

Do Livro ao LP: crônica de costumes e referências intermediárias em *Quarto de despejo* – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições

Dirlenvalder do Nascimento Loyolla¹
Cinara Antunes Ferreira²

Resumo: Neste estudo efetivamos uma análise de canções do LP *Quarto de despejo* – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições, sob a perspectiva da teoria da intermedialidade. Buscamos investigar, especificamente, o modo através do qual esse disco lançado em 1961 pode ser visto como uma obra duplamente marcada pela referência intermediária, uma vez que, para além da relação direta com o título do livro *Quarto de despejo* – diário de uma favelada, publicado em 1960 por Carolina Maria de Jesus, suas canções comportam-se como crônicas de costumes tendo como parâmetro o espaço social no qual vivia a escritora. Os títulos das doze composições que integram o disco são: "Rá, ré, ri, ró, rua", "Vedete da favela", "Pinguço", "Acende o fogo", "O pobre e o rico", "Simplício", "O malandro", "Moamba", "As granfinas", "Macumba", "Quem assim me ver cantando" e "A Maria veio?". Pautado em pesquisa bibliográfica, análise de narrativa e de canções, este trabalho conta com o seguinte quadro teórico: Arrigucci Jr. (1987), Cunha (2005), Melo (2005), Miranda (2013), Oliveira (2010), Rajewsky (2012a, 2012b) e Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020).

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; Intermedialidade; Crônica; Canção.

Introdução

Em 1958, o repórter Audálio Dantas (1929-2018), do jornal *Folha da Noite*, recebeu a incumbência de providenciar uma matéria sobre a Favela do Canindé, comunidade carente que se estendia pelo espaço que, hoje, é ocupado por parte da Marginal Tietê, em São Paulo. Após conhecer a catadora de materiais recicláveis Carolina Maria de Jesus, que também era uma das moradoras do local e há anos vinha escrevendo um diário pessoal, no qual relatava pormenores da vida na favela, Dantas desistiu de dar continuidade às suas pesquisas *in loco*. Ele voltou o

¹ Professor Adjunto C, nível 2, da Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET) do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Doutor em Letras: Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Mestre em Estudos Literários/Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0599>. E-mail: dirlenvalder@unifesspa.edu.br.

² Professora adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pós-doutoramento em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestra em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2520-5622>. E-mail: cinaferreira@ufrgs.br.

seu interesse totalmente para os textos da moradora, os quais, segundo o repórter, exprimiam melhor do que ninguém a realidade que o jornal buscava no tocante à descrição do dia a dia da comunidade do Canindé.

O encontro inusitado entre a mulher e o jornalista rendeu duas famosas reportagens, as quais foram publicadas na *Folha da Noite*, em 1958, e na revista *O Cruzeiro*, em 1959, causando comoção nacional pela exposição de tamanhas mazelas sociais na cidade mais desenvolvida do país. No ano de 1960, após longo processo de seleção e organização realizado pelo próprio Audálio Dantas, veio a lume o livro *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, o qual transformou-se rapidamente num grande sucesso editorial, tendo sido, inclusive, traduzido para várias línguas. Fato pouco conhecido do público, em geral, é que a autora também escrevia poemas e canções, além dos diários pessoais que tanto a notabilizaram. Sendo assim, em 1961, provavelmente seguindo o rastro das grandes vendas ligadas ao livro do ano anterior, a gravadora “RCA Victor” produziu e lançou o LP *Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*.

Neste trabalho pretendemos analisar as canções do referido LP argumentando a favor da ideia de que elas assumem características similares às da crônica por estarem intimamente ligadas a questões referentes ao cotidiano da favela do Canindé, cujo espaço social foi ricamente esquadrihado pela autora em seu famoso diário. Mais especificamente, as composições em questão assumem a função de crônicas de costumes, propriamente ditas, já que podem ser vistas como retratos dos costumes de uma sociedade, qual seja, a dos favelados do Canindé. O gênero crônica de costumes, aqui evidenciado, busca retirar da vida cotidiana os elementos da sua criação, descrevendo ou refletindo acerca de fatos sociais os mais inusitados, tanto com ironia quanto com simplicidade.

Construído em sintonia fina com o livro, do qual herda o título, o disco *Quarto de despejo* contém doze canções, a saber: "Rá, ré, ri, ró, rua", "Vedete da favela", "Pinguço", "Acende o fogo", "O pobre e o rico" e "Simplício" (Lado 1), bem como: "O malandro", "Moamba", "As granfinas", "Macumba", "Quem assim me ver cantando" e "A Maria veio?" (Lado 2). Há, portanto, entre ambas as obras certo processo de referência intermediária, no sentido proposto por Irina Rajewsky (2012a, 2012b), já que o LP se vincula intrinsecamente, pelo próprio título, ao universo criativo do diário-livro *Quarto de despejo* ao mesmo tempo em

que suas faixas se comportam como crônicas de costumes ao traçarem um painel com personagens e situações existentes na favela.

A canção fazendo o papel de crônica

Inicialmente publicada em folhetins, jornais e revistas, a crônica é uma espécie de criação literária que, tal como os próprios veículos que lhe servem de suporte, está intimamente ligada à imediatez. Todavia, ela também ganhou outros formatos ao longo do tempo, sendo publicada em livro ou, mais recentemente, em páginas da *internet*. Para o crítico Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio “Fragmentos sobre a crônica”, o trabalho de todo cronista, seja ele qual for, está inserido numa contínua tensão entre a fugacidade dos fatos e a eternidade da história; a crônica, para ele, “parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53).

É importante notar que o processo através do qual a crônica vence a circunstância está marcado pela dinâmica e pelo alcance do fenômeno estético, posto que é pela elaboração da linguagem (pela força poética ou pelo humor) que ela pode ser vista como uma “forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53). A crônica, como é possível perceber, possui a capacidade singular de aproximar o leitor atual da “substância íntima” do tempo em que foi escrita; ela promove a renovação de certo teor de “verdade íntima, humana e histórica”, a qual permanece impressa “na massa passageira dos fatos” que, aos poucos, vão se desintegrando com o tempo (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53).

A expressão “crônica de costumes” diz respeito a uma maneira de ser desse gênero literário que procura falar principalmente dos acontecimentos banais, de temas cotidianos – de recortes da realidade que, por representarem coisas triviais, podem ser vistas como uma espécie de “investigação” sobre a vida comum. No entendimento de José Marques de Melo (2005, p. 149), a “crônica de costumes” também pode ser vista como um tipo de crônica que se vale “dos fatos cotidianos como fonte de inspiração para um relato poético ou uma descrição literária” da realidade. Ela presume o sentido da relação ou comentário de hábitos e comportamentos de

pessoas numa sociedade em certo contexto ou condições. A expressão “de costumes”, implica, portanto, uma explanação sobre comportamentos morais e/ou hábitos sociais/culturais.

Em sua tese de doutorado intitulada *A crônica-canção de Chico Buarque*, Marcelo Pessoa de Oliveira (2010) defendeu a ideia de que a canção popular talvez possa ser capaz de exprimir certas peculiaridades próprias do gênero crônica. O argumento apresentado pelo pesquisador reside no fato de que outras modalidades literárias, como poemas, narrativas e peças teatrais também podem apresentar características fundamentais das crônicas, como a apropriação de fatos do cotidiano, o foco na atualidade dos fatos narrados, o emprego do humor e da ironia, e a exposição de ideias, fatos e imagens visando a crítica social:

[...] em qual romance não encontraríamos ao menos fragmentos, ainda que esparsos, de humor, de ironia, de história? Em que conto não deixaríamos de notar a presença, ainda que sutil, de fatos relacionados ao nosso cotidiano? Em qual poema ou canção não haveríamos ainda de ler teores de crítica social em tão poucas frases? A resposta é que em praticamente nenhum destes gêneros as principais características das crônicas deixariam de aparecer. Às vezes, elas surgem neles até em consórcio. Duas, três ou todas elas podem figurar numa mesma obra. (OLIVEIRA, 2010, p. 177).

A tese de Oliveira (2010), portanto, busca examinar algumas composições do músico Chico Buarque visando enxergar em tais obras certa assimilação de características das crônicas de escritores brasileiros famosos, como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Carlos Heitor Cony e Machado de Assis. O trabalho do pesquisador prevê, assim, certa interconexão entre os meios de comunicação, a literatura e a sociedade, a partir de relações simbólicas que enxerga entre o gênero literário crônica e os versos de Chico Buarque – artista que estaria, dessa forma, assimilando em sua canção certos dispositivos da prática literária dos maiores cronistas nacionais.

A possibilidade de relação entre os gêneros textuais crônica e canção popular já havia sido aventada em 2005 pela pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha, em seu texto “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”, publicado no livro *História em cousas miúdas*, organizado por Sidney Chalhoub, Margarida Neves e Leonardo Pereira. A autora afirma que, de modo geral, é possível perceber nos sambas, nos maxixes e nas marchas de José Barbosa da Silva, vulgo Sinhô (1888-1930), certos detalhes que lhes conferem características de “testemunhos do seu tempo” (CUNHA, 2005, p. 552). Apesar de seu

falecimento precoce, aos quarenta e dois anos de idade, Sinhô assinou mais de 150 composições, dentre elas canções famosas, como “Jura” e “Gosto que me enrosco”. Ao lado de outros nomes, como Tia Ciata, Donga, João da Baiana, Hilário Jovino Ferreira e Pixinguinha, Sinhô faz parte de uma, podemos dizer, primeira geração da história do samba.

Segundo Cunha (2005, p. 568), o que torna a obra de Sinhô bastante singular é o fato de que ele pode ser visto como um “valioso comentarista das mudanças e das rotinas de sua cidade, que ele tematizava incessantemente”. A sua obra, portanto, deixa entrever instantâneos importantes acerca da vida do Rio de Janeiro do início do século XX, que era retratada por ele de diversas maneiras. Assim, para Cunha, as canções de Sinhô assumem, objetivamente:

[...] a feição de crítica ou sátira de costumes, com referências às relações de gênero tais como praticadas no tempo e no ambiente do compositor: mulheres que apanham, homens que batem, mulheres que sustentam vadios, mulheres que exigem que o homem cumpra o papel de provedor, mulheres que se empenham por sua “regeneração” e coisas desse tipo. Também são numerosas as referências à mudança de costumes: cortes de cabelo, saias curtas e outros aspectos da “vida moderna” dos anos 20 [...]. (CUNHA, 2005, p. 568).

É importante ressaltar que, em seus trabalhos, tanto Cunha (2005) quanto Oliveira (2010) propõem relações entre a crônica e a canção apenas fazendo uso de suporte teórico e metodológico pautado nos estudos literários, nos estudos culturais e na história. Seguindo o mesmo intento dos pesquisadores, qual seja, o de analisar letras de canções enquanto textos que fazem o papel de crônicas de costumes, mas lançando mão de um viés metodológico diferente, Dirlenvalder Loyolla (2019) buscou desenvolver uma investigação pautada na teoria da intermedialidade. Assim, apresentou no *XVI Congresso Internacional ABRALIC*, em julho de 2019, a comunicação “Música, crônica de costumes e cinema: as canções intermediárias de Miguel Gustavo”. Seu objetivo naquela ocasião foi chamar a atenção para o fato de que determinadas canções do jornalista e compositor Miguel Gustavo (1922-1972) podem ser vistas como obras necessariamente intermediárias, uma vez que, para a sua confecção, o autor lançou mão de referências às novidades da cultura *pop*, ao columnismo social e ao cinema. Nessa perspectiva, tais canções também foram produzidas em sintonia com o jornalismo, funcionando como crônicas musicais de costumes – importantes objetos de memória que marcaram um período de efervescência no cenário popular brasileiro dos anos 1950 e 1960.

Exímio compositor de *jingles*, Miguel Gustavo talvez seja mais reconhecido nacionalmente pelos versos iniciais da marcha “Pra frente, Brasil”, muito famosa desde o contexto da conquista do tricampeonato mundial de futebol, em 1970³. Além de composições para campanhas eleitorais, ele também criou *jingles* que foram produzidos para peças publicitárias, tanto do Governo militar (como “Plante que o governo garante”, de 1970), como para empresas privadas (Casas da Banha, de 1950; Leite Glória, de 1963). Ficou famoso a partir dos anos 1950 por meio de vários sambas que compôs, os quais alcançaram enorme sucesso principalmente através das performances de artistas como Moreira da Silva (1902-2000) e Jorge Veiga (1910-1979).

A canções de Miguel Gustavo interpretadas por Jorge Veiga, como “Café soçaito”, “Fanzoca de rádio”, “Ibrahim piu-piu” e “O conto do pintor” funcionam como crônicas de costumes, já que foram elaboradas em consonância com fatos midiáticos divulgados naquele período. Já aquelas interpretadas por Moreira da Silva, como “O rei do gatilho”, “O último dos Mohicanos”, “O sequestro de Ringo”, “Morengueira contra 007” e “Os intocáveis”, podem ser vistas como constructos necessariamente intermediários, uma vez que, para a sua confecção, lançam mão de referências à história do cinema, bem como de certos elementos da própria linguagem cinematográfica. Todos esses sambas possuem algumas peculiaridades técnicas que têm por objetivo acentuar o tom “cinematográfico” da linguagem empregada. Dentre tais características, faz-se possível citar: a presença de uma introdução às canções, sempre executada ao estilo tradicional dos narradores de *trailers*; o emprego de sonoplastia apropriada para gerar o efeito de estampidos de balas, gritos, passos, cascos de cavalos em pleno galope e até mesmo o cacarejar de galinhas; utilização de clichês típicos dos filmes de ação (descrição de cenas de luta, de suspense, de sexo, de exploração da beleza feminina, da imagem da donzela em perigo, explosões, traições e vinganças).

No ano de 2021, como desdobramento da investigação sobre a obra de Miguel Gustavo, Loyolla deu início ao projeto de pesquisa intitulado “A crônica de costumes 2.0: objetos intermediários na literatura e na cultura *pop* (século XX)”, desenvolvido no Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). O objetivo do projeto, em linhas gerais, é investigar aquilo que ele chama de “crônica de costumes intermediária” (ou “crônica de costumes 2.0”) aprofundando a pesquisa

³ “Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil / Do meu coração” (LOYOLLA, 2019, p. 3438).

em várias frentes visando investigar, através de teorias concernentes à Intermidialidade, o modo através do qual determinados objetos intermediáticos do século XX, como canções, poemas e narrativas, se comportam como crônicas de costumes.

Situando as referências intermediáticas na perspectiva teórica de Irina Rajewsky

De acordo com Irina Rajewsky, Thaïs Flores Nogueira Diniz e Ana Luiza Ramazzina Ghirardi (2020), tanto a palavra *intermedialidade* quanto o termo *mídia* possuem definições controversas, de modo que os pesquisadores de fenômenos intermediáticos sempre precisam definir exatamente com qual conceito de mídia estão lidando ao desenvolverem seus estudos. Visando ilustrar, de modo sintético, o quadro geral de dissonância em relação aos usos do termo *mídia* nos estudos da área, as autoras apontam as visões de especialistas, como Claus Clüver, Bernard Guelton e Werner Wolf sobre o assunto:

Clüver, em seu artigo *Intermedialidade* (2012) adota a definição de Bohn, Müller e Rupert (1988), ao indicar que mídia é o “que transmite para e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados” [...]. Guelton (2013), ao estudar intermedialidade e mídia, toma mídia como “suportes semióticos para as obras artísticas” [...]. Segundo o autor, a noção de mídia “concentra-se antes de tudo nas significações suscetíveis de emergirem no encontro entre modos de significação que possuem suas próprias características” [...]. Já Wolf (2005), em seu artigo *Intermedialidade*, indica que, no contexto dos estudos de intermedialidade, mídia é entendida como “meios convencionalmente distintos de comunicar conteúdos culturais. É caracterizada, em primeiro lugar, pela natureza de seus sistemas semióticos subjacentes [...] e, só em segundo lugar, pelos canais técnicos ou institucionais” [...]. (RAMAZZINA GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 17).

Para além dessas três perspectivas, como é possível perceber, há um número considerável de abordagens críticas que fazem uso das palavras *mídia* e *intermedialidade*; porém, é importante notar que cada uma dessas abordagens possui suas próprias conceituações, premissas e metodologia. Diante da variedade de abordagens heterogêneas sobre o problema, a estudiosa Irina Rajewsky percebeu que o vocábulo *intermedialidade* “tem servido como um termo guarda-chuva”, já que muitas abordagens críticas lançam mão de tal conceito, mas, “a

cada vez, o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações” (RAJEWSKY, 2012a, p. 16).

Além dessa problemática conceitual, há ainda desafios terminológicos, já que, segundo Rajewsky, uma quantidade considerável de novos termos vinculados ao fenômeno intermediário também vem surgindo ao longo dos anos, como, por exemplo, multimídia, plurimedialidade, *cross*-medialidade, inframedialidade, convergência midiática, integração de mídias, fusão de mídias e hibridização:

Mais recentemente, pesquisadores começaram a especificar formalmente suas concepções particulares de intermedialidade através de epítetos como transformacional, discursiva, sintética, formal, transmediática, ontológica, ou intermedialidade genealógica, intermedialidade primária e secundária, ou a chamada figuração intermediária. (RAJEWSKY, 2012a, p. 17).

Para a pesquisadora, a proliferação de conceitos heterogêneos acerca da intermedialidade torna esse campo um espaço um tanto quanto confuso, levando as pessoas frequentemente à imprecisão e a incompreensões sobre o assunto. Em meio a tantas perspectivas teóricas divergentes, o único consenso que talvez exista acerca da intermedialidade reside no fato de que, em sentido amplo, ela queira designar as “relações entre mídias”, ou as “interações e interferências de cunho midiático”, ou ainda “o cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2012b, p. 52).

Segundo Rajewsky (DINIZ, 2012a), em geral, o debate acerca da intermedialidade pode ser dividido em duas compreensões básicas; a primeira delas foca numa preocupação ontológica em relação ao fenômeno, buscando investigá-lo enquanto uma condição ou categoria fundamental (daí a necessidade de sempre se criar uma conceituação nova para se explicar determinada perspectiva). Já a segunda compreensão foca no tratamento da “intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012a, p. 19). A pesquisadora expressa preferência pela segunda opção, pois entende que ela seja mais útil ao debate em relação aos estudos sobre intermedialidade, já que possui uma dimensão prática e funcional:

[...] focalizo a intermedialidade como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. Minha ênfase, então, não é nos desenvolvimentos gerais históricos da mídia, nem nas relações

genealógicas entre mídias, nem no reconhecimento de mídias [*Medienerkenntnis*] – que Schröter chama de intermedialidade “ontológica” – ou na compreensão das várias funções das mídias. Tampouco estou preocupada com o processo de midialização como tal. Em vez disso, eu me concentro nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediáticas específicas. (RAJEWSKY, 2012a, p. 23).

A autora, dentro dessa perspectiva, opta por uma abordagem sincrônica da intermedialidade, distinguindo três grandes manifestações intermediáticas e desenvolvendo uma teoria uniforme para cada uma delas. Tais manifestações (ou subcategorias) são: (1) a transposição midiática, (2) a combinação de mídias e (3) as referências intermediáticas. A primeira delas também pode ser chamada de transformação midiática, já que engloba as adaptações – fenômenos que dizem respeito ao processo de modificação de um determinado produto de mídia visando nova configuração numa outra mídia. Exemplos da subcategoria transposição midiática são as adaptações produzidas para o cinema cujas fontes são romances, peças teatrais, contos e até mesmo vídeo *games*.

Já a combinação de mídias, segunda manifestação intermediática vislumbrada por Irina Rajewsky, compreende produtos necessariamente marcados por um caráter multimídia⁴, os quais podem ganhar legitimidade ao longo do tempo chegando, assim, a alcançar o *status* de mídias independentes. Esse é o caso do próprio cinema, cuja existência está intimamente ligada à junção de outras mídias preexistentes, como a fotografia, a literatura, a peça teatral e a música. O mesmo se dá em relação à mídia ópera, que une tanto a linguagem musical quanto a linguagem do teatro, mas que, em determinado momento da história, deixou de ser performance musical ou teatral para legitimar-se como ópera.

A terceira e última subcategoria da intermedialidade apontada pela pesquisadora é a das referências intermediáticas, cuja existência se dá de forma muito mais sutil que as duas anteriores, já que ocorre “através da evocação ou da imitação de certas técnicas” próprias de uma mídia dentro de um outro universo midiático (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Não ocorre, portanto, nenhum tipo de transformação efetiva de um produto de mídia em outro, como na transposição, e nem uma justaposição midiática, como na combinação de mídias. O que se dá é um processo através do qual uma mídia, “utilizando seus próprios meios e instrumentos

⁴ Isto é: construídos pela junção de duas ou mais mídias.

específicos para fazê-lo”, simula “certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia” (RAMAZZINA GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 19).

Referências intermediáticas podem ocorrer, por exemplo, quando, dentro de um texto literário, existir algum tipo de alusão à prática cinematográfica através de técnicas, como “*zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem” (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Da mesma forma, estamos diante de referências intermediáticas quando percebemos, num filme, certo uso de recursos próprios da linguagem teatral, ou quando ocorre algum processo de musicalização dentro da literatura. Neste estudo chamamos a atenção para certa relação existente entre um livro e um disco, mostrando que o melhor modo de analisar tal interação é através de uma perspectiva de análise que leva em consideração a subcategoria das referências intermediáticas.

A publicação de *Quarto de despejo*, em 1960, pode ser vista como uma atitude extremamente transgressora para o seu tempo. De acordo com a pesquisadora Fernanda Rodrigues Miranda, em sua dissertação de mestrado *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*, essa mulher, marcada pelo estigma negra, pobre e favelada, de certo modo, rompeu “com os pressupostos de raça, gênero e classe que sustentam o sistema literário brasileiro” (MIRANDA, 2013, p. 13). Daí o impacto causado pelo lançamento da obra, e também a sua importância até a contemporaneidade, quando as questões ligadas ao cânone vêm passando por intenso revisionismo crítico.

Ao caráter “transgressor” apontado por Miranda (2013) pode ser adicionado o fato de que a autora de *Quarto de despejo*, um dos maiores *best-sellers* brasileiros da segunda metade do século XX, era uma pessoa tendo “apenas dois anos de grupo escolar”, como ela mesmo afirma em seu diário (JESUS, 2014, p. 16). Miranda (2013, p. 28) informa que, ao transformar-se em grande fenômeno editorial, a autora também “tornou-se tema de manchetes na imprensa escrita, falada e televisionada em diversos países do mundo”, tendo ainda inspirado “diálogos com outras linguagens, como o teatro, o cinema, a televisão e a música”, fato este que demonstra o seu impacto na esfera cultural:

[...] em 1961, Edi Lima fez uma adaptação para o teatro – a peça foi encenada no Teatro Bela Vista, na cidade de São Paulo, dirigida por Amir Haddad e contando com Ruth de Souza no elenco; *Quarto de despejo* virou roteiro de um filme chamado “Despertar de um sonho”, feito pela televisão alemã nos anos 70 e jamais exibido no Brasil; em 1983, a Rede Globo fez uma adaptação do diário para a série *Caso Verdade*; finalmente, B. Lobo compôs uma letra

de samba chamada "Quarto de despejo", gravada por Ruth Amaral [...]. (MIRANDA, 2013, p. 28-29).

Foi, portanto, dentro desse clima de entusiasmo midiático em relação ao nome da escritora que surgiu o convite da então imponente gravadora "RCA Victor" para a produção do *long play Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*. A capa do disco traz uma foto colorida da autora, tendo, ao fundo, a imagem de um barraco similar àqueles descritos por ela em seu diário. Na contracapa do LP, além de uma texto-apresentação redigido por Audálio Dantas, há quatro fotografias em preto e branco que emulam aspectos da favela do Canindé (a precariedade das habitações e das ruelas).

Do ponto de vista da teoria da intermedialidade, o disco *Quarto de despejo* não pode ser compreendido como uma adaptação do livro, já que não ocorre exatamente, nesse caso, um processo de transposição midiática. Embora o LP herde da obra literária tanto o título quanto outros elementos - como as próprias imagens exploradas na capa e na contracapa -, não existe propriamente uma modificação do produto de mídia "livro" visando uma nova configuração enquanto mídia "disco". Seja como for, assim como bem apontado por Miranda (2013, p. 28), "diálogos com outras linguagens" foram acontecendo desde a publicação do famoso diário, e a exploração de um novo produto ligado a um título de sucesso, como era o caso de *Quarto de despejo*, possuía óbvias razões comerciais imediatistas – o que em absoluto invalida a obra.

Portanto, a melhor forma de caracterizar o "diálogo" existente entre o livro e o disco, seguindo o raciocínio aqui proposto, seria analisar tal relação através da subcategoria das referências intermidiáticas. Isso porque há uma grande sutileza envolvida nessa interação, onde é possível detectar nas letras das canções do LP aquilo que Rajewsky (2012a) taxaria como "evocação" ou "imitação" de certas técnicas e temáticas próprias do produto de mídia literário que são reproduzidas no universo musical proposto por Carolina Maria de Jesus. Ademais, somemos a isso o fato de que os registros diários que formam o livro são, em essência, nada mais do que crônicas de costumes tecidas a partir da observação do ambiente social da favela do Canindé. Em seus escritos, a autora descreve hábitos e comportamentos dos favelados, não se furtando a criticar com veemência determinadas práticas e condutas.

Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições, dessa maneira, pode ser vista como uma obra duplamente marcada por referências intermidiáticas. O primeiro nível de referências se dá num plano geral, do LP em relação ao livro e a tudo o que

este representa enquanto caracterização de um universo diegético. O segundo nível de referências intermediáticas, por sua vez, se dá num plano específico, pois diz respeito ao modo de ser das composições, que agem *como se* fossem verdadeiras crônicas de costumes. O caráter “como se” das referências intermediáticas, aliás, é, para Rajewsky (2012a), um fenômeno que identifica muito bem essa subcategoria da intermedialidade. É ele o responsável pela qualidade de formação da ilusão intermediática, quando uma mídia (neste caso, a canção), permanecendo em sua própria dimensão estrutural, isto é, usando seus próprios recursos verbais e/ou não verbais para fazê-lo, simula a composição de uma outra (a crônica de costumes).

Referências intermediáticas no LP *Quarto de despejo*

No dia oito de setembro de 1958, Carolina Maria de Jesus escrevia a seguinte entrada em seu diário pessoal:

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

Te mandaram uma macumba

e eu já sei quem mandou

Foi a Mariazinha

Aquela que você amou

Ela disse que te amava

Você não acreditou. (JESUS, 2014, p. 120).

Interessante notar que, três anos depois, uma das músicas que fariam parte do disco *Quarto de despejo* seria o samba “Macumba”, cuja letra é uma espécie de desenvolvimento daquele texto iniciado em setembro de 1958:

Te mandaram uma macumba / Eu já sei quem mandou

Foi a Mariazinha / Aquela mulher que você amou

Ela disse que te amava / E você não acreditou

Ela foi no seu Binidito / E ele te preparou

Disse que quer te ver / Morando na favela

E antes de morrer / Você há de pagar

O que fez pra ela. (JESUS, 1961, n.p.).

O tema da macumba aparece algumas vezes no livro *Quarto de despejo*, estando sempre compreendido em seu sentido amplo e evadido de preconceitos reincidentes no imaginário social, como “magia negra”, “bruxaria” ou “feitiço”. No contexto da comunidade em que vivia, a autora cita, por exemplo, o lamento de uma conhecida, a senhora Adair Mathias, afirmando que sua mãe, antes forte, agora não se encontrava bem porque “lhe puzeram feitiço” (JESUS, 2014, p. 26). Também narra uma intriga envolvendo uma mulher, Dona Domingas, e outra, de nome Leila, a quem atribuíam poderes sobrenaturais de rogar pragas e fazer feitiços:

A Dona Domingas era quem lavava a roupa da Leila, que lhe obrigou a dormir no chão e lhe dar o leito. Passou a ser a dona da casa. Eu dizia:

—Reage, Domingas!

—Ela é feiticeira, pode botar um feitiço em mim.

—Mas o feitiço não existe.

—Existe sim. Eu vi ela fazê. (JESUS, 2014, p. 51-52).

O filho de Dona Domingas, Nilton, também demonstra enorme medo da mulher, pois confessa à escritora que ela é feiticeira e que poderia transformá-lo em algum animal. Carolina de Jesus mostra-se bastante cética em relação à feitiçaria, e chega a citar negativamente em sua obra um personagem ligado à umbanda, o Pai de Santo Zuza. Esse senhor, mais tarde, revela-se, de fato, um malandro aplicador de golpes que, certa vez, tentara se promover politicamente junto aos moradores da favela, mas acabou preso, logo depois, devido à prática de atividades ilícitas.

Percebemos, na canção “Macumba”, que a maldição rogada no âmbito do feitiço implica na permanência de uma pessoa na favela, como revela o trecho: “Disse que quer te ver / Morando na favela / E antes de morrer / Você há de pagar / O que fez pra ela” – fato este que, aos olhos da autora, realça o caráter do favelado enquanto pessoa “amaldiçoada”. Importante notar, nesse caso, que a favela é retratada enquanto um lugar de expiação, de pessoas “condenadas” pelo destino ou por artes sobrenaturais. Essa situação também pode ser notada numa outra canção do disco de Carolina de Jesus cujo título é “Moamba”:

Eu não tenho casa / Nem comida pra comer
 Ai, meu Deus, trabalho tanto / E vivo nesse miserê
 Eu sofro tanto / Dura a minha provação
 Todo mundo come carne / Eu só como arroz e feijão
 Não tenho vestido / Nem sapato nem chapéu

Quem não tem de ir pra cima / (oi) não adianta olhar pro céu
Eu vivo de tanga / Muito triste e descontente
Me botaram uma moamba / (oi) minha vida não vai pra frente
Moamba! (JESUS, 1961, n.p.).

A palavra “moamba” (ou “muamba”), neste caso, possui o significado de “feitiço” ou “macumba”. Portanto, na letra da canção acima, todos os tormentos descritos pela *persona* acabam sendo atribuídos a uma situação de azar que pode estar ligado tanto a uma ação mágica praticada por alguém, quanto a uma expressão popular que designa má sorte.

Como é possível perceber, “Macumba” e “Moamba” são canções que refletem, cada uma a seu modo, algumas referências intermediáticas em relação ao livro *Quarto de despejo*. A *persona* que fala em “Moamba” se identifica bastante com a narradora do diário de Carolina, que, em sua jornada, luta ininterruptamente pela manutenção de coisas básicas para a subsistência da família. Da mesma forma, em “Macumba” há a reprodução do mesmo discurso recorrente no livro acerca das artes mágicas da feitiçaria. Essas duas perspectivas descritas acima pertencem a um primeiro nível de referências intermediáticas entre o LP e o livro, posto que simulem, nas letras das canções, um espelhamento de coisas descritas no universo do diário.

Faz-se possível perceber, também, um segundo nível de referências intermediáticas entre as composições e a obra literária caso observemos determinados aspectos das canções que fazem com que elas se assemelhem a crônicas de costumes. Guardadas as devidas proporções, há um quê “etnográfico” na postura de Carolina Maria de Jesus ao fazer os seus registros do dia a dia da favela, e ela deixa isso muito claro em alguns trechos de seu livro. Um bom exemplo de uma dessas afirmações é o excerto a seguir: “Fiquei na rua até nove horas **para prestar atenção nos movimentos da favela. Para ver como é que o povo age a noite**” (JESUS, 2014, p. 75, grifo nosso).

Ou seja: a autora tinha um propósito claro de fazer registros do modo de vida daqueles que a cercavam e, para isso, encarnava muito bem o seu papel de “etnógrafa”. É desse seu olhar atento aos “movimentos” da comunidade que surgem os vários tipos e situações que vão dando corpo ao seu diário. Em muitos momentos da obra ela registra desentendimentos entre homens e mulheres envolvendo questões conjugais, como traições ou casos de ciúmes. Importante notar, desse modo, que o pano de fundo que serve para a construção da canção “Macumba” é justamente um caso de amor mal resolvido, no qual o desprezo de um homem por uma mulher gera um ato de vingança por parte desta que é empreendido através de bruxaria. A *persona* de

uma outra canção do disco, cujo título é “Quem assim me ver cantando”, por sua vez, diz: “Eu levo a vida pensando / No homem que não me quis / Ensinou-me a gostar dele / E disse minha alma é tua / Quando viu que eu lhe amava / Mostrou-me a porta da rua” (JESUS, 1961, n.p.). Assim, percebemos que essa música também fala de um caso de amor fracassado, tal como muitos outros casos de amor vislumbrados pela autora ao longo de sua permanência na favela.

“Moamba”, dessa forma, lida sob essa perspectiva, seria o retrato de uma voz marginalizada que bem podia ser a de Carolina Maria de Jesus, mas também poderia ser a de outros favelados do Canindé que, embora trabalhassem muito, não tinham perspectiva alguma de vida. A canção, dessa forma, registra um sentimento geral de desesperança de toda uma comunidade oprimida.

Quando analisamos o LP *Quarto de despejo* como um todo, podemos perceber na construção de suas canções uma certa predileção pelo foco na construção de tipos e situações, tal como afirmado acima. É como se a compositora, em seu disco, demonstrasse interesse em pintar um painel de casos e personagens daquele universo marginalizado, como se esse *long play* funcionasse como uma grande seção de um jornal destinada a *faits divers*.

Segundo Sylvie Dion (2007, p. 125), “em seu sentido mais comum, um *fait divers* é a seção de um jornal na qual estão reunidos os incidentes do dia, geralmente as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante”. Por correlação, o meio jornalístico convencionou chamar toda uma categoria de reportagens pelo nome de *faits divers*, que, literalmente, significam “fatos diversos”. A lógica usada pelos jornais em tal categorização leva em consideração certa hierarquia de notícias, isto é, quando um fato não puder ser classificado como uma ocorrência notadamente política, social, econômica ou cultural, ele será inserido na seção dos *faits divers*.

As situações descritas ou tangenciadas por Carolina Maria de Jesus em suas canções também estão muito próximas daquelas evidenciadas por Cunha (2005) em relação às músicas de Sinhô, que costumava ilustrar circunstâncias de violência envolvendo homens e mulheres, cenas da malandragem carioca, bem como comentários sobre as novidades da vida moderna. As composições musicais de *Quarto de despejo* podem ser enquadradas em temáticas ligadas ao tema do alcoolismo, da independência feminina em relação aos homens, da criminalidade na favela, da malandragem, e da reflexão sobre a desigualdade social. E todas essas temáticas, de certo modo, são ilustradas através de *faits divers*, tais como o caso do Seu José, da canção

“Pinguço”, que “bebe pinga até ficar com soluço”, ou dos personagens Simplício, Maria e Maria Rosa, das canções “Simplício”, “A Maria veio?” e “Vedete da favela”, respectivamente, que gostam de ostentar algo que, em verdade, não possuem.

O alcoolismo, a violência doméstica e a independência feminina podem ser vistos como temas muito constantes no livro *Quarto de despejo*. Muitas vezes, por sinal, eles aparecem intercalados nas reflexões da autora, já que, segundo ela, uma das razões pelas quais preferia continuar como mãe solteira estava no fato de que o que mais via na favela eram brigas conjugais impulsionadas pelo consumo de álcool. Em certa ocasião, ante repreensões e críticas de algumas mulheres pelo fato de não ser casada, Carolina afirma que, realmente, não tinha marido, mas era mais feliz do que aquelas que lhe repreendiam, já que seus esposos lhes obrigavam a pedir esmolas; ao que complementa, afirmando:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie 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 esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos sossegados.** (JESUS, 2014, p. 16-17, grifo nosso).

Na entrada referente ao dia 15 de junho de 1958, a autora relata a seguinte série de *faits divers* em seu diário: devido à miséria, uma mulher e seus três filhos cometem suicídio; o Rubro Negro, time de futebol da favela, envolve-se constantemente em confusões com a polícia; grande briga na favela envolvendo nordestinos (dez pernambucanos e um paraibano); um soldado bonito se interessa pela narradora, a qual lhe despreza pelo fato de ser alcoólatra; falece uma criança na favela. Este último representa um dos relatos mais tocantes de seu livro, no qual cita o trágico falecimento de um menino de quatro anos:

Ela teve seis filhos: 3 do Manolo, e três de outros. Ela teve um menino que podia estar com 4 anos. **Mas um dia eles embriagaram, e brigaram e lutaram dentro de casa. A luta foi tremenda. O barraco oscilava.** E as panelas caíam fazendo ruidos. Na confusão, o menino caiu no assoalho e pisaram-lhe em cima. Passado uns dias perceberam que o menino estava todo quebrado. Levaram para o Hospital das Clinicas. Engessaram o menino. Mas os ossos não ligaram. O menino morreu.

Agora ela está com duas meninas. Uma de dois anos, e outra recém-nascida. **O seu companheiro atual bebe e brigam.** E as vezes rolam no assoalho. Quando eu vejo estas cenas fico pensando no menino que morreu (JESUS, 2014, p. 63-64).

No LP *Quarto de despejo*, as referências intermediáticas em relação a casos de violência e alcoolismo podem ser detectadas principalmente em duas canções, cujos títulos são “Pinguço” e “Rá, ré, ri, ró, rua”. Em certo sentido, em ambas são pintados dois quadros tragicômicos, já que, ao mesmo tempo em que são revelados aspectos extremos de violência doméstica, há também certo tom de riso nas composições.

Em “Pinguço”, por exemplo, mesmo lançando mão de uma sequência pungente de versos, como “O pinguço chega em casa / Não compra nada e quer comer / Bate na mulher, põe os filhos pra correr” (JESUS, 1961, n.p.), também existe toda uma inclinação para a comicidade. Isso se dá desde a própria construção da melodia, cujo ritmo festivo é feito ao modo das “marchinhas” de carnaval, até o refrão, que diz: “Seu José bebe pinga até ficar com soluço / Eu é que não sirvo pra ser mulher de pinguço”.

Em “Rá, ré, ri, ró, rua”, que também repete a harmonia das marchas festivas de carnaval, dá-se o mesmo processo de construção. O título, que também é o primeiro verso da canção, representa uma expressão cômica e popular que designa o ato de expulsar alguém de uma casa ou estabelecimento, mostrando-lhe a porta da rua. Ela é seguida por dois versos que indicam que uma *persona* feminina está mandando o seu marido embora de sua residência: “Ra, ré, ri, ró, rua / Você vai embora / Que esta casa não é tua” (JESUS, 1961, n.p.). Trata-se, portanto, de uma música que tem como pano de fundo uma discussão conjugal, onde a mulher, cansada de abusos e maus tratos, decide tomar a decisão de expulsar o esposo de dentro de casa – fato este que também revela independência feminina, já que faz questão de afirmar que a casa não é mais dele.

A seguir, a *persona* esclarece os seus argumentos para a expulsão: “Você chega de madrugada / Fazendo arruaça e xaveco / Além de não comprar nada / Ainda quebra os meus cacareco” (JESUS, 1961, n.p.). Tal como descrito algumas vezes por Carolina de Jesus em seu diário, as brigas conjugais nos barracos da favela fatalmente causavam danos às estruturas das construções devido à sua natureza frágil, posto que erguidas a base de tábuas e ripas. A letra de “Rá, ré, ri, ró, rua”, portanto, dialoga com essa imagem, uma vez que a *persona* da canção reclama da conduta imoral do esposo (“xaveco”) ao chegar em casa de madrugada,

provavelmente vindo da esbórnica e bêbado, já que faz “arruaça” – briga com a mulher e, nessa confusão, acaba quebrando as coisas que estão no interior do barraco (“cacarecos”). Ele também não contribui em nada para a manutenção da casa, já que, assim como o marido da canção “Pinguço”, “não compra nada” para o sustento da família.

Alguns *faits divers* muito recorrentes no diário de Carolina Maria de Jesus representam muito bem o ambiente de criminalidade e malandragem captados por ela da favela do Canindé. Há muitas referências a roubos, à prática de estelionato e intervenções policiais em casos de briga, como podem exemplificar os seguintes trechos:

Há casa que tem cinco filhos e a velha é quem anda o dia inteiro pedindo esmola. Há as mulheres que os esposos adoecem e elas no penado da enfermidade mantêm o lar. Os esposos quando vê as esposas manter o lar, não saram nunca mais. (JESUS, 2014, p. 20).

Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o empório do senhor Raymundo Guello. (JESUS, 2014, p. 22).

O Senhor Ireneo disse-me que esta noite houve roubo na favela. Que roubaram roupas da D. Floreia e mil cruzeiros de D. Paulina. O meu barracão também está sendo visado. (JESUS, 2014, p. 27).

Quando morre alguém aqui na favela os malandros saem pelas ruas pedindo esmolas para sepultar os que falece. Embolsam o dinheiro e gastam na bebida. (JESUS, 2014, p. 79).

Quando eu dirigia-me para casa vi varias pessoas olhando na mesma direção. Pensei: é briga! Corri para ver o que era. Era o Arnaldo e o baiano. [...] O baiano deu duas cacetadas no Arnaldo. [...] Surgiu o Armim, que disse que ia matar o baiano. Tentei impedi-lo, segurando-lhe o braço. Ele deu-me um empurrão. Eu deixei ele ir, mas gritava:
—Não vai, que o baiano te mata!
Resolvi chamar a Policia. Saí correndo. (JESUS, 2014, p. 160).

...A pior praga da favela atualmente são os ladrões. Roubam a noite e dormem durante o dia. (JESUS, 2014, p. 188).

Em seus escritos, a autora também faz menção ao famigerado “Promessinha”, um bandido que atuava em São Paulo nos anos 1950, e cujas façanhas ganharam tanta repercussão nos jornais que sua história foi usada como inspiração para a realização de um filme: *Cidade ameaçada*, dirigido por Roberto Farias e lançado em 1960. Parte da película, aliás, foi filmada

na favela do Canindé, mesmo sendo o criminoso proveniente de uma outra comunidade, como aponta a escritora:

Saí de casa as 8 horas. Parei na banca de jornais para ler as notícias principais. A Polícia ainda não prendeu o Promessinha. O bandido insensato porque a sua idade não lhe permite conhecer as regras do bom viver. Promessinha é da favela Vila Prudente. Ele comprova o que eu digo: que as favelas não formam caráter. A favela é o quarto de despejo. (JESUS, 2014, p. 107).

Em seu LP, por sua vez, Carolina de Jesus faz referência a figurações do submundo do crime e à malandragem principalmente através das canções “Malandro”, “Simplicio”, “Vedete da favela” e “A Maria veio?”. Na primeira canção, o ponto de vista da *persona* é justamente o do malandro que dá nome à composição:

E e e / A polícia me fez eu correr
A a a / Mas não conseguiu me pegar
Eu não sei qualé o malandro
Que foi me delatar / E deu parte na polícia
Que eu gosto de afanar / Eu estava em casa assentado
Avaliando o que afanei / A polícia foi entrando
Eu abri a janela e saltei. (JESUS, 1961, n.p.)

“Malandro” é uma obra muito expressiva, pois, apesar de curta, sua letra revela-se bastante visual e dinâmica, já que sugere um grande potencial narrativo: ela indica que um provável assaltante gaba-se do fato de ter escapado de uma batida policial em sua residência – batida esta fruto de uma denúncia, cujo delator desconhece, mas a quem chama de “malandro”. A entrada da polícia em sua casa se dá justamente no momento em que ele contemplava o fruto de seu roubo, de modo que, na pressa, no intuito de escapar dos policiais, salta pela janela e empreende fuga. Trata-se de uma canção que ilustra muito bem um *fait divers*, um instantâneo da criminalidade na favela do Canindé – o que é reforçado pelos gritos de “Pega! Pega!” que são inseridos no início da música. Tais gritos são uma alusão à exclamação “pega ladrão!”, geralmente utilizada no Brasil para chamar a atenção das pessoas para alguém tido como meliante em fuga.

Em “Simplicio” temos uma situação semelhante no que diz respeito ao contexto de uma batida policial, a qual, neste caso, se dá numa residência onde estaria ocorrendo uma festa: “A

festa estava animada, ô / Quando a polícia chegou”, diz a letra da canção. Todavia, neste caso, cumpre observar que o personagem-título da composição não parece ser realmente um criminoso, tal como aquele de “Malandro”:

O Simplício quando viu a coisa preta, o que ele fez? / Arruou
O Simplício é muito garganta, ô / Só vive contando vantagem
Quando ele vê a coisa preta, o que ele faz? / Desmaia, perde a coragem.
(JESUS, 1961, n.p.)

Embora tenha “arruado”, ou seja, fugido para a rua na hora da abordagem policial, o Simplício da canção é um personagem caracterizado como um tipo “garganta”, isto é, alguém que gosta de contar vantagens, de fazer bravatas, mas que vive de aparências, tentando mostrar-se como algo que, na verdade, não é. O Simplício representa uma categoria da malandragem descrita por Carolina Maria de Jesus que se situa numa zona limite entre a essência e a aparência, tal como ocorre com as personagens Maria, da música “A Maria veio?”, e Maria Rosa, de “Vedete da favela”.

A primeira, além de se passar por casada, “Honestas, mulher de bem”, não procede como tal, já que “Passa a noite na gafeira”, o que, no contexto, pode ser identificado pejorativamente a viver na libertinagem; todavia, o que mais chama a atenção em relação ao seu comportamento “tipicamente” malandro é o fato de se enquadrar no clichê mulher de posses, de se dizer “madame de primeira” que conhece pessoas que moram em Copacabana, quando, na verdade, passa por dificuldades e também vive de aparências: “Maria conta grandeza / Mas passa a pão e banana” (JESUS, 1961, n.p.).

Por seu turno, a personagem Maria Rosa é tratada como a “vedete” da favela; alguém que se tornou famosa ou requisitada no seu meio por ter a sua fotografia publicada num jornal, embora não se esclareça na canção em que circunstância se dá tal publicação ou se a expressão é tão somente metáfora para aludir à sua fama: “Conhece a Maria Rosa? / Ela pensa que é a tal / Ficou muito vaidosa / Saiu seu retrato no jornal” (JESUS, 1961, n.p.). Seja como for, a *persona* da canção critica a postura de Maria Rosa, já que afirma que a fama talvez lhe tenha deixado arrogante, uma vez que ela “pensa que é a tal”, assim como também passa a contar vantagem, tal como o Simplício e a Maria das canções citadas acima: “Maria conta vantagem / Que

comprou muitos vestidos / Preparando a sua bagagem / Vai lá pros Estados Unidos” (JESUS, 1961, n.p.).

Sob determinada perspectiva, no livro *Quarto de despejo* há, de fato, alusões a pelo menos três personagens femininas que podem ser vistas como “vedetes” do lugar, já que chamam bastante a atenção dos homens, fato este que, invariavelmente, também é motivo para contendas. Uma delas é apenas chamada de “a mulher do Chó”, que, mesmo sendo casada, é a dançarina mais disputada num baile de nordestinos, sendo o pivô de muita confusão e violência na favela numa determinada ocasião; já as outras duas, identificadas pelas iniciais I. e C., são moças que se prostituíram e, por essa razão, também tornaram-se bastante “disputadas” na comunidade:

A I. e a C. estão começando a prostituir-se. Com os jovens de 16 anos. É uma folia. Mais de 20 homens atrás delas. (JESUS, 2014, p. 138).

A I. está sendo disputada na favela. (JESUS, 2014, p. 138).

Em *Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* há ainda uma outra canção, cujo título é “As granfinas”, na qual existe uma figura feminina que também parece viver num mundo de aparências. Trata-se da esposa do personagem Sebastião, o qual se queixa para a *persona* da obra dizendo que vive uma “triste situação”, pois casou-se com uma mulher que exige muitos luxos, os quais ele não é capaz de sustentar:

Me casei com uma granfina que / Da vida não tem noção
Não lava, não passa roupa / Para não estragar a mão
A vida está muito cara / Tenho que pagar pensão
Fui arranjar uma empregada / Pediu dez mil cruzeiros
Meu Deus, como hei de fazer? /Pra arranjar tanto dinheiro? [...]. (JESUS, 1961, n.p.).

A letra da canção ainda informa que a esposa de Sebastião conhece pessoas “da alta sociedade”, tal como visto em relação à Maria, da música “A Maria veio?”, que tem amigas que moram em Copacabana. Diz também que ela “vive passeando”, e que todas as suas extravagâncias consumiram o parco dinheiro do marido, que lhe acusa de não ter consciência.

O epíteto “granfina”, no caso dessa canção, aparece, sobretudo, de modo irônico, indicando que a mulher do personagem Sebastião, tal como o Simplício, a Maria e a Maria Rosa, das outras canções, representa um certo tipo de “malandro” – já que se trata de alguém que também vive numa situação limite entre essência e aparência; e faz isso, obviamente, sempre em benefício próprio. Embora haja apenas uma personagem na música com tais características bovaristas, o título da obra está no plural, e isso leva a crer que Carolina Maria de Jesus tivesse em mente uma categorização de um certo grupo de mulheres que ela detectou na comunidade.

“As granfinas” também pode ser vista como uma obra que lida com outra temática importante no LP, que é a desigualdade social. A questão da pobreza/falta de dinheiro, de uma forma ou de outra, também está presente em outras composições. Porém, ela aparece de modo mais explícito nessa canção e também na obra “O pobre e o rico”, que é uma espécie de “lamento”, um “desabafo” de uma *persona* que descreve algumas injustas diferenças que se dão nas vidas de pobres e ricos. A música começa justamente com a afirmação de que “É triste a condição do pobre na terra”, já que, ao que tudo indica, sua vida é guiada pelos interesses dos ricos e poderosos: “Rico quer guerra / Pobre vai na guerra / Rico quer paz / Pobre vive em paz / Rico vai na frente / Pobre vai atrás” (JESUS, 1961, n.p.).

De certo modo, existe uma relação direta entre tal composição musical e o livro *Quarto de despejo* no que diz respeito aos vários “desabafos” proferidos pela escritora Carolina Maria de Jesus sobre a política brasileira. Em suas várias queixas, ela deixa claro que os pobres não têm vez no Brasil tão somente pelo fato de que os políticos, em geral, são provenientes da elite econômica, e jamais entenderão realmente o sofrimento de um favelado, como ela se considera. Isso pode ser muito bem resumido numa frase que a autora escreve em seu diário no dia 10 de maio de 1958: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora” (JESUS, 2014, p. 29), concluindo que somente um político que já vivenciou tal situação seria capaz de pensar no próximo e, principalmente, nas crianças pobres do país.

Dentre as doze faixas do disco de Carolina Maria de Jesus, “O pobre e o rico” é a única canção cuja letra não apresenta tipos e situações, funcionando apenas como um discurso de uma *persona* que expõe os contrastes entre a sorte de ricos e pobres. Em consonância com a mesma perspectiva da narradora do livro *Quarto de despejo* sobre a questão política no Brasil, a

persona dessa canção afirma: “Pobre só pensa no arroz e no feijão / Pobre não envolve nos negócios da nação” (JESUS, 1961, n.p.). Ou seja, ela deixa patente que quem decide pelos rumos políticos e econômicos do país são os ricos, já que aos pobres cabe tão somente preocupações básicas com a própria subsistência.

A única canção do LP de Carolina Maria de Jesus que pode ser vista como uma obra bastante destoante do resto do disco é “Acende o fogo”, que não corresponde exatamente a um recorte do dia a dia da favela, já que possui como pano de fundo uma ambientação rural. Na obra percebemos que a *persona* refere-se ao seu amado, Mané, que é um trabalhador braçal, na lavoura, e que cabe a ela providenciar o seu almoço. Daí o refrão, que expressa a sua ordem constante a um outro personagem, Zé (provavelmente seu filho), para que ele acenda o fogo, a fim de que a comida possa ser preparada a tempo: “Acende o fogo / Atiça o fogo / Aviva o fogo, Zé / Não deixa o fogo apagar / Mané tá lá na lavoura / Precisa de almoçar” (JESUS, 1961, n.p.).

“Acende o fogo” é um texto com profunda carga idílica, em que há louvação de vários aspectos de uma vida harmônica, repleta de amor, respeito, comunhão e tranquilidade que só existe enquanto anseio no diário de Carolina Maria de Jesus, no qual, na maior parte do tempo, só vislumbramos o contrário disso. A obra também louva a questão do trabalho e ilustra imagens de fartura de alimentos:

Mané sai de madrugada
Sai antes do sol nascer
Ele não deixa faltar
Comida pra eu comer
[...]

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

O mané gosta de mim
Me chama de meu amor
Quando ele vem da lavoura
Me traz um ramo de flor [...]. (JESUS, 1961, n.p.).

Embora não se trate de um *fait divers* ou mesmo de uma alusão a algum aspecto do *modus vivendi* de um espaço até então considerado sob a rubrica favela, esta canção do LP de Carolina Maria de Jesus possui um tipo sutil de referência intermediática em relação ao livro *Quarto de despejo*, já que lida com certa noção de esperança que subjaz à obra literária. É como se a *persona* dessa canção funcionasse como uma projeção das aspirações de paz, amor, fartura e harmonia que constantemente são evocadas pelos relatos da narradora do diário.

Conclusão

Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições pode ser visto como um LP duplamente marcado por referências intermediáticas, aqui compreendidas segundo a perspectiva da estudiosa da intermedialidade Irina Rajewsky (2012a, 2012b). As relações entre disco e livro se dão em dois níveis: no primeiro deles, o *long play* objetivamente evoca a obra publicada por Carolina Maria de Jesus em 1960, já que faz uso do seu título e de sua representação criada pelos meios de comunicação; num segundo nível, é como se a expressão “quarto de despejo” estivesse simbolizando a palavra “favela” – não exatamente a do Canindé, mas qualquer favela na qual faz-se possível encontrar determinados tipos e situações ligados a clichês temáticos, como: a questão do alcoolismo, da violência conjugal, da criminalidade, da malandragem, e da desigualdade social. Despejo é, também, rejeição, exclusão, apagamento.

Dentro dessa perspectiva, muitas das referências intermediáticas existentes no LP *Quarto de despejo* ocorrem a partir do momento em que as letras de suas canções passam a se comportar como verdadeiras crônicas de costumes ao traçarem um painel com personagens e situações tidos como próprios da favela. A construção desse quadro social estigmatizado, com seus tipos e situações, parece ser feita através da lógica jornalística dos *faits divers*, a qual, por sinal, é muito bem usada por Carolina de Jesus em seu diário, mas também pode ser vislumbrada nas suas composições musicais.

Após a análise de todas as doze composições que integram o LP, faz-se possível dividi-las em seis grupos temáticos que podem ser dispostos da seguinte maneira:

- 1) Alusão ao tema da feitiçaria (“Macumba” e “Moamba”);

- 2) A relação entre o alcoolismo, a violência doméstica e a independência feminina (“Pinguço” e “Rá, ré, ri, ró, rua”);
- 3) Alusão a questões conjugais (“Pinguço”, “Rá, ré, ri, ró, rua”, “Macumba” e “Quem assim me ver cantando”);
- 4) Referência à criminalidade e à malandragem (“Malandro”, “Simplício”, “Vedete da favela”, “A Maria veio?” e “As granfinas”);
- 5) Reflexão sobre a desigualdade social (“Moamba”, “As granfinas” e “O pobre e o rico”);
- 6) Projeção idílica das aspirações da narradora do livro *Quarto de despejo* (“Acende o fogo”).

Como é possível perceber, algumas canções possuem vínculos com mais de uma temática específica, fato este que serve como exemplo da grande capacidade criativa de Carolina Maria de Jesus no sentido de desenvolver crônicas de costumes a partir de sua música. Tal aspecto demonstra que há, de fato, uma intenção de se fazer um retrato de uma sociedade a partir de pequenos recortes da realidade, os quais, em conjunto, seriam capazes de reproduzir, com seus clichês legíveis e silenciamentos tantas vezes inaudíveis, o microcosmo de uma comunidade.

Um ponto muito interessante nas composições do disco de Carolina Maria de Jesus também diz respeito ao uso de gírias e expressões coloquiais sonoras, como “Ra, ré, ri, ró, rua!”, “xaveco”, “cacarecos”, “pensar que é a tal”, “pôr alguém para correr”, “ver a coisa preta”, “ser garganta” e “botar moamba em alguém”. Trata-se de um eficaz artifício encontrado pela compositora para imprimir certo tom de oralidade às suas letras, aproximando-se da experiência viva dos personagens, fazendo valer, com isso, a perspectiva “etnográfica” que tanto lhe é cara enquanto autora do livro *Quarto de despejo*.

Como visto neste trabalho, Rajewsky (2012a, 2012b) entende que o fenômeno das referências intermediárias se dá através de um processo em que uma mídia simula elementos de uma outra mídia lançando mão de seus próprios recursos verbais e/ou não verbais. Seguindo essa perspectiva, defendemos aqui a ideia de que as canções de Carolina Maria de Jesus, em seu LP *Quarto de despejo*, simulam a perspectiva própria de crônicas de costumes; elas são capazes de traçar um painel bastante movimentado de personagens e situações próprias daquele universo descrito pela autora em seu famoso diário, mas que também, de certo modo, extrapolam tal universo.

Por fim, é importante salientar que o LP analisado ainda sugere investigações específicas acerca da materialidade própria da mídia musical, em sentido restrito ao espectro sonoro, já que há canções como “Pinguço” e “Malandro” que merecem estudos similares àqueles realizados por Loyolla (2019) em relação às canções de Miguel Gustavo. Isso se dá pelo fato de que em “Pinguço”, por exemplo, ouvimos um coro que parece querer imitar um soluço típico de uma pessoa embriagada, enquanto, em “Malandro”, a canção tem início com o som de apitos policiais seguidos de gritos de “Pega! Pega!”, anunciando uma algazarra no âmbito da perseguição a um marginal. Esses registros intermediáticos estritamente sonoros só comprovam o poder da canção popular no sentido de evocar flagrantes do dia a dia e de simular situações narrativas, realçando, assim, o caráter de crônica de costumes de determinadas composições musicais.

Referências

- ARRIGUCCI JR., D. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI JR., D. *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.
- CUNHA, M. C. P. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, S.; NEVES, M. de S.; PEREIRA, L. A. de M. *História em cousas miúdas*. Capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Editora Unicamp, 2005. p. 549-589.
- DION, Sylvie. O "fait divers" como gênero narrativo. *Letras*, Santa Maria, v. 34, p. 123-131, 2007. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231186974.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo* – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. Compositora e intérprete: Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP (29:34 min.).
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo* – diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.
- LOYOLLA, D. do N. Música, crônica de costumes e cinema: as canções intermediáticas de Miguel Gustavo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 16., 2019, Brasília, DF. *Anais eletrônicos* [...]. Brasília, DF: ABRALIC, 2019. p. 3437-3448. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

MELO, J. M. de. A crônica. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2005. p. 139-154.

MIRANDA, F. R. de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Marcelo Pessoa de. *A crônica-canção de Chico Buarque*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução: Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2012b. p. 51-74.

RAMAZZINA GHIRARDI, A. L.; RAJEWSKY, I.; DINIZ, T. F. N. Intermedialidade e referências intermediárias: uma introdução. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020.

From Book to LP: Chronicles of Customs and Intermedia References in ‘Quarto de Despejo’ - Carolina Maria de Jesus cantando suas composições

Abstract: In this study, taking into account the perspective of intermediality theory, we conducted an analysis of songs from the LP *Quarto de despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, released in 1961. Our main objective is to investigate how we can understand this record as a work doubly marked by intermedial references. In addition to the direct relationship with the book *Child of the Dark: The diary of Carolina Maria de Jesus [Quarto de despejo – diário de uma favelada]*, published in 1960 by Carolina Maria de Jesus, its songs behave like chronicles of customs that have as a parameter the social space in which the writer lived. These are the titles of the twelve compositions that make up the LP: "Rá, ré, ri, ró, rua", "Vedete da favela", "Pinguço", "Acende o fogo", "O pobre e o rico", "Simplício", "O malandro", "Moamba", "As granfinas", "Macumba", "Quem assim me ver cantando" and "A Maria veio?". Based on bibliographical research, narrative and song analysis, this work has the following theoretical framework: Arrigucci Jr. (1987), Cunha (2005), Melo (2005), Miranda (2013), Oliveira (2010), Rajewsky (2012a, 2012b) and Ramazzina Ghirardi, Rajewsky & Diniz (2020).

Keywords: Carolina Maria de Jesus; *Child of the Dark*; Intermediality; Chronicle; Song.

Recebido em: 28 de março de 2023.

Aceito em: 5 de agosto de 2023.