

**PERSPECTIVAS INTERSECCIONAIS NA MÚSICA “AS GRANFINAS”
DO DISCO *QUARTO DE DESPEJO: CAROLINA MARIA DE JESUS*
CANTANDO SUAS COMPOSIÇÕES (1961)¹**

**INTERSECTIONAL PERSPECTIVES IN THE SONG "AS GRANFINAS"
FROM THE ALBUM *QUARTO DE DESPEJO: CAROLINA MARIA DE*
JESUS CANTANDO SUAS COMPOSIÇÕES [QUARTO DE DESPEJO:
CAROLINA MARIA DE JESUS SINGING HER COMPOSITIONS (1961)]**

Thaina de Santana Alencar (UNILA)

thaina.desalencar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-0001-0001>

Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro (UNILA)

simonebcr@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-0491-6385>

RESUMO: A escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977) denunciou, em sua obra mais difundida, *Quarto de despejo: diário de uma favelada (1960)*, algumas das mazelas da sociedade brasileira como, por exemplo, a fome, o racismo, o classismo e o sexismo. Tais denúncias estão presentes também no disco homônimo, objeto deste estudo, lançado no ano seguinte: *Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições (1961)*. Deste modo, ao observar as perspectivas da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2020) presentes no transcorrer das obras desta escritora, bem como o contexto sócio-histórico e o lugar de fala (RIBEIRO, 2020) que envolve a composição do disco, “As Granfinas”, objetiva-se verificar como se manifestam as intersecções entre raça, gênero e classe das personagens retratadas nessa música, tendo em vista que as representações femininas que surgem, apesar de compartilharem questões de gênero, são opostas: de um lado, a granfina, uma mulher branca confinada a construção mitológica da ideia de papéis de gênero, e de outro, a empregada estigmatizada às funções maternas e domésticas somadas ao racismo, em decorrência da soma da invenção colonial de gênero e raça.

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus; discografia; *Quarto de despejo (1961)*;

¹ Este trabalho é uma versão revista e atualizada da monografia *Perspectivas interseccionais na obra de Carolina Maria de Jesus: análise do disco Quarto de despejo (1961)*, defendida em 2021, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

interseccionalidade; gênero e raça.

ABSTRACT: *The Brazilian writer Carolina Maria de Jesus (1914-1977) denounced, in her most widespread work, Quarto de despejo: diário de uma favelada [Child of the Dark] (1960), some of the Brazilian social ills, such as hunger, racism, classism, and sexism. Such denunciations are also present in her namesake album, the object of this study, released in the following year: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições [Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus singing her compositions] (1961). Thus, observing the intersectionality perspectives (AKOTIRENE, 2020) present in the course of the author's work, as well as the social-historical context and the "lugar de fala" (standpoint of speech) (RIBEIRO, 2020) that involves the ninth song of the album, "As granfinas", the aim is to verify how the intersections between race, gender, and class, of the portrayed female characters in this song, manifest. This analysis considers that, despite sharing gender issues, the female representations that emerge are opposites: on one side the "granfina", a white woman confined to the mythological construction of the gender rolls ideas, and on the other, the maid, stigmatized to maternal and domestic rolls added to racism, due to the sum of the colonial invention of gender and race.*

KEYWORDS: *Carolina Maria de Jesus; discography; Child of the Dark (1960), intersectionality; gender and race.*

1 Introdução

Carolina Maria de Jesus (1914-1977), intelectual mineira, notável escritora, poeta, compositora e cantora, teve seu nome imortalizado no cenário nacional e mundial com o lançamento de seu primeiro livro, o *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). A obra foi escrita na extinta favela do Canindé, na cidade de São Paulo, entre as décadas de 1955 e 1960. A publicação da obra foi um sucesso, sendo traduzida em vários idiomas. Contudo, tamanho êxito, ainda, não foi alcançado pelas demais produções, tampouco pelo disco musical *Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* (1961), objeto deste estudo.

A minha trajetória de pesquisa em torno das obras de Carolina Maria de Jesus se iniciou em 2017, durante a graduação, como voluntária no projeto de extensão "Laboratório de tradução da UNILA". Com um trabalho coletivo árduo, em que encontros semanais eram ritmados por discussões intermináveis sobre a riqueza literária da autora, traduzimos do português para o espanhol as obras *Quarto de despejo*, *Casa de alvenaria* e os contos "Onde estaes Felicidade?" e "Favela", publicados no livro *Cuarto de desechos y otras obras* (2019),

lançado em Bogotá, Colômbia. O diferencial desta tradução coletiva foi o de que os tradutores, integrantes do projeto, eram de diversas partes do Brasil e da América Latina. No período de tradução e revisão no Laboratório, me aproximei do olhar apurado da autora e a entendi como uma importante intelectual para a construção de conhecimento, não apenas no Brasil, mas também na América Latina.

Como artista, fui fortemente influenciada pelas obras de Carolina de Jesus. Em abril de 2018, durante o encerramento da *III Calourada Preta* da UNILA e no evento *9º Encuentro de performance para la vi(d)a María Teresa Hincapié*², realizei a ação performática autobiográfica intitulada (em portunhol) “*Cuarto de despejo*”. Realizei, em setembro do mesmo ano, a performance “*Casa de Palabras*” na abertura da *14ª Feira internacional do livro* em Foz do Iguaçu, que tinha como homenageada Carolina Maria de Jesus. Tive a felicidade de conhecer sua filha, Vera Eunice de Jesus. No entanto, foi durante a pandemia de COVID-19 que se alastrou pelo mundo, a partir do final do ano de 2019, que tive contato pela primeira vez com o canto de Carolina Maria de Jesus em seu disco *Quarto de despejo* (1961). As ondas sonoras cantadas me impactaram de tal forma que floresceu em mim o desejo de analisar alguns aspectos das canções.

Para tanto, realizei um levantamento bibliográfico sobre o tema e, a partir do estudo, “Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável” (2015), de Carla Lavorati, em que a autora analisa algumas das letras das canções do disco *Quarto de despejo* (1961), atentando-se, principalmente, para as marcas de classe e gênero nas músicas, identifiquei, no referido artigo, uma lacuna com relação ao marcador raça e decidi desenvolver esta pesquisa sob este viés conceitual. Para tanto, me apoiei nos conceitos de interseccionalidade (AKOTIRENE, 2020), que entende a conexão das categorias sociais como potencializadoras de opressões, e de lugar de fala (RIBEIRO, 2020), que confere visibilidade às vozes de grupos estruturalmente silenciados historicamente, e no contexto histórico-social brasileiro vivenciado antes, durante e após a produção e publicação das obras de Carolina Maria de Jesus.

Diante disso, objetivo analisar, através das lentes da interseccionalidade, que visa dar “instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2020, p. 18-19), o conteúdo da música “As Granfinas”, que integra o disco *Quarto de despejo*, da escritora e cantora Carolina Maria de Jesus, a fim de

² Evento anual de performance que reúne artistas de toda América Latina, ocorrido na cidade de Armênia, Colômbia, geralmente no mês de agosto.

refletir sobre como os marcadores sociais e suas intersecções se revelam nas personagens da canção.

Sendo assim, tendo em vista que os marcadores sociais confinam em lugares específicos da pirâmide social a diversos sujeitos e sujeitas, é importante atentar-se aos processos de deslegitimação e apagamento desses indivíduos por meio do conceito de interseccionalidade, pois essa ferramenta possibilita tornar visível os mecanismos estruturais que, juntos, potencializam opressões sociais.

Neste sentido, este artigo está dividido em cinco seções. A primeira reflete sobre aspectos sócio-históricos no Brasil, desde o período da invasão da América, escravização, abolição, migração europeia, racismo científico, branqueamento da população, eugenia, darwinismo social, intersecção de raça, gênero e classe, feminilização da pobreza, favelização, analisando como esses pontos são importantes para entender a construção das relações hierárquicas contidas na estrutura social brasileira. Na segunda parte, me dirijo brevemente à vida e produção da escritora Carolina Maria de Jesus. Já a terceira seção traz algumas questões pontuais sobre o disco e o livro *Quarto de despejo*. Apresento, na sequência, na quarta seção, a letra da canção “As Granfinas”, que é analisada por meio das perspectivas interseccionais na quinta seção.

2 Das senzalas às favelas e a feminização da pobreza

A fenda aberta pela invasão europeia na América, no século XVI, não estancou, e os seus rastros ainda ecoam pelos caminhos da história. A lenta “conquista” engatou um processo (baseado na separação de raça e gênero) de desumanização dos povos nativos – reduzidos à “índios” – que habitavam a América e, posteriormente, das pessoas africanas que foram sequestradas, escravizadas e, ao longo de mais de 300 anos, usadas forçadamente como mão de obra na construção da tão almejada modernidade.

De acordo com a socióloga María Lugones, “a invenção da ‘raça’ é um giro profundo, um pivotar ao centro, já que reposiciona as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas através da dominação”³ (LUGONES, 2008, p. 79, tradução minha). A referida lógica hierárquica de superioridade e inferioridade, enraizada durante a colonização europeia no contexto social latino-americano ainda se mantém viva e visível, principalmente, ao olhar

³ “La invención de la ‘raza’ es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación”.

de intelectuais como Lugones, que investiga questões ligadas à colonialidade.

Alguns movimentos pós-coloniais que surgiram e ganharam força na América ao longo do século XX, como, o feminismo e o movimento negro, evidenciam e denunciam a lógica hegemônica, analisando profundamente as matrizes de seu surgimento e seus desdobramentos sociais.

Baseada no pensamento de Bouteldja, Akotirene (2020) expõe que a interseccionalidade não nasce nos Estados Unidos dentro do movimento feminista negro, mas que “os colonizadores e racistas foram os primeiros na História a usarem a sobreposição de estruturas para esquemas hierárquicos étnicos, raciais e de gênero” (AKOTIRENE, 2020, p. 94-95). Tal classificação e hierarquização de raça e gênero se consolidam no século XIX em paralelo ao surgimento das ciências. É importante pontuar que a miscigenação em curso, resultante da mescla das “três raças” (negros, indígenas e brancos), foi usada para respaldar uma suposta harmonia entre os envolvidos, que, de tanto consumirem as repetições da mesma história com roupagens diferentes, vestiram-se involuntariamente com o traje mítico da democracia racial.

Conforme abordado por Schucman (2012), nos séculos XVI e XVII, a cidade de São Paulo se constituía basicamente de brancos pobres de origem portuguesa e mestiços de povos nativos com brancos. Essa paisagem começa a se alterar com o início da expansão do plantio da cana de açúcar, juntamente com a chegada de africanos sequestrados para escravização. Contudo, foi o cultivo do café o principal responsável pela modificação estética da cidade paulista, uma vez que o processo de industrialização em curso na Europa e nos Estados Unidos fez desse grão um estimulante amplamente procurado.

Em decorrência de condições propícias ao plantio do café em certas regiões de São Paulo, o crescimento na produção decolou, ampliando a entrada de pessoas escravizadas na cidade, cujo “auge foi em 1848, quando desembarcaram no Brasil 60.000 cativos africanos” (SCHUCMAN, 2012, p. 60).

Com a abolição no final do século XIX, a imigração em São Paulo ferveceu, uma vez que os europeus, trazidos pelo estado, desembarcaram em grandes quantidades em solo brasileiro. Desse modo, destaca-se um importante ponto sobre o processo de branqueamento da população brasileira: a troca de mão de obra de negros escravizados recém libertos, por mão de obra remunerada de brancos europeus recém-chegados.

Enquanto isso, se popularizaram entre os intelectuais brasileiros ideias oriundas do racismo científico, da eugenia e do darwinismo social, pois estes acreditavam “que o brasileiro

não tinha conseguido promover o desenvolvimento adequado do país, por ter-se tornado preguiçoso, ocioso, indisciplinado e pouco inteligente devido ao calor e à mistura com raças inferiores” (BOLSANELLO, 1996, p. 158). Neste sentido, a solução que se começou a promover foi a de que, através do embranquecimento da população brasileira – num período determinado de tempo –, esse quadro fosse revertido.

A esse respeito, Muganga explica que, mesmo que o processo de branqueamento físico da sociedade tenha fracassado, “seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços” (MUGANGA, 1999, p. 16). Desse modo, elevou-se “a miscigenação do povo brasileiro a um princípio de arianização, a um ideal de democracia social, atribuindo um valor ao grau de embranquecimento da pele. Desta forma, o branco era superior ao mestiço e este, por sua vez, ao negro e ao indígena” (BOLSANELLO, 1996, p. 159).

Levando em consideração o exposto, é importante observar a permanência dos desníveis raciais, a sua retroalimentação e a sua manutenção, o que Bento (2002) relaciona ao pacto narcísico da branquitude. Isto é, a autora explica que, dentro da psicanálise, o narcisismo conduz à autopreservação do indivíduo e ao estranhamento deste ao que lhe parece diferente, gerando, assim, uma espécie de aversão. Por tanto, “o silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana” (BENTO, 2002, p. 10).

No que diz respeito à composição étnica da cidade de São Paulo, Schucman, com base no censo do IBGE dos anos 2000, aponta “que a população de São Paulo está composta por: brancos (68,0%), pardos (25,0%), pretos (5,1%), amarelos (2,0%) e indígenas (0,2%)” (SCHUCMAN, 2012, p. 65). Ao analisar os mapas da cidade e onde se concentra a população negra e branca, a autora concluiu que a branquitude paulistana ocupa não só espaços centrais reais, como também lugares simbólicos, restando à população negra em geral a exclusão socioespacial⁴ que a atira às margens da cidade.

Em relação à exclusão socioespacial que acomete pessoas negras, principalmente mulheres negras no Brasil, é possível traçar uma conexão com os estudos sobre a feminização da pobreza, cujo conceito foi

⁴ A exclusão socioespacial, também denominada de segregação urbana, corresponde ao espaço marginalizado, periférico atribuído às pessoas em virtude de fatores históricos, culturais, sociais e até mesmo raciais (MUNDO EDUCAÇÃO, 2022).

introduzido por Diane Pearce em 1978 (Buvinic e Gupta,1994:24), em artigo publicado na *Urban and Social Change Review* cujo título principal é Feminização da pobreza, seguido pelo subtítulo mulher, trabalho e assistência social. Seu pressuposto era o de que “a pobreza está rapidamente se tornando um problema feminino” (1978: 28). Ela associa este processo de empobrecimento das mulheres ao aumento na proporção de famílias pobres chefiadas por mulheres (NOVELLINO, 2004, p. 3, grifo da autora).

Sob esta perspectiva, o sistema capitalista, que secularmente nega às mulheres remuneração pela criação de filhos e cuidados com a casa e o marido, é um dos principais fatores responsáveis por essas mulheres empobrecidas ocuparem cargos de subalternidade. Dessa forma, racializado e marcado por gênero, “o serviço doméstico remunerado continua hoje, como na inauguração do ‘trabalho livre’, sendo um dos mais tradicionais empregadores de mulheres de setores populares, em especial das mulheres negras” (CASTRO, 2001, p. 93).

Essa concepção tem ligação direta com a intersecção entre gênero, raça e classe que impera na estrutura social brasileira e mantém a posição da mulher, principalmente a mulher negra, nas margens, pois, como ironiza Lélia Gonzalez, a “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados” (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Assim, os diferentes processos que estavam em curso no século XIX, como a abolição da escravatura, que não garantiu nenhum direito aos negros “libertos”, a chegada de imigrantes europeus no Brasil e o plano de embranquecimento da população, que já experimentava o processo de mestiçagem, contribuíram, em um cenário pós-abolição, para que o mito da democracia racial se alastrasse na sociedade brasileira e, de certo modo, impulsionaram as senzalas a renascerem com uma nova faceta: a das favelas.

Por conseguinte, na metade do século XX, a concepção de favela já havia aderido ao imaginário coletivo dos que habitavam os centros urbanos do Brasil. E é nesse contexto de favelização que Carolina Maria de Jesus escreveu, em forma de denúncia, a precariedade desse ambiente que chamava de *Quarto de despejo*, lugar onde se descartava o que não servia à sociedade. A escritora descreve ainda que, no centro, se sentia em uma sala de visitas e quando estava na favela tinha a impressão de que era “um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 1963, p. 33). A cirúrgica analogia estabelecida entre favela e um quarto para descarte, criada pela autora, demonstra seu olhar sensível para com a desumanização social que assola os corpos que ocupam as favelas.

Acidamente crítica às condições deploráveis enfrentadas pelo favelado empobrecido,

Carolina Maria de Jesus batalhou nesse cenário não apenas por sua sobrevivência, mas pela garantia de sobrevivência de seus três filhos. Como chefe de família sozinha, enfrentou todo tipo de função para mantê-los, realidade que ainda é encarada por diversas mulheres negras e empobrecidas que habitam as favelas no Brasil.

3 Carolina Maria de Jesus

A cidade de São Paulo foi um dos cenários pungentes onde a autora Carolina Maria de Jesus (1914-1977) escreveu e viveu. Porém, sua história começa na cidade mineira de Sacramento, onde nasceu e passou a infância. Segundo Barcellos (2015), em *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*, a escritora estudou pouco menos de dois anos do ensino primário. Mais tarde, na década de 1930, entre idas e vindas de Minas Gerais para São Paulo em busca de trabalho, foi presa, juntamente com sua mãe, em Minas Gerais, com base no fato de *saber ler*, o que foi considerado pelas autoridades da época *prática de bruxaria*.

Após a morte da mãe, Carolina se estabelece na capital paulistana no ano de 1937 e, em 1948, vai viver na favela do Canindé. Grávida, sozinha e sem formas de subsistir, a mineira constrói, naquele espaço insalubre, a habitação que chamou de casa. No mesmo ano, nasce João José, seu primeiro filho. Dois anos depois, José Carlos vêm ao mundo, seguido de Vera Eunice, nascida no ano de 1953. Em 1955, começa a registrar o que se passava na favela do Canindé e, no ano de 1960, publica o *Quarto de despejo*, livro resultado do compilado de seus diários, isto é, as suas narrativas autobiográficas. Essas palavras, em forma de denúncias, tiveram êxito de difusão e, após o lançamento e tradução da obra para diversos idiomas, Carolina Maria de Jesus ficou mundialmente conhecida. Entretanto, isso não a tirou das margens a que a estrutura social brasileira a condenou.

Sapiente, a autora observou criticamente com olhar calibrado, às cenas cotidianas que narra em *Quarto de despejo*. Nele, classifica São Paulo de uma maneira ainda visível nos dias atuais: “O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 1963, p. 28). Não satisfeita em ocupar uma posição tão incômoda na sociedade, a autora nutria em si o sonho de sair da favela, viver uma vida digna junto a seus filhos e obter êxito na escrita.

Além da escrita, Carolina de Jesus também tinha verdadeiro fascínio pelo aparelho de rádio, instrumento presente em vários momentos do seu cotidiano e que lhe causou profunda comoção quando se tornou ausente, já que, em certa altura do livro, a autora lamenta não mais

possuí-lo. Como amante de música, descrevia admirada o canto dos pássaros pela manhã e a sua própria cantoria. Inclusive, compôs e gravou um disco em 1961, como pode ser verificado na próxima seção.

4 O disco Quarto de despejo

Em 1961, Carolina Maria de Jesus gravou o disco *Quarto de despejo*. Este álbum foi lançado no Brasil pela gravadora RCA Victor e possui 12 canções autorais: Rá, ré, ri, ro, rua, A 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, mescladas com os ritmos do samba, da marchinha, da valsa, da moda de viola, do baião, da marcha e do batuque.

Embora a composição da música “As granfinas”, analisada na sequência, não seja datada pela escritora, há o registro no livro, por exemplo, da criação da música *Macumba*, que foi escrita em 8 de setembro de 1958. Em outro trecho do diário, há ainda menção à canção “*O pobre e o rico*” que também integra o disco. Os versos “Pobre não envolve nos negócios da nação. Pobre não tem nada com a desorganização” (JESUS, 1961, n. p.) da música, se assemelham ao registro: “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 1963, p. 63).

Assim como no livro *Quarto de despejo*, as músicas do disco trazem denúncias de uma sociedade com desníveis entre pobres e ricos, negros e brancos, mulheres e homens, como se verá nas duas próximas seções.

4.1 A faixa “As granfinas”

A canção “As granfinas” é uma moda de viola, modalidade de música brasileira que, geralmente, apresenta como características marcantes a melodia solta e a contação de história, como pode ser observado na letra da canção:

As granfinas
Estive hoje conversando
Com o cumpadre Sebastião
O coitado a mim queixava sua triste situação
Do jeito que êle falou
O pobre está com a razão
Me casei c'uma granfina
Que da vida não tem noção
Num lava, num passa ropa

Para não estragar a mão
A vida está muito cara
Tenho que pagá pensão
Fui arranjá uma empregada]Pedi 10 mil cruzeiros
Meu Deus como hei de fazer
Pra arranjá tanto dinheiro
Vida de casado hoje
É pior que o cativo
Para não ficar feia
Não quer dar de mamar
Não pega o filho no colo
Para o vistido num marrotar
Criança chora de noite
Ela tem priguixa de levantar
Se eu fico dentro de casa
Ela sai o dia inteiro
Diz que vai na manicure
Outr' hora é o cabeleiro
A casa não vê vassoura
Tá pior do que chiqueiro
Levanta de manhã cedo
Dizendo eu vô a cidade
E quando ela chega em casa
É contando novidade
Conhece tôda essa gente
Da alta sociedade.
Minha mulher dentro de casa
Não passa de um manequim
Agora eu tenho certeza
Ela num gosta de mim
Se tivesse consciência
Não sofria eu tanto assim
Estou com um ano de casado
Meu cabelo embranqueceu
Ela vive passeando
Quem pensa em tudo sou eu
Dinheiro que eu pus na caixa
Tudo desapareceu

A música “As granfinas” inicia-se sob o testemunho da narradora que canta sobre o seu diálogo com o compadre Sebastião, um dos personagens da história. Ele se queixa de ter se casado com uma mulher desinteressada aos cuidados da casa, a quem se refere sempre como “granfina”. Embora a narrativa se delineie sem nomear essa personagem feminina, por meio de algumas observações que a composição apresenta, o anonimato que lhe suprime o nome dá lugar a pistas que lhe desenham um rosto e que a distingue de outra figura feminina que se apresenta na faixa: a empregada.

Sendo assim, a partir de algumas pistas deixadas pela autora, traço a seguir uma relação entre as possíveis intersecções entre raça, gênero e classe que rodeiam as personagens.

5 *Perspectivas interseccionais na canção “As granfinas”*

Para iniciar a reflexão sobre as perspectivas interseccionais que cercam a música, é necessário pensar sobre o termo “granfina” que nomeia a canção. Para tal, é relevante pontuar que Carolina Maria de Jesus viveu a era do rádio, dentro do período em que o processo de implementação das figuras nacionais nos imaginários coletivos estava em curso. Paralelamente, emergia a “pequena notável”, Carmen Miranda, que, segundo Kerber, em 1929, alcançou êxito depois que “conheceu o compositor Josué de Barros, que a lançou no mercado fonográfico” (KERBER, 2007, p. 98). As canções de Carmen Miranda contrapunham dois pontos importantes e que estavam presentes em seu repertório musical: de um lado, era visível as constantes aparições da figura do rico, do granfino, e de outro, a do miserável, do malandro, do mulato (KERBER, 2007), assim como verifico em “As granfinas”.

Nessa canção de Carolina, as representações das identidades nacionais são expostas pela presença dicotômica da granfina em contraposição à da empregada, cujas intersecções entre raça, gênero e classe, podem ser observadas a partir do contexto sócio-histórico que orbita o cenário da composição, como veremos mais adiante.

Dito isso, passo ao personagem Sebastião, que à primeira vista, se encontra à deriva em meio a visão sexista acerca das atividades que uma esposa deveria exercer, como pode ser observado no seguinte trecho da música:

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

O termo “granfino(a)” é, frequentemente, atribuído à pessoa que vive ou que está acostumada a uma vida de luxo, de riquezas, ou seja, a ser servida e não a servir. Contudo, no fragmento musical em que se encontra esse termo, é possível observar um sentido semântico mais irônico atribuído à palavra “granfina”, pois o personagem masculino representado por Sebastião “reclama” que a mulher não faz os afazeres da casa “para não estragar a mão”, logo a chama de “granfina” e acrescenta que os custos de vida estão muito caros, difíceis de manter.

Diante disso, refletindo sobre a canção “Cozinheira granfina”, de Sá Róris (1939), interpretada por Carmen Miranda, pode-se pensar em um ponto interessante sobre o termo “granfina”. A música constrói um diálogo entre um homem que pretende contratar uma

empregada. O curioso é que a candidata ao trabalho, a cozinheira granfina, sabe francês e italiano e gosta de cinema e toca piano. Ao ouvir os atributos da mulher, o homem faz, então, uma outra proposta: casar-se com ele para não precisar pagá-la. Sabe-se que todos os atrativos da “cozinheira granfina” citados, dado o contexto brasileiro daquela época, eram detidos historicamente por pessoas brancas. Tendo isso em vista, ainda que não descritas como sendo brancas, é possível pensar as personagens “cozinheira granfina” de Carmen Miranda e “granfina” da canção de Carolina de Jesus como sendo possivelmente mulheres brancas dado o contexto sócio-histórico.

Desse modo, o vocábulo “granfina” está retratando uma figura do universo elitista que “migrou” para as camadas mais populares e que, dadas as preocupações apresentadas por Sebastião, o dinheiro é um problema tanto para ele quanto para a mulher. Portanto, o adjetivo atribuído a ela diz mais respeito à gênero e raça do que à classe, uma vez que, quando Sebastião acrescenta que “a granfina da vida não tem noção”, ele está se referindo ao descumprimento de obrigações que em seu entendimento, deveria ser desempenhado por mulheres, marcando um dimorfismo artificial sexista, engendrado nos primórdios da colonização na América. Assim, a ideia de que existem funções e habilidades diferentes para homens e mulheres é ainda mantida viva através de sua insistente repetição discursiva na sociedade.

Dessa forma, Carolina de Jesus denuncia, em suas obras, as diversas limitações e obrigações impostas às mulheres, principalmente aquelas atreladas ao matrimônio, que relata em uma recusa de uma proposta de casamento recebida na favela do Canindé: “um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro” (JESUS, 1963, p. 44). Dessa maneira, a compositora e escritora reforça que o seu ideal de vida não é o matrimônio e sim a dedicação à escrita: “Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis” (JESUS, 1963, p. 14).

Como o gosto pela escrita era parceiro de Carolina desde muito jovem, assim como de muitas garotas, ela relata que seu sonho era ser homem, já que os livros de história sempre os referenciam:

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

- Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

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

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando (JESUS, 1963, p. 48).

Tal aspiração talvez se explique porque a posição social da qual pessoas (sobretudo brancas) do sexo masculino desfrutam é mais confortável que as do sexo feminino. Carolina de Jesus entendia que ser homem lhe concederia uma posição diferente da que ocupam as mulheres, inclusive as brancas.

A exemplo da percepção sobre a diferença social entre mulheres brancas e negras empobrecidas, Carolina Maria de Jesus, em diálogo com o dono do empório em que costumava fazer compras, conta:

Comprei um quilo de açúcar, um de feijão e dois ovos. Sobrou dois cruzeiros. Uma senhora que fez compra gastou 43 cruzeiros. E o senhor Eduardo disse:
- Nos gastos quase que vocês empataram.
Eu disse:
-Ela é branca. Tem direito de gastar mais.
Ela disse-me:
- A cor não influi.
Então começamos a falar sobre o preconceito (JESUS, 1963, p. 108).

Assim sendo, se para a mulher branca e empobrecida resta ocupar o lugar advindo do matrimônio, os afazeres do lar e da maternidade, para a mulher negra empobrecida ou favelada, o que sobra? Sob esta perspectiva, entendo que as pistas presentes na canção “As granfinas” indicam que esta não se trata de uma representação da mulher negra e sim da mulher branca, aquela não pertencente à elite, mas que, ainda assim, carrega consigo o privilégio da raça.

Nesse sentido, entendo que a branquitude concede privilégios materiais e simbólicos às pessoas que dela fazem parte, como é exemplificado em outro trecho da canção ao narrar a possibilidade da granfina em transitar entre seu universo empobrecido e o universo da alta sociedade:

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

Esta estrofe da música nos revela que a granfina circula entre as pessoas da elite, já que a branquitude e seu pacto narcísico da *passabilidade* a brancos, amplifica a proteção que tem uns pelos outros, ainda que o “outro” ou “outra” pertença a camadas de classe mais baixa.

Em contrapartida, a estrofe a seguir apresenta a personagem da empregada:

Fui arranjá uma empregada
Pedi 10 mil cruzeiros
Meu Deus como hei de fazer

Pra arranjá tanto dinheiro
Vida de casado hoje
É pior que o cativo (JESUS, 1961, n. p.).

Assim como a granfina, a empregada não apresenta características descritivas, mas, levando em consideração o contexto sociocultural brasileiro, essa figura adquire marcadores sociais de classe, gênero e raça, já que o trabalho doméstico no Brasil está historicamente atrelado a mulheres negras. Inclusive, a colonialidade, estrategicamente, confinou mulheres a atividades não remuneradas em nome do êxito do sistema capitalista. Ao observar o caso das nativas americanas e afro-diaspóricas do Brasil, esse quadro ganha pinceladas ainda mais contundentes, pois

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

Os dados apresentados por Ribeiro (2020) dizem muito sobre a realidade da mulher negra brasileira. É provável que a personagem a ser contratada na narrativa musical seja uma mulher empobrecida. Ainda que esteja no anonimato, dado o contexto retratado em meados da década de 50, é possível que se trate de uma mulher negra, pois, como salientou Novellino (2004), a pobreza se tornou uma preocupação feminina.

A esse respeito, Gonzalez (1984) esclarece que a realidade das empregadas é trágica, tendo em vista que sofrem de maneira pungente os efeitos gerados pelo racismo, “exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática” (GONZALEZ, 1984, p. 231).

É nesse processo de feminização da pobreza (NOVELLINO, 2004) que se verifica consideravelmente o crescimento de famílias sustentadas e/ou chefiadas por mulheres. Indo além do nó que entrelaça a mulher à mera função reprodutiva, é notório que, no Brasil, a mulher negra, juntamente com a nativa, é a que aparece alimentando bocas brancas, negras e mestiças. A ama-de-leite, que era obrigada a deixar de lado sua cria para aleitar os filhos da *sinhá* e *sinhô*, não ficou no passado, tampouco a figura da mãe preta, que, nessa estrofe, aparece simbolicamente na ausência:

Para não ficar feia
Não quer dar de mamar

Não pega o filho no colo
Para o vestido num marrotar
Criança chora de noite
Ela tem prigiúça de levantar (JESUS, 1961, n. p.).

Ainda que ela não seja mencionada (empregada), fica subentendido que esse é o seu lugar e que, provavelmente, além de cuidar do lar, será também responsável pela criação da criança da granfina e do Sebastião. Dessa maneira, o relatado por Carolina de Jesus, tanto na música como no livro, é representativo da situação vivenciada por mulheres negras no Brasil, que, muitas vezes, são impedidas de cuidar de suas crias, antes por estarem fadadas a cuidar dos filhos dos colonizadores – fato que não mudou muito após a abolição – e hoje porque precisam enfrentar jornadas de trabalho exacerbadas para se manter.

Nessa perspectiva, a representação feminina da empregada retratada na canção está historicamente ligada a um contingente de mulheres negras, que estão mais inseridas em trabalhos tidos como subalternos. Portanto, a possibilidade de que a personagem retratada como a empregada na canção se trate de uma figura feminina negra é grande.

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

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

A mulata objetificada do carnaval, a mãe preta e a empregada doméstica são, na verdade, uma trindade sustentada pelo pensamento eurocêntrico, em que a raça articulada com o gênero e a classe, continua afogando-as em longas jornadas de trabalho análogas à escravidão, à solidão, à exotificação, à visita ao filho ou companheiro na prisão, à hipersexualização⁵, pois o que atinge a figura do “malandro”, atinge também a mulher preta que o pariu. E aí concordo, novamente, com Gonzalez (1984) quando esta afirma:

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

⁵ O termo se refere a atribuição excessiva de caráter sexual a um sujeito ou comportamento.

trombadinha (Gonzalez, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Nesse sentido, a intersecção de raça e gênero, nesse caso, torna visível o estigma social atrelado ao homem negro que lhe confina em alguns caminhos marginais: malandragem, matar, morrer, ser preso. Ao aprofundar as reflexões sobre as opressões que atravessam mulheres, noto que, ao passo que as mulheres brancas buscam emancipação da sociedade sexista brasileira, as mulheres negras ainda lidam com o racismo enquanto buscam escalar o abismo em que a sociedade as lançou.

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

Considerando o apresentado e refletindo novamente sobre o nome da música, trago para a superfície da discussão a seguinte questão: por que a pluralização, se Sebastião só menciona uma pessoa, não tratando-se de uma história com mais de uma granfina como supõe o título? Como anteriormente ilustrado, é provável que essa manobra de pluralização resida no fato de que, no Brasil, o termo esteja historicamente ligado não a um tipo individualizado de pessoa, mas a uma categoria: a branca. O termo que nomeia a canção não se refere apenas à personagem anônima, mas à representação de uma categoria que, ainda que não disponha de poder econômico e de gênero, dispõe da brancura.

Nesse sentido, é pertinente recordar que

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

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

Dessa maneira, entender que o racismo, o capitalismo e o heteropatriarcado operam juntos na estrutura da sociedade possibilita enxergar essas intersecções de forma mais profunda para nelas intervir, visto que a figura da mulher negra na sociedade brasileira ainda é retratada pelos corpos femininos que sofrem violência masculina, não apenas no entorno das favelas, mas também nos demais espaços sociais e familiares.

Segundo dados de 2015 presentes no Mapa da Violência,

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

Diante do exposto por Ribeiro (2020), é possível verificar que o quantitativo de casos de violência que assola mulheres negras e brancas diverge, confirmando, conjuntamente, que a violência não se trata apenas de gênero, mas também de raça.

Por fim, com base no exposto neste artigo, observo que as figuras femininas da canção, a granfina e a empregada, compartilham da questão do anonimato e de gênero, mas nitidamente ocupam posições distintas na sociedade. De um lado, a granfina possui o privilégio da cor, mas não o de gênero, e, de outro, a empregada, que provavelmente não dispõe nem de um nem de outro privilégio.

A esse respeito, é pertinente a reflexão de Ribeiro (2020, p. 37): “se para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade”, pois o sexismo brasileiro continua se renovando para manter a figura da mulher branca empobrecida no limbo da subalternidade e a sua articulação com o racismo gera um impacto por vezes letal à mulher negra.

6 Considerações finais

Levando em consideração as reflexões tecidas neste texto, resulta que a análise da música através das lentes da interseccionalidade foi efetiva para observar questões pontuais e estruturais que cercam os personagens da canção. Apesar do título pluralizado, a composição só apresenta uma granfina que não pertence à elite; desse modo, atribuo a pluralização do título à categoria social de raça, tendo em vista que, ao longo da análise, tornou-se visível o tom irônico do adjetivo empregado à personagem principal, uma mulher branca, recém-casada, que,

apesar de não fazer parte da alta sociedade, circula por ela graças ao privilégio assegurado pelo pacto narcísico da branquitude.

No que se refere à oposição entre a granfina e a empregada, acredito que esta corresponde a uma mulher racializada e empobrecida. De fato, o resultado da articulação entre as categorias gênero, raça e classe é o aprisionamento estrutural da mulher negra em lugares sociais subalternizados. Assim, com apoio do contexto histórico-social e da interseccionalidade, constatei que as representações femininas que surgem, apesar de compartilharem questões de gênero, são opostas: de um lado, a granfina, uma mulher branca confinada a papéis de gênero, e, de outro, a empregada, estigmatizada às funções maternas e domésticas somadas ao racismo.

Desse modo, o conceito de interseccionalidade serviu de ferramenta analítica para visibilizar a interação estrutural conjuntamente com seus efeitos políticos, tornando perceptível como mulheres, em específico as negras, “são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos” (AKOTIRENE, 2020, p. 63), assim como estão caracterizadas as figuras femininas retratadas na canção “As Granfinas”, de Carolina Maria de Jesus.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- BARCELLOS, Sergio. *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Bertolucci, 2015.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray. *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 25-58.
- BOLSANELLO, Maria A. *Darwinismo social, eugenia e racismo “científico: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras*. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 12, p. 153-165, 1996.
- CASTRO, Mary Garcia. Feminização da pobreza em cenário neoliberal. *Revista Mulher e trabalho*, Porto Alegre, v. 1, p. 89-96, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. *et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

JESUS, Carolina Maria de. *As Granfinas*. In: Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. Intérprete: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP. Disponível em: https://www.vidaporescrito.com/_files/ugd/92f547_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf. Acesso em: 28 de jun. 2022.

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

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

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 9. ed. (Edição Popular). São Paulo: Francisco Alves, 1963.

KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. 2007. 315 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2007.

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

LUGONES, María. *Colonialidad y género*. Bogotá: *Revista Tabula Rasa*, 2008. n; 9. p. 73-101.

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

MUNDO EDUCAÇÃO. Segregação Urbana. Mundo Educação, Uol, 2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/segregacao-urbana.htm#:~:text=A%20segrega%C3%A7%C3%A3o%20urbana%20%E2%80%93%20ta mb%C3%A9m%20chamada,raiais%20no%20espa%C3%A7o%20das%20cidades>. Acesso em: 30 jun. 2022.

NOVELLINO, Maria S. F. Os estudos sobre feminização da pobreza e políticas públicas para mulheres. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 14, 2004, Caxambú. Anais. Caxambú: ABEP, 2004. p. 1-12.

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

ROSIS, Sá. Cozinheira Granfina. Intérprete: Carmen Miranda. In: Carmen Miranda - CD 05. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/carmen-miranda-cd-05>. Acesso em: 28 de jun. 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, São Paulo, 2012

Artigo submetido em: 30 jun. 2022

Aceito para publicação em: 26 set. 2022

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.125590>