



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

JAMILLY JESSICA MARTINS FERNANDES

**IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA NAS MÚSICAS DE
CLEMENTINA DE JESUS (1964-1987)**

**CAMPINA GRANDE
2019**

JAMILLY JESSICA MARTINS FERNANDES

**IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA NAS MÚSICAS DE
CLEMENTINA DE JESUS (1964-1987)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento do Curso de História da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Hilmaria Xavier Ribeiro

**CAMPINA GRANDE
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F363i Fernandes, Jamilly Jessica Martins.
Identidade e Ancestralidade afro-brasileira nas músicas de Clementina de Jesus (1964-1987) [manuscrito] / Jamilly Jessica Martins Fernandes. - 2019.
34 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.
"Orientação : Profa. Dra. Hilmária Xavier Ribeiro ,
Coordenação do Curso de História - CEDUC."
1. Herança cultural. 2. identidade afro-brasileira. 3.
ancestralidade afro-brasileira. 4. Música negra. I. Título
21. ed. CDD 306


JAMILLY JESSICA MARTINS FERNANDES

IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA NAS MÚSICAS DE
CLEMENTINA DE JESUS (1964-1987)

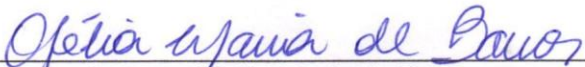
Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento do Curso
de História da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciada em
História.

Aprovada em: 18/06/2019.

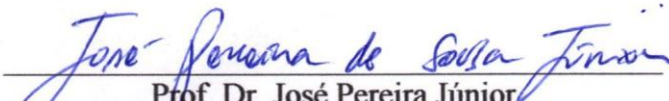
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Hilmaria Xavier Ribeiro (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Ofelia Maria de Barros
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. José Pereira Júnior
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Aos meus pais, Maria da Assunção e Valter Fernandes pelo apoio, amor e dedicação. Aos meus avós, Raimunda e José Inácio por tanto me inspirarem, e aos meus sobrinhos, Samuel, Miguel e Isaque por serem os responsáveis de tantas alegrias.

“Clementina nos liga aos nossos antepassados,
ela é um elo com aquilo que a gente tem de
mais antigo na nossa história”.

João Bosco, cantor e compositor.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	06
2	Identidade e Ancestralidade: Clementina de Jesus uma representação cultural.....	11
2.1	<i>Clementina de Jesus: Identidade e ancestralidade no cenário musical, político e cultural nas décadas de 60 e 70.....</i>	15
2.2	<i>O Movimento Negro e identidade étnica na década de 80: Clementina de Jesus uma importante personalidade da cultura negra.....</i>	19
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
	REFERÊNCIAS	25
	ANEXOS.....	28

IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRO-BRASILEIRA NAS MÚSICAS DE CLEMENTINA DE JESUS (1964-1987)

RESUMO

Ao pensarmos a música popular brasileira é pouco provável não remetermos às nossas heranças culturais, sobretudo a africana, cuja influência da oralidade, de suas danças e batuques, deu origem a tantos gêneros musicais em nosso país, especialmente o samba e os jongos. Contudo, a música negra significa para além dos aspectos sonoros que a compõem, é a representação das resistências, lutas, ressignificações culturais, lazeres e diversões de uma população que foi submetida a tantas desigualdades sociais e austeridades contra suas expressões e subjetividades, e que encontraram em manifestações como a música um meio de perpetuar sua cultura, visão de mundo e o elo com seus antepassados. São estes e tantos outros elementos, que fazem a música afro-brasileira um campo tão diverso e significativo no qual temos como uma das maiores representantes dessa cultura, identidade e ancestralidade, Clementina de Jesus. Uma mulher negra de origem banto e descendente de ex-escravos, moradora de morro, empregada doméstica durante boa parte de sua vida, iniciou sua carreira artística aos 63 anos de idade, em 1964, cujo cenário musical era ocupado majoritariamente por homens jovens e brancos, enquanto a mesma era negra e idosa; e um contexto político marcado pelos movimentos negros sociais que lutavam contra as perdas democráticas e o autoritarismo da ditadura militar. Nesta perspectiva, o objetivo do nosso trabalho é discutir algumas de suas músicas no sentido de analisar como Clementina historicamente constrói uma identidade e ancestralidade afro-brasileira influenciada, sobretudo, pela sua infância na cidade de Valença, pelas rodas de samba que freqüentava a partir da década de 20, e sua religiosidade que envolvia elementos do catolicismo e do candomblé.

Palavras-chave: Herança cultural, identidade afro-brasileira, ancestralidade afro-brasileira música popular.

IDENTITY AND AFRICAN-BRASILIAN ANCESTRY ON CLEMENTINA DE JESUS' (1964-1987) SONGS

ABSTRACT

When we think about Brazilian popular music, it is unlikely not to refer to our cultural heritage, mainly the African, whose influence of orality, dances and *batuques* gave birth to so many musical genres in our country, especially *samba* and *jongos*. However, the black music means more than the sound aspects that form it; it is the representation of resistances, fights, cultural redeterminations, leisure and amusement of a population that was submitted to so many social inequality and austerity against their expressions and subjectivities, and that found on manifestations such as music a means of perpetuate their culture, world vision and the link with their ancestors. These and many other elements make the Afro-Brazilian music such a diversified and meaningful field, in which we have Clementina de Jesus as one of the biggest representatives of this culture, identity and ancestry. A black woman of Bantu origin, descendant of ex-slaves, “*morro*” resident, housekeeper for most of her life, initiating her artistic career at age of 63, in the year of 1964, when the musical scenery was mostly occupied by young white males, while she was black and elderly, in a context marked the

social black movements fighting against democratic losses and the authoritarianism of military dictatorship. On this perspective, the aim of our work is to discuss some of her songs, historically analyzing how Clementina builds an African-Brazilian identity and ancestry, mostly influenced by her childhood at Valença, around the *samba* wheels she used to attend to starting from the 20's, and her religiosity that involved elements of Catholicism and *candomblé*.

Key words: Cultural heritage, African-Brazilian Identity, African-Brazilian Ancestry, Popular Music.

1. INTRODUÇÃO

Uma das maneiras mais efetivas de se pensar a história de um povo é pela arte que produz; nessa perspectiva, no caso do Brasil, diria que uma das formas mais eficazes de pensar nossa construção social e cultural é pela música, por justamente se tratar de um país de diversidades étnicas tão acentuadas e diferentes entre si, a música, especialmente a popular, é um veículo de comunicação que nos liga a uma fluidez cultural que podem remeter a necessidades, a inquietações, a ritos, a lazeres, a diversões, a expressões e sensibilidades das classes populares, que muitas vezes não identificamos no silêncio dos arquivos.

A música popular, segundo o historiador Marcos Napolitano, na obra “História & Música” (2005) em sua forma de “canção” é um produto do século XX, contudo sua gênese remete aos finais do século XIX com o processo de urbanização e o surgimento das classes populares médias e urbanas, em sua síntese possui a mescla da música erudita e em especial a folclórica, tais como: danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalhos e jogos de linguagem¹. Segundo o mesmo autor, a música popular no Brasil está ligada nas mais profundas tradições da cultura brasileira, considerando o Rio de Janeiro um centro dessas mediações, ao longo do século XIX e XX; período que se caracteriza por abarcar verdadeiros “territórios negros” nas cidades, nos morros, nos subúrbios, os quais as trocas de valores e culturas foram determinantes para a composição desse gênero popular.

As expressões por meio da dança e da oralidade como colocado acima, comumente busca referências em nossas heranças africanas, que apesar das desumanidades a eles infligidas, perpetuaram consigo os batuques, as sonoridades, a memória e uma tradição musical que não se rendeu ao cativo e uma pós-abolição marcada pela desigualdade, mas que forjaram elementos de resistência e ressignificação cultural:

“Folguedos, danças e batuques eram permitidos por acentuar as diferenças entre as diversas nações e servir como válvula de escape. Entretanto, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam os deuses e retomavam a linha de relacionamento comunitário exatamente durante as danças, folguedos e batuques, criando assim, uma cultura negra brasileira”²

Essas expressões culturais, como os folguedos, os batuques e entre outros como, os jongsos e o samba não representavam apenas o lazer e distração mas, era um elo com suas antigas visões de mundo e com a força de seus antepassados configurando assim, um contato essencial com o sagrado, no qual por meio dos instrumentos musicais e da oralidade contava-

¹ Napolitano, Marcos. História & Música – história cultural da música popular / Marcos Napolitano. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p 11 e 12.

² THEODORO, Helena, Religiões Afro-brasileiras, p.71, in Nascimento, Elisa Larkin. Guerreiras de Natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente/ Elisa Larkin Nascimento, (org). São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 3)

se as histórias de seus ancestrais e transmitiam valores, assim como os Griots³, guardiões das palavras e das tradições na África Antiga faziam.

No Brasil os descendentes de povos escravizados tiveram este papel de transmitir suas histórias e culturas o que percebemos através da religião e especialmente na música. Nesta perspectiva, consideramos importante discutir a respeito de uma das artistas, que não apenas transmitiu a cultura de seu povo e do seu lugar social mas, que se tornou uma das mais relevantes representantes da nossa história cultural e da tradição da música popular; uma notável Griot, uma mulher negra que perpetuou durante toda a sua carreira o canto de seus ancestrais, uma idosa de descendência banto na indústria musical da década de 60 do século passado, uma vivência forte e representativa da cultura afro-brasileira. Caro leitor, apresento: Clementina de Jesus.

Clementina de Jesus, também conhecida como Quelé, foi uma importante cantora negra carioca do século XX, e uma das principais representantes da canção popular brasileira. Iniciou sua carreira aos 63 anos de idade, cantando sambas⁴ de raiz e partidos altos, todavia, sua produção musical é conhecida, principalmente, pela forte presença a referências da nossa cultura afro-brasileira, como os Jongos, os Vissungos⁵ (Cantos de trabalhos) e Corimas, e pela significativa religiosidade presente em suas canções que misturavam elementos do Catolicismo e do Candomblé. Clementina de Jesus em seus 23 anos de carreira de 1964-1987, representou a história e a cultura silenciada de negros e negras no nosso país e entoou o canto dos seus ancestrais de maneira tão expressiva que se tornou uma das representantes da música negra nacional.

Nascida no bairro do Carambita, subúrbio de Valença⁶, no Estado do Rio de Janeiro, em 7 de fevereiro de 1901, Clementina cresceu em um contexto de profundas mudanças sociais, políticas e culturais, era o início da Primeira Republica e faziam treze anos que a escravidão fora abolida no âmbito da lei, o que implicava em uma conjuntura marcada pelas populações negras recém libertas e suas adaptações aos novos moldes de sociabilidade, caracterizada pela industrialização e modernização do espaço urbano, pela valorização da imigração européia, bem como o ideal de embranquecimento da população e as políticas de saneamento e higienização. Nesse sentido, a população negra associada ao passado escravocrata e africano ficaram a margem dessa nova ordem social, acarretando em sua concentração nos morros, subúrbios, regiões distantes dos grandes centros urbanos, como é o caso de Valença, o lugar social de Clementina.

³ Ver: Griots: os contadores de histórias da África Antiga. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/griots-os-contadores-de-historias-da-africa-antiga/>

⁴ A palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos da Bahia do século XIX. “Com a imigração negra da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e tiveram nas “tias”, velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade o seu elo central (Napolitano, 2005, p49)

⁵ Os vissungos são cantos de trabalhos, é uma palavra de origem banto, cujo significado a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro pontua: “vissungo” corresponde ao substantivo umbundo ovisungo, plural de ocisungo, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão imba ovisungo, cantar, louvar, exaltar (CASTRO apud CAMARA) Ver: CAMARA, Andrea Albuquerque Adour. Vissungo: o canto banto nas Américas. Tese de Doutorado, FAE/UFMG – Belo Horizonte, 2013, p.35.

⁶ Há 155 km de distância da capital, Rio de Janeiro, Valença teve o auge do seu desenvolvimento associado à expansão do café no vale do Paraíba e ao fluxo escravocrata na região, no decorrer do século XIX. Representa também um importante pólo da formação da cultura afro-brasileira no Estado do Rio de Janeiro, especialmente pela cultura dos Jongos. O Jongo é uma dança afro-brasileira de motivação religiosa e caráter secreto, dançada em roda por par solto ou por homens e mulheres indistintamente, ao som de tambores, cânticos e palmas. Conhecida principalmente nos estados do sudeste, é originária talvez de Benguela, na atual Angola. Seus cânticos, chamados “pontos” como na Umbanda tem letras de sentido enigmático ou linguagem cifrada.” (Lopes, Nei Dicionário Escolar Afro-brasileiro/ Nei Lopes. – São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

Assim como boa parte dos negros que moravam em Valença, Clementina tinha uma estreita ligação com a história da escravidão e com a cultura africana, sendo neta de escravos⁷ e de descendência Banto. Desde o berço já respirava uma cultura influenciada pelo seu lugar e pela sua família, filha de Amélia Laura de Jesus dos Santos, popularmente conhecida pela sua atividade como parteira e rezadeira, foi dela que Clementina legou as principais características de suas músicas: a ancestralidade africana e a religiosidade, principalmente por meio das canções que a ouvia cantar no córrego por trás de sua casa, em que costumeiramente lavava roupa; os Jongos e ladainhas religiosas, eram as principais canções que Amélia entoava. Nesse trecho em entrevista ao museu da imagem e do som (MIS-RJ), em 1967⁸, Quelé se recorda:

“Ela estava lavando roupa, eu ali por perto. Lavando e cantando, e de vez em quando ela dizia: “Tina, vá acender esse cachimbo.” E eu respondia: “sim, senhora.” Botava fumo, acendia e trazia pra ela, e ela estava cantando. Assim que eu aprendi umas coisinhas gostosas que ela cantava. A roupa batia na prancha, marcando o passo do canto, espirrando água e sabão na minha cara. E eu acocorada, cantando baixinho, para aprender com a mãe.” (grifo nosso)

Clementina de Jesus ao lembrar-se dos momentos em que observava sua mãe lavar roupa parecia se transferir para o dia em que aconteceu, ao mencionar detalhes tão específicos como: “A roupa batia na prancha, marcando o passo do canto, espirrando água e sabão na minha cara.”; percebemos a importância que aquela atividade corriqueira na vida de Dona Amélia, significava para Quelé; ela apreciava, respeitava e admirava de tal modo, que para não atrapalhar ficava: “acocorada, cantando baixinho, para aprender com a mãe”. É uma memória afetiva tão expressiva, em que uma senhora de 66 anos ainda se recordava da água e do sabão que espirrava em seu rosto, isso era a síntese de uma relação na qual a criança e idosa Clementina reconhecia em Dona Amélia suas primeiras referências, não somente na música, mas, como mãe⁹, amiga e mulher.

As “Coisinhas gostosas” que carinhosamente Quelé mencionava, faziam parte de uma série de referências de origem africana transmitidas oralmente por sua mãe e que culturalmente atentavam para a tradição de seus antepassados de origem banto, no qual seu pai o pedreiro, carpinteiro e violinista, Paulo Baptista dos Santos, era descendente. Embora as fontes sejam escassas sobre a relação dele com Clementina, sobretudo porque este vem a falecer na década de 10, sabemos que sua influência se fez forte em uma das características mais marcante de Quelé: o gosto pelas festas. Desde pequena ela observava seu pai tocar os jongos e corimas, fazendo-nos compreender que boa parte da sua construção musical é memória de sua infância.

As outras influências musicais de Clementina viriam com o tempo, no campo da religiosidade, estava à influência do catolicismo e a proximidade com o Candomblé, no campo do samba, já em sua juventude, as suas idas ao bairro Oswaldo Cruz, participando de

⁷ Seus avós eram o senhor Isaac e Dona Eva, pelo lado materno, e Abraão e Tereza Mina do lado paterno. O sobrenome Mina de sua avó paterna, remete-se a forma como eram chamados os escravos originários das regiões do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, comumente chamados de Minas6. Possivelmente sua avó tenha sido escravizada em uma dessas regiões. Ver: Albuquerque, Wlamyra R. de. Uma história do negro no Brasil / Wlamyra R. de Albuquerque, Walter Fraga Filho. _Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

⁸ Ver: “Quelé a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus

⁹ na década de 1920, Clementina teve sua vida mudada radicalmente ao ter sua primeira filha, Laís, em 1923 contando com apenas 22 anos de idade, cuidando dela sozinha com a ajuda de Dona Amélia. Quelé representava nesse contexto tudo que as elites consideravam como anormalidade e promíscuo: mulher negra, pobre, empregada doméstica, com filha sem pai e solteira, moradora de morro, apreciadora de festas regadas a samba e celebrações do Candomblé; Clementina era dona de si, de sua própria autoria

clubes carnavalescos, frequentando e cantando nas rodas de escolas de samba que lhe proporcionaram conviver com mestres como: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, João da Gente e Paulo Portela, esses e muitos outros encontros foram acontecendo, muitas das vezes também ocasionados por suas idas a famosa Praça Onze, um dos principais espaços de intensidade do samba nas décadas de 20 e 30¹⁰.

Clementina cantava com extrema naturalidade nas rodas de samba que frequentava, mas era reprimida pela sua patroa quando cantava em seu lugar de trabalho, no qual já era empregada doméstica há 20 anos, quando deixou em 1964 após conhecer o produtor musical Hérminio Bello de Carvalho, na taberna da Glória, como relata Castro, 2017

“A mulher era, como Hérminio poderia lembrar a partir de encontros passados, uma negra alta, já idosa, envolta de vestes brancas, assemelhando-se às baianas do candomblé, como Mãe Menininha do Gantois. Era mesmo o timbre forte e inconfundível rouco [...]”. (p.9) (grifo nosso)

A partir daquele momento Clementina passou a viver do seu canto, da sua arte ancestral e identitária. Iniciou sua carreira aos 63 anos, estrelando como atração da reinauguração do bar do Cartola, o “Zicartola”, em 1964. Pouco tempo depois no palco do Teatro Jovem, (local onde tanto jovens da dramaturgia começavam a se reunir para fomentarem as críticas ao recém regime militar), com o show o Menestrel, dirigido por Hérminio Bello de Carvalho, Clementina surge para o grande público e a mídia cantando Benguelê¹¹, composição de Pixinguinha.

E assim é marcado o início da carreira musical de Clementina, lançando-se como cantora em um contexto que o samba perdia espaço para a Bossa nova, Jovem Guarda, e mais adiante o Tropicalismo com suas músicas de protesto, e as músicas ufanistas propagadas pela Ditadura Militar. Para além disso, o cenário musical na década 60 e nas seguintes, era majoritariamente ocupado por jovens e homens brancos, Quelé, uma senhora negra e sexagenária, representava uma presença forte, em uma vivência que a sociedade brasileira sentia carência, sobretudo as populações negras, essa identificação com a cultura africana, tão fortemente incentivada pelas elites a serem apagadas e silenciadas.

Em seu repertório, para além de música, tem história e tradição cultural, sendo uma representante da música popular brasileira justamente por tudo que canta e representa, como pontuado por José Geraldo Vinci de Moraes¹²: “A canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia.” É nesse sentido, que pontuamos a importância de refletir sobre a representação de Clementina de Jesus, e de acioná-la neste trabalho, por representar uma vivência pouco explorada na nossa produção historiográfica, uma senhora negra e sexagenária de uma bagagem cultural e histórica extraordinária que cantou a originalidade da música afro-brasileira em um cenário musical de homens brancos, jovens e que cada vez mais importavam suas influências e referências musicais.

A despeito disso, o nosso trabalho objetiva discutir a relação da identidade e ancestralidade afro-brasileira nas músicas de Clementina de Jesus, sendo as músicas escolhidas: “Menininha do Gantois”, “Abaluaê”, “Minha vontade”, “Cangoma me chamou”,

¹⁰ Ver “Quelé a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus

¹¹ Benguelê, benguelê/ Benguelê, ô mamãe Zimba, benguelê/ Benguelê, benguelê Benguelê, ô mamãe Zimba, benguelê/ Tracatraca eu vi Nanã tatarecou/ Tracatraca eu vi Nanã tatarecou Ô kizumba, kizumba, kizumba/ Como tá bonita no seu jacutá/ Vamos saravá, vamos saravá/ Vamos saravá, vamos sarava/ Mamãe Zimba chegou no terreiro/ Cafiotto pediu pra falar/ Mamãe Zimba mandou me chamar / Vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá

¹² MORAES, José Geraldo Vinci, de .História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista brasileira de história, vol.20, n 39 – São Paulo, 2000.

“Canto II”. A discussão circunscreve-se entre o período de 1964, ano que inicia sua carreira artística, a 1987, ano de sua morte. Essa temporalidade, justamente se insere no contexto da Ditadura Militar e a reivindicações de caráter político e social do Protesto Negro. Nesse sentido, questionar como se deu a liberdade artística e cultural de Clementina no período ditatorial e como o protesto negro reivindicou o respeito, a tolerância e a importância das religiões afro-brasileiras e sua ancestralidade africana.

Analizamos também a importância de Clementina de Jesus e sua significação com agente histórica, no sentido de observar a representação que esta assumiu nesse período de efervescência política e perdas democráticas, representando a arte, a cultura e a identidade negra, em um cenário que as organizações negras buscavam referências e se apoiavam em personalidades negras para o fortalecimento da luta por direitos sociais e políticos. Posto isso, nossa discussão inicia-se enfatizando a importância de pensarmos a questão da identidade e ancestralidade negra, no qual, começaremos a pensar em suas músicas, especificamente: “Menininha do Gontois” e Abaluaê”. Após a finalização desse momento, vêm a discussão acerca dos anos de sua carreira artística, entre os anos 1964-1987, enfatizando o contexto da Ditadura Militar e os protestos negros, para estes, trabalharemos com as músicas “Minha vontade”, “Cangoma me chamou” e o “Canto II”.

2. Identidade e Ancestralidade: Clementina de Jesus uma representação cultural.

Pensar as identidades é um processo de extrema importância, é por meio desta que o indivíduo se referencia, se constitui e desenvolve uma individualidade. No decorrer do tempo, as construções acerca da identidade brasileira formuladas especialmente pelos intelectuais dos séculos XIX e XX, criaram uma visão que não abarcaram as inúmeras particularidades das principais culturas do nosso país. A despeito de possuímos um país tão diverso, de múltiplas culturas apresentamos um passado, que historicamente silenciaram, negaram e demonizaram determinadas culturas, como a africana e a indígena, por possuírem visões de mundo dissonantes da religião e cultura oficial, respectivamente a católica e a europeia, valorizando assim não as identidades mas, sim “uma identidade.”

Uma vez que a Identidade é socialmente construída, não formamos uma consciência, uma cultura, tampouco uma psiquê de respeito e tolerância às diferenças étnicas, especialmente a africana. Construímos uma mentalidade de valorização europeia, firmando esta influência (colocando-a antagonicamente a cultura negra e indígena) como representação de caráter positivo - a ideal - normatizando-a e naturalizando-a. Como pontua Tomaz Tadeu da Silva (2009)¹³

“Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistema de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder”. (Identidade e diferença (p.96-97)

Nesse sentido, uma vez que a identidade não é estável, fixa, essência e homogênea, e sim construída socialmente entre grupos, conectada a uma estrutura de poder conseguimos

¹³ SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

identificar que a fonte da nossa construção cultural foi para além de europeia, racista, patriarcal, escravocrata, cristã, branca e latifundiária, pautadas em um projeto de identidade que não apenas valorizou e hierarquizou sua cultura, mas coisificou e desumanizou as diferenças.

Desenraizaram o africano, romperam com a continuidade do elo com seus grupos familiares e seus ancestrais, silenciaram suas práticas, negaram suas contribuições, reduziram sua importância a sujeitos da exploração física, em suma, os impediram de exercer sua individualidade.

“Assim, identidade tem relação com individualidade – referência em torno do qual o indivíduo se constrói; com concretude – não uma abstração ou mera representação do indivíduo, articulando-se com uma vida concreta, vivida por um personagem concreto, alicerce de uma sociedade igualmente concreta e constituída por vidas vividas; com temporalidade – transformando-se ao longo do tempo; com sociabilidade – só pode existir em um contexto social; com historicidade – vista como configuração localizada historicamente, inseria dentro de um projeto e que permite ao indivíduo alcançar um sentido de autoria na sua forma particular de existir.” (FERREIRA,2000, p.48)

Não obstante os elementos da cultura africana, embora durante muito tempo não institucionalizado, sobreviveram nas práticas do cotidiano, na privacidade do lar, na oralidade, nos gestos, na culinária, nas religiões de matrizes africanas, nas músicas e danças. Exemplo disto, é a cultura de Valença, lugar social de Clementina de Jesus, por meio da expressão do Jongo, os habitantes de Valença deram continuidade às suas tradições e constituíram uma identidade de caráter ancestral. O jongo passou a ser considerado, desde 2005, patrimônio cultural brasileiro¹⁴.

O culto dos ancestrais originalmente remete as religiões tradicionais no continente africano, no qual independente da localidade se cultuavam as forças da natureza e os espíritos dos antepassados. Uma vez que negros e negras foram forçadamente arrancados de suas raízes e escravizados no Brasil, encontraram aqui maneiras de não apagarem esta relação de respeito e devoção aos seus antepassados. Apesar disso, sendo o Candomblé¹⁵ parte dessas ressignificação e resistências, configurando-se como um conjunto de crenças e cultos nascidos no Brasil.

Nas palavras do professor e presidente do Instituto de Pesquisa da Afro-descendência – IPAD, Eduardo Oliveira, pontua: “A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana”, e ele continua “Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e

¹⁴ Ver Martha Abreu “Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. Cultura políticas e leituras do passado: Historiografia e ensino de história/ Martha Abreu, Rachel Soihet e Rebeca Gontijo (orgs). – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

¹⁵ Candomblé é a religião que cultua os orixás, divindades do povo ioruba, que chegou ao Brasil como escravo, vindo principalmente da região onde se hoje se situa a Nigéria. A religião dos orixás logo se misturou com o culto dos voduns, do povo fon do Daomé, também escravizado, dando origem ao Candomblé chamado ketu-jeje ou jeje-nagô. Mas também a religião dos inkices, de origem banto, recebe o nome de Candomblé, é o Candomblé de Angola.” Silva, Kalina Vanderlei. Dicionário de conceitos históricos / Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. – 2.ed., 2 reimpressão. – São Paulo: contexto,2009. “No tocante especificamente ao Candomblé, crê-se na sobrevivência da alma após a morte física (os Eguns) e na existência de espíritos ancestrais que, caso divinizados (os Orixás, cultuados coletivamente), não materializam; caso não divinizados (os Egungun), materializam em vestes próprias para estarem em contacto com seus descendentes (os vivos), cantando, falando, dando conselhos e auxiliando espiritualmente a sua comunidade.” Dicionário dos rituais afro-brasileiros. Direitos exclusivos para a língua portuguesa: copyright ©, 2012 LP Baçan – Londrina – PR – Brasil.

gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios de inclusão e respeito às diferenças”.¹⁶

“A sorte é que Clementina não representa só a formidável memória africana, o seu talento incomparável, sua presença santa e pagã. Clementina representa o reencontro [...] com nosso chão, com nosso passado, com nossa senzala, com a nossa verdadeira história. Aquela que inclui e honra a avó africana.” (Turíbio Santos apud Castro)¹⁷

Seja pela memória oral africana, o canto dos ancestrais, pela força vital e a energia do seu canto, Clementina não apenas nos ligou a um passado pouco incentivado a ser lembrado, mas, nos educou, educou nossos ouvidos a apreciar musicalmente elementos da nossa cultura afro-brasileira, bem como ter ciência de tais tradições de origem africana ainda presentes em nossa sociedade, sobretudo em suas músicas, por meio dos jongos, dos vissungos e do Candomblé, cuja representação ultrapassa o campo da religiosidade, do sincretismo e torna-se político, o candomblé é um campo de representação, de identidade para muitas mulheres negras demonstraram sua força e autonomia em uma sociedade patriarcal como a nossa. Um grande exemplo desta presença é “Mãe Menininha de Gantois”¹⁸, a qual, Clementina de Jesus homenageia em “Embala Eu”, 1979, álbum: Clementina e convidados:

Embala Eu

Embala eu, embala eu /Menininha do Gantois / Embala pra lá, embala pra cá/ Menininha do Gantois

Oh, dá-me a sua benção / Menininha do Gantois / Livrai-me dos inimigos/ Menininha do Gantois

Dá-me a sua proteção / Menininha do Gantois / Guiai os meus passos por onde eu caminhar/ Vira os olhos grandes de cima de mim / Pras ondas do mar.

Quelé reverência não apenas a mulher negra símbolo de força em nossa sociedade, mas uma das maiores lideranças religiosas e sinônimo de identidade e ancestralidade negra do Brasil; Mãe Menininha do Gantois, considerada a mais alta expressão do Candomblé no nosso país, nesse sentido, uma mulher negra neste espaço representava um símbolo de poder e respeito. No decorrer dos versos, Clementina demonstra traços de sua religiosidade em meio aos sons dos tambores e jogos de palmas, percebemos a intenção da cantora a igualar-la a uma divindade, ao pedir sua benção e proteção, em uma verdadeira prece:

“Dá-me a sua proteção Menininha do Gantois / Guiai os meus passos por onde eu caminhar”.

Clementina tem como forte característica do seu canto a ancestralidade e oralidade de uma memória africana, mas nessa música em especial, ela se volta para o presente e enxerga em Mãe Menininha esse elo com o passado, com suas raízes, com as origens e identidade, que

¹⁶ Oliveira, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade, 2007

¹⁷ Ver “Quelé a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus

¹⁸ Mãe Menininha nasceu em 10 de fevereiro de 1894, foi uma importante Ialorixá (mãe de santo) de um dos terreiros de candomblé mais famosos e representativos no Brasil, “os Gantois”, localizado em Salvador (BA). Vindo de uma linhagem de Ialorixás, sendo designada pelos orixás em 1922, com 28 anos de idade a se tornar sacerdotisa e orientadora da comunidade; sendo sinônimo de luta, representação e identidade para negros e negras, assim como Clementina de Jesus, até os dias atuais. SCHUMACHER, Schuma (org). Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado/organizado por Schuma Schumacher, Érico Vital Brasil. – Rio de Janeiro: Jorge Zaher Ed., 2000.

remonta a sua própria relação com a religiosidade, dando um tom de respeito e reverência, a uma mulher negra, idosa, no qual Quelé enxerga sua imagem e semelhança.

Não obstante, Clementina exalta a representação dessa importante Ialorixá, no âmbito do sagrado, contudo, Mãe Menininha de Gantois representou até o ano de sua morte em 1986, uma verdadeira força negra de extrema significância na luta e afirmação da cultura afro-brasileira, sobretudo na década de 60, tornando-se referência e símbolo da religiosidade africana, assim como Clementina de Jesus, para os movimentos negros e grupos sociais, como representação política e religiosa.

Permanecendo nas referências ao Candomblé, Clementina dedica em muitos momentos de sua carreira a exaltação aos orixás, como acontece em “Abaluaê¹⁹”; “Perdão Abaluaiê, perdão/ Perdão a orixalá, perdão/ Perdão a meu Deus do céu, perdão Abaluaiê perdão/ Ó rei do mundo/Perdão Abaluaiê/ Ele veio do mar/ Abaluaiê/ Ele é forte, ele veio/ Abaluaiê/ Salvar...”²⁰

Obaluaê, também referenciado como Omulu, é o orixá da transformação, do renascimento, apresentando-se de duas formas: Obaluaê /Abaluaê que significa o início da vida; e Omolu o fim do ciclo. Quando Clementina reverencia, pedindo perdão ao “rei do mundo”, possivelmente está tratando desse movimento natural da vida, marcado pelo início no mundo (aiyê), da vida terrena e sua continuidade no além (orum).

Doravante, este poderoso orixá também é conhecido como o senhor das doenças, da varíola e conseqüentemente da cura destas, é tanto que no período conhecido como a “Revolta da vacina”, momento em que o Rio de Janeiro sofreu um forte surto de varíola, a população negra a rejeitou não somente pelas medidas truculentas e desrespeito a privacidade que estas comunidades sofriam pelas organizações de saúde e saneamento que nada explicavam sobre a importância da vacinação, mas como também, a população acreditava que os surtos da varíola eram devido a insatisfação e manifestações de Abaluaê, e que devia ser acalmado por meio das oferendas, cuja iguaria deveria ser milho estalado com azeite.²¹

Por meio dessas duas canções percebemos elementos da religiosidade de Clementina, que apesar de se considerar católica, notamos a ressonância que o Candomblé representou em sua produção musical.

Foi buscando compreender as relações que o indivíduo tem com suas origens, analisando e pesquisando as questões acerca da identidade negra, tão fortemente abalada e repreendida no decorrer do tempo pelas elites brancas, buscando por personalidades negras, com o intuito de iniciar um estudo sobre suas representatividades, que conheci Clementina de Jesus.

A primeira vez que ouvi sua voz foi com a canção “o Canto II” do álbum “O Canto dos escravos”, no mesmo instante me veio à sensação espontânea de que essa voz remetia a algo muito antigo e eis que ao visualizar uma imagem sua confirma-se o conceito que formara em minha cabeça: era justamente uma mãe preta africana, no qual as marcas presentes em sua face já idosa, contava muita história, muita luta, mas que apesar das adversidades tinha muita alegria e doçura. Por de trás da sua tardia inserção na música, aos 63 anos de idade, estava

¹⁹ Obaluaiê (Abaluaiê)/Omulu – O Rei da Terra, é filho de Nanã, mas foi criado por Yemanjá, que o adotou depois de ser rejeitado por ser manco, feio e coberto de feridas. É uma divindade da terra dura, seca e quente. Também é chamado, às vezes, de “velho”, com todo o prestígio e poder que a idade representa no candomblé. Sua relação com os orixás são marcadas pelas brigas com Xangô e Ogum e pelo abandono que sofreu dos orixás femininos. Primeiro foi rejeitado pela mãe, depois abandonado por Oxum, por quem se apaixonou, e finalmente perdeu Obá, com quem se casou, para Xangô. SILVA, Carlos Alberto Silva, da. Clementina de Jesus: Um corpo Cultural, Ancestral e da Industrial Cultural. Tese de doutoramento em ciências da linguagem, - Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016.

²⁰ Álbum Marinheiro só, 1973, composição Waldemar Henrique

²¹ Ver História da vida privada vol 3: Wissenbach, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: Dimensões de uma privacidade possível

uma mulher negra do início do século XX, forte, representativa e de uma historicidade extraordinária.

2.1. Clementina de Jesus: identidade e ancestralidade no cenário musical, político e cultural da década de 60 e 70.

1964 representa um dos períodos mais difíceis, desumanos e controversos na nossa história republicana, no qual o sentido de democracia e cidadania foram maculados pelo regime autoritário dos militares e sua pedagogia do medo e da subversão. Respaladas nas torturas, nas perseguições, nas censuras e nas prisões a toda e qualquer manifestação de cunho político que fosse contrária a ideologia da ordem do regime, organizações estudantis, artistas, políticos opositores, militantes de movimentos sociais foram os principais alvos do autoritarismo ditatorial.

Não era um bom tempo para a livre expressão artística e autonomia dos direitos, no entanto, paradoxalmente a isto, surge para Clementina, aos 63 anos de idade, a oportunidade de se tornar profissionalmente uma cantora, acontecimento este que a própria considerava longe de sua realidade. Enquanto o samba estava em alta não havia espaço para a cantora, que embora estivesse em plena juventude na década de 20 e 30, essa era a época das melindrosas e das atrizes de cinema em ascensão, (especialmente as brancas) e da mulata negativamente em evidência na década de 30.

Estes fenótipos não correspondiam à beleza de Clementina, uma preta, que não tinha traços finos, cuja fisionomia não se assemelhava a miscigenação tão presente na construção do mito da democracia racial. A beleza de Quelé era africana e não abasileirada, uma mulher negra de pele escura, nariz largo, lábios grossos e cabelos crespos.

Não obstante, tais ideais de que vivíamos uma harmonia racial não foi descartada pelo regime ditatorial, mas trabalhada conforme suas conveniências:

“[...]com a alegação de que “somos todos brasileiros” sob a égide doutrinária da “lei de segurança nacional; que sepultura de vez o incipiente debate político em torno do racismo, das relações raciais e da realidade social da população negra no Brasil” (Cardoso, 2011, p.53).

Nesse sentido, percebemos que não há importância que uma negra sexagenária cante seu samba, independentemente de sua estética, até porque somos mesmo um país “harmônico”, contudo não insira na sua arte contestação ao regime político militar.

Clementina, não surge como uma ameaça em pleno início de ditadura, tampouco nos anos seguintes de regime, ela aparece como uma novidade, como uma voz que não existia para os moldes da época e uma proposta cultural que interessava; interessava a princípio a indústria musical²², não incomodava ao governo militar que pretendia ser visto como um país de uma democracia racial, e por fim importava as organizações sociais negras em processo de estruturação e necessidade de representação étnica e cultural. No entanto, quem mais ganhava era a população negra, especialmente a presente nos morros e periferias, a qual Clementina fazia parte.

A novidade dela estava em cantar a ancestralidade africana, como os cantos de trabalho e os jongsos, na sua voz forte e rouca, e um elemento particularmente singular: uma memória de repertório oral, que muitas vezes em sua canção não se entendia o que pronunciava, pelo uso de palavra tão específicas, mas sentia que aquilo tinha origem de algo

²² Apenas no princípio, pois Clementina passa a ser “esquecida” pelas gravadoras, não a considerando mais interessante para o contexto musical de 1970 a 1980, cenário marcado pela presença marcante de artistas brancos, especialmente homens, como na Jovem Guarda, Bossa Nova e o Tropicalismo; e na década de 80, influenciados pela cultura norte-americana, o Rock and Roll, surge como uma aposta milionária para a indústria musical e logo ganham o gosto popular.

antigo e cultural. Clementina de Jesus, e, por conseguinte sua carreira artística são frutos das referências que teve no decorrer da vida, o lugar social de sua infância, Valença; os jongos que aprendera com sua mãe; as rodas de samba que frequentava na juventude e velhice. Como pontuado por Chartier (1991), vemos que a representação é o produto do resultado de uma prática²³. Clementina em toda a sua história como cantora expressou em sua arte identitária e ancestral a cultura negra presente em Valença, nos jongos e nas rodas de samba.

Foram essas características que o regime ditatorial não colocou sob suspeitas, mas que para a construção dialética dos movimentos negros sociais, encontraram o aporte para uma das prerrogativas do seu discurso político: a africanidade. Falemos disso mais adiante.

Se o samba não era mais o gênero que embalava os bailes, o que estava no auge na década de 60 e 70? Era a Jovem Guarda, considerada como “queridinha” do momento, sobretudo para a indústria musical que se voltava cada vez mais para este gênero; havia também a Bossa Nova que procurava se renovar e o Tropicalismo com suas músicas de protesto ao regime militar que vivia na corda bamba devido à extrema fiscalização por meio dos órgãos de vigilância como o DOPS (Departamento de ordem política e social) e o Ato Institucional nº 5.

“Em 1968, o então presidente Arthur Costa e Silva assina o Ato Institucional n.5, legitimando, por decreto, a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, as prisões e as cassações de mandatos políticos. A violência e a tortura passariam a ser a forma de o Estado “dialogar” com seus adversários políticos”. (Caldas, 1985, p.59)

A despeito da perseguição, a Ditadura Militar não conseguiu frear a contribuição musical e cultural que as canções de protesto da época aos músicos e as manifestações política-culturais colocados acima, contudo como era a postura da ditadura perante o samba? Nos diálogos acerca de ditadura e música, o que nos parece é que o samba é um gênero passivo a este movimento, quando não apagado no contexto. Entretanto os sambistas estavam inseridos na contestação ao regime, o que podemos perceber no artigo: “Vigilância e censura policial às escolas de samba na Ditadura Militar”, publicado em 2011 nos Anais do XXVI simpósio nacional de história- ANPUH, a historiadora Tamara Paola dos Santos Cruz, destaca:

“As escolas de samba não estavam alheias ou alienadas ao processo político brasileiro durante a ditadura militar, o que pude constatar através da documentação do DOPS, [...] Dentre os dossiês analisados há dados específicos sobre a participação de sambistas em movimentos artísticos (show) da campanha das diretas já e Movimento pela Anistia.”

Esta declaração pontua que assim como os sambistas não estavam alheios a ditadura, esta não estava aos sambistas, fiscalizando-os na mesma frequência que estes agiam. A despeito desse dossiê citados no parágrafo anterior, existe uma menção importante para o nosso estudo, referente a uma organização do CEBRADE, em 30 de abril de 1979, a realização do evento “show beneficente de música popular brasileira”: “O organizador e apresentador foi o compositor Chico Buarque de Holanda, participaram com músicas de mensagens políticas e de protesto os seguintes cantores e conjuntos: Maria Bethânia, Clara Nunes, Baby Consuelo, Clementina de Jesus [...]”²⁴

Ora, se a simples presença de Clementina de Jesus em um evento, como registrado, foi o bastante para chegar a ser citada em documentos do DOPS, isso nos leva a pensar que o nosso conhecimento sobre a participação dela nos eventos de caráter contestatório ao regime

²³ (CHATIER 1991 apud MAKOWIECKY) ver: MAKOWIECKY, Sandra. Representação: A palavra, a idéia, a coisa – 2003.

²⁴Série : DGIE/ cx.1276/ Notação-pasta: 299/ folhas: 355 a 362 (Ministério do exército/ I Exército) Em, 15/03/1981; APERJ, apud Cruz (Grifos meus).

seja limitado, pois o que sabemos de Clementina e o que veiculamos a sua imagem é da senhora idosa do samba de raiz e de forte significância cultural africana.

Entretanto, apesar de citada na mencionada lista, não existe registro constando que foi censurada artisticamente. Por quê? Analisaremos as seguintes questões: A música de Quelé tinha como principal intencionalidade política os sambas de raiz, os jongs, os cantos de trabalhos, as corimas, referências que aprendeu na infância, que ouvia sua mãe cantar, e para além disso a religiosidade, o morro. Outro ponto é que em 1979, ano do evento que participou, Clementina contava com 78 anos de idade, durante toda a sua carreira artística esta foi idosa, qual o perigo que o regime poderia ver em uma senhorinha quando a juventude e seu vigor eram os alvos? Costumeiramente ela tinha sua imagem atribuída a “mãe Quelé, a avó da juventude”. Mãe e avó não são sinônimos negativos e de subversão, culturalmente são as representações femininas do cuidado e afeto.

De acordo com suas músicas que não continham letras explícitas de protesto à ditadura, ficando sua oposição ao regime dissociado de sua produção artística, contudo, acreditamos que possa existir certas metáforas a “liberdade”, tão em pauta nessa conjuntura, em suas músicas, quando se remete aos pássaros em canções de 1966-1979, em especial quando interpreta “Minha Vontade” de 1967, do álbum “Rosa de Ouro” do sambista Chatim:

“Quero viver como um passarinho/ cantar, voar sem direção/ quando eu quiser possuir um ninho/ vou encontrar um coração/ por enquanto eu quero viver/ com toda liberdade/ cantando aqui, pousando ali/ esta é a minha vontade”. (grifos nossos)

É muito característico das músicas de Clementina a utilização de elementos da natureza, como o canto dos pássaros aliados aos instrumentos de percussão, não obstante a letra em questão nos traz uma reflexão: “um sujeito que quer ser livre que nem um pássaro”. Se enveredarmos para a história do seu povo, podemos referenciar esses versos ao período da escravidão e a condição de cativo que negros e negras eram submetidos e o desejo de se tornarem sujeitos livres.

Contudo podemos nos voltar para o contexto histórico da canção, 1967, no qual o sujeito da música é referenciado em uma época em que liberdades individuais, sobretudo políticas estavam em entrave com o autoritarismo e a tortura. As aves são animais livres, cuja gaiola simboliza sua prisão. Os Jovens da ditadura militar queriam ter vãos próprios, liberdades democráticas, o direito de expressão. A ditadura militar era a gaiola.

Um ano antes de lançar “Minha vontade”, Clementina lança em 1966, o seu primeiro álbum pela gravadora Odeon, neste álbum ela canta “Cangoma me chamou”, um jongo de domínio público que Quelé se recorda ouvir desde a infância sua mãe cantar: “Minha mãe, por exemplo ela cantava muito: eu tava durumindo cangoma me chamou, essa é uma dessas que ela cantava”²⁵. Nessa música em especial, Clementina fala de outro tipo de liberdade, aquela que a cangoma anuncia que “o cativo havia acabado:

“Tava durumindo / cangoma me chamou / Tava durumindo / cangoma me chamou
Disse: levante povo, cativo já acabou!”
(Cangoma me chamou, Clementina de Jesus, 1966)

Difícilmente poderíamos precisar quando foi composta ou quem foi o compositor, cangoma me chamou por se inserir dentro de uma denominação dita folclórica no qual os direitos são de domínio público, assim como outras faixas do mesmo álbum. Seja qual for sua origem referenciamos a sua ao contexto de pós abolição. A cangoma (o tambor) avisa ao povo negro que escravidão havia chegado ao fim, os convocando para a tão almejada liberdade

²⁵ Trecho do documentário, média metragem “Rainha Quelé” lançado em 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/documentario-com-historia-de-clementina-de-jesus-pode-ser-visto-na-internet/>

entretanto a interpretação da canção permite enveredarmos para outros sentidos nas culturas africanas o tambor significa um forte elemento ritualístico, mas também de lazer celebração um instrumento tão familiar aos africanos e seus descendentes, possivelmente seria ao som dos tambores e em grande festa, que negros e negras imaginaram o fim da escravidão.

Não obstante porque não enveredarmos para um outro tipo de significado no advertir ou lembrar a população negra que a escravidão já havia acabado, mas que ainda negros e negras viviam em condições semelhantes em uma espécie de falsa abolição “levante povo, cativo já acabou!”. O que historicamente se comprova pelo tratamento que tiveram na sociedade no pós abolição sem nenhuma política pública ou infra-estrutura, muitos deles permaneceram na realidade que conheciam, trabalhando na propriedade do senhor nesse sentido a assinatura da abolição mais representou uma falácia da igualdade e liberdade da recém parida República, do que a valorização desses sujeitos como cidadão.

Clementina pronuncia “Tava durumindo”, ao invés de “estava dormindo”, aqui percebemos um ponto importante no ponto de vista da linguagem, que são as mudanças fonéticas, fenômeno comum quando povos de idiomas diferentes deparam-se com uma estrutura linguística diferente da sua, “durumindo” e muitas outras palavras marcam o cruzamento ou a dificuldade de dicção entre a língua materna africana com o português. Não se trata da ignorância ou do intelecto inferior que assim fizeram acreditar, trata-se de um processo natural que ocorre com todos os povos que se deparam com uma cultura linguística diferente da sua.

As referências à liberdade e “levante povo” de cangoma me chamou, possivelmente não provocou nenhum tipo de atenção do regime militar, uma vez que não temos conhecimento de nenhuma fonte que comprove quaisquer austeridades. Uma vez que não era considerada um perigo de ordem pública, Clementina tinha uma presença acentuada na mídia, participando dos festivais de música, como os da Rede Record de televisão. Para além disso, geralmente mostrada como uma idosa, de voz forte, porém doce, sensível, cultural, em meio a uma juventude criativa e contestatória, no qual ela se referia como “essa mocidade”.

Assim pontua Martinho da Vila em depoimento ao documentário “Rainha Quelé” (2012): “Ao mesmo tempo você vê Clementina como uma cantora, ao mesmo tempo você a vê como uma preta velha, vê-la como uma mãe preta, aquela que amamentou muita gente... Então Clementina era assim uma coisa grande”²⁶

Este era o imaginário que circulava na mídia, nos jornais, no meio musical, entre os amigos: “uma grande mãe preta” “uma referência cultural”; de fato Quelé tem expressões históricas, na sua face, nos seus gestos, na maneira de cantar fato este que muitos cantores que a acompanhava, em especial João Bosco afirmava que tinha momentos que não dava para saber o que ela cantava, como se fosse uma língua que não existe mais, que poderia remeter a linguagem da ancestralidade de sua gente, em suas vestimentas, as roupas brancas que remetiam a baianas e os lenços e turbantes na cabeça.

Os olhares do regime militar não estavam voltados para a avó negra que a mídia adotava, e sim em suprimir e silenciar o direito de expressão política, e entre um autoritarismo e outro criavam a ilusão de uma liberdade democrática, exemplo disto, é o artigo 153, § 5º da constituição de 1969 que determinava liberdade de culto, “liberdade” esta que deveria estar em conformidade com a ordem pública:

“A constituição de 1969 aboliu a obrigatoriedade da assistência religiosa as Forças Armadas. Vale notar ainda que na trilha de suas antecessoras, executando-se a primeira Constituição republicana, a referida carta de 1969 assegurava liberdade de crença, mas condicionava o culto religioso à observância da ordem pública e dos

²⁶ idem

bons costumes, previsão abolida do texto constitucional de 1988” (Junior, Hédio Silva p. 177)²⁷

Essa menção na constituição de 1969, sobre a liberdade de crença era mais uma das artimanhas do regime para dar a impressão de que o governo respeitava os direitos democráticos, nesse sentido, a falsa democracia, pois no âmbito do cotidiano as religiões não cristãs, em especial as de matriz afro-brasileiras continuavam sendo atacadas e permanecendo em seus terreiros e na intimidade do lar. Muito possivelmente tal atitude do governo militar esteja mais atrelada à intenção de atingir a Igreja Católica, que vinha dando apoio a movimentos contrários ao regime, em especial os teólogos da “Teologia da Libertação²⁸”, como também passar a leviana visão para o exterior de um governo harmônico que respeita as diferenças de crença, do que propriamente afirmar o direito de liberdade religiosa. Em regimes ditatoriais, lamentavelmente, o único direito que se valoriza é o de ficar calado.

Clementina de Jesus e Ditadura Militar estavam em lados opostos, não no sentido de estar ativa nas lutas dos movimentos sociais, mas como agente de representação contra a repressão e o cativo, cativo este que seus avós foram vítimas. Como arquétipo de uma resistência cultural e ancestral, que sinaliza a lembrança de negros e negras que resistiram culturalmente durante séculos para que hoje o sentido de negritude fosse visto como identidade.

Quelé canta essa cultura ancestral que às elites convencionaram esquecer. Sua presença na mídia nesse período conturbado de nossa história é representação por excelência. E é nesse ponto que as movimentações negras, que veremos a seguir, seja de caráter político ou cultural, irão se espelhar, tendo como influência a cultura africana, presente e resistida por Clementina, em sua voz, em sua música, em sua estética, em sua representação.

2.2. O Movimento Negro e identidade étnica na década de 80: Clementina de Jesus uma importante personalidade da cultura negra.

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,/ Parente de quiçamba na cacunda. Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,/ Ô parente, pro quilombo do dumbá. Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,/ Parente de quiçamba na cacunda. Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,/ Ô parente, pro quilombo do dumbá.

Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora, Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora. Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino, Parente de quiçamba na cacunda.

“O canto II” é a segunda faixa do último álbum que Clementina de Jesus participou em 1982, “O canto dos escravos”, juntamente com Geraldo Filme e Tia Doca da Portela. O trabalho surgiu a partir do interesse comum de Marcus Pereira e Aluizio Falcão, respectivamente compositor e diretor artístico/produtor musical, em gravar um disco sobre o canto dos escravos, baseados no trabalho do filólogo e linguista Aires da Mata Machado Filho nos garimpos em Minas Gerais, no final dos anos 20, que dedicou anos de estudo as cantigas em língua africana, no contexto da mineração no povoado de São João da Chapada, em Diamantina, no qual surgiu o livro “O negro e o garimpo em Minas Gerais (1943)”²⁹.

²⁷ JÚNIOR, Hédio Silva “A intolerância religiosa e os meandros da lei” in Nascimento, Elisa Larkin

²⁸ A Teologia da Libertação é um movimento sócio-eclesial que surgiu dentro da Igreja Católica na década de 1960 e que, por meio de uma análise crítica da realidade social, buscou auxiliar a população pobre e oprimida na luta por direitos. CAMILO, Rodrigo Augusto Leão. A teologia da libertação no Brasil: Das formulações iniciais de sua doutrina aos novos desafios da atualidade. II Seminário de pesquisa da faculdade de ciências sociais Faculdade de ciências sociais – UFG Goiás, 2011.

²⁹ Ver: “Quelé a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus

O referido trabalho musical teve início no ano de 1977, e foi finalizado em 1981, no qual o primeiro nome que pensaram foi o de Clementina. “[...]Foi o primeiro nome que me veio à mente”, recordou-se Marcus. Ele e Aluizio não tinham dúvidas de que se tratava da maior e mais significativa representante da voz negra no Brasil” (CASTRO, 2017, p.18). O álbum continha 14 vissungos extraídos do livro de Aires da Mata.

Vissungo é uma palavra de origem banto, cujo significado a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro pontua: “vissungo” corresponde ao substantivo umbundo ovisungo, plural de ocisungo, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão imba ovisungo, cantar, louvar, exaltar”. (CASTRO apud CAMARA). Os cantos de trabalho fazia parte da vida cotidiana dos negros e embalavam o ritmo do trabalho, possivelmente no sentido de o tornar mais rápido e tornar mais leve o peso da atividade forçada nos garimpos, no entanto, os cantos dos vissungos nas Minas não descartamos o caráter de rememorar a cultura de seu povo e preservar a memória deste. Inclusive, muitos desses cantos, possivelmente foram embalados por muita saudade, como é o caso da música citada acima, cantada por Clementina de Jesus “Canto II”.

“Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,/ Parente de quiçamba na cacunda. Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,/ Ô parente, pro quilombo do dumbá. Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora. “O menino, com a trouxa de roupas nas costas, está correndo para o quilombo do Dumbá. Os que ficam choram porque não podem acompanhá-lo” (Filho, 1978 apud Carvalho)

Esse trecho em especial nos traz uma reflexão importante: que possivelmente a dor de perder um parente, um familiar, a saudade, o fato de romper com o vínculo do parentesco, tenha sido um dos elementos mais causadores de sofrimento para negros e negras, do que a própria realidade do serviço braçal, é tanto que acontecia recorrentemente a morte por banzo³⁰. As nações africanas, antes de mais nada têm a sua identidade atrelada ao lugar social e aos laços de parentesco, não é à toa que se configuram como famílias extensas, cuja preservação da memória dos ancestrais é uma característica.

Na música fala de um “Muriquinho” que fugiu para um certo quilombo, que correu para a sua liberdade, mas que deixou para trás laços importantes, que muitas vezes se configuravam como força para suportar o peso da escravidão, cujos laços de solidariedade formavam-se novas famílias unidas pela resistência a posição desumana a eles impostas, contudo, para aqueles que ficaram e viram o “Muriquinho” partir restava só a saudade, no qual o congo “o sino de ferro que anuncia o começo e o fim do dia de trabalho dos escravos nas minas, também estava chorando”³¹.

As palavras “Muriquinho”, “piquinino” “purugunta”, respectivamente “molequinho”, “pequenino” e “purugunta”, faz parte de um processo, que segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho de bantuiização do português brasileiro, no qual os falantes de língua banta tinham uma característica de adicionar vogais, marcando os diminutivos nas palavras. Contudo, como pontuando pelo mesmo autor, essa maneira de falar acarretou em um processo, que ideologicamente, colocavam os africanos no campo da infantilidade e do retardo.

Com isso, percebemos que até mesmo o processo de adaptação das línguas africanas ao português, foi usado como mecanismo de superioridade deste último sobre o primeiro,

³⁰ Espécie de melancolia ou nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas. O termo tem origem ou no quicongo mbanzu, “pensamento”, “lembrança”, ou no quimbundo mzonbo, “saudade”, “paixão”, “mágoa”. LOPES, Nei. Dicionário escolar afro-brasileiro/ Nei Lopes. – São Paulo: selo negro edições, 2006.

³¹ CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-brasileira: Parte 1. Dos gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Série Antropologia, Departamento de antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2000.

caracterizando-se com um marcador de desigualdade, uma vez que, os próprios europeus adotaram palavras africanas ao seu vocabulário e nesse sentido ressignificavam sua pronúncia por não saberem articular como os africanos.

Todavia, foram os povos africanos que historicamente tornaram-se ridicularizados por um processo natural entre o contato entre culturas diferentes; as línguas africanas, e seus diversos dialetos tem igualmente beleza e particularidades, como qualquer outro idioma. Os cantos dos escravos, seja no álbum assim intitulado, ou na obra de Aires da Mata, significam a valorização desta particularidade da cultura africana, pouco explorada na nossa história e historiografia.

Ouvir Clementina cantar a referida canção mexe com nosso imaginário, nos dá a impressão de que a mesma estava vendo o muriquinho partir, entre os sons dos tambores e a entonação da sua voz forte e rouca tem muita sensibilidade e expressão, uma das características do seu corpo ancestral: “Porque o corpo ancestral está mais para o sentimento do que para a explicação, mais para a experiência do que para representação, mais para a vivência do que para sistematização, mais para o improvisado do que para a repetição e esquema” (SILVA, 2016, p.73).

Iniciamos a discussão desse tópico pela música cantada por Clementina, ao invés de tratar do Movimento negro, por duas razões: a década em que o álbum é lançado, 1982, período que justamente O Movimento Negro Unificado está a todo vapor; e pelo significado que o álbum apresenta que remonta à nossas origens africanas, e da representação do quilombo como expressão da liberdade. Todas essas questões eram pautas das movimentações negras: estreitar os laços com o continente africano e considerar o quilombo, como sendo a primeira organização coletiva de resistência ao sistema da escravidão. Todas essas discussões veremos mais adiante, vejamos como foi o início das lutas negras contemporâneas, que teve seu auge na década de 80.

Com as perdas democráticas ocorridas na década de 60 em virtude das políticas autoritárias do regime militar, exigia-se das organizações negras (que há tempos se mostravam ativas nas lutas por seus direitos ocupando espaços antes negados) uma certa reestruturação de suas pautas e ações

“Até neste momento, os movimentos sociais negros, as experiências coletivas e formas organizativas das comunidades negras visavam à inclusão da população negra e a sua integração definitiva na sociedade brasileira. Em 1937, a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas fechou a Frente Negra Brasileira; em 1964, o golpe que instaurou a ditadura militar, mais uma vez, força o recuo das organizações negras e desarticula todos os movimentos sociais brasileiros” (Cardoso, 2011, p.34)

Este recuo das organizações negras e nesse sentido suas reestruturações significaram uma nova direção para a luta negra, que começa a ser articulada a partir da década de 70 sob uma nova ótica de resistência. A necessidade de um movimento negro de caráter nacional é a prova disso, de fortalecer a luta em uma ação, como o próprio nome diz: unificada. O Movimento Negro Unificado³² toma forma em 1979, com uma significativa ação política. Contudo, tamanha organização fora precedida, por outras igualmente importantes, entretanto a nível estadual como: A Fundação Palmares criada em 1971, em Porto Alegre (RS); bloco Ilê Ayê em 1974, considerado uma das maiores expressões da negritude para a época, o Olodum

³² Antes denominado “Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (1978)”, passa a partir de 1979 a se chamar “Movimento Negro Unificado (MNU): “com ele inaugurou-se o protesto nas ruas para denunciar o mito da democracia racial, a violência policial e a pobreza da população negra. Essa habilidade política inspirou diversas organizações espalhadas por todo o território brasileiro.” Santos Gevanilda: Relações raciais e desigualdades no Brasil/ Gevanilda Santos. São Paulo: selo negro, 2009. (consciência em debate / coordenada por Vera Lúcia Benedito

(1979) e Araketu (1980) e o afoxé Filhos de Gandhi, todas essas três últimas organizações sediadas em Salvador.

As principais pautas do Movimento Negro Unificado eram: a negação da história oficial, a liberdade de criação, ideológica e cultural do povo negro, direitos sociais e políticos, denúncia da violência policial, bem como ao racismo e o mito da democracia racial, **o respeito e tolerância as religiões de matrizes africanas e a aproximação com a cultura africana bem como estreitar os laços com o continente.** (grifo nosso). Atentemos de agora em diante a estas duas últimas reivindicações.³³

A necessidade de uma identidade étnica que estivesse desvincilhada da cultura européia e mais próxima da africana é um elemento de suma importância, uma vez que o sentido de negritude não se constrói e consolida mediante as referências da cultura branca, que sempre negou, silenciou e estigmatizou as expressões das tradições africanas. Durante toda a nossa história como republica, negros e negras tiveram suas imagens vinculadas a escravidão, a criminalidade, a promiscuidade, a marginalização, ao sub-emprego, toda uma cultura resumida as desigualdade sociais e estereótipos, o Movimento Negro Unificado consciente desta realidade, lançaram os eixos de atuação que visavam:

“atividades recreativas que valorizassem a identidade da cultural negra; crítica ao sistema educacional e promoção da educação antirracista; crítica aos órgãos de segurança pública quanto à forma preconceituosa de abordar a juventude negra; denuncia da relação de gênero e raça machista e patriarcal e estímulo a autoestima da mulher negra; denuncia da desigualdade e mercado de trabalho; abertura de estudos epidemiológicos para a saúde da população negra; valorização da autoestima dos adeptos da religião de matriz africana.” (Santos, 2009, p.74)

Nesse sentido, para além da ação em forma de protesto político, realização de seminários e congressos, uma das maneiras de representação da identidade negra que os movimentos sociais negros se apoiaram foram à valorização de personalidades negras, do passado e do presente. Para o Movimento Negro Unificado (1979) que consideravam a representação de zumbi dos palmares, Dandara³⁴ e muitos outros, como heróis da resistência negra do passado, viam em personalidades como Clementina de Jesus a resistência da ancestralidade cultural e história africana no presente.

A ligação e pertencimento com o morro, a musicalidade com elementos da cultura e religiosidade negra, a sua estética e indumentária remetendo a uma mãe preta africana. Quelé era um reacender do debate sobre nossas raízes africanas, em um cenário que o Movimento Negro tinha como objetivo se desvincilhar da cultura eurocêntrica, ela se tornara um desses referenciais culturais:

“Do ponto de vista da nossa luta, enquanto movimento negro, ela é um símbolo, não só ela como Aniceto do Império, os dois velhos as músicas de fundo de quintal mesmo, pagodão. Eles representam um elo de resgate, esse elo de resgate vivo de nossa cultura. Depois de Clementina só resta a África para sabermos alguma coisa”

³³ Ver: Santos Gevanilda: Relações raciais e desigualdades no Brasil/ Gevanilda Santos. São Paulo: selo negro, 2009. (consciência em debate / coordenada por Vera Lúcia Benedito)

³⁴ Quilombo dos Palmares, localizava-se no Estado de Alagoas, na Serra da Barriga, entre 1595-1695. É considerada pelo Movimento Negro como a primeira sociedade livre do Brasil. Zumbi dos Palmares foi o seu ultimo e principal líder, visto como o único que preservou e defendeu a realidade de um lugar que transformava a realidade da escravidão em condições igualitárias. Zumbi foi morto em 20 de novembro de 1695. Ver: Cardoso, Marco Antônio. O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998. Movimento Negro: Quilombo, Resistência e Identidade. Marcos Antonio Cardoso. 2. Ed. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. Dandara foi uma guerreira negra e importante representação feminina na luta contra a dominação portuguesa e holandesa sob palmares, preferindo a morte que a escravidão, Dandara é considerada uma das principais heroínas da resistência negra, e símbolo de identidade para muitas mulheres negras. Também ficou conhecida por ser a companheira de Zumbi dos Palmares.

(Depoimento de Januário Garcia, presidente do IPCN (Instituto de pesquisa das Culturas Negras)³⁵

Clementina de Jesus, apesar de sua idade era tida como presença importante nos eventos de natureza étnico-racial. Após dois anos do início de sua carreira, é convidada pelo Itamaraty, juntamente com outros companheiros do elenco “Rosa de Ouro”, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, a participar do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar no Senegal, em 1966. Para o regime ditatorial era importante que enxergassem o Brasil como um polo cultural e de valorização da diversidade étnica.

Quanto ao show de Clementina fica a cargo de explicar esse acontecimento, o sambista Paulinho da Viola.³⁶

“Ela contou em um estádio de futebol que só tinha luz no palco onde a gente estava tocando. De resto, nós não enxergávamos nada, não tinha luz. Só quem estava na plateia conseguia nos ver. E ela foi ovacionada cantando aquelas curimas e aquelas coisas todas. Foi uma grande festa”. (Paulinho da Viola)

Os sambistas que a acompanharam falavam com admiração de como os senegaleses vibraram com Clementina, com aquela preta velha que se assemelhava a eles em uma totalidade, na estética, na vestimenta, na voz, no batuque das músicas. De acordo com os relatos, ela mais parecia uma artista local. Naquele lugar social Clementina tornava-se imagem e semelhança da mãe africana, uma verdadeira mensageira das tradições.

No mesmo ano, Clementina participa do I Seminário Internacional sobre o Apartheid, em Brasília, entre 23 de agosto a 5 de setembro. Em 1967 a história de sua vida é documentada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Em 1976 apresenta-se no espetáculo da Noite da Cultura Negra, que era parte do Projeto Cultura Negra, no Rio de Janeiro. Em 1978 participa da gravação do documentário Partideiros e participa das comemorações de noventa anos da abolição da escravatura, na escola de samba Quilombo, no Rio de Janeiro. E aos 82 anos de idade participa no show no Maracanãzinho em defesa do Instituto Cultural Brasil -África.

Estes e outros eventos aos quais Clementina participava significavam um exemplo de força e representação para as organizações e populações negras. Ela estava em espaços de poder, na mídia, no palco, em eventos internacionais e nacionais a mulher negra, de periferia, pobre - e nisso vale ressaltar que ela não enriqueceu com sua carreira-, tampouco saiu da periferia, muito pelo contrário, as adversidades continuavam, sua saúde estava fragilizada, a indústria musical passou a não considerá-la mais rentável. Contudo com dificuldade ou não estava ali nos palcos, nos festivais. Na história cultural uma senhora negra respeitada, por negros e brancos. Provavelmente qualquer mulher negra, pobre, periférica, jovem ou não se sentiria representada por ela.

³⁵ Silva, Luciana Leonardo da. apud BEVILAQUA, Adriana Magalhães. Clementina cadê você. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. P,99

³⁶ Castro, Felipe. Quelé a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus/Felipe Castro... [et al.]. 2ª ed- Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2017, p.131.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Pessoal essa programação aqui significa o encerramento da “Semana de descolonização e contemporaneidade negra”; mas há um fato de tristeza hoje para todos nós, lamentável, uma das **heroínas da resistência negra** nesse país se foi. Foi enterrada hoje as 16:00 horas, Clementina de Jesus.” E o comitê organizador desse seminário, o grupo Alafim Ayê, o grupo de pesquisa das culturas negras, o grupo Luminosidade Negra, o grupo Ilana Ayê, a CP produções, quer prestar uma pequena homenagem, mais funda homenagem, **a aquela que mesmo não estando mais entre nós continuará sendo sempre aquela que nos passará direção, que nos dirá o caminho, que apontará o norte da nossa luta. Clementina, a mãe Quelé, é a patrona dessa resistência negra em solo carioca** ³⁷

Clementina de Jesus faleceu aos 86 anos de idade em 19 de julho de 1987. Em seus 23 anos de carreira, dedicados ao samba e a outros gêneros da música negra, deixou um legado que não se resume apenas ao campo artístico, mas também político, histórico e cultural.

Uma mulher negra, idosa, moradora de morro, neta de ex-escravos, que brilhava nos palcos e na mídia cantando elementos da sua identidade e ancestralidade negra, representando a nossa cultura em eventos nacionais e internacionais, que foi elevada a categoria de uma das heroínas da resistência negra nas reivindicações políticas e sociais dos movimentos negros, definitivamente, Quelé não estava no espaço que historicamente as elites reservaram para a população negra, ela ultrapassou os limites das margens.

Nascida e criada no morro, sua principal escola musical foi às relações sociais que as dinâmicas culturais que esse espaço a proporcionaram, suas influências eram de sobremaneira elementos da resistência negra percebidas nos jongos que sua mãe, Dona Amélia, ensinava; nos batuques presentes nas festividades das periferias; nas rodas de sambas da década de 20 e 30 que frequentava. Todos estes elementos foram resultados das ressignificações culturais de negros e negras ao longo do tempo; são as permanências de suas sonoridades, dos seus lazes, de suas expressões, que mediante as desigualdades sociais nas quais eram submetidos, cantar e batucar foram talvez a terapia de seus corpos e suas mentes.

Quelé é produto dessas construções culturais, e representou não somente à identidade e ancestralidade afro-brasileira em suas músicas, mas também a mulher idosa negra em espaços da arte, cultura e poder. Diante de tantos jovens brancos na indústria musical na década de 60, a sua imagem não estava atrelada a ideia da velhice como um fator de cansaço e da perda da vitalidade, a mãe Quelé, “preta velha”, como a chamavam, a senhora negra tão associada ao antigo e a nossas origens mostrou-se ativa e presente nesse cenário, de modo que nos fez refletir, não apenas o valor cultural de suas músicas, mas também na maneira como a sociedade e a história enxergam e retratam os idosos, nos fazendo perceber que cada vez mais nos distanciamos dos ensinamentos da cultura africana no que diz respeito à valorização aos mais velhos, considerados como os mais sábios na sociedade e o elo com nossos antepassados.

Assim como os jovens e adultos, idosos também possuem historicidade, pois são sujeitos históricos, contudo, na maioria das vezes nas produções historiográficas não tem a visibilidade e o mesmo espaço que os primeiros. Que por meio da discussão que o nosso trabalho traz acerca da representação identitária e ancestral de Clementina, possa se lançar a possibilidade de que mulheres negras, idosas ou jovens, sejam trabalhadas, cada vez mais, na historiografia brasileira. Pois Clementina de Jesus não é um caso isolado em nosso país,

³⁷ Fala do Professor Paulo Roberto dos Santos na "Semana de Descolonização e Contemporaneidade Negra" em 19/07/1987. Foi realizado na Casa de Cultura Laura Alvim, em Ipanema no Rio de Janeiro com palestras, exposições, exibição de vídeos e shows diversos. O comitê de organização reuniu as organizações IPCN - Instituto de Pesquisa da Cultura Negra; o grupo Luminosidade Negra; O Bloco Afro Alafim Aiyê; O grupo cultural Ilana Aiyê e o Cor da Pele - CP Produção e Vídeo.

mulheres negras idosas como ela existiram e existem, basta que o incentivo da pesquisa chegue até esses sujeitos.

Ademais para as nossas reflexões presentes e futuras: que a história do povo negro (crianças, jovens, adultos e idosos) e suas lutas sejam representadas como aquilo que não se sedimentou no passado escravista; os heróis e heroínas da resistência negra não cessaram suas lutas nos quilombos do Palmares; as revoltas por liberdade e igualdade não aposentaram suas revelias no período colonial e imperial; a resistência de negros e negras encontra-se presente em todos aqueles que afirmam sua história e cultura como elementos constituintes de suas identidades.

As resistências estão presentes em todas as Clementinas, em todas as Donas Ivones de Lara, nas mães Meninhas do Gontois, nas Elzas Soares, nas muitas Beatriz do Nascimento, Lélia Gonzales e Djamilá Ribeiro, em muitas mulheres negras do passado e do presente que se sustentam e se fortificam em um sistema desigual como o nosso e se afirmam, consciente e inconscientemente, como agentes autônomas de sua existência, de sua fala, de seu corpo, da sua intelectualidade, da sua cultura e história.

REFERÊNCIAS

CALDAS, Waldenyr. Iniciação à música popular brasileira. São Paulo: Ática S.A, 1985.

CAMILO, Rodrigo Augusto Leão. A teologia da libertação no Brasil: Das formulações iniciais de sua doutrina aos novos desafios da atualidade. II Seminário de pesquisa da faculdade de ciências sociais Faculdade de ciências sociais – UFG Goiás, 2011.

CAMARA, Andrea Albuquerque Adour. Vissungo: o canto banto nas Américas. Tese de Doutorado, FAE/UFMG – Belo Horizonte, 2013, p.35.

CARDOSO, Marcos Antônio. O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998/ Marcos Antônio Cardoso. 2. Ed. – Belo Horizonte : Mazza Edições, 2011.

CARVALHO, José Jorge. Um Panorama da Música Afro-brasileira: Parte I. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Departamento de antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2000.

CASTRO, Felipe. Quelé, a Voz da cor: biografia de Clementina de Jesus/Felipe Castro... [et al.]. – 2º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CRUZ, Tamara Paola, dos. Vigilância e censura policial às escolas de samba na Ditadura Militar” Publicado nos anais do XXVI, simpósio nacional de história- ANPUH, 2001

FERREIRA, Ricardo Franklin. Afro-descendente: identidade em construção / Ricardo Franklin Ferreira. – São Paulo: EDUC, Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

KERMES, Werton. Clementina de Jesus - Rainha Quelé. Média metragem, dirigido por roteiro Míriam Cris Carlos e edição Domingues. Lançado em 2012. Acessado em 03/04/2019. Disponível em: <https://vimeo.com/301702668>

LOPES, Nei. Dicionário afro-brasileiro / Nei Lopes, - São Paulo: Selo Negro Edições, 2008.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação: A palavra, a idéia, a coisa – 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci, de .História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista brasileira de história, vol.20, n 39 – São Paulo, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História & música – história cultural da música popular / Marcos Napolitano. – 2 ed. – Belo Horizonte: Autentica, 2005

NASCIMENTO, Elisa larkin. Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente / Elisa Larkin Nascimento, (org). São Paulo: Selo Negro, 2008.(Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 3)

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade, 2007

SANTOS, Gevanilda: Relações raciais e desigualdades no Brasil/ Gevanilda Santos. São Paulo: selo negro, 2009. (consciência em debate / coordenada por Vera Lúcia Benedito)

SILVA, Carlos Alberto Silva, da. Clementina de Jesus: Um corpo Cultural, Ancestral e da Industrial Cultural. Tese de doutoramento em ciências da linguagem, - Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

SILVA, Luciana Leonardo da. Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus. Niterói, RJ: Dissertação da UFF, Orientadora: Martha Abreu, 2011.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional das origens à era Vargas / Magno Bissoli Siqueira. 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SCHUMACHER, Schuma (org). Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado/organizado por Schuma Schumacher, Érico Vital Brasil. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Outras referências:

“Abaluaê” – Clementina de Jesus. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hBwaYBzeq3o>

“Cangoma me chamou” – Clementina de Jesus. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=94Mf9Uw4jGo>

“Canto II” – Clementina de Jesus. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=L5-ebjlQxys>

CULTNE DOC - Magrícia - Homenagem à Clementina de Jesus. Acessado em: 24/04/2019.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7U-0IHcHgoo>

Discografia Clementina de Jesus. Acessado em 21/05/2019. Disponível em:
<https://www.ouvirmusica.com.br/clementina-de-jesus/>

Documentário com história de Clementina de Jesus pode ser visto na internet.

Acessado em: 03/04/2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/documentario-com-historia-de-clementina-de-jesus-pode-ser-visto-na-internet/>

“Embala Eu” – Clementina de Jesus. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=eAcJuTqC-uM>

“Minha vontade” – Clementina de Jesus. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4azQSoVstn8>

ANEXOS

ANEXO I**Abaluaê**

Perdão Abaluaiê, perdão

Perdão a orixalá, perdão

Perdão a meu Deus do céu, perdão

Abaluaiê perdão

Ó rei do mundo

Perdão Abaluaiê

Ele veio do mar

Abaluaiê

Ele é forte, ele veio,

Abaluaiê

Salvar...

A tô tô lu Abaluaiê

Cambône sala na muxila gôlô-ê

Cambône sala na muxila gôlô-ê

Bença meu pai!

ANEXO II**Cangoma me chamou**

Tava durumindo cangoma me chamou

Tava durumindo cangoma me chamou

Disse levante povo cativoiro já acabou

ANEXO III**Canto II**

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,

Parente de quiçamba na cacunda.

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,

Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,

Parente de quiçamba na cacunda.

Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,

Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)

Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora,

Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.

ANEXO IV**Embala Eu**

Embala eu, embala eu

Menininha do Gantois

Embala pra lá, embala pra cá

Menininha do Gantois

Oh, dá-me a sua benção

Menininha do Gantois

Livrai-me dos inimigos

Menininha do Gantois

Dá-me a sua proteção

Menininha do Gantois

Guiai os meus passos por onde eu caminhar

Vira os olhos grandes de cima de mim

Pras ondas do mar

ANEXO V**Minha Vontade**

Quero viver com passarinho
Cantar, voar sem direção
Quando eu quiser construir meu ninho
Hei de encontrar um coração

Por enquanto eu quero viver
Com toda a liberdade
Saltando aqui, pousando ali
Essa é minha vontade

Não, eu não quero prisão
Para o meu coração, eu não quero
Será bem triste o meu fim
Se eu não conseguir levar minha vida assim

