

HISTÓRIA E MEMÓRIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS, MARIA¹ AUXILIADORA DA SILVA E ELZA SOARES

HISTORY AND MEMORY IN CAROLINA MARIA DE JESUS, MARIA AUXILIADORA DA SILVA AND ELZA SOARES

Recebido: 13/01/2021

Aprovado: 17/05/2021
DOI: 10.18817/rlj.v5i01.2581

Publicado: 30/07/2021

Beatriz Schmidt Campos²
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8583-3487>

Resumo: o presente artigo pretende apresentar uma análise de obras de Carolina Maria de Jesus, de Elza Soares e de Maria Auxiliadora da Silva em um diálogo entre as artes, por meio de um olhar engajado sociopolítico a partir de seus contextos históricos. Sob esse aspecto, intenciona-se discutir a importância da memória como meio de conscientização em meio ao caos. Para tanto, dois aspectos históricos serão levantados: o contexto histórico no qual as artistas nascem e ingressam no mercado de trabalho e o momento em que suas obras são lançadas e que as evidenciam como três artistas negras importantes na vida cultural brasileira e internacional. Embora se trate de três diferentes momentos históricos na carreira de cada uma delas – os anos de 1960, 1970 e 2000 entendemos que há questões comuns de crítica social presente em suas obras que constroem um discurso esteticamente engajado e memorialístico.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares. Arte engajada. Contexto histórico. Memória. Conscientização.

Abstract: the present article intends to present an analogy of works of arts by Carolina Maria de Jesus, Elza Soares and Maria Auxiliadora da Silva in a dialogue between the arts, through an engaged socio-political vision from their historical contexts. In this regard, it is intended to discuss the relevance of memory as a awareness of in a moment of chaos. To this purpose, two historical aspects will be raised: the historical context in which the artists are born and enter the labor market and the moment when their works are released and they are seen as three important black artists in Brazilian and international cultural life. Although it is about three different historical moments in the career of each of them - the 1960s, 1970s and 2000s, we understand that there are common issues of social criticism present in his works that build an aesthetically engaged and memorialistic discourse.

Keywords: Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva and Elza Soares. Engaged art. Historical context. Memory. Awareness.

Introdução

Em meio à pandemia de Coronavírus, que ocorre há mais de um ano e se descontrola a cada dia, e que vem sendo expandida por um completo descaso

¹ O presente texto faz parte das pesquisas que estão sendo realizadas no Doutorado em Literatura, na linha de Literatura e outras Artes pela Universidade de Brasília.

² Doutoranda e Mestre em Literatura e Práticas Sociais atuando na Linha de Literatura e outras Artes pela Universidade de Brasília. Possui graduação em Música pela mesma Instituição. Pesquisa as relações entre Literatura, Música e Pintura na escrita, na voz e nos traços de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva. Está vinculada ao Grupo de Pesquisa LiterArtes, coordenada pelo Prof. Dr. Sidney Barbosa. Em 2020, organizou em parceria com o Prof. Dr. Sidney, o e-book intitulado: Mosaico das Artes: as relações e extensões entre os objetos artísticos. Tem realizado participações musicais nas apresentações cênicas do Grupo de Pesquisa Quartas Dramáticas coordenado pelo Prof. Dr. André Luís Gomes. E-mail: bscampos@yahoo.com.br

governamental, a partir do qual assistimos milhares de pessoas morrendo por falta de assistência, exames, diagnósticos e vagas em hospitais, evidencia-se, no Brasil, a profunda e crescente discriminação sócio-racial, como apontam os estudos realizados pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)³:

Homens negros são os que mais morrem pela Covid-19 no país: são 250 óbitos pela doença a cada 100 mil habitantes. Entre os brancos, são 157 mortes a cada 100 mil. Os dados são do levantamento da ONG Instituto Polis, que analisou casos da cidade de São Paulo entre 01 de março e 31 de julho. Entre as mulheres, as que têm a pele preta também morreram mais: foram a 140 mortes por 100 mil habitantes, contra 85 por 100 mil entre as brancas. Outro levantamento, desta vez pelo IBGE, mostrou que mulheres, negros e pobres são os mais afetados pela doença. A cada dez pessoas que relatam mais de um sintoma da covid-19, sete são pretas ou pardas. Esse padrão se explica por desigualdades sociais e pelo preconceito.

E em meio a uma das maiores crises históricas por nós enfrentadas, na qual ecoam, cotidianamente, sob nossos ouvidos e olhos, a impotência e o sofrimento humano, principalmente nas camadas mais desfavorecidas de nossa sociedade, a memória cultural pode ser um dos instrumentos mais relevantes para uma conscientização sociopolítica e, portanto, para uma possível mudança de mentalidade acerca das angústias humanas e a desigualdade social.

Para haver memória deve haver história. E, no caso do Brasil, há uma memória crítica que se faz a partir de múltiplas memórias advindas de nossa história cultural com todas as suas regionalidades, identidades, pluralidades e particularidades. De acordo com Le Goff:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. [...] A memória na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (LEGOFF, 2013, p. 435-437).

Desse modo, é imprescindível, neste grave momento, que possamos refletir sobre as memórias individuais que formam a memória coletiva - responsável, nesse sentido, em instrumentalizar a sociedade para uma efetiva mudança social. Como observa Walter Benjamin, “Somente a humanidade redimida poderá apropriar-se

³ Matéria disponível em: <https://www.medicina.ufmg.br/negros-morrem-mais-pela-covid-19/>
Publicada em 24 de novembro de 2020.

totalmente do seu passado” (BENJAMIM, 1994, p. 223). Em vista disso, há uma correspondência possível: quanto mais se conhecem a memória e a história de uma sociedade mais conscientização delas decorrem; e, em simultâneo, uma sociedade que se redime ao conhecer a sua história e o sofrimento humano associado tanto mais entende e se apropria de seu passado. Talvez seja este um dos caminhos mais possíveis para uma transformação de consciência. Neste artigo, refletimos a respeito desse entendimento a partir das obras de Carolina de Jesus, Maria de Auxiliadora e Elza Soares.

Nessa perspectiva, ao nos debruçarmos sobre três artistas negras, contemporâneas entre si, as quais, com os seus “jeitos de fazer arte” para além de suas buscas formais estéticas, desdobram críticas sociopolíticas a partir de suas próprias trajetórias e visões de mundo, entendemos que as suas produções configuram veículos potentes de conscientização.

Carolina, Auxiliadora e Elza: primeiro momento

A escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), a pintora Maria Auxiliadora da Silva (1938-1974) e a cantora Elza Soares (1930-) são três mulheres negras nascidas na primeira metade do século XX e com histórias de vida semelhantes àquelas que atravessam as suas obras e integram seus textos estéticos. Vieram igualmente da pobreza, não conseguiram terminar os estudos, são autodidatas em suas artes, além de esperarem que, por meio de suas produções/atuações, pudessem ascender economicamente. Também suas falas e expressões artísticas advêm de experiências pessoais, e os seus gestos de resistência estão circunscritos às próprias visões de mundo. As artistas “retratam” as suas realidades em suas obras, que são essencialmente autobiográficas. Não há como separar a obra do artista e, menos ainda, de seu meio social.

Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares têm as suas histórias de vida em um momento de “pós-escravidão”, no qual a imigração europeia e asiática ocupa o mercado de trabalho deixando os negros “no mesmo contexto da escravidão” e excluídos de qualquer oportunidade de conseguir empregos dignos, de frequentar a escola, de obter moradia adequada e, mais ainda, de poder escolher uma profissão, como relata Abdias do Nascimento:

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

Portanto, é nesse contexto que as três artistas nascem e crescem: desprovidas de qualquer oportunidade de seguir os estudos, de se formarem para obter uma profissão e contar ainda com oportunidades para se inserirem no mercado de trabalho.

Enredada nessas condições, Carolina de Jesus sai de Sacramento, em Minas Gerais, cidade onde nasceu e viveu sua infância e início da adolescência e, depois de muitas andanças, instala-se em São Paulo como catadora de papel. A mineira Maria Auxiliadora da Silva, ainda criança, muda-se para a capital paulista e, com tenra idade, passa a trabalhar em casa de família para ajudar os pais. E Elza Soares, bem nova, faz-se lavadeira e, posteriormente, emprega-se em uma fábrica de sabão.

Essas três mulheres negras carregam em suas biografias o legado da escravidão, a partir de uma sociedade excludente e discriminatória, que sustenta e conserva a desigualdade social até os dias de hoje, como denuncia Lélia Gonzalez:

Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. [...] Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel (GONZALEZ, 1983, p. 226).

Desse modo, a partir da reflexão de Gonzalez, faz-se relevante refletir que as três artistas optam pela arte não apenas como via estética, mas como superação de seus conflitos mais íntimos, de integração ao meio artístico, cultural e social. E, em consequência, como forma de superar a pobreza. No entanto, Gonzalez não nos deixa esquecer que, para pertencer a esse “processo de formação cultural”, dos quais

certamente Carolina, Auxiliadora e Elza fizeram parte, ocorreram inúmeras rejeições, tanto por parte da sociedade quanto do meio artístico.

Embora Carolina de Jesus, Maria Auxiliadora e Elza Soares tenham seguido modalidades artísticas distintas, e as suas biografias revelem diferentes motivações para que se tornassem artistas, percebemos um discurso comum que se modula em suas obras, como Evaristo explica:

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

Por meio desse pensamento, as obras dessas artistas se inserem em um discurso identitário e de “africanidade reinventada no Brasil”, o qual perdura até os dias de hoje, influenciando direta ou indiretamente inúmeros artistas nacionais. Ao abordar um *corpus* literário específico advindo de pessoas negras brasileiras, Evaristo aponta que:

Esse *corpus* se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2009, p. 17).

Seguindo essa observação, esse *corpus* literário apontado por Evaristo se amplia para as outras artes, como o canto de Elza Soares e a pintura de Maria Auxiliadora da Silva.

Nesse primeiro momento, a partir do contexto apresentado, Carolina, Auxiliadora e Elza a duras penas escolhem a arte como profissão, como meio de vida. Carolina conhece a literatura desde pequena e, embora tenha tido acesso a poucos livros quando foi alfabetizada, mostrava-se curiosa por saber histórias que ocorriam em sua cidade e no Brasil. Sob esse aspecto, tanto o seu avô quanto um senhor letrado de Sacramento tiveram grande participação nos conhecimentos que adquiria quando criança.

Em outro contexto, Auxiliadora veio de uma família numerosa de artistas, artesãos e bordadeiras. Sua família expunha no Embú das Artes, e muito criança a

pintora aprendeu a bordar com sua mãe. Auxiliadora, assim, teve contato com as cores e as texturas desde muito cedo, mas, no entanto, a sua vasta produção artística transcorreu no curto período de quatro anos: de 1970 a 1974, ano em que não conseguiu resistir a um câncer.

Já Elza Soares cantava desde criança. Gostava de ouvir rádio, especialmente a cantora Ângela Maria (1929-2018), e começou a se exhibir publicamente para os funcionários da fábrica de sabão onde trabalhava. No entanto, a sua carreira se inicia no programa de rádio de Ary Barroso, como relata José Louzeiro:

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

Para além disso, a cantora Elza Soares, atuante até hoje, perpassa os diversos estilos musicais, e a sua trajetória se confunde com as várias manifestações artísticas brasileiras: do samba ao *rap*. Embora a cantora não seja compositora, há em suas interpretações um modo de cantar que possibilita que se aproprie das letras e das melodias, sendo entendida como coautora das canções, dado o caráter tão singular de suas interpretações. A propósito disso, Zumthor afirma que:

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

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

Um segundo momento: os anos de 1960, 1970 e 2000

Em 1960, Carolina Maria de Jesus publica o seu primeiro livro –*Quarto de despejo* –, tornando-se conhecida nacional e internacionalmente. Embora a escritora já escrevesse outros gêneros literários, é por meio dessa obra que Carolina se insere no meio literário.

Em *Quarto de despejo*, estruturado em forma de diário, a fome é o *leitmotiv*, apresentando-se desde o início da obra, constituindo uma constante. Ao mesmo tempo, durante a sua escrita cotidiana, Carolina costura breves temáticas, como contas que faz dos dinheiros que recebe e gasta; relato das comidas que consegue comprar para seus filhos; histórias de seus vizinhos; caminhos por onde cata papel e os vende; devaneios sobre a observação das paisagens; além da metáfora que constrói a partir de suas idas ao centro de São Paulo; conflitos existenciais sobre seu sofrimento e o padecimento de seus vizinhos; questões que coloca sobre os políticos; breves lembranças de seu passado; e a sua relação com a escrita, inclusive com a poesia. Todas essas abordagens são costuradas como uma grande colcha de retalhos, que se alinham a partir de uma linha temática predominante: a fome –esse fenômeno que dói nos corpos, que percute sensorialmente, que desespera, retornando em um ciclo de privações, e que, no livro de Carolina de Jesus, constitui o ponto de tensão que não se soluciona e que acaba por criar uma relação escritor-leitor de estreitamento, de empatia e, ao mesmo tempo, de estranhamento. Trata-se de uma obra na qual, além de se apresentar, contar sua vida, seu cotidiano, a autora desnuda um de seus sentimentos mais íntimos: o estado da pobreza. A escritora abre, assim, a porta de seu quarto e convida o leitor a entrar e ouvir a sua história.

O seu estilo de escrita se aproxima de um monólogo – e, embora Carolina disponha de algumas palavras mais sofisticadas, escreve como quem conta uma história, logo a sua narrativa, portanto, aproxima-se da oralidade. A sua fala/escrita ressoa em nossos ouvidos. Desse modo, podemos refletir que, em *Quarto de despejo*, a escrita pode nos impelir a uma conscientização social. Há uma potência e uma autoridade em suas reflexões e relatos, as quais permitem abrir os olhos daqueles que não vivem em condições semelhantes. Cabe destacar que não se trata de um relato documental, apesar de a sua obra se aproximar da veracidade. Carolina não se preocupa em contar tudo exatamente como ocorre. Nesse sentido, assim reflete Benjamim: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIM, 1994, p. 224).

Carolina narra as suas histórias e de seus vizinhos a partir de seu olhar e de suas próprias reflexões, do seu jeito de ver e sentir.

A escritora sobrepõe as tensões criadas durante toda a narrativa na qual descreve sintomas da fome, ao relatar histórias fortes que causam espanto e estranhamento nela própria:

Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia uns pedaços: Disse-me:
— Leva, Carolina. Dá pra comer.
Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruídos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não pode deixar de assar a carne. Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que não presenciei esta cena. Isto não pode ser real em um num paiz fertil igual ao meu. (JESUS, 2014, p. 40)

Tais sensações criam um efeito de horror e, ao mesmo tempo, de indignação e empatia a partir da fala de quem possui legitimidade e autoridade para discursar. São nesses momentos que Carolina vê a sua escrita como uma missão: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros” (JESUS, 2014, p. 36).

Vale destacar o momento em que *Quarto de despejo* foi publicado. No início dos anos 1960, quando o livro foi lançado, a arte engajada e politizada se apresentava como um novo caminho estético. Como relata Napolitano:

O ano de 1962, particularmente, foi rico para a vida cultural brasileira, com a confirmação da Bossa Nova como modelo de nossa moderna canção engajada, e a formalização do Cinema Novo como grupo e com a formação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional do Estudantes (UNE). No Nordeste, o Movimento de Cultura Popular do Recife era o modelo de ação cultural das elites reformistas junto às classes populares, inspirando sobretudo, os jovens de outras regiões na sua “ida ao povo”. As campanhas de alfabetização de adultos calcadas no método Paulo freire, que propunha uma alfabetização conscientizada, e não meramente tecnicista, mobilizavam vários setores da esquerda [...] Todos esses movimentos são tributários do clima de utopia e debate propiciado pelo governo Jango não como meros reflexos da política na cultura, mas como tentativa de tradução estética e cultural das equações políticas (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

Nessa perspectiva, portanto, surgiam o cinema novo, a bossa nova politizada, a educação conscientizada. Todas essas vertentes traziam em si, a partir de uma nova estética, a linguagem da denúncia e da conscientização social. Napolitano explica que

“aliando sua formação e talento com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional” (NAPOLITANO, 2014, p. 21). O historiador relata ainda que, em 1965, Glauber Rocha escreve o famoso manifesto “a estética da fome” e segundo o autor “Glauber defendia a ideia de que a “fome” era o nervo da sociedade subdesenvolvida. [...] Para ele, só o cinema Novo soube captar essa “fome”, na forma de imagens sujas, agressivas, toscas, cheias de violência simbólica” (NAPOLITANO, 2014, p. 25-26). E era sob esse contexto histórico que cultural que fora lançado o *Quarto de despejo*.

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

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

Ao refletir sobre esse “mundo” apresentado por Carolina, com o seu estilo único de escrever –de quem está do lado de dentro, de quem vive e sofre cotidianamente – , conclui-se se tratar de uma trajetória que se repete, expande-se e, por fim, delinea uma memória de inúmeras histórias semelhantes. Essas histórias devem ser conhecidas, entendidas e, desse modo, podem conscientizar acerca de um passado não tão distante, como é o caso da história de Carolina, que, de algum modo, causam uma transformação de pensamento.

Dez anos depois do lançamento de *Quarto de Despejo*, surgem as obras de Maria Auxiliadora da Silva em outro contexto histórico, mas igualmente trazendo as suas narrativas pessoais, mas a partir da pintura. Era o período da ditadura militar, entretanto as suas obras que, a partir de um primeiro olhar, pareciam “inocentes”, não passaram pelo crivo da censura.

São quadros muito coloridos e trazendo temáticas diversas, como festas religiosas, pagãs, cenas de pessoas trabalhando em plantações, namorando,

estudando, amigas banhando-se, preparando-se para sair. Cenas que mantêm movimentos, que abordam curtas narrativas, ao modo como Klee explica:

O olho se constrói, pois de modo que a cavidade ocular se sustente de trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento deve abandonar o fragmento anterior. [...] A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não as saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações (KLEE apud GONÇALVES, p. 65).

Ao mesmo tempo, Auxiliadora apresenta uma série significativa de orixás femininas, a partir de seus estudos sobre religiões de matriz africana. Ao saber que fora acometida de uma doença grave, os seus últimos quadros fazem do tema da morte e de sua passagem o motivo principal.



Figura 1- “Sem título” (Ama de leite). Fonte: Maria Auxiliadora da Silva: vida cotidiana, pintura e resistência, 2018, p. 154. (catálogo)

Em “Sem título” (Ama de leite), de 1970, Auxiliadora apresenta uma mulher negra que amamenta uma criança branca, não um bebê, mas uma pequena criança loira de olhos azuis. Como todo pintor consagrado, que segue a tradição pictórica, Auxiliadora pinta um quadro de uma mulher que amamenta uma criança, remetendo, assim, não apenas a uma ama de leite, como sugere o título⁴, mas, também, a uma mãe que carrega o seu filho no colo, a mãe do menino Jesus, tema que foi referência nas artes desde os primórdios do Cristianismo.

Na pintura, uma mulher vestida de chita, com um lenço de estampa semelhante na cabeça, amamentando uma criança branca no colo, alude à representação de uma mãe preta, ou seja, de uma ama de leite, ou mesmo de uma babá, profissão que surge e se mantém desde abolição da escravatura e que substitui a ama de leite. As mulheres negras passaram a trabalhar nas casas de seus patrões e não mais de seus senhores. Desde então, cuidavam dos filhos dos patrões, amamentando-os por meio da troca de um quartinho afastado da sala (o famoso quarto de empregada), de comida e, quando muito, de um salário insuficiente para manterem suas próprias famílias.

Essas mulheres muitas vezes eram violentadas por seus patrões ou tinham de dispor de seus corpos para introduzirem os filhos de seus patrões ao sexo (muitas vezes, meninas ainda). E as crianças paridas dessas mulheres, às vezes, eram tidas como filhas das mulheres dos patrões (para não haver vergonha na família), e tinham de amamentar, ao mesmo tempo, os próprios filhos e as filhas dos patrões, que, por sua vez, não eram amamentadas por suas próprias mães.

Na tela de Auxiliadora, não há como negar a presença do afeto da mulher pela criança. Como se vê, a pintora insere um movimento a cena, como um palco de teatro. No fundo, há uma cortina e a pintora destaca os gestos maternais da babá (ou ama de leite) por meio de sua “voz”, de seus olhos fechados e de sua mão que carrega a criança e, ao mesmo tempo, segura uma de suas mãozinhas. Os seus lábios se movimentam como se estivesse entoando uma canção de ninar, uma canção de sua ancestralidade ou talvez balbuciando palavras soltas de benquerença. Dessa forma, por meio de gestos afetivos, um laço se cria entre a mulher que amamenta e a criança

⁴ Muitos quadros de Auxiliadora eram intitulados “Sem título”, portanto (Ama de leite) poderá ter sido acrescentado no catálogo produzido pelo MASP, em 2018, a partir de sua exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*.

que suga o seu peito. O leite, o amamentar não se fazem apenas como alimento, mas como gesto de doação, de cuidado, de atravessamento.

Há uma harmonia entre as cores do fundo da tela e a cortina que a emoldura, as quais se contrastam com o vestido, com o lenço na cabeça da mulher que amamenta, com as três flores que seguram a cortina e com os olhos da criança criando um contraste entre o azul e o marrom. No entanto, a tela é iluminada pela cor da criança e seu cabelo, como se houvesse uma luz focada apenas na criança, destacando o ato da amamentação, que é enfatizado também pelo tamanho dos seios da mulher. Seios fartos de leite que se derramam sobre a criança enquanto amamenta.

Auxiliadora enfatiza os laços de afeto ao inserir um fundo de corações, não apenas para preencher a tela e criar uma paleta harmoniosa entre a cortina e o fundo da tela que se contrastam com a cor de seu vestido, mas como uma confirmação do momento de dileção. Com a outra mãozinha, a criança toca o peito doado em um gesto de troca do carinho ofertado e olha para sua ama-babá-mãe.

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

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

Essa mulher tem-se reinventado há mais de quatro séculos para ser inserida na sociedade, por meio de sua arte, de sua voz, criando, assim, uma velha/nova força artística, uma voz ancestral a se renovar a cada dia para falar criticamente, para denunciar, sem perder os afetos, gostos e prazer.

Ao trazer para uma tela justamente uma mulher que amamenta uma criança branca, Auxiliadora rememora não apenas o contexto histórico a que as mulheres negras foram submetidas nos últimos cem anos, mas toda a sua condição de escravizada e encravada na casa do seu senhor patrão.

Há um peso memorialístico nessa imagem, uma história de 500 anos que se remonta. Há uma crítica social, racial e sobre o sexismo que se instalou em nosso país, que engessa o papel da mulher negra na sociedade.

Portanto, ao rememorar essa imagem em um quadro, Auxiliadora constrói uma cena harmoniosa por meio de sua forma e das feições das personagens, no entanto, descortina uma memória de imobilidade social, de submissão e de violência racial.

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

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

Nesse sentido, Auxiliadora fazia parte da grande camada da população desfavorecida e marginalizada. A pintora, como já mencionado, fazia parte de uma família numerosa de artistas e artesãos, os quais expunham no Embu das Artes e na Praça de República. E como constata Márcia Regina Büll:

[...] os artistas pesquisados são pintores *nâifs*, que, por serem em sua grande maioria autodidatas, não eruditos e com temas populares, deixam de ser aceitos por muitos, na realidade, como disse Carl Jung: “...representam os últimos ecos da alma coletiva em vias de desaparecimento” (BÜLL, 2007, p. 16)

Nesse sentido, embora muitos quadros apresentassem à época um potente conteúdo de crítica racial, a sua produção não se tornou alvo de censura, pois pinturas *nâifs* não eram vistas como arte engajada, com conteúdo que pudesse provocar discussões de caráter crítico político. Nesse cenário, os anos 1970, ou melhor, em fins dos anos 1960, Auxiliadora se assumiu como pintora, depois de uma vida inteira trabalhando como doméstica.

No início dos anos 1970, tornou-se conhecida por pelo crítico de arte Mário Schenberg (1914-1990) e outros marchands, que a procuram para realizar exposições fora do Brasil, todavia, era sempre considerada uma artista *nâif*. Sobre aspecto, Fernando Oliva observa:

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

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

Voltando aos anos 1960, nesse momento Elza Soares já era conhecida. Entre altos e baixos, a sua carreira se firmava, gravava discos e realizava muitos shows. Nos anos 1970, exilou-se na Itália por causa da ditadura militar. Em 1983, perde aquele que dizia ser o grande amor de sua vida, o jogador de futebol Garrincha, e, em 1986, o seu filho, Garrinchinha. Assim, muito traumatizada, decide parar, não retorna aos palcos e não grava discos no período de 1988 a 1997. Neste ano, a cantora grava “Trajetória”, um disco que faz muito sucesso, e em 2000 recebe o prêmio de “Melhor cantora do milênio” pela BBC de Londres.

É a partir do ano 2000, porém, que a cantora se destaca por interpretar canções de caráter crítico racial e sociopolítico. Elza Soares cria uma assinatura não somente pela beleza e potência de sua voz, mas tanto por interpretar canções nas quais narra as próprias experiências quanto por se tornar a voz dos marginalizados e excluídos.

A sua voz apresenta um colorido muito próprio, criado a partir de variações de voz muito controladas e, ao mesmo tempo, fluidas entre os timbres, os volumes, a densidade, os prolongamentos e os encurtamentos de notas para destacar determinadas frases, o uso de melismas⁵ e outros recursos que enriquecem a frase musical. Ademais, Elza Soares apresenta e explora um recurso de voz que lhe é muito peculiar: a rouquidão, a qual a cantora a utiliza para enfatizar determinadas frases e, às vezes, conferir-lhe um sentido mais emotivo. Desse modo, percebe-se que o entendimento da letra e da melodia da canção realizadas pela intérprete é imprescindível para as variações que explora. Como aponta Pedro de Souza:

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

⁵Várias notas são cantadas em uma única sílaba da palavra.

Nesse sentido, a cantora protagoniza as canções como personagem que narra, atua e denuncia, colocando suas vivências e experiências em cada frase cantada. Sob esse olhar, refletiremos sobre a canção “A carne” (2002), composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti, e interpretada por Elza Soares no disco “Do cóccix até o pescoço” (2002), pela gravadora Maianga discos.

“A carne” (2002)

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x

que vai de graça pro presídio
e para debaixo do plástico
que vai de graça pro subemprego
e pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x

que fez e faz história
segurando esse país no braço
o cabra aqui não se sente revoltado
porque o revólver já está engatilhado
e o vingador é lento
mas muito bem intencionado
e esse país
vai deixando todo mundo preto
e o cabelo esticado

mas mesmo assim
ainda guardo o direito
de algum antepassado da cor
brigar sutilmente por respeito
brigar bravamente por respeito
brigar por justiça e por respeito
de algum antepassado da cor
brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra 5x

A canção se inicia com Elza Soares cantando à capela, o primeiro verso – “A carne mais barata do mercado é a carne negra” – com muito volume, voz muito rouca e prolongando, ainda, a referida extensão frasal *ad libitum*, sem um ritmo marcado com uma melodia que remete a uma oração. A cantora principia o seu canto já anunciando a temática crítica e contundente da canção. Na primeira melodia, as notas se repetem e apenas no final das frases sofrem alguma variação, aproximando o canto da fala; à medida que as notas se seguem, Elza Soares declama cada nota com uma coloração diferente, acentuando, assim, cada sílaba e reforçando o sentido da frase.

Logo após, entra o ritmo *hip hop* e umas vozes faladas que acompanham o canto de Elza Soares, o qual repete mais quatro vezes o primeiro verso. São frases melódicas que não variam muito em suas notas: não há saltos melódicos de mais de uma terça. No entanto, Elza realiza umas variações cantando a mesma frase melódica em uma terça mais aguda e variando seu timbre de voz. Há uma sonoridade diferente em cada repetição frasal, e as notas destacam-se pelas cores por ela impressas nos versos melódicos por meio de sua voz.

O ritmo dançante dialoga com a melodia criando um contraste com a letra de denúncia; no entanto, esse contraste confere uma força ainda maior à temática de crítica e de denúncia ao racismo e ao lugar do negro em nossa sociedade. O primeiro verso (a carne mais barata do mercado é a carne negra) por si só possibilita refletir sobre a discriminação racial, a marginalização do negro e sua posição social. É um grito que se repete e se expande na voz de Elza.

Na primeira estrofe, a canção segue a sua denúncia e apresenta o lugar do negro hoje: a prisão, a morte indigente, o subemprego e a marginalidade que leva à loucura ou ao olhar discriminatório, que vê o negro marginalizado como louco. São os piores destinos a que o negro é imposto, remetendo-nos a à violência diária a que é submetido.

Após repetir o verso inicial cinco vezes novamente (refrão), a segunda estrofe segue com a declamação dos versos, sem melodias, remetendo ao *rap*. Os versos são declamados com ritmo, porém sem melodias, embora haja um ritmo de samba ao fundo que conduz a canção. Nesses versos, a cantora intercala declamação com melodias.

A letra declamada e cantada rememora o papel do negro na história do Brasil, participante ativo em seu desenvolvimento por meio do trabalho escravo (“segurando esse país no braço”) e posteriormente submetido ao subemprego, e a violência que lhe é imputada, levando-os a morte.

Observa-se que os versos– “que fez e faz história/segurando esse país no braço/ o cabra aqui não se sente revoltado/ porque o revólver já está engatilhado” – apresenta um aparente conformismo (como na tela de Auxiliadora). No entanto, o “conformismo” abordado, na verdade, é uma crítica ao poder do Estado de não proteger o negro, de não lhe dar oportunidades e de colocá-lo em um “lugar” imutável da sociedade, como denuncia Gonzalez (1983).

Na próxima estrofe (terceira), os versos seguem a mesma estrutura da anterior, entre declamação e melodia; entretanto, a sua letra conduz à temática de resistência e luta do negro em referência aos antepassados que brigavam e resistiam. Ao final da canção, o verso inicial é repetido cinco vezes retomando o seu início, expedindo a um movimento circular.

A canção guarda em si, através de três versos e um refrão (que contém um único verso, no entanto, potente em significante e significado), toda a história do legado da escravidão no Brasil. A canção memorialística se aprofunda a partir das seguintes observações de Jessé Souza sobre a identidade brasileira:

Parte da alma de todo o brasileiro sem exceção, de todos nós que nos imaginamos com a autocomplacência e com a autoindulgência de quem diz: tudo bem, temos lá nossas mazelas, nossos problemas, mas nenhum povo é mais caloroso, mais simpático e sensual neste planeta. “Isso”, essa deliciosa “fantasia compensatória”, ninguém nos tira. Ainda que nossos graves problemas sociais sejam insofismáveis, temos vantagens comparativas em relação a outros povos pela nossa cordialidade, simpatia e calor humano (SOUZA, 2016, p. 46).

Em contraponto à letra da canção interpretada por Elza, Souza nos faz refletir sobre uma falsa memória que criamos sobre nossa sociedade desde a abolição da escravatura: um povo bom, amável, que doa suas roupas velhas ao invés de jogá-las no lixo, que se sente caridoso por alimentar os pobres com seus restos da geladeira. E, portanto, quando se escuta uma canção como “A carne”, uma elite branca pouco entende, ou não aceita, mas essa é a nossa verdadeira história/memória: uma sociedade que se formou a partir do trabalho escravo, da exploração e da violência e essa memória não se deve apagar.

Considerações finais

A partir das reflexões realizadas sobre as obras de Carolina Maria de Jesus, Maria Auxiliadora da Silva e Elza Soares, demarcamos a possibilidade de haver uma compreensão mais aprofundada da história e da memória de nosso país. Em um momento no qual atestamos a fragilidade da democracia por meio do retrocesso histórico que vivemos, conhecer e entender o passado torna-se imprescindível para que erros e distorções históricas não ocorram novamente.

As temáticas abordadas pelas artistas em suas obras – o racismo, o legado da escravidão, o papel da mulher negra em nossa sociedade, a violência e a marginalidade – configuram pontos nevrálgicos que não devem cair no esquecimento. A partir da rememoração de obras como as de Carolina, Auxiliadora e Elza, resta a possibilidade de que sejam entendidas e absorvidas as histórias de opressão que essas artistas contam a partir de suas experiências e de seus olhares sobre o outro. As rememorações criam a memória e, portanto, uma conscientização não apenas individual, mas também coletiva. Para Walter Benjamin “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará”. (BENJAMIM, 1994, p. 224)

E é sobre o tempo passado – o qual pode ter passado há poucos instantes do agora e acerca de histórias de vidas, as quais, conjugadas, contam a história de um país. Sobre uma memória que não deve se apagar tampouco se distorcer. Sobre um passado que se deve “fixar” a partir da literatura, da pintura, da canção, da arte, para que se empreendam verdadeiras mudanças históricas e sociais neste pobre e combalido país.

Referências Bibliográficas

- BARDI, Pietro Maria. *Maria Auxiliadora da Silva*. Torino: Giulio Bolaffi, 1977.
- BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- GONZALEZ, Lélia. Mulher negra, essa quilombola. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2014.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução. Bernardo Leitão...[et. Al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Globo, 1997.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

PEDROSA, Adriano. OLIVA, Fernando. *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Ed. MASP, 2018.

SOUZA, Jessé. *A Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

SOUZA, Pedro. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. *Revista outra travessia.p.* 99-114, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8552.2011n11p99/18078> Acesso em: 13/07/2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução. Jerusa Pires Ferrreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.