



Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Letras - IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais – Pós-Lit

**Arte e vivência no planeta fome: um diálogo entre  
Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva**

Beatriz Schmidt Campos

Orientador: Professor Dr. Sidney Barbosa

Brasília

2022

**Arte e vivência no planeta fome: um diálogo entre  
Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva**

Beatriz Schmidt Campos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS349a Schmidt Campos, Beatriz  
Arte e vivência no planeta fome: um diálogo entre  
Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da  
Silva / Beatriz Schmidt Campos; orientador Sidney Barbosa.  
- Brasília, 2022.  
169 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura, Música e Pintura. 2. Escrivivência e  
Artevivência. 3. A espacialidade na literatura e nas outras  
artes. 4. Signos estéticos e poéticos. 5. Análises de  
canções, obras literárias e pinturas.?. I. Barbosa, Sidney,  
orient. II. Título.

Dedico este trabalho a

Miguel Otávio Santana da Silva, 5 anos,  
filho de Mirtes Renata Santana de Souza.

Ághata Vitória Sales Félix, 8 anos,  
filha de Vanessa Francisco.

Jennifer Silene Gomes, 11 anos,  
filha de Katia Silene

Jonathan Dalber Mattos Alves, 16 anos,  
filho de Janaina Mattos Alves.

Hiago Macedo, 22 anos,  
casado com Taís Conceição de Oliveira Santos,  
deixou um enteado e uma filha de 2 anos.

Luciano Macedo, 27 anos,  
filho de Aparecida Macedo, casado com  
Daiana Horrara, grávida de 5 meses.

João Alberto Silveira Freitas, 40 anos,  
casado com Milena Alves, deixou uma enteada.

Evaldo Rosa dos Santos, 51 anos,  
casado com Luciana dos Santos Nogueira,  
deixou um filho de 7 anos.

Genivaldo de Jesus Santos, 38 anos,  
casado com Maria Fabiana dos Santos,  
deixou um filho.

Anderson Pedro Mathias Gomes, 39 anos,  
casado com Agatha Arnaus Reis,  
deixou um filho de 1 ano.

Marielle Francisco da Silva, 39 anos,  
conhecida como Marielle Franco,  
companheira de Mônica Tereza Benício,  
deixou uma filha.

E a muitas outras e muitos outros...

Essas pessoas deixaram suas mães, seus filhos, suas companheiras e seus companheiros, seus amores, seus sonhos, porque não aprendemos com nossa história! A normalização do racismo é um dos piores sintomas de nosso retrocesso. Mas ainda acredito e espero, sim, que os registros históricos, acadêmicos, e principalmente artísticos e culturais revolucionem um dia, esse país.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus grandes e mais antigos amores: pai e mãe!! Esta pesquisa tem muito de vocês!!

E aos meus maiores amores de todo o sempre: Genil, Anabi e Maria!! Obrigada por tudo! Sem vocês certamente eu não teria concluído tudo isso!!!

Ao meu querido irmão, José Luís, pela arte da apresentação da qualificação e da defesa, por tantas ideias lindas e pelas conversas “eternas” sobre a pesquisa.

Ao queridíssimo Prof. Dr. Sidney Barbosa, orientador e norteador desta pesquisa, por todo o seu acolhimento, escuta, conselhos e paciência. Obrigada pela amizade e pelo carinho.

À sua esposa, Profa. Dra. Lúcia Barbosa, pela generosidade, as dicas e os conselhos.

Ao Rô, primeiro leitor desta caminhada.

Às minhas irmãs amadas, Rita e Mônica, pelo apoio, carinho, pelas conversas e por toda a paciência.

Ao Nonô, ao Fred e ao Marcelo, pelas palavras e conversas de incentivo. Obrigada por tanto carinho.

Às queridas e aos queridos, Cabeto, Lúcia, Lili, Renato e Meg, que mesmo à distância estavam torcendo por mim.

Às sobrinhas e aos sobrinhos, todos lindos e amados, que sempre tinham uma palavrinha de força para a tia.

À querida família de Castro Pacheco, por todo o carinho e amor que recebo de vocês.

À Josefa e à Maura, amigas eternas e que me ensinam a vida.

Ao Kino, pela atenção e pelas conversas inspiradoras.

Ao querido Prof. Dr. André Luís Gomes, por me convidar a participar dos Quartas Dramáticas com minha flauta e minhas ideias. Pela confiança de trabalharmos juntos e por despertar em mim uma paixão pelo texto e pelo teatro político.

À querida Profa. Maria da Glória Magalhães dos Reis, pelas conversas, parcerias, pela amizade e escuta.

Aos professores doutores cujas disciplinas frequentei durante o doutorado e que foram fundamentais para a condução deste trabalho: Anna Herron More, Virgínia Maria Vasconcelos Leal, Roberta da Rocha Salgueiro e Fabrícia Wallace Rodrigues.

À banca de qualificação, por todas as ideias, conselhos e intervenções que foram fundamentais para a continuação desta pesquisa: Profa. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende, Profa. Dra. Poliana Queiroz Borges e Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto.

À Profa. Dra. Silvia Helena Cyntrão, pela oportunidade de apresentar minha pesquisa em sua aula logo que ingressei no doutorado.

À Profa. Dra. Luciana Barreto, pelo carinho, atenção, generosidade, paciência e amizade para sempre! Obrigada por tudo o que construímos juntas nesses últimos anos.

À Profa. Dra. Juliana Mantovani, pela amizade e o carinho que se estenderam à leitura do trabalho. Obrigada por todas as ideias.

À Profa. Dra. Roberta Salgueiro, pela leitura sensível, pelas correções e dicas. Obrigada pela amizade que não se enfraquece com a distância.

À Profa. Alessandra Matias Querido, que me inspirou com seu artigo, por sua atenção e carinho sempre. Estendo este agradecimento ao grupo de pesquisa LiterArtes.

À Profa. Dra. Raffaella Fernandez, que conheci em meio a essa caminhada, pela atenção, pelo incentivo a esta pesquisa.

À Dra. Francyne França, pelas conversas e importantíssimas dicas bibliográficas.

Agradeço aos amigos queridíssimos, colegas da vida toda, pessoas que ficaram no meu coração: Rachel Lourenço, André Aires, Roberto Medina, Hiolene Champloni, Juliana Marafon, Maria Aline Andrade. Ao amigo Sidnei Sousa Costa e sua família linda, obrigada pelas conversas.

Àqueles que conheci no mestrado, mesmo que tenhamos aos poucos nos afastado, mas que igualmente guardo no meu coração: Alan Brasileiro, Adenilson Vasconcelos, Ana Paula Câmara, Elizabete Barros, Erla Delane, Francisco Alves, Maria das Dores Pereira Santos, Solange Zorzo, Sylvia Toledo, Roberto Medina, Kelly Vianna, Sâmella Freitas Russo, Julliany Mucury, Vitor Castelões Gama, Dennys Reis, Wandick Costa e tantos outros que sempre aparecem nas lembranças de UnB.

Aos amigos Edgar Proença, Vinícius Goulart e Maria Marcelina

Ao Murilo Grossi, à Fernanda Bigonha, ao Joaquim França, à Elizabeth Gondim, ao Rogério Diaz e à Ines Moura, por esses anos de luta e amizade.

Novamente agradeço ao Genil, meu amado, que compartilhou comigo e com as meninas um dos momentos mais difíceis pelos quais poderíamos passar: uma pandemia que nos deixou isolados, em meio a incertezas, mas que só consolidou ainda mais o nosso amor!!

Eu te imagino  
nas palmas das mãos de Carolina,  
quando relata este quarto de despejo.  
Te ouço no canto forte de Nina quando grita:  
“AIN’T GET NO HOME”  
Aquele canto que também cantavam  
vovós e vovôs nos campos de algodão:  
“Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”  
Eu sou Carolina  
Sou Cláudia  
Sou Dandara  
Sou Marielle  
Sou Dona Ivone Lara  
Eu sou você, irmão, irmã.  
Benguelas, zulus, gêges  
Rebolos, bundos, bantos  
Batuques, toques, mandigas  
Danças, tranças, cantos  
E eu estou presente.  
Corpo presente.  
Os nossos caem,  
e nós continuamos em pé.  
Nós não somos escravos de ninguém.  
Nós não somos escravos de ninguém!  
NÓS NÃO SOMOS ESCRAVOS DE NINGUÉM!  
NÓS  
NÃO  
SO-MOS  
ES-CRA-VOS  
DE  
NIN-GUÉM  
Nós não nascemos assim.  
Nascemos rainhas, donos, povo, seres.

Ana Carolina de Souza Silva, 2018

## RESUMO

A presente tese propõe um diálogo entre literatura, pintura e música, através das obras de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Elza Soares (1930-2022) e Maria Auxiliadora da Silva (1938-1974). Esse diálogo parte das seguintes perspectivas: o conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo, e de sua ampliação da literatura para as outras artes, em uma terminologia que denominamos artevivência. O estudo da espacialidade nas artes a partir de dois olhares: o “lugar” social e histórico onde Carolina, Auxiliadora e Elza nascem, crescem, tornam-se artistas; e os espaços que elas abordam em suas obras, a partir de temáticas comuns. E, a aproximação entre as três modalidades artísticas, através do empréstimo da terminologia e dos significados de um campo ao outro. Foi a partir desses três pontos de apoio que analisamos algumas questões que as obras dessas artistas, contemporâneas entre si, evocam. Do ponto de vista social, a realidade da pobreza e da marginalidade como legado da escravidão, a visão crítica do racismo e da supremacia branca advindo da abordagem de Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento, entre outros. Tudo isso, a partir de suas próprias vivências e da escuta de vivências outras, em histórias que se (con)fundem e formam o que Evaristo denomina vertente negra e feminina de atuação artística. Por fim, esta pesquisa pretende contribuir com os estudos entre as artes e com a constatação de uma linha artística que se faz a partir do protagonismo feminino negro, que questiona a realidade social expressando sua subjetividade.

**Palavras-chave:** Literatura, Música e Pintura; Escrevivência e Artevivência; A espacialidade na literatura e nas outras artes; Signos estéticos e poéticos; Análises de canções, obras literárias e pinturas.



## ABSTRACT

The present thesis proposes a dialogue between literature, painting, and music, through the work of Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Elza Soares (1930-2022), and Maria Auxiliadora da Silva (1938-1974). This dialogue begins with the following perspective: the notion of *escrevivência* by Conceição Evaristo, and its amplification from literature to the other arts, in a terminology that we call *artevivência*. The study of spatiality in the arts from two points of view: the social and historical “place” where Carolina, Auxiliadora and Elza are born, grow up, and become artists; and the places they approach in their works through common themes. As well as the approximation between the three artistic modalities, by borrowing the terminology and the significances from one field to the other. It was from these three support points that we analyzed some questions that the work of these artists, contemporaneous with each other, evoke. From the social point of view, the reality of poverty and marginality as a legacy of slavery, the critical view of racism and white supremacy from the approach of Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento and Beatriz Nascimento, among others. All of that, from their own experiences and the listening of other people's experiences, in stories that (con)fuse and form what Evaristo calls the black feminine strands of artistic performance. Finally, this research intends to contribute to the studies among the arts, with the finding of an artistic line that forms itself through black feminine protagonism, which questions its social reality by expressing subjectivity.

**Keywords:** Literature, Music, and Painting; *Escrevivência* and *Artevivência*; Spatiality in literature and the other arts; Poetic and aesthetic signs; Analysis of songs; literary work, and paintings.

## RESUMEN

La presente tesis propone un diálogo entre literatura, pintura y música, a través de las obras de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Elza Soares (1930-2022) y Maria Auxiliadora da Silva (1938-1974). Este diálogo parte de las siguientes perspectivas: el concepto de *escrevivência*, de autoría de Conceição Evaristo, y su ampliación de la literatura para otras artes, en una terminología que llamamos *artevivência*. El estudio de la espacialidad en las artes desde dos miradas: el "lugar" social e histórico en donde Carolina, Auxiliadora y Elza nacen, crecen, se tornan artistas; y los espacios que ellas abordan en sus obras a partir de temas comunes. Y la aproximación entre las tres modalidades artísticas, a través del préstamo de la terminología y de los significados de un campo a otro. Fue desde estos tres puntos de apoyo que analizamos algunas cuestiones que las obras de estas artistas, contemporáneas entre sí, evocan. Del punto de vista social, la realidad de la pobreza y la marginalidad como legado de la esclavitud, la visión crítica del racismo y la supremacía blanca a partir del enfoque de Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento y Beatriz Nascimento, entre otros. Todo eso, desde sus propias vivencias y de la escucha de vivencias ajenas, en historias que se (con)funden y forman lo que Evaristo llama vertiente negra y femenina de actuación artística. Por fin, esta investigación pretende contribuir con los estudios entre las artes y con la constatación de una línea artística que se hace a partir del protagonismo femenino negro, que cuestiona la realidad social expresando su subjetividad.

**Palabras clave:** Literatura, Música y Pintura; *Escrevivência* y *Artevivência*; La espacialidad en literatura y otras artes; Signos estéticos y poéticos; Análisis de canciones, obras literarias y pinturas.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Maria Auxiliadora. Sem informações adicionais, 1973. ....	14
Figura 2 - Maria Auxiliadora. <i>Velório da noiva</i> , 1974.....	35
Figura 3 - Maria Auxiliadora. <i>Sem título</i> (Ama de leite), 1970.....	38
Figura 4 - Maria Auxiliadora. <i>Autorretrato com anjos</i> , 1972. ....	48
Figura 5 – Maria Auxiliadora. <i>Colheita de cana</i> , 1970.....	76
Figura 6 – Maria Auxiliadora. <i>Colheita de milho</i> , 1974. ....	77
Figura 7 – Maria Auxiliadora. <i>Procissão</i> , 1971. ....	79
Figura 8 – Maria Auxiliadora. <i>Capoeira</i> , 1970. ....	81
Figura 9 – Maria Auxiliadora. <i>Natureza morta</i> , 1972.....	83
Figura 10 – Maria Auxiliadora. <i>Ourixá amarela</i> , 1972. ....	101
Figura 11 – Maria Auxiliadora. <i>Mobral</i> , 1971. ....	104
Figura 12 – Maria Auxiliadora. <i>Natividade</i> , 1972.....	118
Figura 13 – Maria Auxiliadora. <i>A preparação das meninas</i> , 1972. ....	127
Figura 14 – Maria Auxiliadora. <i>Atêlie da artista e família</i> , 1973. ....	133
Figura 15 – Maria Auxiliadora. <i>Sem título</i> , 1970. ....	146
Figura 16 – Maria Auxiliadora. <i>Briga</i> , 1973. ....	147
Figura 17 – Maria Auxiliadora. <i>Jantar</i> , 1973.....	152

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – <i>Mulher do fim do mundo</i> . Sete primeiros versos.....	51
Gráfico 2 – <i>Mulher do fim do mundo</i> . Quarto verso da segunda estrofe.....	53
Gráfico 3 – <i>O meu guri</i> . Dois primeiros versos de todas as estrofes (A).....	116
Gráfico 4 – <i>O meu guri</i> . Terceiro e quarto versos de todas as estrofes (A).....	116
Gráfico 5 – <i>O meu guri</i> . Refrão. ....	117
Gráfico 6 – <i>A carne</i> . Frase inicial (à capela). ....	156
Gráfico 7 – <i>A carne</i> . Frases iniciais (repetem-se quatro vezes) .....	156

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO I</b> .....	24
1.0 <i>Uma releitura da abordagem de Conceição Evaristo no campo da literatura e das outras artes</i> .....	24
1.1 A <i>escrevivência</i> .....	24
1.2 A <i>artevivência</i> .....	31
Lado A: <i>vivências em arte</i> .....	38
Lado B: <i>viver, sentir, pensar a morte</i> .....	46
<b>CAPÍTULO II</b> .....	55
2.0 A <i>espacialidade na literatura e nas outras artes</i> .....	55
2.1 O <i>Planeta Fome: foi a partir desse lugar</i> ... ..	60
2.2 O <i>Quarto de despejo: lugar de resistência</i> .....	93
Lado A: <i>reminiscências da infância e o olhar materno</i> .....	110
Lado B: <i>subjetividade e protagonismo feminino</i> .....	120
<b>CAPÍTULO III</b> .....	129
3.0 <i>Carolina, Elza e Maria Auxiliadora: signos estéticos e poéticos em diálogo</i> .....	129
Lado A: <i>as cores de Auxiliadora, Elza e Carolina</i> .....	141
Lado B: <i>a fome (sim!) tem cor</i> .....	149
<b>CONCLUSÃO</b> .....	159
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	164

## INTRODUÇÃO



*Eram dezessete horas de um dia ensolarado. O sol vagorosamente começava a se pôr. Uma estrela no céu se via bem distante (era uma das estrelas que a personagem almejava colocar em seu vestido). Nas margens de um rio, onde várias lavadeiras terminam seu trabalho, três mulheres se encontram. Uma catadora de lixo, a funcionária de uma fábrica de sabão e uma empregada doméstica.*

*Em passo apertado e apressado, elas caminham e conversam com vozes ofegantes e aflitas. Carolina deseja superar a pobreza por meio de sua escrita: “É que estou escrevendo um livro para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 1960, p. 25). Maria Auxiliadora<sup>1</sup> responde: “A pintura dá pra viver mas às vezes a gente passa um pouco apertada” (SILVA apud FROTA, 1978, p. 76) e Elza pensou: “Teria que dar certo como cantora de rádio ou assumiria de vez o papel de mendiga” (LOUZEIRO, 1997, p. 45).*

---

<sup>1</sup> Figura 1 – Sem informações adicionais, 1973. Fonte: *Maria Auxiliadora da Silva: vida cotidiana, pintura e resistência* (PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 265).

Um encontro improvável. Até o momento, não há indícios de que essas mulheres se conheceram. Porém, fazem parte de uma geração de artistas que com sua força e coragem resistiram à condição de vida que lhes foi imposta e lutaram contra a fome, a pobreza e a marginalidade, através de suas artes. A escritora Carolina Maria de Jesus<sup>2</sup> (1914-1977), a pintora Maria Auxiliadora da Silva (1938-1974) e a cantora Elza Soares (1930-2022) são três mulheres negras que nasceram na primeira metade do século XX e apresentam histórias de vida semelhantes, as quais são parte integrante de sua obra. As três vieram da pobreza, não puderam seguir os estudos para além do segundo ano, são autodidatas em suas artes e esperavam que por meio delas pudessem ascender economicamente. Além disso, suas falas e representações artísticas advêm de experiências pessoais e é justamente no ato de representar suas próprias visões de mundo que reside a resistência que exercem. As artistas “retratam” suas realidades em suas obras, que são essencialmente autobiográficas. Não há como separar a obra do artista e, menos ainda, de seu meio social. Sob esse aspecto, consideraremos a “escrita” como um fazer artístico que abrange todas as artes.

Carolina, Auxiliadora e Elza nascem em um momento de “pós-escravidão”, no qual a imigração europeia e asiática ocupa o mercado de trabalho, mantendo os negros “no mesmo contexto da escravidão”: excluídos de qualquer oportunidade de conseguir empregos dignos, de frequentar a escola, de obter moradia adequada e, mais ainda, de poder escolher uma profissão. Ao relatar sua experiência, Abdias do Nascimento confirma o contexto socioeconômico que as três artistas igualmente enfrentaram:

Tempos atrás, durante o transcurso de minha infância e adolescência, comecei a testemunhar o fenômeno que vem ocorrendo desde os fins do século XIX: ou seja, a invasão do país por levas e levas de trabalhadores brancos vindos da Europa, com o apoio de seus governos de origem, além de ajuda financeira e outras facilidades dispensadas pelo governo do Brasil. Ao mesmo tempo que isso acontecia, a enorme força de trabalho negra era rejeitada, ontem como hoje, por aqueles que corporificam o “sistema econômico”. O “sistema” diretamente, e os imigrantes indiretamente, excluíram o povo negro, de maneira insensível e cruel, de qualquer oportunidade significativa de trabalho. Ambos, tanto o chamado “sistema de produção”, quanto o proletariado- imigrante, se beneficiaram e cresceram à mercê da espoliação e do despojamento total do descendente africano. (NASCIMENTO, 1980, p. 19)

---

<sup>2</sup> Há dúvidas quanto ao ano de nascimento de Carolina Maria de Jesus e de Elza Soares. Estas serão explicitadas em capítulo posterior.

Diante do exposto, um dos objetivos desta pesquisa é investigar as possibilidades de leituras estéticas e sociopolíticas a partir das relações interartísticas que se estabelecem na aproximação das obras de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva – um diário literário, uma voz singular em canções críticas e pinturas com temáticas de pobreza e aspectos insólitos do cotidiano –, por serem obras que se conjugam na representação do espaço da pobreza, da marginalidade e da resistência. As obras selecionadas das três artistas provêm de uma temática que critica a sociedade partindo das experiências e das vivências da autora, da pintora e da intérprete. Nessa via, por meio dos estudos de elementos da espacialidade presentes nas obras, haverá um cruzamento temático e a possibilidade de um entendimento aprofundado de um movimento artístico que nasce na marginalidade e na exclusão social e que tem como característica o estilo autobiográfico, autodidata e crítico – testemunho de uma realidade pessoal e social, o qual amplia-se por meio do conceito de escrevivência, criado por Conceição Evaristo (1996). As narrativas (não somente literárias) são construídas a partir das imagens de pobreza, de marginalidade e de resistência advindas de suas vivências e de seus olhares sobre o outro. Acreditamos que as obras dessas artistas façam parte de um discurso identitário que perdura até os dias de hoje nas pinturas, na voz, nos romances e em outras manifestações artísticas que de alguma forma influenciaram inúmeros artistas nacionais. Ao abordar obras de pessoas negras brasileiras, Evaristo aponta que

Amplia-se então um discurso negro, orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, o que a diferencia de um discurso produzido nas décadas anteriores, carregados de lamentos, mágoa e impotência. É preciso enfatizar que, embora a década de 1970 tenha sido um período marcante na afirmação dos textos negros, durante toda a formação da literatura brasileira existiram vozes negras desejosas de falar por si e de si. Não se pode esquecer das primeiras: Domingos Caldas Barbosa, Luís Gama, Cruz e Sousa, Lima Barreto. É preciso ressaltar a criação de Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula*, publicado em 1859, sendo a autora apontada como a primeira romancista e primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil. (EVARISTO, 2009, p. 25)

Seguindo essa observação, buscamos ampliar o “discurso negro” ao qual Evaristo nos apresenta para outras artes, como o canto de Elza Soares e a pintura de Maria Auxiliadora da Silva.

Elza Soares perpassa os diversos estilos musicais e sua trajetória se confunde com as várias manifestações artísticas brasileiras: do samba ao *rap*. E, embora a cantora não seja compositora, há em suas interpretações um modo de cantar que possibilita que



Elza se aproprie das letras e das melodias e seja entendida como coautora das canções.

A propósito disso, Zumthor afirma que:

O intérprete é o indivíduo que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que diz ou canta. Se ele não o é, será questionada a relação que o liga ao(s) compositor(es) anterior(es). Acontece que o público adota para o intérprete o mesmo comportamento que adota para o autor: a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um de seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua. (ZUMTHOR, 1997, p. 225)

Perceber elementos de espacialidade nas obras das três artistas e entrecruzá-los será possível por intermédio dos estudos que transitam entre as artes e que abordam as relações homólogas entre os signos musicais, visuais e literários. Segundo Renan Ji:

Configura-se, portanto, um espaço que, para além de uma categoria potente no exercício da crítica literária, torna-se um elemento de reflexão sobre questões sociais e culturais prementes do contemporâneo, permitindo explicitar suas contradições e injustiças, e vislumbrando muitas vezes outras possibilidades que superem ou contornem as injunções da desigualdade. (JI, 2015, p. 204)

Desse modo, a partir dos estudos supracitados é possível refletir sobre um estilo de criação de artistas que, através da representação de suas próprias vivências e de experiências outras, criticam e expõem a sociedade discriminatória e excludente brasileira, oferecendo, uma abordagem sobre um período “de pós-escravidão” que nunca saiu do papel de fato e que se prolonga até os dias de hoje.

A motivação para a realização desta pesquisa ocorreu quando defendi minha dissertação, no início de 2017. Seu título, *Letra, melodia e memória do racismo na Missa dos Quilombos*, faz referência à obra de Milton Nascimento, do poeta Pedro Terra e do bispo e poeta Pedro Casaldáliga, composta em 1980 e gravada em 1981 na Catedral do Caraças em Minas Gerais. Nesse trabalho pesquisei sobre letra e melodia – música e literatura. A partir das letras e melodias das canções do disco, entrei em abordagens de Abdias do Nascimento (1980), Edouard Glissant (2005), Clovis Moura (1981), José Miguel Wisnik (1996), Luiz Tatit (2003, 2004), Solange Ribeiro de Oliveira (2002, 2006), entre tantos outros. Tive a linda oportunidade de ser recebida pelo poeta Pedro Terra e entrevistá-lo. Mergulhei nas mais diferentes performances da obra: missa como missa, missa censurada, missa como ritual afro-religioso e missa como espetáculo político. A *Missa dos quilombos* foi apresentada e ressignificada em várias partes do Brasil, mas sua mensagem poético-política e mística atravessa espaço-

tempo e se completa na ciranda artística, músicos-poetas e espectador. Cada performance é uma (re)vivência e uma lembrança do desejo de quilombo, de Aruanda, do sonho de que favelas e senzalas não sejam mais lugar do negro, e de que enxadas, não sejam mais seus instrumentos de trabalho.

Volto a este momento e recordo como se fosse hoje, que, no dia da defesa – cuja banca era composta pela Professora Doutora Enilce Albergaria (UFJF), pelo Professor Doutor Clodo Ferreira (UnB) e pelo meu orientador, Professor Doutor Sidney Barbosa – fui questionada pela Professora Doutora Enilce sobre não haver escrito um estudo e um reflexo sobre a “voz” na dissertação, mais propriamente, sobre a voz de Milton Nascimento. Fiquei com essa questão na cabeça, embora na época eu tivesse uma resposta: na missa sua voz não é de fato evidenciada, não se apresenta como um elemento de análise, pois a missa é permeada por muitas vozes e coros. Porém, a voz de Milton de longe é a voz de Milton. Mesmo misturada a outras vozes ainda é a voz de Milton. No entanto, não escrevi sobre sua voz.

Academicamente, sempre fiz questão de afirmar minha paixão pela música, área de minha formação. Quando fui acolhida pelo departamento de literatura, não esqueço da fala de meu orientador no dia em que o conheci, na primeira aula de Literatura e outras artes, que fiz como aluna especial: “de uma pessoa com a sua formação, espera-se uma contribuição acadêmica, algo que relacione música e literatura”. E assim foi. Não deixando meu foco de lado, queria pesquisar sobre algo que eu fosse apaixonada artisticamente, porque a pesquisa é sempre árdua, eu só conseguiria desenvolvê-la assim. Uma das razões pelas quais escolhi estudar uma obra de Milton Nascimento no mestrado foi a paixão por sua voz. Por isso, de alguma forma, saí da defesa um pouco frustrada, com uma sensação de incompletude, embora satisfeita com o resultado da pesquisa e com o momento da defesa. Ali se encontravam as pessoas da maior importância para mim, tanto afetiva, como academicamente, minha família, o poeta, amigos e a pessoa que mais me animou e inspirou a voltar a estudar, meu orientador.

Meses depois, comecei a pensar em tentar o doutorado. Não queria desanimar, deixar que o tempo passasse. Mas estava adentrando outras leituras e escutas. Elza Soares estava entrando em minha vida, passava horas escutando “suas” canções, assistindo seus shows na internet. Antes disso, só me lembro de aumentar o som quando ela cantava na rádio, e de pensar na visceralidade de sua voz. Passei a ouvi-la quase diariamente e ler sobre sua carreira e história. Elza é Elza. E quando ela entra em sua

vida é para ficar. Eu choro, eu danço, não há como não me comover e me envolver. Cada canção cantada por ela é uma canção dela. Ressignificada.

Passei a tarde escutando *Dura na queda*, música de Chico Buarque feita para ela. Como pode ser tão genial. No final da canção, Elza canta: “a onda, a onda” e cria um desenho de “onda” com sua voz. Elza ondula sua voz passando do som mais grave para o agudo, o som torna-se imagem. A imagem da onda. Em uma versão ao vivo, disponível no *Youtube*, Elza muda sutilmente a letra da canção. Canção feita para ela, vale lembrar. E canta: o sol ensolarará a **estrada d’Elza**/ A lua alumiará o mar, a vida é dela, o sol a estrada amarela, e as ondas, as ondas, as ondas, as ondas. A canção foi feita para ela e Elza a canta para todas as mulheres como ela.

Nesse mesmo momento, eu estava lendo *O quarto de despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus e, igualmente, passava por um período de mergulho naquela obra. Sua escrita repetida da fome, fome como personagem, fome como refrão de canção, fome de quem tem intimidade com a dor da fome, de quem tem consciência de sua escrita como missão, como superação. Era como ouvir música, aquela canção que bate fundo no corpo, que te faz sair da leitura diferente do que como você é. Passei a ler essa obra de Carolina repetidas vezes.

E foi por aí. Queria conhecer melhor essas mulheres, suas histórias e obras, e quase sem querer, me deparei com os quadros de Maria Auxiliadora da Silva. Me lembro do dia em que vi pela primeira vez aquela obra colorida, cheia de movimentos. Não conseguia parar de procurar suas obras e histórias. Procurei catálogos e fotos: uma mulher que pintava mulheres negras, mulheres de todas as cores, cenas da vida cotidiana. Em um primeiro momento, eu via leveza em suas obras, ao mesmo tempo, uma brasilidade diferente, o protagonismo negro. Auxiliadora traçava curvas e relevos que evidenciam uma tridimensionalidade. Os bumbuns, seios, cabelos dos corpos saltam aos olhos e ao mesmo tempo, sugerem o toque como uma escultura. Suas cenas, como em teatro, convidam o espectador a ver-imaginar histórias de acordo com o movimento do olhar. Alguns trabalhos sugerem uma caixa de teatro de bonecos, e são divididos em pelos menos dois cenários.

Um dia, então, acordei e pensei: preciso estudar essas mulheres. Constatei que elas tinham histórias de vida que de alguma forma se assemelham. Carolina, Auxiliadora e Elza buscaram a arte como superação de seus sofrimentos e dores e ao mesmo tempo, tinham uma veia estética de busca, de obsessão pela melhor palavra no texto, pela cor mais adequada no quadro, pela voz gestual mais ousada na canção. Suas

obras estão em suas vidas e suas vidas em suas obras. Foi sob esse olhar, escuta e observação que me senti completamente envolvida por elas. Foi pelos detalhes de suas escritas, traços e voz que me senti instigada a mergulhar em suas obras, em suas vidas, imaginando, mas sem profundidade, que o que teria que entender e aprender, ainda estava por vir.

No momento da pesquisa e escrita da tese, realizei estudos sobre teorias da pintura, da literatura e da música. Pesquisei sobre aspectos da espacialidade nas três artes para entender o lugar de onde essas mulheres vieram, como espaço de gênese de sua escrita, voz e pintura e, ao mesmo tempo, como elemento de observação de suas obras. Entretanto, o entendimento do estilo artístico que nasce de suas vivências, do lugar onde obra e vida não se separam, tornou-se possível e se fundamentou a partir do conceito criado e cunhado pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo: a escrevivência. Esse conceito, assim como, a abordagem sobre a literatura e as outras artes e o estudo da espacialidade, foi o que norteou a pesquisa para o entendimento das obras dessas três artistas negras. Entretanto, preciso, sim, pedir licença à Conceição Evaristo para estender o vocábulo escrevivência para artevivência. Para mim, a escrevivência, seu contexto e significado adentram não somente a literatura, mas igualmente, as outras artes e suas relações. E percebo que a pesquisadora tem refletido sobre esse aspecto. Suas obras acadêmicas fazem referências ao campo da música e das outras artes (Samba, Frida Kahlo). Por isso, ousei ampliar a terminologia, ao refletir sobre essas três vozes-escritas negras.

Para a realização desta pesquisa, elegi o *Quarto de despejo* (1960) como obra principal a ser analisada, em diálogo com quadros de Maria Auxiliadora e com canções interpretadas por Elza Soares, a partir de temáticas que se aproximam e, sobretudo, que fazem parte de suas andanças, experiências, angústias e escutas do outro. À medida que a pesquisa foi desenvolvida, outras obras, tanto da escritora como da pintora e da intérprete, foram cruciais para o entendimento de um estilo artístico no qual vida e obra não se separam. Para entender a biografia de Carolina, a leitura de o *Diário de Bitita* (2007) e de a *Casa de Alvenaria* (2021) tornou-se crucial. Vale ressaltar que, para além de seu valor estético literário, os livros de Carolina extrapolam o conceito de autobiografia. A escritora narra suas histórias e, ao mesmo tempo, narra a vida de um povo – um povo que continua sofrendo as agruras e consequências da escravidão. Ademais, Carolina de Jesus torna-se crítica da sociedade elitista, que de forma antagonica reconhece seu ofício-escritora e, ao mesmo tempo, a rejeita e a discrimina.

Enquanto a obra adquire um certo reconhecimento, a escritora sofre por não ser aceita. Seu sofrimento torna-se uma via de escrita que reflete sobre o preconceito, a exclusão e o lugar de marginalidade.

Não só a obra escrita de Carolina, também as canções interpretadas por Elza e os quadros pintados por Auxiliadora adentram suas biografias. A partir de um cotejamento de suas histórias e à medida que as obras foram selecionadas, a pesquisa foi adensando teorias e pensamentos que dialogam com as temáticas que o objeto de estudo enseja. Portanto, recorri a autores como Abdias do Nascimento (1980), Lélia Gonzalez (1984, 2020), Beatriz Nascimento (2021), entre tantas outras e tantos outros.

No primeiro capítulo, apresento o conceito cunhado por Conceição Evaristo (1996, 2016, 2020), a escrevivência, no âmbito da literatura. Posteriormente, proponho uma ampliação do conceito de escrevivência para além da literatura: artevivência que se faz na literatura, na música, nas artes visuais, a partir de um olhar sobre si e sobre outro – artes que se (con)fundem entre histórias suas e de outrem. Ainda no primeiro capítulo, exponho comentários sobre obras de Carolina de Jesus, Maria Auxiliadora e Elza Soares, a partir de duas temáticas: a escrevivência e a morte. Remetendo a um disco *long play*, dividi as análises em dois lados: lado a, no qual comento três obras das artistas, tendo como temática uma canção, excertos do *Quarto de despejo* e uma tela, que aproximam suas vozes de suas vivências e de vivências outras. E, lado b, cujo tema é a morte, a qual advém de um olhar próprio e íntimo, no entanto, com uma visão igualmente do coletivo, sobre a fome, a pobreza, a doença, a desistência, o cansaço, a persistência e a resistência. Como mencionado, para a realização das análises das obras de Carolina de Jesus, de Elza Soares e de Maria Auxiliadora da Silva, que costuram toda a tese, selecionei o *Quarto de despejo* (1960), por abranger as temáticas abordadas em diálogo com interpretações de canções e pinturas que se relacionassem entre si.

No segundo capítulo, abordei o conceito de espacialidade na literatura e outras artes, a partir da visão de Oziris Borges Filho (2007), Marisa Martins Gama-Khalil (2010), Luis Alberto Brandão (2013, 2015), Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2007), Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo (2015), entre outros. Por meio das reflexões apresentadas, elaborei um estudo do espaço nas obras de Elza Soares, Carolina Maria de Jesus e Maria Auxiliadora da Silva sob dois aspectos: a história de suas vidas, a partir das perguntas “De onde vêm essas mulheres?”, “Qual o ponto de partida de suas criações?”. Essas questões foram pensadas a partir de dois momentos e lugares: o período pós-abolição e o período no qual Carolina, Auxiliadora e Elza são conhecidas e

reconhecidas: nos anos 1960, 1970 e 2000, respectivamente. Os livros *Diário de Bitita* (1986) e *Casa de Alvenaria* (2021) foram norteadores para a elaboração do referido capítulo, juntamente à leitura das biografias sobre Elza Soares (1997, 2018) e dos catálogos referentes às obras de Maria Auxiliadora da Silva (1977, 2018), sempre em diálogo com canções e pinturas. No mesmo capítulo, ainda com vistas ao estudo da espacialidade, falei sobre obras que dialogam entre si a partir das temáticas “reminiscências da infância e o olhar materno” (lado a) e “subjetividade e protagonismo feminino” (lado b).

No terceiro capítulo, busquei uma aproximação entre as terminologias musical, pictórica e literária e seus significados, a partir da observação das obras de Carolina de Jesus, Auxiliadora da Silva e Elza Soares. Sob esse aspecto, me apoiei em Tania Franco Carvalhal (2017) e na abordagem de Aguinaldo José Gonçalves (1997) sobre as relações homológicas entre as artes. Posteriormente, comentei algumas obras das artistas com vias a contextualizar os aspectos estudados por meio referidas abordagens, partindo das seguintes temáticas: a cor em suas obras (lado a) e a cor da fome (lado b).

Nesses quatro anos de pesquisa, busquei me aprofundar na vida e obra dessas três mulheres ao máximo que pude. Neste momento, este é o trabalho que honestamente posso entregar. Tem sido difícil pesquisar em um momento de tantas dores, incertezas, perdas, aumento da pobreza, da tristeza. Estamos impotentes frente a um desgoverno, a um país que perdeu seu rumo. Não há como não se envolver, não há como não se afetar.

Nos meses finais da elaboração dessa tese, perdemos a única artista viva: Elza Soares!! O espaço ficou mais vazio! De alguma forma, eu tinha uma pequena esperança de encontrá-la, entrevistá-la, ou ao menos contar a ela sobre este trabalho. Tinha esperança, sobretudo, de poder continuar ouvindo sua voz ao vivo, de saber sobre sua atuação cotidiana, seus protestos, sua fala e canto de denúncia. Elza continuava cantando, apresentando novos músicos, gravando vídeos, marcando shows, protestando sempre, e cantou, e cantou até o fim...

Escrever sobre essas mulheres, que igualmente sofreram e que se superaram a cada pincelada, a cada palavra escrita e cada canção interpretada, tornou-se um processo árduo nesses anos. Buscar me aprofundar em suas vidas no tempo que vivemos, um momento em que partes documentadas da história, como a escravidão – muitas delas foram solapadas e apagadas, mas, mesmo assim, algum registro ainda existe, e nesta tese reflito sobre isso – e a ditadura militar, estão sendo questionadas como fatos históricos, tornou-se um processo de revolta, mas ao mesmo tempo, de resistência.

Pesquisar tem sido resistir. Ao mesmo tempo, ao adentrar em suas obras, eu, como mulher branca e privilegiada, tive e continuo tendo que reconhecer e admitir todos os dias os meus preconceitos. Conhecer e pesquisar suas obras e suas histórias é aprendizado para a vida toda. Esse lugar de fala não é meu, não é. No entanto, foi por meio desse aprofundamento que se fez possível o início de uma mudança e de um posicionamento, o meu posicionamento quanto ao do meu lugar de fala, que, na verdade, é lugar de escuta, de aprendizado e de reflexão.

## CAPÍTULO I

### 1.0 Uma releitura da abordagem de Conceição Evaristo no campo da literatura e das outras artes

#### 1.1 A escrevivência

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), em meio a seu percurso como escritora e crítica literária, Conceição Evaristo admite que as histórias que conta surgem tanto a partir de suas vivências quanto da escuta das histórias de outras pessoas: “Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra faço a minha, as histórias também” (EVARISTO, 2020, p. 7). Foi a partir dessa constatação a respeito do próprio processo compositivo que a autora criou o conceito de escrevivência. Como ela mesma observa, as narrativas se (con)fundem e, embora se originem de relatos/vivências experienciados, não há exatamente compromisso com a realidade e a fidelidade a fatos passados:

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 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, 2020, p. 7)

Contar uma história, revisitar a memória, impele o escritor a assumir as elipses que erodem as reminiscências. Cabe lembrar que a palavra “inventar”, do latim *inventare*, deriva de *invenire*, cujo significado é “achar”, ou seja, a chegada que se avista transcorre no percurso mesmo da busca. Nessa perspectiva, Evaristo nos leva a refletir ainda que o tempo da escrita não é o mesmo tempo da vivência. Uma vez que o primeiro se refere a um momento passado, recente talvez, mas já ocorrido, é impossível relatar com precisão o sucedido. De acordo com a teórica, o comprometimento fiel à realidade tampouco se faz relevante. Evaristo nos faz pensar que somente a arte possibilita esse modo de dispor um fato: por meio de um relato real, porém, sem deixar de ser inventado.

A partir desse entendimento, ao se compor uma história – seja um conto, um romance ou mesmo um poema –, a escritora valoriza não apenas o que se conta, mas igualmente o modo como se conta. Para além de uma história que revive fielmente



acontecimentos, há uma recriação, uma reinvenção, que se faz pela imaginação e pela interpretação do fato narrado. Quer dizer, mesmo em uma obra que parte de histórias “reais”, impera também um “ficcional”. À medida que se tecem os textos, muito dos gestos e das próprias interpretações de cada autor/autora comparecem em suas obras.

Na literatura negra, os elementos poético-inventivos e a realidade são costurados pelo escritor ainda como uma forma de reconstrução de sua memória apagada historicamente:

Parte da memória e história do negro brasileiro foi literalmente queimada pelo fogo que Rui Barbosa mandou atear nos documentos referentes ao tráfico. E doravante sempre sofreu uma tentativa de apagamento pela destruição e ocultamento dos objetos de tortura ao escravo, pela ausência da História de África e pelo tratamento folclórico que é dado à cultura negra no sistema de ensino, e por uma historiografia cujos registros são do ponto de vista do poder. (EVARISTO, 1996, p. 113)

Essa memória solapada e, muitas vezes, apagada, se refaz a partir da arte, da poética, da reconstrução de histórias contadas oralmente:

A memória oral na África cumpre um papel importante nas relações sociais e se apresentou e se apresenta ainda hoje, ao lado de uma história já escrita, como um meio natural de conservação e propagação de uma história africana. Essa prática social, responsável por soldar gerações diversas dentro e fora da África, acompanhará o homem africano na diáspora, onde o gesto de contador de histórias será repetido no novo território. (EVARISTO, 1996, p. 109)

Portanto, Evaristo explica que há um resgate de um passado, distante ou não, que remonta à contação de histórias a partir da oralidade. Essas histórias voltam seu olhar e sua memória para a África-mãe:

O discurso literário negro, ao querer refazer o caminho de volta para uma África mítica, ao desejar reencontrar os primeiros africanos chegados ao Brasil, ao querer construir seus heróis com uma forma simbólica própria, ao buscar na tradição negra um repertório de signos para a sua poética, é sustentada por uma memória recriada, reinventada e costurada por fios imaginativos, que vão compor seus lapsos e espaços de esfacelamentos. (EVARISTO, 1996, p. 103)

É a partir das memórias do povo negro que se reconstrói a sua História, não por meio de uma cronologia temporal, mas sobretudo de um espaço mítico, a partir da tradição oral que perpassa o tempo-espaço e sobre o qual se constrói uma poética comum:

A literatura negra toma como parte de seu *corpus* a história de seu povo, interpretada sob o ponto de vista negro. Um ponto de vista que traz um olhar positivo, um olhar valorativo para essa história. A palavra poética surge, então, transgredindo o sentido da história oficial, apresentando fatos e interpretações novas que contestam o discurso histórico do colonizador buscando imprimir uma autoria negra a uma história onde se lê apenas a marca, a presença opressora do dominador. Se a fala do colonizador de ontem, se perpetua numa historiografia que ainda hoje apresenta expressões como descobrimento, conquista, selvagens etc, revelando uma história concebida por um olhar etnocêntrico e eurocêntrico, a palavra poética vai imaginar uma outra história, um outro destino para o negro. (EVARISTO, 1996, p. 102)

Evaristo pontua que na literatura negra, ao buscar rememorar a história do povo negro, autoras e autores desconstruem as histórias oficiais, contadas pelo colonizador a partir de seus valores e conquistas. Posteriormente, ela estende suas reflexões sobre essa escrita (literária negra) para o conceito de *escrevivência*, cuja característica fundamenta-se, sobretudo, em contar histórias segundo um acontecimento real da própria autora ou de sua escuta e observação de um relato referente ao outro.

O conceito de *escrevivência* perpassa a trajetória e a obra de escritoras como Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Tula Pilar (1970-2019) e a própria Conceição Evaristo (1946), entre tantas outras. Essas artistas resistem e denunciam o racismo, a desigualdade social, por meio justamente do processo de *escrevivência*, que ocorre não somente a partir do literário, mas também via outras poéticas, como a voz, a performance, a pintura, a atuação no rap, nos *slams*, nas ruas grafitadas, no teatro, nos shows e em muitas outras manifestações.

No âmbito educacional brasileiro, ao aludir a escritoras invisibilizadas em um período específico da história da literatura no Brasil, o entendimento por parte de Rita Terezinha Schmidt é o seguinte:

Estudos sobre obras de autoria feminina alteram nossas percepções do passado e desestabilizam a configuração dessa identidade, integrando-se a um movimento que Hugo Achugar caracteriza como “fundacional” no sentido de que, através da pesquisa, o passado é reconstruído *post-facto* por gerações do presente através da localização no passado, do “momento que talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando desse modo o começo da memória”. Esse movimento, que nada tem a ver com a retomada da razão historicista, no sentido de estabelecer uma narrativa de origens e finalidade, impulsiona as reflexões sobre processos de constituição dos cânones nacionais como lugares autorizados e privilegiados de projeções imaginárias da identidade que sustentam as representações simbólicas da nacionalidade, reflexões que inevitavelmente levam a considerar a história literária enquanto um dos marcos referenciais da memória nacional já que constitui uma narrativa que pretende descrever o passado literário. (SCHMIDT, 2010, p. 132)

Nesse sentido, ao trazer à tona escritoras que estavam à margem do campo dos estudos literários, uma nova percepção da história da literatura e da cultura se faz possível. Vale observar que não são apenas questões históricas e de contexto social que possibilitam ampliar e aprofundar o entendimento de um determinado período ou espaço, mas também, e com a mesma importância, desnuda-se uma estética feminina, com nuances próprias, com um outro olhar.

Resgatar obras de autoria feminina possibilita a produção de uma reinterpretção do passado nacional e outras consequências para a história da literatura e da cultura brasileira, gerando assim uma nova noção de identidade, de imaginário e um questionamento sobre os ideais gerados por uma escrita produzida prioritariamente por homens. Schmidt (2010) acentua que não importa a veracidade das obras, mas a diferença da história, seu conhecimento e reconhecimento como parte da cultura nacional e da história da literatura. O apagamento progressivo das obras produzidas por mulheres negras reflete o quanto poderia ter sido diferente o ensino da literatura, pois outros aspectos estéticos seriam levados em conta nas análises de estilo e gênero literário. Além disso, questões sociais repercutiriam a partir de um olhar feminino acerca de um determinado contexto histórico.

Em um aspecto mais aprofundado, ao refletir sobre autoras que foram invisibilizadas em um período específico da história da literatura no Brasil, podemos considerar que a inclusão de escritoras negras advindas de uma genética literária semelhante, as quais narram, relatam, as próprias vivências e de outros, em um contexto crítico racial e social, acaba por produzir uma percepção ainda mais ampla da história literária brasileira.

Sem pretensão de esgotar a temática sobre o que seria a literatura afro-brasileira, as considerações aqui levantadas apenas buscam situar a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico. Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (EVARISTO, 2009, p. 19).

Para além disso, torna-se possível o entendimento do nosso passado colonialista, de suas consequências e igualmente da atualidade, em que artistas

encampam em suas produções a desigualdade, o crescente racismo, o machismo e outras tantas questões a que foram e são submetidas por meio da herança da supremacia branca, desde a abolição da escravatura até os dias de hoje. Nesse contexto, Evaristo admite a escrita como espaço libertário de autoafirmação:

Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita. E se, inconscientemente, desde pequena, nas redações escolares eu inventava outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra. (EVARISTO, 2020a, p. 53)

A penetração das obras de mulheres negras nos espaços literários de elite possibilita aprofundar questões que envolvem produções cujo sujeito é a mulher negra como escritora e como personagem em variados momentos históricos, como anuncia Fernanda Rodrigues Miranda:

Com efeito, embora a academia ainda pouco diga sobre Auta de Souza, poeta potiguar nascida em 1876 cuja primeira publicação em jornais data de 1894, autora do livro de poemas *Horto* publicado em 1900, com prefácio de Olavo Bilac, que alcançou uma tiragem de mil exemplares, estando atualmente na quinta edição; pouco diga de Antonieta de Barros, também conhecida por Maria da ilha, que além de professora foi a primeira mulher catarinense a se eleger para uma cadeira da Assembleia Legislativa, tendo fundado e dirigido o jornal *A semana* (1922-1927) e *Vida Ilhoa* (1930), autora de *Farrapos de Ideias*, publicado em 1937; tão pouco conte de Ruth Guimarães, autora de entre outros, *Água Funda*, de 1943; ou de Anajá Caetano, que escreveu *Negra Efigênia: paixão de Senhor Branco* em 1966, tratando de temas como a escravidão e aspectos da cultura africana; e ainda muitas outras, como Geni Guimarães, autora de *Terceiro filho*, publicado em 1979, *Leite de Peito* e a *Cor da Ternura*, de 1988 e 1989, respectivamente, e Maria Isabel Leme, autora de *Ovelha Negra*; mantendo todas essas autoras negras à margem do cânone literário, inclusive do já estabelecido cânone literário feminino, suas vozes romperam o silêncio. (MIRANDA, 2013, p. 68)

Dessa maneira, os referidos romances, diários, livros de contos, poemas e os mais variados gêneros literários oferecem um olhar que desconstrói a imagem da mulher negra advinda do patriarcado, tão marcado em nossa literatura canônica e ensinada nas escolas. Nesse sentido, Evaristo reflete:

Se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de *representação* da mulher negra na literatura. Assenhoreando-

se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma *autor-representação*. Criam, então, uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como *sujeito-mulher-negra* que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*. (EVARISTO, 2005, p. 54, grifos da autora)

Sabidamente, os livros de autoria negra não têm sido conhecidos nas escolas, bem como os alunos não acessam devidamente a história e a cultura do povo negro. Inúmeros livros mantêm os textos desatualizados, como Beatriz Nascimento denuncia:

O mais grave é que tal descuido editorial repousa em acomodações ideológicas de grande significação. No fundo, ainda se negligencia a importância dos novos conceitos para a consciência histórica do negro brasileiro. Ignora-se, assim, que um número cada vez mais representativo de descendentes de africanos no Brasil já adquiriu uma concepção do que tenha sido a sua história (que não se resume à crônica do sistema escravagista aqui implantado entre os séculos XVI e XIX) e pensa com clareza acerca dos mal-entendidos arraigados na bibliografia tradicional sobre a sua própria trajetória. (NASCIMENTO, 2021, p. 86)

Ainda, sob os aspectos educacionais, professores de literatura, de português, de história e de outras disciplinas de humanidades abordam pontual e timidamente o tema e muitas vezes mantêm os pontos de vista do patriarcado e da supremacia branca. Como aponta o Portal Geledés:<sup>3</sup>

[...] a própria construção curricular das escolas favorece a manutenção da desigualdade. Ao longo da construção do sistema educacional brasileiro, a seleção e estruturação dos conteúdos escolares foi organizada por uma perspectiva eurocentrada, na qual a visão da população branca foi priorizada em detrimento das outras etnias e culturas. Assim, os negros, mais da metade da nossa população, não se veem representados nos conteúdos lecionados.

Embora proposições como a Lei nº 10.639/2003 tenham tornado obrigatório o ensino da cultura afro-brasileira, professores que incluem discussões sobre a escravidão, a abolição da escravatura sob o viés da negritude e a literatura de autoria negra

---

<sup>3</sup> OBSERVATÓRIO DE EDUCAÇÃO. Desigualdade racial na educação brasileira: um guia completo para entender e combater essa realidade. *Portal Geledés*, [online], 10 jul. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/desigualdade-racial-na-educacao-brasileira-um-guia-completo-para-entender-e-combater-essa-realidade/>. Acesso em: 8 out 2021.

assumem esse gesto como ato de resistência. Segundo a organização Afroeducação, criada há 12 anos para incentivar professores a aplicação da lei:<sup>4</sup>

Em 2020, a Lei Federal 10.639/03 completou 17 anos em vigor. Tempo teoricamente suficiente para firmarmos consideráveis avanços no ensino da história e cultura africana e afro-brasileira no Brasil. No entanto, a realidade é outra e os docentes de todo país ainda enfrentam dificuldades para pôr a lei em prática.

A inclusão do ensino da cultura negra nos ensinos fundamental e médio, como disciplina obrigatória e bem elaborada em conteúdo e fontes bibliográficas, possibilitaria tanto expandir quanto corrigir e reparar a compreensão e o entendimento do lugar de onde artistas negras e negros vieram, do legado da escravidão impresso em suas vidas e em suas “escritas”, permitindo, assim, o entendimento mais aprofundado da história do país. Como acentua Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020b, p. 30)

Sob esse aspecto, de acordo com o entendimento da escritora e teórica, a escrevivência transcorre também desfazendo e desconstruindo a história contada unilateralmente pela supremacia branca. Desse modo, surge uma outra compreensão da história do Brasil a respeito do início do século passado, quando as mulheres negras passavam por um momento pós-escravidão e não tinham oportunidade de estudar, trabalhar e se inserir no mercado de trabalho, vivendo em um espaço que, segundo Lélia Gonzalez, persiste até os dias de hoje:

Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. [...] Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação

---

<sup>4</sup> PORTAL GELEDÉS. Campanha ‘Tirar a Lei do Papel’ vai para sua terceira edição. Organização brasileira, fundada em 2008, reflete sobre desafios para a aplicação da Lei 10.639/03. *Portal Geledés*, [online], 19 nov. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/campanha-tirar-a-lei-do-papel-vai-para-sua-terceira-edicao-organizacao-brasileira-fundada-em-2008-reflete-sobre-desafios-para-a-aplicacao-da-lei-10-639-03/>. Acesso em: 8 out. 2021.

cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

É desse lugar, portanto, que surgem a escrita feminina negra, a escrevivência de Firmino, de Evaristo, de Carolina e de tantas outras escritoras. Suas obras são atravessadas tanto por jugo, sofrimento, dor quanto por encantamentos, superação e empoderamento. E, aos poucos, vão mudando a percepção histórica do país, o entendimento do “processo de formação cultural”, da realidade. Porém, como afirma Gonzalez: não somente com integração social, mas, sobretudo, com rejeição, sangue e violência.

## 1.2 A artevivência

A partir do campo de estudo que propõe o diálogo entre a literatura e as outras artes, percebe-se que as características advindas do conceito criado e desdobrado por Evaristo se estendem a outras manifestações artísticas. Ao discorrer sobre o surgimento de uma linguagem negra derivada da história do povo negro e do lugar a que foi submetido, a pesquisadora aponta:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Nessa perspectiva, Evaristo traz reflexões acerca de uma vertente negra não somente de escrita, mas também de outras expressões artísticas: “a partir do exercício de pensar a minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma **vertente negra feminina**” (EVARISTO, 2009, p. 18, grifo nosso). Em vista disso, ampliar o conceito de escrevivência para outras artes possibilita o entendimento estético, cultural e crítico advindo de um estilo de criação que se assemelha em distintas modalidades artísticas. Outros elementos estéticos, então, passam a ser levados em conta, visando à ampliação do entendimento de contextos e críticas sociais abordados por artistas que apresentam em seus “textos” temáticas comuns.

[...] uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como textos que se “lêem”. (CLÜVER, 2006, p. 15)

Partindo da premissa defendida por Claus Clüver – a de que toda obra de arte compreende um texto, uma escrita –, podemos entender que as obras de artistas negras e negros que se expressam por meio de diferentes instrumentos estéticos produzem um discurso identitário e de resistência. Ao abordar um *corpus* literário específico advindo de pessoas negras brasileiras, Evaristo expõe: “Esse *corpus* se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2009, p. 17). Seguindo essa observação, buscamos ampliar então esse *corpus*, ao qual a autora nos apresenta no campo literário, para as outras artes.

A partir dessa visão, Evaristo (2020b) propõe um possível diálogo entre o conceito de escrevivência e as pinturas de Frida Kahlo, estendendo-o para outras artes. No entanto, especificamente a respeito da obra plástica da mexicana, que pinta a si própria, Evaristo depreende que há uma “aproximação tênue” com a escrevivência, pois

[...] ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (EVARISTO, 2020b, p. 35).

Nessa ótica, para além de se retratar a partir de histórias reais, na escrevivência transcorre igualmente um processo de escuta, observação, trocas, que se encerram em obras poéticas. E, ao mesmo tempo, como afirma a pesquisadora, fala-se da realidade sem que haja uma fidelidade a ela – assim Evaristo explica seus personagens e histórias: “São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença” (EVARISTO, 2020b, p. 31).

A partir dessas considerações, começaremos agora a traçar um diálogo entre a escrita de Carolina Maria de Jesus, o canto de Elza Soares e a pintura de Maria Auxiliadora da Silva. A leitura dessas obras, que será tanto estética quanto sociopolítica, se dará à luz do conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo, expandindo-se para o de artevivência, por nós proposto e sustentado. As obras das três



artistas consubstanciam, por meio da voz, do literário e do visual, as próprias histórias e os fatos colhidos, escutados, observados, das pessoas que as cercam. Como abordado por Evaristo, essas histórias se entrelaçam:

[...] confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas. (EVARISTO, 2020, p. 7)

As narrativas estão nos diários, nos romances, nos poemas e provérbios de Carolina Maria de Jesus, bem como nas canções interpretadas, improvisadas e performatizadas por Elza Soares e nos traços, cores e texturas de Maria Auxiliadora da Silva. A partir das vivências e dos olhares impressos em cada expressão é que se constrói a necessidade de resistir, superar as dores, a fome, o sofrimento e, ao mesmo tempo, encantar, resgatar sua ancestralidade, bem como denunciar os preconceitos flagrados e a marginalidade sofrida, produzindo desse modo obras potentes e, igualmente, provocativas e envolventes. Como nos diz a pesquisadora:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileiro vivida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas. Creio que é a humanidade das personagens. (EVARISTO, 2020b, p. 30-31)

A partir desse olhar, a escrevivência, sem dúvida, integra o processo e o estilo de criação das artistas.

Elza narra as histórias – as suas e de outros – por meio de sua voz. A sua voz é texto (CLÜVER, 2006), é escrita, é artevivência. As improvisações e a exploração de variados recursos vocais vertem-se em verdadeiros instrumentos, no sentido de contar a história do povo negro, narrando o sofrimento e a luta e, ao mesmo tempo, cantar histórias tanto do encantamento de amor quanto da dor de amor. Suas experiências e as vivências outras são expostas a partir de seu compromisso com a seleção de músicas que decide interpretar e de uma apropriação das letras e melodias. Sua vida se confunde com as

canções que canta. As canções que seleciona se tornam “suas” por sua força interpretativa, performática, mas também por fazerem parte de suas vivências e de seu olhar sobre o outro.

Em sentido similar, Carolina igualmente relata sua dor, a dor da fome, a cotidiana e aguerrida luta para superar a miséria. Em *Quarto de despejo* (1960), diário que narra um tempo concomitante à sua escrita, Carolina desnuda seus conflitos, a intimidade com a fome, o sentimento de ser desprezada por sua pobreza, a preocupação incessante com os filhos, além das reflexões sobre a desistência de lutar. O quarto é lugar tanto de intimidade quanto de despejo, o qual semanticamente porta o sentido de escória, de descarte: “Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p. 38). Ao mesmo tempo, Carolina descreve a dura e desafiadora situação de se viver na favela, a história de seus vizinhos, em seu feixe de lutas, vícios, doenças, dores, compreendendo a própria escrita como denúncia e reflexão:

As vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são iducadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo”. (JESUS, 1960, p. 39)

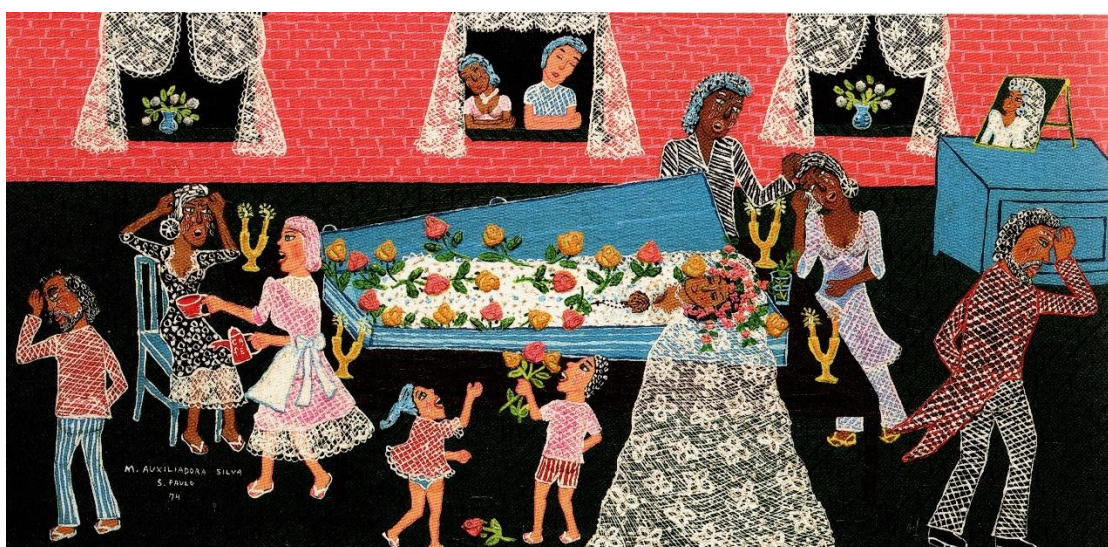
Assim, as histórias que tece se intercalam com as histórias das pessoas com quem convive. Ao mesmo tempo, Carolina se reconhece escritora e poeta: “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (p. 40). Como poeta, ela escreve a realidade: “Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado” (p. 42). E, as imagens discrepantes entre o luxo e o lixo, a partir de sua visão de mundo e do coletivo: “Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela” (p. 42).

Tal qual Elza Soares e Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva – cuja obra foi produzida apenas durante os últimos seis anos de vida – hoje é reconhecida como importante e potente representante da arte negra. Sua carreira foi marcada por explorar temáticas diversas, como carnavais, procissões, danças populares, entidades religiosas de matriz africana, bem como cenas rurais e domésticas. Por outro lado, ao se

saber acometida por uma doença que lhe tiraria a vida precocemente, refletir sobre a morte a partir da pintura se torna quase uma obsessão, como relata Bardi:

A doença acabou destruindo Maria Auxiliadora ainda antes de atingir 40 anos. Tentou-se em vão salvá-la, apelando-se mesmo para curandeiros e remédios caseiros. Ela persistia em pintar. Seus temas, porém, perdiam o ritmo alegre, para enfatizar cenas de hospital, ambulâncias e funerais. (BARDI, 1977, p. 35)

Figura 2 - Maria Auxiliadora. *Velório da noiva*, 1974



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 148.

Seja pela formação de bordadeira, seja por influência da mãe, as suas pinturas do cotidiano são ornadas e cheias de cores. Como ela mesma nos diz: “A minha pintura é supercolorida assim eu acho que devo um pouco à minha mãe também porque ela falava essa cor fica bem, aquela não fica bem. Então eu fico acompanhando. Ela sentada, bordava também. Ela de um lado eu de outro” (FROTA, 1978, p. 70). Por meio de uma técnica muito própria, Auxiliadora cria relevos e texturas<sup>5</sup> nos personagens e objetos. Segundo Renata Bittencourt: “Auxiliadora pinta como quem costura [...] tudo possui valor cromático e também tátil, sugerido pela fatura matérica”. (BITTENCOURT, 2018, p. 32). Ademais, em muitas telas, a pintora insere diálogos

---

<sup>5</sup> Os relevos e volumes, segundo Fayga Ostrower, são elementos que “ultrapassam a estrutura bidimensional” da pintura (OSTROWER, 2013, p. 128). Mirella Santos Maria explica que, na obra de Maria Auxiliadora, o efeito de bordado ocorre com a própria tinta e massa criando um relevo que “salta aos olhos e emula um tecido” (MARIA, 2018, p. 61).

remetendo aos quadrinhos, inscrevendo, ainda, palavras em objetos para explicar do que se trata e para que, assim, o espectador “entre na cena”.

Auxiliadora da Silva delinea a figura dos negros e dos brancos em cenas diversas, e as imagens de seus quadros advêm de sua visão de mundo, de sua realidade social, de suas próprias experiências e das imagens que sua mãe e familiares lhe descreviam de lugares de sua infância – aspecto no qual é possível associá-la ao conceito de artevivência. Auxiliadora dispõe da consciência do espaço a que o negro “pertence” naquele momento e lugar. Embora os seus quadros apresentem um protagonismo negro, a pintora relata o contínuo racismo da sociedade brasileira e o espaço que o negro ocupa. Nesse sentido, ao apresentar uma discussão sobre o lugar da cultura negra colonizada, Franz Fanon afirma:

A pele negra e as máscaras brancas definem o povo colonizado não como simplesmente aqueles cujo trabalho foi apropriado, mas aqueles “em cuja alma um complexo de inferioridade foi criado pela morte e sepultamento de sua originalidade cultural. (FANON *apud* LOOMBA, 1998, p. 23, tradução nossa)

Nesse contexto, refletimos que algumas pinturas de Auxiliadora estampam esse complexo conformismo como uma espécie de crítica racial, por meio dos rostos muitas vezes impassíveis e resignados de seus personagens negros. Nesse aspecto, Bittencourt esclarece: “A obra de Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo” (BITTENCOURT, 2018, p. 34).

Observa-se que, em várias telas, a pintora imprime seu rosto nas personagens, como explica Schwarcz:

O olhar atento aos detalhes do ritual e do cotidiano, e a sensibilidade diante das cores revelam uma artista que não se acomoda na tarefa de reproduzir; ao pretensamente “retratar”, *ela sempre se inclui nas pinturas* e entrega trabalhos que contêm a sua marca. [...] Por fim, não há como deixar passar o traço feminino, tão característico nos trabalhos da artista [...], o cuidado com as atividades e preocupações femininas têm clara proeminência em sua obra. (SCHWARCZ, 2018, p. 99, grifo nosso)

Portanto, com um estilo muito próprio, a exemplo de Carolina de Jesus e de Elza Soares, Auxiliadora ilustra e tece, em seus quadros, as próprias vivências e percepções de outras realidades.

A partir dessa apresentação da artevivência, conceito provindo do diálogo entre a escrevivência e as outras artes, lançamos um olhar sobre obras de Maria Auxiliadora, de Carolina de Jesus e de Elza Soares que dialogam com as reflexões teóricas de Evaristo. Essas vozes críticas, que derivam de vivências e “escutas”, apresentam-se como relevantes para o entendimento do racismo e da desigualdade social, ainda mais acentuados nos dias de hoje no país. Além disso, comparar obras que se aproximam em crítica social e proposição estética possibilita uma compreensão mais aprofundada de seus estilos de criação, que, como abordado por Evaristo, fazem parte de uma vertente negra feminina. Posteriormente e por fim, ainda sob o aspecto da escrevivência, analisamos obras das três artistas cuja temática centra-se na morte. Embora o pensamento sobre a morte lide com o íntimo, o pessoal e em um primeiro momento, o individual – pensamos a morte nas obras das três mulheres a partir de aspectos coletivos como fome, saúde e continuidade.

## Lado A: vivências em arte

### Ama de leite

Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada [...].

“A escrevivência e seus subtextos”  
Conceição Evaristo, 2020

Figura 3 - Maria Auxiliadora. *Sem título* (Ama de leite), 1970.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 148.

A pintura alude à representação de uma ama de leite, ou mesmo de uma babá, profissão que surgiu com a abolição da escravatura e se mantém até os dias de hoje,

perpetuando a figura da "mãe preta". As mulheres negras passaram a trabalhar nas casas de seus patrões, não mais seus senhores, de cujos filhos cuidavam, amamentando-os em troca de um quartinho afastado da sala (o famoso quarto de empregada), de comida e, quando muito, de um salário insuficiente para manterem suas próprias famílias. Essas mulheres muitas vezes eram violentadas pelos patrões, ou pelos filhos dos patrões, os quais, muitas vezes ainda meninas, eram obrigadas a introduzi-los ao sexo. Dessa tradição de abusos nasciam crianças que às vezes eram retiradas das mães biológicas para serem criadas pelas esposas de seus estupradores, como forma de evitar a vergonha na família. De qualquer modo, era a mulher negra quem amamentava todos os bebês, tanto os próprios filhos como os filhos dos patrões.

O gesto da mulher negra, ou seja, da ama de leite que amamenta uma criança branca, é a atitude de uma mulher que vem carregando um mundo em seu colo, em suas costas, um mundo branco que a tem explorado e violentado. Nessa perspectiva, Gonzalez aponta:

De acordo com as opiniões meio apressadas, a “mãe preta” representaria o tipo acabado da negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu da maneira mais cristã, oferecendo a face ao inimigo. Acho que não dá para aceitar isso como verdadeiro, sobretudo quando se leva em conta que sua realidade foi vivida com muita dor e humilhação. E justamente por isso não pode deixar de considerar que a “mãe preta” também desenvolveu as suas formas de resistência: a resistência passiva, cuja dinâmica deve ser encarada com mais profundidade. (GONZALEZ, 2020, p. 198)

Essa mulher tem se reinventado há mais de quatro séculos para ser inserida na sociedade – por meio de sua arte, de sua voz –, criando assim uma velha/nova força artística, uma voz ancestral a se renovar a cada dia para falar criticamente e denunciar um dos legados da “casa-grande”. Ao trazer para a tela justamente uma mulher que amamenta uma criança branca, Auxiliadora rememora não apenas o contexto histórico a que as mulheres negras foram submetidas nos últimos cem anos, mas toda a sua condição de escravizada e encravada na casa do seu senhor patrão. Há um peso memorialístico nessa imagem, uma história de 500 anos que se remonta. Há uma crítica social, racial e sobre o sexismo que se instalou em nosso país, engessando o papel da mulher negra na sociedade. Portanto, ao rememorar essa imagem em um quadro, Auxiliadora descortina uma memória de imobilidade social, de submissão e de violência racial. Não coincidentemente, Evaristo vê a imagem da Mãe Preta como um dos ícones do conceito de escrevivência. Essa mãe-mulher, segundo Gonzalez, pela condição a que

é submetida, mas ao mesmo tempo, por sua força e ancestralidade, exerce uma influência sobre toda uma geração familiar branca, cujas histórias advêm de um sistema opressor e excludente.

Pensar a Escrivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo (Evaristo, 2020b, p. 29-30).

Dessa maneira, Evaristo amplia seu conceito para a arte visual, ao resgatar a representação da Mãe Preta e seu significado crítico e histórico. Nessa vertente, em um outro momento, Auxiliadora cria uma imagem que ilustra e representa a história e a condição a que a mulher negra era submetida, em uma breve narrativa, trazendo à tona ainda a questão da influência cultural. A figura da Mãe Preta, abordada por Evaristo, Auxiliadora e Gonzalez, representa o conceito de escrevivência-artevivência por abarcar questões do período da escravidão, pós-escravatura e suas consequências.

### **Escritora como voz dos que não têm voz**

E as lágrimas dos pobres comove os poetas... os poetas do lixo

*Quarto de despejo*  
Carolina de Jesus, 1960

A escrevivência de Carolina de Jesus evidencia-se principalmente pelo ato de escrever, pelo modo como escreve, como quem fala, como quem canta suas próprias dores e alegrias em fusão com os sofrimentos e vivências alheias. A partir também de sua reflexão sobre seu ato de escrever.



Em *Quarto de despejo* (1960), a escrevivência é demonstrada a partir da experiência da fome, da pobreza e da busca por superação. Utilizando a técnica do diário, Carolina relata o seu cotidiano e reflete sobre a luta e a impotência diante da própria fome e a de seus filhos. Ela pondera, pontuando com críticas políticas e sociais, tanto sobre suas próprias experiências quanto as daqueles com quem convive: “O povo não sabe revoltar-se. Deviam ir no Palacio do Ibirapuera e na Assembléia e dar uma surra nêstes políticos alinhavados que não sabem administrar o país” (JESUS, 1960, p. 125). E ainda: “...Percebi que o povo continua achando que devemos revoltar contra os preços dos generos e não atacar-mos só a C.M.T.C. [...]– Se o custo de vida continuar subindo até 1960 vamos ter revolução!” (JESUS, 1960, p. 125-126).

Carolina reconhece sua escrita como uma voz dos que não têm voz. E reflete também que existem poetas que, como ela, se comovem com a pobreza: “E as lagrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragedias que os politicos representam em relação ao povo” (JESUS, 1960, p. 54). A autora percebe que, como escritora, há a possibilidade de dar espaço não somente à sua fala, mas também à das pessoas ao seu redor. Nessa linha, há um diálogo direto com o conceito criado e cunhado por Evaristo:

Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. (EVARISTO, 2020b, p. 38)

Constatam-se, em seu texto, ponderações decorrentes tanto de suas próprias experiências quanto daqueles com quem ela convive, pontuadas por críticas políticas e sociais. Carolina fala de si ao mesmo tempo que fala dos seus:

Levantei de manhã triste porque estava chovendo. (...) O barraco está numa desordem horrível. É que eu não tenho sabão para lavar as louças. Digo louça por hábito. Mas é latas. Se tivesse sabão eu ia lavar as roupas. Eu não sou desmazelada. Se ando suja é devido a reviravolta da vida de uma favelado. Cheguei a conclusão que quem não tem de ir pro céu, não adianta olhar para cima. É igual a nós que não gostamos da favela, mas somos obrigados a residir na favela (JESUS, 1960, p. 43)

Ela expõe seus próprios incômodos, que igualmente se estendem àqueles que compartilham com ela das agruras de viver em um espaço de exclusão e marginalidade.

Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas. Há os que prevalecem do meio em que vive, demonstram valentia para intimidar os fracos. Há casa que tem cinco filhos e a velha é quem anda o dia inteiro pedindo esmola. Há as mulheres que os espôsos adoecem e elas no penado da enfermidade mantem o lar. Os espôsos quando vê as esposas manter o lar, não saram nunca mais. (JESUS, 1960, p. 21-22)

A artista denuncia o sofrimento da pobreza com a intimidade de quem a vivencia e com a perspicácia e solidariedade de quem a observa. Ao compor um diário, opta por descortinar suas experiências de vida e pensamentos mais íntimos, porém com absolutas lucidez e autoridade. Atesta, desse modo, a possibilidade de denunciar a pobreza e a marginalidade como o seu grande encargo.

### **Ao falar das outras, fala de si**

A flor é ferida aberta e não se vê chorar

“Dura na queda”  
Chico Buarque, 2006

A canção *Dura na queda*,<sup>6</sup> escrita por Chico Buarque em homenagem a Elza Soares, evidencia não somente pela letra, mas igualmente pela música, pelo acompanhamento e pelo arranjo, uma apropriação de Elza Soares. *Dura na queda* é uma daquelas músicas, que se “torna sua”. A letra é sobre uma mulher forte, que não perde o rebolado nas situações mais difíceis, que brinca com as tempestuosidades da vida e que se levanta após as quedas. O título por si só demonstra uma “Elza” de resistência e de superação.

Por meio de caminhos literários, Elza canta sua própria história e canta também, histórias de mulheres como ela: raras, fortes, divertidas, que ironizam as agruras da vida, folgazonas, que não se resvalam por qualquer coisa, como diz a própria

---

<sup>6</sup> Do álbum *Do cóccix até o pescoço*, lançado em 2002 pela gravadora *Maianga*.

cantora: “O Chico (Buarque) diz que sou assim. Eu morro de rir com cada veneno”  
(SOARES, 2002, p. 63).<sup>7</sup>

Dura na queda

Perdida  
Na avenida  
Canta seu enredo  
Fora do carnaval  
Perdeu a saia  
Perdeu o emprego  
Desfila natural

Esquinas  
Mil buzinas  
Imagina orquestras  
Samba no chafariz  
Viva a folia  
A dor não presta  
Felicidade, sim

O sol ensolarará a estrada dela  
A lua alumiará o mar  
A vida é bela  
O sol, a estrada amarela  
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas

O sol ensolarará a estrada dela  
A lua alumiará o mar  
A vida é bela  
O sol, a estrada amarela  
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas

Bambeia  
Cambaleia  
É dura na queda  
Custa a cair em si  
Largou família  
Bebeu veneno  
E vai morrer de rir

Vagueia  
Devaneia  
Já apanhou à beça  
Mas para quem sabe olhar  
A flor também é  
Ferida aberta  
E não se vê chorar

O sol ensolarará a estrada dela  
A lua alumiará o mar  
A vida é bela

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Regina Porto e Marco Frennete pela Revista *Bravo*, em agosto de 2002.

O sol, a estrada amarela  
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas

O sol ensolarará a estrada dela  
A lua alumiará o mar  
A vida é bela  
O sol, a estrada amarela  
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas

A canção apresenta quatro estrofes e sua forma é AABBAABB (sendo B, o refrão). As estrofes são construídas a partir de contrastes entre acontecimentos ruins e sua superação: “Perdeu o emprego/desfila natural”, “A dor não presta/felicidade sim”, “Bebeu veneno/e vai morrer de rir”, “Ferida aberta/e não se vê chorar”. Na letra, aquilo que poderia abater ou arrasar é superado pela própria força da mulher. “Ela” se levanta por meio de seu próprio ânimo e é igualmente via essa reviravolta constante que as adversidades são convertidas em leveza e alegria, o que é confirmado no refrão: “O sol ensolarará a estrada dela/ a lua alumiará o mar/ a vida é bela/ O sol a estrada amarela/ e as ondas, as ondas, as ondas, as ondas”. Vale ressaltar que a partir de uma inspiração e expiração apenas, Elza, canta “as ondas, as ondas, as ondas, as ondas” criando uma imagem que remete a ondas, a partir de uma ondulação entre o som grave e o agudo.

Embora na canção Elza fale de si – não somente por meio seu depoimento sobre os comentários de Chico Buarque, mas igualmente por sua interpretação, por seu gesto vocal, –, a letra está terceira, não em primeira pessoa, extraindo um sentido coletivo do relato individual. Quando fala de si, ela fala também daquelas que vivenciam um lugar semelhante ao seu: de luta, persistência e superação constantes, com uma certa ironia e muito bom humor, como explica Evaristo: “Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si” (EVARISTO, 1996, p. 41). Sob esse aspecto, ao cantar sobre si e sobre as suas, percebemos igualmente um diálogo entre seu cantar e o conceito de escrevivência a partir dos pressupostos abordados por Assunção de Maria Souza e Silva:

No campo poético, portanto, resalto algumas pressuposições: 1 – a ideia de que escrevivência se efetiva por meio de um processo de construção semiótica – palavra/imagem onde se autorrevigora a experiência metapoética; 2 – a palavra imersa no jogo fônico, sintático e semântico em ostensiva performatização do vivido; 3 – a palavra irradiadora do compromisso ético, étnico e estético cujo fundamento parte do olhar feminino sobre o mundo e sobre si mesma; 4 – a palavra-fio por onde tece a rede de solidariedade feminina. (SILVA, 2020, p. 128)

Experiências se revelam em palavras, imagens e em sons (que podem ser musicais ou não), a partir de um olhar feminino solidário, um falar de si e das outras. A partir da abordagem de Silva, entendemos que há a possibilidade de confirmar a terminologia artevivência como ampliação ao conceito de Evaristo.

Na canção, portanto, Elza Soares, faz de sua voz, do “brincar” com timbres e gestos vocais, a voz de mulheres que como ela lutam, resistem, resvalam e se levantam em movimento constante, circular e ondulatório. Ao mesmo tempo, o círculo remete a uma ciranda feminina, lugar onde se faz possível “tecer redes de solidariedade”, trocas de experiências e afeto – lugar este, o qual, como explanado por Silva, fundamenta-se a poética e a teoria de Evaristo.

\*\*\*

A partir do cotejamento das expressões de Maria Auxiliadora, Elza Soares e Carolina de Jesus, na perspectiva crítico-teórica aqui empreendida, o conceito de artevivência busca expandir a abordagem de Conceição Evaristo. Desse modo, para além das especificidades de cada modalidade artística, há um discurso que emerge da contação de experiências próprias e alheias, a partir da escuta-escrita de si e de outrem: uma narrativa “inventada sim”, por que não?

Nesse contexto, depreendemos que as reflexões aqui dispostas contribuem para expandir as significações implicadas nos conceitos de escrevivência e artevivência, especialmente no campo da expressão afro-brasileira, em altivo e direto confronto com as heranças do mandonismo colonial, das violências no campo e na cidade, do jugo escravagista, do patriarcado colérico, do machismo atávico e do racismo estrutural. E a coerência engajada e libertária dessas artistas, somada a prodigiosas consciências estéticas, sustém a notável e comovente narrativa conduzida pela ciranda ancestral de vozes femininas, corajosamente regida pelas forças da tradição, modo de enfrentamento e solidariedade nesse arco a conjugar arte e resistência, poética e política, escrita de si e do outro e ressonâncias da fome, da violência de gênero e da negritude neste grande Outro, a que chamamos de alteridade.

Sob esse aspecto, apresentamos as obras de Carolina, Elza Soares e Maria Auxiliadora individualmente a partir do contexto de artevivência, na qual vida e obra não se separam e, igualmente, imaginação, invenção, realidade e escuta constituem um estilo de criação de vertente negra e feminina, que busca resgatar a história do povo negro. A seguir,

fazemos uma breve análise das três obras em diálogo a partir da temática da morte. Embora o tema refira-se a aspectos mais íntimos e individuais do ser, nas obras das três artistas o contexto de artevivência igualmente evidencia-se por meio das reflexões que as artistas propõem.

## **Lado B: viver, sentir, pensar a morte**

### **A morte como alívio**

Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói

*Quarto de despejo*  
Carolina de Jesus, 1960

Como já mencionado, ao narrar e relatar as imagens constantes da fome por meio de suas próprias experiências, dos seus filhos e das pessoas que observa, Carolina constrói no diário *Quarto de despejo* um espaço de tensão em ritmo *continuum*. Essa tensão se amplifica à medida que a escritora passa a refletir sobre a morte e o suicídio a partir de seu próprio sofrimento e pelo desespero de ver seus filhos sofrendo de fome. Não há solução para a fome – temática principal de seu diário –, diante da qual, para a escritora, a morte torna-se uma possibilidade de escape.

Logo nas primeiras páginas Carolina reflete: “Eu estou começando a perder o interesse pela existencia. Começo a revoltar. E a minha revolta é justa”. (JESUS, 1960, p. 36). Posteriormente, a autora escreve: “Eu hoje estou triste. Estou nervosa. Não sei se choro ou saio correndo sem parar até cair inconciente” (p. 42). Carolina pensa em suicídio quando adoece: “Quando eu fiquei doente eu andava até querendo suicidar por falta de recurso (p. 67). E, seguindo a leitura, ela desabafa: “Estou sem ação com a vida. Começo a achar minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual minha alma” (p. 88) e se desespera: “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci de fome” (p. 98). E num pensamento crescente, Carolina cogita: “Deixei o João e levei só a Vera e o José Carlos. Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar. Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói” (p. 100). A escritora se aproxima do tema da morte como alívio à sua dor, como desistência da luta diária contra a

escassez. A fome torna-se uma tônica em sua fala, e essa tensão dominante a faz pensar em suicídio.

Em contraponto, em outros momentos, Carolina de Jesus pensa sobre a morte, porém, como uma consequência de seu cansaço e de sua doença: “Estava tão cansada que não podia ficar de pé. Tinha a impressão que ia morrer. Eu pensava: se eu não morrer, nunca mais hei de trabalhar assim. Eu estava com falta de ar” (p. 109). E, ainda: “Não dormi por estar exausta. Pensei até que ia morrer” (p. 119). Sob esse olhar, supõe-se que a morte para Carolina é cessar definitivamente a sensação contínua da fome, do sofrimento e da pobreza e, também, é cessar sua persistente luta contra a miséria.

A escritora igualmente revela seu olhar sobre a morte alheia e se identifica, a partir de histórias que se (con) fundem com a sua:

Li que uma senhora e três filho havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. [...] A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verduras nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. [...] Pobre mulher! Quem sabe se de há muito ela vem pensando em eliminar-se, porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia: — Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome! (JESUS, 1960, p. 62-63)

Carolina, que lutava incessantemente contra a falta alimentar, nos apresenta um mundo real, em um momento real. Sua escrita no *Quarto de despejo* ocorre quase em tempo presente, produzindo uma sensação de concomitância entre o tempo da escrita e o tempo da leitura. Há um efeito de tempo – lugar que decorre da leitura de uma obra como o *Quarto*, que transpõe o leitor para a realidade e o sofrimento diário de Carolina.

### **A morte como pertença artística**

É a vida que vai terminando, com a figura da própria artista

“A arte de despistar”

Lilia Moritz Schwarcz, 2018

No quadro *Autorretrato com anjos* (1972), Maria Auxiliadora da Silva suscita reflexões sobre a morte, e por meio delas buscaremos apresentar diálogos possíveis a partir do olhar da pintora e da escritora sobre suas próprias vivências.

Figura 4 - Maria Auxiliadora. *Autorretrato com anjos*, 1972.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 154.

No quadro, a personagem-pintora pinçela uma tela sobre temáticas cotidianas, como era o hábito de Auxiliadora. Nessa ótica, a artista reflete sobre sua aproximação com a morte por meio da doença que contraíra e sobre a continuidade de sua arte em um “outro lugar”, no qual estaria depois de morrer.

A pintora mantém sua técnica de pintar seus personagens – no caso, ela própria e os anjos, quatro mulheres que a acompanham – com riqueza de detalhes. Os personagens estão em um mesmo plano, portanto possuem a mesma importância. Nota-se a presença de texturas no fundo azul e de volume no arco de flores em torno da personagem e nas asas e bumbuns dos anjos que estão em sua volta. Pode-se observar que há um movimento na cena, como se de fato os anjos estivessem voando e segurando a pintora no ar, no céu. A personagem-pintora olha para o alto e parece conhecer sua



sina. Nesse sentido percebe-se uma resignação na cena e uma certeza de que mesmo depois da morte ela seguiria seu destino: pintar.

Embora Maria Auxiliadora normalmente retratasse cenas cotidianas advindas de suas percepções, ao saber que estava doente, resolveu, por meio de técnicas semelhantes, retratar sua visão da morte.

E, a partir das pinturas com sua visão da morte, remetemos às reflexões de Alves: “A concepção de Morte [...] não é entendida como o fim, antes de tudo é uma recriação da vida, um recomeço” (ALVES, 2017, p. 194). E essa seria a experiência mais íntima de Auxiliadora retratada em um quadro: a continuidade de sua vida artística. Nesse sentido, Alves aborda ainda que: “A Morte [...] é evocada como metáfora da essência criativa, o lugar da busca inquietante das respostas e da precisão imprecisa da memória onde a procura se formaliza em criação” (ALVES, 2017, p. 194). Dessa maneira, refletimos que, ao pintar seu lugar pós-morte, Auxiliadora cria uma extensão de sua própria vida.

Vale ressaltar no quadro acima a relevância da figura do anjo nas tradições religiosas, sobretudo ocidentais, segundo Luciana Barreto Machado Rezende:

Há três mil anos a presença do anjo, esse etéreo habitante das legiões entremundos, vem visitando o imaginário bíblico e de outras iconografias religiosas expandidas da antiga Pérsia para o judaísmo, o cristianismo, o islamismo – seja figurando amparo e acolhida, seja evocando tentação e transgressão. Instaurada a modernidade, parte da tradição literária e filosófica, porém, tem fixado os anjos não mais como invisíveis e protetores tampouco temíveis e severos, mas impotentes testemunhas da nossa frágil e controvertida condição: a angústia de um porvir incerto, a solidão que exaspera o homem, a desolação de um tempo dessacralizado, o sentido e a salvação como horizontes cada vez mais longínquos. (REZENDE, 2017, p. 130).

Para além da representação do incerto, do imensurável, do improvável, Auxiliadora emoldura sua personagem em um outro lugar, esse sim, na probabilidade de eternidade e de continuidade com quatro anjos mulheres: anjas, portanto. Nesse aspecto, constata-se uma afirmação ainda mais aguçada do protagonismo feminino. Auxiliadora lhes dá um sexo, embora nas tradições bíblicas, anjos não o possuam. Ao tornar anjos – ao seu redor – mulheres, Auxiliadora materializa o protagonismo feminino para além do inumano, inventando novamente um mundo próprio, onde imaginação e experiência conjugam-se em criação.

## Resistir até a morte

Até o fim, eu vou cantar.

“Mulher do fim do mundo”

Alice Coutinho e Rômulo Fróes, 2015

Sob olhar semelhante, intencionamos refletir sobre a canção *A mulher do fim do mundo* (2015), interpretada por Elza Soares, a partir de sua temática de proximidade da morte e sua relação íntima com o “cantar”.

Mulher do fim do mundo

Meu choro não é nada além de carnaval  
É lágrima de samba na ponta dos pés  
A multidão avança como vendaval  
Me joga na avenida que não sei qual é

Pirata e super-homem cantam o calor  
Um peixe amarelo beija minha mão  
As asas de um anjo soltas pelo chão  
Na chuva de confetes deixo a minha dor

Na avenida, deixei lá  
A pele preta e a minha voz  
Na avenida, deixei lá  
A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão  
Joguei do alto do terceiro andar  
Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida  
Na avenida, dura até o fim

Mulher do fim do mundo  
Eu sou e vou até o fim cantar

Mulher do fim do mundo  
Eu sou, eu vou até o fim cantar, cantar

Eu quero cantar até o fim  
Me deixem cantar até o fim  
Até o fim, eu vou cantar  
Eu vou cantar até o fim

Eu sou mulher do fim do mundo  
Eu vou, eu vou, eu vou cantar  
Me deixem cantar até o fim

La la laia la la laia  
La laia la laia

Até o fim eu vou cantar, eu quero cantar

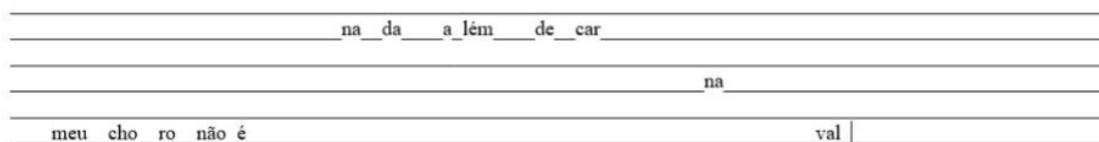
Eu quero é cantar, eu vou cantar até o fim, la lara la lara laia  
 Eu vou cantar, eu vou cantar  
 Me deixem cantar até o fim

Me deixem cantar até o fim  
 Me deixem cantar  
 Me deixem cantar até o fim<sup>8</sup>

Na canção, em meio a sons eletrônicos e melodias chorosas, Elza Soares incorpora em sua voz, a letra e a melodia. A canção inicia-se com um solo lento de violino acompanhado de uma viola e aos poucos entra um ritmo eletrônico que acompanha a voz de Elza Soares. Os quatro primeiros versos são quase falados e muito ritmados. Percebe-se que a cantora aproxima seu canto de uma declamação, suscitando uma continuidade circular entre as melodias.

As melodias circulam entre três notas próximas, sem saltos melódicos maior que uma terça, conferindo um tom de fala à canção (Gráfico 1). Na última melodia da segunda estrofe (o quarto verso, no gráfico 2), há um salto entre as palavras “a minha dor” (entre “nha” e “dor” há um salto de sexta) já passando para o refrão sem pausa. Esse salto de sexta<sup>9</sup> causa uma dramaticidade, um clímax, acentuando a reflexão proposta pela letra.

Gráfico 1<sup>10</sup> – “Mulher do fim do mundo”. Sete primeiros versos.



<sup>8</sup> A canção de Rômulo Frões e Alice Coutinho, escrita especialmente para Elza Soares e gravada no disco homônimo, faz parte de uma seleção de canções inéditas gravadas no disco *A mulher do fim do Mundo*, lançado pela gravadora Circus e Natura musical em 2015. O clipe oficial está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s>

<sup>9</sup> Salto de sexta: quando uma melodia não segue as notas sequenciais da primeira à sexta nota da melodia – ela salta direto da primeira à sexta, conferindo uma dramaticidade melódica. Nesse momento não há uma aproximação de fala e canto.

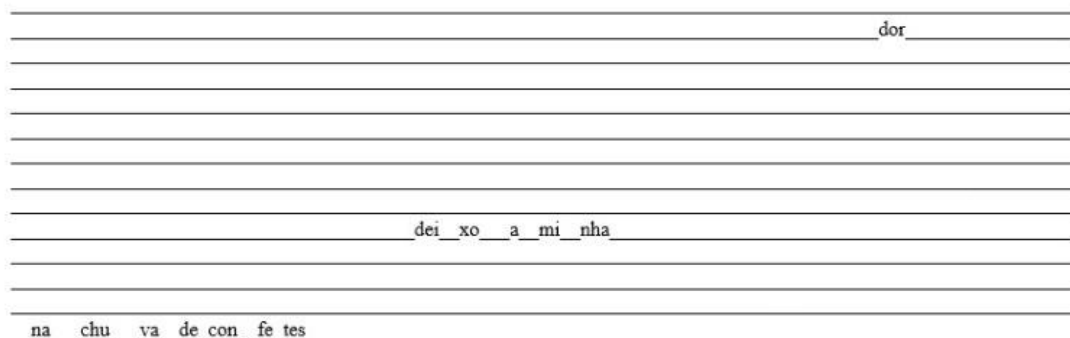
<sup>10</sup> A análise da canção por meio desse tipo de gráfico foi proposta primeiramente por Luiz Tatit. Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos* (2017), eu explico a abordagem:

Sua proposta de análise tem sido estudada e difundida em muitas universidades do país e tem sido aplicada por seus alunos e outros críticos literários, além de professores de literatura como José Miguel Wisnik. Em um sentido prático, Tatit (1999) utiliza um diagrama na qual letra e melodia são escritas simultaneamente de acordo com as alturas das notas musicais. Cada espaço entre as linhas representa uma nota da escala cromática e, ao invés de escrever as notas como na partitura, o analista escreve as sílabas

---

dos versos correspondentes às suas notas, permitindo uma facilidade de entendimento e de visão da localização das notas/ sílabas das palavras e frases musicais/versos. A apresentação dos diagramas auxilia a visão e observação das repetições melódicas, dos saltos melódicos, das melodias sem saltos melódicos onde a mesma nota é repetida quase como uma fala, das reiteraões frasais, do refrão, entre outras. Os diagramas, portanto, auxiliam no entendimento do conteúdo poético-melódico da canção. Ademais, para o encaminhamento das notas-sílabas, ou seja, das melodias e versos, Tatit criou alguns “códigos”, segundo seus estudos sobre a semiótica francesa, que unificam determinados caminhos melódicos, como, por exemplo: quando a nota é repetida há uma “tematização” e, quando há um salto, uma “passionalização”. Estas terminologias auxiliam no entendimento de variadas canções e padronizam estilos cancionais. Segundo Peter Dietrich, [...] a economia deste modelo é perfeita para descrever satisfatoriamente a maioria das canções, fato comprovado em centenas de análises realizadas por inúmeros pesquisadores nestes últimos dez anos. No entanto, à medida que o desenvolvimento das pesquisas aponta para um aprofundamento da discussão sobre a geração do sentido musical, essa questão pede uma solução mais estável (DIETRICH, 2008, p. 43). Vale destacar que a apresentação de sua metodologia nesta dissertação é apenas uma descrição simplificada do complexo método criado pelo Professor e escritor. Partindo do mesmo conceito, José Miguel Wisnik analisa a canção “Cajuína”, de Caetano Veloso, no livro *Leitura de Poesia*, de Alfredo Bosi (1996). No capítulo intitulado “Cajuína Transcendental”, Wisnik utiliza como ferramenta analítica a “semiótica da canção” de Tatit, porém acrescenta outras terminologias para compreensão analítica da canção e outras abordagens dialógicas e textuais. Em outra via, Solange Ribeiro de Oliveira (2003) realiza a análise da canção textualmente, letra e melodia, explicando o que ocorre simultaneamente nas frases musicais, melodia e letra. Além desses aspectos, Walter Garcia, em seu artigo “Notas sobre Cálice” (2014), aborda a análise da canção por meio da utilização das partituras, e marca os saltos ou partes como ferramenta de destaque ao comentário. O autor apresenta também a forma da canção, destacando que, em interpretações diferentes, ela poderá mudar. Vale destacar que o pesquisador se utiliza de vídeos de shows e apresentações para analisar as performances dos artistas em diferentes interpretações. Sob outra perspectiva, Marcos Napolitano (2002) tem apresentado análises da História do Brasil, principalmente a partir e durante a Ditadura Militar, por meio do estudo de obras de vários compositores que se relacionam com o momento histórico para um aprofundamento crítico cultural e social do país. Além disso, escritores, historiadores, críticos literários e professores como Robson Coelho Tinoco (2010), Júlio Diniz (2008), Manoel Dourado Bastos (2009), Lúcia Maria de Assunção Barbosa (2012) e Peter Dietrich (2008), Sílvia Cyntrão (2004) e inúmeros outros pesquisadores têm sido cruciais para o estudo, o aprofundamento e a compreensão da história social, política e estética do Brasil por meio da análise da canção. As análises das canções realizadas em nosso trabalho foram influenciadas pelas propostas dos pesquisadores acima citados. (CAMPOS, 2017, p. 58-59)

Gráfico 2 – “Mulher do fim do mundo”. Quarto verso da segunda estrofe.



Por conseguinte, a letra da canção reflete sobre a vida da cantora como uma passagem em uma avenida no carnaval e, ao mesmo tempo, remete a uma despedida. Há uma resistência e uma afirmação de que sua missão (de cantora) irá até o fim. A canção repete-se do primeiro verso até a estrofe: “Mulher do fim do mundo/ Eu sou e vou até o fim cantar, cantar.” Da parte seguinte até o final, Elza canta como se estivesse improvisando, com mais liberdade tímbrica, o que confere dramaticidade e uma dor à sua voz. Ela utiliza alguns recursos, como diferenças nos volumes das notas, ressonância, que destacam os harmônicos e acentuam sua textura. Por meio desses recursos refletimos que a cantora coloca sua assinatura na canção e conseqüentemente em inúmeras outras que interpreta. Ao cantar uma canção com uma temática com a qual se identifica e com sua liberdade interpretativa, Elza reflete sobre seu lugar no mundo e sobre seu modo mais expressivo de fazer arte, que é cantar, usar sua voz. É através dela que vive e que segue sua existência.

\*\*\*

Por meio das reflexões acima constatamos que as artistas relatam, retratam e cantam suas experiências de vida e vivências pessoais. E, para além disso, a pintora, a escritora e a cantora apresentam em suas obras seus pensamentos íntimos sobre a morte e refletem sobre sua expressão artística como uma missão.

Nessa perspectiva, observamos o relato da fome e seu olhar sobre a pobreza na escrita de Carolina Maria de Jesus, que a leva a pensar em suicídio como interrupção de seu sofrimento em *Quarto de despejo* (1960), vendo a morte, por algumas vezes, como um alívio e por outras, como um descanso. Na letra e na voz de Elza Soares, em A

*mulher do fim do mundo*, a cantora reflete sobre sua missão de cantar até o fim da vida, seu canto é uma resistência: só irá parar quando morrer. E, no quadro *Autorretrato com Anjos* (1972), Maria Auxiliadora da Silva retrata sua consciência de uma morte próxima, todavia, a pintora permanecerá seguindo seu destino e continuará pintando.

Desse modo, a partir do olhar da artevivência, a morte se converte em uma voz, por vezes, como permanência na missão artística, e por outras, como desistência do sofrimento da fome e da luta cotidiana. Os olhares que as personagens da canção, do diário e da pintura lançam sobre suas vidas demonstram que as artistas refletem sobre a morte a partir da própria realidade em quem vivem: o estado de pobreza, de doença e das dificuldades de resistir. A pintora, a escritora e a cantora imprimem em suas artes suas visões de vida por meio de suas experiências pessoais e refletem sobre seus sentimentos mais íntimos e, ainda, vêm em sua “escrita, quadro e canto” a missão de questionar seu lugar de pertencimento e permanência.

Para além do diálogo entre as artes, que se propõe em um contexto de escrevivência, observou-se que a abordagem do espaço na literatura e outras artes poderia ampliar a compreensão de obras que conversam e, por vezes, se contrastam. Os elementos imagéticos são observados e demonstram de onde vêm essas mulheres, de onde surgem suas vozes e o lugar de pertença e resistência de suas falas a partir de sua própria escrita, voz e pintura.

## CAPÍTULO II

### 2.0 A espacialidade na literatura e nas outras artes

“O interesse pela questão do espaço na literatura vem crescendo de forma bastante acentuada nos últimos trinta anos”, como observou Oziris Borges Filho (2007, p. 12). Essa abordagem abre um leque de possibilidades ao entendimento, por exemplo, de um romance. A espacialidade fornece elementos para que pensemos sua construção e organização textual, além de lançar luzes importantes sobre a sua temática, como relata Marisa Martins Gama Khalil:

É a invenção de um espaço, uma terceira margem, que desencadeia o intenso efeito estético de uma narrativa de Guimarães Rosa; uma margem posicionada em uma zona de devir, lugar desencadeador de estranhamento no leitor. Uma enorme jangada – de pedra – vagueia pelo oceano e movimentada, em seu espaço outrora endurecido, sujeitos, posturas, ideologias. As mãos que fazem a península ibérica metamorfosear-se metaforicamente em jangada, as de Saramago, são as mesmas que realçam a coisificação dos sujeitos e a subjetivação dos espaços e objetos nos contos de Objeto quase. Sem os moinhos, Dom Quixote não teria sua imagem marcada em um espaço tão significativo e maravilhoso, espaço que contraria a disjunção entre o lógico e o ilógico. Um espaço maltratado pela ação climática da seca funciona não só como mote, mas como antagonista em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Em *o alienista*, de Machado de Assis, posicionar-se dentro e fora de um espaço, a Casa Verde, não se restringe a um simples movimento espacial, porém a toda uma revisão de posicionamentos ideológicos e completamente contraditórios de nossa sociedade. Nesse rol de narrativas, inserimos mais uma imagem, a do Cortiço, de Aluísio de Azevedo, um espaço emblemático por ser determinante na construção de identidades e subjetividades; ao mesmo tempo em que representa o espaço físico, estampa a formação de uma nova espacialidade, que definirá a constituição do ambiente urbano brasileiro. (GAMA-KHALIL, 2010, p. 215)

Esse espaço pode ser o lugar geográfico “onde” se passa uma obra: uma cidade, um bairro, uma rua, uma favela. Talvez um ambiente interno, como uma casa e seus objetos, um quarto, um barraco; ou, pelo contrário, um enredo que se desenvolva fora, isto é, ao ar livre, numa floresta ou numa situação espacial singular de localização. São inúmeras as possibilidades e, por meio do estudo desses espaços, do comportamento das personagens nesses ambientes, pode-se enriquecer a análise de uma obra, buscando os sentidos, suas mensagens – subliminares ou não. Vale ressaltar que, para Borges Filho, “O espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade” (FILHO, 2007, p. 17), portanto, não é necessário que o lugar exista efetivamente, o que importa é a imagem que é construída a partir de sua descrição no universo imaginário.

Uma das propostas desta pesquisa é investigar e analisar elementos de espacialidade nas cores de Maria Auxiliadora, no timbre vocal de Elza Soares e na poética de Carolina de Jesus. Acreditamos que são pontos de interseção que servirão para nos ajudar a entender e aprofundar no estilo artístico em que as três artistas se inserem, um estilo no qual a representação da realidade brasileira – por meio da descrição, da expressão, da narração e da interpretação – se dá em um contexto de protesto e crítica.

Segundo os estudos da temática e da tematologia, é abrangente nas obras das três artistas a temática “pessoal”, definida por Barthes “como a estrutura de uma existência”, conforme nos lembram Brunel, Pichois e Rousseau, ao afirmarem que “a vida de um escritor é sua biografia. [...] Sua existência é sua emergência no instante: a página que escreve é inseparável do instante que ele vive, mas também de um passado no qual ele mergulha suas raízes (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1990, p. 112). Seguindo essa perspectiva, Borges Filho afirma: “Apesar de os espaços a que estamos expostos durante nossa existência serem variados, ainda mais variada que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza” (FILHO, 2007, p. 71). É fundamental, portanto, entender a espacialidade de uma obra, buscando inclusive a percepção das próprias artistas do espaço que vivenciam, sobretudo no caso de Carolina, Maria Auxiliadora e Elza, em que a arte se mistura com a vida.

É de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que há, na literatura, uma espécie de visão. Em sentido mais estrito, sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” e do “olhar” do narrador. [...] Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação (BRANDÃO, 2013, p. 62).

Como explica Luis Alberto Brandão, a natureza do espaço é um elemento constitutivo importante do ponto de vista do narrador. E os espaços representados nas obras de Carolina, Maria Auxiliadora e Elza – de pobreza, de marginalidade e de resistência – situam na favela e em cenas do cotidiano o ponto de partida para nossos estudos. Sob esse contexto, Lélia Gonzalez (1984) nos apresenta o “lugar” de onde essas mulheres “falam”. Nesse contexto, a autora denuncia e nos conduz à reflexão:

As condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que têm que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir no mesmo ponto: a reinterpretção da teoria do “lugar natural” de Aristóteles. Desde a época



colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo. [...] Desde a casa grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (...) No caso do grupo dominado o que se constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias. [...] (GONZALEZ *apud* GONZALEZ, 1984, p. 232)

É daí que as três artistas iniciam suas falas, de onde projetam suas perspectivas, desse espaço de precariedade onde elas próprias viveram, tiveram suas experiências de vida e formaram sua visão de mundo, reflexões e críticas. Borges Filho explica que “a noção de espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada (continente), entidade de referência (conteúdo) e um observador” (FILHO, 2007, p. 17). Nessa perspectiva, percebe-se a valorização de “onde se passa uma obra” para um melhor entendimento desta e do comportamento de seus personagens: “Muitas vezes, é o espaço que influencia a personagem a agir de determinada maneira” (FILHO, 2007, p. 37).

Na obra literária de Carolina Maria de Jesus, percebemos, por meio das descrições do local onde a personagem-narradora – e também a autora – morava, que as imagens de pobreza influenciam e alteram seu comportamento. Suas descrições sobre a fome e a luta para sair de sua situação por meio da escrita – “Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. [...] Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui.” (JESUS, 1960, p. 21) – dialogam com as obras da pintora e da cantora nas imagens de resistência e luta que elas criavam em suas pinturas e com sua voz, ao mesmo tempo as situando no contexto da realidade social de nosso país.

Ainda como ponto de partida, lembremos que Carolina Maria de Jesus descreve aspectos da favela e da cidade, os quais estão igualmente presentes em algumas canções interpretadas por Elza Soares e nas pinturas de Maria Auxiliadora da Silva. Para além disso, podem-se incluir inúmeros elementos a serem observados nessas obras como índices de espacialidade que nos remetem aos gradientes sensoriais propostos por Borges Filho:

Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço (FILHO, 2007, p. 69).

Sob esse olhar, ao abordar cheiros, passagens e imagens da fome e da pobreza, como a falta de sapatos, o frio e outros fardos que a pobreza impõe, as artistas apresentam “efeitos de sentido” que estão abrangidos nos estudos da espacialidade. A partir desses elementos apresentados em suas obras buscamos nos aprofundar na espacialidade não somente dos lugares, mas também a das sensações corpóreas.

Como já mencionado, embora Elza Soares seja principalmente intérprete e não compositora, analisaremos neste trabalho as canções que se relacionam a partir de temáticas abordadas pelas três artistas. Pois as obras se justificam por meio da identificação da cantora com as letras melódicas e, sobretudo, mediante sua interpretação. As letras das canções são arroladas à própria história de vida de Elza Soares e seu lugar de fala: de um ambiente de pobreza, de sobrevivência e de superação por meio do canto. A voz e o timbre da cantora enfatizam a crítica social advinda das letras. Em Cavarero (2011) há uma singularidade na voz, “que, por si só, é capaz de atestar a unicidade de cada ser humano” (CAVARERO, 2011, p. 17). Mas para além da voz, “como se usa essa voz” torna-se elemento crucial para o entendimento das canções, como explica Pedro de Souza:

Tudo o que importa é focar no que se diz, na possibilidade de narrar o canto e a canção como experiência. Aí, pelos discursos que se faz a propósito de performances vocais, interessa mostrar como a voz se problematiza e se tematiza sobretudo pelo modo de emitir (SOUZA, 2011, p. 105).

Nesse contexto, ao “situar” Elza Soares como constituinte de uma arte que se produz para trazer à tona uma crítica social relevante, tal como ocorre com as artistas Carolina Maria de Jesus e Maria Auxiliadora da Silva, ouvimos as palavras de Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, que abordam o estudo do espaço na canção:

Muitas letras de canções possuem uma explícita referência espacial, em verdadeiras celebrações de lugares ou ao contrário, em contestações referenciadas às condições de vida em determinados lugares. Do ponto de vista da melodia, há nítida relação entre música e região (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 13)

Portanto, para além dos estudos da interpretação abordados anteriormente, é essencial apoiar-se na análise da letra e da melodia da canção conforme Corrêa e Rosendahl complementam:

Se esforços foram empreendidos pelos geógrafos visando interpretar textos literários e letras de música, existe, no entanto, a necessidade de eles interpretarem as melodias, procurando estabelecer conexões entre notas

musicais e contexto espacial temporal. Essa é uma tarefa árdua, que pressupõe sólido domínio de música por parte dos profissionais, isto é, domínio de outras linguagens (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 9)

Em vista disso buscou-se observar os elementos de espacialidade nas obras das três artistas e seus diálogos com vias a enriquecer os estudos interartísticos não somente do ponto de vista estético, mas também no que diz respeito à visão crítica que as obras de Carolina de Jesus, Maria Auxiliadora e Elza Soares suscitam. O estudo do espaço é ampliado por um olhar “social” dos elementos espaciais observados e analisados no cruzamento dessas três poéticas. Como Luciene Azevedo e Regina Dalcastagnè afirmam,

mais do que buscar os modos como o espaço aparece representado na literatura brasileira contemporânea, procura-se discutir as tensões estabelecidas a partir de relações conflituosas com o espaço vivenciadas dentro e no entorno das obras. (AZEVEDO; DALCASTAGNÈ, 2015, p. 11)

Por meio desse pensamento propomos aprofundar o entendimento das obras das artistas por meio da observação e análise de suas vivências inseridas em suas obras e dos espaços sociais que as artistas apresentam em seus “textos” escritos, cantados e pintados. Para além disso, por meio da percepção de que as obras das artistas advêm de suas vivências, experiências e visão de um mundo “real”; aproximar suas obras analiticamente permite um entendimento de suas histórias e do contexto histórico-social a que as artistas foram submetidas; suas obras baseiam-se em um contexto de verossimilhança sem perder seu contexto estético. Nesse sentido, Brandão reflete que:

No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa. O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de se tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional. Entretanto, para se investigar de que maneira a dicotomia é transgredida, não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, e se conceba uma relação que incorpore – ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do mecanismo literário – uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário. (BRANDÃO, 2013, p.33)

Embora haja um “real” nas obras das artistas por meio da escrita, da voz e do pictórico, há também um “ficcional”, pois, nenhuma escrita, pintura e canção retrata

totalmente a realidade. À medida que as artistas criam, muitos de seus gestos e próprias interpretações estão inseridos em suas obras e, portanto, é o “imaginário” que une realidade e ficção na estrutura em que se ancora em uma “experiência estética”.

Sob o olhar da espacialidade na literatura e nas outras artes buscamos, então, investigar primeiramente, de onde vêm essas mulheres, qual o lugar de suas escritas e vozes e, para além disso, propomos realizar análises de suas obras por meio de um diálogo interartístico, a partir da observação de seus olhares, gestos e falas que advém de suas vivências e do coletivo. Compreender suas contribuições estéticas e críticas por meio de suas artes poderá ampliar o entendimento de questões sociais e raciais no Brasil do período “pós-abolição” até os dias de hoje.

## **2.1 O Planeta Fome: foi a partir desse lugar...**

São mais de cem anos de história<sup>11</sup> desde que nasceram até os dias de hoje. Neste capítulo, as vivências de Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e de Elza Soares serão contadas a partir de suas escritas, vozes, cantos, quadros, imagens, depoimentos, vivências e memórias. São experiências que expandem nosso conhecimento para o saber de um povo diaspórico, que carrega a herança da escravidão, que foi excluído economicamente do mercado de trabalho e socialmente das camadas mais privilegiadas da população. Esse povo luta diariamente para ser inserido na história canônica, aquela que aprendemos na escola, por meio de livros didáticos erráticos e que contam a história a partir de uma visão unilateral, segregadora e violentamente excludente. Para corroborar, dialogar, por vezes contrapor, e, por hora, costurar essas histórias contadas a partir de suas obras, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, entre outros e outras críticas e pensadoras da questão da negritude, entrarão neste texto conduzindo essas vozes de resistência e de enfrentamento ao racismo histórico e suas consequências.

Carolina, Maria e Elza são três artistas negras, contemporâneas entre si, as quais, com os seus “jeitos de fazer arte” – para além de suas buscas formais estéticas–, desdobram críticas sociopolíticas a partir de suas próprias trajetórias e visões de mundo. Ao nos debruçarmos sobre elas, entendemos que suas produções configuram veículos

---

<sup>11</sup> Partes desse capítulo foram publicadas no artigo “História e memória em Carolina de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares”, pela *Revista de Letras-Juçara*, em 2021 (v. CAMPOS, 2021). Disponível em: <https://uema.openjournalsolutions.com.br/portal/index.php/jucara/article/view/2581>

potentes de entendimento da história pós-colonialista, marcada pelo racismo do período pós-abolição até os dias de hoje.

Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares nascem e crescem em um momento de “pós-escravidão”, no qual a imigração europeia e asiática ocupa o mercado de trabalho deixando os negros “no mesmo contexto da escravidão” e excluídos de qualquer oportunidade de conseguir empregos dignos, de frequentar a escola, de obter moradia adequada e, sobretudo, de poder escolher uma profissão e sobre esse aspecto, Gonzalez destaca:

Desde a Independência aos dias atuais, todo um pensamento e uma prática político-social, preocupados com a chamada *questão nacional*, têm procurado excluir a população negra de seus projetos de construção da nação brasileira. Assim sendo, não foi por acaso que os imigrantes europeus se concentraram em regiões que, do ponto de vista político e econômico, detém a hegemonia quanto à determinação dos destinos do país. (GONZALEZ, 2020, p. 94, grifo da autora)

No livro *Diário de Bitita* (1986), Carolina de Jesus relata como, a partir da chegada dos imigrantes europeus em sua cidade – com sua dominação no trabalho agrícola logo após a suposta abolição da escravatura –, lhes foram retiradas as oportunidades. Enredada nessas condições, ela sai de Sacramento, em Minas Gerais – cidade onde nasceu e viveu sua infância e início da adolescência –, e depois de muitas andanças se instala em São Paulo como catadora de papel. É nesse contexto também que as histórias de Elza Soares e Maria Auxiliadora se desencadeiam: excluídas socialmente e desprovidas de qualquer condição de se inserirem no mercado de trabalho. A mineira Maria Auxiliadora da Silva, ainda criança, muda-se para a capital paulista e, com tenra idade, passa a trabalhar em casa de família para ajudar os pais. Elza Soares, por sua vez, bem nova faz-se lavadeira e, posteriormente, emprega-se em uma fábrica de sabão. As três mulheres carregam em suas biografias o legado da escravidão, a partir de uma sociedade excludente e discriminatória, que sustenta e conserva a desigualdade social até os dias de hoje.

Embora Carolina, Maria Auxiliadora e Elza tenham seguido modalidades artísticas distintas, e as suas biografias revelem diferentes motivações para que tenham se tornado artistas, percebemos um discurso comum que se modula em suas obras: a opção pela arte é uma forma de fugir da pobreza, mas também de superar conflitos mais íntimos, de integração ao meio artístico, cultural e social. “Pretendemos uma abordagem

da Literatura Negra como um possível espaço construtor, mantenedor e difusor de uma memória étnica, assim como um espaço revelador de uma poética de nossa afro-brasilidade”, certa vez disse Conceição Evaristo (EVARISTO, 1996, p. 3), numa declaração que certamente contempla a atuação de Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares. Nesse aspecto, Evaristo reflete igualmente que:

A literatura negra, no momento em que se volta para o passado e em que retoma a linha do tempo pela memória, pode ser lida como uma necessidade de reconstrução ou construção de um passado histórico para relacioná-lo ao tempo e à história presente. Entretanto, não vai lidar só com o passado remoto, mas também com o passado recente, com a continuidade e com a descontinuidade, com a ruptura, com o cotidiano, com a matéria do hoje e do agora. O canto da diáspora vai tentar preencher as ausências premeditadas a apagar as falas distorcidas de uma história oficial que poucas vezes contempla, sob o ponto de vista negro, a presença dos descendentes de africanos em solo, brasileiro (EVARISTO, 1996, p. 103)

Suas obras se inserem em um discurso identitário, que revive e reinventa uma “memória étnica” e que possibilita reconstruir a história do povo negro.

Carolina, Auxiliadora e Elza a duras penas escolhem a arte como profissão, como meio de vida. Em o *Diário de Bitita*, Carolina de Jesus diz que conheceu a literatura ainda pequena e, embora tenha tido acesso a poucos livros quando foi alfabetizada, mostrava-se curiosa por saber histórias que ocorriam em sua cidade e no Brasil por meio da oralidade. Tanto o seu avô como um senhor letrado de Sacramento tiveram grande participação nos conhecimentos que adquiria quando criança.

Maria Auxiliadora veio de uma família numerosa de artistas, artesãos e bordadeiras. Sua família expunha no Embú das Artes, e, muito criança, a pintora aprendeu a bordar com sua mãe. Auxiliadora, assim, teve contato com as cores e as texturas desde muito cedo, mas, no entanto, a produção artística a que temos acesso, transcorreu no curto período de seis anos: de 1968 a 1974, quando não conseguiu resistir a um câncer.

Elza Soares cantava desde criança. Gostava de ouvir rádio, especialmente a cantora Ângela Maria (1929-2018), e começou a se exhibir publicamente para os funcionários da fábrica de sabão onde trabalhava. Sua carreira iniciou-se no programa de rádio Calouros em Desfile, de Ary Barroso, como relembra a cantora anos depois, para seu segundo biógrafo, Zeca Camargo:

“Entrei segurando minha roupa para ela não desmontar e arrastando uma sandália muito vagabunda, que era a única que eu tinha, e o Ary logo me

olhou com aquela cara de quem ia aprontar alguma comigo.” As gargalhadas só cresciam e com elas o apresentador se sentiu ainda mais à vontade para ironizar a candidata “fresquinha”. “O que você veio fazer aqui?”, perguntou impiedoso. “Vim cantar”, respondeu Elza, achando que era melhor não ceder às brincadeiras. Ele dobrou então a provocação: “E quem disse que você canta?” Outra resposta curta: “Eu, seu Ary.” Apesar da aparência risível, parecia uma caloura difícil de “quebrar” com qualquer piada. Por isso, talvez, a próxima pergunta tinha beirado a grosseria: “Então, agora, me responda, menina, de que planeta você veio?” Elza: “Do seu planeta, seu Ary!” O apresentador, já perdendo a paciência, insistiu: “E posso perguntar que planeta é esse?” Parecia que a resposta já estava na ponta da língua: “Do planeta fome.” As risadas foram escasseando como lâmpadas que se apagam uma a uma num grande salão. Talvez despertado do transe irônico pelo silêncio, Ary Barroso cortou as gracinhas e convidou, então, Elza para cantar. “De Paulo Marques e Ailce Chaves, ‘Lama’.” Era uma escolha no mínimo curiosa. A gravação original, de 1952, foi um sucesso enorme na voz de Linda Rodrigues. Mas a letra de “Lama” era tristíssima, de uma falta de autoestima que, talvez de maneira não calculada, acabava refletindo o que ela sentia por dentro. Hoje ela admite: “Não sei bem por que escolhi essa canção, mas provavelmente tinha a ver com meu estado de espírito.” Mas naquela época ela mal conseguia processar o que poderia ser um amor destrutivo. Sua vida era, sim, cheia de tristeza, mas quase todas ligadas às dificuldades que passava para sustentar sua família. A desilusão amorosa que a letra da música trazia era algo que ela só experimentaria muito tempo depois... Mas talvez ela tenha escolhido “Lama” só pela chance que tinha de rasgar sua voz no verso que diz “Acha-se com o direito de querer me humilhar” – em que aquele “a” da primeira sílaba se transformava numa superfície áspera e sofrida, com suas cordas vocais que ela não sabia ainda o quanto eram preciosas, imprimindo aquele som que seria sua marca registrada. (CAMARGO, 2018, p. 65-66)

Ao terminar a canção, Camargo relata ainda que: “Ainda no silêncio, enquanto algumas palmas eram ouvidas no auditório, o apresentador levantou-se solenemente, colocou o braço esquerdo no ombro de Elza e disse bem perto do microfone: ‘Senhoras e senhores, nasce uma estrela’” (CAMARGO, 2018, p. 69).

Desse modo, observamos que, embora em um contexto de falta de oportunidades, discriminação e marginalidade, as três artistas buscam, por meio da arte, encontrar a própria voz, a inserção no meio artístico e a superação de sua pobreza. Nessa linha, Carolina, Auxiliadora e Elza se valem de temáticas como a crítica social a partir de suas vivências, memórias e de seus olhares sobre o outro.

Sob esse aspecto, apresentamos o controverso diário de Carolina, *O Diário de Bitita*, como meio de aprofundamento do contexto histórico que as três artistas vivenciaram: seu nascimento, crescimento e o momento no qual a arte como profissão se evidenciou em suas vidas. E, frente ao diálogo que se propõe, quadros de Auxiliadora e canções interpretadas por Elza Soares serão apresentados no presente texto.

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914.<sup>12</sup> No livro de memórias, o *Diário de Bitita*, a autora relata seu dia a dia desde a infância até sua saída de Sacramento, em Minas Gerais, onde nasceu. Os manuscritos que resultaram no *Diário* foram entregues a duas jornalistas que viviam na França, poucos anos antes de Carolina falecer. Publicado em 1982 pela Editora *Métaille*, na França, o *Journal de Bitita* resultou de textos que foram selecionados, traduzidos para o francês e divididos em vinte e dois breves capítulos, que remetem a contos independentes entre si, cujos títulos evidenciam o tema sobre o qual Carolina se debruça. Posteriormente, em 1986, o livro foi retraduzido do francês para o português e lançado pela editora Nova Fronteira. Em consequência disso, conforme relata Fernandez (2014), houve muita dúvida quanto à originalidade da autoria do texto. No entanto, segundo a pesquisadora: “[...] após diversos estudos sobre os manuscritos carolinianos, além da materialidade das microfilmagens de alguns cadernos disponíveis na base digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, esses questionamentos caíram por terra” (FERNANDEZ, 2014, p. 286-287).

Vale lembrar que o *Diário*, como o conjunto de obras de Carolina de Jesus, insere-se no contexto de escrevivência, que, como já expusemos, aborda um estilo no qual a narração ocorre a partir de vivências próprias e vivências outras, de um olhar sobre si e sobre o outro.

---

<sup>12</sup> Segundo Fernandez: “Em 2014, celebrou-se o centenário de Carolina Maria de Jesus, muito embora a própria escritora, em seus manuscritos, tenha colocado em questão a data de seu nascimento. Segundo ela, pode ter sido em 1914, 1915 ou 1919, pois afirma não ter sido registrada em cartório, prática interdita aos negros nascidos na antiga cidade escravocrata de Sacramento, em Minas Gerais”. (FERNANDEZ, 2018, p. 18). Na narrativa, Carolina apresenta uma dúvida quanto ao ano de seu nascimento. Há uma discrepância entre o ano de seu nascimento registrado em 1914 e o ano da morte de seu avô que foi em 1927, quando sua mãe lhe afirma que nesse ano, Carolina tinha seis anos, portanto, teria nascido em 1921? A narração de Carolina inicia-se quando a “personagem-menina” tinha aproximadamente quatro anos de idade. Desse modo, o *Diário de Bitita* inicia-se ou em 1918, ou em 1925. Um dado que poderia esclarecer tal dúvida seria que, ao relatar o ano no qual as crianças negras poderiam frequentar a escola, que seria 1925, Carolina ainda não teria iniciado seus estudos, pois ela narra esse acontecimento no capítulo posterior à morte de seu avô, quando teria seis anos e, portanto, poderia ir para a escola. Dessa maneira, por meio de seus relatos, seria mais coerente constatar que a autora nasceu em aproximadamente 1921 e fora para a escola em 1927, com seis anos, logo após a morte de seu avô. De outro modo, pensamos que se Carolina tivesse nascido em 1914, a autora teria frequentado a escola com onze anos de idade, pois a admissão de crianças negras nas escolas ocorreu apenas em 1925, segundo a autora, e possivelmente, Carolina registraria esse dado em sua narrativa memorialística. Logo, parece coerente que ela tenha nascido em 1921 e que suas memórias no *Diário* tenham sido narradas a partir do ano 1925, quando Carolina era ainda muito pequena e não sabia ler. Esse dado torna-se relevante como referência histórica, pois toda a narração de Carolina sobre as notícias que recebia via as leituras do senhor Manoel Nogueira e os acontecimentos que ocorriam em sua cidade parecem iniciar-se em 1925 e não em 1918.



No *Diário de Bitita* pode-se ter uma perspectiva clara do momento pós-escravidão a partir das narrações de Carolina sobre as experiências vividas na escola, na família, e igualmente, a partir de seus relatos sobre seu relacionamento com seu avô, seu processo de letramento, seu relacionamento com outras crianças e famílias. Como observam Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus sua filha, no prefácio de *Casa de Alvenaria* (2021):

É preciso lembrar, ainda, que Carolina Maria de Jesus nasceu nos princípios do século XX, em 1914, ou seja, somente 26 anos após a assinatura da Lei Áurea. A escritora experimentou, desde a infância, todas as dificuldades que marcaram a vida dos descendentes dos ex-escravizados no período conhecido como pós-abolição. (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 13)

Nas breves narrações, a personagem-narradora-autora demonstra curiosidade aguçada, forte personalidade e perspicaz percepção da realidade que vive. A partir de seu olhar, a escritora relata não apenas a própria história, como também expõe o período no qual os negros libertos, já havia quase trinta anos eram submetidos a uma intensa falta de oportunidades, à violência policial, carregando um legado de discriminação e exclusão racial. Para além de um livro de memórias, contadas em breves capítulos, Carolina narra a história de seu povo, de um povo que vive as consequências da escravidão, como prática de arquivamento.

No *Diário de Bitita*, que foi escrito nos anos 1970, Carolina, que tinha em torno de 60 anos, apresenta narrações memorialísticas e reflete sobre vivências e aprendizados que ocorreram no passado, diferentemente de *Quarto de despejo*, no qual ela escreve sobre experiências cotidianas vivenciadas no tempo presente. O tempo do *Diário*, portanto, é o início do século XX e, para que possamos identificar seu livro como registro histórico e prática de arquivamento, é necessário que localizemos o tempo de sua narração, embora as reflexões, indignações e denúncias de Carolina perpassem o tempo “real”.

Como já mencionado anteriormente, no *Diário de Bitita*, Carolina Maria de Jesus narra suas vivências e de seus familiares, acontecimentos das pessoas de sua cidade e notícias e histórias do Brasil em meio a reflexões sobre racismo, violências e falta de oportunidades como consequências da escravidão. Destarte, constatamos que a referida obra poderá ser considerada um registro histórico. Por meio de sua leitura é possível entender mais profundamente o que ocorreu com os negros que viviam em

Minas Gerais após a abolição dos escravos, em 1888, embora a autora inicie sua narração nos anos 1920, aproximadamente trinta anos após a “libertação dos escravos”.

A natureza material do arquivo – pelo menos antes da digitalização – demonstra que ele está inscrito no universo dos sentidos: em um universo tátil, já que o documento pode ser tocado, em um universo visual, porque pode ser visto, e em um universo cognitivo, porque pode ser lido e decodificado. Consequentemente, porque ele existe, o arquivo se torna o exterminador da dúvida, exercendo poder debilitante sobre a dúvida. Então ele adquire o status de prova. É a prova de que uma vida realmente existiu, de que alguma coisa realmente aconteceu, ele representa um fato sobre o qual você pode prestar contas. O destino final do arquivo está, então, sempre situado fora da sua própria materialidade, na história que o faz possível (MBEMBE, 2002, p. 20-21, tradução nossa)

A partir da visão de Achille Mbembe, consideramos que o *Diário de Bitita* pode ser lido como uma peça de arquivo da história do povo negro pós-escravidão na região mineira, contado por uma mulher que testemunha o tratamento dado aos negros, que vive e sofre o preconceito, que reflete as diferenças ainda em tenra idade. Mbembe afirma igualmente que:

Por meio de documentos arquivados, somos apresentados com peças do tempo a serem montadas, fragmentos de vida para colocar em ordem, um depois do outro, numa tentativa de formular uma história que adquire coerência através da capacidade de estabelecer ligações entre o começo e o fim. Uma montagem de fragmentos então cria a ilusão da totalidade e da continuidade. (MBEMBE, 2002, p. 21, tradução nossa)

O *Diário* se torna uma peça de arquivo, à medida que Carolina documenta a falta de oportunidades, a exclusão social, a violência, os comportamentos cotidianos, o poder policial, o tratamento dado às mulheres negras, por meio de seu olhar e vivência. A autora retrata um momento da história do Brasil em um local específico. Esses relatos são fragmentos que fazem parte da história pós-escravidão e, portanto, poderá ser considerado um documento; parte de um arquivo da construção da história dos negros no país.

Embora Carolina rememore acontecimentos e traumas, é possível que nem sempre seja totalmente fiel à realidade, pois o *Diário* é uma obra estética e, ainda que apresente um teor memorialístico, é passível de interpretações pessoais. Há um compromisso com o real, mas existe uma linha tênue entre a memória e a imaginação, sob esse olhar Ricouer reflete:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida a rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOUER, 2007, p. 25)

Vale ressaltar que há uma veracidade que reflete a realidade social sem perder seu caráter estético. A narração de Carolina retrata o sofrimento físico, social, psicológico e espiritual do ser humano perante o racismo. Ao observarmos que seus relatos fazem parte da história negra pós-escravidão e que dialogam com pesquisas de outros teóricos e escritores, podemos constatar que o *Diário de Bitita* poderá ser visto como um registro documental que permite a realização de pesquisas sobre o momento e o local ao qual a autora está se referindo.

Para além disso, Carolina narra o “sofrimento” do negro e seu próprio sofrimento. Não se trata “apenas” de um documento com dados, de um formulário, uma lista de nomes e contas, uma ata ou um documento comum de arquivo. Pensamos no livro de Carolina como um documento arquivável, pois registra um momento da história dos negros no Brasil, porém, ao mesmo tempo, como um objeto artístico que possibilita aprofundar em aspectos humanísticos o que ocorreu com os negros no período pós-escravatura. Observamos seu livro como um “objeto” humanizador, ou seja, um objeto transformador de ideias e valores. Dessa maneira, quanto mais se conhece uma história de sofrimento e dor, tanto mais haveria uma noção de acontecimentos que não deveriam ocorrer novamente como o holocausto, as guerras, as violências religiosas, os preconceitos em geral e obviamente, o racismo.

Portanto, faz-se relevante pensar em arquivamento quando se trata de um livro autobiográfico como o *Diário de Bitita*, por sua humanização histórica e porque no Brasil há uma necessidade de coleta de documentos que registrem histórias “não oficiais”, histórias que não foram contadas, escritas e registradas pelos brancos desde que o Brasil foi “descoberto” e colonizado. Lembremos do episódio da “queima de arquivos” da qual Rui Barbosa foi o principal partícipe. Com o objetivo de não criar conflitos entre os senhores de escravos e o Estado, Rui Barbosa ordenou a queima de arquivos para evitar que os senhores pedissem indenização ao Estado pelos escravizados libertos. A medida, porém, evitou igualmente a possibilidade de que houvesse registros desse momento histórico por meio dos documentos que já não existem. Sobre esse acontecimento, Francisco Barbosa aponta:

O ato que mandou queimar todos os papéis, livros e documentos relativos a escravos nas repartições do Ministério da Fazenda teve por finalidade eliminar os comprovantes de natureza fiscal que pudessem ser utilizados pelos ex-senhores para pleitear a indenização junto ao governo da República, já que a lei de 13 de maio de 1888 havia declarado extinta a escravidão, sem reconhecer o direito de propriedade servil. Nem poderia fazê-lo. O próprio Rui Barbosa, dissertando a respeito deixara bem claro esse ponto, ao relatar o projeto de emancipação do elemento servil em 1884: “O princípio da indenização ficara repudiado para sempre, e rotos com ele os famosos títulos de senhorio da raça branca sobre a negra. Essa intuição iluminou em um relâmpago o futuro, e travou a pugna entre o ódio e a esperança”. Assim o ato de Rui Barbosa deve ser examinado à luz da mentalidade da época e das circunstâncias políticas que o cercaram, sem o que não estaríamos fazendo história. (BARBOSA, 1988, p. 11)

Embora, Francisco Barbosa justifique a atitude de Rui Barbosa, seu ato deixou uma lacuna nos estudos da escravatura brasileira: quem são foram os escravizados, quais são seus nomes, de onde vieram, para onde foram, o que fizeram, o que sofreram, quem os fez sofrer, quem fugiu, quem nasceu e quando nasceu, quem morreu e quando morreu, quantos eram? Nunca saberemos. Portanto, acentuamos a importância do registro histórico e do arquivamento de narrações memorialísticas como o *Diário*, que proporcionam um aprofundamento no entendimento da história e permitem a formação de consciências. Nascimento aponta que:

Caso o negro perdesse a memória do tráfico e da escravidão, ele se distanciaria cada vez mais da África e acabaria perdendo a lembrança do seu ponto de partida. E este ponto de partida é o ponto básico: quem não tem passado não tem presente e nem poderá ter futuro. Evocar o tráfico, lembrar constantemente da escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isso represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. Esta hipótese está muito longe de minha proposição. O que quero dizer é que tráfico e escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício de nossos antepassados para que a raça sobrevivesse. (NASCIMENTO, 1980, p. 87)

Nesse sentido, refletimos que a falta de conhecimento do que de fato ocorreu na história do povo negro em nosso país tem sido uma das razões pelas quais não há ações políticas para acabar com o racismo e conseqüentemente com a exclusão, a desigualdade social, o alto índice de assassinato de pessoas negras, o feminicídio e a violência policial. Um país como o Brasil tem sido um país sem memória. Embora tenha havido algum avanço nos últimos anos, com a inclusão dos negros nas universidades e sua conseqüente inserção no mercado de trabalho, além de políticas públicas para a punição do racismo declarado, ainda assim essas ações foram

insuficientes e não houve uma conscientização que de fato fizesse as pessoas compreenderem seu racismo e lutarem por igualdade racial.

Até agora, nós tratamos o arquivo baseados no seu poder como relíquia, e sua capacidade de funcionar como uma instituição imaginária. Nós deixamos deliberadamente de fora dois aspectos: a experiência subjetiva dos indivíduos sobre o arquivo, e a relação entre o arquivo e o estado. (MBEMBE, 2002, p. 22-23, tradução nossa)

As palavras de Mbembe nos levam a pensar que a leitura de obras como a de Carolina, tratadas então como peças de arquivo, poderia ter um importante papel na conscientização individual sobre o racismo e no fomento de ações políticas afirmativas realizadas pelo estado.

Localizada em uma pequena e pacata cidade interiorana, sua obra dialoga com reflexões de Abdias do Nascimento sobre o legado da escravidão em *Quilombismo* (1980) e confirma, por meio de relatos próximos aos do dramaturgo e pensador, o momento histórico que vivia. A autora esmiuça o tratamento que os negros recebiam, suas condições de trabalho, suas dificuldades de ascensão social, a falta de oportunidades, que lhes foram usurpadas a partir da entrada dos imigrantes europeus, e o sonho de migrar para o estado de São Paulo na esperança de ascensão socioeconômica e cultural. A autora aborda o racismo não apenas por meio dos relatos os quais ouvia do Senhor Manoel Nogueira, mas também a partir da observação dos acontecimentos cotidianos da cidade e, ainda, do que ela própria sofria por ser negra.

Duas figuras tornam-se centrais para que Carolina desenvolva uma curiosidade aguçada e um interesse pela escrita: “Para mim, as pessoas mais importantes eram minha mãe e meu avô” (JESUS, 2007, p. 08). Embora nenhum dos dois tenha tido oportunidade de letrar-se, ambos eram pessoas que exerciam grande influência sobre a personagem. Sua mãe, embora sempre atarefada, ouvia as reclamações e angústias de Carolina e respondia, quando podia, as suas curiosidades mais infantis e os seus pensamentos mais esdrúxulos. A mãe era sua referência, a quem ela recorria em busca de respostas para suas indagações, embora isso nem sempre ocorresse:

Minhas idéias variavam de minuto a minuto, iguais às nuvens no espaço que formam belíssimos cenários, porque se o céu fosse sempre azul não seria gracioso. Um dia perguntei a minha mãe: — Mamãe, eu sou gente ou bicho? — Você é gente, minha filha! — O que é ser gente? A minha mãe não respondeu. (JESUS, 2007, p. 10)

Seu avô, Benedito José da Silva, que recebeu o sobrenome de seu senhor ainda no período da escravidão, era uma pessoa sábia, muito conhecida e respeitada na cidade. Ao escrever sobre ele, como personagem-menina, Carolina acentua uma forte admiração e influência para que se tornasse um menina-mulher curiosa, interessada pelas histórias e sobretudo uma observadora da realidade que lhe era imposta.

Para além da mãe e do avô, a escritora não se esquece da mulher que aconselhou sua mãe a levá-la para a escola: Dona Maria Leite era uma senhora que, segundo a escritora, ajudava os pobres e, por sua insistência, fez com que sua mãe a obrigasse a ir à escola, na verdade, para não a contrariar. Carolina narra igualmente que, por causa de sua aguçada curiosidade, sua mãe lhe contou que um famoso médium espírita que viveu em Sacramento em fins de 1880 e início do século XX, o “senhor Eurípedes Barsanulfo, disse-lhe: ela é poetisa” (JESUS, 2007, p. 14).

Sobre as diferenças raciais, Carolina questionava, indignada, a presença constante do racismo em sua vida desde tenra idade e reclama da falta de acesso à escola: “A maioria dos negros era analfabeta. Já haviam perdido a fé nos predominadores e em si próprios” (JESUS, 2007, p. 30). A escola era um espaço de exclusão mesmo em 1925, quando já se admitia a presença de alunas negras. Ela conta que, quando retornava de lá, elas

estavam chorando, dizendo que não queriam voltar à escola porque os brancos falavam que os negros eram fedidos. As professoras aceitavam os alunos pretos por imposição. Mas se o negro não passava de ano, as mães iam procurar as professoras e diziam: – A senhora não deixou meu filho entrar no segundo ano porque ele é negro, mas ele sabe ler e escrever o a-b-c. Os filhos de Júlio Borges passaram de ano, as netas de José Afonso também. Se eu pudesse com mau-olhado estragar a vida de uma professora como a senhora... As professoras não respondiam. Compreendiam que havia mentalidades opostas. Uma pessoa culta e uma pessoa inculta não chegavam a uma concórdia. Elas diziam que toda profissão tem seu lado negativo. Depois exclamavam: – Os abolicionistas, vejam o que fizeram! Essa gente agora pensa que pode falar de igual para igual. Eu, na época da abolição, tinha mandado toda essa gente repugnante de volta à África. (JESUS, 2007, p. 45)

Havia uma enorme dificuldade de inclusão dos negros no ensino e, conseqüentemente, de superação do analfabetismo pela comunidade negra no país. Com a preferência, quase exclusividade, dos imigrantes europeus à frente da produção agrícola, o acesso a condições dignas de trabalho e sustento ficava ainda mais dificultado. Carolina relata a recusa de um projeto da Câmara segundo o qual “cada estado deveria ceder terras para os negros cultivarem”, porque:

O Brasil abria imigração para a Itália. [...] Eles vinham para serem colonos; iam arrendar as terras dos fazendeiros, para plantações. [...] Quando os italianos chegaram, viram que o único braço a seu alcance para auxiliá-los era o braço negro. (JESUS, 2007, p. 46)

A princípio, os italianos pagavam bem os trabalhadores negros, permitindo inclusive que eles se relacionassem com suas filhas. Era a época da produção de café e segundo a autora, “o Brasil agrícola era o Brasil rico”. Aos poucos os italianos foram prosperando e comprando terras. De colonos passaram a ser fazendeiros e, de alguma maneira, as relações com os trabalhadores negros foram se tornando conflituosas. Os negros, que só deixavam a fazenda nos fins de semana para se reunir com a família, ficavam sob constante vigilância da polícia e, se não retornassem ao trabalho, eram punidos, às vezes, até com prisão. De acordo com a narradora:

De madrugada eles deixavam a cidade. Tinham medo de irem presos com um soldado do lado. Que vergonha todos olhando! Se era época do frio o negro transpirava. Quando era posto em liberdade, desaparecia para sempre. Mas os brancos não iam presos. E essas prerrogativas, estas imunidades, essas concessões deixavam os predominares mais autoritários. O filho do pobre, quando nascia já estava destinado a trabalhar na enxada. (JESUS, 2007, p. 49)

As palavras de Abdias do Nascimento (1980) corroboram para o entendimento de um momento no qual, como consequência da escravidão, confirma-se o lugar de exclusão e marginalidade que foi imposta à comunidade negra “liberta” em todos os âmbitos:

Após a abolição formal da escravidão a 13 de maio de 1888, o africano escravizado adquiriu o status legal de “cidadão”; paradoxalmente, no mesmo instante ele se tornou o negro indesejável, agredido por todos os lados, excluído da sociedade, marginalizado no mercado de trabalho, destituído da própria existência humana. [...] agora havia a prostituição da mulher negra, a criminalidade do negro, a delinquência da infância negra. A família negra estava destituída das possibilidades econômicas de sobrevivência ao nível de uma condição humana normal. (NASCIMENTO, 1980, p. 63-65)

Para além disso, Nascimento (1980) afirma que estimular a vinda dos europeus para trabalhar tanto nos trabalhos agrícolas como na indústria era parte da política de embranquecimento da população, pois os trabalhadores brancos eram preferidos e faziam parte do “*stock* étnico e cultural”, de modo que o negro permanecia marginal. Nascimento aponta ainda que: “Com essa prática, o preconceito e a discriminação raciais reiteram a situação de racismo incubado na estrutura da supremacia branca escravocrata”. (NASCIMENTO, 1980, p. 65-66). Portanto, observamos que, pela falta

de trabalho ou de pagamento digno (quando o negro conseguia trabalhar), criava-se e mantinha-se uma situação de exclusão e de marginalidade negra.

Carolina também reflete sobre o papel a que as mulheres negras eram submetidas no período pós-escravidão, ao terem que trabalhar nas casas das pessoas ricas:

As mulheres pobres não tinham tempo disponível para cuidar de seus lares. Às seis da manhã, elas deviam estar nas casas das patroas para acenderem o fogo e preparar a refeição matinal. Que coisa horrível! As que tinham mães deixavam com elas seus filhos e seus lares. A empregada era obrigada a cozinhar, lavar e passar. As refeições deveriam ser preparadas com arte [...] Havia pessoas para trabalhar e pouquíssimos os locais de trabalho. A patroa era tratada como se fosse uma santa no altar. [...] Se o patrão espancasse o filho da cozinheira, ela não devia reclamar para não perder o emprego. Mas se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha! O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando em bonecas, nas cirandas cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor [...] No fim de nove meses a negrinha era mãe de um mulato pardo. [...] Que luta para aquela mãe criar aquele filho! Quantas mães solteiras se suicidavam, outras morriam tísicas de tanto chorar. (JESUS, 2007, p. 37-40)

Carolina denuncia o tratamento dado às mulheres que trabalhavam e nunca podiam denunciar ou reclamar de qualquer coisa. Não havia nenhuma segurança empregatícia e, desse modo, elas tinham que se sujeitar a qualquer tipo de violência, inclusive o estupro de suas filhas. Portanto, essas mulheres não tinham controle sobre seus corpos e, menos ainda, sobre o tratamento dado aos seus filhos e suas filhas. Nesse sentido, Beatriz Nascimento relata:

A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, desse modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A “herança escravocrata” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau na indústria de transformação, nas áreas urbanas, e que permaneça como trabalhadora nas áreas rurais. Podemos acrescentar, no entanto, ao que expusemos acima, que a essas sobrevivências ou esses resíduos do escravagismo se superpõe os mecanismos atuais de manutenção de privilégios por parte do grupo dominante. Mecanismos que são essencialmente ideológicos e que, ao se debruçarem sobre as condições objetivas da sociedade, têm efeitos discriminatórios. Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, isso se deve tanto ao fato de ela ser mulher de raça negra quanto a terem sido escravos seus antepassados. (NASCIMENTO, 2021, p. 58)

Observa-se no período pós-escravidão, portanto, uma continuidade das péssimas condições a que as mulheres negras eram submetidas na época da escravatura. Essas condições resultaram em outro legado: o complexo de inferioridade que foi se



formando na mente e no espírito das pessoas negras. Carolina sente o racismo na própria pele, todavia ela fala por si e pelo outro. Em tom de indignação a autora reflete:

Ficava duvidando das minhas possibilidades porque os doutores de Coimbra diziam que os negros não tinham capacidade. Seria aquilo perseguição? Qual era o mal que os negros haviam feito aos portugueses? Por que é que eles nos odiavam, se os negros eram pobres e não podiam competir com eles em nada? Aquelas críticas eram complexas na mente do negro (JESUS, 2007, p. 50).

Os questionamentos da escritora quanto a superioridade do branco sobre o negro é colocada pela autora continuamente. Carolina denunciava e se interrogava:

Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam: - Eles são como os espinhos, nascem como plantas. Não compreendi, mas achei isso tudo tão confuso! Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo: - Cabelo pixaim, Cabelo duro! Eu lutava para fazer meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. O negro é filho de macaco. Que vontade de jogar pedras [...] Fui ficando triste. O mundo há de ser sempre assim: Negro praqui, negro prali. E Deus gosta mais dos brancos do que dos negros. Os brancos têm casas cobertas com telhas. Se Deus não gosta de nós, por que é que nos fez nascer? (JESUS, 2007, p. 111-112)

Percebemos na fala crítica de Carolina uma revolta e uma resistência ao complexo de inferioridade que o branco quer amoldar em seu espírito. Porém, embora Carolina resista, a autora é sugestionada pela fala de superioridade do branco: “O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, não devem matar. Não devem prevalecer porque é o branco quem predomina. A chave do mundo está nas mãos dos brancos, o branco tem que ser superior para dar o exemplo” (JESUS, 2007, p. 33). Influenciada pelo senhor Manoel Nogueira, Carolina admira Rui Barbosa, e de alguma forma acredita na posição superior do branco. Há um antagonismo em suas reflexões, pois a autora não aceita a superioridade branca, porém se vê situada em uma posição de inferioridade, dominada pelo poder branco, conforme explica Silvio Almeida: “O que se pode verificar até então é que a concepção institucional do racismo trata o poder como elemento central da relação racial. Com efeito, o racismo é dominação” (ALMEIDA, 2021, p. 40). Para além disso, o professor explica que o iluminismo tornou possível a comparação e a classificação de grupos humanos com base nas características físicas e culturais, surgindo assim, a distinção entre civilizado e selvagem e, na atualidade, entre civilizado e primitivo.

Em consonância com a escrita de Carolina de Jesus e as reflexões de Almeida, Fanon reflete sobre semelhante sentimento ao afirmar: “A vergonha. A vergonha e o

desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal” (FANON, 2008, p. 109). Em Fanon há um diálogo com a fala revoltosa de Carolina, seus conflitos internos e indignações resultam de suas observações sobre o olhar e as ações de superioridade do homem branco. Almeida explica que, a partir da expansão comercial burguesa, abrem-se as portas “para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no homem universal” (ALMEIDA, 2021, p. 25). E, seria esse “homem” que determinaria e classificaria povos superiores e “variações menos evoluídas”. Sobre esse aspecto, Fanon reflete: “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é preto como a virtude é branca. Todos estes brancos reunidos, revólver nas mãos, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou um miserável” (FANON, 2008, p. 125). A imposição de valores da raça branca, advinda da dominação sobretudo, europeia, incutiu o complexo de inferioridade nas mentes e no espírito dos negros.

No *Diário de Bitita*, Carolina nos deixa um tratado sobre o período pós-escravidão na região onde vivia, expandindo nosso conhecimento sobre o legado da escravidão, não apenas na cidade de Sacramento, mas em grande parte da região interiorana do Brasil. Foi a partir dessa realidade que a autora descobriu na literatura uma missão:

As vizinhas me olhavam e diziam – Que negrinha feia! Além de feia, antipática. Se ela fosse a minha filha eu a mataria. Minha mãe me olhava e dizia: – Mãe não mata o filho. O que mãe precisa ter é um estoque de paciência. O senhor Eurípedes Barsanulfo disse-me que ela é poetisa”. (JESUS, 2007, p. 14)

\*\*\*

Nascida em 1938, no seio de uma família numerosa de artistas e artesãos que habitava a pacata cidade de Campo Belo, em Minas Gerais, Maria Auxiliadora da Silva nos conta histórias similares a partir de seus quadros. Sua mãe, Maria Almeida Silva, foi a grande influência para que ela se tornasse pintora, tendo influenciado também as imagens através das quais a pintora criaria um mundo memorialístico de festas, rituais, plantações e cenas do cotidiano. Inúmeras de suas pinturas foram criadas a partir das histórias que sua mãe lhe contava e das imagens detalhadas que descrevia. “É através do

que minha mãe conta que ponho no quadro, pinto”, disse ela, pontuando: “Ou talvez eu tenha visto assim em pequena e talvez ficou gravado na minha mente. Eu penso que não lembro mas ficou gravado” (AUXILIADORA apud FROTA, 1978, p. 70).

Maria Auxiliadora é o exemplo de uma pintora que não cessa de aprofundar-se tecnicamente, que busca expressar-se a partir de materiais testados e utilizados à medida que quer alcançar uma determinada cena ou imagem. Sua educação visual nasce no seio familiar, como narra Renata Aparecida Felinto dos Santos:

Maria Auxiliadora vem de uma família de 18 filhos na qual a arte era parte do cotidiano, era labor diário de várias/os de seus familiares; a sensibilidade estética, as visualidades domésticas, as combinações de linguagens se fizeram presentes em sua vida desde sempre. Afirmamos que o ambiente no qual ela foi educada era extremamente rico e estimulante ao desenvolvimento de habilidades e talentos voltados às artes em geral; afinal, uma das formas de aprendizagem das crianças é o ver fazer, a observação aparentemente desinteressada por meio da qual ela reproduz o que aprendeu. Nesse ambiente familiar, a experiência artística, o pensar e o fazer eram inerentes ao dia a dia. (SANTOS, 2018, p. 56)

A influência familiar e o aprendizado de técnicas de artesanato como o bordado foram um dos pontos relevantes para o desenvolvimento artístico de Maria Auxiliadora.

Como registrado por Marcia Regina Büll (2007), na dissertação intitulada *Família Silva: uma resistência cultural*, Campo Belo era uma cidade de muitas festas e plantações. E é sobre essa memória que Auxiliadora se debruça. Seus quadros *Colheita de milho* (1974) e *Colheita de cana* (1970) fazem parte de uma extensa coleção de pinturas sobre plantações e o trabalho na terra. Ela pintava conforme os relatos de sua mãe, mas também a partir de suas lembranças e influências. Junto com sua família, a pintora mineira se mudou com apenas três anos de idade para São Paulo, na esperança de conquistar uma melhora econômica e, conseqüentemente, de oportunidades e de qualidade de vida. Como artista, Auxiliadora se interessava muito pelos relatos que ouvia, trabalhando os temas narrados com certa obsessão, provavelmente pela vasta paleta de cores que a natureza, um dos elementos artísticos mais representados em seus trabalhos, suscita a ser explorada. Em um primeiro olhar, a cor é o recurso que mais se destaca nas obras da pintora, o que, segundo Lélia Coelho Frota, ocorria principalmente por

influência de sua mãe, figura nitidamente matriarcal, de personalidade fortíssima, se fez sentir de maneira profunda na entrevista de Maria Auxiliadora: tanto psicologicamente, quanto culturalmente. [...]. A própria mãe, no registro que fizemos, declarou a respeito dos filhos: “Eu já tinha arte. Eles tiraram tudo de mim mesmo” (FROTA, 1978, p. 70).

Figura 5 – Maria Auxiliadora. *Colheita de cana*, 1970.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 269

Em *Colheita de cana* (1970), um casal trabalha na terra com roupas de chita, em vermelho, azul e branco, que se combinam. No fundo, atrás da plantação há uma casinha laranja, com as telhas contornadas em marrom. Acima, o céu azul com nuvens. O azul e o branco do céu criam igualmente uma combinação com as roupas dos trabalhadores da terra. O verde aparece na extensa plantação de cana, ocupando todo o quadro, e se sobrepõe a todas as outras cores e combinações. O contraste entre as cores destaca o verde da plantação. Percebe-se que alguns ramos de canas à frente são levemente azulados, formando uma leve extensão do verde, como explica Ostrower (2013): “São vizinhanças colorísticas que se manifestam, expliquei, que servem como caminhos de aproximação a outras cores” (p. 241). Ao mesmo tempo, o azul poderia estar representando a cana mais madura. Salta aos olhos, a textura da plantação sobreposta à pintura chapada (lisa) dos personagens. Auxiliadora faz uso do relevo nos caules e as destaca ainda mais, ao pontuar as espigas com algo que remete a sementes amareladas e avermelhadas. A partir da técnica de inserir relevos em suas obras por meio de massa, Auxiliadora convida o espectador a sentir de modo tátil os contrastes entre o liso e o áspero das folhas e caules na plantação da cana.

Anos após, Auxiliadora pintava *Colheita de milho* (1974) e percebe-se a presença de conceitos semelhantes: os trabalhadores por detrás da plantação de milho vestem-se em combinação de cores e tecidos. As casas em segundo plano,

diferentemente da primeira pintura, estão incorporadas ao fundo, juntamente ao preto que cobre toda a tela, criando um forte contraste com o amarelo, o qual produz um efeito dourado. Além disso, os ramos destacam-se por sua textura, que remete a um bordado. Com um olhar mais próximo à tela, observa-se que as espigas são desenhadas e pintadas como um ponto de bordado. Destaca-se ainda a presença de duas trabalhadoras que não estão sobrepostas à plantação de milho: uma mulher e uma menina, carregando os milhos já amarrados sobre a cabeça, como se celebrassem tamanha abundância.

Figura 6 – Maria Auxiliadora. *Colheita de milho*, 1974.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 269.

Vale atentar para a composição da tela, algo que a pintora elaborava cuidadosamente. As duas mulheres ao centro estão à frente da plantação. As demais figuras humanas, atrás, e a linha compositiva no topo da tela é completada por duas casinhas ao fundo. Dentre os trabalhadores ao fundo, a figura de uma mulher cujo corpo dobra-se para a frente com ares de exaustão pelo trabalho. à esquerda, a figura de um

homem com as mãos nas costas, parecendo padecer de cansaço e dor. São agruras do trabalho na terra que se contrapõem à fartura. A pintora sobrepõe as figuras das mulheres que comemoram o trabalho às dos trabalhadores cansados no fundo da plantação, criando um contraste entre rostos satisfeitos e exaustos.

Auxiliadora imaginava as plantações a partir da memória de sua mãe e de uma vaga lembrança de quando morava no campo: lembrança remota, como ela nos diz. Seus quadros apresentam o trabalho nas plantações como ela o imagina, não necessariamente como um retrato fiel da realidade. “Maria Auxiliadora cria uma geografia atemporal cuja linha entre a representação do real e do imaginário desaparece desvelando usos diversos do espaço” (GASPARRI, 2018, p. 111). Sob esse olhar, por exemplo, as sementes na obra *Colheita de cana* não se pregam em seu caule, porém Auxiliadora as insere e cria uma textura mais rugosa para sua pintura, que se contrasta com seu fundo (liso). Em *Colheita de milho*, Auxiliadora reforça a cor do milho e não das folhas e do caule. A pintora destaca as cores principais e as texturas, para ressaltar plantações abundantes, uma terra produtiva, rica, de muita fartura, criando, dessa maneira, um mundo próprio, imaginativo, detalhado de formas, cores, texturas e volumes. Maria Auxiliadora pintava um mundo praticamente desconhecido para ela. Um mundo que no entanto fora vivido e era rememorado pela mãe, figura presente e influente em sua vida. Igualmente as festas da cidade faziam parte da família. Como nos conta Regina Büll:

Na história de Campo Belo e região, encontramos registros das festividades religiosas e folclóricas tradicionais, de origem afro-brasileira, como por exemplo, os *Massambiques*, ou Moçambiques, Congados ou Congadas, a “Festa do Reinado”, a “Festa do Divino” e a “Festa de São Sebastião”, “Festas de São João” e a “Mesa para Nossa Senhora do Rosário”. (BÜLL, 2007, p. 58-59)

Quadros como *Pauliceia* (1972), *Carnaval*, (1969), *Festa Junina II* (1974) e inúmeros outros que não foram intitulados representam a importante temática das celebrações e festividades dentro de sua extensa produção pictórica. O retrato dessas festas depõe sobre o ambiente no qual Auxiliadora nasceu e sobre o qual ouviu falar.

Na obra a seguir, *Procissão* (1971), Auxiliadora retrata uma festa religiosa na qual uma imagem de Nossa Senhora perpassa a cidade. Observa-se o uso das cores azul e amarelo. Ao fundo, identificamos, através das figuras da cruz e do sino, a presença de uma grande igreja, que representa igualmente uma casa-grande, a qual nos remete ao lugar onde os negros viviam e serviam seus senhores. A construção que se apresenta faz

parte da arquitetura de todas as cidades históricas de Minas Gerais, constituindo paisagens de memória do período da escravidão.

Na procissão, as mulheres tradicionalmente usam véus e a vestimenta em sua maioria é azul e branca, representando o céu – uma reverência à eternidade. A pintora explora igualmente o vermelho nas roupas de alguns religiosos e em personagens sentados na praça, também nas telhas e janelas da casa-grande. Um padre preside a procissão, rodeado por crianças religiosas, como se a caminhada estivesse se conduzindo para o canto inferior direito da tela, na direção oposta à grande-casa. Pessoas caminham, rezam, cantam, seguram velas e reverenciam a virgem que está sendo carregada por fieis.

Figura 7 – Maria Auxiliadora. Procissão, 1971.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 120.

Auxiliadora cria uma cena em movimento, como uma ação que ocorre no tempo presente. Em contraponto, há uma praça com três bancos que sugerem uma ciranda em torno de uma grande árvore, onde pessoas conversam. Todos os bancos

apresentam dois personagens, que conversam, namoram e se entretêm, alienados à cena principal, parecendo não se integrar à cena religiosa. As três árvores preenchem a tela. Nesse aspecto, o equilíbrio da tela resulta desses contrastes. O quadro remete-nos a uma cidade interiorana e podemos inferir que a tela alude à da cidade a qual Auxiliadora nasceu, novamente representando uma imagem que advém principalmente dos relatos de sua mãe, da participação de seus familiares nas festas relatadas por Regina Büll (2007).

Maria Auxiliadora nasceu em um período e um lugar em que era muito difícil sobreviver e, sobretudo ascender socialmente. Büll explica que (2007) a economia de Campo Belo baseava-se em plantio de café e de cereais. Segundo a pesquisadora:

A casa da “Família Silva” era bastante simples, de tijolos, da olaria próxima, e madeira. Como informaram os “Silva” naquele local morava a turma. “Turma” era o nome que se dava aos empregados da estrada de ferro. As casas dos trabalhadores da ferrovia ficavam próximas umas das outras, junto ao terminal dos trens, das oficinas. A roupa era lavada no ribeirão e havia gado que pastava nos arredores bem como os animais de criação, galinhas, patos e porcos. As crianças ajudavam as mães nos fazeres domésticos, o que incluía também plantar, escolher feijão, cuidar da roupa. A área urbana era pequena e o restante da cidade era rural. (BÜLL, 2007, p. 57-58)

Büll reforça que, no início do século XVIII, Campo Belo foi ocupada por comunidades pobres e quilombos e, após a abolição, os ex-escravizados foram absorvidos pelas fazendas onde trabalhavam, por falta de oportunidades e perspectivas. Entretanto, a cultura negra passou a permear a cultura local por meio de sua religiosidade, sua música, suas festas e seus costumes. Nesse contexto, forma-se a Família Silva, que, como já disséramos, era uma família de artistas. Sua vó “era sambista e fazia crochê muito bem (AUXILIADORA apud FROTA, 1978, p. 70). Sua mãe era escultora. Seu pai, José Cândido da Silva, segundo a esposa “tocava muito bem sanfona de oito baixos” (FROTA, 1978, p. 70). Também os seus irmãos se enveredaram pelo terreno das artes. Inúmeras obras da pintora, caracterizam-se por expor o contexto social no qual sua família estava inserida e as tradições de sua cidade.

Quando a família deixou Campo Belo e se mudou para a cidade de São Paulo, Auxiliadora, já em idade de se alfabetizar, passou a frequentar a escola. Aos 12 anos, contudo, teve que abandonar os estudos para ajudar nas despesas, passando a trabalhar na casa de outras famílias porque a sua própria família passava necessidade. Quando o emprego não dava certo, trabalhava com bordados. Assim ela foi aprendendo a bordar com sua mãe, Maria Almeida, como a pintora nos revela:



Minha mãe começou a me ensinar bordado quando eu tinha nove anos. Ela não deixava eu assim sair, brincar com as outras crianças. Ela sempre foi muito enérgica comigo, acho que por eu ser a filha mais velha. Quando eu saía para brincar ela dizia, a senhora não vai brincar não, você vem bordar. Eu gostava porque acho que se não gostasse não ia ficar ali sentada fazendo né? Ela me ensinava muito fácil mas dei muito trabalho para ela, para dar nó na linha. Foi aquela coisa. Não sabia dar nó na linha e bordar aprendi tudo quanto foi ponto. [...] E aí depois eu fui bordando e ela começou a me ensinar a colorir. (AUXILIADORA apud FROTA, 1978, p. 70).

Foi a partir do bordado que ela passou a aprender a colorir. Como as paletas tinham que ser combinadas, justapostas, ela foi adquirindo intimidade com as cores. Aos poucos aprendeu igualmente a costurar. No entanto, sua destreza com o desenho e a pintura foi percebida ainda na adolescência: “Nessa época eu já tinha uns 14 anos e desenhava muito essas figura-mulher que eu faço até hoje, desenhava menina e depois punha nome em cada uma” (SILVA apud FROTA, 1978, p. 76)

Figura 8 – Maria Auxiliadora. *Capoeira*, 1970.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 174.

Uma das características que se apresentam em suas pinturas é o movimento contínuo e rítmico. No quadro *Capoeira* (1974), percebe-se o movimento corporal como

principal motivo da obra. Todos os personagens se movem. Pensar em movimento em um meio “estático” como a pintura, nos faz refletir sobre os efeitos do olhar em torno das linhas curvas – as curvas produzem movimentos (OSTROWER, 2013). O olhar do espectador movimenta-se no espaço de tempo durante o qual observa as pequenas ações que ocorrem na cena. Nesse aspecto, na tela acima, tudo sugere movimento: há música, ritmo, dança e palmas.

Auxiliadora explora a diversidade e a sincronicidade das ações dos capoeiristas. Apenas um lutador se destaca do todo, no topo da tela, em atuação solo que atrai o olhar das duas mulheres à sua direita. Os demais realizam movimentos integrados numa extensão entre os corpos, que se complementam na dança, sugerindo a presença de um personagem apenas. Os músicos e as pessoas fixam seus olhares em torno da luta, no centro do quadro, ao mesmo tempo que tocam, batem palmas e dançam, fechando um grande semicírculo.

Em *Capoeira*, o olhar do espectador vai percebendo diferentes formas de observar e imaginar as ações à medida que o tempo passa: diferentes histórias podem ser contadas e imaginadas. São movimentos e conexões que sugerem os mais variados olhares e interpretações. A figura da mulher no canto esquerdo, por exemplo, parece dançar ou sugerir uma dança para seu companheiro, que assiste à luta. Em um primeiro momento, ela dá ares de quem dança outro ritmo, parecendo querer dançar uma dança a dois. Algo que se desconecta do movimento principal: um deslocamento.

Vale observar que, ainda no plano principal, onde é realizada a luta, há uma árvore marrom abaixo à direita e, outra acima à esquerda que contornam a cena e, não somente, seus galhos sugerem movimento. As árvores igualmente, participam e integram a movimentação. Por fim, Auxiliadora, cria um segundo plano, também rítmico, de imagens que se repetem, como as casinhas e as árvores à frente de um céu azul cheio de nuvens. Ritmo esse que remete à repetitividade do som da capoeira e que, ao mesmo tempo, contrasta com a variedade de sua dança.

Ao observarmos essas pinturas, constatamos que a partir de inúmeras e diversas temáticas, Auxiliadora apresenta um mundo onde imaginação e realidade se conjugam. Ao buscar na sua memória e na dos seus as imagens que irá produzir, a pintora cria um mundo no qual o negro torna-se o sujeito da história e o protagonista da cena.

Ressalta-se que a maioria de seus quadros apresentam breves narrativas e os personagens quase sempre estão “se movimentando” ou “falando”. As paisagens de Maria

Auxiliadora da Silva quase sempre apresentam personagens, o ser humano como atuante na natureza, nas plantações, nos passeios no campo, nos banhos de rio, em momentos cotidianos, de trabalho e lazer. E, normalmente, as imagens externas apresentam o céu como plano de fundo, quase como uma margem da pintura. Em contraponto, uma de suas únicas obras desprovidas de personagens e movimento é a tela intitulada *Natureza morta* (1972).

Figura 9 – Maria Auxiliadora. *Natureza morta*, 1972.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 61.

Na tela observam-se dois planos. No primeiro, à frente, há uma mesa revestida com uma toalha branca de renda, sobre a qual há talheres, pratos e copos, além várias travessas de comida nos quais estão escritos os nomes dos alimentos que carregam: feijoada, vinho doce, carne assada, arroz, pão, frango, pimenta, molho, macarronada. A obra remete a um estudo comumente realizado por pintores, como Paul Cézanne (1839-1906), a partir da observação de alimentos como maçãs, frutas sobre a mesa e utensílios de cozinha. Maria Auxiliadora, no entanto, utiliza-se dos ingredientes e das receitas brasileiras para compor sua mesa. No plano de trás, uma outra mesa, igualmente forrada de renda, apresenta frutas – bananas, um caju, um cacho de uvas – e flores, como indica

a tradição. O fundo da pintura é preto, entretanto para distinguir seus planos, Auxiliadora cria um piso preto de mosaicos circundados por “rejunte” verde. E, para criar uma composição equilibrada e harmoniosa, uma tela com um vaso de flores é colocado do lado direito do quadro. Toda a tela está harmoniosamente preenchida, ao fundo há uma cortina rendada que se confunde com o tecido da mesa, criando uma continuidade da qual somente o cacho de uvas sobressai.

Nesse quadro, percebe-se uma busca cuidadosa pela harmonia a partir da exploração do espaço. Há uma preocupação com a disposição dos alimentos e objetos e, para além da busca pelas proporções, salta aos olhos do espectador a técnica do bordado-pintura desenvolvida por Auxiliadora. Tem-se a impressão de que, ao tocar a tela, as sensações das texturas dos tecidos, das costuras e dos bordados serão sentidas. Nesse sentido, Auxiliadora não se preocupa apenas com as proporções e a disposição dos objetos, mas sobretudo com a textura, que se percebe não somente por meio do olhar, mas principalmente pelo tato. A partir da renda minuciosamente trabalhada, Auxiliadora explora outro recurso pictórico: a transparência. Mirella Santos Maria explica que:

Natureza Morta, de 1972, representa um ponto alto na produção plástica da artista, visto que é um dos primeiros trabalhos feitos com o recurso da massa na pintura. Auxiliadora começou a utilizar outros materiais complementares em suas composições a partir de 1968, quando lançou mão do fio do cabelo para a caracterização de seus personagens. Em suas obras, o gênero natureza-morta recebe um tratamento para além da pesquisa gráfica e cromática e também destaca seu aspecto tridimensional. A sensação de uma escultura como parte da obra se faz presente no detalhamento e na criação de volume proporcionado pelo rendado-bordado. Trata-se de uma forma de nos aproximar mais realisticamente do seu processo criativo (MARIA, 2018, p. 62).

A partir desse quadro específico, Auxiliadora passa a utilizar a massa para enfeitar os tecidos, os corpos e objetos, desenvolvendo uma técnica que cria a sensação de tridimensionalidade em suas obras, de modo a incitar o espectador ao desejo do toque e não somente do olhar. Trata-se de uma das poucas obras nas quais Auxiliadora pinta uma tela sem “movimento” e “personagens”. É, no entanto, a partir dessa obra que ela passa a explorar uma técnica muito própria de adaptar sua formação de bordadeira para a pintura. Aqui, suas linhas coloridas são substituídas por tintas que preenchem a massa fixada na tela com traços finos que remetem ao movimento de uma agulha que passa pelo tecido detalhadamente, construindo uma tela plena de textura visual e tátil.

Nessa perspectiva, Maria Auxiliadora abrange variadas temáticas em seus quadros e, independentemente delas, busca elaborar suas pinturas a partir de uma composição equilibrada, do uso de cores fortes que se contrastam e de texturas que advêm do bordado e da transparência. O tema acima parece não ter sido explorado pela pintora mais de uma vez, entretanto seus elementos, como a mesa, a toalha e os alimentos, estão presentes em inúmeros quadros. *Natureza morta*, portanto, remete a muitas elaborações e composições anteriores de Auxiliadora, entretanto, como ela própria afirma, essa tela é uma das primeiras que apresentam a técnica de inserir massa para criar o relevo buscado. Essa técnica se apresenta em inúmeras telas posteriores.

A partir dos quadros, podemos conhecer e reconhecer o mundo empírico que Auxiliadora adentrava e explorava. Um mundo de imaginação a partir da observação e da escuta, da elaboração minuciosa e da busca pela composição equilibrada. Desse modo Lilia Moritz Schwarcz acrescenta:

Maria Auxiliadora, de fato e na prática, explode a classificação de “arte popular”. Tal qual cobertor curto, a artista desafia rótulos fáceis. As cenas não se detêm apenas em rituais locais, folclóricos ou exóticos. Com seu olhar feminino, se dedica a descrever seu cotidiano e também da conta de muitos outros, com personagens que sofrem e brincam, se divertem e lamentam, ao mesmo tempo que choram e carregam suas utopias. Chama muito a atenção ainda a maneira como Maria Auxiliadora sistematicamente inclui diversas cenas numa pretensa cena única. Por meio dos detalhes, ela, como a despistar do público, introduz em miúdo outros contextos paralelos e até diálogos inesperados. (SCHWARCZ, 2018, p. 105)

Auxiliadora, portanto, nos apresenta o povo negro, afro-diaspórico, brasileiro, que carrega e reconstrói a cultura africana. A partir da uma elaboração composicional própria e da inserção de elementos inovadores, como textura, relevo, cores e transparência – os quais explora, para criar cenas, movimentos, em telas que atravessam a imagem –, a pintora não só assume o papel de protagonista na arte, como também coloca o povo negro em situação de protagonismo nos seus quadros.

\*\*\*

Em um outro lugar e momento próximo, a cantora Elza Soares sempre esteve à frente de seu tempo, mais por necessidade do que por opção, como Santos reflete:

[...] éramos feministas sem o saber, desde sempre; já éramos arrimos de família, trabalhando fora de casa e provendo nossas famílias solitariamente ou, o que era comum e orgânico, a partir de laços de solidariedade

construídos entre familiares e/ou pessoas agregadas que compunham um núcleo familiar extenso num resgate atávico de estruturas sociais encontradas em África Ocidental. (SANTOS, 2018, p. 53)

Nesse tempo-lugar a falta de oportunidades para pessoas de origem afrodescendente era evidente. Entre os anos de 1930 e 1950, mais de quarenta anos depois da abolição da escravatura, os negros ainda sofriam as consequências da escravidão. Era sob essas condições que Elza Soares nascia, crescia e se inseria no mercado de trabalho e, posteriormente, na vida artística. Seguir uma carreira artística significava ser alvo de mais uma camada de discriminação sobre o racismo. Ela, no entanto, superou sua condição de vida ao enfrentar o legado pós-escravidão por meio de sua voz e, além disso, teve força e garra para seguir cantando quando percebia o racismo e o machismo que sofria até mesmo no meio musical.

À medida que os anos passavam e os tempos mudavam histórica e politicamente, Elza continuava resistindo à condição social em que a mulher negra era colocada, como observa Djamilia Ribeiro:

Também podemos citar essa realidade no contexto brasileiro, o alto índice de feminicídio de mulheres negras brasileiras, a constatação de que as mulheres negras ainda são a maioria no trabalho doméstico e terceirizado e tantos outros exemplos [...] Vale dizer, pois mulheres ainda são aquelas moldadas para desempenhar trabalho doméstico e obrigadas a serem as maiores responsáveis pela criação dos filhos. Mulheres, sobretudo, negras, partem de pontos diferentes e consequentemente desiguais. (RIBEIRO, 2017, Pos. 535 de 1130, versão Kindle).

Sua vida, desde tenra idade, foi muita sofrida: muito pobre, teve que desistir dos estudos para ajudar nas despesas da casa. Começou a trabalhar ainda criança, quando também ocorreu seu primeiro casamento, durante o qual sofria estupros do próprio marido. Teve muitos filhos, alguns dos quais morreram, outro sequer chegou a ter nome. Sua vida confundia-se com sua carreira profissional: cantar, desde o início, foi um ato de sobrevivência e de resistência ao racismo e ao machismo que sofria por parte da própria família, dos colegas de profissão e da sociedade em geral. Suas escolhas profissionais e afetivas, que ocorriam igualmente por sobrevivência, a levaram a enfrentar uma sociedade conservadora e ao mesmo tempo hipócrita.

A cantora nasceu em 1930,<sup>13</sup> no Rio de Janeiro, casou-se aos 12 anos, obrigada pelo pai, em função de uma gravidez, fruto do primeiro estupro cometido pelo marido e pai de seus filhos. Aos 21 anos já havia engravidado sete vezes, dois bebês faleceram de doença e de fome, um nem chegou a sobreviver e outro lhe foi tirado ao nascer e doado a uma família de classe média. Para ajudar o marido, Alaúrces, o qual não dava conta das despesas da casa, Elza trabalhou em uma fábrica de sabão, onde eventualmente cantava para os empregados. Como relata Ruy Castro na biografia de Garrincha intitulada *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha* (2002):

A comida era pouca e os filhos iam nascendo e morrendo de fome ou de tuberculose: Carlos Raimundo, Robson e outro que não teve nome porque morreu ao nascer. O primeiro a vingar foi João Carlos, Carlinhos, nascido em 1948. Depois viriam Dilma, em 1953, Gerson, em 1954 e Gilson, em 1955. Mas então, Elza já ganhava a vida como cantora e podia alimentá-los com Toddy. (CASTRO, 2002, p. 240)

Aos 18 anos, Elza iniciou sua carreira profissional ao inscrever-se no programa Calouros em Desfile, na Rádio Tupi, comandado e apresentado por Ary Barroso, como já mencionado. Ela foi aclamada por cantar *Lama* (1952), de Alice Chaves e Paulo Marques. Em 1960, recebeu seu primeiro prêmio como cantora: “o Chico Viola, de melhor artista do ano, entregue na TV Record em São Paulo” (LOUZEIRO, 1997, p. 92). E nesse mesmo ano, como relata o autor de sua biografia, já havia gravado pela Odeon, estava vendendo bem, havia feito sua primeira viagem de avião para se apresentar em Vitória no Teatro Carlos Gomes, e ganhou seu primeiro vestido elegante da cantora Ângela Maria, quando, finalmente bem-vestida, apresentou-se na TV Tupi.

Na canção, *Se acaso você chegasse*, de Felisberto Martins e Lupicínio Rodrigues, gravada em 1960, no *long play* homônimo, Elza, acompanhada por Osvaldo Borba e sua orquestra,<sup>14</sup> cantou um samba com muito balanço e, ao mesmo tempo, com muitos traços de jazz, tanto pelo acompanhamento dos metais e sopros, como por seu timbre de voz e improvisações. Nessa gravação, a canção inicia-se com uma breve introdução de metais e logo após, Elza introduz a primeira estrofe com uma voz clara,

---

<sup>13</sup> Há uma dúvida sobre o ano de nascimento da cantora. A maioria das fontes relata que Elza nasceu em 1930, no entanto, em *Elza Soares: Cantando para não enlouquecer* (1997), seu biógrafo relata que Elza teve que mudar sua data de nascimento para poder se casar porque tinha apenas 12 anos de idade. Portanto, provavelmente a cantora nasceu em 1938.

<sup>14</sup> Disponível em: [discografiabrasileira.com.br/fonograma/138331/se-acaso-voce-chegasse](http://discografiabrasileira.com.br/fonograma/138331/se-acaso-voce-chegasse). Acesso em: 25 mai 2022.

lisa e muito swing. A canção segue um padrão jazzístico. Apresenta-se o tema cantado (AAB), em seguida, os metais improvisam (AA) e, por fim, Elza improvisa toda a forma da canção (AAB), novamente em *scat*.<sup>15</sup> Percebe-se uma estrutura muito elaborada nos fraseados e arranjos. No entanto, há uma sensação de liberdade, tanto dos instrumentos, como no uso de recursos tímbricos da voz, como se os músicos estivessem brincando. O ritmo de samba como “pano de fundo” proporciona esse efeito na canção.

Em *Se acaso você chegasse*, Elza contrasta um timbre mais liso com um timbre que aproxima sua voz de um instrumento de metal, quase um trompete. Ela brinca com o ritmo, criando um diálogo de contrastes e consonâncias entre o samba e o jazz. Percebe-se, claramente, que na mistura desses estilos há o lugar de cada um na canção. Pode-se ouvir o samba e o jazz separadamente, conversando entre si. Elza brinca também com a letra da canção e utiliza sua voz com primazia, como se não importasse com o que ali se diz. No penúltimo e antepenúltimo verso, a cantora finaliza sem cantar a letra tal como foi escrita, utilizando sílabas sem sentido, de modo a criar o efeito de zombaria ao amigo que perdeu a mulher para ele.

Todo o seu improviso é rico de liberdades melódicas e tímbricas, de contrastes entre o claro e o escuro. Na primeira estrofe do improviso, nota-se uma leve fuga da melodia, mas aos poucos Elza, ainda em *scat*, vai introduzindo a melodia tal como é cantada originalmente até seu final. Ainda em *scat*, nos versos “De dia me lava a roupa/De noite me beija a boca”, há uma paradinha rítmica entre dia/me e noite/me. Elza quebra o ritmo apenas com sua voz, sem o acompanhamento da bateria, como se fosse a própria bateria em diálogo com os metais. O último verso, cantado tal qual a letra – “E assim nós vamos vivendo de amor” –, segue para um desfecho harmônico tradicional de big bands, com toda a orquestra.

Com tanto sucesso, logo após a morte de seu primeiro marido, Elza conseguiu se mudar, passando a viver com a família em um bairro de classe média, a Tijuca. No entanto, antes disso, ao fazer uma viagem para Argentina com o intuito de juntar um bom dinheiro e voltar com uma boa situação para casa, além de fracassar em seu objetivo, a cantora perde seu pai e sofre imensamente:

---

<sup>15</sup> Técnica que consiste em cantar sílabas e palavras sem sentido, criando um solo instrumental com o uso da voz.



A temporada de Buenos Aires funcionou como um divisor de águas. Antes da partida, os sonhos, as fantasias. Na volta, a decepção e a dor de nunca mais reencontrar o pai, de não poder dizer-lhe o quanto se esforçou para que a viagem fosse diferente. Sempre com muita disposição de trabalho, apresentou-se em quase todas as boates, gafieiras e inferninhos do Rio. (LOUZEIRO, 1997, p. 97)

Ao voltar para o país, com a carreira deslanchando, Elza iniciou uma vida de luxos, boas roupas, joias e perucas, porém sem perder o foco em cantar e apresentar-se com bons músicos, dando seu toque pessoal às canções que selecionava para seus shows, como a própria cantora afirma: “Eu fiz a seleção, pois só gravo o que sinto. Gosto de fazer o que me dá na telha, gosto de liberdade, principalmente no trabalho” (LOUZEIRO, 1997, p. 270). Para além disso, com a ajuda de sua mãe, Elza lutava para poder dar uma boa vida as crianças, a despeito do recorrente machismo e racismo que ainda sofria, e que havia sofrido inclusive do próprio marido. Louzeiro relata que

[...] quase um ano após ter se casado com Alaúrdes, ou melhor, no primeiro desentendimento [...] o filho de italianos exibiu a cor da pele e mandou que ela se colocasse no seu lugar de negra, que, segundo ele, era na cozinha. [...] Da primeira briga em diante, foi vítima de estupros e agressões de toda ordem, mas a discriminação racial é que doía de verdade. (LOUZEIRO, 1997, p. 95)

A cantora recebeu risadas discriminatórias de colegas do meio, que não se comportavam da mesma forma com as cantoras brancas. Às vezes, os músicos que a acompanhavam iniciavam a canção propositalmente de maneira equivocada para que ela se confundisse. Elza chegou a ser barrada na porta de um clube pelo qual havia sido chamada para cantar e chegou a perder contratos por ser negra. No entanto, sua persistência e resistência, a qualidade de sua voz, sua musicalidade e o profissionalismo com que conduziu sua carreira possibilitaram que ela alcançasse o sucesso, mesmo com muitos altos e baixos.

Elza fez sucesso com inúmeros discos e com a realização de vários shows por todo o Brasil e exterior. Canções como *Se acaso você chegasse* (1938), de Lupicínio Rodrigues, *Maria, Maria, Mariá* (1961/1962), de Billy Blanco, e *Lição de vida* (1976), de Paulo da Capitola, marcaram a carreira da artista não só por sua interpretação singular, mas também, por sua apropriação da letra e da melodia e por sua liberdade de expressar seus próprios sentimentos e vivências.

Elza Soares por muito tempo foi estigmatizada como cantora de samba, o que a própria artista contestou: “Eu acho que meu canto é indefinível. Quando eu tiver certeza

dele, eu não posso cantar mais, deixa para os outros dizerem o que ele é. Eu tive tudo para ser intitulada sambista, pra ter aquele rótulo, mas eu detesto rótulo”. (SOARES, 2011, p. 19). E, embora o samba seja uma das mais significativas, complexas e sofisticadas modalidades musicais brasileiras, Elza esclarece que, para ela, se<sup>16</sup>

ficar parada num só lugar, você não cresce. Você tem que ser ousada: pega o samba e mete um jazz, mistura rock, mistura funk e traz um pouco de saudosismo. A música ficará tão enriquecida, com tudo o que já existia e outros elementos, que fica bom de se ouvir. Quando viajo para o exterior, gosto de levar o samba, que é minha característica. No princípio, as pessoas ficavam horrorizadas: “Olha como ela destrói o samba, o Chico (Buarque) vai lá, constrói, e a Elza destrói”. Pois é minha vida. O Chico constrói e eu destruo tudo o que ele faz. Acho maravilhoso destruir (risos). Desconstruir é uma coisa boa, reconstruir uma coisa do Chico, então, é preciso ter muita coragem, é preciso ter saco, sacão até no pé. (SOARES, 2019, p. 19)

Portanto, a cantora supera toda e qualquer modalidade musical, rítmica e estilística. Além disso, ao escolher uma canção, ela se entrega de tal modo que parece viver aquela “história” que está “contando e cantando”. Nessa perspectiva, Pedro de Souza reflete:

Fragmentos biográficos e relatos anedóticos como esses oferecem material para desenvolver um modo de problematizar a voz no canto popular, com tudo o que isso possibilita de história no campo da música popular brasileira [...] tendo a voz ou o discurso que nos permite escutá-la como ponto de aplicação. Primeiro é bom que eu advirto como adentro essa região cultural, a saber não a canção e o canto popular como mero domínio de entretenimento, mas antes de tudo como campo estético a propor modalidades outras de se tornar sujeito. O pressuposto aqui é da subjetividade a que se chega na arte de cantar. (SOUZA, 2011, p. 102)

Nesse sentido, a voz é o sujeito da arte de Elza Soares e, para além da letra e da melodia, ela se torna o ponto de partida para a análise e reflexão de uma canção. Ao se identificar com uma canção, sua interpretação extrapola o conceito de autoria, pois aquela canção passa a ser identificada como sua, como sucede por exemplo nas canções de Chico Buarque, *Meu Guri* (1981) e *Dura na queda* (2002) – esta última composta exclusivamente para Elza –, e em *Malandro* (1976), do sambista Jorge Aragão, além de inúmeras outras. Aliás, em seus dois últimos discos, *A mulher do fim do Mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018), todas as canções foram compostas para ela e as letras refletem

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida a Ana Cristina d’Angelo, 2011.

Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/pagina22/article/viewFile/29936/28788>.

Acesso em: 25 mai 2022.

suas vivências, seus sofrimentos, suas posições sociopolíticas e sua visão de mundo. Desse modo, observa-se que, ao refletir sobre autoria na canção, sem desmerecer a validade do compositor e seus direitos à própria obra, há uma transferência de importância: o cantor passa a ser a personagem principal da canção e o espectador passa a identificar aquela canção muito mais com o intérprete do que com o compositor, como observa Zumthor (1997).

Por muito tempo no Brasil, a imagem de Elza, feliz ou infelizmente, era relacionada a Garrincha (1933-1983), famoso jogador de futebol com quem relacionou-se por dezesseis anos. Suas carreiras profissionais foram completamente afetadas por essa união. Embora a cantora mantivesse alto nível profissional, sua carreira passou a ser notícia de segundo plano e uma nova narrativa foi criada em torno de sua imagem: tudo o que se dizia era que “aquela mulher” havia destruído um casamento, retirado um pai de uma família. Como Ruy Castro descreve:

Na volta do sítio, Garrincha e Elza encontraram sua caixa de correio abarrotada de cartas anônimas. Algumas faziam ameaças físicas; muitas rogavam pragas contra a “destruidora de lares”, todas eram rancorosas e agressivas. [...] Na rádio Guanabara, os ouvintes ligavam para o programa “José Messias”, por saber que o apresentador era amigo de Elza, e anunciavam que iam “matar aquela negra”. [...] Não por coincidência, as rádios foram inundadas por discos recém-gravados a respeito de um homem que abandona a família por outra mulher. (CASTRO, 2002, p. 293-294)

No entanto, contra tudo e todos, o casal manteve-se unido. E, embora Elza resistisse e lutasse contra o preconceito em torno de sua imagem, sua carreira foi prejudicada não apenas pelas perseguições preconceituosas, mas também pelo alcoolismo de Garrincha. Ao contrário do que ocorreu com ela, a decadência profissional do jogador adveio muito mais pelo vício e pelas doenças que foi adquirindo por causa da bebida do que pelo preconceito. Aliás, faz-se relevante refletir que, na verdade, foi muito mais em torno de Elza que o preconceito se revelava e crescia. Nesse contexto, observa-se a visão altamente machista da sociedade brasileira: por muitos anos referir-se a uma das melhores cantoras brasileiras de todos os tempos era dizer que ela era uma “destruidora de lares”.

Não obstante, Elza resistiu, seguiu sua vida, enfrentou ameaças, lutou pela saúde do marido, ajudou-o financeiramente, sustentou sua primeira família, intercedeu por ele e se humilhou frente a pessoas importantes para que Garrincha conseguisse contratos, mudando inúmeras vezes de endereço para fugir de assédios da imprensa, de

violências policiais e da sociedade moralista da época. Chegou a perder contratos, a ter que se submeter a receber cachês baixos para manterem-se. Saiu do país em 1970 por ameaça do estado, à época da Ditadura Militar, e, embora tivessem ocorrido todos esses percalços, manteve-se com o jogador até o momento em que não pôde mais.

O jogador nunca largou o vício, nem quando prometera a Elza Soares que pararia de beber na condição que ela lhe desse um filho, o Garrinchinha, para o qual o pai tornou-se uma ameaça por nunca ter parado de beber. Foi só então que a cantora terminou o relacionamento, como narra Castro:

Garrinchinha, com um ano de idade, não trouxera a esperada harmonia entre Garrincha e Elza em Jacarepaguá. [...] O repto de Elza, “ou a bebida ou seu filho”, não surtira efeito. [...] Garrincha era um perigo para Garrinchinha. Em seus momentos de relativa sobriedade, apertava-o com muita força sem perceber, quase o queimava com a brasa do cigarro e brincava de atirá-lo a quase um metro de altura. Elza largava o que estava fazendo e tomava-o de seus braços, com medo de que o machucasse. Garrincha, fora de si, ofendia-se e tentava retomá-lo à força. Elza, com a criança ao colo, suportava os seus gritos e ofensas. O menino começava a chorar. Aquele não era Garrincha – não podia ser. Seu rosto monstruosamente inchado, parecendo cera, tornava-se uma máscara de ódio, uma carranca possessa pelo cão. Garrincha esbofeteou Elza pela primeira vez em julho. [...] Elza começara a buscar refúgio em outro homem. (CASTRO, 2002, p. 450).

Dias depois, Elza conseguiu escapar das ameaças e das violências e deixou Garrincha definitivamente. O jogador morreu anos depois, em 1983. Pouco antes de sua morte, embora tivessem terminado a relação definitivamente, a cantora e o jogador se viram algumas vezes e Elza pensou em um possível retorno, porém não aconteceu. Passado algum tempo, no ano de 1985, Elza começou a recuperar sua carreira fazendo pequenos shows. Ela foi convidada por Caetano Veloso para participar de uma das faixas de *Velô*. Caetano lembrou-se de Elza pois, no fim de 1984, a cantora, desesperada por não encontrar trabalho, procurou o compositor. Sobre sua participação em *Língua*, a cantora reflete:

Sei que muita gente pensou que eu não entenderia porque não é uma canção muito popular. Não só entendi como achei o poema belíssimo. Para sentir emoção não é preciso ser intelectualizada. Sentimento é uma coisa que bate em qualquer um. Gosto de samba e não só de samba. Também ouço música erudita. Sou fã de Villa-Lobos, com suas bachianas, a *Prole do Bebê*, os choros e as cirandas (SOARES *apud* LOUZEIRO, 1997, p. 286)

A canção de Caetano fez muito sucesso. Elza Soares aos poucos recuperava sua carreira e, em 1985, gravou o disco *Somos todos iguais*, pela gravadora Som Livre. No entanto, em 1986, ela sofreu novamente – mas dessa vez talvez tenha sentido a

maior dor de sua vida – com a morte acidental de Garrinchinha, aos nove anos de idade. A criança, uma promessa do futebol, fora jogar no bairro onde seu pai morava, em Pau Grande, em uma homenagem aos seus três anos de morte, e na volta sofreu um acidente de carro fatal. Algum tempo depois, muito traumatizada, Elza decidiu sair do Brasil e, entre 1988 e 1996, não gravou discos. Em 1997, a cantora se reergueu, voltou a cantar e gravou *Trajectoria*, um disco que fez muito sucesso. Finalmente em 2000 recebe o prêmio de “Melhor cantora do milênio” pela BBC de Londres.

\*\*\*

Foi, portanto, desse lugar que as três artistas vieram: de um espaço que ainda refletia as agruras da escravidão, que excluía os negros da educação, do mercado de trabalho e os inseria em um mundo de violência, de subemprego e de falta de oportunidades. De um lugar no qual persistia o machismo, o abandono patriarcal, a violência doméstica, um lugar de luta diária, de solidão, de apreensão. Um lugar sobretudo de racismo e de exclusão. Foi daí que as três mulheres resistiram e se superaram, tornando-se cantora, escritora e pintora. Foi por meio de suas próprias histórias e das escutas de histórias outras que encontraram sua voz, sua escrita e seus traços. Foi em meio à fome, à pobreza, à falta de itens básicos, como alimentos e vestimentas, que essas mulheres inventaram, criaram e revolucionaram a arte, inserindo histórias do povo negro, histórias que estavam se apagando e esmorecendo.

## **2.2 O *Quarto de despejo*: lugar de resistência**

Em 1960, Carolina Maria de Jesus publicou o seu primeiro livro, *Quarto de despejo*, tornando-se conhecida nacional e internacionalmente. Embora a escritora já escrevesse outros gêneros literários, é por meio dessa obra que se insere no meio literário. Vale destacar o momento em que *Quarto de despejo* foi publicado, no início dos anos 1960, quando a arte engajada e politizada se apresentava como um novo caminho estético.

O ano de 1962, particularmente, foi rico para a vida cultural brasileira, com a confirmação da Bossa Nova como modelo de nossa moderna canção engajada, e a formalização do Cinema Novo como grupo e com a formação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional do Estudantes (UNE). No Nordeste, o Movimento de Cultura Popular do Recife era o modelo de ação cultural das elites reformistas junto às classes populares, inspirando, sobretudo, os jovens de outras regiões na sua “ida ao povo”. As

campanhas de alfabetização de adultos calcadas no método Paulo freire, que propunha uma alfabetização conscientizada, e não meramente tecnicista, mobilizavam vários setores da esquerda [...] Todos esses movimentos são tributários do clima de utopia e debate propiciado pelo governo Jango não como meros reflexos da política na cultura, mas como tentativa de tradução estética e cultural das equações políticas. (NAPOLITANO, 2014, p. 20)

Surgiam o cinema novo, a bossa nova politizada, a educação conscientizada. Todas essas vertentes traziam em si, a partir de uma nova estética, a linguagem da denúncia e da conscientização social. Napolitano explica que “aliando sua formação e talento com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional” (NAPOLITANO, 2014, p. 21). O historiador relata ainda que, em 1965, Glauber Rocha escreve o famoso manifesto “A estética da fome”, defendendo a ideia de que “a ‘fome’ era o nervo da sociedade subdesenvolvida. [...] Para ele, só o cinema Novo soube captar essa ‘fome’, na forma de imagens sujas, agressivas, toscas, cheias de violência simbólica” (NAPOLITANO, 2014, p. 25-26). E foi nesse contexto histórico e cultural que foi lançado o *Quarto de despejo*.

No entanto, Carolina abordava o assunto a partir de quem passava pela experiência real dos fatos e, desse modo, ninguém poderia ter mais propriedade para provocar uma conscientização por meio de um texto estético do que a escritora. Embora não se saiba ao certo se houve relação direta dos escritos de Carolina com o que se produzia na época, como o cinema novo, Carolina certamente foi partícipe dessa mesma tendência estética e política ao apresentar a realidade do país por meio de sua própria história.

Quanto ao papel valorativo da obra de Carolina, no que diz respeito ao aspecto sociocrítico, a partir de uma visão do contexto cultural dos anos 60, José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine explicam:

O início dos anos 60 vinha como uma onda reformista caracterizada pelo prenúncio de que as camadas pobres poderiam produzir figuras – no caso uma mulher negra – que levantariam a opinião pública. [...] Particularmente nos casos das mulheres, estava definido um papel de subserviência em que restava a condição feminina pobre, no máximo o direito de trabalhar servindo aos brancos como cozinheiras, babás, faxineiras. O livro de Carolina servia de pretexto para se criticar um tipo de sociedade fechada e que se autodesconhecia. Neste espaço reformulava-se o sentido da crítica nacional, que teria que incluir novas situações para um país que buscava se atualizar. (MEIHY; LEVINE, 2015, p. 38)

O livro de Carolina, portanto, foi publicado em um momento propício de abertura para reflexões de natureza social e política. Em seu texto, a dimensão da

memória é colocada a partir do que vive em seu dia a dia. Todavia, ele constrói uma memória não somente individual, por relatar as próprias vivências e intimidades, mas, igualmente, coletiva, ao inserir a vida na favela, a luta diária de seus moradores, bem como a relação e o olhar sobre cada um.

No entanto, o valor de sua obra tem sido questionado desde a publicação, em 1960, embora o livro tenha tido uma vendagem recorde e rapidamente tenha sido traduzido para os mais variados idiomas. Por algum tempo, pensar em Carolina como uma escritora da realidade, que denuncia problemas sociais, que desnuda a pobreza a partir de sua experiência, resolvia o conflito entre uma literatura próxima ao jornalismo, de visão documental e testemunhal, em detrimento de uma escrita que trabalha igualmente com as palavras, com o texto, com a forma, como uma voz partícipe da escrita literária. Desse modo, nos explica Regina Dalcastagnè:

A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática desta situação. Muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer “um documento sociológico importantíssimo”, como insiste Fernando Py nas orelhas de *Quarto de despejo* (1960). Nada contra seus textos serem utilizados como objeto de estudo da Sociologia ou de outras áreas de conhecimentos, **mas isso não quer dizer que não sejam material, em sua essência, estético**. A ser analisado, portanto, também esteticamente. O fato de ela ser negra, pobre, catadora de lixo não pode ser usado para transformá-la numa personagem exótica, apagando sua autoridade enquanto autora. O que, aliás, foi feito das mais diferentes maneiras, inclusive pelo reconhecimento exclusivo de seus diários, editados e organizados por Audálio Dantas, e a desatenção a seus três outros livros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita e Provérbios e Pedacos da fome*. Fora os poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer chegaram a ser publicados. É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem legitimidade social para tanto – especialmente os homens, brancos, de classe média. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 62- 63, grifo nosso)

Nesse aspecto, Carolina apresenta um conjunto de obras que foi desprezado pela crítica e público em geral. Por muitos anos, a obra que se lia de Carolina era unicamente o *Quarto de despejo*. Embora, seja a partir dele que a escritora inaugure uma trilogia diarística, que ocorre a partir da narração em primeira pessoa e o qual relata a convivência com a pobreza e a luta (diária) por sua superação, a escrita de Carolina apresenta incontáveis textos de outros gêneros literários que apenas nos últimos anos estão sendo publicados pelas editoras brasileiras.

Ao refletir sobre o “mundo” apresentado por Carolina, com o seu estilo único de escrever – de quem está do lado de dentro, de quem vive e sofre cotidianamente –,

podemos constatar tratar-se de uma trajetória que se repete, expande-se e, por fim, delinea uma memória de inúmeras histórias semelhantes. Histórias que devem ser conhecidas e entendidas para possibilitar o desenvolvimento de uma consciência acerca de um passado não tão distante, como é o caso da história de Carolina.

Ainda em 1960, após a publicação de *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus iniciou a escrita de *Casa de Alvenaria*, que, com a mesma estrutura do primeiro diário, no entanto narra a ascensão econômica da escritora e sua entrada no universo cultural. Sobre seu segundo diário publicado, Meihy e Levine nos revelam:

O sucesso de seu segundo livro foi bem menor, apesar de ser a continuação de seu diário, escrito inclusive no mesmo estilo. Em novembro de 1961, antes de se ter completado um ano do lançamento de *Quarto de despejo*, seus editores publicaram *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, obedecendo ao mesmo critério do *Quarto*. O novo livro cobria o período desde a saída da família do Canindé até a propalada *casa de alvenaria*. Apesar de Audálio Dantas e muitos outros jornalistas e intelectuais terem dito que o segundo livro era tão importante como o primeiro, este só vendeu de pronto apenas 3 mil exemplares de uma edição de 10 mil. Logicamente isto refletia a rejeição proposta pelos grupos simbolizados pela classe média de Santana, pela esquerda decepcionada e pela crítica que cobrava de Carolina dotes de escritora de carreira. *Casa de Alvenaria* é um texto de conteúdo muito mais agressivo que *Quarto de despejo* e no entanto atraiu muito menos. Nele Carolina adotou uma linguagem mais radical e é provável que essa linguagem, por ser tão mais próxima da argumentação comum da esquerda, não tenha encantado a direita nem tenha se distinguido da esquerda. Estudantes e intelectuais não aceitaram sua “nova” empáfia e desprezaram seus posicionamentos públicos. Carolina aos poucos ia vestindo a roupagem de “oportunista” garantida pela opinião pública. (MEIHY; LEVINE, 2015, p. 42)

Como explicitado pelos autores, em *Casa de Alvenaria*, Carolina de Jesus reflete mais radicalmente sobre o racismo e a pobreza. A primeira imagem do livro é sua saída da favela do Canindé, onde a escritora foi alvo de pedradas e confusão. Entretanto, é a partir dessa cena, que Carolina comemora sua saída da favela e sua esperança de uma vida melhor:

Despertei a noite e fiquei pensando na minha vida que parece uma tragédia, a gente nasce, e no decorrer da existencia a vida vae ficando atribulada. Agora, eu estou na sala de visita, o lugar que eu ambicionava viver, saí da favela na hora que as aflições iam avulmando-se. Vamos ver como é que vae ser a minha vida aqui na sala de visita (JESUS, 2021, p. 32)

Vale ressaltar que o livro foi publicado novamente no ano de 2021 (edição com a qual estamos trabalhando) por um conselho editorial que optou por reeditar a obra de



Carolina da forma mais próxima à que ela escrevia. Nesse sentido, Conceição Evaristo, umas das integrantes do conselho, explica:

Nossa proposta foi deixar a literatura, a escrita de Carolina *poder ser*, sem as tantas interferências que aconteceram nas publicações passadas e mesmo em algumas mais recentes. Pensamos uma reedição que permitisse ao público leitor acompanhar o processo criativo da escritora e entender como se deu, para ela, a apropriação e o uso da linguagem literária. A publicação de *Casa de alvenaria* na íntegra, sem outra intromissão a não ser a do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa – sem o qual o livro teria circulação restrita –, foi uma defesa ferrenha do Conselho Editorial, argumentação a que a editora ouviu e aceitou. [...] uma leitura cuidadosa – não só de sua primeira obra e de outros escritos, mas também deste *Casa de alvenaria* – mostra um sujeito de criação consciente de que escrever é um exercício de linguagem, motivo pelo qual a autora se empenhava em fazer escolha das palavras com tanto afinco. (EVARISTO, 2021, p. 14)

Em *Casa de Alvenaria*, Carolina de Jesus comemora sua ascensão financeira: “Levantei as 7 horas porque dêitei tarde. Preparei a refeição matinal pão, café com leite e avêia. Como é bom ter o que comêr. Eu compro verduras ovos e frutas. A minha pele está se renovando. Estou engordando” (JESUS, 2021, p. 91). Ela narra o lançamento de *Quarto de despejo* por todo o Brasil, relata suas viagens, seu relacionamento com jornalistas e políticos, sua mudança para a casa de alvenaria, mas também o preconceito que sofreu ao de adentrar o meio literário: “sera que o preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o clássico?” (JESUS, 2021, p. 69). Como explica Fernanda Rodrigues de Miranda:

O diário de uma ex-favelada veio a público um pouco mais de um ano depois do primeiro, em novembro de 1961, pela mesma casa editorial, a Francisco Alves, e através do mesmo editor, o jornalista Audálio Dantas. Entretanto, a recepção do público nacional e internacional a este livro foi bem menor do que àquela da estreia da autora: vendeu três mil exemplares de uma tiragem inicial de dez mil. Esse momento marca o início do ponto de inflexão na trajetória de visibilidade que *Quarto de despejo* ocasionou na vida de Carolina Maria de Jesus. De fato, a publicação de suas narrativas, como um paradoxo de ver seu nome estampado na capa dos livros, preocupava Carolina. Em *Casa de Alvenaria*, ela narra a tensão que a publicação eminente de *Quarto de despejo* lhe ocasionava. (MIRANDA, 2013, p. 120)

Percebe-se, no segundo diário, o uso de expressões semelhantes às do primeiro, tanto em reflexões sobre estar com fome e saciar a fome, como nas imagens que Carolina cria para comparar o lixo e o luxo que são o “quarto de despejo” e a “sala de visitas”. São expressões que ligam as duas obras e contemporizam seus relatos entre antes e depois da fome. Em *Quarto*, ela diz: “É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la. (JESUS, 1960, p. 30). Em *Casa*, reitera: “A fome reeduca uma

mentalidade” (JESUS, 2021, p. 144). Apesar das mudanças em sua vida, ela continua refletindo constantemente sobre a permanência da pobreza, da fome e do sofrimento dos seus: “Tenho a impressão que os infelizes que passam fome, são meus filhos. Eu saí da favela. Tenho a impressão que saí do mar e deixei meus irmãos afogando-se – o meu sonho era ser a última a deixar a favela” (JESUS, 2021, p. 150). E claro, ela também continua expondo suas reflexões sobre o racismo: “A origem do preconceito é propia dos nucleos onde as raças não mescladas. Eu não impreciono com a cor. Impreciono com as ações” (JESUS, 2021, p. 161).

Depois de lançar seu livro em várias partes do Brasil, de conhecer pessoas renomadas, escritores, jornalistas e intelectuais Carolina reflete:

Eu tinha a impressão que havia saído de um planêta favela para o planeta asfaltado com carros e olhares de admiração com o relato do meu livro que os pobres favelados comem o que encontra nas latas de lixo, percibi que a minha presença desagradava as damas de renomes do país. Várias senhoras vieram falar de pobreza para mim – exigindo que eu devo resolver a condição desumana dos favelados do país. Eu apresentei os fatos. Compete aos burgueses que predominam no país solucionar. Eu dêixei a favela com suas angustias, com a falta de pão, com a falta de água. Percibi que não adianta falar de agruras com os vultos federaes que ganham salarios elevados do Tesouro Nacional. Eles ouvem como se estivessem ouvindo uma história. Eles são os causadores da existencia das favelas. Eles não combatem os preços elevados podem comprar são os médiadores da desgraça no país. Da fome que foi habitar-se nos lares humildes. Eu sou igual ao Moyses da Biblia. Embora vivendo no palácio condoia-se, dos seus irmãos escravos. O que me horrorisa, é saber que existe entes humanos, que passam privações num país onde as terras cultivaveis estão abandonadas impedindo aos pobres que plante para comer. (JESUS, 2021, p. 168-169)

Neste excerto, Carolina nos apresenta o espaço que passa a frequentar – sintetizado na imagem da sala de visitas –, entretanto não deixa de refletir sobre as contradições de estar em um lugar no qual não é aceita e é cobrada por suas atitudes. Ela percebe o preconceito e a mitificação da pobreza por aqueles que a veem como fetiche. Aqui, vale lembrar a diferença entre a ficção, a autoficção e a escrivência – as histórias reais contadas a partir de quem as vive. O incômodo de se debater com a realidade, mesmo quando se trata de obra artística. Carolina por fim, e mais uma vez, como no *Quarto de despejo*, vê sua escrita e a escrita sobre a fome e a pobreza como missão e de alguma forma a perpetua: “Temos que escrever a realidade. Se o povo é feliz ou infeliz. Documentário para os vindouros.” (JESUS, 2021, p. 160)

Expondo a rápida ascensão de Carolina com todos os incômodos que isso lhe causava, *Casa de Alvenaria* não obteve a mesma receptividade do primeiro livro.

Outros livros que ela publicou posteriormente, como *Provérbios* (1969) e *Pedaços da Fome* (1963), repetiram o fracasso de vendas, interrompendo a continuidade de sua carreira promissora. Em pouco tempo, Carolina volta a ter dificuldades financeiras como nos relata Meihy e Levine:

Em 1967, passados apenas seis anos do estrondoso sucesso de seu diário, ela teve que se mudar para uma parte pobre da cidade de São Paulo. Voltou às bordas miséria e foi fotografada pegando o papel nas ruas, tendo a foto sido publicada em vários jornais no Brasil e no mundo. Um norte-americano Robert Crespi, possivelmente movido pelo drama da “nova” condição de pobreza de Carolina, escreveu em papel timbrado da Harvard University, numa mistura de português e espanhol, perguntando-lhe se era verdadeira história de seu regresso à pobreza. Dizia ele: “Acabo de ler a tradição de Quarto. Nunca li um livro tão bom sobre a vida no Brasil. Soube que você voltou para a favela. Essa vida de fome e luta pela sobrevivência é muito triste eu não consigo entender por que você voltou a ela. Espero que brevemente você possa levar sua criança para um lugar melhor... você pode escrever-me se quiser.” De qualquer forma esse “retorno” foi, pelo menos, temporário. Por volta de 1969, ela havia acumulado o suficiente para mudar-se de Santana para Parelheiros, para uma modesta casa numa “chácara” em área residencial próxima a casas elegantes, ainda que na parte baixa, mais pobre, onde os impostos eram mais baratos. O que realmente interessa destacar nessa fase é que, finalmente, ela havia encontrado a solidão almejada. (MEIHY; LEVINE, 2015, p. 45)

\*\*\*

Aproximadamente dez anos após o lançamento de *Quarto de Despejo*, surgem as obras de Maria Auxiliadora da Silva em outro contexto histórico, mas igualmente trazendo as suas narrativas pessoais através da pintura. Era o período da ditadura militar, mas suas obras, que pareciam “inocentes”, não passaram pelo crivo da censura.

Entre 1968 e 1974, com uma produção intensa e meteórica, Maria Auxiliadora participou de 35 exposições e, de acordo com os catálogos, pintou quarenta telas apenas no ano de 1973 (o que pode ser considerado o auge de sua carreira), ainda que ela passasse por sérios problemas de saúde, que a levariam à morte em agosto de 1974. Esse tema, aliás, motivou parte de suas últimas obras sem, entretanto, anular o bom humor de outra parte delas. Apesar do imenso volume de trabalho e de sua frágil condição, suas obras não perderam qualidade. Ainda se faziam notar a minúcia, os detalhes e o apreço por uma composição meticulosa. É importante destacar que durante a década de 1970, os trabalhos de Maria Auxiliadora foram expostos em cinco ocasiões nos Estados Unidos, e uma mostra individual foi realizada pelo serviço de divulgação e relações culturais em São Paulo. No período em que

o Brasil vivia a ditadura militar, houve uma “política de atração”<sup>17</sup> de artistas e intelectuais brasileiros por parte do governo estadunidense, como artifício para exercer influência em nosso país. (CARNEIRO, 2018, p. 43)

Em geral, seus quadros são muito coloridos e apresentam temáticas diversas, como festas religiosas e pagãs, cenas cotidianas de pessoas trabalhando em plantações, namorando, estudando, amigas banhando-se, preparando-se para sair. Mas Auxiliadora produziu também uma série significativa de orixás femininas, a partir de seus estudos sobre religiões de matriz africana: “Desde quando eu era menina minha mãe falava alguma coisa sobre Umbanda, meu pai também. Minha mãe de vez em quando ia. Meu pai gosta demais, gosta de ir, gosta de seguir. Às vezes eu vou assim mais para pesquisar” (AUXILIADORA *apud* FROTA, 1978, p. 78-79).

---

<sup>17</sup> Carneiro explica que o termo “foi cunhado por Dária Gorete Jaremtchuk; por ‘políticas de atração’ entende-se um conjunto de ações que priorizava reverter a imagem negativa e a rejeição aos Estados Unidos presentes na América latina” (JAREMTCHUK *apud* CARNEIRO, 2018, p.47)

Figura 10 – Maria Auxiliadora. *Ourixá amarela*, 1972.



Fonte: BARDI, 1977 (capa).

A essa série pertence *Ourixá amarela*, quadro que foi selecionado para ser a capa do primeiro catálogo das obras de Maria Auxiliadora da Silva, produzido por Pietro Maria Bardi, pela editora italiana *Giulio Bolaffi* em 1977. Como se vê, aqui em vez de usar muitas cores, Auxiliadora elege uma cor principal, que se destaca do fundo,

geralmente preto. Junto com os adornos na cabeça e os instrumentos nas mãos, é a cor da roupa que identifica a entidade representada: Oxum, em *Ourixá amarela*.

No conjunto de Orixás percebe-se igualmente que seus rostos são semelhantes entre si, assemelhando-se também ao rosto da própria Auxiliadora, como se ela mesma estivesse representada em todos os quadros. A pintora, que já usava os próprios fios de cabelos em suas obras, prática que tornou-se recorrente em seus quadros, passou também a imprimir o próprio rosto nos mais variadas temáticas por ela abordadas: “Em 1969, Maria Auxiliadora já praticaria uma espécie de *body art*, pela identificação afetiva de elementos oriundos de seu próprio corpo a um instante vividamente vivido da sua existência: o da representação plástica” (FROTA, 1978, p. 77).

Como exposto anteriormente, as obras de Auxiliadora surgem a partir dos anos 1970, em plena ditadura militar, como aponta Napolitano:

“Nunca fomos tão felizes”, exclamava o *slogan* oficial difundido pela TV nos anos 1970, em pleno “milagre econômico”, que pode ter uma leitura ambígua. [...] Apesar do desenvolvimento inegável e da expansão capitalista, a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar os resultados materiais deste processo de maneira sustentável e equânime. (NAPOLITANO, 2014, p. 147)

Auxiliadora fazia parte da grande camada da população desfavorecida e marginalizada. Junto com sua família, ela costumava expor seus trabalhos no Embu das Artes e na Praça de República. E, embora muitos quadros apresentassem à época um potente conteúdo de crítica racial, a sua produção não se tornou alvo de censura, pois pinturas *naïfs* não eram vistas como arte engajada, com conteúdo que pudesse provocar discussões de caráter crítico político.

Somente no fim dos anos 1960 Auxiliadora se assumiu como pintora, depois de uma vida inteira trabalhando como doméstica. No início dos anos 1970, tornou-se conhecida pelo crítico de arte Mário Schenberg (1914-1990) e outros marchands, que passaram a procurá-la para realizar exposições fora do Brasil. Apesar do reconhecimento, ela sempre foi considerada uma artista *naïf*, embora jamais tenha assumido esse rótulo, como observa Fernando Oliva:

Auxiliadora resistiu ainda a categorias da história e do sistema da arte. Nunca se colocou como uma artista popular, muito menos *naïf*, nem aceitou outras definições a ela atribuídas. Apresentava-se apenas como artista” (OLIVA, 2018, p. 24).

Atualmente, os críticos de arte, ao observarem a obra de Maria Auxiliadora, revelam uma artista cuja técnica apresenta características peculiares, como o relevo, a transparência e a tridimensionalidade, em temáticas que passam por suas vivências e que advêm igualmente de sua observação e escuta contínua dos seus e de sua comunidade. Embora não se negue a peculiaridade dos aspectos composicionais de sua obra, como assinala Frota: “Nada mais distante da tradição europeia da pintura, pela ausência de perspectiva, do modelado, pelo uso intensivo da cor pura, pela concepção” (FROTA, 1978, p. 78). A pintura de Maria Auxiliadora não se aproxima da arte acadêmica europeia, ensinada e forjada por uma tradição ocidental. Logo, uma vez mais, suas obras estão em livros e catálogos de arte *naïf*, embora, para Fernando Oliva:

Auxiliadora resistiu ainda a categorias da história e do sistema da arte. Nunca se colocou como uma “artista popular”, muito menos “*naïf*”, nem aceitou outras definições a ela atribuídas. Apresentava-se apenas como “artista”, e falava com ironia sobre o “pintar primitivo”. Assim, ao não se deixar submeter de forma dócil aos rótulos comumente aplicados a sua produção pela crítica e a imprensa, rejeitou o olhar viciado, aquele que procurava o “elemento espontâneo”, característica comum à arte considerada “primitiva”. (OLIVA, 2018, p. 24)

Em catálogo elaborado a partir da segunda exposição<sup>18</sup> individual de Maria Auxiliadora no Museu de Arte de São Paulo (MASP), realizada em 2018, Oliva nos revela uma outra visão crítica sobre a pintora: uma artista complexa, que abordava temáticas variadas e, ao mesmo tempo, desenvolvia uma técnica própria e única, buscando obsessivamente a perfeição e a melhor expressão de si mesma.

Foi dentro desse contexto que ela “contou” a história de seu povo, a sua memória, o seu cotidiano. A partir de cores intensas e texturas que remetem ao bordado, as suas obras rememoram o passado dos negros nas plantações, na cidade, nas festas populares, em diversas temáticas em que o protagonismo negro se faz presente.

---

<sup>18</sup> A primeira mostra individual de Maria Auxiliadora no MASP foi realizada em 1981, com curadoria de Pietro Maria Bardi.

Figura 11 – Maria Auxiliadora. *Mobral*, 1971.

Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 155.

Na obra acima, *Mobral*, Auxiliadora expõe um momento no qual os adultos eram submetidos à alfabetização em um contexto de educação tecnicista. O Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) foi instituído em 1970, em plena ditadura como substituição do método de alfabetização para adultos criado por Paulo Freire. A pintora apresenta uma crítica à realidade cotidiana. Vê-se que a maioria dos alunos está cansada, alguns estão recostados sobre a carteira escolar. A sala de aula está lotada, como se não houvesse cadeira para todos e uma das marcas de sua denúncia do racismo é que a personagem-professora é branca. Aquela que detém o poder na sala de aula, que ensina e corrige.

Auxiliadora frequentou a escola por poucos anos. Teve que parar de estudar para ajudar nas despesas da casa e só pode retornar aos estudos depois de adulta: “Voltei agora a estudar, estou no quarto ano do Colégio Arquidiocesano da Vila Mariana. Depois eu vou fazer madureza, e depois estudar para modelista. [...] Tenho a letra mais bonita da escola. Legível, bem feita” (AUXILIADORA *apud* FROTA, 1978, p. 78). Desse modo, percebemos que Auxiliadora desenha e pinta sobre uma realidade que presenciou e viveu, e, para além disso, ela imprime uma crítica a um espaço de desfavorecimento e não de oportunidades.

\*\*\*



A ditadura militar também influenciou a vida de Elza Soares. Nos anos 1960, quando já era conhecida, a cantora gravava discos e realizava muitos shows. Entre altos e baixos sua carreira ia se firmando, mas nos anos 1970 ela precisou se exilar na Itália para fugir do regime, momento que marca o começo de uma curva descendente em sua trajetória. Em 1983, ela perdeu aquele que dizia ser o grande amor de sua vida, o jogador de futebol Garrincha, e, em 1986, o filho, Garrinchinha. Muito traumatizada, decidiu parar, não retornando aos palcos nem aos estúdios durante o período de 1988 a 1997. Nesse ano, ela gravou *Trajatória*, um disco que fez muito sucesso. Em 2000 recebe o prêmio de “Melhor cantora do milênio” pela BBC de Londres.

Foi a partir do ano 2000 que a cantora começou a se destacar por interpretar canções de caráter crítico racial e sociopolítico. Ela criou uma assinatura não somente pela beleza e potência de seus recursos vocais, mas também por interpretar canções nas quais narra as próprias experiências, usando o colorido próprio de seu canto para dar voz aos marginalizados e excluídos. Esse canto, composto por variações de voz muito controladas e, ao mesmo tempo, fluidas entre os timbres; por volumes, pela densidade, pelos prolongamentos e os encurtamentos de notas, pelo uso de melismas<sup>19</sup> e outros recursos que enriquecem a frase musical. Ademais, Elza Soares explora um recurso de voz que lhe é muito peculiar: a rouquidão, que a cantora utiliza para enfatizar determinadas frases e, às vezes, conferir-lhe um sentido mais emotivo. Sob esse aspecto, percebe-se que o entendimento da letra e da melodia da canção pela intérprete é imprescindível para as variações que explora. A cantora protagoniza as canções como personagem que narra, atua e denuncia, colocando suas vivências e experiências em cada frase cantada.

Vale ressaltar que nenhuma canção na voz de Elza Soares passa despercebida. Quando fala sobre as composições que seleciona para cantar ou que foram feitas especialmente para sua voz, a cantora revela uma intimidade com a canção, como se remetesse a algo pelo que ela própria passou ou que ocorreu com alguém próximo a ela. Ao ser entrevistada por Pedro Sanches, o jornalista lhe pergunta:<sup>20</sup> *O Meu Guri*, de Chico Buarque, remete a seu filho? Elza responde: Eu conheço esse guri, ele existe na minha vida. Tive um filho que perdi por causa de fome”. O início da canção diz assim:

---

<sup>19</sup>Várias notas são cantadas em uma única sílaba da palavra.

<sup>20</sup> Entrevista concedida à revista Folha de São Paulo, 1997

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq020920.htm>

Quando, seu moço, nasceu meu rebento/ Não era o momento dele rebentar/ Já foi nascendo com cara de fome/ E eu não tinha nem nome pra lhe dar/ Como fui levando, não sei lhe explicar/ Fui assim, levando, ele a me levar/ E na sua meninice/ Ele um dia me disse que chegava lá/ Olha aí!/ Olha aí! / Olha aí, aí o meu guri, olha aí [...]

As canções interpretadas por Elza sempre instigam o espectador. Ela as enraíza de tal forma, tanto a letra como a melodia, que ao cantá-la percebe-se uma fusão entre seus próprios pensamentos e o pensamento do compositor. Com sua potência vocal e poder interpretativo, Elza ressignifica e valoriza as letras das canções ao ressaltar ou até mesmo “opacificar” determinados versos melódicos, pois, como Zumthor afirma,

a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, **glorifica a palavra...** mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência. Os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato. (ZUMTHOR, 1997, p. 187, grifo nosso)

Em 2002, Elza gravou o álbum *Do cóccix até o pescoço*, no qual cantou músicas de compositores como Caetano Veloso, Chico Buarque, Carlinhos Brown e Jorge Ben Jor. O disco lhe rendeu uma indicação ao prêmio americano *Grammy* e uma turnê de muito sucesso pelo mundo. Posteriormente, ela continuou gravando e fazendo importantes shows e participações musicais, até alcançar, em 2015, o ápice de sua carreira com o álbum *Mulher do fim do mundo*, lançado pelo selo Circus, sob a produção de Guilherme Kastrup. Aos (prováveis) 85 anos, a cantora é homenageada com o convite de “protagonizar” um disco no qual todas as canções seriam escritas para ela, pensadas para sua voz e suas atitudes em relação à vida, sua visão de mundo e suas posições políticas. O disco apresenta canções contemporâneas em estilos que se misturam entre *rap*, samba e sons eletrônicos, com arranjos instrumentais sofisticados, e trata de temas como violência doméstica, urbana, negritude e transexualidade, entre outros, em tom de denúncia e com posicionamentos afirmativos, como os que declarou muito antes de gravar o referido disco:<sup>21</sup> “Eu nasci negra, não é? E continuo negra. Por mais que você alcance um lugar você continua negra, não adianta. Eu mantenho a minha raça com a maior dignidade. Ser negro é ter raça” (SOARES, 2002, p. 63).

A canção *Mulher do fim do mundo* (2015), de Rômulo Fróes e Alice Coutinho, remete a uma passagem da vida de Elza Soares na qual a cantora reflete sobre sua luta

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida a revista Bravo, 2002.

para superar a miséria, a doença e a fome, para seguir enfrentando a sociedade que a discriminou por ter se relacionado com Garrincha.

“Tanta luta para chegar a isso?”, indaga-se. “Talvez, quem sabe, continue a ser castigada: por que querer fugir da miséria, coisa que minha família nunca entendeu; por lutar contra os preconceitos; por ter amado um homem casado, sem me preocupar com o disse-que-disse; por achar que a velhice é doença; **por querer morrer cantando**; por amar minha gente e o meu país. **Quando dona morte vier e sentar diante do palco, estarei sob a luz dos spots, cantando** *Se acaso você chegasse* para todos os amores que tive e, em especial, para Lupicínio Rodrigues. (LOUZEIRO, 1997, p. 124. Grifos nossos)

Mal sabia a cantora, no momento em que refletia sobre seu passado com o escritor de sua biografia, José Louzeiro, que teria uma carreira tão longa e que receberia uma canção muitos anos depois intitulada *Mulher do fim do mundo*, na qual poderia cantar seu próprio desabafo, feito tantos anos antes, em forma de canção. No refrão, Elza canta:

[...] Na avenida, deixei lá/ A pele preta e a minha voz/Na avenida, deixei lá/A minha fala, minha opinião/A minha casa, minha solidão/Joguei do alto do terceiro andar/Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida/Na avenida, dura até o fim/Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim cantar [...].

*Coração do mar*<sup>22</sup>, a primeira canção do disco, é um prelúdio, uma enunciação não só da música que virá logo em seguida, mas de todo o disco, cujas músicas, letras e melodias foram concebidas especialmente para Elza Soares.

Coração do mar

Coração do mar  
É terra que ninguém conhece  
Permanece ao largo  
E contém o próprio mundo  
Como hospedeiro  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"

Tem por bandeira um pedaço de sangue  
Onde flui a correnteza do canal do mangue  
Tem por sentinelas equipagens, estrelas, taifeiros madrugadas e escolas de samba

---

<sup>22</sup> Canção de José Miguel Wisnik/Oswald de Andrade

É um navio humano quente, negreiro do mangue  
 É um navio humano quente, guerreiro do mangue

Nessa canção, Elza interpreta a poesia melódica à capela, sem o acompanhamento de qualquer instrumento, e utiliza os recursos mais límpidos e claros de sua voz para acompanhar a letra poética, fazendo de sua voz igualmente poesia. A cantora introduz a melodia com um ritmo próprio e contínuo, quase como uma oração, uma reza repetitiva. Elza interpreta os versos “Tem por nome ‘Se eu tivesse um amor’”, que se repetem quatro vezes, com timbres e ritmos melódicos semelhantes, sem deslocamentos e acentuações, assim como em “É um navio humano quente, negreiro do mangue”. Ao repetir as melodias com o mesmo timbre e ritmo, ela cria uma reiteração de significado e significante, conferindo uma forma circular a uma poesia melódica que poderia não terminar. No entanto, ao criar uma ambiência de repetições, um efeito outro se propõe: a surpresa com a entrada de instrumentos de cordas para a música que virá.

Elza Soares gravou mais de trinta discos, sua carreira foi instável por muitos anos, assim como sua vida. Passou pelas maiores dores que uma mãe e uma mulher poderiam passar. Teve muitos namorados depois de Garrincha e ainda perdeu mais um filho no ano de 2015. Sofreu preconceitos, discriminações, que prejudicaram sua carreira. Mesmo assim, afirmou-se a como uma das cantoras brasileiras mais importantes de todos os tempos. Sua voz rouca, vibrante, penetrante, e sua postura performática nos palcos faz da cantora uma “escola” de ritmo, de *swing* e de interpretação inigualáveis. Com sua postura diante da vida e suas escolhas, tornou-se um dos expoentes da luta feminista no Brasil – embora por muito tempo não parecesse que tivesse total consciência disso.

A partir do exposto, apoiamos nos estudos da interpretação vocal como ampliação aos estudos da canção<sup>23</sup>. Sob a ótica do intérprete musical, o cantor é o primeiro intérprete de um texto-musical, e o sujeito que materializa uma canção, já que não há canção sem voz. Tinoco e Alexandria (2007) afirmam que os papéis da interpretação têm seu início em uma primeira leitura e interpretação, ação criadora do

---

<sup>23</sup> Esses estudos foram publicados no artigo “A interpretação nos estudos da canção brasileira” pela *Revista Água Viva*, em 2018 (v. CAMPOS, 2018). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/23524/21079>

ouvinte/intérprete, ambos “executantes”. Portanto, o cantor é o primeiro intérprete, é aquele que lê/ouvindo (o texto e a partitura ou a gravação) e, de maneira intuitiva ou não, decide como vai cantar a canção. Quais notas/sílabas serão alongadas, enfatizadas, cortadas, cantadas de maneira mais pausada, ou mais prolongada, quais frases serão repetidas, enfatizadas, cantadas com mais dramaticidade ou não. Esses recursos sonoros advindos de uma interpretação prévia permitem inúmeras interpretações musicais.

Sob esse aspecto, apresentamos os parâmetros de análise e de interpretação musical explicitados pelo músico Leonard Meyer:

O parâmetro sintático que inclui a harmonia, a melodia e o ritmo. O parâmetro não sintático que inclui dinâmica (volume das notas ou da frase), densidade (quantidade de sons simultâneos- densidade mais densa, são muitos sons simultâneos, menos densa, são poucos sons simultâneos em uma passagem musical), tessitura (alcance do instrumento ou da voz, do som mais grave ao mais agudo), duração da nota, timbre e pausa (silêncio). (MEYER *apud* SARATH, 2010, p. 514, tradução nossa)

Os parâmetros sintáticos relacionam-se aos estudos analíticos estruturais de uma canção (ritmo, melodia ou frases melódicas e harmonia) e os não sintáticos, aos estudos interpretativos musicais. Dinâmica, densidade, tessitura, duração da nota, timbre e pausa são o que nos interessa observar no âmbito da interpretação musical.

Sob esse olhar, Elza Soares recria, ressignifica a canção, valorizando os textos musicais por meio de sua interpretação. Sob esse aspecto, Cavarero aponta que:

O aspecto original da vocalidade, enquanto novo objeto de estudo, diz respeito então a uma análise da voz que prescindiu do tradicional privilégio – não desmentido pelas pesquisas sobre oralidade e sobre a textualidade - da sua relação com a linguagem. É incorporado assim um amplo e recortado horizonte de abordagens que abre novas vias de interpretação para o fenômeno da voz, possibilitando a intervenção de campos de pesquisa múltiplos e heterogêneos [...] é justamente a voz como voz, nas suas múltiplas manifestações, a orientar uma investigação que recupera, cruza, mas também põe em crise, a especificidade dos vários cânones disciplinares. (CAVARERO, 2011, p. 27)

Nessa via, pensar a voz da referida cantora requer abrir horizontes, entender a possibilidade de haver uma camada mais aprofundada na interpretação de uma canção, e isso ocorre quando uma intérprete canta como se aquela canção fosse sua. Para Ricoeur: “o termo apropriar joga com o possessivo e com o verbo que significa 'confessar como seu’” (RICOEUR, 2007, p. 117). Nessa via, o intérprete primeiramente exerce um papel de leitor/ouvinte, e sua leitura/escuta gera uma interpretação que permite que haja outra

leitura, ou seja, outra versão que será apresentada ao público por meio de sua voz e de seus gestos.

A cantora atravessou todos os estilos musicais brasileiros que apareceram a partir do século XX, tendo sido contemporânea de todas as modalidades musicais, sem perder, no entanto, a singularidade. Ao colocar sua voz em uma letra e em uma melodia, Elza carimba a canção com sua assinatura: desde *Lama*, em sua primeira apresentação no rádio, até *O que se cala*, de Douglas Germano, faixa gravada em 2018, no disco *Deus é mulher*, lançado pela gravadora Deckdisc. Em *Planeta Fome* (2019),<sup>24</sup> um de seus últimos álbuns, cujo título faz referência a sua primeira apresentação no rádio, Elza Soares segue seu destino e mais do que nunca denuncia a realidade atual por meio de um canto de protesto e denúncia de um país em desordem e retrocesso.

Ao analisar o “lugar” das obras de Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares no espaço cultural, percebemos que demorou muito para que a escritora, a pintora e a cantora fossem inseridas no “mundo artístico”. Carolina conseguiu, mas depois voltou à invisibilidade. Auxiliadora chegou a vender seus quadros e participar de exposições de arte *naif*, porém, só foi reconhecida entre os últimos anos de sua carreira e depois que faleceu, aos trinta e nove anos, por razões de doença. Embora Elza apresente uma carreira de muitos altos e baixos, custou-lhe vencer inúmeros preconceitos para se afirmar como uma das mais importantes cantoras da Música Popular Brasileira da atualidade.

A partir dos espaços e momentos apresentados acima, em seu contexto histórico, outros espaços, aqueles presentes em suas obras, advindas de suas vivências e de vivências outras serão apresentadas e refletidas a partir de um diálogo entre música, literatura e pintura.

### **Lado A: reminiscências da infância e o olhar materno**

Recorrendo a uma “leitura” comparativa, podemos observar elementos de espacialidade comuns na escrita de Carolina, na pintura de Auxiliadora e na voz de Elza. Neste tópico, buscamos identificar esses elementos, partindo da temática “a infância e o olhar materno”, abordada através da presença de personagens crianças nas obras das três artistas, que dirigem seus olhares para a pobreza muitas vezes por meio

---

<sup>24</sup> Produzido por Rafael Ramos e lançado pela gravadora Deck.

do sofrimento dos filhos. Esse sofrimento é relatado por Carolina de Jesus inúmeras vezes em *Quarto de despejo* (1960), por Elza Soares na canção *Meu guri*, de Chico Buarque, e no quadro *Natividade* (1971), de Maria Auxiliadora da Silva. Nesses três discursos, o literário, o musical e o pictórico, as artistas apresentam reflexões sobre a pobreza advindas de elementos de espacialidade a partir do contexto da fome, da falta do nome do pai e da falta de sapatos, como analisamos a partir de agora.

### **Reflexões de uma mãe solo**

[...] tem mais? Essa palavra “tem mais” fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha a panela e não tem mais.

*Quarto de despejo*  
Carolina de Jesus, 1960

Em *Quarto de despejo* (1960), Carolina Maria de Jesus ressalta inúmeras vezes o desespero de passar fome e de não poder alimentar suas crianças. São momentos de tensão que vão se agravando à medida que a narrativa se desenvolve: “Os meninos estão nervosos por não ter o que comer” (JESUS, 1960, p. 25), ela diz em certo momento. Em outro, desabafa sobre a angústia da escassez: “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: tem mais? Essa palavra “tem mais” fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha a panela e não tem mais” (JESUS, 1960, p. 34). E, ainda: “Estou tão indisposta que se eu pudesse deitar um pouco! Mas eu não tenho nada para os meninos comer” (JESUS, 1960, p. 80). Diante da fome dos próprios filhos, ela se lembra das crianças do mundo: “Segui pensando na desventura das crianças que desde pequena lamenta sua condição no mundo (JESUS, 1960, p. 92). Carolina igualmente protesta:

Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer... Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo essa vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão. Eu quando estou com fome que matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Jucelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos. (JESUS, 1960, p. 34)

À medida que Carolina segue seus breves relatos diários, o tema vai se tornando crescente e recorrente no livro, como um acorde suspenso que, não chegando à

dominante,<sup>25</sup> jamais se soluciona; uma história sem fim. A autora sofre enquanto observa seus filhos vivendo e experimentando a dor da fome, que ela mesma conhece. Cotidiana e repetidamente ela reflete sobre sua impotência materna, buscando uma forma de superar a precariedade da vida no espaço da pobreza, representado no *Diário* através de vários índices, como a falta de sapato:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização de nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos para ela no lixo, lavei e remendei para ela calçar. (JESUS, 1960, p. 13).

Em outro momento, no frio, seu filho vai à escola sem sapatos e a escritora reflete: “Estou com frio. E não tenho sapatos para calçar. Os sapatos dos meninos estão furados” (JESUS, 1960, p. 46). A autora cria imagens de angústia por não poder proporcionar-lhes sapatos: “E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça (p. 14). É através dessas imagens que Carolina demonstra sua dor e suas preocupações maternas repetidamente. As imagens da fome – não apenas a sua, mas igualmente a de seus filhos e a de outras crianças – e da falta de sapatos são ingredientes sensoriais que aproximam o leitor de sua realidade.

Sob outro aspecto, Carolina de Jesus relata a falta de um pai na vida de seus filhos: “[...] preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar” (p. 24). Essa falta a faz refletir sobre a criação solo de seus filhos, sobre um afeto o qual deve suprir por meio da tolerância: “Eu não tenho homem em casa. É só eu e meus filhos. Mas eu não pretendo relaxar”. (p. 23). A escritora percebe-se só, desabafa e resiste:

Que suplicio catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. (JESUS, 1960, p. 23-24).

---

<sup>25</sup> O acorde suspenso é um acorde que antecede a dominante e que retarda a chegada do acorde dominante. O acorde dominante é o acorde que cria um clímax; uma tensão na música para que esta volte ao descanso, ou seja, ao seu centro tonal. Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-um-acorde-suspenso/>



Em contraponto, Carolina resiste também a partir da observação das realidades de suas vizinhas: “Há as mulheres que os esposos adoecem e ela no penado da enfermidade mantem o lar. Os espôsos quando vê as esposas manter o lar, não saram nunca mais” (p. 22). E por fim, Carolina afirma: “— Não tenho marido e nem quero! (p. 25). A partir de seu cotidiano, e de suas observações sobre suas vizinhas, Carolina entende que para além de um pai para seus filhos, ela teria que conviver e sustentar uma vida a dois, e por isso opta por manter-se independente e suportar as dificuldades por criar seus filhos solo.

Em *Quarto de despejo*, Carolina reflete constantemente sobre a maternidade, suas dificuldades e impotência. A fome torna-se uma preocupação que vai além de suas próprias lutas. Saciar seus filhos cotidianamente faz-se uma batalha e obsessão.

### Menino sem nome

Não era o momento dele rebentar.

“O meu guri”  
Chico Buarque, 1982

#### O Meu Guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
Não era o momento dele rebentar  
Já foi nascendo com cara de fome  
E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
Como fui levando, não sei lhe explicar  
Fui assim, levando, ele a me levar  
E na sua meninice  
Ele um dia me disse que chegava lá

Olha aí!  
Olha aí!

Olha aí!  
Ai, o meu guri, olha aí!  
Olha aí!  
É o meu guri e ele chega

Chega suado e veloz do batente  
Traz sempre um presente pra me encabular  
Tanta corrente de ouro, seu moço  
Que haja pescoço pra enfiar  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
Chave, caderneta, terço e patuá  
Um lenço e uma penca de documentos  
Pra finalmente eu me identificar, olha aí!

Olha aí!  
Ai, o meu guri, olha aí!  
Olha aí!  
É o meu guri e ele chega

Chega no morro com carregamento  
 Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
 Rezo até ele chegar cá no alto  
 Essa onda de assalto está um horror  
 Eu consolo ele, ele me consola  
 Boto ele no colo pra ele me ninar  
 De repente, acordo, olho pro lado  
 E o danado já foi trabalhar, olha aí!

Olha aí!  
 Ai, o meu guri, olha aí!  
 Olha aí!  
 É o meu guri e ele chega

Chega estampado, manchete, retrato  
 Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
 Eu não entendo essa gente, seu moço  
 Fazendo alvoroço demais  
 O guri no mato, acho que tá rindo  
 Acho que tá lindo de papo pro ar  
 Desde o começo, eu não disse, seu moço  
 Ele disse que chegava lá

Olha aí!  
 Olha aí!

Olha aí!  
 Ai, o meu guri, olha aí!  
 Olha aí!  
 É o meu guri, olha aí!

Olha aí!  
 Ai, o meu guri, olha aí!  
 Olha aí!  
 É o meu guri

É também como uma mãe que conhece a dor da perda, que Elza Soares interpreta *O meu guri*, de Chico Buarque. Ela cantou e gravou a canção inúmeras vezes e muitas delas, à capela, sem acompanhamento instrumental. Durante a performance, Elza sempre chora, grita, silencia, cria pausas, engasga, guarda o choro, mas todas vezes de uma forma diferente, como se estivesse realmente contando a própria história, como se estivesse falando da dor e do sofrimento de perder seu próprio filho. Ela prolonga as frases e as palavras, como se quisesse segurar com as mãos um tempo que se foi. O amor de mãe está presente em suas inúmeras interpretações e performances dessa canção. Ali, obra e vida não se separam.

Ao mesmo tempo que fala de um filho que se foi, de um amor que perdeu, Elza denuncia a violência, a dificuldade de superar a pobreza, da sua própria luta: Elza também é o guri, a criança que nasceu em condições difíceis, num mundo cruel, opressor e violento. Elza é o guri que luta pela sobrevivência, por sua própria superação por meio da arte. É o guri que, como seu filho, está submetido a um sistema excludente,

carcereiro, sem oportunidades, discriminatório. Mãe e filho são o guri. O medo e a coragem de lutar – e muitas vezes se deixar vencer – contra um sistema pelo qual acaba se corrompendo para sobreviver. É a intuição da mãe, a preocupação de quem está sentindo que há algo errado. A ilusão, o autoengano das conquistas. É a ironia da história. O sorriso estampado no rosto, o rosto morto. É a mãe chorosa, resiliente e impassível, que sabia o que podia acontecer. Quem? Quem matou seu filho? Quem matou esses filhos? Elza denuncia todo um sistema corrompido ao contar sua própria história, a história de seus filhos, dos filhos dos seus, daqueles que chegam sem pedir licença, sem tempo ao menos de receber um nome, aquele que não tem pai, nem mesmo o seu nome. Elza faz da canção de Chico Buarque a sua própria, apropriando-se da melodia e da letra, que ela expande por meio da voz, do choro, dos gestos. Elza conta a história de um país opressor, no qual inúmeras mães perdem seus filhos todos os dias pela violência policial, por uma corrupção sistêmica. Ao mesmo tempo, ela fala do amor, da felicidade de ser mãe, mas sempre também da dor, rememorando a cada verso a presença de seu filho por meio de imagens de seu carinho, das coisas conquistadas, do documento adquirido.

Na versão do álbum *Trajectoria* (1997), lançado pela *Universal Music Brasil*, a forma da canção é A, refrão, A, refrão, A, refrão, A, e, novamente, refrão (2 vezes). A personagem anuncia a pobreza do filho já na hora de seu nascimento “Já foi nascendo com cara de fome/ E eu nem tinha nome pra lhe dar”. A cantora é acompanhada por um piano, e a melodia torna-se ainda mais intimista do que em outras versões realizadas pelo próprio compositor, como por exemplo, em *Almanaque*<sup>26</sup>, no qual a canção é cantada em ritmo de samba. A cantora canta *Meu guri* em ritmo de balada, e sua voz “chorosa”, cheia de dor suscita a imagem de uma mãe que sofre.

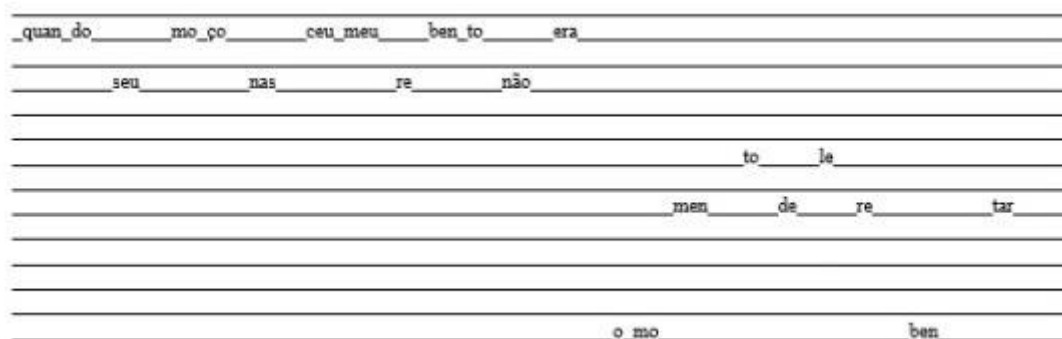
O “nome” presente na letra da canção seria a falta de um reconhecimento de paternidade e de uma linhagem familiar. Elza Soares enfatiza a falta do nome como uma representação da pobreza de inúmeras mães brasileiras que criam seus filhos sozinhas. A canção finaliza-se em um ritmo de samba instrumental executado pelo piano, violão, percussão e um solo de cuíca. No gráfico abaixo, percebem-se variados saltos melódicos, que ressaltam a dramaticidade da letra na qual se projeta a real “dor de uma

---

<sup>26</sup> O referido disco foi lançado em 1981 pela gravadora Ariola/Phillips

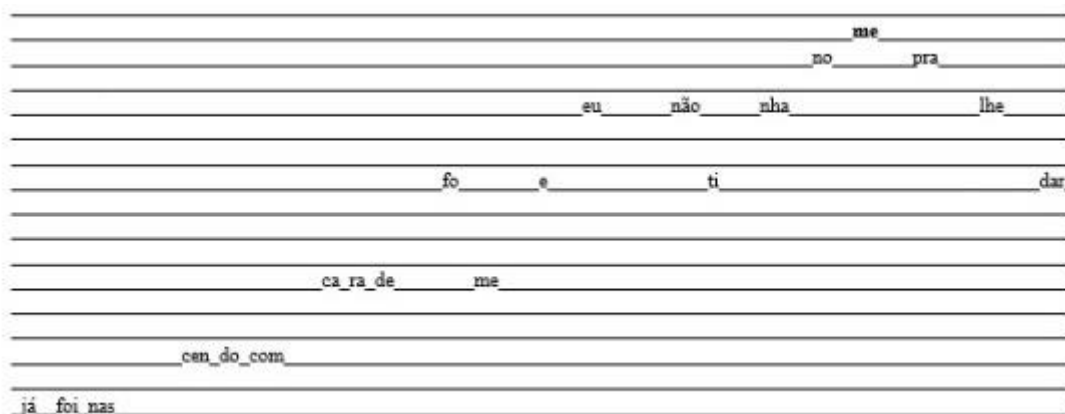
mãe”. Nesses momentos, Elza introduz uma voz chorosa e rouca para enfatizar ainda mais a dor da melodia e da letra.

Gráfico 3 – *O meu guri*. Dois primeiros versos de todas as estrofes (A).

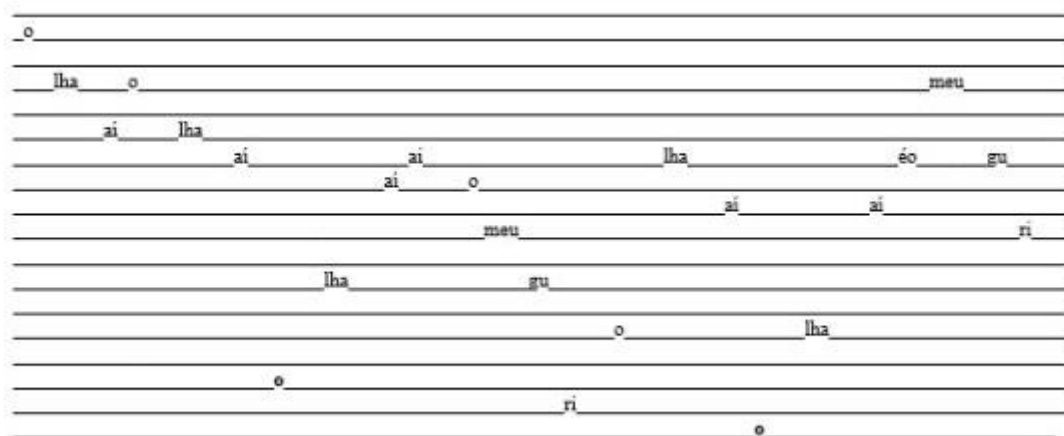


O gráfico 3 ilustra como a melodia de todas as estrofes “A” se inicia com notas próximas e entre “**era o momento**” (1º estrofe) e “**traz sempre um presente**” (2º estrofe) “**cimento, relógio**” (3º estrofe) “**nos olhos**” (4º estrofe) há um salto descendente e, à medida que Elza canta, ao chegar nessas notas a cantora insere mais rouquidão a sua voz e a nota mais grave torna-se “escura”.

Gráfico 4 – *O meu guri*. Terceiro e quarto versos de todas as estrofes (A).



O gráfico 4 representa o terceiro e quarto versos das estrofes (A). Note que a melodia aos poucos vai ascendendo até chegar na nota mais aguda da canção. A referida nota causa uma dramaticidade e é destacada pela cantora como um dos momentos ápices da canção.

Gráfico 5 – *O meu guri*. Refrão.

Por último, o gráfico 5 representa o refrão, cantado entre todas as estrofes (A) e no final (*ad libitum*). Entre melodias curtas, ascendentes e descendentes, a intérprete introduz a rouquidão, o choro e o escurecimento de voz para enfatizar a aflição e a angústia afirmadas na letra. Nas ocorrências do “o” (destacados em negrito) mais graves, Elza alarga as notas para salientá-las e segue as próximas melodias ascendentes. O referido alargamento cria uma pausa, um breve suspense do que vai suceder.

Na canção, a letra refere-se a uma personagem-mãe que conversa com uma terceira pessoa, um moço, que aos poucos vai se dando conta da realidade em que seu filho está inserido. Até que “seu guri” morre. A letra suscita imagens de ligações de seu filho com o tráfico, de suas conquistas materiais e sua posterior morte, que o torna manchete de notícia policial. Desde o início da melodia cantada, a pobreza e a marginalidade a que mãe e filho são submetidos e a imagem “da falta de um nome”, da falta de identidade advinda de uma linhagem familiar, parece marcar o destino do referido guri.

### *Natividade*

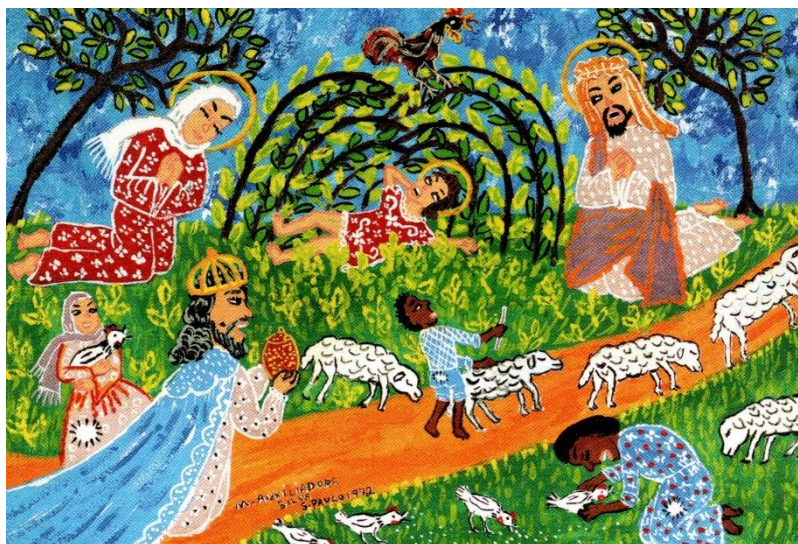
Dando à divindade corpos.

“Renovar a pintura, remodelar a macumba”

Roberto Conduru, 2018

Na obra *Natividade* (1972), de Maria Auxiliadora da Silva (reproduzida a seguir), as crianças que acompanham o nascimento de Jesus estão com vestimentas simples e descalças, assim como seu pai e sua mãe. O quadro sugere um espaço de pobreza. As crianças que visitam o menino são negras e, sob esse aspecto, observamos a inserção do negro nas temáticas e breves narrativas nas pinturas de Auxiliadora. No quadro, ainda que o nome de Jesus não seja mencionado no título, a obra representa uma criança que nasceu pobre e no anonimato. Não obstante, o menino foi reconhecido nos dois últimos milênios como filho de Deus e fundador da religião cristã por meio de suas palavras contrárias às tradições existentes e de seus atos revolucionários à época. A obra de Maria Auxiliadora da Silva remete a um momento de resistência ao sofrimento e esperança por meio da representação de um líder que se tornou a voz dos pobres e oprimidos.

Figura 12 – Maria Auxiliadora. *Natividade*, 1972.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 279.

A tela em questão remonta a vida de um líder religioso e a origem de uma instituição que se mantém há milênios, mas sugere um contraponto crítico quanto a seu atual poderio, tanto econômico quanto moral. Auxiliadora inclui crianças negras na imagem, como ampliação da diversidade racial e mantém símbolos e espaços de pobreza que se associam à imagem de Jesus menino – ao momento de seu nascimento –, ao mesmo tempo evoca um olhar para uma religiosidade na qual não há opressão, diferenças e preconceitos.

\*\*\*

Por meio desses diálogos entre as três modalidades artísticas, constata-se a presença do espaço da pobreza e da marginalidade nas obras citadas configurada no relato da fome, da falta dos sapatos e da ausência do nome e da presença do pai. Na obra de Maria Auxiliadora a temática é abordada por uma ótica diferente, que contrasta com a das outras artistas, porém, ainda assim, as artistas constroem imagens que indicam situações rotineiras de pobreza. Os olhares das artistas/personagens, no caso do diário e da canção, sobre seus filhos e sobre as crianças apresentadas na pintura, demonstram uma realidade e uma tensão cotidiana de quem vive no estado de marginalidade. Sobre isso, Jucelino Sales e Sidney Barbosa (2015) afirmam:

Figurando a relação do sujeito com o objeto, do homem com o seu campo de experiência, a representação, fenômeno complexo, e sempre ativado na vida em ação, comporta em si mesmo elementos diversos, que reportam desde crenças, valores, atitudes, ideologias à organização dessas experiências como um campo do saber que diz algo sobre a realidade [...] Sob a fina crosta das representações sociais, os indivíduos significam sua realidade. (SALES, BARBOSA, 2015, p. 20)

A representação do contexto social está presente nas três obras e em seus cruzamentos. A realidade apresentada nas obras artísticas se mistura com a própria vida das artistas. Elza Soares, como já mencionado, ao gravar essa canção, foi perguntada se *Meu guri* remetia a seu filho, e ela respondeu: “Eu conheço esse guri, ele existe na minha vida. Tive um filho que perdi por causa de fome”.<sup>27</sup> Do mesmo modo, Carolina Maria de Jesus alude que é sobre a realidade sua abordagem em *Quarto de despejo*: “Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (JESUS, 1960, p. 96). E, nas obras de Maria Auxiliadora da Silva, nota-se constantemente a presença de temas religiosos, devido a sua relação com as religiões Católica, Umbanda e Candomblé, e de sua inserção de personagens negros nas temáticas mais diversas. Desse modo, constata-se a presença das vivências cotidianas nas obras das artistas, como temas e como pontos de reflexão da pobreza e de resistência.

---

<sup>27</sup>Entrevista concedida à Folha de São Paulo- 02/09/1997

## **Lado B: subjetividade e protagonismo feminino**

Nessa análise, pretendemos ressaltar o protagonismo feminino nas obras de Carolina Maria de Jesus, de Elza Soares e de Maria Auxiliadora da Silva, e igualmente, seus olhares dirigidos para o papel da mulher na realidade social a que eram inseridas, em excertos de *Quarto de despejo* (1960), na interpretação da canção *Maria da Vila Matilde* (2014) de Douglas Germano e no quadro *A preparação das meninas* (1972). Os elementos de espacialidade referem-se as reflexões sobre seu lugar de afirmação, de protagonismo e escolhas. As obras selecionadas provêm de três temáticas nas quais o “Ser mulher” apresenta as seguintes reflexões: a luta da mulher por sua própria subsistência, sua afirmação como artista, a violência contra a mulher e a naturalização do sensual e erótico entre mulheres.

### **Primeiro, a escrita**

[...] um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para meu ideal

*Quarto de despejo*  
Carolina de Jesus, 1960

Em *Quarto de despejo* (1960) Carolina Maria de Jesus é protagonista de sua história. Em um gesto de escrevivência, ela contribui para a construção de uma história contada do ponto de vista de quem realmente a vive. Contra a verdade única sedimentada pela camada hegemônica da sociedade,

[...] as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. [...] Essas escritoras buscam produzir um discurso literário próprio, uma contravoz à uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder (EVARISTO, 2005, p. 54).



Nessa linha, a escritora apresenta em seu diário inúmeras questões sobre o papel a que a mulher é submetida por meio de suas próprias experiências e por seu olhar sobre as mulheres com quem convive neste espaço. Carolina é sujeito de sua história.

Como mencionado, ao refletir sobre sua luta constante contra a fome, Carolina percebe que nunca basta, portanto, a autora apresenta um sentimento de impotência perante si própria e perante seus filhos. Para além disso, ela sofre com a hostilidade e a violência a que seus filhos são submetidos na comunidade onde vive:

[...] vou sair para catar papel. Deixei as crianças. Recomendei-lhes para brincar no quintal e não sair na rua, porque os pessimos vizinhos que eu tenho não dão socego aos meus filhos. [...]. Vinha pensando. Quando eu chegar na favela vou encontrar novidades. Talvez a D. Rosa ou a indolente Maria dos Anjos brigaram com meus filhos (JESUS, 1960, p. 17).

E, por consequência, Carolina pensa sobre a falta de um pai para protegê-los, no entanto, resiste a relacionar-se com um mesmo homem constantemente, pois observa as relações das mulheres com quem convive, como essas mulheres – ainda que muitas vezes sejam provedoras do lar – sofrem violências diárias. Nesse sentido, Carolina reage às falas de suas vizinhas:

Elas alude que não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade. Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os espôsos quebra as tabuas 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. O que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis (JESUS, 1960, p. 17-18)

Dessa maneira, a partir de falas e questões semelhantes, já colocadas anteriormente, Carolina de Jesus reflete também sobre sua independência, sua própria força e resistência como mãe-solo e, principalmente, sobre a sua opção de se manter só para conquistar seus ideais como escritora: “Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (JESUS, 1960, p. 24)

A escritora-personagem é independente e, embora seja uma mulher vista como “preferida pelos homens bonitos e distintos” (JESUS, 1960, p. 17), como sua vizinha D. Rosa raivosamente lhe diz, essa não é sua preocupação nem prioridade: “[...] um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro

viver só para meu ideal” (JESUS, 1960, p. 50). Em diálogo, Beatriz Nascimento nos apresenta a seguinte problemática:

Quanto mais a mulher negra se especializa profissionalmente numa sociedade desse tipo, mais ela é levada a se individualizar. Sua rede de relações também se especializa. Sua construção psíquica, forjada no embate entre sua individualidade e a pressão da discriminação racial, muitas vezes surge como impedimento à atração do outro, na medida em que este, habituado aos padrões formais de relação dual, teme a potência dessa mulher. Também ela, por sua vez, acaba por rejeitar esses outros – homens, masculinos, machos. Já não aceitará uma proposta de dominação unilateral (NASCIMENTO, 2021, p. 234-235).

Carolina de Jesus resiste a relacionar-se seriamente, pois não quer se submeter à dominação masculina. A autora opta por um espaço de individualidade, consciente de que sua liberdade consiste em poder escrever, sonhar e planejar um dia publicar seu livro e sair da favela: “É que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com êsse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. Não tenho tempo para ir na casa de ninguém. (JESUS, 1960, p. 28). Embora tenha conflitos com seus vizinhos, ela percebe que, como ela, todos ali estão submetidos a governos que os tornam invisibilizados e que incomodam a sociedade. Assim, para Carolina, a escrita está no centro não somente de um plano individual, mas também coletivo. Desse modo, Carolina afirma: “...O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (p. 31). E igualmente reflete: “A vida é igual a um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que se encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (p. 160).

Isto posto, refletimos que ao ler Carolina Maria de Jesus com vias a aprofundar nos estudos feministas, podemos perceber o papel protagonista de uma mulher que deseja contar sua história, seus conflitos como mãe e como mulher. Uma mulher que resiste à pobreza e à fome por meio de seu trabalho e por sua recusa de inserir um parceiro em sua vida para que nada a impeça de sonhar que um dia poderá realizar-se como escritora e ascender economicamente como ato de resistência e de superação.

### **Um protesto, um basta!**

Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim

“Maria de Vila Matilde”

Elza Soares nos apresenta uma canção escrita em primeira pessoa na qual a personagem denuncia a violência doméstica. A protagonista refere-se ao seu agressor, ela reage às suas agressões físicas e ameaça denunciá-lo

Maria da Vila Matilde

Cadê meu celular?  
 Eu vou ligar pro 180  
 Vou entregar teu nome  
 E explicar meu endereço  
 Aqui você não entra mais  
 Eu digo que não te conheço  
 E joga água fervendo  
 Se você se aventurar

Eu solto o cachorro  
 E, apontando pra você  
 Eu grito: péguix guix guix  
 Eu quero ver  
 Você pular, você correr  
 Na frente dos vizinhos  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim (2 vezes as duas primeiras estrofes)

E quando o samango chegar  
 Eu mostro o roxo no meu braço  
 Entrego teu baralho  
 Teu bloco de pule  
 Teu dado chumbado  
 Ponho água no bule  
 Passo e ofereço um cafezim  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Cadê meu celular?  
 Eu vou ligar pro 180  
 Vou entregar teu nome  
 E explicar meu endereço  
 Aqui você não entra mais  
 Eu digo que não te conheço  
 E joga água fervendo  
 Se você se aventurar

Eu solto o cachorro  
 E, apontando pra você  
 Eu grito: péguix guix  
 Eu quero ver  
 Você pular, você correr  
 Na frente dos vizinhos  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

E quando tua mãe ligar  
 Eu capricho no esculacho  
 Digo que é mimado

Que é cheio de dengo  
 Mal acostumado  
 Tem nada no quengo  
 Deita, vira e dorme rapidinho  
 Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim (4vezes)

Mão, cheia de dedo  
 Dedo, cheio de unha suja  
 E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

A canção, composta por Douglas Germano, remete a inúmeras agressões físicas que a mãe do compositor sofreu.<sup>28</sup> Germano decidiu oferecer a música para Elza e *Maria da Vila Matilde* se tornou uma das canções mais relevantes do disco *Mulher do fim do mundo*.<sup>29</sup> A biografia da cantora apresenta uma identificação direta com a letra da canção. Como relatado anteriormente, Elza Soares desde muito nova sofreu violência doméstica, e, durante todo o seu relacionamento, os abusos e as agressões do primeiro marido nunca cessaram. Mas ela não se identifica com a letra apenas por sua história ou pela história da mãe do compositor, mas por todas as mulheres que são agredidas e oprimidas pela dominação masculina e pelo patriarcado, como Evaristo reflete: “Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas” (EVARISTO, 2020, p. 7). Dessa maneira, a cantora faz, da sua, a voz de todas essas mulheres.

A canção inicia-se com um ritmo eletrônico e com o canto da primeira estrofe. Na segunda estrofe entra a percussão, a qual reforça o ritmo da canção. Na terceira estrofe (repetição da primeira) entra um acompanhamento de guitarra distorcida. O acréscimo de instrumentos aumenta a densidade e dinâmica da canção, o que permite que a letra “cresça”. A quarta estrofe assemelha-se instrumentalmente à terceira (cuja letra é igual à segunda estrofe). Na melodia interpretada por Elza, as notas são quase todas vizinhas, portanto, a voz é próxima a uma fala. Entre a quarta e a quinta estrofes e entre a sétima e a oitava estrofes, há uma pausa. O ritmo e a melodia mudam na quinta e

---

<sup>28</sup> Declaração do compositor disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/em-novo-single-elza-soares-fala-sobre-violencia-domestica/>

<sup>29</sup> A canção de Douglas Germano, escrita especialmente para Elza Soares, faz parte de uma seleção de canções inéditas gravadas no disco *A mulher do fim do mundo* lançado pela gravadora Circus e Natura musical em 2015. O clipe oficial está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-09qfhVdzz8>

na oitava estrofes (abaixo), quando a personagem ameaça contar sobre os abusos para a polícia e para a mãe do agressor. Nas duas estrofes percebe-se um empoderamento na fala da personagem.

quando o samango chegar  
 Eu mostro o roxo no meu braço  
 Entrego teu baralho  
 Teu bloco de pule  
 Teu dado chumbado  
 Ponho água no bule  
 Passo e ofereço um cafezim  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

E quando tua mãe ligar  
 Eu capricho no esculacho  
 Digo que é mimado  
 Que é cheio de dengo  
 Mal acostumado  
 Tem nada no quengo  
 Deita, vira e dorme rapidinho

Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim

O fim de quase todas as estrofes termina com o refrão “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, no qual a intérprete canta livremente, repetindo várias vezes. No fim da canção, Elza declama os versos: “Mão, cheia de dedo/Dedo, cheio de unha suja/E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!”, enfatizando que para a personagem a canção significa um “basta”. Posteriormente, ela canta o refrão inúmeras vezes e termina com uma vocalização na qual utiliza o recurso da rouquidão.

Destaca-se a onomatopeia no verso “Eu grito: péguix guix guix”, em substituição a palavra “pega” (ordem dada ao cachorro); e a linguagem coloquial na canção, cuja letra aproxima-se de uma fala cotidiana e urbana.

A partir dos comentários acima podemos refletir sobre o empoderamento de uma personagem agredida por um companheiro, que em um dado momento decide denunciá-lo e ligar para o “180”, em referência a Lei Maria da Penha<sup>30</sup>. A canção é uma reação à violência masculina e apresenta uma função de conscientização social.

---

<sup>30</sup> A **Lei Maria da Penha** é uma lei federal brasileira, cujo objetivo principal é estipular punição adequada e coibir atos de violência doméstica contra a mulher. Decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 7 de agosto de 2006, a lei entrou em vigor no dia 22 de setembro de 2006. Desde a sua publicação, a lei é considerada pela Organização das Nações Unidas como uma das três melhores legislações do mundo no enfrentamento à violência contra as mulheres. Além disso, segundo dados de 2015 do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a lei

## A preparação das meninas

[...] linha curva, imprevista divinatória, dionisíaca de corpos ondulantes e canaviais vulcânicos.

*Mitopoética de 9 artistas brasileiros*

Lélia Coelho Frota, 1978

Nas obras de Maria Auxiliadora da Silva podemos destacar o protagonismo feminino nos quadros religiosos, os quais em sua maioria apresentam entidades femininas, e em obras pictóricas onde há uma valorização do erotismo e da sensualidade feminina. Lélia Coelho Frota (1978) observa que, com fôlego, resistência e intuição criativa, Auxiliadora “soube sempre equilibrar o predomínio da linha reta e severa da civilização industrial com a linha curva, imprevista divinatória, dionisíaca de corpos ondulantes e canaviais vulcânicos”. (FROTA, p. 79).

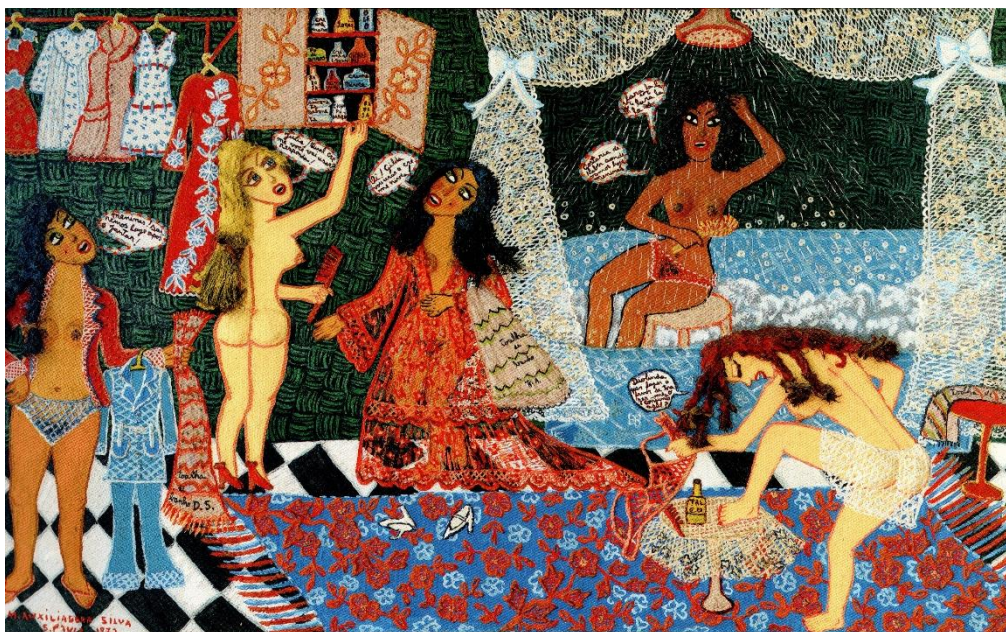
No quadro abaixo, Maria Auxiliadora da Silva nos apresenta uma pintura cuja temática aborda um encontro casual entre mulheres, em uma cena na qual estão despidas, preparando-se para sair. Nota-se que há vários “balões” através dos quais as personagens conversam, conferindo um “movimento” à cena retratada. Trata-se de um momento cotidiano e, por meio da observação de sua pintura, podemos refletir sobre a valorização da figura feminina, a naturalização da nudez entre mulheres e, ainda, a valorização da sensualidade e do erotismo, ao enfatizar os volumes e as curvas dos corpos femininos. Segundo Santos Maria: “A artista explora uma poética entre pintura e bordado, na qual o uso de massa causa o efeito do relevo, aproximando a tinta das linhas e costuras. De fato, Auxiliadora apresenta a técnica do bordado: utiliza linhas e tramas com a tinta, criando relevo sobre a tela” (MARIA, 2018, p. 61).

---

Maria da Penha contribuiu para uma diminuição de cerca de 10% na taxa de homicídios contra mulheres praticados dentro das residências das vítimas.

Informação disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei\\_Maria\\_da\\_Penha](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Maria_da_Penha)

Figura 13 – Maria Auxiliadora. *A preparação das meninas*, 1972.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 158.

Com riqueza de detalhes, percebem-se as curvas dos corpos das mulheres. Os volumes nos seios e bumbuns conferem uma outra dimensão ao quadro, remetendo a um palco teatral. Auxiliadora enriquece a cena e cria movimento por meio das falas e das ações das personagens: elas conversam, lavam-se, passam creme. Suas ações estão no presente, como se o que ocorre na pintura estivesse ocorrendo neste exato momento.

Nos balões, elas conversam: (da esquerda para a direita)

— Meninas sairemos logo após o jantar.

— Julia qual creme você vai usar? responda

— Gilda, vou usar o creme misto.

— Diolinda que fazer o favor de trazer-me o conjunto azul?

— Laralarala! Gostaria de saber aonde vamos hoje meninas.

No diálogo acima, observamos que as mulheres estão em uma cena habitual, sem contendas e grandes complexidades. Não há conflitos ou questões, no entanto, podemos refletir sobre a valorização do feminino na obra de Auxiliadora. Sua pintura é um ato de resistência, de afirmação da posição da mulher na sociedade.

As temáticas sobre o “Ser mulher” apresentadas nos comentários acima apresentam um ponto de encontro, uma questão “comum” a se refletir: as três artistas “falam” a partir de suas experiências como mulher, de suas posições na sociedade e de

suas observações sobre o lugar no qual vivem, sobre suas experiências de vida e suas visões, reflexões e críticas sobre o papel da mulher no meio social em que estão inseridas.

\*\*\*

Ao relatar a violência doméstica, Carolina Maria de Jesus dialoga com o canto de Elza Soares. Ambas falam por si e pelas outras mulheres que sofrem. Nos excertos de Carolina, a escritora enfatiza o porquê de não pretender relacionar-se seriamente com homens; ela tem consciência do que pode perder a partir do que ela observa ao vivenciar o sofrimento das mulheres com quem convive. E Elza Soares, desde nova experienciando atos de agressão, canta uma canção de conscientização. Por outro lado, Auxiliadora afirma a figura da mulher como protagonista de suas histórias, ao retratar mulheres em um universo unicamente feminino, que faz refletir sobre sua alteridade.

Os elementos de espacialidade nas referidas obras referem-se às reflexões as quais Carolina de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora adentram sobre seu lugar de afirmação, de protagonismo e de escolhas. Sobre o papel social da mulher inserida em um mundo machista, violento e misógino. Este subcapítulo trata do lugar dessa mulher, que reflete sobre seu espaço e resiste, tornando-se protagonista de sua história, seja em seu espaço mais íntimos com amigas, seja como uma voz de conscientização e, igualmente, a partir de uma escrita reflexiva, que faz escolhas advindas de suas prioridades.

Ao refletir sobre as obras dessas três mulheres, contemporâneas entre si, nos aprofundamos em questões que envolvem artistas cuja histórias de vida não se separam de suas criações artísticas e, sobretudo, em obras cujo diálogo oferecem um olhar que se comunica com os estudos feministas e que colaboram com a compreensão do espaço marginalizado a que as artistas menos favorecidas são submetidas no país. Suas “falas” artísticas contribuem para o aprofundamento da compreensão da história artística e social brasileira.



## CAPÍTULO III

### 3.0 Carolina, Elza e Maria Auxiliadora: signos estéticos e poéticos em diálogo

As relações entre a Literatura e as outras Artes têm abrangido variadas pesquisas como ampliação aos estudos comparatistas literários. Segundo Tania Franco Carvalhal (2017), os estudos comparatistas que ocorriam e ocorrem entre literaturas diferentes, ou campos literários diversos, atravessando as fronteiras nacionais, passaram a integrar os estudos entre outras artes e campos das ciências humanas nas últimas décadas. A autora reflete que as discussões entre as artes se iniciaram pela necessidade de se compreender os fenômenos artísticos. A comparação ocorre por meio das relações entre especificidades e códigos de cada expressão artística e para que haja um diálogo entre as artes deve haver uma correspondência entre suas terminologias e significados. Aguinaldo José Gonçalves (1997) aponta que as comparações ocorrem por meio das homologias entre “estruturas distintas”:

As relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas. [...] buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos (GONÇALVES, 1997, p. 58).

Cada expressão artística possui seus próprios códigos sógnicos e compará-las resulta num maior entendimento de um estilo de criação que ocorre em artes diferentes e, portanto, em signos distintos. Sob essa ótica, pensar um sistema artístico se faz possível por meio do entendimento dos signos de cada modalidade artística e por meio da comparação entre elas. Compreender uma expressão artística por meio da “leitura” de outra e seus possíveis diálogos não só enriquece os estudos comparatistas como permite o aprofundamento na compreensão de “textos” que visam uma crítica social, política, racial e de questões identitárias e de gênero, como no diálogo entre as obras de Carolina de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora:

[...] a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os

elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 2017, p. 11).

Seguindo esse olhar, durante toda essa pesquisa, buscamos identificar a crítica e a denúncia social na obra de Carolina Maria de Jesus, de Maria Auxiliadora da Silva e de Elza Soares por meio das analogias entre as três artes: pintura, música e literatura. Para tanto, como já esmiuçado, utilizamos excertos do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, quadros de Maria Auxiliadora da Silva e canções interpretadas por Elza Soares. Neste capítulo, alguns comentários já mencionados serão repetidos para contextualizar a abordagem proposta.

Como exposto anteriormente, embora Elza Soares seja intérprete e não compositora, ao interpretar e performatizar uma canção ela se apropria das letras e das melodias pelo modo como canta e explora recursos vocais como a tessitura de sua voz, a ênfase a determinadas frases possibilitadas por alongamento de notas, a intensidade de volume em determinadas palavras e sílabas (notas), a rouquidão em fins de frase/melodia e tantos outros. Nessa ótica, Zumthor afirma que:

Aquilo que transmite a voz, à medida que se encadeiam as palavras, existe na memória do executante como um todo: perfil de zonas incertas, vibrações, uma mutação; não uma totalidade, mas uma intenção totalizante, desde já provida dos meios de se manifestar (ZUMTHOR, 1997, p. 238)

Sob essa perspectiva, Elza apresenta ao ouvinte inúmeros recursos vocais como expressão interpretativa e ao mesmo tempo representa e relata suas experiências de vida, memórias e críticas sociais. Assim como na escrita de Carolina e na pintura de Maria Auxiliadora, no canto de Elza há uma fala de si e do outro, uma representação de si e do outro. É nesse ponto que essas obras se encontram, nas histórias de vidas das artistas, nas temáticas que elas apresentam e que têm sido abordadas nesta pesquisa: o ser negra, o preconceito, a marginalidade, a fome e a resistência, de onde erguem suas falas e para representar suas próprias visões de mundo.

Neste capítulo, propomos fazer uma aproximação analítica entre os códigos sígnicos dos três campos da arte – a escrita, a pintura e o canto. Para um entendimento mais aprofundado das relações homólogas que pretendemos identificar entre esses três campos, primeiramente apresentaremos alguns parâmetros e terminologias que dizem respeito a uma primeira análise da escrita, da voz e da pintura por meio da percepção das próprias obras das artistas. Para tanto, “a metáfora será o fio condutor para reflexão

[...], bem como será instrumentalizada como categoria discursiva para a produção da análise” (ACOSTA, 2018, p. 15). Assim exposto, por meio de análises metafóricas apresentaremos as aproximações e, em alguns momentos, distanciamentos entre as obras das três artistas.

Em uma primeira abordagem, a obra de Carolina Maria de Jesus traz uma escrita autobiográfica. Seu estilo é “realista”,<sup>31</sup> documental. Segundo Germana Henriques Pereira de Souza, “Carolina de Jesus problematiza a Literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao representar a **tensão** entre alto e baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e da favelada” (SOUSA, 2012, p. 20, grifo nosso). Vale destacar que o termo utilizado pela autora, **tensão**, também é utilizado no campo da música e, no estilo narrativo de *Quarto de despejo*, para além da tensão permanente entre o contexto social e o contexto a que Carolina buscava ascender por meio da escrita, há uma constante **tensão** que remete a sequências de acordes que nunca se resolvem, ou seja, que não retornam a sua tonalidade.<sup>32</sup> Como um romance que não apresenta um fim. Em Oziris Borges Filho:

O desenvolvimento da narrativa atinge um ponto em que não há mais possibilidade de continuidade, é o ponto de maior tensão da narrativa. Esse ponto, geralmente, é chamado de clímax. [...] Após o clímax, segue-se naturalmente o desfecho, a conclusão do texto (FILHO, 2007, 43).

Embora a obra de Carolina siga uma cronologia temporal, sua escrita está em um “lugar” no qual em todo o tempo há um estado de clímax, ou seja, de tensão (remetendo a terminologia musical). Na obra, os momentos de descrição do estado da fome e da pobreza sofridos pela autora e pelos seus não cessam e nem se resolvem. Carolina de Jesus relata sua experiência da fome, suas críticas sociais e sua visão de mundo em um ritmo *continuum*, e como uma ligeira “quebra”, ou pausa, a autora insere breves frases poéticas, que evocam imagens com cores e texturas, como: “...A noite está

---

<sup>31</sup> Realista: no sentido de aproximação à realidade vivenciada, como abordado por Massaud Moisés, “toda tendência estética centrada no real, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. Nesse caso, é possível entrever a existência de escritores realistas desde sempre. Trata-se, porém de atitude literária contraditória lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura” (MOISÉS, 1999, p. 427).

<sup>32</sup>A Tonalidade ou “O centro tonal é, para o estudo da música ocidental tonal, um núcleo gravitacional para o qual todos os acordes e possibilidades harmônicas e melódicas daquela tonalidade convergem em um determinado momento” (ACOSTA, 2018, p. 16).

tépida. O céu está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (JESUS, 1960, p.33). Como explica Brandão,

a duração poética é de natureza radicalmente distinta daquela verificada na narrativa. No texto poético, a única duração de fato indispensável é a da própria linguagem. Trata-se, assim, de não reconhecer um tempo, mas de simplesmente experimentá-lo. (BRANDÃO, 2013, p. 219)

Desse modo, ao introduzir reflexões poéticas em meio a tantas questões sociais e a tanto sofrimento, a autora cria uma pausa, uma respiração, “um descanso” para depois retornar a “tensão”, que, no entanto, jamais se resolve.

As obras de Maria Auxiliadora, por sua vez, apresentam cores fortes, volumes em partes do corpo de seus personagens e textura nas roupas e objetos têxteis, os quais remetem ao bordado. Auxiliadora pinta tecidos que valorizam a transparência e insere palavras e diálogos nas pinturas, remetendo à arte *pop* e aos quadrinhos. As temáticas abordadas em seus quadros advêm de suas próprias experiências – cotidiano, religião, doenças, aproximação da morte, entre outras e de suas interpretações sobre os relatos de sua mãe sobre a vida no interior e nas plantações. Destacam-se o protagonismo negro nas obras de Auxiliadora, os temas de amor e de romance, ainda, uma valorização do erotismo e da sensualidade feminina que advêm das formas curvas as quais a pintora explora, como explica Ostrower:

As linhas dinâmicas – diagonais e curvas – ocupando posições dinâmicas no plano (e ativando as forças dinâmicas latentes no esquema estrutural do plano pictórico). [...] A essa dimensão única é acoplado o tempo, pois qualquer elaboração final que façamos com a linha terá, necessariamente, caráter rítmico. (OSTROWER, 2013, p. 102)

As linhas curvas marcam um ritmo e conferem movimentos as cenas que Maria Auxiliadora cria, a partir das temáticas que propõe, como nos quadros nos quais o elemento principal são as figuras femininas.

É recorrente em Auxiliadora o estilo narrativo, embora sem “começo, meio e fim”, pois o início e o fim da narração em um quadro se dão de acordo ao olhar do espectador, como explica Paul Klee:

O olho se constrói, pois de modo que a cavidade ocular se sustente de trecho sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento deve abandonar o fragmento anterior. [...] A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não as

saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações. (KLEE *apud* GONÇALVES, 1997, p. 65)

As telas de Auxiliadora suscitam pequenas histórias das realidades cotidianas.

Figura 14 – Maria Auxiliadora. *Ateliê da artista e família*, 1973.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 151.

No quadro acima, *Ateliê da artista e família* (1973), percebemos dois planos diferentes. Na frente, o irmão (a maioria dos familiares da pintora eram artistas visuais, por isso, concluímos que o personagem no quadro é um irmão), concentrado entalhando uma escultura, não parece perceber a “ação” que se desenrola logo atrás dele. No segundo plano, enquanto Auxiliadora pinta, uma família parece contemplar suas obras na parede e, ao mesmo tempo, a mulher com o quadro na mão parece estar falando algo. Como a pintora está de costas, poderíamos imaginar que ela está alheia à presença dos três personagens.

A pintura narra o cotidiano da vida da artista no ateliê. A “história” poderia, no entanto, começar pelo plano da frente ao revelar que outras pessoas da família trabalham em seu ateliê, que seu irmão está esculpindo um rosto feminino e que uma família acaba de chegar para comprar uma de suas obras. Ou, partindo da figura da pintora, poderíamos primeiramente atentar para sua concentração enquanto pinta e para

a presença da família de três, julgando que eles em vão tentam abordá-la. Trata-se de uma narrativa cuja temática não apresenta complexidades. Por meio desse olhar, no entanto, podemos perceber que a pintora sugeria breves narrativas mediante os movimentos nas bocas e corpos de seus personagens.

Por fim, a voz de Elza Soares apresenta um colorido muito próprio, criado a partir de variações de voz muito controladas e ao mesmo tempo fluidas entre os timbres, os volumes, a densidade, os prolongamentos e os encurtamentos de notas para destacar determinadas frases, o uso de melismas<sup>33</sup> e outros recursos que enriquecem a frase musical. Ademais, Elza Soares apresenta e explora um recurso de voz muito próprio: a rouquidão, a qual a cantora a utiliza para enfatizar determinadas frases e às vezes conferir-lhe um sentido mais emotivo. Nesse contexto, percebe-se que o entendimento da letra e da melodia da canção realizadas pela intérprete é imprescindível para as variações que explora.

Sob esse olhar apoiamos nos seguintes parâmetros de análise musical que se estendem para uma leitura analítica de interpretação musical e cancionista apresentados por Leonard Meyer (2010), que são: dinâmica (volumes das notas ou das frases melódicas); densidade (quantidade de sons simultâneos); tessitura (alcance do instrumento ou da voz, da nota mais grave à mais aguda); duração da nota e pausa (silêncio). Também o timbre (qualidade do som), as repetições de palavras ou frases, o uso de melisma, o improviso vocal, entre outras possibilidades interpretativas que podem possibilitar que uma letra seja ressignificada. Ao propor um entrecruzamento das três modalidades artísticas apresentamos, no quadro abaixo, os elementos explorados pelas artistas, indicando para eles a terminologia de cada campo.

Literatura	Letra, música e voz	Pintura
Tema	Tema	Tema
Narrativa	Narrativa	Narrativa
Ornamento	Ornamento	Ornamento
Visual	Visual	Visual
Tensão	Tensão	Tensão
Cores	Cores	Cores

---

<sup>33</sup> Várias notas são cantadas em uma única sílaba da palavra.

Os parâmetros apresentados acima advêm das características observadas por nós a partir da leitura, do olhar e da audição das obras selecionadas. As análises apresentadas são de caráter interpretativo e buscam aprofundar um olhar dialógico entre as três modalidades artísticas. Para além disso, o encontro entre as terminologias supracitadas serviu de ponto de apoio aos diálogos propostos e estiveram ou não explicitadas nos comentários das obras. Na tabela acima, os quadros mais escuros indicam a modalidade artística de origem de cada elemento; os mais claros são elementos apresentados nas outras modalidades por meio de analogias. Portanto, faz-se necessário ressaltar que o diálogo proposto é possível por meio do recurso linguístico metafórico, como nos explica Marcos Bagno:

Essa compreensão dinâmica de estruturas metafóricas é consoante à própria origem do termo que, em grego (μεταφορά – μετά [meta], “entre” e φέρω [pherō], “carregar”) significa “transferência, transporte para outro lugar (...) Em seu sentido literal, o verbo grego *metaphorein* seria traduzido pelo verbo latino *transferire* (BAGNO *apud* ACOSTA, 2018, p. 25).

Seguem abaixo os conceitos de cada elemento das referidas terminologias. Uma vez compreendidos, esses elementos serão “transferidos” do seu campo de origem para os outros campos, para podermos estabelecer o cruzamento das três expressões artísticas nas análises propostas.

### **Tema**

Designa o tópico central em torno do qual se realiza o discurso [...], designa a ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária. E, proporcionalmente à complexidade da obra, vários temas podem concorrer ao mesmo tempo e dar margens a controvérsias. (MOISÉS, 1995, p. 490)

Seguindo esse olhar, o “tema”, conceito advindo da crítica literária, está presente não somente na escrita de Carolina de Jesus, mas igualmente, nas obras de Auxiliadora e nas canções interpretadas por Elza Soares.

### **Narrativa**

Ainda segundo Massaud Moisés (1995), a narrativa constitui-se de um termo genérico para história, fábula, ação ao contrário de narração que se categoriza como recurso expressivo lado a lado à descrição, ao diálogo e à dissertação.

Sob esse aspecto o diário *Quarto de despejo* poderia ser classificado como uma narração descritiva. A autora narra cronologicamente sua experiência e visão de mundo, embora os aspectos descritivos de suas experiências da fome e da pobreza perpassem a noção de tempo. Por meio de nossa percepção, em Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva, as canções e os quadros apresentam breves narrativas. As canções contam histórias e os quadros, como já mencionado anteriormente, por meio de técnicas próprias apresentam um movimento que sugere uma ação, portanto, uma breve narrativa. Nessa linha, Luis Alberto Brandão explica que “o movimento narrativo se efetua quando os verbos transcorrer, estar e ser são conjugados” (BRANDÃO, 2013, p. 208).

### **Ornamento**

Em um primeiro momento, o ornamento musical “são as notas ou grupo de notas acrescentadas numa melodia, e servem para adornar as notas reais da melodia. **Notas reais** são todas aquelas que fazem parte integrante da melodia” (MED, 1996, p. 293, grifo do autor). O ornamento, portanto, pode ocorrer tanto na música erudita como na popular, em frases instrumentais ou vocais. Na voz de Elza Soares, ele torna-se um recurso vocal no qual as notas acrescentadas criam variações em um contexto no qual o tema melódico principal está em ação. A partir disso, João Carlos Lopes observa que o:

uso extremamente singular de seu material vocal, através da ampla utilização de ruídos, que por sua vez são característicos do blues e do jazz, ou seja, da própria tradição da música negra, [...] encontram na voz de Elza inúmeros registros na sua interpretação (LOPES, 2018, p. 15).

Lopes ressalta que os ornamentos utilizados pela cantora de Elza ocorrem não somente pelo uso de notas acrescentadas, a partir da estrutura formal da canção, no momento da interpretação, mas igualmente, pela própria exploração de recursos da voz, como ruídos, ressonância e rouquidão. De outro modo, ao apresentar um comentário na orelha do livro de contos e poesias *Carolina Maria de Jesus: meu sonho é escrever* (2018), organizado por Raffaella Fernandez, Heloísa Buarque de Holanda cita a própria análise de Fernandez sobre a escrita de Carolina:

Um tempo que, em sua tese, ela (Fernandez) aproxima do jazz, quando observa como o texto de Carolina mostra “o descompasso friccionando elementos incompatíveis, gerando ruídos, sonoridades órfãs, grunhidos incômodos e estranhos, dissonância desafinada. Uma enxurrada de palavras que segue seu curso sinuoso em movimentos descontínuos (...) mas que como



no jazz, sempre retorna ao mesmo tema” (HOLANDA *apud* JESUS, 2018, s/p)

Vale ressaltar que, nesse sentido observamos uma aproximação do uso do ornamento como estilo de interpretação ao estilo jazzístico e sob esse aspecto, o canto de Elza aproxima-se da escrita e da pintura das artistas. Em Maria Auxiliadora, os ornamentos, para além da exploração dos detalhes pictóricos, associam-se aos métodos criativos da pintora: “Graças às percepções construídas por Maria Auxiliadora, a relação de fruição do público em contato com a obra torna-se ainda mais rica” (MARIA, 2018, p. 62). Portanto, percebe-se que a referida ação, em Auxiliadora, ocorre no instante em que se realiza o encontro entre espectador e pintura, a partir do movimento do olhar do observador. Ao comentar sobre as obras de Carolina Maria de Jesus e do artista plástico Arthur Santo Bispo do Rosário, Fernandez afirma:

A poética oral transposta não pode ser tomada apenas pela letra ou obra plástica, para compreendê-la nos valem das vozes que nortearam as veredas dessas produções. Esse mecanismo ocorre a tal ponto que no contar de Jesus a voz prevalece à letra, a exemplo, da musicalidade presente nos textos de Jesus, entoação própria da dicção de uma mulher do interior de Minas Gerais, ou, nos momentos em que a autora reproduz a fala dos vizinhos nordestinos, portugueses, ciganos ou espanhóis. (FERNANDEZ, 2012, p. 8)

Sob esse olhar, observa-se que em seus modos de escrita, pintura e voz, há uma marca de oralidade que dialoga com a ornamentação vocal.

## **Visual**

A pintura é uma arte essencialmente visual. Segundo Donis A. Dondis:

Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado. (DONDIS, 1997, p. 22)

Sob essa visão, as obras de Auxiliadora apresentam conteúdos temáticos diversos. E sua busca por uma técnica própria de inserir em seus quadros volume, textura, tridimensionalidade, num aprofundamento dos planos, como observa Maria (2018), proporciona-lhe uma identidade única e original, uma “assinatura” nas artes visuais. Nesse sentido, Carolina dialoga com o visual de Auxiliadora, pois a escritora

constrói imagens em sua narrativa. Desse modo, remetemos às palavras de Liliane Louvel:

Simultaneamente, a síncope entre o legível e o visível interrompe o leitor, forçando-o a suspender sua leitura, abre o olho do texto [...] A energia produzida pela pintura colocada em palavras, a energia na e pela pintura suscita uma imagem poderosa que deixa um rastro mnésico indissociável da partitura vivida pelo leitor. Na suspensão do olhar, surpreso em encontrar entre as palavras uma imagem pictural, destrava a porta que a mão do sujeito tentava alcançar, tomado do desejo de fechar a narrativa em seu desenrolar, enfim, previsível. A função da descrição de tipo pictural talvez seja antes de tudo, a de marcar uma **pausa** no desejo do leitor, a fim de exacerbar sua espera e aumentá-la, nesse desvio pelas artes visuais. (LOUVEL, 2012, p.66, grifo nosso)

Em Carolina, como mencionado anteriormente, observam-se descrições pictóricas entre suas narrações diárias de enfrentamento da pobreza. São devaneios poéticos que “quebram” a narrativa, criam uma pausa e “suspendem o olhar” e o tempo da leitura. Como explica Raffaella Fernandez:

Em contraposição às misérias cotidianas, há momentos em que ela fala das valsas vienenses que escutava em seu barraco, da beleza do céu estrelado que queria usar para fazer um vestido, do voo do colibri, como se a poesia pudesse transportá-la para um lugar diferente, longe do odor fétido da favela e da lama que a cercava. (FERNANDEZ, 2018, p. 19)

Assim como Carolina, Elza interpreta canções que sugerem imagens por meio de suas letras. No entanto, a “quebra” poderá se dar mais por sua voz – o modo como ela canta – do que pelo conteúdo, que normalmente no estilo cancionista trata de uma única temática. Para Louvel: “O que ouvimos, a *voz*, também está ligado ao desenho (o contorno), aquilo que *vemos*” (LOUVEL, 2012, p. 65).

## Tensão

Na teoria musical,

A **Tonalidade**, em referência às escalas maiores e às menores, é a hierarquização interna das notas dessas escalas, onde algumas notas ou graus das escalas têm preponderância sobre as outras. Assim, todas as notas e, por consequência, os acordes representam as funções **de tônica**, que é a sensação de final ou de repouso dentro da música; de subdominante, que é a sensação de tensão crescente; e de dominante (música) que, ao mesmo tempo representa a **tensão máxima** na nota musical, por suas notas serem

totalmente diversas da tônica, e é, também, a preparação para a tônica, marcando o início do retorno.<sup>34</sup>

Nos romances, a tensão seria o clímax, a parte do enredo que conduz a um desfecho. Normalmente, as formas das canções populares conduzem a um acorde dominante, que posteriormente retorna à sua tônica (seu descanso ou finalização), assim como ocorre nos romances (FILHO, 2007). No entanto, como observado, na obra de Carolina de Jesus há uma tensão constante, embora *Quarto de despejo* trate de uma narrativa cronológica.

Maria Auxiliadora da Silva valoriza o protagonismo negro em suas pinturas. No entanto, a pintora retrata as personagens negras em suas pinturas a partir do “lugar” em que o negro fora colocado na sociedade por meio do racismo que perdura até os dias de hoje.

Nas harmonias das canções as quais Elza interpreta, há igualmente as notas/acordes de tensão que levam à sua finalização. No entanto, em Elza os traços de tensão ocorrem sobretudo na relação entre as letras, melodias e voz, em sua interpretação e no conteúdo das letras-melódicas.

## Cor

A cor é “contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional” (DONDIS, 1997, p. 23). Em uma primeira visualização, a cor é o que prepondera na obra de Auxiliadora. A pintora utiliza cores fortes e vibrantes e, aos poucos, à medida que se aprofunda na percepção de seus quadros, observa-se a utilização de outras técnicas.

As terminologias advindas dos estudos da “cor” são muito utilizadas na linguagem musical, como explicam Rebeca Torrezani Martins Hippert e Luciana Martha Silveira:

A linguagem que descreve a música explicita as aproximações entre som e cor. Palavras como tom, tonalidade, cromatismo ou coloratura, presentes em quaisquer vocabulários, de várias línguas, refletem essa relação existente. Qualidades geralmente atribuídas a uma cor, como “brilhante”, “escura” ou “clara”, são deslocadas frequentemente para o âmbito da descrição de

---

<sup>34</sup> Teoria musical/Escalas/tonalidades e modalidades. Disponível em: [https://pt.wikibooks.org/wiki/Teoria\\_musical/Escalas/Tonalidade\\_e\\_Modalidade](https://pt.wikibooks.org/wiki/Teoria_musical/Escalas/Tonalidade_e_Modalidade)

diferentes timbres, de determinados instrumentos musicais. (HIPPERTT; SILVEIRA, 2019, p. 2)

Por meio da explicação das autoras, para se aprofundar nas análises sobre a voz de Elza Soares há uma correspondência que se faz com a terminologia citada acima, como brilhante, escura ou clara, que proporciona um entendimento quanto ao timbre de sua voz. São metáforas que geram uma compreensão imagética da voz.

Sobre o *Quarto de despejo*, Alessandra Matias Querido apresenta uma análise da presença das cores nas obras de Carolina Maria de Jesus:

Na narrativa de Carolina de Jesus, encontramos uma paleta de cores relativamente restrita, mas significativa. A escritora estabelece, em todo o diário, uma relação do preto com o branco, relação essa que ocorre principalmente para marcar o conflito racial em que está inserida, mas também para indicar a interpretação que ela tem da vida que leva. Como Carolina expressa na breve história que conta de sua infância: o arco-íris foge dela. (QUERIDO, 2012, p. 892)

E ainda:

Amarela é a fome de Carolina, ela, que via tudo amarelo, volta a ver cores quando consegue comer; amarelo é o governo, representado no servidor público, que não ouve suas reclamações e ainda manda prendê-la; amarelo também é o juizado de menores, que não ensina sequer os meninos a lerem; amarelas são a enfermidade e a pobreza no menino doente, que serve de ganha-pão para a mãe. Ainda que Carolina sempre expresse seu cuidado ao falar do astro rei e enfeitar o nascer e o pôr do sol em sua narrativa, ela nunca o caracteriza como amarelo ou vermelho, como seria comum em um texto “pobre”, ela diz que ele “desliza” no céu. Contudo, quando a escritora utiliza a cor amarela, a conotação é sempre negativa e expressa de forma contundente. (QUERIDO, 2012, p. 893)

Como observa Querido, a cor amarela é presença constante na obra de Carolina e o preto e o branco se referem a questões raciais. Entretanto, ao nos aprofundarmos nas cores em *Quarto de despejo*, observamos outras nuances, como as cores suscitadas em suas descrições pictóricas e nas imagens poéticas presentes em sua escrita.

Para além disso, outro elemento que se destaca nas obras de Carolina, Elza e Auxiliadora é **a repetição**, seja na temática textual (a fome, por exemplo), em figuras pictóricas (como árvores, casinhas e flores), ou, ainda, nos gestos vocais (como a rouquidão, os repentinos saltos entre notas agudas e graves). Os elementos de repetição conferem um ritmo às obras, acentuam e destacam “o que se quer dizer” e, ao mesmo tempo, conferem um espaço à temporalidade que se repete.

**Contrastes** igualmente se revelam em suas obras. Na voz de Elza Soares pode-se perceber o contraste principalmente entre agudos e graves, grandes saltos melódicos em uma frase, e sobretudo no uso da voz que diferencia o claro e o escuro – uma voz mais grave e rouca (escura) e uma voz mais aguda, limpa e suave (clara). Carolina explora temas que se contrastam: a fome e a beleza da natureza; a contínua preocupação e seus sonhos. Em *Auxiliadora*, percebe-se o contraste a partir das cores que utiliza, entre o colorido e fundo preto, ou entre o delineamento de cores das personagens em contraste com as cores das paisagens. Em quadros muito coloridos, *Auxiliadora* cria uma distinção entre cores que se repetem nos personagens e cores contratantes que os emolduram.

O **bordado** como efeito estético apresenta-se nos quadros de Maria Auxiliadora. Na voz de Elza, há sons que a cantora emite ao cantar uma única nota que suscita um efeito de ressonância, outras notas ressoam junto à nota cantada remetendo ao ato de coser linhas em um mesmo ponto (de bordado). Na escrita de Carolina igualmente há um bordado que advém de sua letra e das camadas temáticas as quais são costuradas em seu texto.

Para além disso: “Elementos temáticos, como a crítica social, ou estéticos, como a apropriação da oralidade, o uso de ritmos da música negra, ou ainda a incorporação de um vocabulário formado por expressões oriundas de línguas africanas” (SCHWANTES, 2011, p. 173) são características que se apresentam nas obras de Elza Soares, de Carolina de Jesus e de Maria Auxiliadora.

A partir dos diálogos propostos e de temáticas específicas, sob um olhar estético e poético, novamente excertos de *Quarto de Despejo*, pinturas de Maria Auxiliadora e canções interpretadas por Elza Soares, como tema principal ou como pano de fundo, são aqui expostos para uma reflexão sobre o universo vida-obra das artistas.

## **Lado A: as cores de Auxiliadora, Elza e Carolina**

### **A lama tem cor**

Isto aqui é lugar para os porcos. Mas se puzessem os porcos aqui, haviam de protestar e fazer greve

*Quarto de despejo*  
Carolina de Jesus, 1960

Como abordado anteriormente, em *Quarto de Despejo* Carolina Maria de Jesus, mantém uma constante tensão em sua escrita. Ao abordar a fome e suas consequências cotidianamente, a escritora cria um ambiente de pobreza, que conecta o leitor ao lugar e ao momento nos quais Carolina vive. Há uma transposição de tempo e lugar. O leitor torna-se um espectador como se a estivesse vendo e ouvindo relatar seus sofrimentos no momento da leitura. Carolina relata, reflete, denuncia, reclama, sofre sem cessar. Todos os aspectos da fome estão presentes em seu diário: a dor, o sofrimento, a tontura, o desfalecimento, o pensamento da morte, e, por último, a cor da fome. A sua e a dos seus: “Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo **amarelo**, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos”. (JESUS, 1960, p. 45, grifo nosso).

Para além do amarelo sempre presente em sua obra representando a fome constante, refletimos que todos os verbos e substantivos relacionados acima reafirmam a tensão presente na obra de Carolina, como acordes que adiam seu repouso, seu desfecho. A tensão, que não acaba, extrapola a ordem cronológica de seu diário. Para criar uma pausa, um efeito de quebra, um respiro, Carolina Maria de Jesus introduz breves frases poéticas que levam o leitor a visualizar não mais a fome, mas uma breve imagem da natureza. Em vários momentos, ao despertar, Carolina olha o céu, o sol, o azul, o brilho solar, as nuvens, as estrelas, os pássaros, criando uma ruptura nos relatos de suas dores e de seus sofrimentos e das pessoas com quem convivia. Carolina descreve: “17 de julho. Domingo. Um dia maravilhoso. O céu azul sem nuvem. O sol está tépido” (JESUS, 1960, p. 15). Em 22 de julho, ela reflete: “Eu sou muito alegre. Todas as manhãs eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço” (p. 26-27). Em 11 de maio de 1958, quando Carolina retorna à escrita de seu diário depois de três anos, ela diz:

Dia das mães. O céu está azul e branco. Parece que até a natureza quer homenagear as mães que atualmente se sentem infeliz por não poder realizar os desejos dos seus filhos... O sol galgando. Hoje não vai chover. Hoje é o nosso dia. (JESUS, 1960, p. 31)

Portanto, ao homenagear as mães por meio de cenas da natureza, ao relatar suas breves pausas contemplativas, Carolina apresenta-nos imagens que nos remetem a diferentes cores e tonalidades. São azuis e brancos, são brilhos estelares e solares, como a escritora novamente descreve:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar esse ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 1960, p. 59-60)

Refletimos que Carolina desvia seu próprio olhar e o olhar do leitor sobre a fome. Não obstante, todas as imagens que sugerem cores e tonalidades diversas imediatamente retornam ao amarelo da fome e a imagem da lama.

A lama é similarmente uma imagem que aparece inúmeras vezes no *Diário*. É de lama o caminho que Carolina faz todos os dias para catar papel e para voltar para casa. É de lama o lugar onde vive. E é a partir dessa imagem que a escritora retorna de seus breves desvios poéticos sobre a natureza. Podemos pensar na lama a partir de tons diversos como: o marrom, o marrom esverdeado escuro ou o verde amarronzado, uma cor indefinida, mas que imediatamente remete a um cenário de pobreza e de dificuldades. E, ao refletirmos sobre a lama nos remetemos à expressão “estar na lama” que, grosso modo, refere-se à miséria. Carolina apresenta essa imagem em variados momentos: “Estava na favela. Na **lama**. As margens do Tietê” (JESUS, 1960, p. 40); “Quando uns tem sapatos, não tem palitol. E eu fico condoida vendo as crianças pisar na lama” (p. 47); “O único perfume que exala na favela é a **lama** podre, os excrementos e a pinga” (p. 48); “Olhei o céu. A estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na **lama**” (JESUS, 1960, p. 60, grifos nossos).

Portanto, Carolina de Jesus apresenta a lama sob vários aspectos: é o caminho no qual o pobre caminha, onde as crianças brincam. A lama é a própria favela, do que ela é feita, não somente como imagem, mas igualmente como cheiro: o odor da pobreza. É também a imagem que retorna dos breves desvios poéticos os quais a escritora descreve.

## Briga

Se o meu passado foi lama, hoje quem me difama, viveu na lama também

“Maria de Vila Matilde”

Aylce Chaves e Paulo Marques, 1952

De forma semelhante, a lama está presente de forma emblemática na voz de Elza Soares. *Lama* (1952), de Alice Chaves e Paulo Marques, foi a primeira canção que a cantora interpretou na rádio, no programa “Calouros em Desfile” na Rádio Tupi, comandado e apresentado por Ary Barroso, como já mencionado, mas, aqui, reproduzido por José Louzeiro (1997) na primeira biografia escrita sobre a cantora *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*:

O programa começou com muitas palmas do auditório lotado. No palco, o regional de Toco Preto, com seu uniforme especial. Ary Barroso, paletó e gravata, óculos de grossas lentes, mantinha-se diante do microfone, lendo a relação dos candidatos. Em um cantinho, por trás de uma pesada cortina, Elza repassava “Lama”. [...] Elza caminhou para o centro do palco. – **De que planeta você está vindo minha filha?! – indagou Ary, assustado. – Do planeta fome!** Como que entendendo o recado, ele parou de rir e anunciou que Elza Soares cantaria “Lama”, de Paulo Marques e Ailce Chaves. [...] Elza foi aclamada como a grande vencedora da noite e repetiu a canção. Ary abraçou-a e beijou-a. Teria que voltar à emissora no dia seguinte para receber o prêmio. (LOUZEIRO, 1997, p. 47, grifo nosso)

Desde então, Elza Soares inicia sua carreira como intérprete, sem formação musical formal, porém com persistência e resistência.

Lama

Se eu quiser fumar eu fumo  
 Se quiser beber eu bebo  
 Não interessa a ninguém  
 Se o meu passado foi lama  
 Hoje quem me difama  
 Viveu na lama também  
 Comendo da minha comida  
 Bebendo a mesma bebida  
 Respirando o mesmo ar  
 E hoje, por ciúme  
 Ou por despeito  
 Acha-se com o direito  
 De querer me humilhar  
 Quem és tú  
 Quem foste tú  
 Não és nada  
 Se na vida fui errada  
 Tu foste errado também  
 Não compreendeste o sacrifício  
 Sorriste do meu suplício  
 Me trocando por alguém  
 Se eu errei  
 Se pequei  
 Pouco importa  
 Se aos teus olhos estou morta  
 Pra mim morreste também



A canção, um bolero com ritmo dançante, fez parte da trilha sonora do filme *Chega de Saudade*<sup>35</sup> (2007). Sua letra traz à fala de uma mulher que rompeu com seu amor: trata-se de uma resposta a um término de relacionamento. A imagem da lama na canção é diferente da supracitada por Carolina. A canção alude à fala de uma mulher que foi trocada por outra depois de se sentir explorada e humilhada por seu companheiro.

No início, Elza utiliza recursos vocais que aproximam a voz da fala, nos versos “Se quiser fumar eu fumo, se quiser beber eu bebo” e, da rouquidão, em “não interessa a ninguém”. No verbo “beber”, a cantora faz uma breve separação rítmica (be-ber), um gesto vocal que acentua a palavra, enfatizando seu sentido. Nos versos melódicos seguintes, ela usa uma voz mais clara e brilhante, enfatizando a dramaticidade dos agudos nos finais de frase. Em “**Acha-se** com o direito de querer me humilhar”, novamente a rouquidão produz uma quebra em relação aos versos anteriores. Elza brinca com o claro e o escuro em trechos como: “Se eu errei, se eu pequei pouco importa” (mais claro) “se aos teus olhos estou morta” (mais escuro)

Ao cantar uma canção que tão somente fala de uma briga de amor, de um rompimento por ciúme, de culpa e vingança, a cantora vai muito além ao reafirmar o feminismo no modo como apresenta os primeiros versos: “Se eu quiser fumar eu fumo/ Se quiser beber eu bebo/ Não interessa a ninguém”. E para além disso, a personagem da canção expõe a exploração masculina ao dizer “comendo da minha comida/bebendo a minha bebida/ respirando o mesmo ar”.

Há uma crítica ao machismo na letra de *Lama* ao mencionar a exploração e a violência contra as mulheres. Além disso, lama aproxima-se da expressão “estar na lama”, “estar na pior”, que nos remete ao “planeta fome” mencionado por Elza Soares quando cantou a referida canção pela primeira vez. A voz da cantora afirma-se como um instrumento que induz à reflexão não apenas a partir da letra e da melodia, mas, igualmente, a partir de sua voz e de sua interpretação nas quais estão impressas suas vivências.

---

<sup>35</sup> <https://museudacancao.blogspot.com/2012/11/lama.html>.

## Quase ilustrações de escrita e canção

A minha pintura é supercolorida; assim, eu acho que devo um pouco à minha mãe também porque ela falava essa cor fica bem, aquela não fica bem

*Mitopoética de 9 artistas brasileiros*

Maria Auxiliadora *apud* Lélia Coelho Frota, 1978

As cores do céu e da natureza em geral estão igualmente presentes nos quadros de Maria Auxiliadora da Silva. A pintora criou um mundo particular a partir dos tons fortes e contrastantes e de texturas que saltam à tela em diversas temáticas. Ao mesmo tempo, Maria Auxiliadora introduz o protagonismo negro e feminino em suas telas em breves narrativas. O ser humano é personagem que atua na natureza, nas plantações, nos passeios no campo, nos banhos de rio e as imagens externas se destacam pela presença do céu como pano de fundo, como moldura na pintura.

A partir dessas características, dois quadros dialogam com as obras de Carolina de Jesus e de Elza Soares. O primeiro (abaixo) é uma pintura sem título de 1970.

Figura 15 – Maria Auxiliadora. *Sem título*, 1970.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 265.

O quadro apresenta um colorido intenso: o “céu azul de Carolina” como plano de fundo, algumas casinhas aglomeradas do lado direito e, como destaque, duas mães

cujos filhos estão agarradinhos a elas. As personagens nos remetem à fala de Carolina, já mencionada, porém em outro contexto:

Que suplicio catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. (JESUS, 1960, p. 23)

Há uma relação entre a pintura e a escrita. Essa pintura poderia ilustrar o diário de Carolina de Jesus. São cenas do cotidiano que refletem a pobreza, representam mães que sustentam seus filhos sozinhas. Vidas em que a luta contra a fome se faz protagonista.

Em uma outra situação, no quadro *Briga* (1973), Maria Auxiliadora cria uma cena interna: um bar onde dois homens se atacam, um deles segura uma faca. Percebem-se várias manchas de sangue nas roupas dos personagens e em seus rostos. As duas mulheres sentadas estão desesperadas. Poderíamos supor que se trata de uma cena de ciúmes, que um desses homens traiu sua mulher ou vice-versa.

Figura 16 – Maria Auxiliadora. *Briga*, 1973.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 171.

Notam-se os detalhes nos bordados e nas rendas dos vestidos. Auxiliadora cria uma composição entre as cores azul, verde, vermelha e branco, que são contrastadas com o chão preto. E no plano de fundo, o contraste ocorre por meio do vermelho das paredes, que destacam os verdes das garrafas e os dois personagens atrás do balcão, fazendo parecer que são dois quadros separados. O que une os dois planos é a expressão de preocupação do homem que trabalha no bar, o qual não interfere na briga, mas participa da cena por meio de sua feição. A cena é cotidiana e remete à letra de *Lama*. Uma das mulheres da pintura poderia ser aquela que expressa sua dor, suas indignações, sua fala, seu protesto, por meio de sua voz.

A obra de Auxiliadora dialoga com a canção interpretada por Elza Soares e também poderia ilustrá-la. Entretanto, trata-se de duas obras independentes, com uma diferença de base (CARVALHAL, 2017). Como afirma Veneroso, “a ilustração não é independente do texto, mas pelo contrário, se presta a traduzi-lo em termos de formas e cores, da mesma maneira que os pintores se inspiram nos temas literários para suas composições” (VENEROSO, 2010, p. 41).

A partir das reflexões acima verifica-se um diálogo entre as obras mencionadas, que se entrecruzam por meio de elementos de repetição, de contraste e de cores, na voz, na pintura e na escrita das artistas. As temáticas e os elementos presentes dialogam e colaboram para uma compreensão das experiências pessoais presentes em obras artísticas. As cores são apresentadas por Carolina nas imagens poéticas através das quais a autora promove breves momentos de contemplação da natureza – desvios inseridos como pausa dos relatos cotidianos e reflexões sobre seu sofrimento, aqui dialogando com a obra de Auxiliadora: uma mãe que carrega latas na cabeça, cansada e preocupada com o destino de seus filhos. Elza Soares apresenta as cores a partir de sua voz: de contrastes entre claro e escuro, de improvisos vocais que se sobrepõem à letra da canção. Sua interpretação dialoga com a cores, os contrastes e sobretudo, as expressões das personagens na tela de Auxiliadora.

Sob esse pensamento, como afiança Evaristo (2009) podemos constatar a existência de um estilo, uma vertente própria que se evidencia na literatura e igualmente em outras artes, como a pintura e a música.

## Lado B: a fome (sim!) tem cor

### O tema que não se cala *ou* A fome não se cala

A fome é amarela!

*Quarto de despejo*

Carolina de Jesus, 1960

Em *Quarto de despejo* (1960), Carolina Maria de Jesus relata sua intimidade com a fome. A escritora utiliza a técnica do diário para narrar suas histórias, porém à medida que repete seus relatos sobre a fome, as datas passam a não ter importância, mas sim, as repetições de sua descrição sobre o sentir fome corporal e desesperadamente.

Percebe-se em sua escrita não apenas um relato do passar fome diariamente, mas igualmente uma intimidade corporal com o estado da fome. Desse modo a artista relata:

Percebi que no Frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer. Não tomei café, ia andando meio tonta. A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago. (JESUS, 1960, p. 45)

Nessa via, a autora apresenta-nos uma reação corporal do passar fome. A sensação íntima que leva ao tremor por meio do vazio no estômago. Em dia semelhante a citação acima, “27 de maio”, depois de comer, Carolina descreve:

Resolvi tomar uma média e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida em nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos. ...A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. (JESUS, 1960, p.45)

A autora relata a sensação de satisfação corpórea e a diferença de ânimo ao saciar sua fome: “Comecei a sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo que comer?” (JESUS, 1960, p. 45). No entanto, seus relatos advindos de sua sensação de fome retornam continuamente. Carolina reflete, revolta-se e repetidamente expõe suas experiências de fome: “Eu não dormi porque deitei com fome. E quem deita com fome não dorme” (JESUS, 1960, p. 104) e, ainda: “Deixei o leito furiosa. Com vontade de quebrar e destruir tudo. Porque eu só tinha

feijão e sal. E amanhã é domingo” (p. 105). Para além disso, a escritora menciona obstinadamente a fome que seus filhos e as pessoas que com ela convivem passam.

Sobre a frase “a fome é amarela”, que Carolina repete constantemente, sua filha, Vera Eunice nos esclarece:<sup>36</sup>

Eu sempre saí com ela. Ela nunca me deixava na favela. Ela carregava um saco de papel na cabeça, um saco de papel nas costas, eu no braço e uma sacola cheia de fios. E aí, a gente saía. Aí, eu lembro que ela assim sentava na guia das calçadas por que ela tinha tontura e ela me sentava do lado. Aí ela vomitava bílis, por isso que ela fala que a fome é amarela., porque ela vomitava bílis.

A professora corrobora o significado da imagem mais latente do sofrimento humano que advém da fome e que resulta em vômito de nenhum alimento, do resultado de dor e do estômago vazio. Constatam-se igualmente em *Quarto de despejo* reflexões advindas de suas próprias experiências e das pessoas ao seu redor, pontuadas por críticas políticas e sociais. Para Carolina: “...O que eu aviso aos pretendentes a política, é que o povo não tolera a fome. É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (JESUS, 1960, p. 30). E ainda: “Quem não conhece a fome há de dizer: “Quem escreve isso é louco”. Mas quem passa a fome há de dizer: - Muito bem, Carolina. Os gêneros alimentícios devem ser ao alcance de todos” (p. 39). Carolina reflete também que existem poetas que, como ela, se comovem com a pobreza e por isso escreve: “[...] as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (JESUS, 1960, p. 54).

Nesse sentido, a autora percebe que, como escritora e poeta, há uma possibilidade de dar voz às pessoas que, como ela, sofrem. Carolina reflete e vê em sua escrita a missão de não deixar calar a dor da fome. Dessa maneira, a autora relata: “Para não ver meus filhos passar fome fui pedir auxílio ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lágrimas deslizar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola. A ironia com que são tratados os pobres” (JESUS, 1960, p. 42).

Vale lembrar que, a fome é tema de repetição, de não resolução e de clímax insolúvel na obra de Carolina. Embora essas citações não sigam uma ordem

---

<sup>36</sup> FLUP 2020 - Painel on-line: “A revolução Carolina”. Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus, mediação: Flávia de Oliveira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V7c5IWcB\\_dQ](https://www.youtube.com/watch?v=V7c5IWcB_dQ)

cronológica, o tema da fome se repete durante todo o diário. Essa repetitividade cria uma tensão sob a qual, mais que as datas dos relatos, importa o desespero físico da fome, que por vezes se ameniza, mas irremediavelmente acaba retornando com mais força e amargura, sempre (re)lembrando que ali está. Essa situação que não se resolve, indo e voltando em oscilação contínua, produz um suspense na narrativa, como se o tempo parasse, uma espécie de *ostinato*<sup>37</sup> musical. Carolina retorna: “Eu estou triste porque não tenho nada para comer. Não sei como havemos de fazer. Se a gente trabalha passa fome, se não trabalha passa fome (p. 125).

Ao perceber sua escrita como espaço de denúncia, ela diz: “Há de existir alguém que lendo o que escrevo dirá...isto é mentira! Mas as misérias são reais”. (p. 47) E como poeta, reitera: “...Os políticos sabem que sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (p. 40). E, ao final de seu diário, Carolina Maria de Jesus grita aos nossos ouvidos: “A pior coisa do mundo é a fome!” (p. 181).

## O Jantar

[...] que fez e faz história segurando esse país no braço.

“A carne”

Marcelo Yuka, Ulisses Cappelletti e Seu Jorge, 1998

Seguindo essas observações, apresentaremos alguns comentários sobre o quadro o *Jantar* (1974) de Maria Auxiliadora da Silva, buscando refletir sobre possíveis aproximações e distanciamentos do olhar crítico social da pintora e da escritora.

---

<sup>37</sup> Ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

Figura 17 – Maria Auxiliadora. *Jantar*, 1973.



Fonte: PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 280.

Maria Auxiliadora da Silva pinta o cotidiano e a realidade social do negro. Suas pinturas refletem sua vida e o mundo ao seu redor: pessoas pobres, casas simples, situações do cotidiano, cenas religiosas, imagens de santos, de mães de santo e cenas de movimento, com pessoas dançando e trabalhando. Além disso, a pintora escreve diálogos remetendo aos quadrinhos e inscreve palavras em objetos para explicar do que se trata quando a pintora necessita que o espectador entenda, e desse modo possibilita que o espectador de algum modo “entre na cena”.

O *Jantar* é um quadro pleno de detalhes e cores. A pintora retrata um lugar de fartura, no qual os personagens são pessoas negras retintas, pessoas negras de pele clara e pessoas brancas. Todavia, percebemos que as empregadas são todas negras retintas: no canto esquerdo do quadro há uma babá acalentando um bebê; no centro do canto superior, a cozinheira, também negra, experimenta a comida; e a empregada negra, de pé na altura do meio da mesa, ao lado da dona da casa, serve os convidados. Na mesa, os convidados são mais claros. Porém, a anfitriã é branca e pelos adornos que veste parece ser abastada.



Vale destacar a riqueza de detalhes que a pintora imprime ao quadro. As rendas das toalhas e das cortinas, as roupas e os adornos dos personagens. Observa-se a inscrição das comidas nas vasilhas: carne assada, salada e macarronada.

Observando seus quadros extremamente coloridos constata-se o protagonismo negro. Nas narrativas de *Auxiliadora*, seja de cenas do cotidiano, de cenas religiosas ou de trabalhadores, percebe-se um destaque ao personagem ou à personagem negra, a inserção do negro como participante ativo das “narrativas” retratadas pela pintora. No entanto, no quadro acima, prevalece a figura da negra como serviçal. Por meio dessa imagem que constrói uma pequena narrativa na qual três mulheres negras servem uma branca e seus convidados, podemos verificar que há uma distinção do “lugar” atribuído à mulher negra: de serviço ao branco e de passividade.

A pintura em análise nos remete a uma cena cotidiana, festiva, de muita fartura. Porém, há que se refletir sobre o olhar da pintora, que vê e expressa um mundo onde a diferença racial permanece. Ao observar as feições das empregadas constata-se uma passividade e uma aceitação de suas condições: uma ausência de conflito. *Auxiliadora* expõe uma percepção quanto ao lugar da mulher negra na sociedade brasileira: desempenhando um papel atuante, partícipe da formação social e cultural, mas ao mesmo tempo marginal, imutável e sem possibilidades.

Sobre a pintora, Bardi afirma:

Ela se põe a descobrir sozinha os meios de se expressar. Não começa pela base da pirâmide, mas pela cúspide: quer narrar, fixar cenas do que vê. Inventa sua própria técnica. No fundo de uma parede, que é plana, pensa em colocar figuras; não podem ser planas, devem ressaltar. (BARDI, 1977, p. 33)

Em sua técnica percebe-se também a busca por imagens com relevo. Ao longo de sua curta – porém extensa – produção, a pintora desenvolveu técnicas muito próprias de criar cabelos, volume nos corpos de seus personagens e mesmo nos objetos: ao olhar atentamente percebe-se que as rendas são feitas detalhadamente em relevo. Elas saltam da imagem atribuindo volume ao quadro. Percebe-se, ao mesmo tempo, a transparência das rendas: à direita, a toalha está sobre a perna do personagem sentado, e pode-se visualizar a cor de sua roupa.

Todos parecem estar em no lugar apropriado, sem contendidas. A cena pacífica, a princípio remete a um lugar de conformidade. No entanto, nessa imagem, construída com riquezas de detalhes e feições impassíveis, percebemos uma crítica social relevante, que se coloca à medida que aprofundamos nosso olhar. Há fartura, porém

nenhuma das negras está sentada para comer. Há ainda uma permanência do papel social e econômico da mulher negra, um aspecto que se manteve desde a “abolição da escravatura”: as mucamas, mulheres negras que se instalavam na casa-grande, onde cuidavam das crianças e serviam aos jovens e às mulheres brancas.

O quadro apresenta uma crítica ao lugar de permanência da mulher negra. A propósito da posição dos negros pós-abolição, Carolina Maria de Jesus oferece a seguinte analogia:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. [...] É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 1960, p. 32)

O lugar do negro tornou-se o “quarto de despejo”, o lugar onde são confinadas e esquecidas as pessoas que vivem nas favelas e não conseguem ascender socialmente. Dessa maneira, Carolina denuncia:

[...] As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 1960, p. 37).

A favela foi o lugar que restou para o negro viver e Carolina Maria de Jesus reafirma sua posição social como “objeto fora de uso”.

## **A carne**

Minha voz, uso pra dizer o que se cala.

“O que se cala”

Douglas Germano, 2018

Seguindo as reflexões acima, realizaremos comentários sobre a canção *A carne* (2002) interpretada por Elza Soares, buscaremos dialogar com as obras de Carolina de Jesus e Maria Auxiliadora por meio de um olhar crítico das artistas advindo de suas vivências.

Pensar na textura enquanto volume nas pinturas de Auxiliadora nos remete à voz de Elza Soares: com um colorido próprio e uma ressonância plena de harmônicos que preenchem um espaço vocal de cores e sons. Como constatado acima, pensar sobre o trabalho de Elza Soares requer aprofundar não só nos estudos da letra e melodia da canção, mas também em sua interpretação e voz. A cantora protagoniza as canções, como personagem que narra, que atua, que denuncia, colocando sua vivência e experiência em cada frase cantada. Sob esse olhar, refletiremos sobre a canção “A carne”, composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti, do álbum *Do cóccix até o pescoço*, lançado em 2002 pela gravadora Maianga discos.

A carne

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x  
que vai de graça pro presídio  
e para debaixo do plástico  
que vai de graça pro subemprego  
e pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x  
que fez e faz história  
segurando esse país no braço  
o cabra aqui não se sente revoltado  
porque o revólver já está engatilhado  
e o vingador é lento  
mas muito bem intencionado  
e esse país  
vai deixando todo mundo preto  
e o cabelo esticado

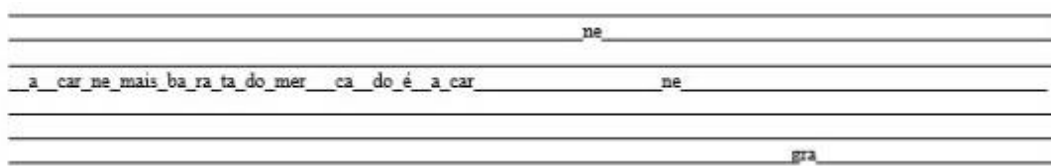
mas mesmo assim  
ainda guardo o direito  
de algum antepassado da cor  
brigar sutilmente por respeito  
brigar bravamente por respeito  
brigar por justiça e por respeito  
de algum antepassado da cor  
brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x

A canção inicia-se com Elza Soares cantando à capela o primeiro verso – “A carne mais barata do mercado é a carne negra” – com muito volume, a voz muito rouca e prolongando o verso *ad libitum*, sem um ritmo, marcado com uma melodia que remete a uma oração. A cantora inicia seu canto já anunciando a temática crítica e contundente da canção. Na primeira melodia as notas se repetem e apenas no final das frases sofrem alguma variação, aproximando o canto da fala. À medida que a frase musical se

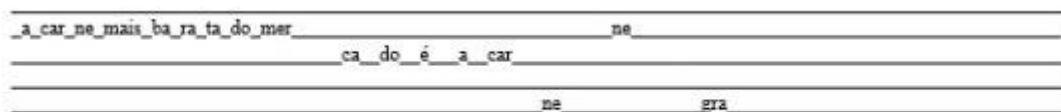
desdobra, Elza vai declamando cada nota com uma coloração diferente, acentuando cada sílaba e reforçando o sentido da frase.

Gráfico 6 – “A carne”. Frase inicial (à capela).



Logo após, entram o ritmo *hip hop* e vozes faladas, acompanhando o canto de Elza, que repete mais quatro vezes o primeiro verso. São frases melódicas que não variam muito em suas notas: não há saltos melódicos de mais de uma terça. No entanto, Elza realiza variações cantando a mesma frase melódica em uma terça mais aguda e variando seu timbre de voz. Há uma sonoridade diferente em cada repetição frasal e as notas destacam-se pelas cores que a cantora imprime aos versos melódicos por meio de sua voz.

Gráfico 7 – “A carne”. Frases iniciais (repetem-se quatro vezes)



O ritmo dançante dialoga com a melodia e dá uma força ainda maior à temática de crítica e de denúncia ao racismo e ao lugar do negro em nossa sociedade brasileira (contraste entre letra e música-melodia e ritmo). O primeiro verso, “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, por si só possibilita refletir sobre a discriminação racial, a marginalização do negro e sua posição social: é o “objeto de fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” conforme anuncia Carolina Maria de Jesus (1960). A canção segue sua denúncia e coloca o lugar do negro hoje: a prisão, a morte indigente, o subemprego e a marginalidade que leva à loucura ou ao olhar discriminatório que vê o negro marginal como louco. São os piores destinos a que o negro é imposto e que nos remetem ao quadro de Maria Auxiliadora da Silva e à fala de Carolina Maria de Jesus:

“[...] o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p. 33).

A canção repete o verso inicial, cinco vezes novamente (como refrão) e segue com a declamação dos versos, sem melodias, como um *rap*, embora haja um ritmo de samba misturado. Nos versos da segunda estrofe, a cantora intercala declamação com melodias. A letra declamada e cantada rememora o papel do negro na história do Brasil, de cujo desenvolvimento foi peça fundamental por meio do trabalho escravo e posteriormente do subemprego, e a violência que lhe é imputada, levando-os a morte.

Na estrofe seguinte, os versos seguem a mesma estrutura, entre declamação e melodia. A letra conduz à temática de resistência e luta do negro em referência aos antepassados, que brigavam e resistiam. Ao final da canção, o verso inicial é repetido cinco vezes retomando seu início, remetendo a um movimento circular. Os versos “que fez e faz história/segurando esse país no braço/ o cabra aqui não se sente revoltado/ porque o revólver já está engatilhado” dialogam diretamente com o conformismo retratado na tela de Auxiliadora. No entanto, o “conformismo” abordado, na verdade, é uma crítica ao poder do estado de não proteger o negro, de não lhe dar oportunidades e de colocá-lo em um “lugar” imutável da sociedade, como denuncia Gonzalez (1984).

Vale refletir que nos últimos anos de sua carreira-vida, Elza Soares cantava “a carne mais barata do mercado não é mais a carne negra”, ressaltando a importância de superar o discurso do sofrimento do povo, de inseri-lo no passado, como registro histórico e demonstração de resistência constante, como explica Assunção de Maria Sousa e Silva:

Negros e negras despertados com seus gritos de combate ao racismo, à misoginia, à homofobia, com livre acesso a todos os lugares, sem pedir licença, porque sabedores de que podem ocupar qualquer um deles. Não! “A carne mais barata do mercado não é mais a carne negra”. Essa já tão usurpada, retorcida, desqualificada, reduzida a segundo plano, nutre a derrubada da hegemonia branca, combate o epistemicídio que privilegia o pensamento eurocêntrico e patriarcal o qual sedimentava uma única visão da história. (SILVA, 2020, p. 118)

Elza, no entanto, foi reconhecendo o atual retrocesso que atravessa o Brasil desde 2016. As

grandes ondas de conquistas vieram e se foram em efêmero movimento. Conquistas. Porém, o sistema de opressão se reprograma constantemente. Homens e mulheres negras se apropriam das oportunidades e constroem mudanças em suas vidas pelo acesso à educação e ascensão social, ainda que limitada. O direito de sonhar e concretizar sonhos é cevado nesse período.

Muitos jovens alcançam conquistas até então intransponíveis: graduam-se, cursam mestrado e doutorado, iniciam carreiras promissoras. Os corpos de negros e pobres refutam ser a carne mais barata do mercado. E se revigoram por uma tomada de consciência cidadã. (SILVA, 2020, p. 118)

No entanto, retoma rapidamente a hegemonia branca, patriarcal, racista, misógina, fazendo da canção novamente atual, crítica e necessária.

\*\*\*

As cores presentes nas imagens da fome e no tom da pele, bem como temáticas comuns, são pensadas a partir de críticas à violência tanto corporal, como psíquica e espiritual. Elementos de repetição apresentam-se no *Quarto de despejo* a partir de inúmeras reflexões sobre o sofrimento da fome. Em *Auxiliadora*, a tensão é demonstrada pelos contrastes tanto da cor da pele quanto pela posição e vestimentas das personagens, dos olhares de desconforto e ao mesmo tempo, de imobilidade. E, na canção, o elemento repetitivo e de tensão se faz notório a partir das repetições da frase “A carne mais barata do mercado negro”, em contraste com os timbres explorados pela cantora em cada nota musical. É por meio desse olhar que *Auxiliadora*, Elza e Carolina pintam, cantam e escrevem suas obras. As cores de sua pele misturam-se à cor de suas próprias vozes. Suas obras são uma fala de denúncia de seu próprio sofrimento e do sofrimento do “outro”.

## CONCLUSÃO

Escrever sobre um tema tão caro e específico na pele de uma mulher branca faz-se cada vez mais urgente. Há pouco mais de um ano, em meio à pandemia que assolou o país, inúmeros acontecimentos de exclusão e violência racial explicitaram quão longe estamos de iniciar efetivamente o processo de redução – e mais, ainda, de extinção – do racismo, o qual, segundo Silvio Almeida: “constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional” (ALMEIDA, 2021, p. 65). Em suma, Evaristo afirma: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 54). E é desse incômodo, o qual tira o sono, causa desconforto e poderá transformar consciências, que se depreende ainda a importância capital de reeducação progressiva de uma população empoderada e acostumada com o seu confortável lugar opressor. Esse mal-estar advém exemplarmente da voz penetrante de Elza Soares, do encantamento pictórico de Auxiliadora e das frases potentes e poéticas de Carolina de Jesus, aportando reflexões aprofundadas sobre as próprias trajetórias atravessadas pelo racismo, exclusões diversas e a possibilidade de uma reparação sociocultural, histórica e econômica no Brasil.

Quanto ao espaço que pertencemos, Rita von Hunty<sup>38</sup> acentua:

Nosso processo de aprendizagem, enquanto pessoas brancas, nunca estará completo enquanto a gente não vencer, por fim, esse modelo de opressão racial; não é possível vencer a barbárie, lutar contra a barbárie, sem lutar contra o racismo, né?

Esse é o único movimento possível para uma mudança real, de decolonização. Lutar todos os dias, ser antirracista e aprender cotidianamente. Gabriela Tunes reflete que,

somente o vão conseguir acessar e compreender quando forem capazes de ouvir a voz dessas mulheres pretas, e também quando tomarem, para si próprios, o peso da responsabilidade pelas existências alheias. É preciso, para tanto, dar a essas pretas voz e caneta, respeito por suas histórias e existências, e deixar que realizem suas vocações quilombolas. E escutar, para, com elas, aprender. Não é pouca coisa (TUNES, 2022, p. 131)

---

<sup>38</sup> RACISMO, coisa de branco. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (26 min., 16 seg.) [de Rita von Hunty]. Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBfw2WqNDj0>. Acesso em: 8 out. 2021.

É, portanto, como já mencionado, este o nosso lugar de fala: lugar de escuta, como nos ensina Evaristo<sup>39</sup>:

Na verdade, todo mundo tem um lugar de fala, todo mundo socialmente está incluído dentro de determinado grupo, dentro de determinadas experiências. Quando nós mulheres e negras reivindicamos o nosso lugar de fala e há uma confusão, não é que um homem branco não possa falar das mulheres negras ou não possa falar das mulheres, pode sim. Agora ele vai falar do lugar aonde ele é socialmente, aonde ele foi, aonde ele está socialmente comprometido, inserido. E outra questão que a gente tem levado muito em consideração também, o branco ao falar ele tem que lembrar também que o lugar de fala dele, como o homem ao falar das mulheres, como o hétero ao falar dos homens ou das mulheres que têm experiências homoafetivas, eu acho que eles têm, em primeiro lugar, lembrar que o lugar de fala deles, já é um lugar de privilégio. Então, é lógico que essa fala, que essas experiências, que essa contundência, ela vai ser diferente. Então, acho que para o branco falar da questão negra, ele tem que lembrar muitas vezes que inclusive o próprio lugar que ele emite essa voz dá para ele a ter um alcance maior de um lugar de escuta.

Esse lugar novamente é de escuta, de aprendizado, mas não só; lugar também de lutar juntos, de reverenciar esse povo diaspórico que foi silenciado, que tem sido aniquilado; lugar de aprender com suas histórias e sua ancestralidade, para que possamos entender nossa história e nossa brasilidade que estão e são (con)fundidas entre si. Sem a história e cultura do povo negro, não temos história.

Tunes afirma ainda que:

A história da mulher negra é a do enfrentamento das recorrentes tentativas de sua aniquilação, seja pela morte física dos seus corpos, seja pela insistente negação de sua humanidade, seja pela perseguição e assassinato de seus filhos pelo aparato de segurança do Estado, seja pelo silenciamento de suas vozes, seja pelo prazer mórbido de uma sociedade inteira em assistir seu apagamento e fracasso. (TUNES, 2022, p. 87)

Era essa luta que Elza Soares, Carolina de Jesus e Maria Auxiliadora diariamente travavam. Sobre ela, elas colocavam sua voz, escrita e seus traços; seus sofrimentos, dores, enfrentamentos, superação e encantamentos. A partir de artevivência, de vivência na arte, de artes em vivência, essas três mulheres se expressaram. Eram suas próprias experiências conjugadas a tantas outras. Era por meio de suas escutas e observações de outrem e de si mesmas que cantaram, pintaram e escreveram as realidades de seu povo e, por meio delas, lutaram por uma vida melhor, mas nunca, apenas para si. Trazendo, em artevivência, suas próprias reflexões e sentimentos sobre a fome, o racismo, a maternidade, a infância, a morte, o “ser mulher”,

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vXShGWZsMAw>



elas inauguraram um coletivo, juntamente com Maria Firmina, D. Ivone Lara, e tantas outras mulheres/artistas negras: uma arte que se faz da escrita que Evaristo (2005-2009) expõe: de vertente negra e feminina. Sob esse aspecto, igualmente a professora e pesquisadora Cíntia Schwantes reflete sobre o conceito de literatura negra:

A implicação contida na nomenclatura adotada é a de que o que faz a força da literatura negra, o que a distingue, é a consciência coletiva partilhada por seus membros, que lhes permite estabelecer um programa estético/político e que lhes confere efetividade, tanto no campo da literatura quanto no campo político. É nesse sentido que esse grupo de escritores/as é engajado: a literatura não é vista apenas como objeto estético, mas também como um instrumento na luta contra a discriminação. (SCHWANTES, 2011, p. 175)

Nesse sentido, ao ampliarmos sua discussão, confirmamos um estilo artístico que advém da negritude, que se insere no campo estético e igualmente no político; de cunho poético e ao mesmo tempo crítico, como ocorre no fazer artístico de Carolina de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora. Até o momento, não há registros de que as artistas tenham se conhecido, porém elas se “esbarram” por aí.

Atualmente, há momentos em que suas imagens têm sido apresentadas conjuntamente. Na exposição “Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros”, que ocorreu entre 2021 e 2022 no Instituto Moreira Salles, sob curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto, havia um quadro de Maria Auxiliadora. Em seu perfil no *instagram*, o escritor pernambucano Marcelino Freire<sup>40</sup> escreve:

OUTRA RAINHA/ Na mostra sobre Carolina Maria de Jesus no @moreirasalles também me emocionou ver de perto uma pintura de Maria Auxiliadora da Silva (primeira foto). Quem acompanha minhas oficinas sabe o quanto falo dela e de sua arte [...] Procurem saber mais sobre essa grande artista brasileira, também de Minas. (FREIRE, 2021)

Igualmente, no catálogo de Maria Auxiliadora referente à exposição individual realizada no MASP, Renata Aparecida Felinto dos Santos cita o *Quarto de despejo*: “Eu deixei o leito às 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeiam [...] Fiz café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama” (p. 52). Sobre isso, ela nos oferece a seguinte reflexão:

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU26UuVL7aB/?igshid=MDJmNzVkJmJY=>.

Nossas divagações no campo da construção de conhecimento, em face das violências enfatizadas inicialmente, temos acompanhado biografias de mulheres negras que produzem saberes nas mais diversas áreas, como profissão e ainda como necessidade, por sobrevivência e em função de outras vivências, ultrapassando lugares predeterminados pelo racismo e pelo machismo como os espaços de atuação destas. Essas são mulheres que têm produzido pensamento e, para isso e por isso, enfrentam e afrontam instituições, debruçando-se sobre outras perspectivas de leitura do mundo. (SANTOS, 2018, p. 55)

A pesquisadora reflete, como Evaristo, sobre uma arte que se faz, aqui repetimos, a partir de uma vertente negra e feminina, produzindo, assim, um outro olhar crítico, político, histórico, social, cultural e acadêmico sobre suas obras.

Na revista *Piauí* de fevereiro de 2022, Elza Soares é homenageada em capa intitulada “Voz do milênio”, por Vito Quintans, em referência a prêmio londrino recebido nos anos 2000. Na imagem, Elza apresenta em seus cabelos 50 personalidades escolhidas pelo compositor Nei Lopes e pela pesquisadora Cléa Maria Ferreira, dentre as quais estão Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, entre inúmeros e inúmeras artistas e personalidades negras.

A imagem igualmente nos recorda a reflexão de Lúcia Maria de Assunção Barbosa quanto “aos cabelos”, “elemento desencadeador de africanidades ou reafricanização” (BARBOSA, 2012, p. 6) e detentor de afirmação da negritude. A pesquisadora afirma: “Não se trata, pois, de um simples traço físico identificador, mas de uma herança cultural, de um repositório de histórias, das línguas e da ancestralidade, que ultrapassa o sentido individual e alcança o grupo ao qual o enunciador pertence” (p. 7). Portanto, na imagem, o rosto pujante de Elza, em cujos cabelos aparecem diversas personalidades negras, há um conteúdo histórico e revolucionário que se afirma. A imagem suscita o reconhecimento da negritude e das revoluções que são feitas todos os dias por artistas e pensadores por meio de cultura e política.

Na capa da revista *Vogue* em homenagem aos 100 anos da Semana de 22, a ilustração do artista plástico Elian Almeida expõe uma tela com Carolina de Jesus ao lado de Maria Auxiliadora, as duas entre as pensadoras Beatriz Nascimento, Conceição Evaristo e Djamila Ribeiro.

Não por coincidência, a partir dessas imagens constatamos a relação entre essas mulheres-artistas-negras, que fizeram das próprias experiências suas obras de arte, que com suas histórias, integradas a vivências outras, criaram um discurso comum – que revoluciona a arte brasileira, que não deixa apagar a história do povo negro, que

reconstrói a memória brasileira cultural e historicamente e que, incomodando ou não, intervém sobre os cânones e o “permitido” academicamente.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, María del Pilar Tobar. Metáfora como categoria epistemológica e analítica – um estudo em análise de discurso crítica sobre a MMN/2015. In: ARAÚJO, Carolina Lopes; RESENDE, Viviane de Melo (Orgs.). *Discurso e pobreza: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território*. Campinas: Pontes, p. 13-44, 2018.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- ALVES, Miriam. A representação da morte nos contos de caderno negros. *A Cor das Letras*, v. 12, n. 1, p. 187-197, 2017.
- AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BARBOSA, Francisco de Assis; LACOMBE, Américo Jacobina. *Rui Barbosa e a queima dos arquivos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- BARBOSA, Lucia Maria Assunção. Representações de si e africanidades em duas letras de canções brasileiras: Cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. *Revista Recorte*. Vol. 9, n. 2, p. 1-11. 2012.
- BARDI, Pietro Maria. *Maria Auxiliadora da Silva*. Torino: Giulio Bolaffi, 1977.
- BITTENCOURT, Renata. “Eu pinto crioulos”. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Ed. MASP, p. 32-40, 2018.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Regimes da espacialidade na literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, p. 55-66, 2015.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BRUNEL, P. PICHOSIS, C. L.. ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BULL, Marcia Regina. *Artistas primitivos, ingênuos, (naifs), populares, contemporâneos afro-brasileiros. Família Silva: um estudo de resistência cultural*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007
- CAMARGO, Zeca. Elza. Ed. Leya. Edição do Kindle, 2018.
- CAMPOS, Beatriz Schmidt. A interpretação nos estudos da canção brasileira. *Revista Água Viva*, v. 3, n. 2, 2018.
- CAMPOS, Beatriz Schmidt. *Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Brasília: Universidade de Brasília, UnB, 2017

- CAMPOS, Beatriz Schmidt. História e Memória em Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares. *Revista de letras- Juçara*, v. 5, n. 01, p. 167 -185, 2021.
- CARNEIRO, Amanda. Maria Auxiliadora em duas telas. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 41-47, 2018.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. Revista brasileira de literatura comparada, v. 1, n. 1, p. 09-21, 2017.
- CASTRO, Rui. *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CLÜVER, Claus. Inter textus /Inter artes / Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 14, p. 10-41, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 30/08/2015.
- CONDURU, Roberto. Renovar a pintura, remodelar a macumba. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 68-77, 2018.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 20, p. 33-77, 2002.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 48-57, 2020a.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 26-47, 2020b.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, v. 1, p. 52-57, 2005.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- EVARISTO DE BRITO, Maria da Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado em Literatura). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, Conceição. JESUS, Vera Eunice de. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 09- 23, 2021.

FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

FERNANDEZ, Raffaella. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. Edições Carolina. Edição do Kindle. 2018.

FERNANDEZ, Raffaella. Entrevista com Ane-Marie Métailié. *Scripta*, v. 18, n. 35, p. 293-296, 2014.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Poéticas da Repetição em Arthur Santo Bispo do Rosário e Carolina Maria de Jesus: deslocamentos dos signos artísticos a partir da recriação em sucata. In: XIII Encontro da ABRALIC Internacionalização do Regional, Campina Grande: UEPB/UFCG, 2012.

FERNANDEZ, Raffaella. Vários “Prólogos” para um Journal de Bitita/ Diário de Bitita ou Por que editar Carolina? *Scripta*, v. 18, n. 35, p. 285-292, 2014.

FILHO, Oziris Borges. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

GAMA- KHALIL, Marisa Martins. O lugar estético do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da ANPOLL*. v. 01, n. 28, p. 213-235, 2010.

GASPARRI, Isabel. Manifestações culturais diaspóricas na obra de Maria Auxiliadora. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 107-117, 2018.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, n. 2, p. 56-68, 1997.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

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

HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins; SILVEIRA, Luciana Martha. Diálogos entre som e cor. *Visualidades*, v. 17, p. 26-26, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*. Volume 1. Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu sonho é escrever...contos inéditos e outros escritos*. Organização: Raffaella Fernandez. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Edição Popular, 1960.
- JI, Renan. AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea. Porto Alegre: Zouk, 2015. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 24(1), 203-206.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London, New York: Routledge, 1998.
- LOPES, João Carlos. Elza Soares: vida e obra sob o olhar da Fonoaudiologia. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia). São Paulo: PUC, 2018.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 47-70, 2012.
- LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Globo, 1997.
- MARIA, Mirella Santos. Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas, tramando resistências. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 60-67, 2018.
- MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn [et al]. *Refiguring the Archive*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 19-26, 2002.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Bertolucci, 2015.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, 2018.

QUERIDO, Alessandra Matias. Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo. *Estudos Feministas*, p. 881-899, 2012.

REZENDE, Luciana Barreto Machado. Por uma poética da Queda: *Avalovara* em diálogo com *A Divina Comédia*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB, 2017

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* (Feminismos plurais). (Locais do Kindle 490). Editora Letramento. Edição do Kindle, 2017.

SALLES, Jucelino; BARBOSA, Sidney. A praia amarela: do rumor arcaico dos colastiné ao dever de memória do Grumete no romance *O enteado*. *Revista Topus*. Vol. 01. n. 1. 2015. Disponível em: <[www.revistatopus.com/201653174343.pdf](http://www.revistatopus.com/201653174343.pdf)> Acesso em: 15/05/2017.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos Santos. Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 48-59, 2018

SARATH, Edward. *Music theory through improvisation*. New York and London: Routledge, 2010. Arquivo Kindle.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centros e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

SCHWANTES, Cíntia. A literatura negra no Brasil. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. p. 168-177. Vinhedo: Horizonte, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A arte de despistar. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.) *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP, p. 96-106, 2018.

SILVA, Ana Carolina de Souza Silva. *Lembranças Ancestrais*. Brasília: AUA editorial, 2018.

SILVA, Assunção de Maria Souza e. Escrivivência: itinerário de vidas e de palavras. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 115-133. 2020.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

SOUZA, Pedro. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. *Revista outra travessia*. p. 99-114, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8552.2011n11p99/18078> Acesso em: 13/07/2017.



TINOCO, Robson Coelho; DE ALEXANDRIA, Marília. Linguagem de tradição e rupturas construtivas: uma versão melopoética. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 23, 2007.

TUNES, Gabriela. *Máscaras no varal: A revolução é preta, feminista e imparável*. São Paulo: Terra redonda, 2022.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: NOVA, Vera casa, ARBEX, Márcia. BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 35-57, 2010.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, p. 21-33, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.