

## CAROLINA MARIA DE JESUS E A MÚSICA: O SAMBA NAS COMPOSIÇÕES DE *QUARTO DE DESPEJO*

BAHIA, Luísa Arantes<sup>1</sup>  
MAGALDI, Carolina Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente artigo discutiremos o disco *Quarto de Despejo*: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições (1961) da escritora Carolina Maria de Jesus. Abordaremos a evolução da música brasileira (ANDRADE, 2012), principalmente do samba no Brasil (DINIZ, 2010; SANDRONI, 2012), bem como na cidade de São Paulo (SIMSON, 2007; MESTRINEL, 2010), local de lançamento do disco. Falaremos sobre um breve histórico das mulheres na música nos anos de 50 e 60 e o contexto em que Carolina estava inserida para a produção do disco. Por fim, analisaremos as canções autorais presentes no disco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samba; Carolina Maria de Jesus; *Quarto de Despejo*; Música Brasileira

## CAROLINA MARIA DE JESUS AND MUSIC: THE SAMBA IN THE COMPOSITIONS OF *QUARTO DE DESPEJO*

**ABSTRACT:** In this article we will discuss the album *Quarto de Despejo*: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições (Carolina Maria de Jesus singing her compositions) (1961) by the writer Carolina Maria de Jesus. We will approach the evolution of Brazilian music (ANDRADE, 2012), mainly *samba* in Brazil (DINIZ, 2010; SANDRONI, 2012), as well as in the city of São Paulo (SIMSON, 2007; MESTRINEL, 2010), where the album was released. We will discuss about a brief history of women in music in the 50s and 60s and the context in which Carolina was inserted for the production of the record. Finally, we will analyze the authorial songs present on the album.

**KEYWORDS:** Samba; Carolina Maria de Jesus; *Quarto de Despejo*; Brazilian music

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários, bolsista FAPEMIG, UFJF. E-mail: luisaarantes2@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6102-2321>

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela UFJF, professora adjunta do curso de Letras UFJF. E-mail: [carolina.magaldi@letras.ufjf.br](mailto:carolina.magaldi@letras.ufjf.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1240-2026>

## Introdução

O samba, como dança ou como gênero musical brasileiro, é considerado um dos elementos mais representativos da nossa cultura popular. Segundo Câmara Cascudo (1988, p. 798), o samba pode ser definido como:

Baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre (Alagoas), forrobodó, fungangá. Dança popular em todo o Brasil. Dança de roda, inicialmente o mesmo batuque, é atualmente dançado, como elemento citadino, com par enlaçado. Determinou o verbo sambar, dançar e sambista, quem canta ou dança samba. Provém de semba, umbigada em Loanda.

No Brasil, o samba foi e continua sendo uma das maiores manifestações culturais do país. Iniciaremos, então, este artigo falando sobre o surgimento desse fenômeno cultural e seus desdobramentos. Abordaremos, também, o samba especificamente na cidade de São Paulo, na qual ganhou contornos distintos do Rio de Janeiro e foi palco de surgimento de grandes sambistas nacionais.

Apesar das mulheres estarem muito presentes no samba, desde o início até o século XXI, com nomes de sucesso como Ivone Lara, Leci Brandão, Beth Carvalho e Alcione, esse cenário nem sempre foi assim. Para as mulheres brancas, como Maysa, a vida artística era explorada pela mídia da época, que não aceitava seu estilo de vida. Já mulheres como Elza Soares e Carolina de Jesus, além de precisarem enfrentar o machismo, ainda tinham que lidar com o racismo. Por isso, discutiremos, na terceira seção deste artigo, a conjuntura da mulher na música nos anos 50 e 60.

Nesse contexto, em 1961, Carolina Maria de Jesus, escritora, mulher, negra e favelada, lança seu disco *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*. Analisaremos, então, as condições de produção do disco e as letras escritas por ela mesma. Por fim, apontaremos as considerações finais.

## 1. O Samba no Brasil

O samba é considerado um dos mais importantes fenômenos culturais do Brasil. Para entender melhor como esse gênero musical surgiu no nosso país precisamos entender o que Mário de

Andrade denomina "evolução da música no Brasil". Nas primeiras manifestações musicais no período colonial havia a intensa presença do caráter religioso:

[...] a música, ou mais exatamente o canto místico dos jesuítas, funcionava também como elemento de religião, isto é, de religação, de força ligadora, unanimizadora, defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais que se ajuntavam sem lei nem rei no ambiente imediatamente pós-cabralino: chefes nobres profanos, aventureiros voluntários, criminosos deportados, padres e selvagens escravos. (ANDRADE, 2012, p. 11)

Observamos que a música religiosa passaria, então, a representar muito mais um elemento de socialização e de identidade. Como aponta Diniz (2010, p. 294), a música passaria a ser um "enfeite nas festas de religião", além disso, com a chegada da escravidão delimita-se cada vez mais a distinção de classes sociais. A música religiosa se afasta das camadas populares e passa a acompanhar a elite emergente, como aponta Andrade:

Agora esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, mas erudita e nobre. Não é mais feia como a vida, mas pretende ser bela como a arte. É sim ainda europeia por ser católica, mas não é mais concomitantemente nacional. Não se utiliza de cateretês, porém apenas de umas solfas importadas, e de última moda rococó, em que vêm uns sons, uns instrumentos, uns ritmos, umas melodias, uns textos exclusivamente europeus, no mais dominador e insensível esquecimento da terra e do primeiro brasileiro que já nasceu. (ANDRADE, 2012, p. 13)

Com a transformação da colônia em império a música erudita centra-se no melodrama, que segundo Mário de Andrade, foi a segunda fase histórica da música brasileira. De acordo com o historiador, o terceiro e último momento seria o "Internacionalismo Musical", nessa fase "importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música europeia, pois que não existe propriamente música europeia, mas as diferentes músicas europeias. (ANDRADE, 2012, p. 15)". Nesse período, já na república, buscava-se abandonar a reprodução de formas e conteúdos europeus em detrimento do que define Diniz (2010, p. 295) como "a busca de um tom brasileiro como afirmação de nacionalidade".

Assim, como aborda Diniz (2010), a "música original brasileira":

realinha o substrato do período colonial (a música como expressão de "relição" do homem com sua "origem"), atravessa a influência que o sentimentalismo de expressão romântica nos legou e chega, com sua plenitude criativa e poder de elaboração, ao momento histórico de afirmação da nacionalidade: o modernismo. (DINIZ, 2010, p. 295)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) passa, então, a ser o modelo da música que possui "fundação na técnica, no formalismo e na tradição erudita europeia, mas que abre incisivamente seu campo auditivo e seu gesto político para as manifestações populares. (DINIZ, 2010, p. 296)". Segundo Mário de Andrade, a música folclórica<sup>3</sup>, localizada nas zonas rurais, seria a forma originária e o pilar de construção da "verdadeira identidade nacional", já que a música popular urbana seria "contaminada" pelos internacionalismos (DINIZ, 2010).

Devido ao processo de urbanização ocorrido na década de 1920 o samba carioca deixa de ocupar apenas os "ambientes tradicionais", como os morros e a chamada Pequena África<sup>4</sup>, e, devido principalmente a sua comercialização através da indústria fonográfica, passa a apropriar-se de um espaço cada vez maior. Por isso, segundo Maximo & Didier (1990, *Apud SANDRONI, 2012, p. 117*), em fins dos anos 20 existia, no Rio de Janeiro, dois tipos de samba: "um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras 'tias' baianas", já o segundo tipo "surgiu há poucos anos [a referência é 1929] no Estácio de Sá, bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o morro de São Carlos e a zona do Mangue."

Assim, o tipo mais antigo de samba remonta à casa da Tia Ciata e aos compositores que frequentavam esse círculo, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha. Já o tipo mais recente é ligado a um bairro do Rio de Janeiro, Estácio de Sá, homenageando o português que fundou a cidade em 1565 e os compositores que ali moravam ou passavam como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura entre outros (SANDRONI, 2001). Esse segundo tipo de samba tornou-se sinônimo de "samba moderno", que é reconhecido até os dias atuais.

Como pontua Cabral (*apud SANDRONI, 2001*) diferenciar os dois tipos de samba:

---

<sup>3</sup> Consideramos aqui música folclórica como a música influenciada pelas etnias formadoras do povo brasileiro - índios brancos e negros - e caracterizada pelo anonimato e pela transmissão oral ao longo do tempo. Fonte: RUIZ, Corina Maria Peixoto Ruiz. *Didática do folclore*. Editora Papelaria América, 1976

<sup>4</sup> Pequena África é o nome dado por Heitor dos Prazeres a uma região do Rio de Janeiro compreendida pela zona portuária do Rio de Janeiro, Gamboa, Saúde onde se encontra a Comunidade Remanescentes de Quilombos da Pedra do Sal, Santo Cristo, e outros locais habitados por escravizados alforriados e que de 1850 até 1920 foram conhecidos por Pequena África. Fonte: <<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/pequena-africa>> Acesso em 20 de ago. 2022

[...] é fácil: basta comparar uma velha gravação de um samba de Sinhô (ou do próprio "Pelo telefone") com outra de um samba qualquer de autoria dos compositores do Estácio de Sá para estabelecer a diferença entre as duas formas de samba. Basta comparar", isto é, basta ouvir uma gravação depois da outra: a diferença salta aos olhos (ou aos ouvidos), dispensando qualquer comentário verbal.

Entretanto, como comenta Sandroni (2001), as diferenças não são tão simples. Para alguns, os sambas de "estilo antigo" são mais amaxixados (originados do maxixe, dança de salão de origem afrodescendente), para outros, como Vagalume o estilo antigo representa "tradição" e o novo "comercialização". Há aqueles que colocam o estilo como próprio do Rio de Janeiro enquanto outros alegam uma origem baiana. Citando Silva e Oliveira Filho, Sandroni (2001), comenta outro ângulo para diferenciar os dois tipos de sambas: as origens sociais dos músicos, entretanto, a conclusão que chegaram é a mesma:

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante bem caracterizados. Para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, frequentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abasileirado da polca europeia. Para os negros e mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abasileirado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SANDRONI, 2001, p. 123)

Outro ponto relevante da diferença entre os dois é o local, assim como o estilo antigo esteve amplamente associado à casa da Tia Ciata, o estilo novo está muito mais ligado aos blocos e botequins, locais de encontro e sociabilidade. Os sambas compostos por Carolina se encaixam mais no "estilo novo" como veremos nas análises de suas músicas. Abordaremos, na próxima seção, os desdobramentos do samba na cidade de São Paulo.

## **2. O samba em São Paulo**

O samba em São Paulo é discutido no livro de Simson (2007), que aborda as manifestações carnavalescas populares de brancos e negros. A autora, divide seu livro em duas partes, tratando primeiro das manifestações carnavalescas nos bairros operários do Brás, Moóca, Água Branca e Lapa, principalmente nas primeiras décadas do século XX e, posteriormente, relata a história

do carnaval negro, que possui origens rurais, abordando os cordões carnavalescos das primeiras décadas do século XX, chegando nas escolas de samba. A autora traz como exemplo a escola Nenê de Vila Matilde, fundada em 1949, inspirada nas escolas de samba do Rio de Janeiro e organizada institucionalmente a partir do final da década de 1960, quando houve o apoio da prefeitura de São Paulo.

Segundo Pereira de Queiroz (1973 *apud* SIMSON, 2007) em São Paulo, o carnaval teve sua origem ligada à manifestação do entrudo<sup>5</sup> presente desde o século XV. Por volta de 1870, com a expansão cafeeira, o período carnavalesco passou por mudanças, as camadas mais altas passaram a adotar um estilo de vida burguês europeu, diferenciando-se das classes mais baixas. A partir desse momento, é possível diferenciar os chamados "grande carnaval" (luxo e brilho, ou carnaval veneziano) e "pequeno carnaval" (pautado nas tradições lúdico-religiosas portuguesas, negras e indígenas). Assim, o chamado "pequeno carnaval", representado pelas manifestações de rua da população mais pobre, foi o local onde surgiram os blocos, os cordões, os ranchos e as escolas de samba, que posteriormente, também, englobariam elementos do "grande carnaval".

Com relação à música, de acordo com Mestrinel (2010), embora houvesse uma busca pela aproximação com o samba carioca, a influência dos sambas rurais paulistas no ritmo dos cordões era incontestável, observando a presença do bumbo e de instrumentos de sopro até o fim da década de 1960. Ainda segundo o autor, diferente do Rio de Janeiro, em que o samba teve como importante matriz o maxixe, em São Paulo "o samba rural, ou samba de bumbo, estava diretamente ligado aos batuques negros, sem tanta influência urbana como a que mediou o processo de transformação do samba carioca (MESTRINEL, 2010, p. 4)".

Como discute Mestrinel (2010) no Rio de Janeiro, o samba pós-Estácio se aproximava mais da marcha, rompendo com a rítmica amaxixada, e em São Paulo, a marcha-sambada apesar de se aproximar da marcha, tinha também a influência dos sambas rurais, ou samba de bumbo:

A presença do bumbo parece ser a característica mais marcante dessa manifestação, e o termo "samba de bumbo" torna-se emblemático. Tal terminologia engloba uma família de manifestações negras de canto, percussão e dança originária dos batuques negros cultivados em toda a América desde o início do tráfico de escravos. (MESTRINEL, 2010, p. 5)

---

<sup>5</sup> Antigo folguedo carnavalesco de origem portuguesa que consistia em jogar água, ovo e farinha nas pessoas que passavam pelo local da folia. fonte: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/entrudo/>> Acesso em 17 ago. 2022



Já no fim de 1967, líderes carnavalescos paulistanos, juntamente com o radialista Moraes Sarmiento, conseguiram que o então prefeito de São Paulo oficializasse o carnaval na cidade. Segundo Mestrinel (2010), o desfile, no Vale do Anhangabaú, passaria a ter arquibancadas e iluminação e, nesse momento, o concurso entre os grupos começaria a ser também responsabilidade do poder público. Nesse sentido, podemos observar que no ano de lançamento do disco de Carolina Maria de Jesus, 1961, o desfile das escolas de samba ainda não estava oficializado na cidade de São Paulo.

### 3. Mulheres na música dos anos 50 e 60

Carolina de Jesus, com sua obra *Quarto de Despejo* (1960), foi uma escritora pioneira na literatura brasileira. Com seus relatos, ela descreveu a situação em que vivia na favela, trazendo um relato pessoal de alguém que estava inserido na favela do Canindé. Com relação à sua música também podemos notar essa diferença de perspectiva. Segundo Silva (2012, p. 9) as letras das músicas que eram interpretadas por cantoras anos de 1950 e 1960:

[...] trazem toda uma história de limitação, binarismo, divisões de papéis, fragilidades, sensibilidades e um mundo de comportamentos que a classificava como sujeito mulheres que se permitiam viver nessas condições de submissão ao relacionamento amoroso, submeter-se ao triste papel da traição, do abandono, da espera pelo homem amado, suportando e convivendo com aquela velha e popular amiga “dor de cotovelo”.

Como veremos posteriormente, as letras escritas por Carolina vão muito além desses temas. Ainda de acordo com Silva (2012, p. 10) o Brasil dos anos 1950 não admitia que uma mulher que não estivesse casada "ousasse retomar nas mãos as rédeas da própria vida". Neto (2007) em seu livro *Maysa: só numa multidão de amores* relata sobre o impacto da mídia na carreira da cantora Maysa (1936-1977). Segundo ela, "o comportamento pouco ortodoxo [de Maysa] faziam dela um alvo fácil para o apetite da mídia. (NETO, 2007, p. 10)"; falavam mal de suas atitudes, do repertório que ela cantava, das roupas usadas, sendo julgada pela imprensa por seu modo de viver.

Ainda segundo Silva (2012, p. 11-12):

[...] a música é um dos poucos ou quase que único elemento que tem um potencial de descentralizar o lugar da mulher por ela mesma cantada, permitindo a apresentação de



sua identidade, frágil ou forte, amada ou desprezada, fiel ou traída, ignorada ou desejada, ou seja, na música, as mulheres são admiradas em quaisquer condições sentimentais que esteja sendo interpretada, permitindo-lhes a descobertas de novas experiências.

Outro exemplo desse período é Elza Soares (1930-2022), cantora e compositora brasileira, um dos maiores nomes da música popular brasileira. Segundo o estudioso<sup>6</sup> da música popular brasileira Rodrigo Faour, Elza influenciou o Brasil durante aproximadamente sete décadas, iniciando sua carreira no final dos anos 1950 e se mantendo ativa e relevante até a atualidade: "ela foi a maior sambista no Brasil nos anos 1960, mudou a música brasileira nos anos 1980, em 1999 conquistou mais uma vez o país e, mais recentemente, teve uma virada definitiva com o disco *A mulher do fim do mundo*, emplacando até hit", destacou Faour. Ainda segundo ele: "podemos dizer que ela mudou completamente a música brasileira pelo menos quatro vezes em 70 anos. Sempre que ela pôde, ela mudou a história da música e da cultura brasileiras". Entretanto, mesmo com o talento musical sua história de vida conta com diversos percalços, principalmente devido ao racismo da época. Segundo Camargo (2018), através de Aldacir Louro, Elza conseguiu sua primeira oportunidade de gravar um disco, pela RCA Victor, mesma gravadora do disco *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Contudo, a cantora foi novamente barrada pelo racismo quando os executivos da gravadora se decepcionaram ao descobrirem que ela era negra:

Aldacir tinha encontrado uma cantora com uma voz única, que eles não podiam deixar passar – as outras gravadoras também estavam sempre de olho em novos talentos. “Soube que, alguns dias depois, o pessoal da RCA mandou algumas pessoas no Texas para me ver cantar ao vivo, mas eles voltaram desanimados, com o seguinte retorno: ‘Lamento muito, mas não vai dar certo, porque ela é negra.’” (CAMARGO, 2018, p. 93-94)

Como é possível observar, o momento histórico em que o disco de Carolina foi lançado não era favorável para as mulheres, principalmente para mulheres negras e faveladas. Sendo assim, só o fato de Carolina ter conseguido a gravação do disco já é notável. Entretanto, analisaremos quais foram as condições de lançamento desse disco e qual o seu impacto nesse período.

---

<sup>6</sup> Fonte: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2022/01/4979095-gigante-elza-soares-enfrentou-o-racismo-a-ditadura-e-o-machismo.html>> Acesso em 15 de ago. 2022

### 3. Carolina Maria de Jesus<sup>7</sup>

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, na cidade de Sacramento, Minas Gerais. Buscando melhores condições de vida e com o sonho de residir em uma cidade grande, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou um tempo como empregada doméstica. Devido a falta de emprego e a especulação imobiliária, Carolina e diversos outros moradores dos chamados cortiços tiveram que se mudar para as favelas. Ela construiu sozinha o seu barraco na Favela do Canindé e trabalhava como catadora de papel e materiais recicláveis para sustentar a si mesma e aos seus três filhos, que criava sozinha, João José, José Carlos e Vera Eunice. Nas horas vagas, Carolina escrevia em cadernos e papéis de pão sobre seu dia a dia na favela.

Em 1958, a prefeitura de São Paulo organizou a instalação de balanços na favela para as crianças. Audálio Dantas foi o repórter designado para fazer uma matéria a partir de uma denúncia de mau uso dos aparelhos. Nessa ocasião, Audálio conhece Carolina e surge o interesse em transformar seus diários no livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960.

O livro obteve grande sucesso de vendas. No primeiro dia de autógrafos, Carolina vendeu quase 800 exemplares. Uma semana após o lançamento ela já havia vendido 10 mil livros. Em agosto do mesmo ano, o jornal *Folha de S. Paulo* trazia publicado o ranking dos livros mais vendidos<sup>8</sup> do momento e, em primeiro lugar, se encontrava o livro *Quarto de Despejo*. Com a grande repercussão da obra na mídia, diversos comentários foram feitos, alguns positivos, outros criticando e desvalorizando o trabalho. Devido ao grande sucesso, a obra chegou a ser traduzida para 16 línguas<sup>9</sup>.

Em 1961, é lançado seu segundo livro *Casa de Alvenaria – Diário de uma ex-favelada*, porém a obra não teve o mesmo sucesso. No mesmo ano, Carolina decide pagar o lançamento de um *Long play* intitulado *Quarto de Despejo*, arranjado musicalmente pelo conjunto *Titulares do Ritmo*. O disco era composto por 11 faixas de canções compostas por ela.

Após o sucesso do primeiro livro, Carolina consegue se mudar da favela, mas depois de alguns anos volta a ter dificuldades financeiras. Em 1962, ela passa a visitar com mais

---

<sup>7</sup> As informações biográficas foram retiradas do portal Vida por Escrito e da biografia da autora que consta no Diário de Bitita.

<sup>8</sup> Fonte: *Folha de S. Paulo*, 21 de agosto de 1960.

<sup>9</sup> Fonte: BAHIA, L. A. *Exportando literatura brasileira: Quarto de Despejo e Casa de Alvenaria* em língua inglesa. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 117, p. 2022.

frequência o sítio que comprou em Palheiros, a 40 quilômetros de São Paulo, o que contribuiu ainda mais para o esquecimento da autora nos grandes centros. Em 1977, Carolina morreu devido a uma crise de bronquite asmática e insuficiência respiratória crônica, com 62 anos de idade.

#### **4. Quarto de Despejo cantado**

Como mencionamos, em 1961, Carolina decide pagar o próprio lançamento de um *Long Play* chamado *Quarto de Despejo*: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. O álbum foi gravado pela *RCA Victor* e apresenta 12 composições autorais de Carolina. O título do disco faz referência ao seu primeiro livro de sucesso *Quarto de despejo: Diário de uma Favelada* (1960). Todas as letras são suas e foram cantadas por ela mesma, tendo como arranjador o Maestro Francisco Moraes e a direção artística de Júlio Nagib. O LP nos dias atuais não é fácil de encontrar, mas está disponível no *youtube*<sup>10</sup>.

A gravadora *RCA Records*<sup>11</sup>, também conhecida como *RCA Victor* é uma gravadora dos Estados Unidos, controlada pela *Sony Music*. Receberam autorização para atuar no Brasil em 1928. No final da década, a gravadora já estava consolidada no território brasileiro com artistas como Almirante, Mário Reis, Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Ciro Monteiro<sup>12</sup>.

No início dos anos 1940, a gravadora contratou dois artistas que praticamente levaram suas carreiras inteiras gravando pela *RCA Victor*: Néelson Gonçalves e Luiz Gonzaga. Ambos se tornaram recordistas de vendas de discos pela gravadora. Nos próximos anos, a gravadora revelaria outros artistas consagrados, como Maria Bethânia, Martinho da Vila, João Bosco e Lobão.

Já os acompanhamentos foram feitos pelo maestro Francisco de Moraes<sup>13</sup>, também conhecido como Chico de Moraes. Nascido em 16 de abril de 1937, na cidade de Campinas, o maestro começou a estudar piano aos 5 anos de idade. Formou em piano, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, estudou harmonia, contraponto, fuga e folclore nordestino com o maestro e compositor erudito, César Guerra Peixe.

---

<sup>10</sup> Fonte: <[https://www.youtube.com/watch?v=t3dz1Ar4euo&t=1169s&ab\\_channel=janos6675](https://www.youtube.com/watch?v=t3dz1Ar4euo&t=1169s&ab_channel=janos6675)> Acesso em 15 de ago. 2022

<sup>11</sup> Fonte: <[https://ethw.org/RCA\\_\(Radio\\_Corporation\\_of\\_America\)](https://ethw.org/RCA_(Radio_Corporation_of_America))> Acesso em 15 de ago. 2022

<sup>12</sup> Fonte: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,tesouros-da-rca-victor-vaio-sair-em-cd,20010704p5784>> Acesso em 15 de ago. 2022

<sup>13</sup> Fonte: <[https://www.itu.com.br/conteudo/detalhe.asp?cod\\_conteudo=14472&adm=1](https://www.itu.com.br/conteudo/detalhe.asp?cod_conteudo=14472&adm=1)> Acesso em 15 de ago. 2022

Em 1953, aos 16 anos de idade, iniciou sua carreira de pianista popular, tocando por três anos nas casas noturnas da cidade de São Paulo. Entre seus primeiros arranjos podemos destacar os clássicos feitos para a cantora da Jovem Guarda, Cely Campello: “Banho de lua” e “Estúpido cupido”.

Audálio Dantas, editor do livro *Quarto de Despejo* (1960), foi o responsável por escrever a apresentação do disco de Carolina. Segundo ele, é difícil imaginar a música na favela do Canindé:

Quando a gente fala em favela de morro carioca — a miséria mais "arejada" — logo imagina dengosas mulatas em requebros, em terreiro de barraco enfeitado de cuícas e tamborins; e no samba que nasce, bonito de autêntico, e depois desce o morro e ganha o asfalto. Mas, que melodias poderia produzir esta infeliz (mais do que as outras) favela do Canindé, atolada na lama de beira-Tietê; êste "Quarto de Despejo" abafado pela opulência da cidade grande de São Paulo? (DANTAS, 1961, s/p)

Ainda de acordo com Dantas houve um "milagre" chamado Carolina Maria de Jesus na favela do Canindé. O jornalista comenta sobre o sucesso do livro e o processo de escrita de Carolina e descreve o sonho da autora em ser cantora de samba:

Antes da publicação do livro — lembro-me bem — Carolina me falou de "uns sambas" que escrevera em seus cadernos, mas confesso que não dei importância. Um dia, lá no barraco número 9 da Rua A, ouvi o José Carlos, a Vera Eunice e o João José cantarolando "as músicas que a mamãe inventou". Gostei, mas nada disse, de medo que Carolina ameaçava, (ela sempre desejou muitas coisas) cantar no rádio. Mas a música nascida no "Quarto de Despejo" é boa e autêntica, com gosto de povo. Ouvi emocionado as músicas contidas neste álbum. A música de "Quarto de Despejo" é lamento às vezes, alegria outras. Quem não se comoverá ao ouvir os versos singelos e profundos de "O Pobre e o Rico", de inventiva caroliniana — o que vale dizer, do povo. E quem deixará de admirar a filosofia simples de "Maria Veio", "Vedete da Favela", ou as histórias do "Pinguço", do "Malandro", das "Granfinas"? É uma gravação importante esta, como o livro-documento. Carolina e a favela que se tornou conhecida no mundo inteiro. (DANTAS, 1961, s/p)

Audálio elogia as canções e as músicas em sua apresentação. Entretanto, o disco fez pouco sucesso na época de lançamento. Carolina não tinha estudo e nem prática vocal, por isso,

recebeu comentários como o de uma coluna da revista *Mundo Ilustrado*, em que um crítico, que assinava anonimamente disse:

E a voz é de uma taquara rachada apregoando guloseimas na camelotagem das ruas [para logo a seguir dizer]. Vamos respeitar essa mulher e dizer-lhe a realidade de um mundo que positivamente não é o seu, por mais que o tentem em contrário os industriais de suas limitações (FARIAS, 2017, p. 317).

Apesar das críticas, podemos notar a importância das músicas escritas por Carolina. As 12 composições trazem letras que refletem a sociedade dos anos 60 e as situações vividas pela autora como veremos a seguir.

### 5. As composições de *Quarto de Despejo*

O LP é composto por 12 músicas divididas em Lado A e Lado B. As letras completas<sup>14</sup> e as partituras<sup>15</sup> de todas as canções podem ser encontradas no site *Vida por Escrito*.

A primeira música do LP intitulada "Rá, ré, ri, ro, rua" é uma marchinha carnavalesca, típica do início dos carnavais. Na letra é apresentado o retrato do malandro: "Você chega de madrugada/ Fazendo arruaça e xaveco/ Além de não comprar nada/ Ainda quebra o meus cacareco". Além disso, fala sobre a mulher que se arrepende de ter se casado e é maltratada pelo marido: "Arrependi de me casar/ Que a nossa vida assim não vai/ Qualquer dia eu vou te abandonar/ E vou voltar para casa de papai [...] Andas dizendo que eu sou ingrata/ Casaste mas já arrependeu/ Mas é você quem me maltrata/ E a infeliz nessa casa sou eu".

A figura do malandro aparece em diversas passagens do livro *Quarto de Despejo*: "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. 73)". A figura do malandro é representada em duas músicas do disco, como é comum nos sambas da época.

Segundo Orestes Barbosa (1933, p. 59), "o malandro do Estácio não tem os mesmos anseios nem as mesmas causas de magua do malandro da Favela, o qual, por sua vez, é diferente do malandro dos subúrbios de S. Cristovão ou do Andaraí". Mesmo com esses diferentes "tipos"

---

<sup>14</sup> Fonte: <[https://www.vidaporescrito.com/\\_files/ugd/92f547\\_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf](https://www.vidaporescrito.com/_files/ugd/92f547_1e94fdbe5b2b4e73b8ae538401bf57b4.pdf)> Acesso em 17 ago. 2022

<sup>15</sup> Fonte: <<https://www.vidaporescrito.com/about1-c1n7o>> Acesso em 17 ago. 2022



de malandros, Barbosa (1933) considerava o samba como expressão viva do malandro, que se define primeiramente por sua relação esquivada com a vida laboral, ou seja, trabalhando o mínimo possível, vivendo do jogo, das mulheres e dos golpes que aplica. Entretanto, ele não foi o único a vincular samba e malandros. De acordo com Sandroni (2001), no período que compreende o final dos anos 1920 e início dos 1930, essa associação era feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções.

A segunda música "Vedete da Favela" é um samba que traz a figura da vedete: a mulher que canta e dança em teatros-revistas e musicais. A música também pode fazer alusão à própria história de Carolina que saiu da favela, teve seu retrato publicado no jornal e, segundo a mídia, ficou vaidosa: "Ficou muito vaidosa/ Saiu seu retrato no jornal".

"Pinguço", terceira música, é apresentada como uma marchinha carnavalesca, lembrando o estilo das chanchadas, famosas do cinema da época, que mesclavam música, teatro e humor. O estilo trazia a influência dos Estados Unidos na época de ouro do rádio. Na letra, temos a figura do Seu José, um homem que bebe pinga e não cuida da casa, além de bater na mulher e "botar os filhos pra correr". Novamente, a música apresenta uma cena recorrente da favela, como podemos observar na seguinte passagem de *Quarto de Despejo*: "O senhor Alexandre começou a bater na sua esposa. A Dona Rosa interviu. Ele dava ponta-pé nos filhos. Quando ele ia enforcar a Dona Nena, a Dona Rosa pediu socorro." (JESUS, 2014, p. 87).

A quarta música "Acende o fogo" é um baião, típico da região nordeste do Brasil, derivado de um tipo de lundu. Este estilo musical inicialmente folclórico, foi divulgado para todo o Brasil, tornando-se popular, através das gravações em LP pelo famoso Luiz Gonzaga. Nessa música, o personagem apelidado de Zé ou Mané é apresentado como um homem bom e trabalhador que tem um carinho muito grande pela amada: "Mané sai de madrugada/ Sai antes do sol nascer/ Ele não deixa faltar/Nada pra eu comer [...] O mané gosta de mim/ Me chama de meu amor/ Quando ele vem da lavoura/ Me traz um ramo de flor".

A quinta música "O pobre e o Rico" é um batuque que compara as desigualdades na realidade do pobre e do rico no Brasil. Na letra, observamos a questão da fome: "Pobre só pensa no arroz e no feijão", além da diferença de tratamento entre pobres e ricos no nosso país, trazida por Carolina através da metáfora de uma guerra em que ambos venceram, mas somente o rico tem reconhecimento: "Pobre e rico vence a batalha/ na sua pátria rico ganha medalha/ o seu nome percorre o espaço/ Pobre não ganha nem uma divisa no braço" e mais a frente: "Pobre e rico são feridos/ porque a guerra é uma coisa brutal/ Só que o pobre nunca é promovido/ Rico chega a Marechal. A realidade apresentada por Carolina nessa letra é a mesma comentada em

sua obra escrita, em que os favelados passavam fome e não tinham dinheiro para se sustentar, enquanto os ricos tinham espaço na sociedade e, muitas vezes, prejudicavam quem não tinha.

A sexta e última música do Lado A, chamada "Simplício", é um samba que narra uma festa animada até o momento em que a polícia chega. Na história, Simplício é um personagem que "vive contando vantagem", mas quando algo dá errado ele foge ou desmaia, perdendo a coragem: "Quando ele vê a coisa preta, o que ele faz?/ Desmaia, perde a coragem". Segundo o dicionário, Simplício<sup>16</sup> seria uma pessoa moralmente reta, sem malícia; tolo, o que contradiz o verso "O simplício é muito garganta, ô" já que garganta<sup>17</sup> é uma pessoa pretensiosa e invejosa, que gosta de se exhibir e contar vantagem.

Já no Lado B do LP temos mais 6 músicas, começando por "Malandro" que também é um samba e, novamente, traz a figura do malandro. Na letra o narrador reclama que algum "malandro" o delatou para a polícia falando que ele gosta de roubar. Nos versos seguintes podemos notar que ele realmente é um ladrão já que estava "em casa assentado avaliando o que afanei". No desfecho vemos que a polícia não conseguiu pegar o narrador: "A polícia foi entrando/ Eu abri a janela e saltei/ A polícia me fez eu correr/ Mas não conseguiu me pegar".

A sétima música denominada "Moamba" é um samba-toada, com uma introdução em forma de toada, que lembra os antigos cantos escravos de trabalho. Na sequência, a música segue alternando com o ritmo do samba e terminando com uma toada fazendo referência aos cantos das Folias de Reis (muito comum no estado de Minas Gerais) até mesmo pela semelhança do instrumental utilizado na composição. A letra inicia com o narrador falando que trabalha muito, mas vive na miséria e não tem nada para comer e nem vestir. No final, é constatado pelo personagem que alguém colocou uma "moamba" nele: "Me botaram uma moamba/ (oi) minha vida não vai pra frente". Segundo o dicionário, moamba<sup>18</sup> ou muamba, no candomblé, pode ser considerado um feitiço ou bruxedo.

Na oitava música, chamada "Granfinas", temos uma moda de viola. Observamos um início semelhante a um cateretê<sup>19</sup> bem marcado com toques de viola e batidas de palmas. A melodia e o canto seguem no ritmo de uma moda de viola ironizando as sinhás moças de comportamento tão oposto aos das mulheres negras, que tinham uma vida dura de trabalhos domésticos. A música narra a história de Sebastião que se casou com uma "granfina" que,

---

<sup>16</sup> Fonte: <<https://www.dicio.com.br/simplicio/>> Acesso em 16 ago. 2022

<sup>17</sup> Fonte: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/garganta/>> Acesso em 16 ago. 2022

<sup>18</sup> Fonte: <<https://dicionario.priberam.org/muamba>> Acesso em 16 ago. 2022

<sup>19</sup> Dança rural cantada do sul do país, cujo nome sugere origem tupi, embora nela se revele nítida influência africana. Fonte: <<https://www.dicio.com.br/caterete/>> Acesso em 16 ago. 2022



segundo ele: "Não lava, não passa roupa/ Para não estragar a mão [...] Para não ficar feia/ Não quer dar de mamar/ Não quer o filho no colo/ Para o vestido não amarrotar". Seguindo seu relato, o marido conta que ela vive no salão gastando seu dinheiro e não faz os serviços da casa: "Ela sai o dia inteiro/ Diz que vai na manicure/ Outrora é o cabeleireiro/ A casa não vê vassoura/ Tá pior do que chiqueiro [...] E a mulher dentro de casa/ Não passa de um manequim."

A décima música, "Macumba", é um samba que fala sobre a personagem Mariazinha, que foi ao Seu Binidito e mandou uma macumba para o interlocutor da canção. Na letra, a personagem disse que o amava, mas ele não acreditou e, como castigo, ela fez a macumba para que ele passe a morar na favela: "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."

"Quem Assim Me Vê Cantando", décima primeira música do LP, é uma valsa em ritmo ternário, muito característico deste estilo musical, ou seja, composto por três tempos, sendo o primeiro o tempo forte e os dois seguintes fracos. A letra conta a história de uma mulher que foi iludida, quem a vê cantando acha que ela é a feliz, porém ela leva a vida pensando no "homem que não a quis". Na narrativa, a mulher conta que ele: "Ensinou-me a gostar dele/ E disse minha alma é tua/ Quando viu que eu lhe amava/ Mostrou-me a porta da rua [...] Não sabes tu como eu fico/ Tristonha e desiludida/ Este amor que eu te dedico/ E não ser correspondida".

A última música do disco, chamada "A Maria Veio" é um baião, com uma introdução típica desse gênero musical executada por acordeom ou sanfona. A letra apresenta um refrão que se repete durante toda a música: "A Maria veio? Veio não!/ Por que que não veio? Sei não!". A narrativa se inicia com uma contradição, apresentando a personagem Maria, que nos primeiros versos se diz casada, honesta e mulher de bem, mas logo vemos que: "Maria fica com todos/ Mas não gosta de ninguém". Na letra vemos também que Maria "passa a noite na gafeira", ou seja, os bailes populares, como o forró ou o arrasta-pé<sup>20</sup>, além de fingir ser rica com amigas em Copacabana, mas, na verdade, passa dificuldades: "Conhece suas amigas/ Que moram em Copacabana/ Maria conta grandeza/ Mas passa a pão e banana".

## 6. Considerações Finais

---

<sup>20</sup> Fonte: <<https://almanaquenilomoraes.blogspot.com/2018/05/gafeira.html>> Acesso em 16 ago. 2022.



O samba é e sempre foi uma das características mais particulares do Brasil. No presente artigo, discutimos o histórico dessa manifestação cultural principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Observamos como a carreira musical apresentava aspectos extremos de machismo e racismo, que prejudicam o estabelecimento de mulheres nesse meio.

Carolina Maria de Jesus, com o lançamento de seu disco, financiado por ela mesma, marcou a realização de um sonho pessoal da autora. Mesmo sem estudos técnicos de música, Carolina solta a sua voz em letras profundas, em ritmos de samba, baião, valsa, moda de viola, batuque e marchinha de carnaval. Através da análise das letras foi possível observar sua escrita informal e rítmica, que aborda os mais variados temas: malandragem, amor não correspondido, pobreza e a vida difícil levada por muitas pessoas daquela época. Apesar de não ter feito sucesso em sua época de produção, o disco hoje é apreciado por muitos e apresenta um grande material de estudo sobre a autora e esse sobre esse patrimônio cultural gigante que é o samba.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARCELLOS, Sergio da Silva. *Vida por escrito - Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus*. <<https://www.vidaporescrito.com/bibliografia-de-carolina>> Acesso em 15 ago. 2022.
- CAMARGO, Zeca. *Elza*. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988. 930 p.
- ARIAS, T. *Carolina uma biografia*. Rio de Janeiro: malê, 2017.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Carolina Maria de Jesus. 3 ed. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Quarto de Despejo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*. Compositor: Carolina Maria de Jesus. [S. l.]: RCA Victor, 1961. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=1169s&ab\\_channel=janos6675](https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=1169s&ab_channel=janos6675) Acesso em 15 de ago. 2022
- DINIZ, Júlio. Música Popular e Literatura em Diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. In: *Alea*, v. 12, n. 2, p. 288-307, jul/dez 2010.



MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. O samba e o carnaval paulistano. In: *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 40, p. 1-10, fev. 2010.

NETO, L. *Maysa: Só numa multidão de amores*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2001.

SILVA, Wayne Gonçalves da. *Mulheres e Música no Brasil dos Anos 1950 e 1960*. p. 1-14, 15 ago. 2022. Disponível em:

[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/Wayne\\_Gon%C3%A7alves\\_da\\_Silva.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/Wayne_Gon%C3%A7alves_da_Silva.pdf). Acesso em 15 ago. 2022.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: Carnaval Popular Paulistano – 1914-1988*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial de São Paulo, 2007. v.1, 250p.