

Clementina de Jesus, Aparecida Martins e a tradição de mulheres negras sambistas

Clementina de Jesus, Aparecida Martins and the
tradition of black women samba singers

NAYARA CRISTINA DOS SANTOS

Bacharel e Licenciada em História (UFRJ), Mestranda em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV), pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras (UFRJ), Assistente de Projetos no Centro de Memória do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro (CDM/MPRJ).
santoos.nayh@gmail.com

RESUMO: Clementina de Jesus (1901-1987) e Aparecida Martins (1939-1985) são duas mulheres negras, sambistas e partideiras que alcançaram sucesso e o mercado fonográfico durante as décadas de 1960 e 1970 - auge da ditadura civil-militar - com repertórios voltados à valorização da religiosidade de matriz africana. A partir da análise destas duas carreiras, este texto objetiva posicioná-las como mulheres negras que fizeram uso criativo do lugar de marginalidade social articulando arte, educação e trabalho por meio de suas trajetórias como empregadas domésticas e sambistas. Considerando as semelhanças e divergências dos dois percursos artísticos, vislumbra-se a ampliação do conceito de intelectualidade para as experiências das classes trabalhadoras, indicando a pertença de ambas a uma longa tradição de mulheres negras sambistas, demonstrada por carreiras como de Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Georgette, Glória Bomfim, Nega Duda, entre outras, também oriundas das classes trabalhadoras e que, por meio da música, afirmaram a herança africana na cultura nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-abolição, samba, mulheres negras.

ABSTRACT: Clementina de Jesus (1901-1987) and Aparecida Martins (1939-1985) are two black women samba singer who achieved success in the phonographic market during the 1960s and 1970s, the height of the repression imposed by the civil-military regime, with repertoires focused on the valorization of the religiosity of the African matrix. Based on these two careers, this text aims to position them as black women who made creative use of the place of social marginality, articulating art, education and work through their trajectories as maids and samba singers. The similarities and divergences between the two trajectories show the possibility of expanding the concept of intellectuality to the experiences of the working classes, indicating the belonging of both to a long tradition of black women samba singers, demonstrated by careers such as Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Georgette, Glória Bomfim, Nega Duda, among others, also from the working classes and who, through music, affirmed the African legacy in the national culture.

KEYWORDS: Post-abolition, samba, black womenschools.

Introdução

A historiadora Márcia Cardoso disse certa vez, em atividade do Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras UFRJ, coordenado pela Profa. Dra. Giovana Xavier, que fazia parte do papel de historiadoras e historiadores negros inventariar as histórias de suas comunidades. Por definição, um inventário é o catálogo de bens pertencentes a uma pessoa falecida a ser transferido aos seus herdeiros. Este texto, neste dossiê que focaliza Biografias e Trajetórias Negras do Samba Carioca, objetiva recontar e visibilizar a trajetória de duas importantes sambistas para este cenário, inventariando suas contribuições para história do Brasil República a partir dos desdobramentos do pós-abolição.

Clementina de Jesus (1901-1987) e Aparecida Martins (1939-1985) são duas mulheres negras que alçaram sucesso como sambistas e partideiras na cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1960, obtendo grande destaque nos anos de 1970. Além dos paralelos como a estética e a afirmação da religiosidade afro-brasileira entre as duas carreiras, a motivação da escolha por estas mulheres se dá porque a vida de Clementina, muito bem narrada por jornalistas, nos permite também um estudo histórico sobre as transformações do pós-abolição, como o caso da migração do Vale do Paraíba, e a maneira como algumas leis, como a do Ventre Livre, afetaram diretamente sua família. Aparecida, por sua vez, é tomada como referência por sua relevância e pioneirismo artístico, ainda não estudado em profundidade por pesquisadores. Consequentemente, o objetivo é inventariar as contribuições de ambas para a consolidação da tradição de mulheres negras sambistas realizando um estudo de caso das duas trajetórias.

Neste sentido, cabe examinar as transformações sofridas pelo samba ao longo do século XX. Há e havia uma infinidade de tipos de samba: samba de terreiro, partido-alto, samba-enredo, entre outros, que se apresentavam como mecanismos de valorização de identidades negras negadas pela escravidão e pelo pós-emancipação. Restrito quase que exclusivamente aos espaços de interação de grupos negros e profundamente ligado à religiosidade de matriz africana, sua conversão em símbolo nacional ocorreu na esteira das políticas nacionalistas instituídas por Getúlio Vargas, a partir da década de 1930. Entre as propostas do governante destacava-se a promoção da “brasilidade (...), uma identidade nacional, racial e culturalmente integrada”, a regulamentação do carnaval e a valorização

do samba como elemento nacional (ALBERTO, 2017, p. 161). Até então, o ritmo era tratado a partir do estigma da vadiagem, mesmo *status* atribuído à população negra recém egressa do cativeiro.

Entretanto, esta nacionalização teve pelo menos três ônus que se relacionam com as escolhas estéticas e de repertório de Clementina e Aparecida. O primeiro é que ao mesmo tempo que valorizava este elemento negro na identidade nacional, mantinha e consolidava hierarquias raciais e de classe, privilegiando artistas brancos e de classe média, a exemplo de João Gilberto, Vinicius de Moraes e Nara Leão, em detrimento de artistas negros e oriundos das favelas e periferias. A análise deste aspecto é fundamental porque tanto Clementina quanto Aparecida eram oriundas das classes trabalhadoras e residiam em favelas ou muito próximas a estas durante boa parte da vida, portanto, estavam previamente excluídas do cenário musical em destaque.

A predileção por artistas brancos foi acompanhada da repaginação do gênero para sua adequação à identidade nacional, o que ocorreu por meio da suavização do ritmo, em particular pela retirada dos instrumentos que o aproximavam dos sambas de terreiro e dos ritos sagrados. Isto se liga ao segundo ônus fruto da nacionalização do samba, seu afastamento das religiões afro-brasileiras, que representaram, em termos culturais, a ressignificação e reconfiguração de elementos africanos em interação na diáspora.

Durante o Império, a liberdade de credo era permitida apenas ao cristianismo, com a instauração da República, formalmente, todas as religiões passaram a ser permitidas, entretanto, muitos dos elementos das religiões de matriz africana passaram a ser perseguidos. Essa discriminação travestiu-se de combate à feitiçaria e ao curandeirismo, marginalizando socialmente seus adeptos. Ao longo da primeira metade do século XX, época de juventude de Clementina, foi comum a repressão policial aos terreiros, a interrupção de rituais, destruição de altares e detenção de participantes. Essas ações eram incitadas pela imprensa e fomentadas pela Igreja Católica (DIAS, 2019). Na década de 1960, com a chegada de denominações evangélicas neopentecostais no Rio de Janeiro desencadeou-se a caracterização das entidades afro-brasileiras como demônios¹. Nos anos de 1970, auge das carreiras de Clementina e Aparecida, a Igreja Católica reforçou ainda mais sua posição oficial contra religiões afro-brasileiras, impetrando pedido de censura a tais práticas na Arquidiocese do Rio de Janeiro (DIAS, 2019, p. 45). Por fim, a nacionalização do samba culminou também na exclusão da presença feminina

da literatura sobre o tema. A obra de referência *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré (2009), importante para os estudos teóricos sobre o gênero musical, ao analisar personagens do universo do samba carioca dá destaque quase que exclusivamente às figuras masculinas, apesar de mencionar o papel vital das tias baianas para o desenvolvimento do ritmo. Já o livro *Partido-alto: samba de bamba*, de Nei Lopes (2004), mesmo tratando aspectos como a conceituação e raízes do samba, não debate o papel feminino, especialmente de mulheres negras, nas rodas de partido-alto e para a manutenção e propagação do gênero. Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra e a própria Aparecida são representantes femininas no universo do partido-alto.

Críticas à ausência feminina na bibliografia sobre o tema são as obras da filósofa Helena Theodoro e da historiadora Marilda Santanna. Em *Guerreiras do Samba*, Theodoro (2009) elucida que o desenvolvimento de comunidades religiosas, a princípio por meio das irmandades católicas e em seguida através dos terreiros, foi o pilar que sustentou o desenvolvimento do samba ao longo do século XX. Esta sustentação só foi possibilitada pelo papel de figuras como mães de santo e tias baianas, que remontavam a força matriarcal africana e o papel político de transmissoras da memória deste grupo social. Estas figuras foram fundamentais para o desenvolvimento das agremiações negras e entendimento do samba como espaço de sociabilidade, resistência e também religiosidade, especialmente pela ligação entre eventos religiosos e rodas de samba.

Já Marilda Santanna, em *As bambas do samba: mulher e poder na roda* (2016), afirma que o apagamento sistemático da presença feminina no samba, entre outras coisas, é fruto do processo de profissionalização dos músicos e compositores, somado à perpetuação da ideia de que o papel feminino estaria circunscrito ao lugar de cuidado (mães e tias), não existindo espaço para a profissionalização delas neste ramo musical.

As argumentações destas duas intelectuais e carreiras como de Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Georgette, Glória Bonfim, Nega Duda, entre tantas outras, revela a existência de uma tradição de mulheres negras sambistas que, por meio da estética e repertório, optaram e optam por tratar temas do cotidiano das classes trabalhadoras, em particular a religiosidade de matriz africana, por meio da arte. Estas escolhas iluminam o que a socióloga Patrícia Hill Collins caracteriza como apreensão e uso criativo da margem (COLLINS, 2019), sobretudo porque, mesmo desfavore-

cidas socialmente, estas mulheres mobilizaram através da arte estratégias de subversão e resistência frente a precariedade da vida cotidiana.

Clementina de Jesus: mensageira da voz ancestral

Clementina de Jesus da Silva, também conhecida como Tina, Quelé, Mãe Clementina e Rainha Ginga (Nzinga), nasceu em 07 de fevereiro de 1901 na comunidade da Carambita, periferia do município de Valença, região cafeeira do Vale do Paraíba. Filha do carpinteiro, pedreiro, violeiro e capoeirista, Paulo Batista, e da parteira, lavadeira e rezadeira Amélia de Jesus dos Santos, a história de Clementina é profundamente afetada pelas leis relativas à escravidão. Os avós maternos e paternos experienciaram o cativeiro e sua mãe não foi escravizada em função da Lei do Ventre Livre (nº 2040/1871), que concedia alforria aos filhos de mulheres escravizadas.

Este núcleo familiar foi determinante para a relação de Clementina com a música e a religiosidade, além de caracterizador de seu repertório. Muitas das cantigas tradicionais registradas em suas obras foram aprendidas enquanto a mãe e a avó lidavam com as tarefas domésticas cantando. Além disso, seu pai, Paulo Batista, foi um dos responsáveis pela construção da igreja da Carambita, frequentada por Tina desde muito jovem e onde começou a cantar no coral. A mãe rezadeira, o pai capoeirista e a afirmação religiosa da sambista como católica revelam muito do misticismo e sincretismo religioso fortemente arraigado na cultura brasileira.

Apesar da presença ativa na comunidade da Carambita, a escassez de oportunidades de trabalho e a dificuldade de acesso à terra após a emancipação, obrigou a família a migrar do Vale do Paraíba Fluminense para a então capital federal, em franca expansão no início do século XX. A região do Vale do Paraíba foi um importante polo cafeeiro no século XIX, se destacando também pela organização de quilombos e como nascedouro de manifestações culturais que impactaram a cultura fluminense. Entretanto, a escolha dos libertos por deixar ou não a região, após a abolição da escravatura, levava em conta as possibilidades de alcançar condições básicas de sobrevivência, entre elas vida em família, moradia e produção doméstica, em particular pelas dificuldades de acesso e direito à terra enfrentadas pelos descendentes de escravizados. Desse modo, com o passar dos anos, a mobilidade passou de opção ou exercício de liberdade para uma espécie de necessidade (RIOS; MATTOS, 2004).

Durante a juventude, já no Rio de Janeiro, Tina conheceu e frequentou a casa de Tia Ciata (1854-1924), na Praça Onze, importante reduto de desenvolvimento e resistência do samba na cidade. Esta proximidade com as chamadas tias baianas, fundamentais para o desenvolvimento do samba do Rio de Janeiro marca profundamente o tipo de música (cantos tradicionais) e a maneira como Clementina passou a ser vista no universo do samba anos depois. Sua migração do Vale do Paraíba está diretamente conectada com as migrações das tias da Bahia para o Rio de Janeiro, especialmente porque possibilitaram a profusão do ritmo e da religiosidade.

Morando na zona norte, Clementina integrou diversos blocos carnavalescos e participou da fundação de escolas de samba. Alguns anos após o nascimento da primeira filha, Laís, e o fim do primeiro casamento, Quelé casou-se com Albino Correia da Silva (1917/8-1977), conhecido como Albino Pé Grande, com quem teve a segunda filha, Olga, em 1943. Com o casamento, ela trocou Oswaldo Cruz pelo morro da Mangueira, tornando-se presença marcante nos eventos da Estação Primeira de Mangueira e colega de sambistas do morro, como Cartola e sua esposa, Dona Zica.

Devota de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Clementina participava com frequência das festas anuais das igrejas da Penha e de São Jorge, onde interpretava canções de romaria, embora fosse também reconhecida como rainha do partido-alto, sendo uma das primeiras partideiras mulher nesta modalidade dominada por homens. A despeito da veia musical, Quelé tinha como ofício em tempo integral, desde a juventude, o trabalho doméstico, sendo também banqueteira e quituteira. Foi assim que levou a vida até os 63 anos de idade, quando conheceu o produtor musical Hermínio Bello de Carvalho que lhe introduziu ao meio artístico profissional.

Sua estreia nos palcos ocorreu em 1963 por meio do festival *O Menelel*, organizado por Hermínio e apresentado no Teatro Jovem, em Botafogo. A impactante estreia lhe rendeu viagens pelo Brasil e exterior na condição de referência da cultura popular negra brasileira. Alguns exemplos são suas apresentações em contextos notórios como o Festival de Cannes, na França, e o 1º Festival Mundial de Artes Negras, no Senegal, ambos em 1966. Promovido pela República do Senegal, com apoio da Unesco, o festival pretendia atrair artistas negros de todo o mundo oportunizando integrações artísticas e contatos dentro deste eixo cultural (OLIVEIRA, 2018). Outro aspecto emblemático de sua repercussão internacional é a revista japonesa *Latina*², editada em Tóquio,

cujas capas traziam foto de Clementina ao noticiar seu falecimento, em 1987. A popularidade de Clementina, enquanto representante da cultura popular negra, é fruto de seu repertório que narra experiências das classes trabalhadoras no trato de assuntos cotidianos como moradia, educação, violência, sentidos de mulheridade e respeitabilidade. O LP *Clementina e Convidados* (1979) traz, por exemplo, a canção *Torresmo à Milanesa*, composição de Adoniram Barbosa:

O enxadão da obra bateu onze hora

Vam s'embora, João!

Que é que você troxe na marmita, Dito?
Troxe ovo frito, troxe ovo frito
E você beleza, o que é que você troxe?
Arroz com feijão e um torresmo à milanesa,
Da minha Tereza!

Vamos armoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois, puxá uma páia
Andar um pouco
Pra fazer o quilo

É dureza João! 4x

O mestre falou
Que hoje não tem vale não
Ele se esqueceu
Que lá em casa não sou só eu

A música apresenta o diálogo entre dois trabalhadores, João e Dito, que em seu horário de almoço descrevem a pouca diversidade dentre os alimentos que levavam em suas marmitas (Dito levou ovo frito e João arroz com feijão e torresmo à milanesa) e reclamam do atraso no pagamento que estava previsto para aquele dia. Pode parecer um assunto simples, mas localizar em uma canção situações similares as que são vividas ratifica e impulsiona o papel político da música no debate das insatisfações fruto das desigualdades sociais.

O mesmo LP apresenta também a canção *Assim não, Zambi*, composição de Martinho da Vila:

Quando eu morrer
Vou bater lá na porta do céu
E vou falar pra São Pedro
Que ninguém quer esta vida cruel
Eu não quero essa vida assim não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi
(...)
Eu não quero crianças chorando
A velhinha esmolando uma xepa da feira
Eu não quero esse medo estampado
Num cara de nego sem eira nem beira
(...)
Abre as cadeias
Pros inocentes
Dá liberdade pros homens de opinião
Quando um preto 'tá morto de fome'
Um outro não tem o que comer
Quando um negro 'tá num pau-de-arara'
Tem nego penando num outro sofrer
Eu não quero essa vida assim não Zambi

Por meio dela, Clementina apresenta a perspectiva de um indivíduo que mora no morro e que entende que acima das rivalidades entre vizinhos estão questões sociais profundamente arraigadas na história brasileira. Entre elas a condição de vida precária daqueles que vivem em contextos de marginalidade social, como é o caso das periferias e favelas, locais para onde as populações negras migraram com os processos de urbanização e higienização das regiões centrais das cidades. A música fala ainda sobre o medo da miséria e a importância da seguridade social, que garantiria alimento e condições dignas de vida a crianças e idosos.

Essas duas canções são exemplos do caráter provocativo de sua performance, que subverte a ideia de passividade atribuída aos grupos subalternos e o lugar de estagnação conferido à velhice. Sua produção artística a posiciona como mensageira de vozes ancestrais, algo até então desconhecido no cenário nacional e na indústria fonográfica. Em um momento desfavorável para o samba africanizado, tanto no aspecto

político quanto da indústria cultural, Clementina de Jesus trouxe para o centro do mercado fonográfico um repertório construído por escravizados com suas perspectivas e leituras do mundo. Com imponência, apresentou assuntos comuns às classes trabalhadoras e negras, como senso de autovalor, autonomia financeira e autodefinição.

Aparecida Martins: uma performance combativa

Intérprete, sambista e partideira, apesar das muitas semelhanças com Clementina de Jesus, a história de Aparecida Martins apresenta algumas distinções marcantes, talvez a maior delas seja referente à carência de informações disponíveis sobre sua trajetória. Ainda pouco se sabe sobre como se desenvolveu sua carreira, entretanto, parte desta reconstituição tem sido possível por meio da coleta e sistematização de dados localizados em jornais cariocas das décadas de 1960, 1970 e 1980 e do contato e entrevista com seus familiares.

Maria Aparecida Martins nasceu em 04 de dezembro de 1939 em Caxambu, Minas Gerais, migrando para o Rio de Janeiro ainda na juventude. Além da música, trabalhou como passadeira na zona norte da cidade conciliando ao ofício as primeiras composições e a paixão pelo Clube de Regatas do Flamengo. Aparecida fez parte de uma das primeiras torcidas organizadas do clube, a Charanga Rubro-Negra, e ao time dedicou uma marchinha³. Tornou-se mãe de Luiz Alberto em 1962 e de Paulo Henrique Leal em 1966, por necessidade, entregou-os para adoção ainda pequenos. Sua amiga de longa data, a também sambista Geovana contou à jornalista Maitê Freitas⁴ que Aparecida sentia muito a ausência dos meninos. Apesar disso, seguiu sua carreira de maneira determinada buscando reconhecimento no meio artístico. Algumas fontes jornalísticas indicam que o início de sua carreira artística foi como passista no programa *"A voz do morro"*, da Rádio Tupi, sob comando do radialista Salvador Batista, na década de 1960. A atração, que divulgava composições de sambistas e de escolas de samba, tinha grande trânsito entre as agremiações fluminenses. Ao que tudo indica, foi assim que Aparecida conheceu o presidente do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Caprichosos de Pilares em 1967. O convite para integrar a escola culminou na composição *"A sonata das matas"*, também conhecida como *"Brasil em plena primavera"*⁵, que disputou e ganhou o concurso de samba enredo para o desfile do ano de 1968. Até então, apenas Dona Ivone

Lara havia alcançado o feito. Depois de participar de alguns festivais e concursos de música, na década de 1970 Aparecida realizou sua primeira gravação profissional em estúdio. Trata-se da participação nos LPs *Roda de Samba* (1973) e *Roda de Samba - vol. 2* (1975), com nomes como Sabrina, Darcy da Mangueira e Nelson Cavaquinho. Em 1975 gravou seu primeiro trabalho solo, o LP *Aparecida*, lançado pela CID.

Ao longo da carreira Aparecida gravou 5 trabalhos solos, 3 compactos internacionais, com distribuição na Alemanha e Holanda, e a participou de 6 LPs ao todo, todos relacionados ao samba e partido-alto.⁶⁷

Além das premiações por canções temáticas, os álbuns de Aparecida apresentam diversas composições de sua autoria que reiteram elementos culturais afro-brasileiros como o jongo, maracatu, corimás e eventos históricos. O 13 de Maio de 1888, por exemplo, é tratado na canção de mesmo nome:

13 de maio, ó 13 de maio (4x)

13 de maio da preta Benedita

Preta Benedita é preta bonita

13 de maio, José do Patrocínio

do Patrocínio teve seu domínio

13 de maio, Zumbi não viu

o negro livre no Brasil

13 de maio é de Rei Congo

13 de maio fandango no Quilombo

13 de maio, de Rui Barbosa

Rubem Confete e Jorge Coutinho

13 de maio da Vovó Rosa

E de Rei Congo, luz do meu caminho

Entre tantos elementos que podem ser observados na canção, destaco a referência aos abolicionistas José do Patrocínio e Rui Barbosa, o que demonstra um exercício de resgate do discurso oficial da história nacional e de seus personagens.

Talvez por consequência dos ritmos cantados e pela abordagem da cultura nacional, boa parte das reportagens e matérias jornalísticas que

analisam as obras de Aparecida compõem a coluna *Música Popular do Jornal do Brasil*, de autoria do crítico, pesquisador e historiador da música José Ramos Tinhorão. Como exemplo, há a matéria *Aparecida - Foram 17 anos, mas valeu a pena*, onde ele a posiciona como uma das “gratas revelações dos últimos tempos” localizando suas canções como “repertório de músicas ligadas à tradição religiosa africano-brasileira dos terreiros”, indicando que a sambista “tem condições de tornar-se a sucessora de Clementina de Jesus”⁸. Há matérias também no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), cujo artigo *Aparecida, o canto bantu*⁹ descreve o tema de cada uma das canções do LP *Aparecida*, destacando seu costume de intercalar nas canções o português com o vissungo.

Clementina e Aparecida: semelhanças, divergências e contraponto à ditadura

As semelhanças, conexões e divergências entre as carreiras de Clementina e Aparecida são exemplos tácitos das políticas e desdobramentos relacionados ao pós-abolição brasileiro e se estendem a diversos aspectos. Ambas trabalharam como domésticas, em casas de famílias de classe média alta durante boa parte da vida, o que exigiu a articulação entre este ofício, extremamente desgastante e precarizado em termos de direitos trabalhistas, com a carreira artística.

Acerca da precarização desta ocupação, em *Segredos da Boa Aparência: da “cor” à “boa aparência” no mundo do trabalho carioca (1930-1950)* a historiadora e antropóloga Caetana Damasceno analisa a inserção das mulheres no mercado de trabalho carioca na primeira metade do século XX e a classificação das áreas de atuação a partir do eufemismo “boa aparência”. Este eufemismo refere-se ao marcador racial destas mulheres, de forma que mulheres de boa aparência seriam mulheres brancas ou de pele mais clara, que por conta da aparência, com o passar dos anos, conseguiram migrar do trabalho doméstico para rotinas administrativas ou de escritório. Enquanto o trabalho doméstico, mais braçal e precarizado, seguiu ocupado majoritariamente por mulheres fora da linha da “boa aparência”, no caso, mulheres de pele escura. O que é o caso tanto de Clementina quanto de Aparecida.

Esta divisão das áreas de trabalho a partir da aparência demonstra o que Damasceno caracteriza como o valor extraeconômico da cor, res-

ponsável, em larga medida, pela manutenção de hierarquias sociais. No caso de Clementina, isto é ainda mais evidente nas sucessivas menções a ela como doméstica que cantava, em vez de sambista, partideira, artista ou designações do tipo, indicando que apesar do sucesso, aos olhos dos outros, a condição de trabalho precário permanecia como definidor de sua experiência de vida.

Outros três pontos de conexão entre elas são: 1) a apropriação de uma estética que remetia às religiões afro-brasileiras – roupas brancas e/ou com estampas africanas e turbantes; 2) a presença nos repertórios de canções em *vissungo*, cantos de trabalho afro-brasileiros, e iorubá; 3) a menções à orixás e entidades da Umbanda em suas canções.

Apesar de correlacionados, estes pontos podem ser discutidos separadamente, sobretudo no que refere-se à autodefinição religiosa, especialmente porque a forma como afirmavam sua religiosidade era diferente. Apesar da frequente menção aos orixás e entidades da Umbanda, Clementina afirmava-se católica. Questionada em entrevista sobre esta identificação, ela dizia que o cumprimento dos ritos afro-brasileiros estava diretamente relacionado com a possibilidade de cantar após os eventos religiosos, indicando assim que fazia o que era necessário fazer para que pudesse cantar, ainda que isso estivesse relacionado a uma religião que não era a sua. Aparecida, por sua vez, em entrevistas concedidas sobre sua carreira e mesmo pela escolha de repertório e capa de seus álbuns, fazia questão de afirmar sua pertença ao Candomblé como parte da herança deixada por seus antepassados.

A partir disso são possíveis diversas interpretações, a começar pela diferença de idade entre ambas. Clementina acompanhou da infância à vida adulta os processos de perseguição sofridos pelo samba e pelas religiões de matriz africana no Rio de Janeiro. O que pode ter contribuído para sua resistência em enquadrar-se como tal, apesar das saudações e reverências feitas em todos os seus álbuns. Aparecida, por sua vez, tendo sua carreira vinculada ao Grupo Opinião - importante foco de resistência instituído após o golpe civil-militar de 1964 e que produziu o shows musicais *O samba pede passagem* e *A fina flor do samba*, onde abriu espaço para sambistas negros, das periferias e favelas - e contemporânea de artistas como Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Geovana, que também mencionavam a pertença religiosa em canções, poderia se sentir mais confortável para fazer o mesmo.

O fato de as duas sambistas abordarem a temática religiosa e referenciarem orixás e entidades da umbanda, ainda que não fosse a fé professada por uma delas, indica, em primeiro lugar, a clara percepção de um cenário de perseguição e embate religioso e evidencia a concepção de ambas sobre a relevância do repertório e da estética que escolhiam, utilizando suas vozes, arte e acesso midiático como contraposição aos discursos oficiais que demonizavam e marginalizavam a herança africana na sociedade.

Esta postura ratifica o caráter político da música, sugerido por Angela Davis ao analisar o papel do *Soul* para comunidades negras estadunidenses. Para a filósofa, o aspecto progressista e transformador da música está refletido também em canções que incorporem de maneira sensível elementos da vida de mulheres e homens das classes trabalhadoras. Especialmente porque, de todas as formas de arte historicamente associadas à cultura negra diaspórica, a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social de comunidades (DAVIS, 2017, p. 167). Além de ser notório no repertório de Clementina e Aparecida, no caso brasileiro isso fica evidente em partidos-altos e na abordagem da cultura e história nacional presente em sambas-enredos.

Clementina de Jesus era considerada pela imprensa da época, familiarizada com a modernização do samba empreendido pela bossa nova, como a materialização dos cantos dos tempos da escravidão. Aparecida, um pouco mais jovem, era considerada a continuidade desta memória corporificada por Clementina. Além disso, a ligação entre as duas fica evidente na canção *“A Maria começa a beber”*, registrada por Quelé em 1970 e regrava por Aparecida em 1975. A mineira inicia a canção anunciando: *“Vamos saudar Clementina de Jesus com este batuque gostoso”*. Isso indica que além da comparação feita pelos jornais entre as duas carreiras, Aparecida tinha Clementina como referência para sua arte.

Outro aspecto fundamental que ratifica a relevância destas duas carreiras para a história do Brasil República é o fato delas desenvolverem-se no período de maior restrição da ditadura civil-militar, instaurada em 1964. Na contramão do processo de silenciamento das questões raciais imposto pelo regime militar, que preconizava a democracia racial, e da propaganda contrária às religiões afro-brasileiras, alavancada pela Igreja Católica, Clementina e Aparecida alcançaram o mercado fonográfico justamente com discursos de valorização dos aspectos afro-brasileiros na história nacional, reivindicando, inclusive, a religiosidade de matriz-africana, com repertórios que contavam com a retomada de um samba africanizado.

Exemplificam as atitudes divergentes da posição oficial do Estado, no caso de Clementina, canções com menção à orixás, como na canção “*Ogum Megê*” e saudação a entidades da Umbanda, como os marinheiros, em “*Marinheiro Só*”, ambos no LP *Clementina, cadê você?* (1970). E a referência à sacerdotisa religiosa, como Mãe Menininha do Gantois (1894-1986), famosa ialorixá baiana, líder do Ilê laomim Axé Iamassê, conhecido popularmente como Terreiro do Gantois, LP *Marinheiro Só* (1973).

Aparecida, por sua vez, estabelece a posição de confronto a partir da capa de seu primeiro LP *Aparecida* (1975), onde a sambista aparece com um vestido de estampa africana, um turbante branco e agachada de costas para uma pedreira, acendendo velas em clara referência ao Candomblé. Repetindo a afronta em seu LP *Foram 17 anos* (1976) cujas canções, além de saudar diversos “Deuses Afros”, apresenta uma música intitulada “*Todo mundo é preto*”, fazendo referência à herança africana presente na população brasileira. Este disco foi considerado pelo *Jornal do Brasil* um dos 20 melhores álbuns de 1976.

Evidentemente, esse movimento de enaltecimento da identidade negra no espaço público não passou ileso aos desmandos da ditadura. Em função disso, este LP de 1976 foi previamente censurado por órgãos de repressão. O veto, que se deu justamente por causa da canção “*Todo mundo é preto*”, afirmava que a letra apresentava “conteúdo depreciativo às pessoas de cor”. Dias depois, provavelmente após apelação da gravadora CID, responsável pela produção do álbum, um novo parecer, então favorável, foi liberado por outro Técnico de Censura. O texto afirmava:

Com o título acima, temos mais uma das muitas letras já existentes, com termos de origem afro-brasileiro, muitos à gosto dos adeptos deste culto. A sentença “todo mundo” não traz nenhum sentido de determinação depreciativa, se não, inversamente, um sentido de indeterminação de pessoa, que apaga completamente a configuração de ofensa. O autor deseja referir-se aos pretos restritos ao ritual da ceita. Consequentemente, determinamos a sua aprovação por julgarmos que, a composição nada traduz com este sentido, digo, com este propósito.

Apesar do que parece ser um engano inicial na interpretação da canção, o documento, disponível no fundo Serviço de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, demonstra a atenção do regime militar ao que era veiculado por artistas negros. Esta atenção e prévia censura não

impediu que os álbuns seguintes de Aparecida continuassem a tratar do tema da religiosidade e da identidade negra brasileira.

O samba como testemunho histórico

Observando as apostas de Clementina e Aparecida em uma estética marcadamente afro-brasileira e o provocativo repertório ressaltando a herança africana do Brasil, as duas carreiras evidenciam um modo contra hegemônico de lidar com as realidades sociais, enfraquecendo a dominação e subordinação imposta pelas classes dominantes (COLLINS, 2019). Suas posturas de subversão diante das intersecções de raça, classe, gênero e idade evidenciam a possibilidade de análise das duas trajetórias pelo viés da intelectualidade, materializado na forma como articularam arte e trabalho. Logo, estas duas experiências estão em acordo com o que a escritora e teórica Grada Kilomba caracteriza como sujeitos: “(...) aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, nomear suas histórias” (KILOMBA, 2019). Clementina e Aparecida alcançaram sucesso como sujeitas de suas histórias, reiterando a emergência de intelectualidades baseadas em tradições orais de matriz africana (COLLINS, 2019, p. 49-55).

Ancorada pelos diálogos entre Pensamento Feminista Negro e História Social, estas trajetórias se inserem na *História Intelectual de Mulheres Negras*, como sugere a historiadora Giovana Xavier (2019). Sendo possível identificar o universo do samba como espaço onde estas as artistas expressaram suas vozes e discutiram os mais diversos assuntos do cotidiano: dores, amores, insatisfações, alegrias etc., desassociando estas performances de qualquer ideia de passividade, em particular porque representam homens e mulheres que sobreviveram e resistiram à experiência da escravidão e do racismo no Brasil. O que está em pleno acordo com o que o historiador Luiz Antonio Simas caracteriza como elementar no samba. Trata-se de “(...) formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão”, celebração dos deuses e louvação aos ancestrais, funcionando como “testemunho e fonte documental” de determinada época (SIMAS, 2020, p. 114). Neste caso, o samba como testemunho histórico do Brasil República e dos embates necessários para o registro e manutenção da herança negra na história nacional.

NOTAS

¹ Na década de 1960, esta influência é personificada na figura de Robert McAlister, bispo protestante Canadense que fundou no Brasil a Igreja Nova Vida.

² Revista japonesa especializada em música contemporânea. Já foram capa da revista nomes como Tom Jobim, Gilberto Gil, Tim Maia, Criolo, Marcelo D2, entre outros.

³ *Jornal dos Sports*, p. 8, *Alegria de vencer samba acaba em tristeza*, 06/01/1968

⁴ Aparecida, a samba negra. Disponível em: <<https://medium.com/zumbido/aparecida-a-samba-negra-8ced-383f18a6>> Acessado em: 18 nov. 2021.

⁵ Galeria do Samba. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/caprichosos-de-pilares/1968/>> Acessado em: 28 de set. 2021.

6

7

⁸ *Jornal do Brasil*, p. 2, caderno B, 27/11/1976.

⁹ *Tribuna da Imprensa*, p. 2, suplemento, 30/11/1975.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Marta; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric. **Cultura negra: Festas, carnavais e patrimônios negros**. vol. 1. Niterói: Eduff, 2018.
- ALBERTO, Paulina. **Termos de Inclusão: Intelectuais Negros Brasileiros no século XX**. Campinas: Unicamp, 2018.
- COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política de empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CHALHOUB, Sidney. **Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX)**. In: *História Social*, 2010, 33-62.
- DAMASCENO, Caetana. **Segredos da Boa Aparência: da “cor” à “boa aparência” no mundo do trabalho carioca (1930-1950)**. Rio de Janeiro: Edur/UFRJ, 2011.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**.

São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DIAS, João Ferreira. **“Chuta que é Macumba”: O Percurso Histórico-Legal da Perseguição às Religiões Afro-Brasileiras**. Sankofa. Ano XII, Nº XXII, maio/2019.

FRIAS, Lena. **Rainha Quelé - Clementina de Jesus**. Valença: Editora Valença S.A, 2001, p. 81.

GONZALEZ, Léila; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. **Dicionário da História Social do Samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MUNHOZ, Raquel; MARQUESINI, Janaína; CASTRO, Felipe; COSTA, Luana. **Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

OLIVEIRA, Maybel. **I Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar**. In: *Anais do XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, 2018, Rio de Janeiro. RIO, Ana; MATTOS, Hebe. **O pós-abolição como problema histórico: balanço e perspectivas**. TOPOI, v. 5, n. 8. P. 170-198, jan/jun. 2004.

SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. 2. ed. Bahia: Edufba, 2019.

SILVA, Carlos. **Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural**. 2016. 174f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis.

SIMAS, Luiz A. **O corpo encantado das ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.

THEODORO, Helena. **Guerreiras do samba. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares**. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lourdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição**. 1. ed. Eduff, 2020.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

