estará a serviço da sonoridade e melodia de quem for cantar. É a voz de um cancionista que cria uma canção. E para isso não é necessário saber ler/escrever. Há muitos cancionistas que não sabem escrever, entretanto compõem músicas incríveis e as guardam na própria memória a partir do seu cantar.

Parto dessa premissa para afirmar que Carolina é uma cancionista, porque não há prática cancioneira sem a voz. A voz é um instrumento enunciativo que, quando se canta, deixa de ser instrumento oral e passa a ser instrumento musical. Ao cantar, renascemos a partir da própria voz. O ato de cantar é uma sensação única que transcende ao mundo físico, é algo sentido, experienciado pelo próprio corpo. Sim, o corpo canta (as pregas vocais, abaixamento da faringe e outras situações orgânicas que acontecem no ato de cantar) no entanto, para além das situações físicas, existem as não físicas; há uma substância viva de som e de existência a caixa de ressonância que transborda sensações, sentimentos, potências que aqui defino como possibilidades de vida a partir do canto. O ato de cantar pode ser representado como um processo de transe, um processo de saída do corpo físico para outro aspecto sublime, transcendental. Na condição de cantora, transbordo do mesmo exercício de Carolina. Sinto essa experiência ao fechar os olhos e emitir sons ao mundo, além de ter a ótima sensação de sentir meu corpo vivo, cantante, emitido por meio desse som, mensagens ao mundo, através da conexão letra e melodia.

Aquele sujeito que se toma da voz, e utiliza-se dela para além de instrumento, é uma ação, é um gesto que pode ser inclusive político. Vejo o álbum de Carolina, *Quarto*

de Despejo, como possibilidade de expor ao mundo contradições, rupturas e desigualdades da sociedade brasileira nas décadas de 1960. Dentro dessa perspectiva, o cantar de Carolina atravessa e é atravessado pelo contexto político no sentido de expor as mazelas dessa sociedade que joga os pobres e negros nos quartos de despejo afora, entre saídas de suas moradas a inícios de processos de favelização do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais brasileiras.

Carolina foi uma cancionista corajosa, pois há de se ter coragem para expor em seu próprio timbre questões de contexto político e sociais de desigualdades em meados da década de 1960, um período tenso politicamente para o Brasil. Carolina, mais uma vez, transgressora, rompe com a massificação da indústria cultural que nessa época estava interessada em uma produção musical enaltecedora de um "Brasil pandeiro", "dos requebrados das mulatas febris", das canções vendáveis que compunha Dorival Caymmi desde o início do século, interesse do mercado fonográfico da época a fim de mostrar "o que que a baiana tem" disfarçando um Brasil mascarado de sua real realidade de desigualdades periféricas, políticas e sociais.

> Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2012, p. 161)

Carolina cancionista utilizou sua voz de forma estratégica, utilizando-se dela como instrumento para sobreviver enquanto nossa população constantemente foi aniquilada pela ditadura e as demais opressões no contexto histórico de sua época.

Carolinas, Clementinas, Lecis, Ivones, Jovelinas utilizaram-se do canto como instrumento de fortalecimento político e de resistência para se impor e reaver o seu protagonismo. Não só o samba, mas também os afoxés, maracatus e caboclinhos mantiveram-se firmes resistindo frente ao processo mercadológico da indústria fonográfica.

Somente a mandinga[26] como afirma, Nei Lopes, explica o fato de em um país racista como o nosso, a população negra continuar produzindo, revivendo, recriando, repensando

[26] Nei Lopes, mandinga ou popularmente conhecida como macumba é utilizada para designar genericamente os cultos sincréticos afro-brasileiros derivados de práticas religiosas e divindades dos povos africanos trazidos ao Brasil como escravos, tais como os bantos, como o candomblé e a umbanda. LOPES, Nei. Novo Dicionário Banto do Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

e deslocando a própria ideia de cultura nas periferias, inclusive. Ao manter vivos seus letramentos de reexistência, como seus slam, hip hops, funks e sambas, estamos mantendo vivas a nossa memória negra e nossa ancestralidade. E, se estou certa, neste caso convido nosso leitor a refletir sobre como a população negra vem fazendo para (re)existir desde que o mundo colonial se apoderou de nossos corpos, mas nem todos tiveram também suas mentes aprisionadas. Como estamos vivos produzindo possibilidades, saberes e conhecimento? Se somos todos cancionistas, nos cabe a tarefa ancestral em fazer deste conhecimento legítimo, como instrumento de fortalecimento para uma identidade cultural afro-brasileira. Basta pensarmos em cada canto desse solo brasileiro para sentirmos na pele que nossa fonte de conhecimento e saber é produzido através de atabaques, pandeiros e cantoria que atravessam nossas gerações de boca a ouvido, devendo, portanto, ser reconhecida como conhecimento.

3 – Uma análise de *Quarto de Despejo*

Neste terceiro e último capítulo, dedico-me a analisar como Carolina Maria de Jesus imprime a escrita de si em seu álbum composto por 12 faixas musicais, *Quarto de Despejo - Álbum completo*[27](1961) *pela RCA VICTOR*[1]. Entendendo o disco como um gênero discursivo legítimo, e que, portanto, não é desligado do aspecto político e social. Nas composições veremos muitos intertextos que se aproximam do aspecto denunciativo, sendo uma possível ferramenta de luta e denúncia contra as formas de opressão da sociedade.

Para realizar a análise das músicas, delimitarei alguns eixos temáticos que ajudarão a entender melhor a relação entre as canções, o caráter andarilho de Carolina e seu olhar crítico sobre o mundo. Os eixos estão divididos da seguinte forma: 3.1. Atitudes de Carolina Maria de Jesus; 3.2. Atitudes dos homens; 3.3. Observações sobre as diferenças sócio econômicas.

3.1 – Atitudes de Carolina Maria de Jesus

Nesta seção analisarei as músicas "Rá ré ri ró rua" e "Vedete da Favelas", as duas primeiras faixas do título e criações emblemáticas relacionadas à personalidade de Carolina para além da condição de mulher pobre e favelada.

3.1.1 – Rá ré ri ró rua

A marcha "Rá ré ri ró rua" (faixa 1) do EP abre o disco como retrato de pioneiro empoderamento feminino, raro na música e na sociedade patriarcal da época, sobretudo por se tratar do grito de liberdade de mulher pobre, negra e residente em zona periférica que expulsa o marido de casa. Leiamos a letra da canção:

[27] CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4eu>.

Rá, ré, ri, ró, rua
Você vai embora que esta casa não é tua
Você chega de madrugada
Fazendo arruaça e xaveco
Além de não comprar nada
Ainda quebra o meu cacareco
Rá rá rá rá

Rá, ré, ri, ró, rua
Você vai embora que esta casa não é tua
Arrependi de me casar
Que a nossa vida assim não vai
Qualquer dia eu vou te abandonar
E vou voltar para casa de papai
Rá rá rá rá

Rá, ré, ri, ró, rua
Você vai embora que esta casa não é tua

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

Rá, ré, ri, ró, rua
Você vai embora que essa casa não é tua

As composições de Carolina Maria de Jesus tratam de questões que perpassam a sua própria vivência e também a de outras tantas mulheres negras da favela. Suas escrevivências são reflexo direto de sua vida, de sua condição de mulher negra. Consideremos o fato de Carolina ser uma mulher/mãe solteira e, dentro da conjuntura da época, os enfrentamentos e embates que viveu por essa condição. “Rá, Ré, Ri, Ró, Rua” aponta para a construção de uma mulher destemida, uma mulher que não tolera abuso e expulsa literalmente o homem do lar, configurando um ato pouco assumido na década de 1960. Trata-se de uma canção de protesto frente ao sexismo. Vale lembrar que estamos

falando de uma época na qual as mulheres eram submissas ao poder da palavra do homem como a palavra final, fruto de uma sociedade patriarcal machista.

A música também faz alusão ao cotidiano de outras mulheres que fizeram parte da vida de Carolina. Na favela do Canindé, as vizinhas que, como narra em *Quarto de despejo*, sofriam violência doméstica dentro de casa e não tinham como denunciar as agressões. Fato é que o desejo de Carolina seria que outras mulheres pudessem externar a vontade de colocar para fora o homem que as agride fisicamente dentro de sua própria casa. Dos homens que chegam "de madrugada" e fazem "arruaça" na favela no Canindé, podemos citar o Alexandre, personagem que Carolina retrata no livro *Quarto de Despejo* porque ele causa bastantes problemas para a vizinhança devido ao alcoolismo e à violência contra sua companheira. Carolina metia-se na confusão, chamando a rádio patrulha, na intenção de evitar algo mais constrangedor:

> Era 1 hora quando eu ia recomeçar a escrever. O senhor Alexandre começou a bater na sua esposa. Ele não obedeceu e ameaçou o soldado com uma peixeira. O Edson Fernandes deu-lhe uns tapas. O Alexandre voou que nem balão impelido pelo vento. (JESUS, 2014 [1960], p. 96).

Nesta canção, "Rá, Ré, Ri, Ró, Rua", Carolina faz alusão a outras mulheres que podem ter se arrependido de casar com seus companheiros, ao viver em uma situação de subalternidade em relação à figura masculina. Ao mesmo tempo, ainda que a mulher consiga abandonar o marido arruaceiro, seu refúgio é a "casa de papai", o que implica dizer que a estrutura patriarcal continua tendo uma influência sobre o paradeiro dessa mulher. Porém, nesse caso, a casa do pai traz o sentido de lar familiar e acolhedor que a casa do marido não possui.

Buscando diálogo com o livro de Carolina, *Quarto de Despejo (2014)*, a música deixa marcada em desabafo o arrependimento de ter "iludido-se com homens". De fato, em sua vida, nunca houve um matrimônio oficial, mas das conjecturas amorosas frutificaram seus três filhos: Vera Eunice, João José e José Carlos. No livro *Quarto de Despejo*, Carolina Maria de Jesus diz: "Tem hora que eu me revolto comigo por ter iludido com homens e arranjado esses filhos" (JESUS, 2014 [1960], p. 87).

> Enquanto os esposos quebram as tábuas do barracão eu e meus filhos

> dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam a vida de escravas indianas. Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis. (JESUS, p. 17, 2014)

> A Silvia e o marido estão discutindo. Tem 9 filhos e não respeitam-se. Brigam todos os dias. (JESUS,p. 23, 2014)

> Vendi o papel, ganhei 140 cruzeiros. Trabalhei em excesso, senti-me mal. Tomei umas pílulas da vida e deitei. Quando eu ia dormindo despertava com a voz do senhor Antonio Andrade discutindo com a esposa. (JESUS, p. 23, 2014)

Carolina tem seus filhos, mas não se mostra infeliz por não ter um marido ao lado, ao contrário, Carolina se apresenta destemida e sem medo de ser mãe solteira. Ela afirma nos diários o não arrependimento por não ter se casado, pois afirma que o homem só atrasa e tira a liberdade de uma mulher. No livro *Casa de Alvenaria*, volume 1, Osasco, Carolina responde a inquietação do filho com relação a um futuro pretendente: "Eu disse-lhe que não quero casar com ninguém. Quero viver só para os meus filhos." (JESUS, 2021, p. 99)

É dentro dessa lógica que a música circula, sendo o eu-lírico uma mulher destemida, há na letra um tom de ironia bastante peculiar, traço marcante da identidade da autora. Ela aponta na letra da canção: "Qualquer dia eu vou te abandonar/ E vou voltar para casa de papai/ Rá rá rá rá". Sabemos que as travessias que Carolina enfrentou foram praticamente quase todas em mão única. Ou seja, ela estava sozinha, não houve uma figura paterna que pudesse dar algum tipo de conforto, com exceção do avô Benedito, que faleceu ainda em sua infância, Carolina nunca teve uma figura masculina por perto, tampouco educação estável e acolhida, nem para si, muito menos aos seus três filhos.

Trata-se, então, de uma composição irônica a respeito da condição de vida de certas mulheres que se impuseram diante da subalternidade, mas lançando a premissa de largar tudo a qualquer hora para libertar-se das amarras da opressão impostas pela violência da supremacia patriarcal, visto que essas ultrapassam o âmbito pessoal, mostrando ramificações na sociedade. Essa premissa do desapego, de poder deixar tudo e continuar a vida, está diretamente relacionada com o caráter andarilho de Carolina: o movimento, a disposição para a mudança. E diz respeito a tantas mulheres que, em seu cotidiano, precisam "se virar" sozinhas, muitas são abandonadas pelas figuras paternas e

estas transfiguram a dor da perda em formas de se reinventar; somos mães, chefes do lar, mulheres dedicadas ao trabalho e aos seus filhos, o que mais uma vez rompe com a lógica de família pelo viés do patriarcado. Embora ela não tenha uma casa de papai para ir, na ficção, na fantasia da canção, o eu poético encarna múltiplas realidades de mulheres que se somam à própria realidade da compositora.

Em realidades transeuntes, desde o barraco da Favela do Canindé à casa de alvenaria em Santana, livro de (volume 2), Carolina, ao narrar suas partidas, questiona as relações sociais impostas pelos segmentos da sociedade, formas de comportamento que, em grande maioria, são discriminatórias e segregadoras. Mesmo ela, quando alcança um status social melhor, ainda sofre preconceito junto aos seus filhos, o que mostra o racismo estrutural forte na sociedade brasileira. “Que suplício é a vida aqui em Osasco, tão distante da cidade. Quando eu saio fico pensando nos meus filhos, os visinhos espanca-os e xinga-os.” (JESUS, 2021, p.135) Por vezes, Carolina reflete se não era melhor ter ficado na favela, tomando para si um certo arrependimento por ter tomado determinada decisão de sair da Favela do Canindé.

A música “Rá, Ré, Ri, Ró, Rua” apresenta uma letra que se inscreve quase que no corpo da mulher negra por atos de violência, numa condição de subalternidade e inferiorização por parte de homens que reproduzem o machismo. Uma letra que grita para deslocar esse poder, quando rasga em versos “Você vai embora que esta casa não é sua”.

É dentro dessa perspectiva que Carolina rememora outras mulheres que sofrem com a força da sociedade patriarcal e machista onde se torna quase uma obrigação a mulher ter a figura de um homem ao seu lado. Nos dias atuais, seguimos lutando contra esse sistema que oprime mulheres que escolhem, como Carolina, viverem sozinhas, mães, provedoras de suas vidas.

3.1.2 – Vedete da Favela

A próxima canção a ser discutida chama-se “Vedete da Favela”. A narrativa dessa canção é apresentada a partir da personagem “Maria Rosa”, que representa a possibilidade de concretização dos sonhos de tantas mulheres que merecem ser visibilizadas e enaltecidas pelo seu trabalho.

No caso, essa Maria também é a representação da trajetória de Carolina, que a partir do suor do seu trabalho, a publicação dos seus livros, começa a tornar-se visível ao mundo, e ainda se torna uma figura pública importante que sai em capas de jornais, sendo solicitada por emissoras e revistas a fim de dar entrevistas e autógrafos sendo possível, inclusive, fazer viagens.

Vedete da Favela

Salve ela
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

Salve ela
Salve ela
Salve ela
A vedete da favela

Maria conta vantagem que comprou muitos vistidu
Preparou sua bagagem
Vai lá pros Estados Unidos

Salve ela
Salve ela
Salve ela



Figura 13 – Carolina viajando pela Air France

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Este samba talvez seja uma das mais atrevidas canções de Carolina Maria de Jesus. É a segunda música do álbum e fala da vontade de pertencer a uma esfera da sociedade que nunca foi possível para ela, a não ser no campo do imaginário, até ficar famosa pelo seu livro *Quarto de Despejo*, em 1960. Carolina passou por muitas dificuldades e grande parte delas era em torno da condição dura de passar privações como a fome. A autora foi preterida diversas vezes, tendo seu trabalho literário recusado pelo fato de ser uma mulher negra favelada. Entretanto, começa a viajar de ônibus e até de avião após o sucesso de venda do seu livro.

> Dia 7 você vae ao Rio. Vae hospedar-se no Hotel Serrador. Eles convidou-te. Fiquei surpreendida e comovida, com o convite, e agradeço ao Hotel Serrador. Dia 11 vou no Rio Grande do Sul. - No Rio Grande do Sul, vae de avião. (JESUS, 2021, p. 80)

Há um toque de sonhadora em Carolina, alguém que pensa entre as nuvens a fim de se tornar uma grande estrela. Isso reverbera nas vestimentas exageradas que a mesma

começa a usar após ter condições de obter roupas e sapatos, como relata nos diários publicados nos volumes de *Casa de Alvenaria* (2021): “Que estava com a senhorita Rita que diz que eu estou chic. Sorri. Recordando o tempo que eu ia ao Cruzeiro descalça por não ter sapatos usando a saia vermêlha. Eu não gostava da saia mas pedia para ela não acabar. Se acabasse... eu estava perdida.” (JESUS, 2021, p. 85)



Figura 14 – Carolina costurando seu vestido de penas para apresentação no período de Carnaval

Fonte: *Carolina – uma biografia* (FARIAS, 2017, p.536)

Podemos visualizar uma Carolina vaidosa, uma mulher que gosta de andar bonita e bem vestida, sonhadora, dona de si. Carolina se auto representa nessa canção, portanto, Maria Rosa é a própria Carolina Maria de Jesus que sonhava em se tornar famosa, ter uma vida melhor e, sobretudo, acreditava na sua carreira artística para além de escritora. Ela sonhava em ser cantora e ir para o exterior, mostrar sua palavra e sua canção para o mundo.

> Eu durmi... E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organisaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco

luminoso (JESUS, 2014 [1960], p. 120).

Há nessa passagem, metaforicamente, um desejo inconsciente de alcançar as estrelas, “conversar com elas”, ser uma estrela, conseguir um estágio avançado de completude e realeza, ser uma artista famosa. A narrativa do sonho pode ser entendida como um modo de fuga da realidade, como no trecho já citado em que ela sonha em estar alegre.

Outro aspecto analisado é a dicção do cancionista, no caso de Carolina nesta canção. A canção começa em tom de saudação, há um toque de glamour nos primeiros versos que são acentuados e fortalecidos a partir do coro, provocando ecos nessa voz que enaltece sua travessia. Há uma sensação produzida pela voz de Carolina que faz como se estivessem abrindo a Marquês de Sapucaí para a vedete atravessar, Carolina utiliza recursos linguísticos, como a presença de vocativos imperativos: “Salve ela, salve ela, salve a vedete da favela!!!!” Há uma impressão mais acentuada na altura da melodia, marca de sua travessia no palco da vida, da realeza do mundo artístico.

3.2 – Atitudes dos homens

Esta seção foi organizada por mim como “atitudes dos homens”, pois há uma sequência de músicas que analisaremos em que pode ser relevado comportamentos determinados pelos homens da época, é aí que as composições de Carolina acentuam um olhar crítico acerca deste assunto, colocando em xeque situações relacionais acerca da figura feminina. Tais músicas do álbum são: “Pinguco”, “Simplício”, “Malandro” e “Acende o fogo”.

3.2.1 – Pinguço

A terceira faixa do disco chama-se “Pinguço”. Trata-se de uma marchinha de carnaval, muito bem caracterizada pelos desfiles/marchas pelas ruas do Rio de Janeiro/São Paulo do início do século XX.

A letra dessa música revela uma questão importante sobre a filosofia de vida de Carolina, que foi não aderir à ingestão de bebidas alcoólicas durante sua vida, pois, segundo Carolina, esse caminho é uma estrada sem volta. Há, em diversas passagens no livro *Quarto de Despejo*, marcações que repugnam àqueles que se utilizam do álcool para afastar os males da vida.

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

O pinguço chega em casa
Não compra nada quer comer
Bate na mulher
Põe os filhos pra correr
Quem casa com pinguço
Vai sofrer

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

O pinguço chega em casa
Não compra nada quer comer
Bate na mulher
Põe os filhos pra correr
Quem casa com pinguço
Vai sofrer

Na canção “Pinguço”, Carolina faz uma crítica à violência imposta pelo patriarcado que caracteriza o homem como um péssimo pai de família, que gasta todo o seu salário com bebida, dinheiro que deveria ser útil para suprir as necessidades básicas da família. Dentro desse samba bem marcado em ritmo de Carnaval, Carolina deixa clara a posição de que não serve para ser “mulher de pinguço”. Ou seja, não serve para aceitar qualquer tipo de relação de opressão e subalternidade imposta por qualquer homem.

A questão da violência doméstica fica clara nos versos “bate na mulher / põe os filhos pra correr” retratando um universo de violência para além de simbólica, física e

que, portanto, deve ser denunciada. Cabe lembrar que o disco retrata uma época em que a Lei Maria da Penha, nº11.340/06 ainda não era vigente. Além disso, o processo de desnaturalização da violência contra a mulher é recente e gradual, sendo ainda hoje um grande problema especialmente em relação às mulheres negras que estão ainda mais invisibilizadas e até hostilizadas pelos agentes da lei. Na época, meados da década de 60, muitas mulheres infelizmente eram obrigadas a aceitar essa situação sob a condição do silêncio.

Dessa maneira, falando de si, Carolina retrata centenas de mulheres que ainda vivem sob essa condição desleal de opressão e poder, construindo uma crítica a fim de conscientizar a sociedade acerca das violências que são ainda impostas aos nossos corpos.

Carolina, desde criança, viveu em um ambiente onde predominava a violência. A educação que faltava por meio de palavras era dada sem compaixão ou cerimônia através de pancadas: “Minha mãe me espancava todos os dias. Quando eu não apanhava, sentia falta.” (JESUS, 2014, p. 24). Por isso, Carolina sempre quis dar aos filhos a educação que não teve. Carolina, em *Quarto de despejo*, mostra ser favorável a uma educação gentil com as crianças, dando exemplos não violentos. Há muitas passagens que deixam nítidas a posição de uma educação não-violenta. “Preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não têm ninguém no mundo a não ser eu.” (JESUS, 2014, p.22)

3.2.2 – Simplício

Passemos para a seguinte música “Simplício", em que a narrativa cancional trata de questões que atravessam a malandragem de um sujeito que se apresenta valentão para a comunidade onde vive, mas, quando a autoridade policial chega, aquele que era corajoso, torna-se um sujeito que desmaia e perde a coragem para enfrentar o perigo.

Simplício

A festa estava animada, ô
Quando a polícia chegou
A festa estava animada, ô
Quando a polícia chegou

O simplício quando viu a coisa preta, o que ele fez?
Arruou
O simplício quando viu a coisa preta, o que ele fez?
Arruou
O simplício é muito garganta, ô
Só vive contando vantagem
O simplício é muito garganta, ô
Só vive contando vantagem

Quando ele vê a coisa preta, o que ele faz?
Desmaia, perde a coragem
Quando ele vê a coisa preta, o que ele faz?
Desmaia, perde a coragem
Desmaia, perde a coragem

Esta canção é sonorizada por versos curtos e frisada na repetição do refrão, “Quando ele vê a coisa preta, o que ele faz? / Desmaia, perde a coragem”, entoada ao longo da música. Em acordes maiores, o que já representa uma melodia alegre, o tom da voz de Carolina está em ar debochado, afinal de contas a compositora parece estar caçoando desde rapaz que se mostra um falso corajoso, aquele bom malandro que só quer tirar vantagem dos mais fracos.

Há uma marca forte na dicção artística de Carolina que é a presença da ironia. O nome do personagem, por exemplo, não condiz com o seu comportamento. Simplício, para o dicionário, é uma pessoa sem malícia, tola, aquele que não tem maldade. É nesse jogo de palavras que Carolina se aventura: entre o canto e a rima e ironia ela cria um personagem covarde, o que tira a característica do homem que precisa ser corajoso dentro da visão patriarcal.

A autora configura esse deboche ao batizar o nome da canção de "Simplício", o que dá nome ao próprio personagem que ela descreve ser uma pessoa que desmaia e perde a coragem quando a coisa fica preta. Preta, no sentido descrito por Carolina, pode ser entendido como uma situação difícil, um problema sério que envolve questões de legalidade. Dentro da luta antirracista, atualmente busca-se repensar termos que envolvem menção às cores preta e negra no sentido de desfazer uma tradição racista de associar esses termos a coisas ou situações ruins, ou até mesmo ressignificar os mesmos termos para torná-los positivos.

3.2.3 – O malandro

Malandro
E e e
A polícia me fez eu correr
A a a
Mas não conseguiu me pegar
Eu não sei qualé o malandro
Que foi me delatar
E deu parte na polícia
Que eu gosto de afanar
Eu estava em casa assentado
Avaliando o que afanei
A polícia foi entrando
Eu abri a janela e saltei
E e e
A polícia me fez eu correr
A a a
Mas não conseguiu me pegar

Nesta música é importante prestarmos atenção à construção do enredo. Neste samba, há um conflito entre esferas da ordem: uma representada pela polícia e outra representada pela desordem, na figura do malandro. Dessa forma, "O Malandro" tem uma velocidade em compassos expressiva, a de quem realmente está em movimento, com um refrão marcado "Eeee, a polícia fez eu correr / Aaaa, mas não conseguiu me pegar" caracteriza por si, um personagem malandro que consegue correr da polícia, portanto precisa ser rápido. Ainda é possível abrir espaços para outras construções a respeito da figura do malandro, se levarmos em consideração a estereotipação da figura negra representada pelo malandro, na época, um ser marginalizado enquadrado dentro da categoria de homem que afana e rouba. Deixando de perceber outras construções de causas possíveis para este malandro estar afanando coisas alheias, dentre as faltas de oportunidades e condições de miserabilidade que um corpo negro poderia encontrar-se na época retratada por Carolina na canção, "O malandro".

Ao analisar a canção anterior, também identificamos uma polícia no enredo da composição, porém em sentidos opostos com relação ao eu-poético. Na canção

“Simplício” temos um personagem que se acovarda frente à polícia, já na canção “O malandro” temos um personagem que consegue fugir, portanto enfrentando o poder da polícia através da fuga.

Uma das representações de malandragem, segundo as leituras de Nei Lopes e Luiz Antônio Simas, está relacionada à fuga das esferas opressoras do poder. A figura do “malandro”, na composição de Carolina, vai nesse sentido, da fuga, da agilidade, das saídas para situações de perigo. Outra coisa interessante é que este samba está na primeira pessoa. O eu-poético é o próprio malandro, mostrando versatilidade na poética de Carolina que cria personagens dentro das canções.

3.2.4 – Acende o fogo

Essa música se contrapõe à faixa anterior, pois agora temos a narrativa de um homem trabalhador da lavoura, um homem apaixonado e romântico, denominado pela compositora “Mané”:

Acende o fogo

Acende o fogo
Atiça o fogo, Zé
Não deixa o fogo apagar
Mané tá lá na lavoura
Precisa de almoçar

Mané sai de madrugada
Sai antes do Sol nascer
Ele não deixa faltar
nada para eu comer

Mané tem roça plantada
Tem milho, arroz e feijão
Me chama de minha amada
Dona do seu coração

O mané gosta de mim

Me chama de meu amor
Quando ele vem da lavoura
Me traz um ramo de flor

Acende o fogo
Atiça o fogo
Ativa o fogo, Zé
Não deixa o fogo apagar
Mané tá lá na lavoura
Precisa de almoçar

Carolina expressa, nessa composição, situações de um amor respeitoso e de origem rural, da lavoura, da terra onde se pode plantar e colher, obter seus frutos e subsistência. Dentro dessa lógica, Carolina constrói nos versos uma retomada ao passado de sua infância, a origem rural de sua família. Podemos ver no trecho do seu livro *Diário de Bitita*:

> Para a subsistência, sobrava o trabalho pesado nas fazendas ou nos grandes sítios, no geral mal remunerado e ainda sob o látego da ofensa, os maus-tratos, da humilhação, do preconceito racial,e de gênero. De resto, não sobrava civilidade. Carolina e a mãe Cota passaram por tudo isso. (JESUS, Diário de Bitita, 2014, p. 8)

A menina que se auto nomeava "Bitita", desde criança já não abaixava a cabeça para ninguém, tampouco sua mãe, apelidada de Cota, que pensava sobre a filha Carolina: "O que tem que ser já nasce". A mãe já estava consciente da personalidade forte de sua filha, que sempre se desbravou a perguntar o porquê de tantas coisas.

À medida que Carolina cresce, também crescem suas insatisfações sobre a vida, e, a partir de um determinado momento, o ambiente rural não dá conta mais de sustentar seus sonhos e suas buscas, por isso Carolina põe-se a andar, ser andarilha de sua vida. Para conquistar seus objetivos, foi construir para si um mundo de travessias, buscar andar para outras realidades possíveis a fim de construir novas possibilidades para sua vida. "Carolina ainda peregrinou com a mãe, que era seu esteio, até a morte dela, em 1937. Sofreram muito de fome e de frio. Passaram por Ubatuba, Franca e Ribeirão Preto. Somente aos 33 anos, em 1947, é que Carolina chegou a São Paulo, pela estação da Luz." (JESUS, 2014, p. 09)

A intenção da música, com o ar de ruralidade, prevalece além dos versos, mas também nas memórias de Carolina mais antigas, como as de sua infância. Carolina, que

viveu seus primeiros anos de vida fora da cidade, tem raízes com um espaço rural. Um espaço por ela tão desejado para dar aos seus filhos para cultivar a subsistência e sobrevivência da sua família. Nessa canção, a terra é idealizada, assim como a vida com segurança em família e o amor. Ambas as situações, a segurança para a família e amor correspondido, parecem não terem concretização possível no espaço da favela do Canindé.

Morando na favela do Canindé, Carolina não tinha terra tampouco espaço para plantio, não houve amor que a trouxesse *um ramo de flor*. Há uma intenção na letra de busca por esse homem que está dentro do seu imaginário relacionado a um ideal de amor e segurança que não se concretiza no espaço real, por isso ele é tão diferente dos homens representados no contexto da cidade ou da favela.

O personagem "Mané" representa a figura patriarcal nessa canção. Temos um homem que trabalha para cuidar da família, sua prioridade é deixar sua esposa e filhos em situação de conforto. O retrato do homem ideal, dentro da conjuntura de família patriarcal criada pela sociedade brasileira, é reforçado pelos versos: "Mané sai de madrugada /Sai antes do Sol nascer / Ele não deixa faltar nada para eu comer". É possível comparar esse homem com os homens que aparecem nas outras canções. Ele é a antítese do homem que bebe, que cria arruaça, que vive de malandragem. Ele é o oposto do homem com que Carolina afirma nos diários não querer se casar. Nesse sentido, a casa dele é como "a casa de papai" da música "Ra-re-ri-ro-rua", pois, embora seja o lar tradicional patriarcal com todas as suas implicações, é o lar de segurança que Carolina nunca teve.

Outro ponto importante é percebermos as interfaces desse "fogo" na canção de Carolina. Nos versos "Não deixa o fogo apagar", há um cuidado nítido em perceber a metáfora do "fogo que não se deixa apagar", compreendendo nessa primeira perspectiva o fogo enquanto chama do amor.

Há ainda a perspectiva do cuidado e proteção. Não deixar o fogo apagar é estar sempre em luta, buscando trabalho e novas "lavouras" para a vida, construindo sempre o melhor financeiramente para sua família, o que traz conforto e paz espiritual.

Analisando pela sonoridade da canção, aparecem construções linguísticas e figuras de linguagem como, por exemplo, a aliteração criada nos versos pelas vogais iniciais "*a"* "Acende o fogo/ Atiça o fogo/ Ativa o fogo, Zé", que oferece sonoridade da composição. Dão uma mesma direção aos verbos que estão diretamente ligados a ação, o ato de deixar o fogo aceso, fogo que também representa calor e vida. Ao contrário de "o

pinguço", o eu-lírico da música “Acende o fogo” agora parece estar satisfeita com seu amor, a barriga está cheia e o coração está quente.

3.3 – Diferenças socioeconômicas

Neste eixo temático, abordaremos as músicas que tratam questões de desigualdades sociais, miséria e fome, questões que perpassam toda a vida de Carolina. Podemos pensar que essas canções ilustram de forma alegórica as vicissitudes que Carolina atravessou, sobretudo a questão da desigualdade social, temas que estão presentes em diversas canções, mas ganham destaque em: “O pobre e o rico”, “Moamba” e “As granfinas”.

3.3.1 – O pobre e o rico

Passemos, agora, para a marcha rancho “O pobre e o rico”, quinta faixa do álbum.

Ohhh, ohhh, ohhh

(É triste a condição do pobre na terra)
É triste a condição do pobre na terra

Rico quer guerra
Pobre vai na guerra
Rico quer paz
Pobre vive em paz

Rico vai na frente
Pobre vai atrás
Rico vai na frente
Pobre vai atrás

Rico faz guerra, pobre não sabe por que (2x)
Pobre vai na guerra tem que morrer (2x)

Pobre só pensa no arroz e no feijão
Pobre só pensa no arroz e no feijão

Pobre não envolve nos negócio da nação
Pobre não tem nada com a desorganização
Pobre e rico vence a batalha
na sua pátria rico ganha medalha
o seu nome percorre o espaço
Pobre não ganha nem uma divisa no braço
Pobre não ganha nem uma divisa no braço

Pobre e rico são feridos
porque a guerra é uma coisa brutal
Só que o pobre nunca é promovido
Rico chega a Marechal
Rico chega a Marechal

Ohhhh Ohhh Ohhh

"O pobre e o rico" é uma marcha rancho cujo refrão – "É triste a condição do pobre na terra/ É triste a condição do pobre na terra" –, repetido em compassos lentos, numa marcha triste, e reproduzido em tom melancólico, chega aos nossos ouvidos numa linha de profunda tristeza e lamentação. Nos primeiros versos, há uma construção antitética entre pobre *vs.* rico, paz *vs.* guerra, fazendo alusão à questão da violência que sempre é imposta de cima para baixo, dentro da esfera de poder e onde os pobres não têm tomada de decisão em questões políticas.

A marcha rancho trata justamente dessa falta de representatividade nas decisões e também da condição de subalternidade em que o pobre está inserido por força da vontade do branco. Configura-se esse pobre como um objeto dos interesses e facetas de classe. A narrativa da música insere uma dificuldade de ascensão social e, por isso, o destino a uma condição eterna de pobreza, condição naturalizada, em que parece não se saber as causas exatas da segregação e impossibilidade de acesso a outros espaços sociais. A pessoa apenas aceita essa condição e é tratada como algo desprezível, desumanizado, objetificado, algo que pode estar à prova de bala, dentro de uma guerra. Não há valor para a vida de pobre. Essa temática se relaciona às escrevivências de Carolina que, em seu diário, relata acontecimentos de sua vida e comentários acerca das notícias da política e

da sociedade, chamando atenção para o fato de que a população pobre está alijada de direitos, decisões políticas e acesso a bens que tornariam suas vidas mais dignas e confortáveis.

Essa é uma letra pensada para a década de 1960, período da composição, mas que pode perfeitamente enquadrar-se dentro da realidade das comunidades do Rio de Janeiro e periferias de outros estados brasileiros, nas quais os corpos dos pobres (em especial, dos negros) são objetificados e considerados algo de uso descartável. A violência opera direcionada aos corpos negros. Estes, que estão localizados dentro de um espaço geográfico marginalizado, podem ser massacrados, violentados, assassinados e silenciados. O que nos mostram os noticiários são pessoas negras sofrendo violência constante. A favela ainda é um espaço segregado de direitos e condições, tornando-se um lugar onde os sujeitos estão mais vulneráveis.

Silvio Almeida, em seu livro, *Racismo estrutural*, constrói ideias sobre o poder do Estado a partir da concepção de Achille Mbembe sobre Necropolítica, sobre o Estado utilizar-se de sua força para extermínio e mortes contra o inimigo comum, revelando assim as guerras entendidas na narrativa cancional de Carolina. Podemos compreender que:

> É aí que se revela o necropoder: nesse espaço que a norma jurídica não alcança, no qual o direito estatal é incapaz de domesticar o direito de matar, aquele que sob o velho direito internacional é chamado de direito de guerra. A peculiaridade do terror colonial é que ele não se dá diante de uma ameaça concreta ou de uma guerra declarada; a guerra tem regras, na guerra há limites. Mas e na ameaça da guerra? Qual o limite a ser observado em situações de emergência, em que sei que estou perto da guerra e que meu inimigo está próximo? Não seria um dever atacar primeiro para preservar a vida dos meus semelhantes e manter a "paz"? É nesse espaço de dúvida, paranoia, loucura que o modelo colonial de terror se impõe. A iminência da guerra, a emergência de um conflito e o estresse absoluto dão a tônica para o mundo contemporâneo, em que a vida é subjugada ao poder da morte. Dizer que a guerra está próxima e que o inimigo pode atacar a qualquer momento é a senha para que sejam tomadas as medidas "preventivas", para que se cerque o território, para que sejam tomadas medidas excepcionais, tais como toques de recolher, "mandados de busca coletivos", prisões para averiguação, invasão noturna de domicílios, destruição de imóveis, autos de resistência etc. (ALMEIDA, 2019, p. 120)

Dessa maneira, a partir da letra tornam-se proeminentes as diferenças em relação às visões de mundo em classes sociais. A letra "O pobre e o rico" traz à tona as consequências geradas pela extrema desigualdade social e falta de acesso a bens materiais

e simbólicos, as dificuldades do povo em ascensão social, exemplificada no verso “rico vai na frente e pobre vai atrás”. Podem ser sugeridas várias interpretações, mas, sobretudo, no sentido literal da palavra, o pobre nunca consegue estar à frente do rico ou mesmo ao lado em termos de poder de decisão política e acesso ao bem-estar.

Dentro de uma escala social de luta e desigualdade, o pobre sempre estará em desvantagem. A autora tensiona isso quando ironicamente afirma que o pobre só está ali para a luta, mas não para o reconhecimento. Uma mão de obra barata e escravizada não pode ser reconhecida, tampouco ganhar divisa no braço, como condecoração de herói de guerra.

Temos, na letra da canção, um retrato da luta de classes e desigualdades claramente discrepantes. As relações de poder que o povo rico obtém sobre o povo pobre criam uma linha binária entre dominador e o dominado, rico e pobre, colonizador e colonizado, opressor e oprimido. Carolina Maria de Jesus era uma mulher extremamente consciente a respeito desse lugar subalterno no qual a branquitude hegemônica insiste em lhe manter. Portanto, relutava contra esse sistema a todo custo. Numa citação de *Quarto de Despejo,* em tom de desabafo consciente, ela diz: “as favelas não formam caráter. A favela é o quarto de despejo e as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo” (JESUS, 2014 [1960], p. 107).

Carolina, andarilha de si e de sua vida, sempre fez críticas ao Estado e à política, sobretudo no que diz respeito às forças policiais que atacam as favelas e impõe sua força através da violência.

O caráter andarilho de Carolina atravessa a questão da pobreza e da riqueza, pois ela consegue ascender socialmente e sair da miséria, embora nunca tenha chegado a ser rica. Ela foi uma mulher que conseguiu movimentar sua vida financeira a partir da vendagem de seu livro. Esse processo é narrado nos diários, como em *Casa de Alvenaria*, sob a perspectiva de uma mulher que frequenta a sala de visitas. Carolina percebe o quanto as pessoas são mesquinhas e muitas vezes sem educação e egoístas, mesmo na condição financeira estável.

Ela experimenta, em caráter andarilho, tanto o que é estar no Quarto de Despejo, a favela do Canindé, quanto estar na Sala de visitas, Osasco e outros lugares por onde viajou dando autógrafos para figuras importantes da sociedade. Sendo convidada para festas e espaços importantes, Carolina ainda percebia a ponta do racismo nesses espaços. Por que uma mulher negra está sendo convidada para estar nesse espaço de figurões da alta sociedade? O que revela já na década de 60 até os dias atuais questões presentes de

racismo e sexismo dentro da sociedade brasileira como um todo, problema esse que ainda não foi solucionado mesmo por lutas diárias uma vez que o estado atualiza seu racismo diariamente.

O pobre que só pensa no arroz e no feijão, considerando o perfil racial brasileiro, é, em maioria o pobre negro. Carolina lembra no livro *Diáro de Bitita* acerca da escassa representatividade de negros nas esferas de poder da sociedade, salvo por duas figuras emblemáticas: "Naquela época, os dois únicos negros importantes eram Patrício Teixeira, um cantor, e o outro doutor Azevedo Costa, de Uberaba." (2014, p.43) Nessa passagem, há uma incisiva insistência da parte de Carolina em enaltecer essas figuras, afinal de contas, só a partir dessa representação seria possível pensar na sua própria representação, ilustrada com mulher e negra.

Além das representações e invisibilização do corpo negro, vêm junto as questões socioeducativas que não foram pensadas para o Brasil dentro do contexto pós-abolição. Bitita sonhava em ser artista ou doutora. Já desde a infância Carolina sonha em se tornar uma figura de destaque na sociedade. Em *Diário de Bitita* (2014), Carolina menciona a chegada dos italianos em portos brasileiros. Porque eram brancos e sabiam ler, seriam os responsáveis pelos cultivos de café e outros plantios. O patrimônio que seria construído por eles poderia ter sido dos homens negros daqui. Os portugueses diziam que o povo negro estava fadado ao fracasso e por isso não adiantaria ir à escola.

Essa construção ideológica foi repercutida no Brasil por pensamentos e padrões de comportamentos racistas com práticas discriminatórias ao longo do século XX. Carolina ouvia críticas por ser negra e não saber ler, desde xingamentos como "negrinha feia" até falas sobre uma suposta falta de capacidade inerente aos negros: "O filho do pobre, quando nascia, já estava destinado a trabalhar na enxada" (JESUS, 2014, p. 46). Não sabiam ler tampouco escrever, portanto não poderiam ser doutores ou qualquer outra profissão que não fosse a de servir, de estar em grau de subalternidade a alguém.

Numa incessante política de embranquecimento, mais fácil é trazer italianos do que constituir uma nação brasileira composta de reais brasileiros. Pensar com isso uma estrutura política de educação de base para todos, nunca houve de fato interesse nesta época, isso porque os brasileiros que aqui existiam eram negros, frente a um país extremamente racista e preconceituoso, não seria possível formar uma sociedade em que todos possam crescer de forma igualitária sem discriminação de cor. Tal sistema é tão forte que perpassou a época da colônia e se mantém vivo até os dias atuais. E mesmo, tendo hoje homens e mulheres negras frente a lideranças ainda somos alvo de ameaças e

discriminações, vítimas diárias do racismo que se atualiza a cada dia. “O mundo é negro para o negro, e branco para o branco!” (JESUS, Quarto de Despejo, 2014, p.59)

3.3.2 – Moamba

Passemos, agora, à discussão do samba intitulado “Moamba” (faixa 8).

Eu não tenho casa
nem comida pra comer
O meu deus trabalho tanto
e vivo nesse misere

Olha eu sofro tanto
Dura é a minha provação
Todos comem carne
eu como só arroz e feijão

Não tenho vestido,
nem sapato,
nem chapéu.

Quem não tem que ir pra cima
não adianta olhar pro céu
Eu vivo de tanga,
muito triste e descontente
Se botar uma moamba
minha vida não vai pra frente

Em *Diário de Bitita*, há muitas passagens que rememoram o sentimento da fome na infância de Carolina: “Eu achava o mundo feio e triste quando estava com fome. Depois que almoçava achava o mundo belo.” (JESUS, 2014, p. 28). A questão da comida sempre acompanha suas narrativas, o desejo de comer, de repetir os pratos são desejos enfáticos em Carolina. Como por exemplo: “Mãe, quero sardinha em lata” ou "Sia Marica quero arroz, feijão torresmo, carne de porco e quiabo” (JESUS, 2014, p. 27) marcam muitas passagens do livro *Diário de Bitita*.

Primeiro, vale a pena recuperarmos a definição da palavra “muamba”. Vocalizada pela compositora como “Moamba”, mas encontrada no dicionário como **muamba**: “|*s.f. do* (do quimbundo) é substantivo feminino. 1. Tipo de cesto para transportar mercadorias. 2. [Angola] e [Culinária]. Significa ensopado feito com dendê (ex.: *muamba de galinha*). 3. Furto de mercadorias armazenadas em portos ou armazéns. 4. [Brasil] Comércio de produtos roubados. 5. [Brasil] Produto contrabandeado (ex.: *a muamba entra pela fronteira paraguaia*). 6. [Brasil] Atitude ou comportamento de má-fé. = FRAUDE, VELHACARIA 7. [Brasil] [Religião] No candomblé, bruxedo, feitiço”. Ficaremos, por enquanto, com a primeira definição, sabendo da característica andarilha de Carolina Maria de Jesus. Era mesmo carregando suas *moambas* que ela garantia a sua subsistência.

Mais uma vez, encontramos a temática da fome e falta de moradia na letra da canção *Moamba*. Trata-se de uma temática repetitiva por terem sido tormentas que cruzaram toda a vida de Carolina Maria de Jesus.

Carolina torna-se adulta, tem seus filhos e a situação da fome permanece em sua vida. A questão da moradia também ganha relevância. Encontramos em seu diário várias manifestações de insatisfação diante da moradia na favela. Vejamos um trecho:

> Quando vou à cidade tenho a impressão que estou no paraizo. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas 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 suas úlceras. As favelas (JESUS, 2014 [1960], 2014, p. 85).

É notória a sua indignação com o espaço onde habitou por anos antes de conseguir a fama, e até de forma inconsciente, nos sonhos, ela almejava outro mundo, outro espaço geográfico, outra forma de viver: “Sonhei. No sonho eu estava alegre.” (JESUS, 2014 [1960], p. 126). Somente em sonho ela conseguia alcançar a alegria e felicidade, pois, quando estava acordada, a vida era cruel. A realidade dura daquela vida de privação resultou numa insatisfação tão grande que a levou muitas vezes a pensar na morte como única saída: “Já faz tanto tempo que eu estou no mundo que eu estou enjoando de viver. Também com a fome que eu passo quem que pode viver contente?” (JESUS, 2014 [1960], p. 125). Ou como aponta o seguinte fragmento: “[...] é duro a gente vir ao mundo e não poder nem comer”; “mas é uma vergonha para a nação. Uma pessoa tirar a própria vida porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia: Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome!” (JESUS, 2014 [1960], p. 63).

A música “Moamba” tem dois andamentos, um lento e depois um acelerado, que representa justamente a sua correria do dia a dia, catando papéis e ferros, fazendo as sopas com restos de comida que sobraram.

A situação da vestimenta para Carolina sempre foi muito importante. Carolina sempre foi uma mulher muito vaidosa e encontraremos os conflitos que ela tem consigo mesma por não estar andando limpa, por não ter sabão para lavar suas roupas, o que a incomodava bastante, além de não poder comprar os adereços que as mulheres com boa situação financeira poderiam adquirir. Com um lamento, Carolina exprime isso nos versos “Não tenho vestido / nem sapato, / nem chapéu”. A questão dos sapatos para sua filha Vera Eunice aparece com frequência nos diários. Tanto para a mãe como para a filha, era uma grande preocupação conseguir o calçado. A reação ao adquiri-lo mostra a importância do item: “mostrei-lhe os sapatos, ela ficou alegre. Ela sorriu e disse-me: que está contente ainda comigo e não vai comprar uma mãe branca. Que não sou mentirosa. Que falei que ia comprar sapatos, e comprei. Que eu tenho palavra!” (JESUS, 2014 [1960], p. 67).

Nos últimos versos do samba, podemos também entender “moamba” como “feitiço”, segundo a definição do dicionário. Essa referência traz à luz uma ancestralidade presente no corpo negro africano em diáspora, mesmo que essa não seja uma temática expressa nos versos. Em outras passagens da obra de Carolina, a autora afirma ser neta de africanos e as referências a seus costumes, conhecimentos e cultos perpassam a escrita de Carolina. Por fim, nos últimos versos da canção, o tom irônico deixa claro a afirmação de que nem fazendo *moamba* conseguiria melhorar sua situação de vida.

3.3.3 – As granfinas

Estive hoje conversando
com o cumpadre Sebastião
O coitado a mim queixava
Sua triste situação
Do jeito que ele falou
O pobre está com a razão

Me casei c’ uma granfina

que da vida não tem noção
num lava num passa ropa
pra num estragar a mão
a vida está muito cara
tenho que pagar pensão

Fui arranjar uma empregada
pediu 10 mil cruzeiros
Meu deus como hei de fazer
pra arranjar tanto dinheiro
vida de casado hoje
é pior que cativeiro

pra não ficar feia
não quer dar de mamar
num pega o filho no colo
para o vistidu num amarrotar
criança chora de noite
ela tem priguiça de levantar

Se eu fico dentro de casa
ela sai o dia inteiro
diz que vai na manicure
outr' hora é o cabeleiro
a casa não vê vassora
tá pior do que chiqueiro

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

Minha mulher dentro de casa
não passa de um manequim
Agora eu tenho certeza
ela num gosta de mim
se tivesse consciencia
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 no caixa
Tudo desapareceu

Há, nesta canção, uma estrutura narrativa em que o eu-poético começa dizendo que ouviu um relato, em seguida, a personagem desse relato ganha voz e começa a fazer as críticas a sua mulher. O eu-poético constrói críticas a essa mulher questionando a postura da mulher diante ao casamento e os afazeres domésticos, claramente explícitos nos versos "Se eu fico dentro de casa/ ela sai o dia inteiro / diz que vai na manicure / outr' hora é o cabeleiro / a casa não vê vassora / tá pior do que chiqueiro". Carolina cria uma personagem machista que está decepcionado com o casamento, colocando a mulher em lugar de submissão, aquela que precisa estar sempre dentro de casa e pronta a fazer todos os serviços domésticos.

Carolina constrói este samba a partir de um discurso irônico sobre o que uma mulher deveria fazer ao se casar, mostra, a multifacetada escritora e cantora Carolina Maria de Jesus, que tece uma crítica sobre a situação de subalternidade que muitas mulheres vivem diante a um casamento sob a ótica machista. Há uma quebra de expectativas deste homem diante a este casamento, nota-se que o que ele esperava não uma companheira, mas, talvez, uma empregada doméstica e submissa às suas ordens. Como não consegue o que deseja, há uma característica de se lamentar. O personagem queixa-se, fala mal da sua esposa para os outros, tomando uma postura de defesa frente ao casamento, além disso, se configura o protagonista, aquele que traz o dinheiro para a casa, mas a mulher gasta tudo com besteira, se ela tivesse consciência ele não iria sofrer tanto. Há imposição sexista sobre esta mulher, configurando um caráter de violência doméstica, um fato que acontece no cotidiano de muitas mulheres que não se sujeitam a seguir as ordens dos maridos, elas são categorizadas como rebeldes ou outros nomes que depreciam a figura feminina. Esta imposição de poder sobre a figura do feminino pode resultar além de violências simbólicas, agressões fatais que tiram a vida de muitas mulheres.

A mulher dessa canção quer viver de aparências, de uma suposta realidade social que não condiz com a sua. O título da canção "Granfina" carrega um quê de ironia na

construção narrativa, pois granfina é um termo pejorativo/debochado para mulheres ricas ou que se acham da alta sociedade. “Me casei com uma granfina / que da vida não tem noção /num lava num passa ropa/ pra não estragar a mão.

Carolina cria esse recurso para replicar o universo machista marcado pela insatisfação e desapontamentos de um homem acerca do comportamento de uma esposa. “Estou com um ano de casado/ meu cabelo embranqueceu/ ela vive passeando/ Quem pensa em tudo sou eu/ dinheiro que eu pus no caixa / Tudo desapareceu”.

3.3.4 – A Maria Veio

O último samba a ser analisado será “A Maria Veio”. Nesta canção há uma personagem diferente das canções anteriores, Maria, ao contrário das outras, não é mais uma mulher sonhadora e não chora por homem ou por uma desilusão amorosa. Temos uma mulher que cria suas próprias regras, o que traz conflito na canção sobre a possibilidade de sua ausência ou presença em determinado lugar dentro do preconceito machista.

Carolina cria uma personagem destemida, uma mulher que se organiza por vaidade e aparência, aquela que se usufrui do melhor, sem culpa do que possa vir a servi-la, se forem os homens, ela os usará para conseguir o que deseja. A foto de Carolina abaixo é ilustrativa para mostrar uma Maria com brilhos, luxos e vaidade.



Figura 15 – Carolina Maria de Jesus

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

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

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

Maria diz que é casada
Que é madamme 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.

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

Nos versos Maria diz que é casada/ Que é madamme de primeira / Maria sai de casa / Passa a noite na gafieira" apresenta agora uma mulher que ultrapassa o romantismo exacerbado do sofrimento pelo amor. Agora temos uma figura feminina que, em primeiro lugar, gosta dela mesma e que acima de tudo não se ilude facilmente com as facetas do amor. O que pode ser compreendido como uma mulher que já apresenta experiência de vida e que não deve satisfação a ninguém. Ela é casada, mas sai de casa, gosta de boemia, dançar, passar a noite fora, e não tem medo de repúdio nem do marido tampouco da sociedade. Se veio ou se não veio é um problema dela e isso só diz respeito a ela.

Por fim, nos últimos versos, a compositora traça uma mulher que percorre dificuldades financeiras, mas que não mostra isso para ninguém, nos versos: "Conhece suas altezas/ Que mora em Copacabana / Maria conta grandeza/ Mas passa a pão e banana. Pensando na canção analisada na seção anterior, Maria seria uma dessas mulheres que desejam ser "granfinas", nesse caso apenas na aparência, pois na intimidade ela vive com limitações financeiras.

Considerações finais

O álbum "Quarto de Despejo" objeto de reflexão nesta dissertação de mestrado, além de nos trazer uma memória viva da importância das narrativas cancionais para a cultura popular brasileira, “Quarto de Despejo”, 1960, lançado pela RCA Victor, constitui documento-manifesto, forma de expressão, um grito para ser ouvido, para ser reconhecido tornando-se retrato de escrevivência da autora e instrumento de denúncia das estruturas do racismo que se mantém atualizado a fim de silenciar nossas produções artísticas negras.

Além disso, revela sobretudo a artista multifacetada que Carolina Maria de Jesus foi como autora, compositora, poeta, escritora e cantora, desmistificando qualquer imagem que possa delimitar Carolina Maria de Jesus. Dessa forma, Carolina é característica marcante da nossa ancestralidade porque carrega como mulher negra e artista nossa cosmovisão de mundo afro-centrado.

Neste trabalho foi possível argumentar sobre a expressão de uma Carolina andarilha de si e do mundo. Através de Carolina, outras mulheres negras puderam ter um espelho para dar continuidade as suas expressões intelectuais e artísticas o que auxilia e fortalece a luta antirracista e sexista neste país. Estudei Carolina para ressaltar a importância desta mulher negra como andarilha de si, em busca de seu autorreconhecimento que vai além de uma narradora singular para abarcar experiências que refletem a vivência coletiva, uma experiência compartilhada de outras mulheres e realidades negras. Daí se justifica falar em escrevivências (EVARISTO, 2007, 2018) quando lidamos com a obra de Carolina Maria de Jesus, as experiências narradas pela autora constituem o tecido de sua poética que dialogam com as vivências próprias de dor e luta pessoais, mas também de outras tantas mulheres negras.

Vivemos em um país que desconhece a força da cultura negra, que ainda mantém ecos da escravidão e invisibilização de produções artísticas negras. Por isso, inscrever-se no mundo, cantar, compor, ser imagem de um disco, constitui-se por si mesma uma forma de escrevivência (EVARISTO, 2003, 2008) Essas inscrições, tornam possíveis a uma mulher negra ser vista, ouvida e representada, ajudando a romper silêncios, vazios; propondo mudanças em representações visuais e musicais.

O disco pensado como um instrumento de letramento, é uma ferramenta política e nos ajuda a refletir os diferentes modos do povo negro brasileiro de ser, agir e de estar no mundo. Dentro dessa perspectiva, apresentamos o álbum de Carolina como disco-documento que para além de ser produto vendável, funciona como expressão e como instrumento de luta, ferramenta política na busca de mudanças estruturais.

Nossa contribuição se dá no sentido de buscar o álbum de Carolina como um repertório necessário para artistas negros que precisam de referências negras para estarem mais fortes neste mundo acessando epistemologias próprias. E a lógica da minha argumentação gira em poder refletir Carolina como uma protagonista para o universo negro, pensar que outras mulheres possam se inspirar e serem sujeitas negras agentes de si mesmas e proporcionar ao mundo mudanças de paradigmas dentro das relações étnico-raciais.

Este disco se revela como uma potente narrativa cancional que atribui memória social de muitos artistas negros que ficaram invisibilizados diante do processo embranquecedor favorecido pela indústria fonográfica no âmbito das relações sociais proporcionadas por essa indústria.

Defendo mais uma vez, o disco como objeto de conhecimento, um produto artístico defendido dentro do contexto sócio-histórico e cultural, base para os processos de construção das imagens poéticas e musicais. Estar na capa de um disco, ser a voz deste disco, inscrever-se por suas próprias composições constitui historicamente um lugar de lutas negras e implica a construção de saberes sociais, os letramentos musicais (SOUZA, 2011) que são tecidos a partir da escuta, da musicalidade onde as narrativas cancionais de Carolina adquirem sentidos próprios de sua luta, um instrumento político de reinvindicação acerca dos processos de desigualdade, discriminação, sexismo e racismo que atravessam e se mantém atualizados na sociedade brasileira.

O álbum musical de Carolina é uma ferramenta discursiva a quem se propõe a compor, a cantar e a defender também os seus próprios repertórios e provocar reflexões a respeito das produções artísticas de/sobre pessoas negras. Nutrir-se de conhecimento e sabedoria por meio dos discos não é apenas entretenimento, mas é SABER NEGRO. É uma forma de resistir as marcas do racismo, marcas que deixaram cicatrizes, algumas ainda abertas em nossos corpos, nossa voz e toda a episteme negra que se viu silenciada por uma visão de mundo colonizadora da branquitude. Quero pensar neste disco como um produto que informa ao mundo a grande e potente artista que é Carolina Maria de Jesus e dessa maneira dialogar a partir do disco da autora a nossa ancestralidade e visão

de mundo negro-afro-brasileiro que por meio da oralidade durante séculos mantém vivos os conhecimentos e saberes africanos nas terras brasileiras.

Partimos da noção de que Carolina é partícipe de um legado cancionista, conceito que o autor Luiz Tatit (2004) se apoia para entender as produções cancioneiras do povo brasileiro, ligados ao espaço do movimento da rua, pessoas ambulantes entremeadas à feitura e comércio de alimentos e outros produtos antes e no pós-abolição, cujo uso da palavra cantada (verso) aliada à construção melódica, constitui elemento fundamental da canção popular brasileira, onde foi possível aproximar os pregões de rua através do canto dos Vissungos e pelos cantos das Tias Baianas.

O samba é o gênero musical que está presente em grande parte nas faixas do álbum de Carolina e torna-se eixo fundamental para problematizar essa dissertação e para entendermos a importância do álbum como um disco-documento produzido pelas mãos de uma mulher negra, já que o samba é uma forma política de expressar os conhecimentos e sabedorias da população negra dentro do campo da música popular brasileira.

Entende-se por experiência compartilhada das ruas que a "música popular" é aquela que vem "do povo", entretanto por facetas estruturais discriminatórias, as suas muitas produções, como o samba, por exemplo, são desmerecidas e ou invisibilizadas dentro do mercado cultural. Ou seja, desconsidera-se a maior parte da produção musical das classes populares, daí a importância do meu trabalho trazendo mais estudos a respeito da música popular produzida e pensada por pessoas negras.

A música popular e especialmente o samba é importante por expressar as condições objetivas de existência da população negra no mundo. A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias em sua diferença. Vimos que os sambas de Carolina são perfeitamente adequados para pensar questões de preconceitos e desigualdades atuais.

Este álbum, portanto, é uma forma de escrevivência (EVARISTO, 2008) representativa da população negra no Brasil do século XXI. Conceito importantíssimo e fundamental para expressão do meu trabalho, a escrevivência nos faz perceber uma Carolina que se inscreve no mundo e se auto representa. Uma Carolina que ao falar de si, extrapola o sentido individualizado do “si” e dá lugar ao sentido coletivo que é construído pela experiência compartilhada de história social e de cultura de um povo de matrizes

africanas. O disco como um retrato de escrevivência revela outras vozes, a minha voz, a sua voz, a voz de nossas ancestrais.

Finalmente, podemos pensar que o disco ultrapassa o valor de ser um produto de consumo de massa, pois ele revela ser um produto cultural, uma prática artística negra e nos ajuda a ampliar nossa visão de mundo. A partir do disco (re)existir ecoando nossas vozes negras, contar a nossa própria história. Quando a regra é nos matar de inúmeras formas, escolhemos viver! E Carolina viveu e vive a partir de suas escritas e canções.

Uma compositora como Carolina Maria de Jesus nos apresenta outras experiências do mundo. Fazendo desta autora uma cronista, pois relata os fatos de uma realidade consolidando estes com sua época, revelando ao século XXI que sua obra é atemporal.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural.** –São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ASSIS, Didi. **DIDI ASSIS - Carolina Maria de Jesus (LYRIC VIDEO)**. Youtube, 16 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aWnNKlxK1Ho>.

AZEVEDO, A. M. **O Cantos dos Escravos: Heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. artigo publicado em revista** Conservatório Brasileiro de Música - Rj p.245, 2016

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado.** Editorial Presença Portugal, traduzido por: Joaquim José de Moura Ramos, 1970.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. **Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo**, Ed: SP. UNESCO-ANHEMBI, 1955.

BARTON, D. **Alfabetização: Uma Introdução à Ecologia da Linguagem Escrita.** Oxford: Blackwell, 2007.

BISPO, Vilma N.; SANTOS, Elisângela de J. Leci e Januário: escrevivências negras contemporâneas na música e fotografia. **Revista Ideias**, v. 8, p. 83-112, 2017.

CAROLINA Maria de Jesus - Quarto de Despejo (1961) Álbum Completo. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=942s>.

CASTRO, Eliana Moura; MACHADO, Marília Novais da Mata. **Muito bem, Carolina.** Belo Horizonte: C. Arte, 2007.

CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. **Quelé: uma voz da cor**. Biografia de Clementina de Jesus. 1 edição. Civilização Brasileira, 2017.

COELHO, José Peixoto Coelho de. Letramento literomusical: práticas mediadas por canções. **Revista Matraga**. Rio de Janeiro. v.22, n.36, jan/jun. 2015.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e política do empoderamento. São Paulo, Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. - 1 edição. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAMATTA, Roberto. ***A casa e a rua:*** **espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Orgs.). Mulheres no Brasil: Resistência, lutas e conquistas. João Pessoa: Editora Universitária -UFPB, 2009b. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/dos-sorrisos-dos-silencios-e-das-falas.html>. Acesso em 07 jul 2022.

ESCREVIVÊNCIAS: identidade de gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Constância Lima Duarte, Cristiane Côrtes e Maria do Rosário A. Pereira (organizadora) Belo Horizonte, Idea, 2011.

FARIAS, Tom. **Carolina**: uma biografia**.** Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. **"Teoria racial crítica e letramento racial crítico: narrativas e contranarrativas de identidade racial de professores de línguas"**. Revista da ABPN. V.6, n.14, jul-out. 2014, p. 236-263

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. Curitiba: positivo, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Gilberto Freyre, São Paulo: Global, 48 a edição, 2003.

FILHO, Aires da Mata Machado. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, O Pregão de Rua e a canção popular comercial no Brasil.** Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2013.

_____. **De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12875>. Acesso em 10 jun 2022.

GONZALEZ, Lélia. **"Racismo e sexismo na cultura brasileira".** Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. **Por um feminismo latino americano: ensaios, intervenções e diálogos.** Organizadora: Flávia Rios, Marcia Lima - 1 edição. Rio de Janeiro, Zahar, 2020.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares**. Volume 1, 1ª edição, Globo livros, 2019.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In: **História geral da África** In. ZERBO, J.K (org.).Brasília: MEC/Unesco,1979, 2010.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HUBNER, Fred. O CANTO DOS ESCRAVOS - Clementina de Jesus, Doca, Geraldo Filme. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>

INSTITUTO Memória Musical Brasileira. **O canto dos escravos**. Disponível em: <https://immub.org/album/o-canto-dos-escravos-clementina-de-jesus-doca-e-geraldo-filme>.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo – diário de uma favelada.** São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Instituto Moreira Salles.** Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/vamos-ver-juntos-carolina-maria-de-jesus-um-brasil-para-os-brasileiros-2022-fevereiro/>.

JESUS, Carolina Maria de. **Instituto Moreira Salles.** Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/carolina-maria-de-jesus/>.

JESUS, Carolina Maria de. **Instituto Moreira Salles.** Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/>.

KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, Secad/ MEC, UFSCar, 2010.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história geral do samba**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Filosofias africanas: uma introdução.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

_____. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MACHADO, Aires da Mata. **O Negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

MATRAGA. Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções. Article in Matraga - **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**· July 2015.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro/**Roberto Moura. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 3 ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte/** traduzido por Renata Santini. São Paulo 1º edição, 2018.

MULTIRIO. **Pequena África: reduzida no nome, grande no legado**. Online. 2014. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=676:contrabaixo&catid=36&Itemid=385>. Acesso em 07 jul. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Escrevivências: rastros biográficos em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista de Estudos Literários**. Volume 17-B, dez., 2009.

QUERINO, Manoel A. **Bahia de outrora.** Salvador: Editora Aguiar e Souza Ltda, 1946.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SADIE, Stanley; GROVE, George. **Grove dictionary of music and musicians**. Oxford University Press, 1980.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão.** Rio de Janeiro, Coleção Incubadora Cultural, 2016.

SANTOS, Elisângela de J. Entre a mente e o coração: escrevivências negras em Xenia (2017). **Revista ABPN.** v. 13, p. 340-360, 2021.

SANTOS, Elisângela de J. São velhas agonias, novas tecnologias: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** p. 229-260, 2014.
SILVA, Denise Ferreira da**. A Dívida Impagável**. Editora: São Paulo: 2019.

SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português. Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e

Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). 2010. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. p. 54

SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato e a ciência encantada das macumbas.** Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino. Rio de Janeiro, Mórula, 2018.

SOARES, José Peixoto Coelho de Souza. **Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções, Revista Matraga,** rio de janeiro, v.22, n.36, jan./jun. 2015.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop** / Ana Lúcia Silva Souza. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009. TESE DOUTORADO, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência. Poesia, grafite, música, dança: hip-hop.** São Paulo: Parábola Editorial, 2011. (Capítulos 2 e 5: "Letramentos de reexistência no cotidiano" e "Batalhas por espaços de práticas e sentidos")

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 edição. Rio de Janeiro. Mauad, 1998.

SILVA, Eliane da Conceição da. **A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus.** TESE DE DOUTORADO, UNESP, 2016**.**

TATIT, Luiz. **O Século da Canção.** Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

THEODORO, Helena. **Mito e Espiritualidade: mulheres negras.** Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

THEODORO, Helena. **A força feminina do samba.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular- da Modinha à Lambada.** 6 ed. São Paulo, Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vem da rua**. São Paulo. Editora 37 Ltda. 3ª edição, 2013.

TORRES, Maldonado. **América Latina e o giro decolonial**, Rev. Brasil. Ciência. Polít. n.11 Brasília May/Aug. 2013.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2 edição. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido** - São Paulo – Companhia das Letras, 1989.