

Música, gênero, raça e classe: uma análise do disco “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus

GTE 18 - Gênero, sexualidade e interseccionalidades e/m Educação Musical

Comunicação

Hugo Romano Mariano
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
hugoromanomariano@hotmail.com

Resumo: Este é um ensaio sobre gênero, raça, classe e música através da análise das letras do disco *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, lançado em 1961. Aqui, buscou-se interpretar, compreender e explicitar como a musicalidade e a corporalidade da referida cantora, escritora e compositora, trazem contribuições pujantes que se desdobram ainda agora, quando este disco comemora 60 anos. São aportes teóricos desta reflexão: Avtar Brah (2006), Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), Judith Butler (2018) e Helena Lopes da Silva (2019). O principal resultado desta comunicação se instaurou na evidência da arte musical como uma ferramenta de crítica social, liberdade expressiva, incluindo humor e ironia, assim como, potencialidade de enunciação de uma personalidade feminina, periférica e negra, diante de um fazer que, ao mesmo tempo, hiperbolizou esteticamente a condição de invisibilidade e marginalidade de uma parte substancial da população brasileira, sobretudo das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo, e trouxe à baila tensões entre música, reflexo e refração da realidade. Mas compreender esta obra, nesta amálgama, demanda um olhar educacional que possibilite circunscrevê-la como um objeto artístico potencializador das demandas urgentes de um fazer musical que se instaura tanto na liberdade artística quanto em certa criticidade advindas das categorias relacionais e contingentes aqui elencadas.

Palavras-chave: Música; Gênero; Raça; Classe.

1. Introdução

Analisar, interpretar, compreender e explicitar como, a partir do disco¹ *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, lançado em 1961, as questões de gênero, raça, classe e música estão amalgamadas, é o objetivo desta comunicação.

Nos fundamentamos na noção de “corporalidade musical”, de Jorge Luiz Schroeder, que possibilita um exercício interdisciplinar para analisar eventos musicais ou objetos artísticos em meio às problematizações sobre dualidades, sentidos, contexto sócio históricos

¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo> >. Acesso em: 01/08/2021.

de execução, e relações pessoais e interpessoais estabelecidas por meio da arte; o que propicia ver certo fazer musical como uma instância ao mesmo tempo única e consubstancialmente situada: um enunciado dinâmico. Nisto, percebemos que a música reflete, como um espelho, certa realidade na qual a produção artística é socialmente produzida, e ao mesmo tempo, compreendendo que o objeto artístico tem, ele mesmo, relativa autonomia, e também refrata a realidade, trazendo especificidades que demandam compreensões dos sentidos artísticos.

Assim, esta não é uma leitura absoluta ou fechada sobre a referida obra, e sim, uma ação educativa e diretiva que emerge na pluralidade artística em suas instâncias sociológicas passíveis de certa categorização, isto, a partir de delimitado olhar relacional e contingente, ou seja, vemos tal objeto dentro de possibilidades e entendimentos sobre ele: um modo de aprendizagem sobre arte.

A pluralidade não é só um exercício virtuoso de diversificação, mas um reconhecimento que a realidade - em alianças e corpos, em políticas e agenciamentos - é complexa, contraditória, disputável, e demanda entendimentos, como aponta Butler (2018).

Neste ensejo, Avtar Brah (2006, p. 331 e 332) sublinha “a importância de uma macroanálise que estude as inter-relações das várias formas de diferenciação social, empírica e historicamente, mas sem necessariamente derivar todas elas de uma só instância determinante”, o que nos leva a “analisar a problemática da subjetividade e identidade para compreender a dinâmica de poder da diferenciação social”; isto implica que, ao se falar de negritude, mulheridade e pobreza, tem de se suspender a noção de diferença sexual como inerente, inata e biologicamente determinista, como resultado de diferenças dicotômicas; o mesmo se estende para a questão racial, e também sobre o determinismo social que tende a ler transistóricamente, a pobreza como reduzida à uma condição definidora do comportamento.

A pesquisadora Helena Lopes da Silva (2019) mostra que a identidade de gênero é apenas um dos aspectos embutidos no conhecimento musical, sendo preciso pensar também em questões relativas à raça, etnicidade, classe social, nacionalidade na música que muitos consomem e executam, sobretudo alunas e alunos jovens. Esta pormenorização se dá, pois, tomamos o disco de Carolina Maria de Jesus como um possível conteúdo a ser trabalhado musicalmente e sociologicamente, quem sabe, em contextos escolares, e é em meio a isto que delimitamos nossas reflexões dentro das demandas sobre mulheridade, negritude e pobreza.

É deste emaranhado que olhamos para parte da biografia da autora, e para as letras deste seu disco: como uma vivência e um objeto artístico que permitem interlocuções, críticas e outros fazeres artísticos que nos podem ser úteis para discutir as demandas contemporâneas relativas à questão negra, feminista e de classe, com isto impulsionando, e não delimitando, os sentidos e as liberdades artístico-musicais.

2. Minibiografia

Carolina Maria de Jesus foi uma personalidade complexa. Aqui, nós a situamos como um sujeito de atravessamentos. Transcrevemos agora a fala de Elena Pajaro Peres²:

Carolina nasceu em uma cidade chamada Sacramento, em Minas Gerais. Provavelmente em 1914, pelo que se sabe até o momento. E foi lá que ela teve o contato com a confluência cultural. O contato diário com seu avô, ex-escravo de origem *bantu*. Esse avô tinha uma posição moral muito severa, que tem origem nesta cultura africana também, essa cultura afro-cristã. Ele é o ancestral. Carolina, em suas memórias o coloca nesta posição.

Um segundo ponto de formação foi o oficial de justiça Manuel Nogueira, que era um homem mulato, que todas as tardes, em frente a farmácia em Sacramento, lia para os negros que não podiam ler. Ele lia os jornais da época com as notícias da Primeira Guerra Mundial, os poemas de Castro Alves, os pensamentos de Rui Barbosa, e do José do Patrocínio, foi com ele que Carolina começou a exercitar o seu pensamento crítico.

Em terceiro ponto, os anos que ela passou no Colégio Alan Kardec, e apesar de ser só dois anos, era um colégio que tinha uma educação inovadora visando o alto desenvolvimento. Lá ela aprendeu a ler. E tem uma passagem muito bonita, isso a gente pode ver nas memórias da Carolina, onde ela percebe que está lendo. Ela era criança, ela desce, sai do colégio Alan Kardec e começa a correr pela cidade lendo todas as tabuletas. E quando chega em casa é uma decepção, não tinha nada a ser lido em uma casa de cultura oral. Aí, a vizinha emprestou para ela o primeiro romance que ela tem contato, que foi A Escrava Isaura. E ela ficou impressionada a tal ponto que a literatura a conquistou definitivamente. A partir deste ponto, Carolina começou a ler tudo que ela podia, desde Camões, até os românticos brasileiros, os poetas eram sua preferência, mas também escritores franceses renomados e folhetins. Há uma diversidade de literatura que a acompanhou por toda a vida, e que fez com que ela ganhasse um gosto, e recriasse isso na sua literatura...

² Tomamos como aporte desta minibiografia, a entrevista da referida pesquisadora. Aqui a transcrevemos parcialmente a partir do link: < <https://revistapesquisa.fapesp.br/poetica-de-residuos/> > Acesso em: 21/07/2021.

Carolina foi escritora, lavradora, contista, romancista, cozinheira, empregada doméstica, poetisa, sambista. Ela teve uma vida multifacetada. Criou três filhos na favela do Canindé [às margens do rio Tietê em São Paulo], onde viveu entre 1947 e 1960. Era uma mãe solteira, catava papel durante o dia e nas horas vagas escrevia e produzia a sua arte.

O Audálio Dantas fazendo uma reportagem na favela do Canindé, ele trabalhava na revista O Cruzeiro, conheceu Carolina e ela o levou até seu pequeno barraco, e mostrou vários cadernos de poesia, suas memórias seus romances, mas ele se interessou pelo diário, pela contundência daquele escrito testemunhal. E disse à Carolina que ajudaria a publicar.

Em 1960, ela teve seu primeiro diário publicado, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que foi um sucesso editorial. Nos três primeiros dias, Carolina vendeu 10.000 cópias. Era algo fabuloso em um país como o Brasil, e rapidamente o livro foi traduzido para aproximadamente 14 idiomas e distribuído em 40 países.

3. Análise das letras das 12 faixas do disco

O encarte do disco de Carolina traz a seguinte descrição:

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 do assunto, até que um “expert” ouviu as músicas de Carolina. O resultado aqui está, “Ela” mesma cantando, esta negra maravilhosa...

É 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”. Julia 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.

Este texto foi escrito por Audálio Dantas, incentivador da obra da autora. Podemos ver que o reconhecimento da musicalidade de Carolina demandou um olhar especializado (de um *expert*), e a insistência da própria autora, que almejava cantar no rádio.

As 12 músicas, divididas em dois lados do disco, têm os seguintes títulos:

Tabela 1: Títulos das músicas do disco

Lado 1	Lado 2
1. Rá ré ri ró rua	7. O malandro
2. Vedete de favela	8. Moamba
3. Pinguço	9 As granfinas
4. Acende o fogo	10. Macumba
5. O pobre e o rico	11. Quem assim te ver cantando
6. Simplício	12. A Maria veio

Fonte: Organizada pelo autor a partir dos dados do *site*³ (2021).

A 1ª música é uma marchinha em Sol maior, em que o eu lírico, a partir do refrão “*rá, ré, ri, ró, rua, você vai embora que esta casa não é sua*”, deseja colocar para fora de sua casa um homem (marido) que chega em casa sempre de madrugada fazendo arruaça e chaveco, não compra nada, ainda quebra os cacarecos. Há também a explicitação do arrependimento com o casamento, dados os maus-tratos sofridos, e a reivindicação de um retorno libertador para a casa dos pais. A mulher aqui, como dona da casa, denuncia a relação ruim e o péssimo tratamento recebido, o faz em teor humorístico e satírico que a marchinha propicia.

A 2ª música é um samba, em que se “denuncia” que Maria Rosa, mulher vaidosa que pensa que é tal, porque teve seu retrato saído no jornal, e conta vantagens, compra muitos vestidos e vai para os Estados Unidos. O refrão “*salve ela, oi, salve ela; salve ela, a vedete da favela*”, explicita a influência das mulheres que cantam e dançam em teatros-revistas e musicais nos cassinos cariocas, e que eram as principais atrizes de teatros, rádios ou cinema que emergiam como ideal de mulheridade à época. Contudo, há um olhar jocoso e irônico voltado para estas personagens e padrões. Assim, o orgulho feminino da mulher periférica, nas mãos de Carolina, parece chocar com a mulher midiática e com o “requite” e a “sofisticação” estadunidense (*mainstream*).

³ Disponível em < <https://www.vidapoescrito.com> >. Acesso em 30/07/2021.

A 3ª música é uma marcha que começa com soluços em coro, seguido do refrão *“Seu José bebe pinga até ficar com soluço”*, e o eu lírico na voz de Carolina responde: *“eu é que não sirvo para ser mulher de pinguço”*. Mais uma vez (como na 1ª música), a compositora traz a temática do homem que chega em casa e trata mal a mulher, havendo a denúncia e o distanciamento dele. O caráter denunciativo da violência contra a mulher tem recorrência. Aqui há a explicitação de que este homem bate na mulher e põe os filhos para correr, e mais uma vez a questão do casamento infeliz aparece: *“quem casa com pinguço vai sofrer”*. O uso de onomatopéias, como os sons de soluços, dá à música um teor hilário, carnalizando a dor da violência denunciada e extrapolando-se o sentido absoluto do sofrimento; tem-se então, um “festivo irônico” em denúncia musicalizada, ou seja, a música de Carolina não incorre à representação crua da realidade. Diferente disso, a compositora sofisticou os processos de explicitação dela.

A 4ª música evidencia uma complementariedade entre o homem e a mulher. Mané, o personagem retratado no baião, trabalha e não deixa a comida faltar. Ele ama sua mulher e escolhe um caminho simples, até caipira, para exercer sua responsabilidade, cuidar da lavoura. No segundo refrão: *“Mané tem roça plantada, tem milho, arroz e feijão. Me chama de ‘minha amada’, dona do seu coração”*; já no terceiro refrão: *“Mané gosta de mim, me chama de meu ‘amô’, quando ele vem da lavoura, me traz um ramo de flor”*. Em ambos os casos, podemos notar que o amor é exercido pelo cuidado, havendo a explicitação que dar conta do básico, trabalhar e manter a família, é algo que instaura a prova de amor necessária. *“Ele não deixa faltar comida para eu comer”*, refrão que explicita o amor como sinônimo de cuidado. Em contrapartida, em complementariedade, o eu lírico feminino da canção, preocupa-se em fazer o almoço ao esposo trabalhador. Há uma aliança entre eles, e o bucólico retratado é ao mesmo tempo próprio de uma poeticidade musical que se instaura em um país agrário e que vai se urbanizando, e uma reivindicação da simplicidade da lavoura como uma medida de trabalho afável que instaura uma condição digna aos amantes.

A 5ª música é a mais dramática do disco. Nela se instaura uma reflexão sobre a condição de classe em que rico e pobre são colocados em comparação, e as desigualdades são matizadas de modo trágico, sobretudo retratando-se a questão do rico e do pobre na guerra, e os desdobramentos políticos em que os pobres estão à margem das decisões mais importantes. *“É triste a condição do pobre na Terra”... “o pobre só pensa no arroz e no feijão”*, estas frases, as vezes cantadas pelo coro, outras vezes cantadas por Carolina, trazem à tona a

precariedade e recorrência da desigualdade e fome, havendo uma reivindicação obsessiva diante de uma vida famigerada, diante de uma periferia que não tem condições de subsistência. Nada mais, no contexto enunciativo, é tão díspar entre os ricos e os pobres do que a condição imposta pela fome. O fantasma da fome se instaura em sua ligação e semelhança à condição da guerra, e se desdobra desta ausência, a incapacidade de decisão e representação política do pobre. Fome, guerra e política dão aos ricos e pobres distanciamentos abissais, os primeiros decidem pela guerra ou pela paz, enquanto os segundos, tendo que pensar no “arroz e no feijão”, não se envolvem nos negócios da nação. Cabe aqui observar que talvez esta representação da guerra e da condição de classe nela, sejam desdobramentos, resquícios da vivência de Carolina com o oficial de justiça Manuel Nogueira, que falava com ela sobre esta temática.

A 6ª música denuncia jocosamente a relação entre a polícia e o morro: *“A festa estava animada, oh, quando a polícia chegou... O Simplício quando viu a coisa preta o que ele fez? Avoou!”*. O personagem Simplício é um malandro que canta vantagem, ele é um “garganta”. E quando ele vê a coisa preta, ele *“desmaia e perde a coragem”*. Aqui, a música assume certa ambiguidade: a “polícia” faz evidenciar em Simplício, que sua valentia é capenga. Carolina retrata personagens próprios do cotidiano da favela: a polícia e sua violência e o malandro que canta de galo, mas é um frouxo.

A 7ª música é outro samba em que há uma relação com a temática da música anterior. O malandro e a polícia aparecem novamente. O malandro agora delata o outro (eu lírico) à polícia. *“Eh, eh, eh, a polícia me fez eu correr! Ah, ah, ah, mas não conseguiu me pegar!”*. Agora, diante da liberdade poética e lírica, Carolina constitui os personagens perante aquilo que ovaciona a capacidade do eu lírico fugir da polícia, enquanto que há uma invertida contra o malandro que é um denunciador, um X-9, e que compactua com a polícia. Esta liberdade lírica instaura a propriedade de movimentação, de uma liberdade marginal, de se dar bem diante da polícia, agora, um inimigo inibidor. Diz a letra, na primeira vez: *“Eu não sei qual é o malandro que foi me delatar, que deu parte na polícia que eu gosto de afanar; eu estava em casa sentada avaliando o que afanei, a polícia foi entrando, eu abri a janela e saltei”*. Na segunda vez há uma sutil omissão em *“eu estava em casa senta_ avaliando o que afanei...”*. Carolina nem se revela uma ladra ou ladrão, nem faz apologia ao furto, ao contrário, ela apropria-se das técnicas literárias e musicais para encenar a liberdade, transitar ficcionalmente por diferentes papéis, incluindo transitar entre o bandido e o malandro,

feminino e masculino (eu lírico masculino). A compositora faz isso exercendo o humor e musicalidade, uma sátira musical do cotidiano. O caráter subversivo da ordem estabelecida, na arte, com um eu lírico potente e divertido, traz a possibilidade de vivenciar papéis controversos em experimentações líricas e lúdicas.

A 8ª música é um samba toada que explicita o destino dos pobres, em suas mazelas diante da profunda carência. A canção tem caráter denunciativo e reclamatório, sempre havendo uma frase cantada de modo dramático, enunciativa da dor e pobreza, executada por Carolina. Em específico sobre a questão feminina, em meio a isso, em certa altura, vê-se na letra: *“não tenho vestido, nem sapato, nem chapéu... eu vivo de tanga, muito triste e descontente... Me botaram uma muamba, minha vida não vai para frente”*. Há a condição de mulheridade do eu lírico comprometida, nesta letra de Carolina, pois os marcadores de feminilidade, como vestidos e sapatos, são reivindicados, dada a carência extrema.

Na 9ª música, o eu lírico assume um diálogo com o compadre Sebastião. Os gêneros masculinos e femininos são tomados em complementaridade (como também apareceu na 4ª música), ou seja, mesmo com padrões diferentes, homens e mulheres devem se apoiar, assumindo, assim, suas responsabilidades; não podendo haver um trabalho que pese mais para um dos lados. Carolina traz então, a crítica à mulher *grã-fina* que não trabalha, colocando em risco o bem-estar de seu Sebastião: *“o pobre homem está com a razão de reclamar”*. A autora transita em várias representações da feminilidade, e recorre a elas poeticamente tanto para denunciar a carência quanto para explicitar um certo exagero, um consumismo *grã-fino*. Seu Sebastião, então, reverbera e denuncia a falta de amor: sua esposa está aliada aos ricos. Isto se agrava no caso de Seu Sebastião, pois em um ano de casado, por conta da *grã-fina*, a economia (dinheiro na Caixa) desapareceu; tudo vai minguando: o dinheiro e o amor. Um dos marcadores mais específicos que mostram a complexidade, contradição e problemática da ausência de uma complementaridade entre homem e mulher, pode ser observada no seguinte trecho da letra: *“Para não ficar feia, não quer dar de mamar; não pega filho no colo, para o vestido não amarrotar; criança chora de noite, tem preguiça de levantar”*, aqui há uma exacerbação do cuidado relativo às crianças como próprio ao padrão feminino, portanto a crítica trazida por Carolina incorre a certo estereótipo, mas ela o faz acionando uma questão onde o gênero e a classe constituem uma crítica ao modo *grã-fino* (elitista) de mulheridade; que na perspectiva retratada pelo eu lírico, situa-se na maximização do egoísmo.

A 10ª música é um samba que começa com o coro cantando repetidamente: *“Te mandaram uma macumba... Me mandaram uma macumba”*. Isto, a nosso ver se instaura exatamente na troca do pronome “te” por “me”, pois o eu lírico feminino anuncia que um homem recebeu uma macumba: *“te mandaram uma macumba, eu já sei quem mandou; foi a Mariazinha, aquela mulher que você amou”*, ou a macumba recai sobre o eu lírico (a mulher na qual o tal homem escolheu ficar). A descrição da cena segue com a pormenorização: *“Ela disse que te amava, e você não acreditou; ela foi no Seu Benedito e ele te preparou”*, segue se então, o caráter maldizente: *“disse que quer te ver morando na favela, e antes de morrer, você há de pagar o que fez pra ela”*. Nesta letra, Carolina usa os termos “favela” e “macumba” em sentidos de castigo e vingança ou justiça; é na favela que se há de pagar pelo abandono da mulher amada, ao mesmo tempo, a macumba é uma resposta justa ao desamor que acometeu Mariazinha.

A 11ª música é uma valsa que descreve o abandono: o eu lírico feminino é abandonado pelo homem que não a quis. Se antes a perspectiva era da mulher que ganhou seu amado, agora, nesta música, a coisa se volta para aquela que perdeu seu homem amado, ou seja, retrata a perspectiva da mulher cujo homem não a quer mais: isto fica explicitado nos versos. Contudo, na sequência, o coro diz: *“Vai, vai, vai-se embora e me deixa em paz; vai, vai e não volte nunca mais”*, aqui há uma possível reviravolta, podendo-se perguntar se é o eu lírico quem diz isso, ou se é o homem que manda a mulher embora, entretanto, parece mais plausível que seja uma resposta que potencializa a mulher que sofre: ela dando a cartada final; ela, mesmo em meio à dor da rejeição, coloca-se para expulsar o outro. A música aqui é tomada como um placebo; a letra também diz que ao ver alguém cantando pensamos na felicidade, mas isto esconde pensamentos tristes. O caráter, por vezes, ambíguo na qual Carolina recorre, dá à cena retratada um caráter até subversivo, ou seja, o eu lírico mostra que a porta da rua é do outro: do homem que não a ama.

A 12ª música é um baião cheio de tiradas irônicas e descreve uma mulher, Maria, que conta vantagens, é uma mulher boêmia que diz ser casada, honesta e mulher de bem, mas vive com todos (muitos homens), e não gosta de ninguém. O tom jocoso e satírico predomina. Maria passa a noite na gafeira, ao mesmo tempo, tem uma pseudo grandeza, se diz *grã-fina*: *“Conhece suas altezas que mora em Copacabana; Maria conta grandeza, mas passa a pão e banana”*. A letra nos faz pensar se esta tal Maria, não seria a própria Carolina debochando da condição em que se falava dela a torto à direita na favela, sobretudo, quando, no refrão

aparece: “A Maria veio? Num veio, não! Por que é que não veio? Sei não!”, há aqui uma insinuação de que “Maria” está com um homem: uma fofoca. Nesta música há ainda a recorrência da crítica à vida *grã-fina*; também materializada nas disputas entre o morro e o litoral, rivalidade entre os bairros.

4. Considerações finais

Nesta análise das letras do disco de Carolina Maria de Jesus e parte de sua biografia, cuja focalização se deu ensaisticamente sobre questões de gênero, raça, classe e música, suscitamos, por meio da noção de corporalidade musical (SCHROEDER, 2006 e 2010), um exercício interdisciplinar reflexivo sobre a produção de sentidos, corpos, e contextos sócio históricos do fazer artístico-musical.

Em diálogos com Butler (2018), Brah (2006, 2010) e Silva (2019), constituímos uma reflexão amalgamando demandas sobre pluralidade e macroanálise, explicitando que reconhecer o disco nestes sentidos sociológicos, musicais e categoriais, demanda recorte relacional e educacional específico, ou seja, precisa-se de certa delimitação e aprendizagem.

A questão da racialidade não é inexistente no disco, mas é implícita, sobretudo quando Carolina evoca autorreferenciação, as vivências na favela, certos personagens como o policial, o malandro, a mulher desamada, a disputa entre mulheres, o benzedeiro, a vida sem condições básicas de alimentação, ou roupas que constituem a mulheridade, a dignidade; dados que incutem contingente negritude, comum à autora e às demais pessoas das grandes periferias de São Paulo e Rio de Janeiro, já bastante agudas à época.

Carolina traz referências midiaticizadas de mulheridade, e o faz com humor, ao mesmo tempo, traz denúncias, ciúmes e tom depreciativo, o que evidencia um certo choque estético entre a representação feminina da periferia, da favela, e da mídia mais globalizada, “*grã-fina*”, sobretudo das referências estadunidenses, ou dos limites do litoral em oposição ao morro.

No disco analisado, a representação de mulheridade e heterossexualidade, relativas, possivelmente, à educação e contato diário com seu avô (ex-escravizado de origem *bantu*, de posição moral severa), trouxeram à autora uma agência afro-cristã enrijecida sobre os padrões femininos e masculinos, mas ela os vê em complementariedade, não em simplória hierarquia. Nisto, a máxima do amor entre homem e mulher é o cuidado mútuo. E a vida simples, da lavoura, possibilita ternura e subsistência ao casal.

No disco há também certa abordagem da mulher que se diz casada, mas vive na gafeira, o que mostra que a ideia de mulheridade, ao menos em teor satírico, é estendida para além da relação monogâmica; é um sujeito desejante, de malandragem sensual. Para além disto, tem-se ainda, eu liricamente falando, uma incorporação da personagem “ladroão/ladra” da favela: possível transição entre os gêneros masculino e feminino.

Foi a tenacidade desta autora, a capacidade de reconhecer seus próprios domínios, sua vontade de cantar no rádio, que possibilitaram seu disco. Nele, Carolina Maria de Jesus refletiu, criticou e estetizou a realidade complexa da favela (entre a felicidade, a tristeza, o amor, a simplicidade e a carência aguda) e pôde subvertê-la, refratá-la ficcionalmente em suas composições, letras e canto: como possibilidade vivível diante da pujança de sua musicalidade.

Referências

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu* (26), janeiro-junho de 2006, p. 329-376.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

SCHROEDER, Jorge L. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 229 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2006.

_____. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.167-180, 2010.

SILVA, Helena L. *Música, juventude e a construção da identidade de gênero no espaço escolar*. Curitiba: Appris, 2019.