

Mulheres do samba:

Representações de gênero, raça e geração em Clementina de Jesus

Samba women: Representations of gender, race, and
generation in Clementina de Jesus

GABRIELA BORGES ANTUNES

Doutora em sociologia pelo departamento de Ciências Sociais da UnB
gabriela.antunes4@gmail.com

RESUMO: A partir dos anos 1960, com a áurea de autenticidade colada à sua musicalidade, Clementina de Jesus foi integrada como intérprete ao rol das grandes cantoras brasileiras. Ao concretizar essas lembranças em seu canto e sua mimese, Clementina seria considerada ícone da história de um grupo negro, uma história em muito silenciada e desvalorizada. Junto com Clementina, uma geração de compositores e cantores de samba das periferias urbanas cariocas foi redescoberta e apresentada por um grupo de intelectuais de esquerda para um público de classe média. Clementina enquadra-se nesse modelo pensado pelos intelectuais do samba, que buscaram na cultura popular uma expressão de nossa brasilidade mais autêntica. Contudo, observa-se que esse enquadramento encontrou caminhos próprios daquele pretendido pelos intelectuais da época. A Esse artigo busca analisar as novas representações que recaem sobre o corpo negro de Clementina de Jesus. Como também o seu protagonismo e o agenciamento, a partir do potencial de sua presença de sua voz na mídia e junto ao seu público dos seus shows.

PALAVRAS-CHAVE: Clementina de Jesus; Mulheres Negras, Samba, Identidade; Cultura Popular; Representações Sociais; Mediadores.

ABSTRACT: From the 1960s onwards, with the aura of authenticity attached to her musicality, Clementina de Jesus was integrated as a performer in the role of great Brazilian singers. By making these memories come true in her singing and mimesis, Clementina would be considered an icon in the history of a black group, a history that was much silenced and devalued. Along with Clementina, a generation of composers and samba singers from Rio's urban peripheries was rediscovered and presented by a group of left-wing intellectuals to a middle-class audience. Clementina fits into this model conceived by samba intellectuals, who sought an expression of the most authentic Brazilianness in popular culture. However, it is observed that this framing found paths specific to the one intended by the intellectuals of the time. This article seeks to analyze the new representations that fall on the black body of Clementina de Jesus. As well as her protagonism and agency, from the potential of her voice presence in the media and with her audience at her shows.

KEYWORDS: Clementina de Jesus; Black Woman; Samba; Popular Culture; Social Representations; Cultural Mediators.

Introdução

Este artigo é animado pela compreensão da constelação de fatores que geraram e condicionaram o prestígio adquirido por Clementina de Jesus. Contudo, não se trata de reiterar tão somente a versão da história segundo a qual o êxito obtido pela cantora reflete as interpelações dos agenciamentos dos mediadores culturais. Sem menosprezar esse último aspecto, interessa-nos examinar e interpretar o tipo de agenciamento próprio ao trajeto de Clementina. Desta forma, busca-se por meio do conceito de interseccionalidade o resgate da interligação entre gênero e raça para tratar da realidade própria das mulheres negras brasileiras no campo da produção musical. Este conceito responde à necessidade de achar um espaço para pensar a relação raça e gênero a partir das várias realidades vividas pelas mulheres e de reconhecer a própria diferença entre elas, descartando a possibilidade de um ponto de vista feminista único, universal. O percurso obedece ao objetivo de propor uma conceituação ainda que incipiente sobre história oral e memória, isto com o propósito de refletir a produção intelectual e artística das mulheres negras e suas expressões de resistência e luta cotidianas.

Na seção seguinte, analisa-se o samba como um campo cultural que, ainda no século XX, conta com pequena participação das mulheres como profissionais, constituindo-se em um espaço ainda dominado por intérpretes, compositores e produtores masculinos. Em seguida, apresenta-se alguns exemplos de mulheres negras pioneiras no mundo do samba que, ao longo do mesmo século XX, romperam barreiras e conseguiram um lugar como compositoras e intérpretes: Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Clementina de Jesus. Ao final, busca-se analisar parte da trajetória de vida de Clementina de Jesus para compreender as formas de inserção e as barreiras que esta cantora enfrentou ao buscar adentrar no universo da música popular no Rio de Janeiro.

Por último, o artigo trata do protagonismo e do agenciamento de Clementina, a partir do potencial de sua presença de sua voz na mídia e junto ao seu público nos shows feitos ao longo de sua carreira. Junto com Clementina, uma geração de compositores e cantores de samba dos morros e dos subúrbios cariocas foi redescoberta e apresentada por um grupo de produtores e intelectuais de esquerda para um público de classe média. Clementina enquadra-se nesse modelo pensado pelos intelectuais do samba, mediadores culturais, que buscaram na cultura popular uma expressão de nossa brasilidade mais autêntica. Contudo, ao longo da história, observa-se que esse enquadramento encontrou caminhos próprios daquele pretendido pelos intelectuais da época.

Crítica ao pensamento feminista e ao conceito de interseccionalidade

A importância dos estudos feministas e do conceito de interseccionalidade para compreender as mulheres negras do samba deriva da observação de que um e outro aspecto antes citado proporcionaram à categoria de gênero uma ampliação de horizontes analíticos, no instante em que o delineia em meio às relações com os conceitos de raça, classe, território, geração entre outros. Desta maneira, o conceito de interseccionalidade reforça a necessidade de pensar o gênero em sua heterogeneidade e nas especificidades histórica e de vida. Essa intersecção entre gênero e raça, portanto, oferece um outro ponto de vista para pensar as mulheres negras e suas condições diferenciadas de trabalho, maternidade, relações conjugais e violência em relação à uma categoria única e universal para pensar as relações de gênero.

Ao analisar o protagonismo intelectual das mulheres na literatura, Clóvis Brito (2014) chama atenção: se, no século XIX, a elas não era permitido a educação, acesso ao mundo público e a divulgação dos seus trabalhos, hoje mesmo tendo enfrentado muitos obstáculos para tornarem-se

protagonistas, a produção das mulheres é ainda restrita na literatura e na música erudita, no cenário cultural brasileiro. Da mesma forma, pode se observar dentro da música popular, em especial no mundo do samba, no que se refere ao protagonismo das mulheres negras da periferia, que se destina a presente seção. Ao mesmo tempo, muitos são os estudiosos que buscam fazer ouvir os silêncios da história, interpelando a arbitrariedade de certas fontes documentais e apresentando novos capítulos aos registros historiográficos existentes. Esses historiadores fazem ver que, por trás do aparente silêncio das vozes femininas, observa-se a presença de vozes dissonantes a imprimir itinerários improváveis (Miceli 2005: 13). Assim argumenta Michelle Perrot (2005), ao constatar que, em cada momento histórico, pode-se observar os esquemas de representação inferiorizada das mulheres por meio da cultura e das artes, mas também, os modos como as mulheres conseguiram criar estratégias e instrumentos para transitar nas lacunas possíveis.

O pensamento feminista surge também como um diferencial para pensar as questões relacionadas ao gênero. Ele se constitui como um pensamento crítico em relação às epistemologias tradicionais. Desta forma, as epistemologias feministas se contrapõem aos padrões dominantes de análise dos fenômenos construídos pela ciência moderna ocidental que não levam em conta a subjetividade do pesquisador (a) marcado (a) por gênero, raça, classe, sexualidade, entre outros marcadores sociais, buscando um conhecimento objetivo e neutro, e a separação entre sujeito e objeto. Três respostas foram apresentadas pelo feminismo para a construção de uma epistemologia feminista: a epistemologia empirista feminista; as tendências pós-modernas; e as epistemologias perspectivistas ou do ponto de vista (standpoint) (Harding 1996). A perspectiva do ponto de vista tem sido utilizada por estudos sobre a questão das mulheres negras como forma de enfocar as especificidades desse grupo em relação ao grupo das mulheres brancas e de classe média. Esta perspectiva trabalha com as diferentes visões,

evidencia as várias realidades vividas pelas mulheres e reconhece a própria diferença entre elas, descartando a possibilidade de um ponto de vista feminista único, ou ainda, de um ponto de vista dominante. As mulheres estão sujeitas a situações diversas de opressão, dependendo do grupo social a qual pertencem. No caso das mulheres negras, o racismo é visto como uma estrutura de dominação que marca profundamente a sua vida. Para perspectiva das mulheres negras a intersecção entre opressão de gênero e opressão racial será a base da produção do conhecimento (Cardoso, 2012: 72).

Muitas críticas foram feitas em relação às perspectivas feministas pelas feministas negras norte-americanas na década de 1980 e 1990 e por outras estudiosas que representam o pensamento latino-americano e pós-colonial, por priorizarem as experiências e condições de vida das mulheres brancas, heterossexuais e da classe média. Para analisar as especificidades relacionadas à experiência de vida das mulheres negras, essas autoras vão se ancorar no conceito de interseccionalidade de raça, gênero e classe social. As “feministas de cor” moveram-se conceitualmente por uma análise que enfatiza a interseccionalidade das categorias gênero e raça. O conceito de interseccionalidade permite analisar e compreender a complexidade das relações sociais. Este conceito aparece nos estudos que relacionam a questão de gênero, classe e raça. O objetivo consiste em tratar estes fatores estruturais e dinâmicos de forma associada para explicar os fenômenos sociais relativos a contextos de exclusão e geração de desigualdades persistentes. Este conceito foi apresentado por feministas negras norte-americanas nos anos 80: Combahee River Collective (1988), Patrícia Hill Collins (1990), Kimberlé Crenshaw (1991). (Lugones 2014).

Segundo Lugones (2014), o desenvolvimento dos feminismos do século XX não fez explícitas as conexões entre gênero, classe e a heterossexualidade como racializados. Este feminismo enfocou sua luta e sua forma de conhecer e teorizar, contra uma caracterização das

mulheres como frágeis e débeis tanto corporal como mentalmente, reclusas ao espaço privado, e sexualmente passivas. Mas não explicou a relação entre essas características e a raça. A análise destas categorias de forma separadas invisibilizaram a compreensão das mulheres negras como vitimizadas dentro da categoria mulher e dentro da categoria racial. A definição de interseccionalidade de Crenshaw (1991), justamente, refere-se a forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criaram desigualdades básicas que se cruzam e estruturam as posições relativas dos indivíduos segundo o gênero. De acordo com sua perspectiva, todas as mulheres de algum modo estão submetidas à discriminação de gênero, contudo outros fatores são responsáveis por criarem problemas e vulnerabilidades exclusivos de determinados grupos específicos de mulheres. Esta autora propõe, portanto, um modelo analítico que possibilite a identificação das várias formas de subordinação, refletindo os efeitos interativos da discriminação da raça e do gênero. Desta maneira, permite compreender a diferença entre os subgrupos de mulheres, como também a diferença entre homens e mulheres.

Por outro lado, ao tratar da questão da interseccionalidade de raça e gênero, Patrícia Collis (1990) refuta o entendimento de que existe um único ponto de vista válido, seja das mulheres, de modo geral, ou das mulheres negras, de modo particular, recusando também a representatividade de uma mulher universal. Essa concepção aponta para a impossibilidade da representação unitária de uma política feminista e sublinha a viabilidade de emersão de uma gama diversa de referenciais epistemológicos construídos a partir de outros marcadores sociais, como raça, idade e diversidade sexual.

As críticas acima buscam um espaço para pensar contextos e realidades sociais específicas, dada a diversidade dos feminismos. Tendo em vista o objeto de estudo deste artigo, a produção artística e intelectual das mulheres negras, faz necessário compreender de forma diferenciada a

inserção dessas mulheres no mundo cultural, especificamente no mundo do samba. Para entender estes atravessamentos de gênero, raça e classe social parte-se também de buscar determinada posição na história e na geografia de um povo, de um papel desempenhado e de um destino resultado dos eventos que sucederam a escravidão. Esta corresponde a concepção de mestiçagem apresentada por Rita Segato (2021), tem como objetivo trazer para o centro do debate a importância do elemento racial e a sua historicidade para compreender as classificações e as hierarquizações sociais que recaem sobre o corpo negro na sociedade latino-americana.ⁱ

As relações que se estabelecem entre as categorias gênero e raça são necessárias para pensar as mulheres negras do samba, especificamente o caso de Clementina, objeto desse estudo. A abordagem interseccional possibilita conceber vários femininos ao incorporar categorias como raça, classe social, território, geração, diferente daquelas originalmente pensadas para as mulheres brancas. Ângela Davis (2016), ao apresentar o histórico das mulheres negras e brancas na literatura estadunidense, durante o período escravocrata, mostra como as representações assumidas pelas mulheres brancas não podem explicar às mulheres negras e os seus papéis sociais. Nessa propaganda, essa “mulher” tornou-se sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregam uma fatal marca da inferioridade. Mas entre as mulheres negras escravas e suas descendentes livres, esse vocabulário não se fazia presente. Uma vez que as mulheres negras e escravas não podiam ser tratadas como “sexo frágil” ou “donas de casa”. Afinal, homens, mulheres e crianças eram igualmente “provedores” para a classe proprietária de mão de obra escrava.

A socialização das mulheres negras da periferia brasileira, indissociável do mundo do trabalho estendido ao espaço da rua, contrasta com o espaço destinado às mulheres brancas de classe média. Dessa forma, a intersecção entre gênero e raça possibilita explicar as mulheres negras nas suas especificidades históricas. No caso das mulheres negras, a vida

adulta do trabalho chega cedo, assim como os (as) filhos (as) também. As tarefas domésticas fazem parte da sua vida desde menina, dentro de casa e na casa dos patrões. A rotina do trabalho fora de casa constitui uma realidade para esse grupo social, e não numa escolha. O espaço da rua passa a ser de domínio tanto dos homens como das mulheres, nele acontece o trabalho, mas também os encontros de lazer e religiosos. O espaço público consiste num lugar em que as mulheres negras conhecem as regras e para o qual elas são apresentadas desde cedo.

A trajetória de Clementina de Jesus e o samba autêntico

A chamada música popular, da qual o samba urbano carioca faz parte, começa se desenvolver no final do século XIX e se prolonga por todas as décadas seguintes, sendo apenas em 1930, que se inicia de forma mais efetiva a profissionalização do músico popular dadas as possibilidades que se abrem com a formação da indústria cultural, através da gravação de discos e do rádio. A partir desse igual período, pode-se observar a formação de um campo de compositores, cantores e musicistas populares identificados com a música feita pela população da diáspora negra, mas ainda num primeiro momento cantada pelos músicos brancos de classe média e ainda muito perseguida pela polícia. Tratava-se de uma musicalidade calcada no batuque que decorre dos terreiros em sua expressão religiosa e profana, das rodas de samba, para depois chegar às escolas de samba. O samba constituía em uma maneira encontrada por um grupo social para manter a sua cultura comunitária, sua identidade e para sobreviver nesse ambiente urbano do subúrbio e dos morros cariocas. A música popular vai aos poucos ganhando a cena cultural carioca como signo do nacionalismo Varguista na década de 1930, para a partir de 1960, tornar-se símbolo do nacionalismo de esquerda através da busca do samba “autêntico”, nesse momento que Clementina emerge na cena cultural como representante de uma africanidade originária.

O samba urbano que tem origem nas expressões culturais do povo negro vai encontrar um espaço de prestígio nas estruturas comerciais da música como nos rádios, revistas e jornais na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1930.ⁱⁱ Esta transformação fez com que esse gênero musical característico da identidade cultural negra que era marginalizado e perseguido pelas instituições do Estado, pudesse deslocar-se dos bairros pobres do centro da cidade e dos morros cariocas para chegar ao mundo da cultura oficial do rádio, atingindo o gosto de uma classe média urbana. Essa mudança estava intrinsecamente ligada à modernização da cidade do Rio de Janeiro e da formação de um mercado de produtores e consumidores de bens culturais na sociedade brasileira. De outro lado, o samba carioca passou a compor um projeto de Estado Nacional de resgate das nossas raízes culturais. O samba urbano cumpriu decisivo papel nesse remanejamento sócio simbólico que resultou da consolidação do nexo entre cultura popular e Estado-nação no Brasil.

Cabe chamar atenção ao fato de que as representações sociais acerca de um “feminino” e de um “masculino” estão, igualmente, presentes na construção de uma carreira musical, como também no mundo do samba urbano carioca. As convenções de gênero determinam a divisão do trabalho artístico entre homens e mulheres. A socialização diferenciada entre homens e mulheres tem consequências e obstáculos diversos sobre a carreira musical. Na história do samba urbano carioca poucas foram as intérpretes mulheres, já as compositoras, quase não se falavam delas. Esse espaço ficou destinado prioritariamente aos homens, sendo relegado às mulheres do “mundo do samba” o papel de intérpretes, de pastoras, de tias e de responsáveis pela feitura da comida e das festas (Moreira 2013).

As mulheres negras enfrentam grandes dificuldades para conquistarem autoridade e respeitabilidade no campo do samba carioca enquanto cantoras e compositoras ao longo de todo século XX. As primeiras barreiras que deveriam ser rompidas diziam respeito ao mundo interno

da comunidade do samba, dada a dominação dos homens no campo da criação e interpretação musical. Nessa comunidade de sentido, as mulheres participavam enquanto pastoras, fazendo uma espécie de voz de fundo, encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas e executar as coreografias. As mulheres também se encontravam sobre representadas em relação aos cuidados com os afazeres domésticos da festa dos blocos e das escolas de samba, seja na produção das comidas, das roupas ou no cuidado com as crianças.

As primeiras mulheres compositoras de samba só foram conhecidas a partir da década de 1970, com as pioneiras Dona Ivone Lara e Leci Brandão (Moreira 2014). Elas buscaram abrir um espaço social e simbólico dentro do samba, e como foram as primeiras precisaram romper várias barreiras para chegarem a ser reconhecidas como compositoras num universo dominado pelo masculino. O desempenho dos papéis de tias, pastoras e preparadoras de festas e da comida direcionados às mulheres foram subvertidos ao longo do tempo, apesar do samba se constituir ainda como um lugar de pouco espaço para as mulheres enquanto profissionais do samba.

A iniciação das mulheres negras como intérpretes e compositoras do samba e na cena cultural carioca, na maior parte das vezes, passou a depender da intermediação de figuras masculinas já estabelecidas no mundo do samba e de outros produtores musicais. Como aconteceu com a compositora D. Ivone Lara que para conseguir apresentar suas primeiras composições, precisou que a autoria delas fossem atribuídas ainda a um músico homem. Nesse espaço, a profissionalização das mulheres negras era ditada pela mediação construída nas diversas redes de sociabilidade, por segmentos de origens sociais diferentes. Essa prática sugere uma mediação entre a comunidade de sentido e o mercado. Se, por um lado, as artistas negras eram socializadas nessa comunidade de sentido chamado samba, entre amigos e mestres nas rodas de samba, resultado da vivência cotidiana em que as experiências e

os saberes eram passados oralmente através das gerações. Por outro lado, a mediação das mulheres negras para o espaço da cultura oficial ocorria através da figura de um padrinho, de um músico, jornalista ou produtor que tinha acesso privilegiado aos meios de comunicação, ao mesmo tempo que conseguia penetrar no mundo do samba (Moreira 2013).

Anterior às compositoras negras Dona Ivone Lara e Leci Brandão, surge nos anos de 1960, um novo destaque entre as cantoras negras, era Clementina de Jesus. Mulher negra, neta de escravos, ela cantou durante toda a sua vida e reconstruiu a memória de seu povo a partir das suas próprias experiências de vida. Nascida em 1902, Clementina tem as suas primeiras referências musicais na cidade de Valença, no Vale do Paraíba, sul do estado do Rio de Janeiro, região povoada por negros bantus. Quêlé, como ficou conhecida na infância, a menina era a filha mais nova de três irmãos, tendo como pai, Paulo Batista, pedreiro, violeiro e capoeirista; e como mãe D. Amélia de Jesus, benzedeira, parteira e lavadeira de roupas. Dos cantos entoados por sua mãe, cantos de trabalho, cantos católicos, cantigas de jongo e caxambu, Clementina construiu suas primeiras referências musicais de seu povo negro. (Bevilaqua, 1988).

Em um momento caracterizado por um processo de urbanização intensa brasileira que levou a migração de um grande contingente rural para os centros urbanos. A família foi viver em Jacarepaguá e depois na Zona Norte, em Oswaldo Cruz, lugar de origem da escola de samba Portela, onde Clementina passou sua adolescência. Foi no ambiente das escolas de samba no subúrbio do Rio de Janeiro que Quêlé teve contato com grandes personalidades masculinas e femininas do samba. Ao longo da convivência com a comunidade negra em Valência e nos subúrbios cariocas incorporou os cantos das folias de reis, dos seus tempos de pastora, e as experiências entre os músicos e personalidades nas escolas de samba por onde passou. Ela trazia em seu repertório jongs, lundus, sambas de partido-alto e cânticos católicos. Dada a sua longevidade de

sua vida, Quelé pôde vivenciar as transformações de diferentes expressões da música negra na transição entre o mundo rural e o urbano. (Bevillaqua, 1988).

Mesmo chegando à cena cultural um pouco tarde por volta dos 61 anos de idade, até aquele momento, ela manteve o seu sustento como empregada doméstica, uma das poucas ocupações remuneradas destinada às mulheres negras nas cidades que acabou por conduzi-la, como tantas outras mulheres negras, a uma vida marcada pela pobreza e por pouco acesso a direitos sociais e políticos.ⁱⁱⁱ Na sua chegada, essa cantora gerou um grande impacto tanto pelo seu timbre de voz forte fora dos padrões, seu gestual, sua pele escura, subvertendo o lugar naturalmente destinado às mulheres negras e pobres dentro da cultura oficial carioca.

O debate sobre interseccionalidade de gênero e raça consiste em uma abordagem imprescindível para tratar a questão das mulheres negras no samba carioca. No caso específico de Clementina, a relação entre as categorias de gênero, raça passa a incorporar a condição negra das mulheres do samba carioca como uma especificidade que as distingue das mulheres brancas na vivência com o racismo, na exclusão econômica e sociocultural, nas restrições aos trabalhos subalternos e precoces, na baixa escolarização, e no contato com o mundo da rua e do trabalho desde cedo. Para pensar a trajetória musical de Clementina de Jesus, outra categoria precisa ser relacionada como respeito à questão geracional, visto que Quelé é uma senhora no samba, ela ingressa no meio artístico aos 61 anos, e passa a assumir uma posição de matriarca junto com os “bambas” Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Cartola.

A idade que Clementina chega à cena musical carioca a permite incorporar uma bagagem de quem transitou entre vários momentos no mundo musical e comunitário do seu povo negro. Ela ainda era criança quando o Brasil tinha poucas décadas abolido a escravidão. Quelé

vivenciou a experiência do samba rural para o samba urbano, quanto ela imigra com sua família para a cidade do Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de vida e emprego para o seu pai. As representações que recaem sobre o seu canto e o seu corpo de uma mulher negra e idosa colocam Clementina no lugar de baluarte original da cultura negra e mediadora entre dois mundos, um ancestral e outro moderno.

A roda de samba constitui o lugar de encontro e troca entre os intérpretes, compositores e amigos da música popular, formando uma comunidade de sentido que reforça os laços e ensina um ofício e suas regras de geração para geração. Os saberes que constituem o samba são transmitidos, nesse momento, pela experiência e pela interação oral. A participação nas rodas de samba por Clementina constitui uma forma de socialização para a sua entrada profissional no mundo do samba, tendo em vista a sua participação ativa nas escolas de samba Portela primeiramente e depois na Mangueira, e nas rodas de samba entre amigos (Fernandes, 2015: 56).

Como as demais compositoras incorporadas na cena do samba, Clementina também chegou pelas mãos de um padrinho homem, o produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho. Ele encontrava-se inserido dentro do campo da cultura oficial carioca e tinha trânsito nos principais meios de produção musical como as gravadoras, rádios e instituições públicas como Funarte (Fundação Nacional de Artes) e MIS (Museu da Imagem e do Som). Outros prestigiados produtores e jornalistas como Sérgio Cabral (1937), Ricardo Cravo Albim (1940) e José Ramos Tinhorão (1928), Ary Vasconcelos (1926), integravam junto com Hermínio um grupo de defensores da cultura popular, do samba autêntico, contra a invasão de ritmos estrangeiros, que dominava as rádios entre os anos de 1940 e 1950. A incorporação do samba do morro como síntese da cultura popular idealizada pela esquerda nos anos 1960, deve muito a essa geração de intelectuais engajados que reinventou o passado e revestiu

compositores e intérpretes em mito da “autenticidade”.

Num contexto político marcado pelo Golpe de 64 e pelo consequente endurecimento do regime militar como o AI 5, caracterizado por forte censura, controle dos sindicatos e perseguição política. Nesta fase observa-se uma hiper politização da cultura devido ao fechamento dos canais de representação e expressão política formais. Os intelectuais, artistas e os estudantes universitários que tinham forte interesse na política terminaram redirecionando suas atividades para a área da cultura, dando origem às manifestações político e cultural na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura (Ridenti 2014). A descoberta de nomes da música popular ligados ao chamado samba de raiz resulta também da continuidade dada pelos intelectuais da época e sua procura pela construção cultural de um Brasil “autêntico”. Este engajamento romântico e revolucionário esteve presente em versões diferenciadas em relação à produção artística e musical do período, como nos espetáculos Zicartola, Opinião, Rosa de Ouro, Noitada do Samba; em LPs como Elizete sobe ao Morro. Como resultado dessa aproximação com os compositores e cantores do morro, o público de classe média descobriu Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Clementina de Jesus, entre outros.

Essa concepção romântica dos movimentos de esquerda no Brasil, utilizava-se do passado para buscar um novo futuro. Por isso, não se caracterizava num movimento de simples volta às origens, a partir de uma perspectiva anticapitalista e prisioneira do passado. A volta ao passado, seria a inspiração para a construção do homem novo. Para trazer elementos desse passado que permitissem construir uma alternativa à sociedade do presente. Esse encontro não seria possível sem a presença de mediadores e de negociação entre os artistas do morro e os intelectuais e artistas da cidade. Os mediadores, agentes socioculturais, construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do samba com a classe média carioca e depois com a

identidade nacional da música popular brasileira. Outra tarefa também coube aos mediadores, eles foram responsáveis pela descoberta e agenciamento de muitos músicos populares para o mundo profissional da música no asfalto.

Desta forma, tem assim o início da carreira profissional de Clementina. O encontro acontece quando ela e seu marido Albino Pé Grande, e outros amigos encontram-se na Taberna da Glória, local de festividades de Nossa Senhora da Glória, da qual Clementina era devota. Hermínio viu Clementina cantar junto aos seus amigos e pediu que ela concedesse a ele que gravasse algumas de suas canções. Inicia-se nesse momento uma parceria que duraria até 1987, ano da morte de Clementina. (Silva 2011: 33). Até o momento do encontro com o produtor Hermínio Bello de Carvalho, Clementina tinha se mantido financeiramente por meio do trabalho em casas de família como empregada doméstica. Este trabalho constitui um lugar marcado pela subalternidade e pela invisibilidade que costuma ser destinado à maioria das mulheres negras e pobres que migraram e que ainda migram para a capital fluminense em busca de oportunidades de emprego. Para ela, como para muitas mulheres do samba, também estava reservado o lugar de pastora, de sambista, do cuidado e da feitura da comida. Clementina resiste a esse papel e se mantém cantando durante toda a vida junto dos seus parentes e amigos, cantando nas folias de reis, participando como pastora, partideira nas rodas de samba e na ala das baianas no Carnaval. Para somente bem mais tarde, aos 61 anos de vida, quando ela pôde conquistar um lugar na música popular como cantora profissional.

A caracterização desse corpo feminino, negro, velho e as narrativas relativas à atuação de Clementina no palco e nas relações privadas carregam em si as interpretações do que constituía essa cantora para esse grupo de intelectuais de esquerda brasileiros. Esse mesmo corpo é parte constituinte de uma construção histórica do papel da mulher negra na sociedade brasileira, que precisa ser desconstruída para entender que

velhas e novas representações foram destinadas à essa artista negra dentro da cultura oficial carioca.

Os pós-coloniais e a representação do outro

As representações que recaem sobre a música, o canto e a performance de Clementina de Jesus dão ênfase ao resgate da cultura negra e a busca do resgate de um elo perdido com a África. Nesse sentido, essas narrativas buscaram acessar um conhecimento tradicional, chamado “música popular de raiz”, entendida como original e em vias de extinção. Nessa seção, são utilizados a abordagem feminista pós-colonial e os estudos culturalistas para tratar das representações envolvem a presença de Clementina de Jesus no cenário da música na década de 1960 a 1980.

A perspectiva feminista pós-colonial propõe diferentes modos de ler o gênero não apenas no mundo, mas na palavra e no texto. Para tanto, essa corrente de pensamento incorpora tanto o sujeito quanto os meios de representação dele. Os debates apresentados pelo feminismo no pós-colonialismo colocam as seguintes discussões fundamentais: quem pode falar e por quem? Quem ouve? Como se representa a si e aos outros? Tais questionamentos referem-se aos temas relativos à representação, ao essencialismo e à posição do intelectual.

Além desse debate sobre o conceito de interseccionalidade central para o feminismo negro, encontramos nos estudos de gênero dentro da perspectiva pós-colonial construções como “representação”, “essencialismo” e “identidade”. Essas chaves explicativas são necessárias para compreender a construção histórica das mulheres negras representada pelo olhar dos que comandam a autoridade dos meios de fala e escrita. A partir dos discursos dos intelectuais e jornalistas pode-se acessar as representações que foram feitas de Clementina entendida como um elo com a tradição africana pós diaspórica que compõe a nossa

cultura nacional, necessários para responder a seguinte questão: quem é esse “outro” africano na cultura musical brasileira?

A partir da segunda metade do século XX uma série de reivindicações identitárias, envolvendo primordialmente as relações étnico-raciais e questões de gênero, aliada às lutas anticoloniais, principalmente na África, põe em xeque o conceito de cultura centralizado pelo debate com a antropologia. A emergência dos estudos culturais e sua abordagem que incorpora ao debate as políticas de identidade, a globalização e a diáspora, assim como as tensões pós-coloniais, trazem consigo a crítica ao legado colonial da antropologia e utilizam como ferramenta teórica o conceito de representação.

A perspectiva pós-colonial tem início com os autores qualificados como intelectuais da diáspora negra ou migratória – migrantes oriundos de países pobres que vivem na Europa Ocidental e na América do Norte. Esses estudos tiveram suas áreas pioneiras nos estudos literários nos EUA e na Inglaterra na década de 80. Posteriormente espalharam-se para outras disciplinas e para outros países dentro e fora da Europa. Entre os principais nomes tem-se: Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall e Paul Gilroy. Os estudos pós-coloniais não constituem uma matriz teórica única. Mas eles têm como característica comum a construção de uma referência epistemológica crítica em relação às concepções da modernidade, através do método da desconstrução dos essencialismos. O prefixo pós não indica apenas o período posterior ao colonial, trata-se de uma reconfiguração do campo discursivo no qual as relações hierárquicas ganham significado, portanto, o colonial vai além do colonialismo e atinge situações de opressão atuais e diversas, definidas pelas fronteiras de gênero, étnicas e raciais.

Na década de 1960, intelectuais da diáspora e pós-coloniais vão tensionar o conceito de cultura como representação, a partir de um questionamento de quem pode falar pelo “outro”? Autores pós-coloniais

vão questionar a autoridade etnográfica entre os anos de 1900 e 1960. Esse dilema está inserido em um contexto da luta pela independência dos países africanos posterior à década de 1950, do Movimento pelos direitos civis americanos, e da repercussão das teorias culturais nos anos 1960 e 1970. Partindo de uma compreensão que o etnógrafo ou o mediador não constroem um discurso fiel (etnografia) do seu mediado. A etnografia ou a mediação passa a envolver representações e relações de poder.

Eduard Said (1978) desvenda a representação do Oriente pelo Ocidente na literatura e na arte. Em seu estudo sobre como a Europa construiu uma imagem estereotipada do “Oriente”, ele argumenta que o “orientalismo” foi um “discurso” por meio do qual a cultura europeia conseguiu construir e administrar o Oriente política, sociológica, ideológica, científica, militar e imaginativamente durante o período posterior ao iluminismo. A discussão de Said sobre o “orientalismo” compreende o discurso sobre o “outro” por meio das práticas de representação (literatura, pintura etc.). Esse discurso produz uma forma de conhecimento racializado do “outro” (orientalismo) que se encontra profundamente envolvida em operações de poder (imperialismo) (Hall 2016: 194 e 195). Os trabalhos de Eduard Said levantaram dúvidas radicais sobre os procedimentos por meio dos quais os grupos humanos podem ser representados. Para ele nenhum método científico ou instância ética pode garantir a verdade das imagens. Elas seriam elaboradas por relações históricas específicas de dominação e diálogo. A representação do Oriente consiste em uma construção identitária que coloca o “outro” em algum lugar, ou em um lugar determinado. Na obra dos autores pós-coloniais, o conceito antropológico de cultura é questionado a partir da crítica da representação, ou do enquadramento identitário.

Para os objetivos deste artigo, destaca-se a noção de representação em suas ligações com a linguagem e a cultura, enfatizando o papel das narrativas na constituição do indivíduo e dos grupos sociais, e do

processo de construção do “outro” por meio de um discurso nacionalista de esquerda que se de um lado, possibilita a construção de uma identidade hegemônica e coletiva, de soma das três raças constituintes da sociedade brasileira, e por isso, viabiliza a recuperação da África e da negritude do samba, por outro, reproduz estereótipos e hierarquizações, impossibilitando a compreensão do “outro” a partir da sua diversidade e das relações de desigualdade, violência e conflito presentes nesse contexto. Devido à grande utilização do conceito de representações e a sua pluralidade de significados, este estudo dedica-se a forma como os teóricos ligados sobretudo aos Estudos Culturais, como Stuart Hall e Tadeu Tomaz da Silva, apropriam-se do conceito de representação em ligação com a teorização sobre identidade e diferença, conceitos esses que operam hierarquizações e classificações de mundo.

Os Estudos Feministas e os Estudos Culturais, numa perspectiva pós-estruturalista de análise, concebem a cultura como um sistema de significação e por isso, insistem na relação entre sistemas de representação, significado e cultura. Stuart Hall (2003), chama a atenção para o significado de cultura como um conjunto de práticas significantes. Sendo a cultura produtora de significados compartilhados, a linguagem é o meio pelo qual o significado é produzido, e funciona através da representação. Dessa forma, a linguagem opera como um sistema representacional que possibilita além da existência do diálogo, a produção de sentidos e visões de mundo compartilhadas. Dentro dos Estudos Culturais a cultura é concebida como um campo de luta e contestação por meio do qual os indivíduos que formam os diversos grupos sociais e com diferentes recursos de poder vão se constituindo e produzindo sentido. Desta maneira, a cultura pode ser entendida como:

Um campo de produção de significados no qual diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus

significados à sociedade mais ampla [...]. A cultura é um campo onde se define não apenas a forma como o mundo deve ter, mas também a forma como as pessoas e os grupos devem ser (SILVA, 2002: 133-4).

As práticas sociais que conduzem a representação acabam por ligar identidade e diferença a sistemas de poder. De acordo com Silva (2002), constitui num privilégio daqueles que detêm o poder de representar e assumir o poder de definir e determinar a identidade. Sendo assim, questionar a identidade e a diferença equivale a questionar os sistemas de representação que lhes dão suporte.

Como a representação da “diferença” relaciona-se com as questões de poder? Para Michel Foucault (2003), em seu argumento sobre “poder/conhecimento” a representação do “outro”, como objetivos específicos de um grupo, possibilitando novas hierarquias. Nas relações de poder, entre o mediador e o mediado, ou entre o etnógrafo e o nativo, condiz com as necessidades e objetivos do grupo de intelectuais e artistas, e essa interação possibilita novas relações de subordinação. O poder é entendido aqui como em termos simbólicos e culturais mais amplos, não apenas como resultado da exploração econômica e da coerção física. Sendo assim, inclui o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira, dentro de um regime de representatividade. Portanto, o poder opera em um micro nível – a “microfísica do poder” de Foucault. Dessa forma o poder é encontrado em toda parte, e, por isso, ganha uma forma circular. Então, para os estudos Pós-Coloniais a relação entre diferença e poder passa pelo exercício do poder simbólico através das práticas representacionais.

A lógica da produção do discurso para Foucault passa pela concepção de que o discurso tem determinadas regras e procedimentos de exclusão e por isso, produz uma vontade de verdade. Não significa que crie algo fora da realidade, mas uma verdade selecionada que privilegia alguns aspectos enquanto silencia outros, construindo um sistema de

representação. Os nacionalistas de esquerda, que detêm a autoridade discursiva, constroem um enquadramento de verdade para a música popular negra carioca, do qual Clementina de Jesus faz parte. Um discurso tem um caráter homogeneizador e se propõe construir a identidade nacional a partir da cultura popular do “outro”, dentro de uma concepção de unidade das três raças formadoras do povo brasileiro. Dessa maneira, os intelectuais nacionalistas de esquerda propõem uma narrativa em que Clementina passa a representar uma ligação consistente entre a verdadeira “cultura negra” do Brasil e a mãe África.

Clementina: novas representações

Para analisar a formação da imagem de Clementina de Jesus faz-se uso do conceito da representação utilizado pelos teóricos Pós-Coloniais, no caudal da perspectiva pós-estruturalista. Dessa forma, a representação é entendida como um conceito e uma prática de produção de significados. Para apresentar como a alteridade e a diferença são constituídas, como representar o “outro”, parte-se da construção de seus estereótipos. A estereotipagem com uma prática representacional tem seu funcionamento baseado na essencialização, reducionismo, naturalização e oposições binárias. Por isso, a estereotipagem ao delimitar e excluir o “outro” a características e a um lugar determinado, possibilita a manutenção da ordem social e simbólica. Hall (2016) apresenta três características da prática da estereotipagem. A primeira, corresponde aos efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores da estereotipagem que reduzem as pessoas a algumas características simples e essenciais, que são apresentadas como fixas por natureza. O estereótipo consolida a diferença ao reduzir, essencializar e naturalizar as poucas características simples, vívidas, memoráveis e reconhecidas sobre uma pessoa. A segunda, que a estereotipagem conduz a uma prática de fechamento e exclusão do “outro”. Ela estabelece a fronteira simbólica

entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o não “aceitável”, entre as pessoas de dentro (insiders) e as pessoas de fora (outsiders), entre nós e eles. A terceira característica, de que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder, dirigido contra os grupos excluídos e subordinados. A estereotipagem em sua prática corresponde a um tipo de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, corresponde a uma concepção de poder circular que implica “sujeitos de poder” como aqueles que são “submetidos a ele”. A estereotipagem enquanto prática de produção de significados é importante para a representação da diferença racial. (Hall 2016: 200).

Para analisar a construção da cantora Clementina de Jesus, parte-se das seguintes perguntas: como são representadas as mulheres negras do samba? Quais os principais estereótipos que foram imputados à Clementina ao longo de sua carreira pelos jornalistas, intelectuais e produtores do samba? Para compreender a construção do mito Clementina a partir da representação do seu corpo negro, da sua voz, da sua religiosidade no morro e em uma África mitificada.

Mãe preta e empregada doméstica

Que mãe é essa? É a mãe que cuida, é a mãe de santo, é a mãe cantora ou é a mãe África? Todas essas pré-noções que legitimaram simbolicamente o negro, esse “outro” que representa a criatividade espontânea, a ingenuidade, o mistério, a força descomunal foram elaborados ao longo da carreira de Clementina para construção do seu personagem. Que representações são essas negativas e positivas que a mulher negra Clementina negocia e assume ao apresentar-se na cena cultural carioca entre a década de 1960 e 1980?

O produtor cultural Hermínio, em seu depoimento, quando argumentou que Clementina não tinha consciência da figuração que fazia parte, caracterizou Quelé em toda a sua ingenuidade e bondade.

“O poeta e descobridor tinha clara noção, no entanto, de que humilde, amorosa, doce, acolhedora, generosa e ingênua Clementina, sucedânea da antiga figura da mãe preta, aos olhos dos nacionalistas, não era ciente da posição outorgada a ela naquela figuração” (Bevilacqua 1987).

Os estereótipos de “mãe preta” e de “mulata” configuram as formas como as mulheres negras foram principalmente representadas pela literatura e no imaginário brasileiro. A mãe preta constitui uma representação da trabalhadora negra nos tempos da escravidão e depois dela como ama de leite, babás e empregadas domésticas. A figura da “mãe preta”, escravizada ou liberta, corresponde a uma relação de maternidade que retira da mulher negra a possibilidade de relação com os próprios filhos, para criar e amamentar os filhos das mulheres brancas.

A imagem da mammy é fundamental para compreender a opressão interseccional de raça, gênero e sexualidade. Esta representação é caracterizada como uma das muitas imagens controle que são criadas para justificar a exploração das escravas e continuamente o trabalho dos serviços domésticos em casas de família. Partindo do exemplo das mulheres negras norte-americanas, Collins (2019), a imagem controle da mammy junto com tantas outras a ela interrelacionadas reflete o interesse de uma classe dominante branca em manter subordinada às mulheres negras através desses estereótipos. A mammy é em geral retratada como uma mulher assexuada, obesa, de pele escura e características tipicamente africanas, consistindo em uma parceira não desejável sexualmente para os homens brancos. Sendo uma mulher assexuada, pode assim, dedicar-se à função materna dos filhos que não

teve.

A “mãe preta” consiste num tema central nas representações da escravidão produzidas no interior da sociedade escravocrata e fora delas. Em países como o Cuba, os Estados Unidos e o Brasil elas compõem o lado romântico e sentimental da escravidão tanto presente na literatura como na cultura visual da época. As chamadas *mammies* representam a relação de amor e afeto que ligam a criança branca (sinhozinho ou sinhazinha) às mulheres negras que lhe dedicavam o cuidado diário e a função de amamentar. A figura da “mãe preta” reforça uma visão positiva da escravidão brasileira, dada a ênfase no afeto da “mãe preta pelo filho do senhor, como uma forma de acomodação dos conflitos e das diferenças sociais. Essa representação reforça o lado “bondoso e harmonioso” da escravidão no Brasil, escondendo as relações de violência e silenciando os conflitos existentes nessa sociedade. (Schwarcz 2016).

As nossas amas de leite eram obrigadas a conviver conjuntamente com o afeto aos filhos dos brancos e com o peso da escravidão. A ambiguidade de uma dinâmica em que apesar de terem lhe tirado filho e a possibilidade da maternidade, a “mãe preta” ama e acolhe a criança branca com doçura. De acordo com Roncador, o que se produz no imaginário da época é a imagem da conciliação e do carinho, “uma utopia da confraternização das duas raças”, em detrimento das relações de violência e conflito (Roncador 2008: 134).

As figuras da mãe preta, assim como a da empregada doméstica, constituem as representações que recaem sobre a mulher negra presentes no Brasil rural e urbano. O trabalho doméstico que diz respeito aos cuidados com a casa, com as crianças, com os velhos consiste na principal ocupação das mulheres de classe baixa que migram do interior do estado para as regiões metropolitanas da cidade do Rio de Janeiro, como foi o caso de Clementina de Jesus. As trabalhadoras negras na Primeira República, após a abolição da escravidão no Brasil são excluídas

de participarem da nova classe trabalhadora urbana. Para elas são destinadas como ocupações remuneradas apenas os trabalhos na agricultura, tão exaustivos como no período da escravidão; e o trabalho doméstico nas casas de família, trabalho mal remunerado, extenuante e na condição de residente, o que torna o trabalho interminável, gerando maior exploração e privação de uma vida junto do seu grupo social e familiar. Dessa forma, as mulheres negras encontram um mercado de trabalho segmentado de acordo com o gênero e a raça, que provoca a marginalização socioeconômica desse grupo social que já se encontra excluído da cidadania e direitos políticos.^{iv}

O trabalho manual, posição desprivilegiada no mercado de trabalho, faz parte da irremediável dessas mulheres pobres. Um lugar de pouca visibilidade e autonomia que muitas vezes ganha ares de naturalidade para esse grupo social, parecendo fazer parte de uma ordem natural do ciclo de vida dos indivíduos. No caso das mulheres negras da periferia a vida adulta do trabalho chega cedo e os filhos também. As tarefas domésticas fazem parte de sua vida desde meninas, dentro e fora de casa. A vida no trabalho na casa dos patrões, muitas vezes, constitui uma extensão do trabalho em casa, cozinhando, lavando, passando e cuidando de todos.

A representação da mulher negra ainda ancorada nas imagens do seu passado de corpo dado à maternagem dos outros, ao servilismo absoluto e a fidelidade incondicional, puderam ser encontradas na construção de Clementina. A cantora penetrou no mundo branco e a sua personalidade caracterizou-se pela doçura, ternura, carinho de mãe, daquela que acolhe e ampara. Como também devido a sua diferença de idade em relação aos outros sambistas, ela sempre foi chamada de mãe ou de tia Clementina entre os músicos desse grupo. Mesmo não sendo mais empregada doméstica, a figura de Clementina ganha para muitos a representação da doçura, do cuidado, da mãe - preta. A relação de Clementina com o mundo dos músicos profissionais em sua maior parte composta por

músicos, jornalistas e produtores brancos sempre foi caracterizada como uma relação harmoniosa, baseada no carinho e afeto, deixando de lado as questões que envolvessem os silenciamentos, os conflitos e as relações desiguais entre as classes.

A perspectiva culturalista adotada pelos folcloristas urbanos para pensar as manifestações populares baseava-se no ideal de democracia racial então vigente. Nessa abordagem, a cultura passou a ser vista como o espaço por excelência da convivência pacífica entre raças e classes, onde a mestiçagem teria melhor se expressado. Esses intelectuais incorporaram uma perspectiva bastante idealizada das relações raciais na sociedade brasileira, onde o preconceito racial encontrava-se bastante minimizado.

A partir dessa perspectiva utilizada pelos folcloristas urbanos, transfigurada em uma espécie de ethos manifesto em atos pelos mediadores culturais, obteve relevo a justificativa para a construção de Clementina como uma figura maternal entre os intelectuais e músicos brancos e negros. Dentro de uma abordagem que não se propunha problematizar as questões raciais e de conflito que envolviam as relações entre negros e brancos no Brasil naquele momento. Clementina representava uma cultura popular em vias de desaparecimento, a parte africana que compunha a nossa cultura nacional e homogênea. Nesse sentido, a cantora negra e idosa consistia em parte de uma figuração necessária para a construção da nossa brasilidade, dentro de uma perspectiva de esquerda e de oposição às forças do regime militar. Essa abordagem percebia a cultura a partir de um conjunto de itens e traços que podiam ser analisados isoladamente e independente do seu redor. Dessa maneira, Clementina foi retirada do seu contexto social de origem, uma vez que ela não cantava para os seus iguais, apesar de conviver com muitos músicos e amigos que fez no morro e no samba, mas era levada para um público de classe média para apresentar a cultura popular do morro.

A representação da “mãe preta” ligada à doçura e à submissão inibe o potencial político de Clementina. O estereótipo da mãe negra reduz a cantora a um lugar de invisibilidade e silenciamento. Essas representações retomam velhas hierarquias e estereótipos destinados ao corpo feminino e negro. Clementina foi tomada como aquela mulher negra que conseguia penetrar no mundo branco de forma doce e com fidelidade, sem, contudo, gerar ou revelar os diferentes conflitos provenientes das desigualdades sociais.

A mãe África: como se africaniza Clementina

Nos rastros da tessitura mítica que a emoldurou, a construção semiótica de Quelé como mãe África tanto nas suas roupas como no seu repertório faria diminuir a distância do Brasil urbano-industrial em relação ao “Atlântico Negro”.^v No espetáculo *Rosa de Ouro* (1964), como também com o lançamento do LP homônimo, além de um LP individual de Clementina em 1967, consagraram Clementina e fizeram com que ela passasse definitivamente à condição de diva africana da nossa música, e relicário das cantigas transmitidas diretamente da senzala pelos seus avós. Nesse espetáculo, o produtor e descobridor hermínio caracterizava Clementina com vestimentas que remetiam às religiões afro-brasileiras como, túnicas brancas, colares, rendas, cabeça coberta com turbantes e adereços específicos. Além disso, ela apresentava e gravava canções de ritmos diversos que transmitiam um ar de “africanidade”, jongos, corimas, macumbas, batuques, lundus e diversos sambas de partido alto. Os arranjos das músicas, por outro lado, eram feitos com muitos instrumentos de percussão como, atabaques, tambores e a simplicidade das cordas dos cavaquinhos e violões. Toda essa caracterização completava a imagem de Clementina e a tentativa de inseri-la em uma tradição ligada a uma África “pura” e mitificada. (Fernandes, 2015).

Na tradição negra e africana a performance musical e a religiosa

encontram-se em constante associação. O samba, o jongo, os corimãs, e os caxambus transitavam em sua música e em sua performance entre o profano e o sagrado, assim como a maior parte das tradições afrodescendentes tais como, a roda de capoeira angola e o tambor de crioula. O tom semi-religioso da *performance* e dos cantos tanto da religião católica, dos seus santos, e do candomblé fazem parte historicamente do enredo dos sambistas, como dos capoeiristas. Quando apresentam sua música e sua dança possibilitam tornar visível sua relação de culto à Deus, aos orixás e aos santos, assim como acontece na performance ritual e religiosa. Essa relação entre o samba e a religião estavam presentes nas apresentações de Clementina e constituía parte da construção do seu personagem e da conexão com a África.

Depois de Clementina, nas décadas de 1970 e 1980 quando ocorreu a reafricanização do samba, outras artistas também assumiram a caracterização “afro”, tanto do ponto de vista sonoro como da vestimenta, são elas Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, entre outras. A primeira cantora brasileira que se apresentou visualmente como baiana e tinha em suas músicas e sambas uma referência afro-brasileira foi Carmem Miranda, entre as décadas de 1930 e 1950. A roupa de Baiana constitui a estética afrodescendente das mulheres do Candomblé. A indumentária, a joalheria e os demais símbolos corporais identificam e revelam as mulheres de fé em suas manifestações sócio religiosas e nas festas populares como um todo, como as do Bonfim e de Nossa Senhora da Boa Morte, entre outras. Esta roupa é composta de uma bata, peça larga de pano, o turbante, as chilenas de couro e pelo uso de amplas e arredondadas saias, anáguas, os bordados em *richelieu* e do pano da costa. O traje emblema da baiana também se encontra disseminado em diferentes manifestações populares como, nos maracatus do Recife, nas congadas em Minas Gerais e na ala obrigatória das escolas de samba, a ala das baianas.

No posfácio que escreve para o livro *Clementina, Cadê Você?* Hermínio,

apresenta a concepção de Clementina como essa mãe negra e mediadora entre dois mundos, entre a nossa africanidade de origem e o samba urbano da década de 1960:

“Neste livro, a Mãe África ressurgue com toda a sua intensidade através de uma de suas piras mais sagradas, de um dos seus totens mais poderosos. Mãe Quelé doou para nós, filhos brasileiros de seu ventre africano, todos os sons que estavam condenados à eterna senzala onde aprisionam parte da nossa história. De certa forma, Clementina promulgou uma nova lei Áurea, sem que jamais tivesse tido consciência de seu valor histórico para a cultura brasileira” (Carvalho 1988).

O processo de africanização de Clementina ocorre não apenas a partir da construção do seu personagem por meio da vestimenta de baiana e da escolha das músicas ligadas às heranças rurais e escravas de outro tempo. Os elementos para essa figuração eram encontrados também no seu corpo negro, na sua performance, nos gestos de suas mãos, na sua voz forte e rústica. Nei Lopes, cantor, compositor, estudioso das questões da música e da cultura negra e militante do Movimento Negro em seu depoimento à Bevilacqua (1988), reproduz o impacto que a voz forte e rústica e a compreensão de Clementina como um elo perdido com a África:

“Mas de repente aquele perfil de rainha africana projetado contra a luz! E aquele canto, berro, grito, brado, me levando de volta ao Brasil que eu tinha perdido em abril e à África que eu perdera em 1482 quando o primeiro português chegou ao reino do Congo: *Benguelê! Benguelê!!!*” (Nei Lopes, 27/08/87).

Clementina trazia novidade com seu canto forte, com seu timbre incomum e por isso considerado ruim para alguns. A raridade da voz de Clementina nem sempre foi compreendida, com um timbre inusitado, com variações de notas graves e agudas, que muitas vezes podia lembrar a voz de um homem ou ser interpretada como uma voz desafinada. Mas foi com essa voz forte, rasgante que destoava dos ritmos até então em voga, como a Bossa Nova, em que os intérpretes cantavam baixinho quase sussurrando, que Clementina passou a ser identificada com as nossas raízes africanas. Com essa rusticidade, sua alegria e carisma, Clementina encontrou o seu público entre os estudantes universitários e os amantes da “verdadeira” música popular brasileira.

Mãe do samba: baluarte da cultura negra

Também como Mãe do Samba, reverenciada pelos novos e velhos sambistas, Clementina de Jesus cristalizou-se como matriarca do samba devido ao potencial da sua presença e da sua idade que a conectava ao nosso passado negro originário. O mito Clementina de Jesus apareceu em muitos momentos junto ao grupo característico da fase de ouro do samba e do choro, dos quais fizeram parte os bambas Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Junto com Pixinguinha e João da Baiana, a cantora lança o seu terceiro Long Play em 1968, Gente Antiga. Por outro lado, Clementina passou a constituir uma referência entre a nova geração de sambistas que surgiram no espaço aberto ao samba de raiz entre as décadas de 1960 e 1980. Os cinco crioulos que a acompanhavam no Rosa de Ouro, além de outros amigos da nova geração de sambistas que foram descobertos no show do Noitada do Samba como, Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho, Gisa Nogueira, entre outros.

No campo da Música Popular Brasileira (MPB), Clementina passou a ser considerada por muitos como uma espécie de Mãe. Como aquela figura

fora do seu tempo que abriu espaço, que trouxe com seu canto rude e sua conexão com os cantos negros de um Brasil original uma forma musical esquecida. Clementina era carinhosamente tratada como Mãe Quelé, e tinha uma multidão de filhos. Alguns surgiram a partir do seu trabalho, tendo o Rosa de Ouro e a Noitada do Samba como escola, e depois seguiram seus próprios caminhos. (Bevilaqua, 1988: 98). Quelé passou a constituir-se em importante representante dos movimentos dos novos e velhos sambistas que buscam afirmar o samba de raiz e o partido alto em oposição à música comercial. Em 1977, junto com Candeia e Dona Ivone Lara, ela participou de um movimento de oposição ao Soul Music, à música americana, em favor do samba negro e brasileiro. Depois, integrou uma Festa de Lançamento do Clube do Samba em 1979, na casa de João Nogueira, com mais de 100 cantores e compositores, como Beth Carvalho, Clara Nunes, Martinho da Vila, Dominginho do Estácio entre outros. Em sua chegada, Clementina foi ovacionada com a música “Não Vadeia Clementina”.

Num contexto de reafirmação da música popular externa e internamente, e de regime militar no Brasil, o samba carioca da Zona Norte do Rio de Janeiro foi mostrado ao público de classe média no espetáculo Noitada do Samba, na década de 1970. As expressões musicais da periferia e do morro constituem um símbolo de resistência política e cultural para a classe intelectual e para os estudantes universitários brasileiros. Nessa época, Clementina faz parte do elenco fixo do espetáculo ao lado nomes tradicionais no mundo do samba do morro como Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho e do próprio Cartola. Nesse espaço cultural foram apresentados novos intérpretes e compositores do samba, entre eles um número significativo de mulheres como, Clara Nunes, Beth Carvalho, Elza Soares e Guisa Nogueira. No Noitada do Samba, a Rainha Quelé foi aclamada e referenciada pelo público e pelas cantoras mais novas em início de carreira como um verdadeiro baluarte do samba.

“É com muito carinho que escrevo sobre a mãe eterna do samba. A deusa afro-brasileira que me enfeitiçou com seu ritmo, seu canto, sua verdade e suas mãos expressivas e que me fizeram sentir o que mais forte havia batido no meu coração e o caminho a seguir como intérprete”. (Beth Carvalho, 22/05/80).

Depoimento também do compositor João Bosco que participou junto com Clementina do Projeto Seis e Meia em 1977. Ele também reverencia a posição de Quelé no mundo do samba e a exalta como Mãe, como aquela que detém os registros e a vivência de um tempo imemorial, que os novos cantores precisam conhecer:

“A gente tem um carinho especial – meio mãe - com ela. A gente não consegue conviver com Clementina no mesmo nível, porque ela está muito além. É preciso sempre perguntar as coisas para ela. Clementina tem uma informação de séculos sobre a cultura brasileira – e, eu sou um sujeito que precisa ouvir a Clementina para viver.” (João Bosco, 1973).

Fugindo ao enquadramento: a agência de Clementina

Como Clementina se construía e negociava com as representações que recaiam sobre o seu corpo e sua música? Qual a sua agência e resistência para construir-se a si mesma? Ela não correspondia ao padrão estético de voz e de corpo vigente e por isso, proporcionava rupturas e novos enquadramentos hierárquicos, dentro de um determinado regime de historicidade.

O campo das representações não é estático, as representações raciais ao longo da história sofreram modificações. As diferenças raciais e étnicas que têm sido codificadas dentro da representação popular continuam a ser deslocadas por meio de novos padrões emergentes. Haja vista, a partir da década de 1960, quando as questões de representação e poder adquiriram centralidade na política contra o racismo e o colonialismo nos Estados Unidos e nos países africanos que passaram de independência. Após esses movimentos sociais característicos das décadas de 1960 e 1970, houve uma afirmação muito mais agressiva da identidade cultural negra, uma atitude positiva em relação à diferença e luta sobre a representação (Hall: 2016: 212).

Como um regime dominante de representação pode ser desafiado? Quais estratégias podem coibir o processo de representação? Como incorporar representações positivas do corpo e da voz negra de Quelé em relação às formas “negativas” de representação da diferença racial? Para compreender as estratégias de negociação de Clementina de Jesus para fugir dos estereótipos que lhe foram imputados dentro de determinado regime de historicidade, partiu-se da construção do “sujeito” pelos teóricos Pós-Coloniais. A partir do pensamento contemporâneo observa-se uma recorrente ênfase no plano das agências e dos agenciamentos, que constituem abordagens que buscam um retorno do “sujeito” nos discursos sociológicos. Em seguida, temos os estudos pós-coloniais que partem de uma concepção pós-moderna e descentrada do sujeito, baseado em uma pluralidade heterogênea de papéis sociais e de sujeitos sociais e políticos. Desta forma, busca-se analisar o lugar do sujeito enquanto ser político em dois autores, Homi Bhabha e Stuart Hall. Esses autores concentram seu esforço pós-colonial na relação entre discurso e poder, buscando um lugar de enunciação que pudesse escapar dos essencialismos e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo pensamento colonial.

O interesse do crítico literário indiano Homi Bhabha (1994) está voltado

para espaços de enunciação que não sejam definidos pela polaridade dentro/fora, mas que se situem entre as divisões, no entremeio das fronteiras que definem qualquer identidade coletiva. Em contraposição às construções identitárias homogeneizadoras que buscam aprisionar e localizar a cultura, apresenta a ideia da diferença, articulada contextualmente, nas lacunas de sentido entre as fronteiras culturais. A diferença é construída no processo mesmo de sua manifestação, ela não é uma entidade ou expressão de um estoque culturalmente acumulado, é um fluxo de representações nas entrelinhas das identidades externas e totalizantes e essencialistas – a nação, a classe operária, os negros, os imigrantes.

A rigor, Bhabha evita a remissão à ideia de um sujeito que seja definido pelo vínculo a um lugar na estrutura social ou que seja caracterizado pela defesa de um conjunto determinado de ideias. O sujeito é sempre um sujeito provisório, circunstancial e cingido entre o sujeito falante e um sujeito falado, reflexivo. Não se trata, portanto, conforme Bhabha, de uma intervenção informada por um sistema de representação concorrente, mas de um lugar fronteiro, de alguma maneira fora dos sistemas de significações totalizantes e que é capaz, por isso, de introduzir inquietações e revelar o caráter fragmentário e ambivalente de qualquer sistema de representação. A eficácia da intervenção é sempre contingente, aberta e indefinida, trata-se de uma ação dentro da área de influência do sujeito, mas fora do seu controle.

A intérprete Clementina de Jesus, descoberta nos anos 60, passa a ser apropriada por um grupo de intelectuais, os chamados folcloristas urbanos, como representante de nossa mais genuína brasilidade. Essa concepção ideológica concebe o samba de raiz e reforçam a autenticidade de suas origens africanas. Contudo, o enquadramento desses intelectuais não permite compreender a história como um processo dinâmico e contingente, como também, o protagonismo e agência próprias dessa cantora. Dessa forma, novas questões são

colocadas: o que fugiu ao controle do enquadramento pensado pelos intelectuais do samba? A “presença” de Clementina perturba o enquadramento que se procura impor à cantora? Ela negociou e não aceitou tudo o que lhe foi imposto. A sua presença no palco de Quelé revela toda a sua insubmissão.

Os sujeitos ou os grupos negros de compositores e intérpretes do samba podem reconhecer ou não a representação que lhe atribuem e construir novos discursos sobre si (auto-representação). Muitas vezes são nas dobras do discurso dominante que o sujeito encontra meios de se fazer representar. Dessa maneira, eles buscam se deslocar de uma identidade fixa e subalterna. São nessas lacunas do discurso hegemônico que os “sujeitos” encontram novos signos e novas formas de representação. Para Hall (2016), a ideia de autenticidade africana não dá conta das representações pós-coloniais. A presença e vivência de Quelé no mundo do samba ao longo de toda a sua vida na periferia carioca, compõe um quadro dinâmico e contingente de caráter fragmentário e ambivalente. A eficácia da intervenção é sempre contingente, aberta e indefinida, trata-se de uma ação dentro da área de influência do sujeito, mas fora do seu controle.

O protagonismo e o agenciamento de Clementina na mídia e no palco dão força às suas narrativas visuais e sonoras constituindo uma denúncia histórica. As imagens públicas da cantora na mídia e nos espetáculos causam novas inquietações na sociedade brasileira, possibilitando releituras e reflexões sobre gênero e raça. A agência de Clementina encontra-se na sua própria presença pública no palco e na mídia. Dessa maneira, a cantora atinge com a visibilidade do seu corpo, seu carisma e sua voz um papel político. Ela rompe com os padrões estéticos vigentes, rompe com a invisibilidade e silenciamento da voz e do corpo negros e traz uma nova possibilidade de leituras e reflexões sobre gênero e raça.

Músicos apresentaram em depoimentos explicações sobre a sua

voz e conferem lhe reconhecimento a intérprete:

“Clementina sempre cantou à capela instintivamente. Ela tinha uma articulação perfeita, respiração perfeita, além da afinação. Se em alguns momentos ela faz intervalos muito altos, ela produz uma espécie de “glisando” que só dá a sensação desafinada. A nota de saída e de chegada é perfeita, o que dá essa característica da voz de Clementina.” (Oscar Cárceres, 22/08/1987).

“Ela possuía aquela nota característica das vozes dos negros (“blue note”), que ainda não chegou a ser estudada. Em seu repertório também constam os seus cantos de seus antepassados africanos, recriados e estilizados com um tratamento espontâneo não destituído de correção e beleza.” (Januário Garcia, 17/07/198).

Essas imagens públicas de Clementina propiciaram novas inquietações para a representação da mulher negra. Na década de 1970, a televisão e todos os setores da indústria cultural cresceram vertiginosamente, consolidando o mercado de bens simbólicos (Ortiz, 1988). No Brasil foi criada a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) em 1967 e a rede de televisão formou-se em 1969. A africanização da música negra acontece nesse processo, em que grande parte das classes populares passam a ter acesso aos meios de comunicação de massa. A imagem de Clementina na mídia desafiava as percepções da sociedade brasileira sobre o lugar da mulher negra. A presença negra de Clementina podia ser encontrada em seus shows, discos, na mídia escrita e na televisão.

Não apenas a música, mas principalmente o canto e o simbólico passavam a ser mais importantes. Clementina ingressou, como já referido em outros momentos deste trabalho, no mundo das gravadoras de discos com o auxílio de Hermínio Bello de Carvalho, no entanto, ela nunca

conquistou altos índices de vendagem com os seus discos, que corresponderam a um total de 11 LPs. Os discos de Clementina expressavam um tom didático-cultural, já que o objetivo era o resgate das músicas que estivessem na memória de artista, por isso, os seus LPs acabavam atingindo um público muito específico, de estudantes universitários, jornalistas e intelectuais de classe média que valorizavam a música de raiz. Diferente dos discos, era nos seus shows que a cantora encontrava maior visibilidade e protagonismo. Durante a sua presença nos shows, Clementina tinha maior autonomia e liberdade para apresentar o seu próprio personagem e negociar com a figuração a qual ela era imposta. No momento da sua performance no palco e interação com o público e os outros músicos, Clementina podia encontrar brechas para fugir do seu enquadramento.

Clementina atinge com sua visibilidade em corpo e voz, também um papel político. Seu corpo ataca as expectativas sociais, artísticas e políticas que investem sobre o corpo negro. A cantora negra e velha invade espaços simbolicamente interditados. O lugar político da ação performática de Clementina no palco junto a sua plateia e sua presença na mídia, seguida nos shows por um público majoritariamente formado por jovens universitários de classe média e por artistas da MPB. Ela põe em xeque os estereótipos ligados à mulher negra num contexto específico de resistência ao regime militar e de novas leituras da música do morro, o samba negro.

A presença de Quelé constitui uma ação performática que é ao mesmo tempo política, poética e estética. Nesse lugar político Clementina ousa ser e apresentar a sua agência, rompendo com alguns dos estereótipos relativos ao corpo negro. Ela desafia a coleção de estereótipos ainda fortemente atrelados ao corpo negro no imaginário brasileiro, nas representações da mãe preta, da empregada doméstica, da baiana e da passista do samba.

Para qualificar analiticamente a performance de Clementina no palco parte-se do conceito de representação de Stuart Hall (2003), que propõe atuar persuasivamente em favor da tradução da performance. O autor permite com esse conceito uma margem para pensar a política que se faz para além dos meios verbais ideologicamente identificados, e assim a política apresenta-se nos corpos perseguidos e estigmatizados das minorias, no caso das mulheres negras. Entendendo a encenação ou performatização como um ato de dramatizar um tema por meio da sua potencialização cênica presentes na voz e no corpo, o interesse, portanto, de Stuart Hall (2003, p. 387 – 404), consiste em vasculhar e interpretar os signos internos a essa encenação, como o objetivo seus possíveis efeitos de codificação. Por meio da codificação torna-se possível a proposição e a execução de uma política de significado. Essas políticas de significado são entendidas como as atuações de natureza comunicativa que ao mesmo tempo que promovem a tematização do estigma associado a determinados grupos humanos, movem-se com a finalidade de anular as depreciações e, ao mesmo tempo, fomentar o reconhecimento positivo do grupo ofendido (Farias, E. 2014, p. 267).

Um exemplo de como Clementina contagiava a plateia ao se apresentar no palco pode ser vista em uma entrevista dada por Jorge Coutinho, na qual ele afirmava que quando Clara ia ao teatro Opinião para os espetáculos do Noitada do Samba, ela me pedia: “Não me põe para cantar depois da Clementina, porque o teatro vem abaixo. E, quando eu entrar, até segurar o público vai ser difícil” (Vagner Fernandes, 2007).

Nelson Sargento músico e compositor de escola de samba que conviveu com Clementina no Rosa de Ouro, em seu depoimento fala da rivalidade entre Clementina e Aracy de Almeida e da reação do público com a presença de Quelé no palco:

“A plateia amava Clementina mais que Aracy que

vinha de longe e dava conta do recado. A plateia amava, jogava anel, flores, lenços. Aquela voz negra que ela tinha, o jogo de mão que ela fazia (...). As pessoas é que cativavam a Clementina, quando acabava a peça todos iam para o camarim.” (Sargento, 18/10/2016).

O potencial da Clementina consiste em sua própria presença que denuncia o silenciamento histórico e rompe com os padrões de representação do corpo feminino negro. Rainha Quelé rompe com os estereótipos e a invisibilidade característico da presença da mulher negra da periferia, de um corpo marcado pelos rótulos dados à “Mãe Preta”, como mulher ingênua, bondosa e subserviente. A “Mãe Preta” ganha novos contornos, de mãe cantora, e, é essa mesma mãe que chama para vadiar. Na expressão da composição feita para Clementina por Elton Medeiros, “Não vadeia Clementina, fui feita para vadiar”. Deixa claro que Clementina não aceita o lugar destinado a ela, dessa forma, ela vai em busca de posições fora do padrão de representação destinado às mulheres negras da periferia. Como sambista, jogueira, partideira, religiosa e boêmia, Clementina chama para vadiar e assume novas representações destinadas às mulheres negras e velhas do seu grupo social.

Clementina, quando adulta, morando na periferia da cidade do Rio de Janeiro, ganha a cidade para trabalhar e se divertir. No Rio de Janeiro Quelé sai para a rua para trabalhar, atravessa a cidade para chegar à casa de sua patroa. Ela também se desloca na própria periferia durante o dia e à noite para estar com os seus amigos, conhecidos e parentes para se divertir junto à sua comunidade, cantando, dançando e bebendo. O significado do espaço da rua para as mulheres negras da periferia difere muito de como foi construído esse lugar para as mulheres brancas e de classe média, as mulheres negras construíram desde cedo uma outra sociabilidade dentro do mundo da rua, em oposição ao mundo doméstico

da casa. Nesse espaço social as mulheres negras historicamente sempre trabalharam e ganharam as ruas desde muito cedo. Clementina começa a trabalhar como doméstica ainda jovem, depois do falecimento de seu pai para ajudar nas despesas da casa e assim vai acontecer com suas filhas e netas. Mas no espaço da rua também estão os momentos profanos e sagrados, nos bares e nas festas religiosas e de carnaval. A cantora frequentava as escolas, rodas de samba e os botequins, uma sociabilidade própria das mulheres do morro. Também dentro desse espaço, Quelé subverte o lugar de pastora, cozinheira e sambista determinado para as mulheres no samba, quando Clementina conquista o papel de partideira nas rodas de samba, uma atividade tipicamente masculina no seu mundo social.

Ao mesmo tempo que ela apresenta uma estética nova, desconhecida e por isso, original que gera um impacto em quem a vê cantar pela sua presença negra e sua voz “musguenta”. Clementina enquadra-se no construto pensado pelos folcloristas urbanos para pensar a cultura popular urbana da época. Como já observamos, para os folcloristas urbanos, Clementina constitui a pura representação da brasilidade, e a parcela de nossa identidade afro-brasileira. Nos seus shows, Quelé apresentava-se como vestes representando uma baiana toda de branco, vestes alusivas às religiões afro-brasileiras, cantando sambas, jongs, pontos de macumba e ritmos considerados ancestrais.

Essas imagens públicas de Clementina criaram inquietações dentro do mundo do samba. As vestimentas afro começam a fazer parte da caracterização de cantoras brancas e negras dentro da música popular, como é o caso de Clara Nunes e Beth Carvalho. No entanto, mesmo representando as suas origens africanas a partir de sua caracterização no palco, Clementina não negava suas origens católicas, contrariando a figuração de baiana do candomblé que lhe era imputada. Ao afirmar sua fé católica, Quelé traz uma provocação, ela não aceita o enquadramento como baiana do Candomblé. Dessa maneira, ao se identificar como

pertencente ao catolicismo rural típico da sua origem familiar em Valença, Clementina reafirma, sem uma intenção explícita, contudo, o caráter contingente e fragmentário da formação da nossa cultura afro-brasileira.

Em diversas passagens dos seus depoimentos ao MIS, Clementina afirmava que a religião da sua família era o catolicismo. A cantora relembrava seu tempo de criança em Valença, a presença de uma Igreja de Santo Antônio próxima de casa, construída pelo pai e em cuja mãe se dedicava a trabalhar e a organizar as missas. Outros momentos da vida da cantora revelaram a sua proximidade com o catolicismo, primeiro, quando ela tinha entre 14 e 15 anos de idade, época em que a família se mudou para Jacarepaguá, e ainda menina participava como pastora das Folias de Reis organizadas por João Cartolinha no período do Natal. Ela interpretava uma pesqueira na encenação e guardava os cantos na memória. Depois, também durante o período em que estudava no Orfanato Santo Antônio, Quelé menina participava do coro da Igreja durante as missas, nesse período, ela aprendeu muitas canções e hinos católicos.

“Éramos católicos. Todos os católicos. Morávamos pertinho assim: aqui estava a minha casa, do lado tinha uma Igreja que meu pai construiu.” (Clementina de Jesus, 28/02/87, Museu da Imagem e do Som - MIS).

Mas em suas memórias, Clementina se voltava à passagem em que morava perto do terreiro de Dona Maria Neném, madrinha de sua filha. Em seu relato, ela se lembrava que cantava canções fetichistas e que marcava o corpo com sinais feitos pela comadre macumbeira, pois dependia dela financeiramente. Em seu depoimento ao MIS, argumentava que encontrava coisas muito bonitas na macumba e que muitas vezes ela

ajudava a cantar. Contudo, por outro lado, ela afirmava que não acreditava naquela crença, mas não se desfazia daquele conhecimento.

“Isto é porque onde eu fui morar era perto de um terreiro e a dona deste terreiro gostava muito de mim, e então ela batizou a minha filha mais velha. Ela sabia que eu cantava aquelas músicas, e eu ia ajudar. Ela se chamava Maria Neném, em Oswaldo Cruz. Aí então cantava isso, tem muita coisa de macumba bonita: “Bendito louvado a ganga o rosário de Maria. No mundo já era noite, a ganga, lá no céu parece dia” (...) eu gostava mais não acreditava. Eu gostava de cantar porque tinha prazer, não que eu acreditasse. Cada um segue sua linha. A pessoa pode até receber um santo do meu lado, posso segurar, amparar, qualquer coisa eu faço, mas não acredito, não entra na minha cabeça.” (Clementina de Jesus, 28/02/87, Museu da Imagem e do Som - MIS).

A história foge ao enquadramento que se queria dar à Clementina, por meio do protagonismo que a presença da cantora imprimia no palco, e do seu carisma junto ao seu público. Quelé surpreendia a todos com sua voz, sua dança, alegria e sua cor. Um corpo de uma mulher já idosa, mas que exibía uma potencialidade e um vigor junto ao seu público por meio do seu canto e da sua dança. No espaço do palco, Clementina evidenciava um agenciamento simbólico eficaz ao negociar e impor limites às formas históricas de representação que recaiam sobre a mulher negra, e da mesma forma, também desafiava a figuração que lhe era imposta.

NOTAS

ⁱ Rita Segato (2021), parte da concepção de Aníbal Quirano sobre a *colonialidade do poder*, como um esforço de ler a raça como um elemento cognitivo e histórico que remete a determinados diacríticos para marcar os grupos populacionais e atribuir-lhes destino como parte da hierarquia social. Dessa forma, retira do conceito de raça a concepção biologistica e de toda a possibilidade de essencialismo. Entendo a raça como uma construção da modernidade originada a partir do período colonial, como uma um signo inventado a partir de um conjunto de características e consequências para o controle da sociedade e da produção.

ⁱⁱ A consolidação no Brasil de uma sociedade urbano industrial, a partir dos anos 40, coincide também com a formação de uma cultura de massa. A expansão da indústria, o processo de crescimento urbano, o alargamento da classe operária, aliado ao advento da burocratização do Estado possibilitaram o crescimento dos meios de comunicação como o rádio, cinema, jornais e revistas. Nesse período, que o samba urbano ganha força como produto de massa e passa a consolidar-se como parte da nossa identidade nacional resultado do projeto nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas.

ⁱⁱⁱ Nessa fase da infância de Clementina, conhecido como o período pós-abolição na primeira República. Os poucos direitos civis e sociais dessa primeira fase não alcançaram a população negra. Durante o Estado Novo de Vargas nos anos 1930, inicia-se um processo de ampliação dos

direitos sociais, através de direitos trabalhistas. Contudo, teremos o que

ficou conhecido como *cidadania regulada*, direitos restritos apenas aos trabalhadores da indústria nascente (Carvalho, 1989).

^{iv} A cidadania nesse período da Primeira República caracteriza-se por uma *cidadania regulada*, uma vez que os primeiros direitos sociais alcançam apenas os trabalhadores formais da indústria. Ver: Cidadania no Brasil: o longo caminho, de José Murilo de Carvalho.

^v Paul Gilroy (2012) caracteriza o chamado “Atlântico Negro” como uma conjunção histórica que possibilitou as formas culturais esteriofônicas bilíngues ou bifocais originadas, mas não propriedade exclusiva, dos negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória.

BIBLIOGRAFIA

BEVILÁCQUA, Adriana Magalhães et ali. Clementina, cadê você? Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1998.

BRITO, Clovis C. A Economia Simbólica dos Acervos Literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, UnB, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Claudia P. Outras Falas: feminismos na perspectiva das mulheres negras brasileiras. Tese de Doutorado. Salvador PPGNEIM/UFBA, 2012.

CARVALHO, Dalila V. "Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodré (1903-1975): a construção "feminina" de carreiras "masculinas" no universo da música erudita". Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres. Arquivos CMD. UnB, Vol. 2, n.2. Brasília, 2014.

CARVALHO, José Murilo. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1989.

COLLINS, Patrícia H. Black Feminist Thought: knowlegde, consciouness, and politics of empowerment. New York / London: Routledge, 2000.

COSTA, Claudia J. de Lima. "Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa: observação sobre ética e prática feministas decoloniais". In BIDASCA, Karina Andrea, Legados genealogias e memórias poscoloniais. Buenos Aires: E. Godot, 2014.

DINIZ, André & CUNHA, Diogo. Nelson Sargento: samba da mais alta patente. Rio de Janeiro: Ed: Oficina do Parque, 2012.

FERNANDES, Wagner. Clara Nunes: a guerreira da utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 2003.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: PUC- Rio: Apicuri, 2016.

LUGONES, María. "Feminismo, epistemologia e apostas decoloniais em Abya Yala". In Yuderlys. Espinosa Mimoso, Dianna Gomez, Karina Ocho Menoz. Colonialidade e Gênero. Popayan: Ed. Univ. Del Cauca, 2014.

MICELI, Sergio. Relegação Social e Chance Literária. In Eleotério, Maria de L. Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entre século (1890 – 1930). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MOREIRA, Núbia R. A Presença das Compositoras no Samba Carioca: um estudo da trajetória de Tereza Cristina. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, UnB, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A Síncope das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru, SP: Edusc, 2005.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Ed. Contexto, 2015.

SANDRA, Harding. Ciência e Feminismo. Madrid: Morata, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem Preto nem Branco, muito pelo contrário. Cor e Raça na sociabilidade Brasileira. São Paulo: Ed. Claro Enigma, 2012.

SEGATO, Rita. Crítica da Colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por

demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Luciana L da. Rosa de Ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus. Tese de Mestrado. Niterói, UFF, 2011.