



**UnB**

Faculdade de Comunicação - FAC  
Comunicação Social - Audiovisual

Roberval de Jesus Leone dos Santos

**A cor da dor:** um argumento de documentário para Clementina de Jesus

Brasília - DF  
2019

Roberval de Jesus Leone dos Santos

**A cor da dor:** um argumento de documentário para Clementina de Jesus

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Orientador: Professor João Batista Lanari Bo

Brasília - DF  
2019

Roberval de Jesus Leone dos Santos

**A cor da dor:** um argumento de documentário para Clementina de Jesus

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Data de aprovação: 9 de dezembro de 2019

Banca Examinadora:

Professor João Batista Lanari Bo (FAC/UnB) – Orientador  
Professora Emília Silveira Silberstein (FAC/UnB) – Membro  
Professor Marcelo Feijó Rocha Lima (FAC/UnB) – Membro

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSA237c Santos, Roberval de Jesus Leone dos  
A cor da dor: um argumento de documentário para  
Clementina de Jesus / Roberval de Jesus Leone dos Santos;  
orientador João Batista Lanari Bo. -- Brasília, 2019.  
124 p.

Monografia (Graduação - Comunicação Social - Audiovisual)  
- Universidade de Brasília, 2019.

1. Racismo. 2. Hermenêutica de profundidade. 3. Mulher  
negra. 4. Documentário. 5. MPB. I. Bo, João Batista Lanari,  
orient. II. Título.

A todas as senhoras por cujas vidas minha vida tem passado: Maria de Jesus Santos (Lourdes), minha mãe, e, *in memoriam*, vó Maria, vó Josefa, tia Otávia, tia Sinhá (Idalina), madrinha Aleluia, Raulinda, dona Procópio (comadre Sinhá), dona Nininha, dona Clarinda, Nita, dona Ceci e, também, Nossa Senhora da Lapinha (minha madrinha), Nossa Senhora da Guia e Nanã Boroucou (Sant'Ana), poderosas senhoras.

No frontispício da morada de cada uma delas, em analogia à do frontispício da *Ἐκαδήμεια*, lê-se: *não entre se não for para pensar*.

*O que em nós outros Errantes do Sentimento flameja, arde e palpita, é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta.*

O emparedado (Cruz e Souza)

## AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que, ao longo da trajetória culminada com este trabalho, me ajudaram com a mão aberta, no âmbito da Universidade de Brasília (*alma mater*).

Um agradecimento especial ao meu amigo Lucas Rafael pelo *design* de ilustrações.

*Special thanks*, também, à douta Banca Examinadora pelas incentivadoras palavras.

À minha turma de audiovisual (1º semestre de 2016), que tem sido um exemplo de resistência, criatividade, acolhimento e companheirismo: minha gratidão profunda.

À Clementina de Jesus com todas as honras possíveis.

À minha tia Otávia querida (*in memoriam*).

À minha família amada.

## RESUMO

Este trabalho objetiva desenvolver o argumento de um documentário focado em Clementina de Jesus OMC (c. 1901-1987), conhecida intérprete de canções e ritmos brasileiros. O aporte teórico-metodológico, na fase de pesquisa, baseia-se na hermenêutica de profundidade (HP), formulada por John Brookshire Thompson, a qual permitiu reinterpretar a compreensão (mensagem) da artista transmitida pelo audiovisual (meio).

**Palavras-Chave:** Clementina de Jesus; hermenêutica de profundidade (HP); mulher negra; racismo; documentário audiovisual.

## **ABSTRACT**

This research aims to develop an argument of documentary focused on Clementina de Jesus (a. 1901-1987), known interpreter of Brazilian music. The theoretical and methodological contribution, in the research phase, is based on the depth hermeneutics (DH) formulated by John Brookshire Thompson, which allowed a reinterpretation of understanding (message) about Clementina de Jesus broadcast by mass media.

**Keywords:** Clementine of Jesus; depth hermeneutics (DH); black woman; racism; documentary; mass media.



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1. Problema de pesquisa.....	1
1.2. Justificativa.....	2
1.3. Objetivos.....	4
1.4. Tema e estrutura.....	5
2. METODOLOGIA.....	6
3. INTERPRETAÇÃO DA DOXA (E1).....	18
3.1. A <i>doxa</i> na história de vida de Clementina de Jesus.....	18
3.2. A <i>doxa</i> na trajetória artística de Clementina de Jesus.....	24
4. ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA (F1E2).....	25
4.1. O <i>sujeito social</i> Clementina de Jesus.....	25
4.2. Os meios de comunicação.....	34
4.3. Clementina de Jesus: mártir ou mito? Ou faces de Juno?.....	40
5. ANÁLISE DISCURSIVA OU FORMAL (F2E2).....	49
5.1. Funções.....	53
5.2. Papéis.....	55
6. REINTERPRETAÇÃO (F3E2).....	56
6.1. Observações metodológicas.....	56
6.2. Interpretação da ideologia: uma <i>zona de sombras</i> .....	57
7. ARGUMENTO DE DOCUMENTÁRIO PARA CLEMENTINA DE JESUS (E3)..	63
7.1. Conceito adotado.....	63
7.2. Biografias recentes: uma crítica.....	63
7.3. Argumento de <i>Tina</i> .....	64
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
APÊNDICE.....	71

ANEXO I.....	107
ANEXO II.....	109
ANEXO III.....	110
REFERÊNCIAS.....	113
FILMES E VÍDEOS.....	120
DISCOS E ÁUDIOS.....	123

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Problema de pesquisa

O problema de pesquisa compõe-se das seguintes perguntas:

P1: Qual interpretação pode ser feita a respeito da compreensão (mensagem) de Clementina de Jesus através (transmissão) do audiovisual (meio), no sentido da hermenêutica de profundidade (HP) (Thompson, 2018)?

P2: Como o procedimento adotado para responder P1 contribui para o desenvolvimento de argumentos para documentários?

P3: Que novo olhar se pode lançar sobre a vida e a obra de Clementina de Jesus, à luz de P1 e de P2?

A relevância do problema de pesquisa decorre do intenso esforço da contemporaneidade em entender o negro na sociedade brasileira, a partir de inúmeras revisões críticas que a literatura acadêmica vem fazendo em relação aos próprios estudos das ciências sociais, como as pesquisas de Ana Flávia Magalhães Pinto e Edileuza Penha de Souza (professoras da UnB), Celso Luiz Prudente (professor da UFMT) e Joel Zito Araújo (documentarista), por exemplo.

No audiovisual, o cinema negro ganha importância extraordinária, a partir dos anos 2000, quando a linguagem documentária emprega força à discussão de temas delicados e pouco enfrentados pela sociedade brasileira em relação ao racismo, negação de fatos históricos observados, distorção da realidade social e da própria representação do negro no audiovisual, a exemplo de filmes como *Abolição* (1988), *A última abolição* (2018), *Afronte* (2017) e *Das raízes às pontas* (2015).

Deve-se lembrar, também, a movimentação de autores pioneiros na temática afro, quer no âmbito cultural, quer no âmbito sociológico, que igualmente suscita a necessidade de se resgatar a problemática posta na contemporaneidade pelo caso de Clementina de Jesus, como toda a antropologia visual de Jean Rouch, a sociologia de Roger Bastide e os estudos críticos de José Ramos Tinhorão.

Esses elementos, além da relevância, corroboram o problema de pesquisa como oportuno: trata-se de questão muito atual.

As perguntas que decompõem o problema de pesquisa são bastante simples e diretas, permitindo compreender de imediato o que a pesquisa pretende atacar. Essas questões estão inseridas em uma lógica de pesquisa amparada em metodologia conhecida e testada, a hermenêutica de profundidade (HP), adequada ao problema, no âmbito da Comunicação.

O problema, por fim, está empiricamente referenciado, porque firmado em dados obtidos a partir de arquivos audiovisuais acessíveis e bem documentados relacionados

diretamente com a trajetória artística de Clementina de Jesus, no universo do audiovisual.

## 1.2. Justificativa

Pode-se demonstrar que Clementina de Jesus foi bem difundida e vem sendo bem estudada, quando comparada com mulheres negras do meio artístico de trajetória econômico-social similar dela contemporâneas, como Aparecida<sup>1</sup>, Tia Doca<sup>2</sup>, a própria filha Olga de Jesus<sup>3</sup> ou mesmo Lia de Itamaracá<sup>4</sup>, Nega Duda<sup>5</sup> e Dona Amélia do Samba de Véio<sup>6</sup>, posteriores à cantora.

Uma busca com a ferramenta Google, que aponta para quase todos os arquivos utilizados nesta pesquisa, permite observar que o nome da artista desassociado a outras restrições atinge cerca de 200 mil documentos. Quando o nome é restringido (pesquisa exata), esse número cai para 45 mil. Essas estatísticas são muito próximas às de artistas aparentemente mais conhecidas, que a sucederam no tempo, como, por exemplo, Dona Ivone Lara. O mesmo exercício para as cantoras inicialmente citadas dá resultado bem menor, mesmo no caso das contemporâneas, como Lia de Itamaracá (150 mil e 15 mil, respectivamente), que aparece logo no início e no desfecho de *Bacurau* (2019).

Clementina provavelmente terá sido uma das cantoras negras que mais se fixou na memória antiga e recente das pessoas, à esquerda e à direita do espectro político, e o audiovisual, nisso, exerceu papel crucial.

Clementina de Jesus é inegavelmente *pop*.

A prerrogativa de ser *pop* em relação a outras cantoras negras de timbre e desempenho similares é conferida a Clementina por duas razões decisivas. A primeira é o fato de ter sido iniciada na indústria cultural por um produtor musical de extraordinário trânsito no meio artístico – o mediador cultural *par excellence* e de carisma incontestado Hermínio Bello de Carvalho (HBC)<sup>7</sup>.

A segunda e decisiva razão foi provavelmente decorrente do fato de Clementina simplesmente ter tornado público – ou melhor, transladado do privado para o público – o que já fazia naturalmente em privado, evidentemente com as modificações

---

<sup>1</sup> Maria Aparecida Martins (Caxambu, 1939 - Rio de Janeiro, 1985), cantora e compositora.

<sup>2</sup> Jilcária Cruz Costa (Rio de Janeiro, 1932-2009), pastora da velha guarda da Escola de Samba Portela.

<sup>3</sup> Olga Correa Bastos da Silva (Rio de Janeiro, 1943 - ?). Os dados biográficos sobre Olga de Jesus são muito escassos e não se pode afirmar se está viva ou morta.

<sup>4</sup> Maria Madalena Correia do Nascimento (Itamaracá, 1944), cirandeira.

<sup>5</sup> Dulcineia Cardoso (São Francisco do Conde, 1968), sambadeira.

<sup>6</sup> Amélia Oliveira Silva (Ilha do Massangano), cantora de samba de véio.

<sup>7</sup> Rio de Janeiro, 1935. O acervo de HBC encontra-se disponível no Museu da Imagem e do Som (Coleção Hermínio Belo de Carvalho) do Rio de Janeiro e é digno de interesse para conhecer o encargo cultural que desempenhou como intermediário de inúmeros artistas, Clementina de Jesus não só (ver <https://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-herminio-bello-de-carvalho/>).

introduzidas pela indústria cultural: cantar, desta vez com a mediação da televisão e de outros aparatos audiovisuais, como shows em casas de espetáculo e o vinil. Trata-se, aqui, de modo explícito, daquilo que Thompson (2011, p. 311-322) denomina de reconstituição das fronteiras entre vida privada e vida pública:

*Ao permitir que essas mensagens [formas simbólicas] sejam acessíveis a audiências que se situam e estão dispersas no tempo e no espaço, o desenvolvimento dos meios técnicos de comunicação de massa serve, também, para reconstituir os limites entre vida pública e vida privada (Thompson, 2011, p. 311).*

Clementina, então, transforma-se quase num instantâneo em um fenômeno cultural no sentido definido pela indústria cultural ou, se quiser, dos meios de comunicação, saltando do “plano comunitário” para o “plano social”, no âmbito daquela dimensão, tão corriqueira hoje, mas ainda em constituição, na década de 1960, pela limitação tecnológica dos meios em relação aos atuais, conceituada nos termos de uma “atualidade midiática” (Martino, 2009).

Pelo fato de o Brasil ser especialmente inclinado à audiência televisiva, mormente nas décadas de 1960 e 1970, cuja massificação foi ascendente, essa singularidade foi fatal nessa prerrogativa, de modo que isso foi constante do início explosivo (1964/1965) ao apogeu (década de 1970).

Se assim é, por que ter Clementina por objeto de um estudo de caso da Comunicação e, com mais precisão, para que documentá-la outra vez por intermédio do audiovisual?

A inquietação intelectual pode ser uma das principais razões, mas existem justificativas outras que rondam ou estão profundamente imersas na problemática suscitada pelo espólio escravagista do Brasil – o qual, aliás, dentre tantas manifestações nefastas, é o de ter naturalizado clivagens decorrentes de gênero, raça e posição de classe social em relação às quais os produtos audiovisuais são evidentes reforçadores de todos os estereótipos possíveis (cf. Araújo, 2000) –, tais como:

1. A má compreensão ou o entendimento limitado desse espólio, presentes tanto na tradição ensaística nacional (por exemplo, em Freire (1984)) quanto na práxis cotidiana das pessoas.
2. Se for possível afirmar que o audiovisual, apesar de dar plena visibilidade à artista, paradoxalmente, poucas vezes agiu em benefício dela ou das questões simbólicas (oralidade, ancestralidade negra, folclore etc.) e materiais (ofício doméstico, classe, arrimo de família, insumo da indústria cultural etc.) em relação às quais ela foi exímia representante, quase sempre de modo inconsciente, então, cumpre entender em que termos e para quais finalidades o audiovisual fez e vem fazendo usos culturais de Clementina de Jesus.
3. Se, de fato, houve uma narrativa no sentido de que, tendo sido portadora de várias características que a indústria cultural achou ora exóticas, ora suficientemente representativas de um suposto elo com a África, como o audiovisual, por meio de agentes especializados e da técnica sonora e visual, ao dar novo significado aos aspectos da negritude nacional, conseguiu ocultar e

quase apagar clivagens graves que perduram em nossa sociedade justamente com uma personalidade que poderia suscitar, ao contrário, momentos de consciência crítica?

4. Finalmente, se não há muita diferença de condição, no mundo do trabalho – Clementina foi trabalhadora até em torno de 1962, no ofício de doméstica, e continuou sendo depois, no ofício de cantora, na indústria do audiovisual –, na trajetória de Clementina, que abordagem (por exemplo, representatividade, mediação cultural, apropriação cultural, etnocentrismo e tantos outros ou todos em conjunto) poderia melhor explicar a notória ironia de terminar os dias não muito melhor do que uma empregada doméstica, em comparação com tantos outros artistas, de diversas idades, em geral homens negros, que começaram junto com ela? Note que a trajetória econômico-social de Clementina é similar à de várias mulheres negras do campo artístico.

Numa perspectiva mais ampla, este estudo busca contribuir, também, para o esforço necessário de compreender o racismo primeiro como um ato multifacetado e imbricado com questões estruturais de nosso país e, depois, como um conceito que merece ser cada vez mais explorado e estudado, diante do poder que tem de ocultar-se no discurso e no fazer social mais simples, como o ato de proferir uma palavra ou expressão (por exemplo, o verbo *denegrir*, equivalente ao verbo *denegrecer* ou a expressão *cor do pecado* ou mesmo *a coisa está ficando preta*) ou comer um doce (*teta de nega*). A forma específica e sutilíssima de racismo que Clementina de Jesus pode ter sofrido, possivelmente negada, com alguma razão, por seus contemporâneos, é apenas um exemplo da dificuldade que todos nós, sem exceção, temos em relação a esse Mal<sup>8</sup>.

### 1.3. Objetivos

Esta pesquisa tem o propósito de desenvolver um argumento de documentário de longa-metragem focado em Clementina de Jesus, a fim de esclarecer, a partir de um processo de pesquisa articulado com aportes teórico-metodológicos da hermenêutica de profundidade (HP) (Thompson, 2018), o que se pode considerar uma *zona de sombras* na trajetória artística da cantora, com a finalidade de revelar em que termos e para quais finalidades o audiovisual fez e vem fazendo uso do nome, imagem e voz de Clementina de Jesus, o que irá permitir a avaliação de similaridades e diferenças de outros casos com o que ora se apresenta, de modo a esclarecer trajetórias de artistas com as características étnicas, socioeconômicas e de gênero similares às de Clementina de Jesus, por parte do leitor-espectador.

---

<sup>8</sup> Para uma diferenciação entre as categorias raça e etnia, inclusive do ponto de vista histórico, remeto a Schucman (2010). Esse artigo, também, explora a singularidade do racismo brasileiro (racismo de marca ou de aparência) em comparação com outros, como o norte-americano (racismo de origem). Nesta pesquisa, quando eventualmente uso o termo “raça” é no sentido sociológico moderno, de categoria cultural, sem olvidar da ausência de qualquer base científica (não existe raça no sentido biológico), embora a cultura empreste significados como, por exemplo, o de raça negra. Invariavelmente, uso, também, o termo mais preciso de etnia, no sentido igualmente do mencionado artigo.

#### 1.4. Tema e estrutura

Este trabalho tem por tema a representação do negro *através* do audiovisual, de modo a tentar compreender como certas características singulares de voz, aparência e origem cultural podem ser exploradas pela indústria do audiovisual para permitir a fruição estética por parte de parcela limitada da sociedade, normalmente a classe média, esta considerada, ao mesmo tempo, promotora e beneficiária do produto audiovisual negro. Para empreender a temática, estuda-se o caso da trajetória artística de Clementina de Jesus, conhecida intérprete de jongos, caxambus, corimas, batucadas, orações, reisados, ladainhas, cantos de trabalho, sambas de partido alto, hinos, incelências e outros ritmos brasileiros<sup>9</sup>.

Boa parte dos produtores artísticos (mediadores culturais) de Clementina de Jesus e daqueles que promoveram a trajetória artística da cantora afirma que ela era o elo do Brasil com a África, ressalta a origem afro e enaltece o fato de ter sido uma empregada doméstica que se tornou famosa intérprete tardiamente, ao lado de inúmeras estrelas da música popular brasileira, como Elizeth Cardoso, Pixinguinha e Paulinho da Viola (Castro et al., 2017; Bevilaqua et al., 1988; Silva, 2011; *Clementina*, 2018). Essas afirmações, porém, demandam uma recepção cautelosa e são dignas de interpretação com base na metodologia a ser aplicada, porque uma coisa é a *doxa* do discurso, outra coisa é o que esse discurso efetivamente pode significar.

Nesse particular, o audiovisual aparece como portador dos vários significados que, de fato, essas afirmações implicam, agora já não mais sob o controle dos produtores, críticos, diretores e outros agentes de produção audiovisual (mediadores culturais) que manusearam voz e imagem de Clementina de Jesus, mas submissos à análise hermenêutica, em confronto com a trajetória real da vida da intérprete: a situação econômico-social, as relações com as pessoas, os embates com a indústria cultural e os objetivos reais dos mediadores culturais em relação ao fecundo conteúdo artístico de Clementina de Jesus.

A posteridade não eliminou ou reduziu o conteúdo discursivo que subjaz ao tema desta pesquisa. Antes o naturalizou ou não buscou uma ressignificação, como demonstram os principais documentários que se debruçaram recentemente sobre a trajetória de Clementina de Jesus (*Rainha Quelé*, *Clementina de Jesus*, 2011; *Clementina*, 2018).

O Capítulo 2 expõe a metodologia adotada nesta pesquisa, a hermenêutica de profundidade (HP), com base em Thompson (2018).

Os Capítulos 3, 4, 5, 6 e 7 são de aplicação da HP, sendo o Capítulo 7 dedicado, também, ao produto, o argumento de documentário, e embute a conclusão da pesquisa, a qual, no caso da HP, como se verá, tem a característica de ser aberta. Por fim, o Capítulo 8 expõe as considerações finais do trabalho.

---

<sup>9</sup>Esses ritmos musicais, muitos dos quais sinônimos entre si (como ladainha e incelência), às vezes nomeando a dança ou o ato e, não, o ritmo (como caxambu ou incelência) e de grafia variável, podem ser encontrados em Tinhorão (2012) e Tinhorão (2013).

## 2. METODOLOGIA

Segundo Thompson (2018, p. 7), o mundo social é permeado por formas simbólicas que agem tanto no interior dos processos e formas sociais quanto em nome destes. A natureza e as instituições que constituem os meios de comunicação social – por ocasião da publicação do texto thompsoniano (1990), o meio mais difundido e moderno era o televisor – são objeto de análise criteriosa pelo autor antes do desenvolvimento da metodologia, porque ele admite o desenvolvimento desses meios “como a característica essencial da cultura moderna e uma dimensão central das sociedades modernas” (Thompson, 2018, p. 7). Portanto, todo o arcabouço metodológico da hermenêutica de profundidade (HP) assenta-se no pressuposto segundo o qual os meios de comunicação social estão imbricados com certas formas simbólicas, no âmbito da cultura moderna.

As formas e os sistemas simbólicos, que são caracterizadas em textos de várias áreas das Ciências Sociais, normalmente quando abordam o conceito de cultura, como, por exemplo, em Geertz (1989, p. 45-86), no âmbito da antropologia, e em Bourdieu (1989, p. 7-16), no âmbito da sociologia, são categorias cruciais na teoria thompsoniana de abordagem da cultura moderna, razão pela qual o uso do conceito necessita ser esclarecido.

Em primeiro lugar, não estão sob a mira do autor todas as formas simbólicas, que são sistematicamente e cotidianamente produzidas, reproduzidas, transmitidas e utilizadas pelas pessoas nas práticas culturais, mas somente aquelas que caracterizam o fenômeno de “*mediação da cultura moderna (...) [,] processo geral através do qual a transmissão das formas simbólicas se tornou sempre mais mediada pelos aparatos técnicos e institucionais das indústrias da mídia*” (Thompson, 2018, p. 12, grifo do autor).

Segundo, as formas simbólicas são, por assim dizer, uma variável *proxy* das formas ideológicas (**PX1**):

*Consequentemente, o estudo da ideologia exige que investiguemos as maneiras como o sentido é construído e usado pelas formas simbólicas de vários tipos, desde as falas linguísticas cotidianas até às imagens e aos textos complexos (...). Ele requer que perguntemos se – e, se este for o caso, como – o sentido é mobilizado pelas formas simbólicas em contextos específicos, para estabelecer e sustentar relações de dominação. A distintividade [sic] do estudo da ideologia está na última questão: ele exige que perguntemos se o sentido, construído e usado pelas formas simbólicas, serve ou não para manter relações de poder sistematicamente assimétricas. Desafiamos a estudar as formas simbólicas sob certa luz: à luz das relações sociais estruturadas, cujo emprego e articulação podem ajudar, em circunstâncias específicas, a criar, alimentar, apoiar e reproduzir* (Thompson, 2018, p. 15-16, grifo do autor).



Não é outra a razão pela qual, pois, com base na análise das formas ideológicas por intermédio das formas simbólicas, que Thompson, ao revisar vários conceitos de ideologia, desde o florescimento do termo até os clássicos dos séculos XIX, adota aquele segundo o qual a ideologia atua “em termos da interação entre sentido e poder” (Thompson, 2018, p. 19), ou seja, “em termos das maneiras como o sentido mobilizado pelas formas simbólicas serve para estabelecer e sustentar relações de dominação” (Thompson, 2018, p. 31-32) e, não, por exemplo, como uma ilusão ou uma imagem invertida do real. Mais uma vez, mercê da singularidade das sociedades modernas, nas quais instituições e meios de comunicação social aparecem e se desenvolvem em caráter pandêmico, por meio de redes de transmissão no interior das quais as formas simbólicas quase que como mercadorias são acessadas por inúmeros receptores a todo o momento e em todo o mundo (Thompson, 2018, p. 21-22).

Terceiro e, por último, a análise das formas simbólicas tão imbricadas que são com os contextos sócio-histórico-culturais nos quais grassam, isto é, o aparato tecnológico e institucional da comunicação social, somente pode ser feita na medida em que uma metodologia adequada compreenda cada aspecto desse mesmo aparato. Não que a análise pura e simples, por exemplo, da plataforma Facebook, da rede na qual está inserida, das postagens etc. consiga simplesmente traduzir a forma simbólica. O que acontece é que se faz necessário aplicar a metodologia ao menos aos três aspectos que caracterizam esse aparato, no contexto sócio-histórico determinado: “primeiro, a produção e transmissão, ou difusão, das formas simbólicas mediadas por tais meios; segundo, a construção de mensagens comunicativas; e terceiro, a recepção e a apropriação das mensagens de mídia”, naquilo que o autor denomina “enfoque tríplice” (Thompson, 2018, p. 35-36), de modo que a análise das formas simbólicas neste nível há de ser uma *proxy* da comunicação social (PX2). Esse terceiro ponto é claramente tributário de Herbert Marshall McLuhan (cf. McLuhan e Fiori, 2001 e McLuhan, 1969).

Aliás, mesmo em épocas pré-modernas, se a visada limita-se à imagem, esta já atuava, por assim dizer, de forma historicamente inseparável do suporte e do meio, o que reforça esse ponto asseverado muitas vezes por Thompson na metodologia, como ensina Belting (2014):

*A história das imagens foi sempre também a história dos meios imaginais. A interação entre imagem e tecnologia só se pode entender se observada à luz das ações simbólicas. A própria produção de imagens é um ato simbólico e, por isso, exige de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual cotidiana. As imagens que fundam e instituem sentido, que, como artefatos, ocupam o seu lugar no espaço social, surgem no mundo como imagens mediais. O meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percebidas. Desde as mais antigas manufaturas até aos processos digitais, elas encontram-se sujeitas às*

*condições técnicas que determinam as características mediais com as quais as percebemos. É a encenação através de um meio de representação que funda o ato da percepção* (Belting, 2014, p. 32).

A hermenêutica de profundidade (HP) é um “referencial metodológico geral” proposto por Thompson, com o objetivo de analisar os fenômenos da cultura, ou seja, com o objetivo de analisar as formas simbólicas em “contextos estruturados” (Thompson, 2018, p. 33-34). Thompson faz uma releitura de Geertz (1989) para afirmar que o conceito de cultura, para ele, refere-se, de um modo geral, “ao caráter simbólico da vida social, aos padrões de significado incorporados às formas simbólicas compartilhadas na interação social”, as quais “estão inseridas em contextos sociais estruturados que envolvem relações de poder, formas de conflito, desigualdades em termos de distribuição de recursos e assim por diante” (Thompson, 2018, p. 22). Desse modo, fenômenos culturais e formas simbólicas são, nesses contextos ditos estruturados, equivalentes (Thompson, 2018, p. 22). Deduz-se que, também, as formas simbólicas dos contextos estruturados são uma *proxy* dos fenômenos culturais (**PX3**).

Essa aproximação entre formas simbólicas, ideologia, fenômenos culturais e comunicação social pode ser visualizada no esquema da **Figura 2.1**.

Depreende-se da **Figura 2.1** que os contextos estruturados, consistentes da totalidade histórica, social e cultural dos indivíduos, das instituições, das relações sociais, da sociedade, isto é, de qualquer que seja o sujeito-objeto da forma simbólica, condicionam e influenciam os círculos visados pela metodologia, os quais se interceptam, se tangenciam ou se distanciam conforme a análise, bem como as próprias formas simbólicas.

Pode-se fazer um recorte para especificar a questão ideológica ou pode-se considerar a comunicação como um caso particular ou mesmo podem-se analisar as três esferas para compreender, no sentido hermenêutico, a plenitude do conjunto e assim por diante. O que importa observar é o fato de as formas simbólicas serem, por assim dizer, uma lente do analista, que pode ser calibrada segundo a distância focal do que se deseja interpretar, conforme o caráter que essas três esferas emprestam às formas.

Por fim, exatamente por ser uma lente (*proxy*), é limitada, conforme o esquema da **Figura 2.1**. Há lados que a lente não enxerga, outras vezes o analista necessita aproximar demais um objeto por meio de uma ampliação, como numa teleobjetiva, mas, ainda assim, o objeto continua distante e pode acontecer de haver pontos que restam distorcidos, na medida em que a lente diminui o alcance, exatamente como lentes do tipo grande angular, que terminam distorcendo o objeto. Consequentemente, conforme a **Figura 2.1**, o analista irá reter em sua visão os círculos **PX1**, **PX2** e **PX3**, que poderão se interpenetrar ou cada um deles se manifestar de forma isolada ou combinada, conforme o enfoque dado pelo analista.

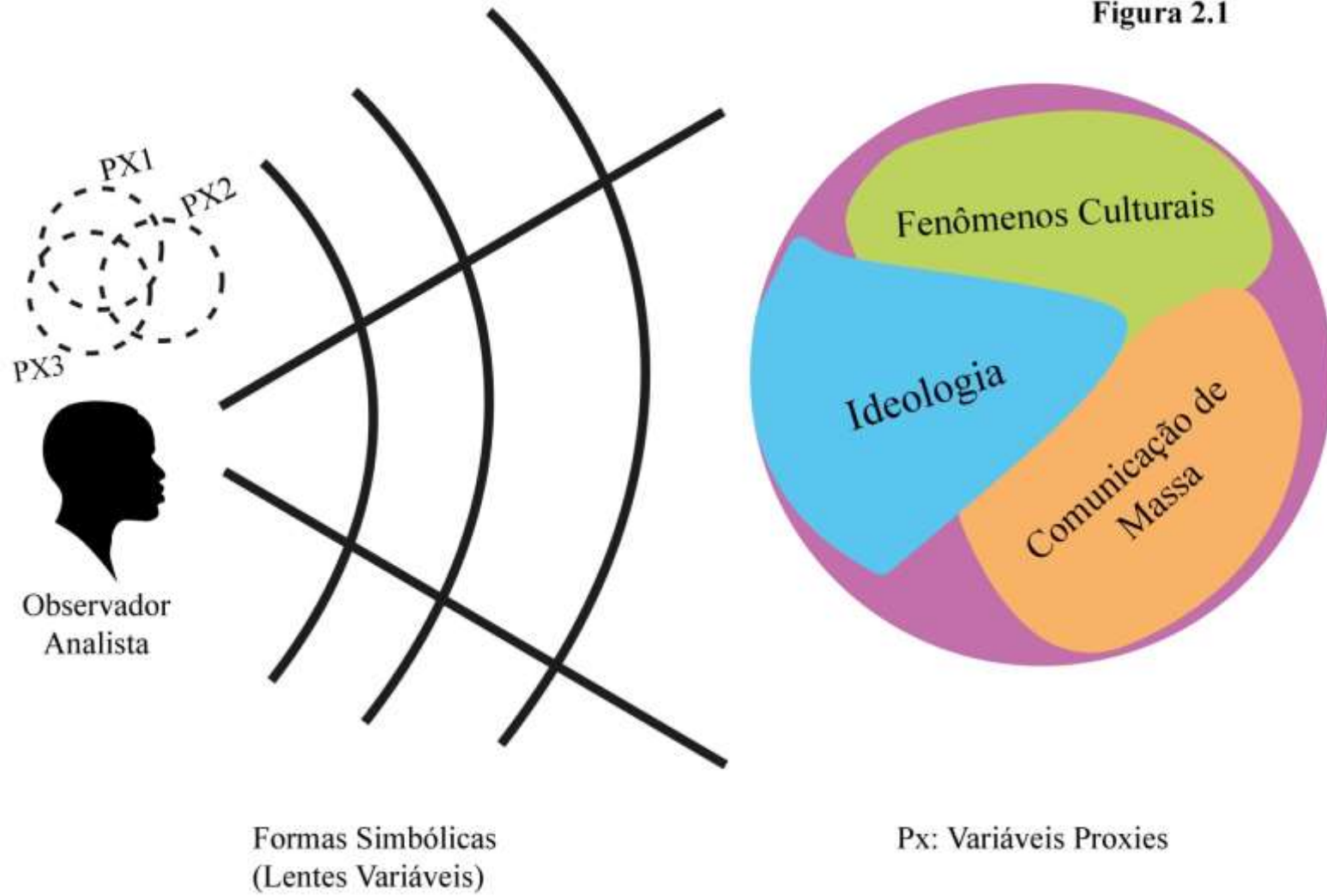


Figura 2.1

Quando o texto de Thompson (2018) foi escrito, a interação entre a produção e a recepção, no âmbito da comunicação social, era fortemente assimétrica: poucos meios propiciavam a interação contrária, isto é, sentido receptor/emissor. Desse modo, o autor assume, de modo radical, que a comunicação social “institui um corte fundamental entre a produção e a recepção de formas simbólicas” ou aquilo que ele chama de “quase-interação mediada” (Thompson, 2018, p. 27, p. 35, p. 289-290 e p. 391-402). A assunção de um fluxo de mão única, quase sem resposta dos receptores, hoje é falsa em relação a muitos meios de comunicação, de modo que o analista necessita realizar algumas adaptações em alguns elos da metodologia, quando objetiva **PX3**. Nesta pesquisa, essa limitação não causa qualquer impacto, uma vez que, no período de vida artística de Clementina de Jesus, a hipótese é perfeitamente aplicável. Mesmo em formas simbólicas mais recentes, como alguns documentários a respeito da artista, refere-se a cinema, meio perfeitamente compatível, ainda hoje, com a hipótese.

Os conceitos adotados por Thompson são o resultado de uma releitura ou de uma crítica a toda uma tradição da Comunicação e de outras Ciências Sociais, não havendo consenso em relação a alguns deles. Por exemplo, quando ele conceitua ideologia, trata-se de um refinamento e de uma adaptação de vários conceitos a respeito da ideologia, desde Destutt de Tracy a Karl Marx e discípulos; desde Karl Mannheim a Raymond Aron, passando por Max Weber, pela Escola de Frankfurt e, finalmente, Jürgen Habermas (Thompson, 2018, p. 41-162).

A análise final é um conjunto de hipóteses porque, como ficará claro adiante, a HP culmina com uma interpretação, a qual, naturalmente, reveste-se de “uma afirmação que é arriscada e aberta à discussão” (Thompson, 2018, p. 411). O problema não está em formular hipóteses, mas na competência do analista no sentido de minimizar o conteúdo especulativo, fortemente dependente de fases a serem aplicadas no método da HP. Além disso, é preciso alguma perícia para escolher a técnica de abordagem adequada na fase que ele denomina análise formal ou discursiva, como bem lembram Nazário, Reno e Manfredini (2016, p. 294), explicada mais adiante. Apesar disso, como qualquer hipótese, é digna de entrar no campo de prova e isso só reforça o caráter criterioso do método da HP.

A HP, que será aplicada neste trabalho aos problemas de pesquisa fixados atrás, bem poderia, a meu ver, de modo mais explícito, ser substituída pelo nome *interpretação do sentido das formas simbólicas*, o qual é por elas arregimentado para, em contextos estruturados, estabelecer e manter relações de poder, no âmbito ideológico, bem como outras relações no âmbito dos fenômenos culturais e da comunicação social, como as assimetrias de vários tipos.

Como afirmam Moura e Almeida (2017, p. 76-77),

(...) A HP se constitui como um modelo analítico que permite investigar determinado objeto de forma ampliada, levando em consideração os vários

*contextos sócio-históricos em que está envolvido, tanto no âmbito da produção quanto no da recepção. Essa visão mais abrangente do objeto de análise permite romper com preconceções acerca da apropriação das formas simbólicas, bem como possibilita identificar como elas são utilizadas ou não pelos meios de comunicação de massa para estabelecer e sustentar relações de poder para além das concepções deterministas.*

Os autores observam que a HP ainda é pouco explorada no âmbito dos estudos da Comunicação enquanto método, mesmo tendo a vantagem de permitir analisar o objeto de pesquisa segundo diversos pontos de vistas “com a complexidade que os fenômenos sociais demandam”, abarcar o relacionamento entre mídia, poder e ideologia e considerar “as percepções latentes da coletividade” (Moura e Almeida, 2017, p. 76).

Irei detalhar, a seguir, todo o caminho metodológico proposto por Thompson (2018), a ser aplicado nesta pesquisa, considerando que os problemas de pesquisa neste trabalho supõem a existência de inúmeras formas simbólicas, portanto repletas de significado, no que se refere à trajetória artística de Clementina de Jesus, e, como toda forma de significado, exige, para falar como Thompson (2018, p. 357-358), compreensão e interpretação – até mesmo como complementação a outros métodos de caráter objetivo –, o que justifica o uso da HP.

A exposição do método thompsoniano começa pela sua aplicação geral (**PX1**), os fenômenos culturais, de modo que a ideologia e a comunicação social serão casos particulares desse modelo (**PX2** e **PX3**, respectivamente).

Primeiro de tudo, somos seres hermenêuticos, isto é, estamos, a todo o momento e incessantemente, compreendendo e interpretando: é inevitável. Boa parte desta constatação vem de Martin Heidegger (cf. Heidegger, 2005, p. 25-41). É por isso que o mundo é, ele próprio, pré-interpretado, de modo que quando o analista se debruça sobre qualquer objeto de investigação encontrará já não mais um território incólume, mas uma pré-interpretação. Esse comportamento não é, porém, arbitrário, porque somos, também, seres históricos, no sentido de Marx (2008). É compreensível, então, que

*o mundo sócio-histórico não é apenas um campo-objeto que está ali para ser observado; ele é também um campo-sujeito que é construído, em parte, por sujeitos que, no curso rotineiro de suas vidas cotidianas, estão constantemente preocupados em compreender a si mesmos e aos outros, e em interpretar as ações, falas e acontecimentos que se dão ao seu redor. (...) Assim, quando os analistas sociais procuram interpretar uma forma simbólica, por exemplo, eles estão procurando interpretar um objeto que pode ser, ele mesmo, uma interpretação, e que pode já ter sido interpretado pelos sujeitos que constroem o campo-objeto, do qual a forma simbólica é parte. Os analistas estão oferecendo uma interpretação de uma interpretação, estão reinterprestando um campo pré-interpretado (...) (Thompson, 2011, p. 359).*

O método é dividido em três etapas, a segunda das quais em três fases.

A primeira etapa (**E1**) é a da hermenêutica da vida cotidiana, na qual é realizada a interpretação da *doxa*. A segunda etapa (**E2**) é a do referencial metodológico da HP propriamente dito, com as fases de análise sócio-histórica (**F1**), análise formal ou discursiva (**F2**) e, finalmente, de reinterpretação (**F3**) (Thompson, 2018, p. 365). Por fim, a terceira etapa (**E3**) constitui-se numa interiorização/exteriorização do analista em relação aos resultados, numa abordagem crítica e permeada pela autorreflexão (Thompson, 2018, p. 410), etapa esta que alguns analistas esquecem ou não incluem, como, por exemplo, Silva (2017) ou Silva e Puhl (2011).

Conforme expliquei anteriormente, Thompson parte da ideia de haver um campo pré-interpretado. Consequentemente, **E1** é uma etapa inevitável do método e ponto de partida de qualquer investigação. Trata-se de esclarecer, nessa etapa, os modos pelos quais as formas simbólicas são compreendidas e interpretadas pelos produtores e receptores dessas formas durante a vida cotidiana. Seria este um momento quase etnográfico do analista, que pode ser realizado por meio de observação participante, entrevista, pesquisa etnográfica, pesquisa audiovisual etc. para reconstituir de modo organizado e denso as formas simbólicas como tais, isto é, “interpretadas e compreendidas nos vários contextos da vida social” (Thompson, 2018, p. 363). Uma vez que seria impossível uma apreensão absoluta da *doxa* (juízos, crenças, valores, opiniões etc. partilhados e mantidos pelas pessoas constituintes da sociedade) do objeto de análise, **E1** é ela própria uma interpretação da *doxa*. Desprezar essa etapa seria ignorar, como afirmado acima, que o campo-objeto confunde-se com o campo-sujeito, no qual os sujeitos constituintes do campo rotineiramente estão a interpretar as formas simbólicas (Thompson, 2018, p. 364).

Alguns analistas não dão a devida importância ou não explicitam **E1**, como é o caso de Romanini e Roso (2012).

Ora, se **E1** fosse o fim da investigação e o analista não a superasse iria simplesmente trasladar os campos por meio de uma reordenação interpretada. É necessário aplicar um efeito de contraste, para que promova a explicitação do sentido das formas simbólicas realizadas em um contexto doxológico. A ruptura é realizada justamente por **E2**, como uma espécie de choque de consciência do analista, para considerar o modo pelo qual “as formas simbólicas estão estruturadas” e “as condições sócio-históricas em que elas estão inseridas” (Thompson, 2018, p. 365).

Essa “*ruptura metodológica com a hermenêutica da vida cotidiana*” (**E2**) é realizada pelas fases a seguir descritas, que devem ser compreendidas não como momentos isolados e sucessivos de uma análise, mas como um “*arco hermenêutico*” (**Figura 2.2**) ao longo do qual uma totalidade analítica é desenhada pelo analista e cujas fases **F1**, **F2** e **F3** se sustentam mutuamente (Thompson, 2018, p. 362 e 365, grifo do autor). De acordo com as circunstâncias, objeto de pesquisa e a problemática instaurada na

investigação, o analista pode escolher outros métodos das ciências sociais para explorar cada uma das três fases, razão pela qual o método thompsoniano tem uma flexibilidade significativa e uma universalidade considerável:

*É importante salientar que, na visão de Thompson, a HP não é um esquema rígido de análise, o que possibilita criatividade ao pesquisador, tal qual a incorporação de outros métodos consoantes com as necessidades da pesquisa. Essa, por sua vez, deve se associar a uma investigação centrada em um problema, cuja natureza se relaciona à compreensão e interpretação das formas simbólicas (Moura e Almeida, 2017, p. 82-83).*

**F1** tem por finalidade a reconstituição dos condicionantes históricos e sociais da produção, distribuição, transmissão e recepção das formas simbólicas. Thompson sugere dividir **F1** em vários níveis de análise, dentre os quais, as situações espaço-temporais nas quais as formas simbólicas funcionam, os campos de interação que as delimitam no contexto histórico e social, as instituições que provêm recursos e implementam as regras mediante os quais as formas simbólicas são mantidas, a própria estrutura social, consistente de diferenças e assimetrias que emprestam caráter aos campos de interação e às instituições e, finalmente, os meios técnicos de produção, circulação e recepção das formas simbólicas, os quais distinguem uma forma simbólica da outra (Thompson, 2018, p. 366-369).

**F2** objetiva examinar as formas simbólicas de tal maneira a desconstruir sua imanente complexidade e desarticular sua estrutura extremamente imbricada com os constituintes do campo de interação das formas. O que se diz e o que se expressa por meio de uma forma simbólica, isto é, o significado, não emerge por contemplação ou por descrição. É necessário alcançar o interior da forma, as características estruturais, as relações com outras formas e com o campo, bem como os padrões que seguem. Essa é a razão pela qual a forma simbólica é posta abaixo (desconstruída) e repartida (desarticulada), para que o analista, com base em **F1**, possa reinterpretá-la (**F3**). Thompson sugere muitos métodos, alguns dos quais bastante conhecidos, os quais, aliás, devem ser usados de modo adequado, para não trazerem mais prejuízo do que progresso à investigação científica, evitando-se transformar os resultados em uma metafísica. São eles a análise semiótica, a análise da conversação, a análise sintática, a análise narrativa e a análise argumentativa, de acordo com a natureza da forma simbólica (Thompson, 2018, p. 369-375).

O analista precisa estar atento às fases **F1** e **F2** para não ser acometido por um vício de análise, que é o de usar a HP desviando-se dos “aspectos múltiplos das formas simbólicas” e o de cair na “armadilha do internalismo [*sic*] (o texto é independente do contexto) ou do reducionismo (o texto é produzido exclusivamente em função do contexto)”, como advertem Veronese e Guareschi (2006, p. 90).

Se **F2** desconstrói e desarticula para tornar mais inteligível a forma simbólica, cumpre a **F3** construir a partir de **F2** uma nova interpretação. Trata-se de “um movimento novo de pensamento”, que “procede por *síntese*, por construção criativa de possíveis significados”; em suma, “*uma explicação interpretativa do que está sendo representado ou do que é dito*”. Por serem as formas simbólicas construções culturais referenciadas, suscitam atitude ativa e reflexiva do analista com base nos contextos estruturados, de modo que **F1** e **F2** ganham, em **F3**, um caráter transcendente, para desenvolver todas as possibilidades interpretativas que o novelo analítico pode conter, as quais podem ou não divergir entre si. Neste passo, ganha mais sentido a reinterpretção de um campo que é, de modo imanente, pré-interpretado (*doxa*). É por isso que **PX1**, **PX2** e **PX3**, que se constituem em **F3**, são *proxies*: “*a possibilidade de um conflito de interpretação é intrínseco ao próprio processo de interpretação*”. Essa singularidade da HP, em lugar de criar uma dificuldade ou ser uma desvantagem, permite que se crie um “*potencial crítico da interpretação*” (Thompson, 2018, p. 375-376, grifo do autor).

**E3** consiste naquela etapa em que o analista se exterioriza, para que a suposição, que ele considera ser correta, possa penetrar o campo de prova. A forma pela qual isso acontece depende de muitos fatores, principalmente da argumentação que ele usará para justificar as afirmações em confronto com as críticas à interpretação formulada. Porém, em um aspecto mais geral, Thompson propõe que sempre se adote a seguinte tese: se uma interpretação é suposta correta, então “*ela não pode ser provada pelo fato de ser imposta*”. Esse é o “*princípio de não imposição*”. Esse procedimento pode diminuir bastante o nível de arbitrariedade do analista, porque qualquer prova fica limitada às evidências e aos argumentos e, não, à opinião pura e simples do analista: a interpretação pode ser plausível. Além desse princípio geral, há outro, segundo o autor, designado de “*princípio de autorreflexão*”, especialmente quando o analista enfrenta a ideologia: “*se nossas interpretações são justificáveis [isto é, se o princípio de não imposição está satisfeito], então elas o são, em princípio, não somente para nós como analistas, mas também para os sujeitos que produzem e recebem as formas simbólicas que são o objeto de interpretação*”. Trata-se de uma etapa que só tem sentido se as próprias pessoas, instituições etc. que são sujeitas de interpretação participam (Thompson, 2018, p. 410-418, grifo do autor).

Como afirmam Veronese e Guareschi (2006, p. 86),

*A ruptura epistemológica da ciência moderna com o senso comum proporcionou avanços sociais e tecnológicos fenomenais; entretanto, faz-se necessária a dupla ruptura, ou seja, romper com a própria ruptura, reconciliando-se com o senso comum na direção de um senso comum emancipatório.*

Tal empreendimento inegavelmente a HP persegue.

Neste trabalho, **E3** será aplicada no desenvolvimento da pesquisa e no produto dela (argumento de documentário): parte do princípio de não imposição estará presente neste



texto; no que se refere à outra parte desse princípio e à totalidade do princípio de autorreflexão, utilizarei o argumento do documentário a respeito de Clementina de Jesus, produto deste trabalho de conclusão de curso, uma vez que é por meio do argumento do documentário que o analista pode se exteriorizar perante o campo.

Silva e Puhl (2011) aplicaram a HP à análise da relação entre a história do cinema em Novo Hamburgo e jornalismo impresso, no período de 1970 a 2000. Tomando como formas simbólicas matérias veiculadas no *Jornal NH*, os autores conseguiram reconstruir o apogeu e a decadência das salas de cinema daquela cidade, lançando luz sobre outras perspectivas, como modos de sociabilidade e fruição artística de parte daquela população.

Nazário, Reino e Manfredini (2016, p. 301-302) citam três exemplos de aplicabilidade da HP: um estudo sobre mídia e fronteira, no qual as técnicas de abordagem entre fases foram grupo focal, entrevista em profundidade e análise de conteúdo; outro aplicou a uma campanha publicitária da cidade de Porto Alegre, com base em análise semiótica como técnica de abordagem da **F2**; por fim, o uso da HP em práticas radiofônicas *web* na tríplice fronteira do Brasil.

A partir de seis grupos focais em locais de Porto Alegre, foram realizadas categorizações de informações em 411 unidades de sentido em torno de verbalizações das pessoas a respeito da representação social da política. A reinterpretação sugerida pelo estudo é a demonização da política, com sentido muito negativo, que age como elemento ideológico de desorganização, apatia e conformação dos sujeitos (Veronese e Guareschi, 2006, p. 91-92).

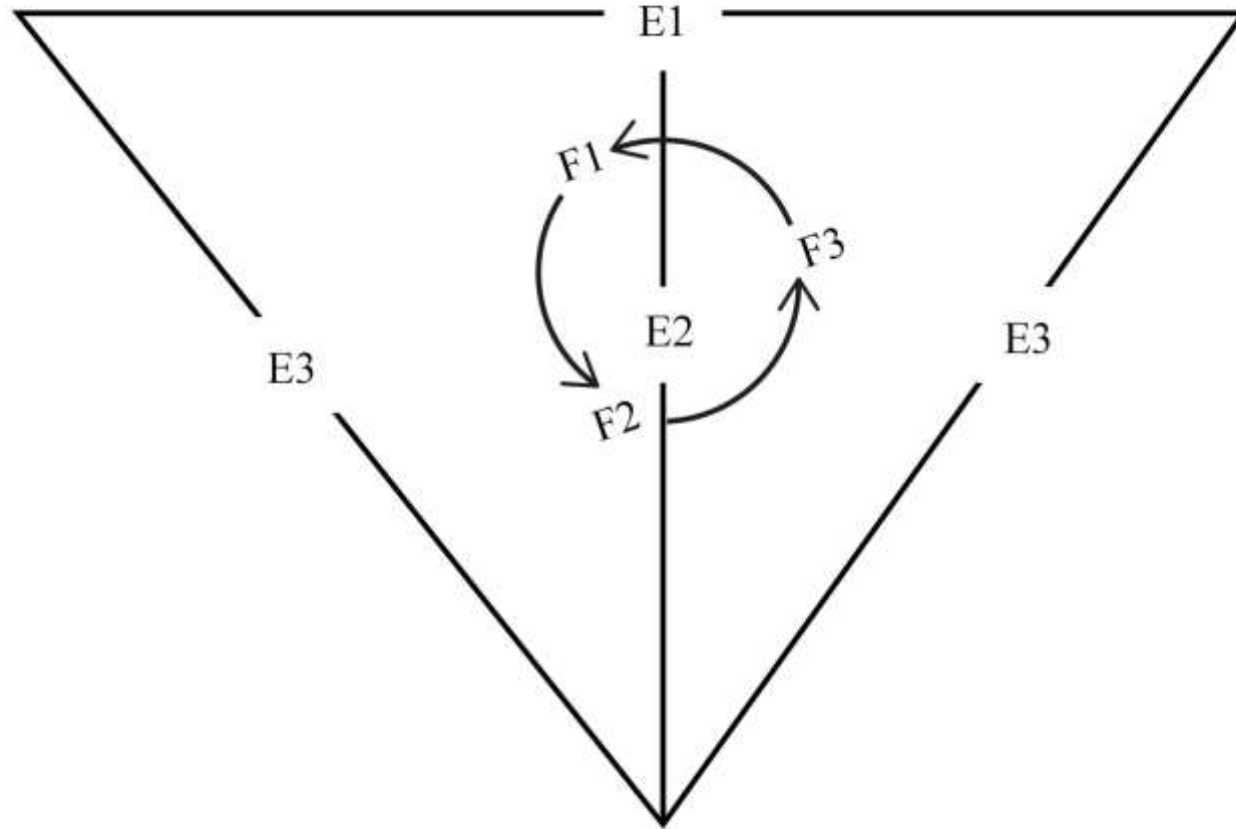
Silva (2017) adotou a HP para analisar a ocorrência da temática negra na programação da TV Brasil, no intervalo de janeiro de 2013 a dezembro de 2015, “com a finalidade de verificar de que maneira a emissora pública” abordava “a diversidade e a pluralidade racial e cultural em sua programação com relação à população negra” (Silva, 2017, p. 7). Em **F2** a autora faz uso de pesquisa quantitativa a partir da programação da emissora, aplicando o método de análise proposto em *A arqueologia do saber* (Foucault, 2018), para verificar as dispersões e regularidades discursivas. As duas principais conclusões da dissertação de mestrado foram:

*Ficou evidente a concentração de conteúdos na categoria Informação/Educação, demonstrando que a dispersão da temática em diferentes categorias e gêneros televisivos não se estabelece de forma plena na programação da TV Brasil; (...) na programação, o negro aparece como o outro, aquele que é importante para o país, que tem uma história, trajetória e contribuição que precisam ser lembradas e compreendidas, mas que está ali, à margem, pois de certa forma ainda não foi assimilado, com regularidade, nos discursos da emissora* (Silva, 2017, p. 61 e p. 85).

Com foco na ideologia subjacente a respeito de uma série jornalística publicada pelo jornal *Zero Hora*, Romanini e Roso (2012) examinaram uma amostra constante de oito reportagens do jornal, no intervalo de 6 a 13 de julho de 2008. Em **F2** os autores utilizaram a técnica de análise de conteúdo temática, desdobrada em três etapas: pré-análise, de escolha do documento; exploração do material, na qual se atinge a compreensão interna do texto; finalmente, tratamento e interpretação (Romanini e Roso, 2012, p. 85-86). Ao final da HP, concluíram que

*Diversas estratégias ideológicas foram identificadas ao longo da série de reportagens analisada: universalização, naturalização, diferenciação, expurgo do outro, eternalização [sic], padronização e eufemização [sic], entre outras. Apesar de tratarmos as estratégias de modo separado neste artigo, elas operam em conjunto, de forma complexa, obscurecendo significados importantes para a compreensão do fenômeno em questão. A racionalização presente na série A Epidemia do Crack parte da universalização – todos estão vulneráveis à epidemia do crack – para depois, além de estabelecer um inimigo comum (expurgo do outro), mostrar as diferenças e atribuir-lhes uma valoração também diferenciada: entre ricos e pobres, entre o público e o privado, e entre o modelo da reforma psiquiátrica e o modelo hospitalocêntrico [sic]. Se o crack é avassalador, é preciso contê-lo, mas, para isso, é preciso conter o próprio usuário – acorrentado em casa ou internado em uma instituição, o que é apresentado como a melhor (e talvez a única) solução (Romanini e Roso, 2012, p. 94-95, 2012).*

Figura 2.2



Hermenêutica de Profundidade (HP)

### 3. INTERPRETAÇÃO DA DOXA (E1)

#### 3.1. A *doxa* na história de vida de Clementina de Jesus

Este Capítulo é dedicado a E1, na qual interpretarei a *doxa*. Como se viu no Capítulo 2, no transcurso da vida cotidiana, os sujeitos, a todo instante, tentam compreender e interpretar a si mesmos e aos demais e tudo que lhes cerca. Este é o campo de atuação da *doxa*, que, para o campo-objeto da pesquisa, aparece, então, como um campo pré-interpretado. Nas palavras de Thompson,

*na consecução dessa pesquisa sócio-histórica [isto é, da HP], procuramos compreender e explicar uma série de fenômenos que são, de algum modo, e até certo ponto, já compreendidos pelas pessoas que fazem parte do mundo sócio-histórico; estamos procurando, em poucas palavras, reinterpretar um domínio pré-interpretado* (Thompson, 2018, p. 32-33).

Sendo E1 o ponto de partida da HP, cumpre, inicialmente, designar as formas simbólicas thompsonianas a serem exploradas nesta aplicação da HP.

As formas simbólicas utilizadas são compostas, em maioria absoluta, por arquivos audiovisuais, nos quais Clementina de Jesus aparece de alguma forma, selecionados de acordo com os seguintes critérios:

1. Existe ao menos um sujeito que claramente a interpreta ou a compreende, ainda que seja a própria artista. Essa interpretação pode ser completa ou parcial. Por exemplo, a etnia, a voz etc.
2. Cada forma simbólica é facilmente acessível. Por exemplo, arquivos audiovisuais disponíveis nas plataformas de compartilhamento de vídeos, documentários que geram comentários na imprensa etc.

Não obstante o foco audiovisual deste empreendimento, alguns textos escritos foram incluídos na composição da *doxa*, como aqueles constantes de encartes de discos, reportagens, artigos jornalísticos etc., mas, sobretudo, as duas biografias da artista (Castro et al., 2017; Bevilaqua et al., 1988), fundamentais para estabelecer marcos da história de vida, a qual, evidentemente, caracteriza a própria *doxa* em si mesma, uma vez que a narrativa a respeito da vida alheia, por mais fundada que esteja em pesquisa documental, resvala para uma interpretação repleta de deduções próprias do senso comum, sobretudo quando são incluídos depoimentos de toda a sorte.

A HP é um método qualitativo, ou seja, embora não pressuponha uma alta representatividade estatística, como é próprio do método quantitativo, pressupõe grande profundidade. Representatividade e profundidade são parâmetros opostos em relação aos métodos quantitativo e qualitativo, conforme explica Carratore (2009, p. 35). Desse modo, não é meu foco a amostragem. Ou seja, uma quantidade suficientemente e tecnicamente escolhida de arquivos e documentos, porque o método não está

interessado em representatividade estatística: um único arquivo, como acontece, em muitos casos, nas entrevistas, pode ter mais profundidade do que uma coleção exaustiva selecionada com base em amostragem.

Clementina<sup>1</sup> é a forma feminina de Clementino, diminutivo de Clemente, do latim *Clemens*, constituído pelas formas *clemem* e *clementes*, para significar clemente, brando, bondoso. Escreve HBC por ocasião de um texto sobre as exéquias da cantora cuja missa de sétimo dia organizou em detalhes, desde o figurino dos participantes (todos de branco) até o programa musical do ofício religioso, no Outeiro da Glória:

*‘Nega véia não é palhaça, não, meu filho!’ O desabafo pelo telefone foi um soco no estômago. O que, afinal, teria magoado assim desse jeito uma pessoa que desconhecia ira, mágoa, inveja? Sem atinar com a causa, insisti muito e só aí ela me contou que a chamaram para gravar um novo disco. Durante três meses, apoiada na bengala e sofrendo as sequelas de uma trombose que a fazia arrastar-se com sacrifício pela tão decantada vida de artista, lá ia Mãe Quelé cumprir uma peregrinação inútil para saber quando seria a gravação que ela não pedira para fazer. Que voltasse ‘a semana que vem’, e toda semana ela voltava e recebia a mesma hipócrita recomendação. ‘Eu não pedi para fazer disco nenhum, meu filho. Por que é que eles estão brincando assim com a nega véia?’. A resposta que tinha engatilhada na ponta da língua era por demais cruel, e não seria eu que iria amargurar ainda mais aquela negra de alma negra, aquele ser em tudo semelhante a um baobá, árvore africana de largo tronco e cuja folhagem rendilha sombras estranhas, expurgatórias talvez do banzo que sofrem os negros, banzo que há algum tempo vi nos olhos espelhados da Grande Mãe brasileira (Carvalho, 1988, p. 11-12, grifo nosso).*

Desde a aparição do nome (século XII, Inglaterra, como *Clement*, mas também muito antes em outras formas, como na Grécia) a relação com o catolicismo é clara, de modo que o mais famoso portador houve de ser justamente Clemente de Alexandria, um dos Pais da Igreja. Como se verá adiante, os arquivos pesquisados são unânimes no sentido de conferir à cantora uma ligação inquebrantável à fé católica romana com as conhecidas ambiguidades nacionais em relação aos cultos afro-brasileiros. Essas duas características – a singularidade do nome e a relação com o divino, mas não só – conferem ao senso comum certa unanimidade no sentido de transformar a cantora em uma espécie de entidade sobrenatural<sup>2</sup>.

O apelido Quelé, presente em ilustrações de discos, documentários, músicas e pronunciado por seus contemporâneos tem origem bastante confusa, derivado do nome próprio. De um lado, atribui-se a um barbeiro espanhol que, ao vê-la passar perto da barbearia, encantado com a voz da ainda desconhecida cantora, a chamava por Quelê

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/clemente>.

<sup>2</sup> As fontes são incontáveis. Ver, no **Apêndice**, a **Tabela 1**, mas também Carvalho (1988).

(acento circunflexo): “Vem cá, Quelê, Quelê, vem cá” (Castro et al., 2017, p. 39). De outro lado, afirma-se ser de origem banto, por conta da corruptela que as pessoas de origem africana impingiam a alguns nomes próprios, sendo esta provavelmente a primeira de uma série de especulações ou afirmações infundadas a respeito de Clementina<sup>3</sup> que só se pode admitir mesmo no âmbito da *doxa*: Clementina passa a ser Quelementina, donde a forma apocopada Quelé (Castro et al., 2017, p. 40). Nasce aí, pois, a conhecida insistência das pessoas de seu entorno, com doses de paroxismo por parte dos intelectuais, de associar Clementina a um resumo vivo ou a um fóssil vivo de toda uma tradição africana remanescente no Brasil: “Apesar de o barbeiro autor do apelido supostamente não ter conhecimento dos nomes bantos, ele devolveia a Clementina um pouco de sua raiz” (Castro et al., 2017, p. 39). Isso é bem claro na série de arquivos da **Tabela 1** do **Apêndice**.

Parece que esse encargo – a meu ver demasiado pesado para uma sexagenária egressa de trabalho semiescravo, que é o emprego doméstico, ainda presente no Brasil, mesmo com as doses de legalização oriundas da Emenda Constitucional nº 72/2013<sup>4</sup> – a ela atribuído pelos seus admiradores, produtores e toda uma estrutura cultural que viria depois foi desempenhado com boa dose de alheamento: não há vestígio, nos arquivos visitados, de qualquer autodenominação da artista neste sentido. A rigor, muito pouco os intelectuais se prontificaram a esclarecer à cantora termos como “raiz africana”, “elo com a África”, “origem banto”, “mãe África”, “oralidade” etc. Todas as qualidades reconhecidas na imagem e nos áudios por parte de outras pessoas derivam da observação que essas pessoas fizeram sobre suas origens, timbre e especialmente a etnia, mormente a cor da pele, quando não a construção, por assim dizer, de uma personagem. Os atributos físicos, pois, neste caso, foram traduzidos em uma série de elementos doxológicos para erguer uma figura pública possivelmente diferente daquela que calmamente sempre levou sua vida em afazeres mundanos, como cozinhar, cuidar da família, ser uma operária da indústria cultural etc. Os arquivos das **Tabelas 1, 2 e 3** do **Apêndice** reforçam essa interpretação.

No mundo quase alucinatório da *doxa*, como se vê, dificilmente alguém pode se deixar ser. E quando esse mundo é capturado pela indústria cultural, o que efetivamente é transforma-se naquilo que tem de parecer ser. Prisioneira de uma representação que toda essa gente para ela construiu com pouco resultado para si, Clementina de Jesus, como essas guerreiras, cumpriu todas as tarefas que jamais elegeu para si, até os últimos dias,

---

<sup>3</sup> A questão da apócope provocada pelo linguajar banto em nomes próprios no Brasil parece ser um fato incontestável, mas atribuir isso ao fato de Clementina de Jesus ter origem banto pode ter sido invenção, até porque o apelido Quelé foi aplicado muito depois de ela chegar ao Rio de Janeiro e posteriormente ao apelido Quelê.

<sup>4</sup> Ver [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm).

como no cruel espetáculo de uma das entrevistas derradeiras, na qual os pesquisadores insistem em extrair mais e mais informações<sup>5</sup>:

*O local escolhido por Olga para que se realizasse o segundo depoimento de sua mãe, desta vez, nos possibilitou um conhecimento mais íntimo do relacionamento da família. Clementina tomava sol na pequena área dos fundos da casa. Enquanto conversávamos Olga ia lavando as roupas da família. Havia roupas quarando na mureta próxima ao tanque. Fizemos um trato com Clementina que quando o sol esquentasse muito nós iríamos para a sombra. No dia anterior à entrevista, uma matéria de jornal nos fez refletir sobre o cansaço de Clementina em relação às repetidas perguntas sobre o seu passado. Por isso, não nos sentíamos muito à vontade para remexer novamente no ponto que não agradava à biografada [na verdade, os pesquisadores já tinham mexido nos dias anteriores, o que levava Clementina a se queixar]. Mesmo assim, buscando dar um tom informal à conversa, recolhemos o depoimento [os pesquisadores, no entanto, insistem em escavar a memória dela, levando a lapsos, silêncios, gestos de pressão sobre a testa etc.] (Bevilaqua et al., 1988, p. 125, grifo nosso)*

Provavelmente só foi livre em privado, no profundo resguardo de seu próprio lar, especialmente quando o marido ainda era vivo e podia sair.

Clementina de Jesus dos Santos, posteriormente ao matrimônio (1950) com Albino Corrêa da Silva, Pé Grande, Clementina de Jesus da Silva, provavelmente nascida em 1901, era natural de Valença (RJ). Muda-se para a capital em 1908 e inicia sua vida musical anônima no coral de igrejas e nos festejos de carnaval. Tem uma filha com um namorado, Olavo Manoel dos Santos, Laís, que falece em 1974. A terceira e última filha, Olga Corrêa da Silva, fruto da união com Pé Grande, que lhe deu netos, nasce em 1943 (o filho do meio morre ainda bebê, em 1940). A partir de 1923 entra em contato com as escolas de samba cariocas, que manterá por boa parte da vida, especialmente a Portela e, depois, a Mangueira. Antes mesmo de sua aparição artística, mantém, desde aí, contato com nomes do samba carioca, como Tia Ciata<sup>6</sup>, Carlos Cachça<sup>7</sup> e Noel Rosa<sup>8</sup>. Em 1943 Clementina começa a trabalhar no ofício de empregada doméstica. Foi suburbana até morrer, em 1987, e morou em bairros como Jacarepaguá, Sampaio (então

---

<sup>5</sup> Aqui se tem um dos mais claros exemplos da ação estatal no sentido de coagular as práticas orais, simbólicas ou memoriais da cultura brasileira em dossiês, tombamentos etc., com receio de vê-las perdidas ou preteridas pela dissolução da tradição. Os pesquisadores foram encarregados pela Legião Brasileira de Assistência (LBA), em consórcio com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), para produzir um dossiê sobre Clementina de Jesus, em 1988, por ocasião do centenário da Abolição, e possivelmente por intuírem a morte iminente da cantora.

<sup>6</sup> Hilária Batista de Almeida (Santo Amaro da Purificação, 1854 - Rio de Janeiro, 1924).

<sup>7</sup> Carlos Moreira de Castro (Rio de Janeiro, 1902-1999).

<sup>8</sup> Noel de Medeiros Rosa OMC (Rio de Janeiro, 1910-1937).

morro da Matriz), morro do Quietto, Engenho Novo, Inhaúma e Lins de Vasconcelos (Castro et al., 2017; Bevilaqua et al., 1988).

Clementina pagou aluguel por toda a vida, exceto num breve período, no final da vida, quando, em 1980, recebeu, em usufruto, um imóvel de propriedade do Retiro dos Artistas: “no fundo, era uma manobra para evitar a venda do imóvel por terceiros” (Castro et al., 2017, p. 273), possivelmente os próprios familiares, dos quais foi o arrimo absoluto, sobretudo após a doença e, finalmente, morte de Pé Grande: nada menos do que seis pessoas (ela, a filha e quatro netos; depois, nove netos e sete bisnetos) penduradas nas costas, como afirmou certa vez (Castro et al., 2017, p. 206). Também não foi contemplada com aposentadoria no tempo propício<sup>9</sup>, ainda que ingenuamente tivesse solicitado em carta de 20 de março de 1979 ao Ministro Jair Soares da Previdência Social, a qual é digna de análise no momento apropriado (Bevilaqua et al., 1988, p. 109). Resta apenas registrar como o senso comum encara a óbvia denegação, evidentemente sopitada por parte das autoridades políticas, do pedido:

*A cantora permanecia com rendimentos que não faziam jus à sua contribuição à música afro-brasileira e ao samba, e em absolutamente nada eram compatíveis com a admiração e o respeito que lhe eram dispensados pelos principais especialistas e críticos musicais do Brasil. Seguia, portanto, distante de realizar um de seus sonhos, que era comprar a casa própria.* (Castro et al., 2017, p. 254).

A primeira constatação é a de que não existe correlação, nem neste nem naquele tempo, entre o desempenho e a contribuição artística por anos a fio e aposentadoria pelo Estado, a menos que o beneficiário se enquadre nos requisitos ou exista uma lei especial do Congresso Nacional, provavelmente passível de questionamentos. A segunda é a de que nem sempre o financiamento habitacional, com todos os custos que supõe, como juros, seguros, encargos tributários do imóvel etc. é mais vantajoso do que o aluguel, sobretudo no caso de uma anciã. Em qualquer caso, uma reportagem do Jornal do Brasil, de 22/7/1971, resume a história de vida de Clementina: do início da vida artística até à morte, viveu dos rendimentos do marido, bastante limitado, e dos cachês dos shows, às vezes arregimentados em caráter de donativos. Dificilmente direitos autorais ou de vendagem de discos terão tido algum impacto na renda:

*A entrega do dinheiro a Clementina teve como fundo musical a gravação do show em que mais de 20 artistas se apresentaram, segunda-feira, no Teatro da Praia, para ajudá-la a aliviar as dificuldades financeiras em que a envolveu a doença do marido: ‘infecção do intestino, enfarte e derrame – tudo de uma vez’* (Jornal do Brasil, p. 22, 1971).

---

<sup>9</sup> Aparentemente, perto de morrer, conseguira, após o pagamento de contribuições retroativas em mutirão da classe artística. Ver Villela (2017).



1963 foi o *annus mirabilis* na vida de Clementina, pelo menos na interpretação constante das formas simbólicas analisadas, desde biografias até depoimentos audiovisuais (**Tabela 1, Apêndice**). De acordo com informações biográficas, hoje bastante conhecidas no âmbito do senso comum, Clementina de Jesus foi “descoberta” em 15 de agosto de 1963 (dia de Nossa Senhora da Glória), ao acaso, por um homem branco de classe média, HBC, enquanto ela cantava na Taberna da Glória. Voltando da praia, ouvira, pela primeira vez, aquela voz hipnotizante (Castro et al., 2017, p. 76):

*(...) Da Taberna da Glória, a voz densa de uma mulher cortava o ambiente, fazendo o poeta se perguntar se já havia escutado aquilo antes. Já tinha, sim. Então, seguiu o som e, vitorioso, reconheceu a cantadeira (...). A mulher era, como Hermínio poderia lembrar a partir de encontros passados, uma negra alta, já idosa, envolta em vestes brancas, assemelhando-se às baianas do candomblé, como Mãe Menininha do Gantois. Era o mesmo timbre forte e inconfundivelmente rouco que o encantara em duas outras oportunidades. Por obra do acaso, e talvez pela timidez em excesso, o poeta ainda não havia tido a chance de engatar uma conversa com ela (...)* (Castro et al., 2017, p. 73).

Aproximadamente um ano depois, “Hermínio não hesitou nem por um instante: por intermédio do amigo Léo Castilho [Leonardo Castilho], levou aquela artista e o marido [Albino Pé Grande] para seu apartamento [de Hermínio] e conseguiu registrar algumas canções em um gravador caseiro” (Castro et al., 2017, p. 77).

Nas palavras do próprio HBC: “fico com a chamada suprema glória de havê-la descoberto. Ela é minha melhor obra, melhor que meus sambas e poemas” (Castro et al., 2017, p. 73).

É bastante comum a “descoberta” de pessoas na esfera, por assim dizer, externa à cultura industrial, por parte de alguém que, afinal, apresenta ao mundo a novidade, normalmente ainda passível, na visão da indústria, de certo preparo técnico e apuro de conteúdo, curiosamente pessoas portadoras de etnias marginalizadas ou de condições sócio-econômicas difíceis. Mais curioso, ainda, é o fato de o “descobridor” ser justamente o branco intelectual de classe média. Isso aconteceu, por exemplo, com a cigana flamenga Pastora Pavón, dita La Niña de los Peines (Sevilha, Espanha, 1890-1969), “descoberta” por Garcia Lorca. Nas palavras do próprio HBC, ela teria sido a “Clementina” de Garcia Lorca, “con su voz de sombra, com su voz de estaño fundido, com su voz cubierta de musgo” (Carvalho, p. 12, 1988). Um caso similar, por fim, foi o de Cartola, “redescoberto” por Sérgio Porto<sup>10</sup> (ver *Cartola – música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) e Castro et al., 2017, p. 73-74).

Essa relação entre “descobridor” (o mediador cultural) e o “objeto de descoberta” (na forma primitiva, exótica ou bruta, conforme os integrantes da cultura profissional vão

---

<sup>10</sup> Sérgio Marcus Rangel Porto (Rio de Janeiro, 1923 - 1968).

denominando esse objeto) suscita, por toda a trajetória do artista, em geral, uma série de acontecimentos controversos, que vão desde a relação demasiado próxima ou íntima, inclusive em termos de afeto, com os mediadores culturais, até brigas por questões financeiras e contratuais com estes, bastante paradoxal em um meio que se apresenta profissional, como é o caso da indústria cultural. Com Clementina isso foi frequente e sistemático (Castro et al., 2017, p. 252-256).

### **3.2. A doxa na trajetória artística de Clementina de Jesus**

A **Tabela 1** do **Apêndice** sumariza a análise doxológica das formas simbólicas consideradas neste trabalho. As duas primeiras colunas localizam a forma simbólica. A terceira coluna descreve a forma simbólica em termos de conteúdo doxológico. Evidentemente, essa análise não consegue ser pura, conforme já observado no Capítulo 2, mas incorpora o quanto possível a interpretação que os emissores e produtores da mensagem realizam e, quando possível, os receptores. Por fim, a quarta coluna, a mais importante, fixa o conteúdo doxológico central, ou seja, aquele que, de fato, é a espinha dorsal ou estrutura da forma simbólica, tendo como objeto Clementina de Jesus.

A **Tabela 2** do **Apêndice** é essencialmente idêntica à **Tabela 1** do **Apêndice**. A razão da separação dos arquivos é apenas operacional, uma vez que essas mídias serão utilizadas por ocasião da confecção do argumento, produto desta monografia, com o objetivo de comentários e contrastes.

Finalmente, para encerrar a análise doxológica deste capítulo, a **Tabela 3** do **Apêndice**, no mesmo padrão das outras duas, trás a análise das formas simbólicas sumarizadas pelas capas de todos os discos de Clementina de Jesus com exceção daqueles em que apenas teve participação especial (**Anexo II**).

#### 4. ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA (F1E2)

Como explica Thompson (2018, p. 366-370), as formas simbólicas “são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas”. Desta maneira, cumpre a este Capítulo fazer uma espécie de reconstituição do conjunto de formas simbólicas analisado no Capítulo 3, não necessariamente cada uma de per si, mas como uma totalidade que forma uma *doxa*, em relação à qual atuam agentes, situações espaço-temporais e instituições, os quais serão abordados a seguir.

Início, pois, F1 de E2 considerando, naturalmente, Clementina de Jesus como sujeito e como objeto do contexto estruturado, o qual tem uma temporalidade aquém e além de sua própria existência, à luz, também, do que está no entorno de cada forma simbólica analisada, que a legitima como um discurso de variado sentido.

No primeiro caso, faço referência especial às questões sociais e históricas gerais do período de vida de Clementina de Jesus, no qual o ser social é a figura central. No segundo, foco nas estruturas comunicativas que baseiam as formas simbólicas, isto é, a televisão e a indústria fonográfica dos anos 1960 a 1980. Por fim, é impossível exercer o ofício de escavar a vida de Clementina de Jesus sem uma visita à problemática do racismo, abordada no último tópico.

##### 4.1. O sujeito social Clementina de Jesus

Seria inútil insistir, como fazem as biografias ou mesmo os registros escritos e fílmicos a respeito de Clementina de Jesus, na busca de uma embriogênese da cantora: praticamente todos os fatos anteriores à chegada de Clementina de Jesus à cidade do Rio de Janeiro, e mesmo os de depois, pelo menos até o fim do emprego como doméstica (1964), são frágeis em registro e comprovação (cf. Castro et al., 2017; Bevilaqua et al., 1988; Silva, 2011, p. 21). Sequer a data de nascimento é precisa e não há certeza sobre a condição escravizada dos ascendentes<sup>1</sup>. O fato de os pais de Clementina de Jesus terem tido casa própria relativamente bem-instalada aponta em desfavor da hipótese do cativo, apesar de isso poder ser decorrente da forte ligação deles com o clero católico local, uma vez que a casa, ao que parece, era agarrada a uma igreja, para a qual o pai de Clementina de Jesus teria sido um dos construtores, não se sabe se remunerado.

Essa dificuldade de registros, fontes, dados etc. está imbricada com a própria dinâmica da escravidão no nosso país, bem como com o desmoronamento da instituição escravagista de depois, o qual se deu não apenas com o desmantelamento da estrutura formal, mas também com impressionante falta de apropriação, ao menos pelo Estado<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> “Segundo Clementina, “[Isaac e Eva, seus avós,] eram mucamos, tratavam dos filhos da sinhá (Clementina de Jesus, [depoimento ao MIS] 16.05.87) (Bevilaqua et al., 1988, p. 20)”.

<sup>2</sup> Exemplo eloquente é o da queima de arquivos do período escravagista, com o objetivo, ao que parece, de evitar que o Estado atendesse à reivindicação dos escravocratas, no sentido de indenizá-los pela abolição. Se, de um lado, talvez tenha evitado mais uma catástrofe no país, a

do espólio documental e de organização sistemática, de modo que a pobreza de um inventário mais ou menos universal do tráfico é um trabalho cheio de desafios, porque as pessoas chegavam de inúmeras regiões da África, através de alguns portos, recebiam denominações diversas e a diferenciação entre os povos existente do lado de lá simplesmente se confundia no lado de cá do Atlântico, impedindo conseqüentemente a caracterização cultural e da língua, por exemplo (Silva, 2011, p. 21). Neste sentido, resta a memória dos sobreviventes da escravidão atlântica sem os mecanismos tecnológicos que tínhamos no século XX, no caso, por exemplo, do genocídio nazista e do armênio<sup>3</sup>.

Não é possível saber categoricamente quais músicas do repertório inicial, que trouxe consigo, de fato veio da infância em Valença. Pôde muito bem ter aprendido já no Rio de Janeiro, em contato com inúmeras pessoas que também tinham repertório similar, ou em locais nos quais esse tipo de música era promovido e executado. Quase tudo que os registros posteriores a 1960 dizem é o que Clementina de Jesus sempre disse ou o que disse HBC, de modo que essa propagação oral depois escrita ou escrita depois oral criou uma série de afirmações às vezes absurdas, contraditórias e ambíguas, sem falar de teses infundadas.

Uma leitura rápida da doxologia do Capítulo 3 mostra claramente isso, mas também trabalhos acadêmicos, um dos quais, por exemplo, pretende demonstrar que a carta que Clementina de Jesus entregou ao Ministro da Previdência, citada no Capítulo 3, na qual solicita aposentadoria, Clementina de Jesus emerge “como sujeito ativo de sua história e não mero elemento utilizado por estudiosos e a mídia (Silva, 2011, p. 13)”.

Evidentemente, nada disso impediu que tudo o que se disse a respeito da cantora fosse legitimado, quer pelos mediadores culturais e instituições relacionadas com a cultura, quer pelas pessoas diretamente ou indiretamente envolvidas com movimentos negros<sup>4</sup>, isto é,

*Muitos militantes do movimento negro partilhavam da opinião de Nei Lopes<sup>5</sup>, de que Clementina era um elo vivo que ligava o Brasil com a África [como o de Januário Garcia<sup>6</sup>]: ‘do ponto de vista da nossa luta, enquanto movimento negro, ela é um símbolo, não só ela como Aniceto do Império, os dois velhos da música*

---

ordem certamente apagou parte significativa da memória, sobretudo os registros fiscais e aduaneiros (ver Godoy (2015)).

<sup>3</sup> Um exemplo da dificuldade documental e da lenta recuperação da memória no Brasil refere-se à literatura abolicionista. Hoje se sabe que o protagonismo e pioneirismo neste sentido não foram apenas do preto Luiz Gama, mas também de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), mercê de recente localização de arquivos maranhenses da escritora pela pesquisadora Mudinha Araújo (Toledo, 2019).

<sup>4</sup> Para maiores detalhes dessa apropriação da imagem de Clementina por parte do movimento negro nas décadas de 1960 e 1970, ver Silva (p. 72-74, 2011).

<sup>5</sup> Nei Braz Lopes (Rio de Janeiro, 1942), compositor.

<sup>6</sup> Januário Garcia Filho, fotógrafo.

*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. 17.07.87' [ou o de Paulo Roberto]: 'Clementina é nossa mãe ancestral, é aquela pessoa que organizou a nossa existencialidade [sic] enquanto negros nesse país'. 29.08.87 (Belivaqua et al., 1988, p. 99),*

O que só pode ser compreendido no sentido de uma legitimação simbólica e, não, uma asserção histórica, diante das incontornáveis mediações existentes entre a África e a brasileira Clementina de Jesus, bem como as próprias diferenças entre grupos étnicos capturados na África pela economia escravagista, sem falar no contato com outras etnias, como a indígena.

Na verdade, para a análise sócio-histórica essas constatações não importam muito. O fato inconteste era que Clementina de Jesus era uma negra nascida em um tempo muito próximo à extinção do regime escravagista, o qual despejou extramuros uma horda de indivíduos não indenizados e sem qualquer tipo de recurso a não ser, novamente, o do próprio corpo. Indivíduos livres, mas sem os elementos mínimos de gozo da liberdade: moradia, emprego formal sob regime capitalista, educação etc. A isso deve ser somada a forte onda de imigração europeia, composta de trabalhadores fortemente capacitados e deveras incluído na ética capitalista, fundando uma concorrência no mercado de mão-de-obra claramente desleal, a qual já começava pela cor da pele. Esse é, conforme explica Pochmann (2012) em uma aprofundada revisão histórica da formação do mercado de trabalho no Brasil tendo como ponto de partida a transição da mão-de-obra escravagista para a subsequente, o eco que ressoa ativo e operacional, ainda hoje, na economia brasileira.

Essa condição comum a praticamente todos os negros de seu tempo – não somente ela como também a mãe, Amélia, foi doméstica – iria repercutir na vida da cantora não imediatamente, mas em doses homeopáticas, como numa “longa abolição” (Furno, 2016), uma vez que, até a morte do pai, ainda tinha uma condição relativamente melhor do que a de outros negros no Brasil. Dados mostram que cerca de 70% das mulheres negras se transformaram em domésticas (Furno, 2016) em uma atividade não apenas repleta de similaridades com o trabalho escravizado, mas também amplamente reproduzida, hoje com amparo constitucional<sup>7</sup>: se a norma veio para amenizar a marginalidade jurídica e a informalidade, não deixa de ser um reconhecimento de uma instituição perversa. Tão perversa que persiste, ao lado de tantos outros ecos do passado escravagista, diariamente reforçados ou naturalizados, até a contemporaneidade e faz o objeto desses ecos sentirem-se assim:

*Mas todo dia eu tinha que ouvir piadas envolvendo meu cabelo e a cor da minha pele. Lembro que nas aulas de história sentia a orelha queimar com aquela narrativa que reduzia os negros à escravidão, como se não tivessem um passado*

---

<sup>7</sup> Emenda Constitucional nº 72, de 2 de abril de 2013.

*na África, como se não houvesse existido resistência. Quando aparecia a figura de uma mulher escravizada na cartilha ou no livro, sabia que viriam comentários como “olha a mãe da Djamila aí”. Eu odiava essas aulas ou qualquer menção ao passado escravocrata — me encolhia na carteira tentando me esconder (Ribeiro, 2018, p. 8).*

Os três acontecimentos fatais na vida de Clementina de Jesus que a fazem ter uma espécie de descenso social foram, primeiro, a migração de Valença para o Rio de Janeiro, tendo de ir morar no subúrbio em um contexto de custo de vida provavelmente mais elevado do que o do entorno de Valença, incorrendo em um decréscimo patrimonial importante, com a venda da casa em Valença. Depois, a morte do pai provedor e, por fim, ter sido mãe solteira relativamente jovem. Esses três fatos aliados à condição pregressa iriam empurrar a futura cantora para o mesmo precipício que quase todo negro era empurrado na época – e muito tempo depois, possivelmente até hoje: o trabalho semiescravo, no caso dela, o emprego doméstico.

Interessa observar como a função que Clementina de Jesus exerceu por quase 20 anos – quase o mesmo tempo como cantora – no mercado de trabalho é justamente a menos esclarecida e caracterizada nas biografias e em toda sorte de registro. Não existe uma análise pormenorizada a respeito da condição exata na casa do particular ou a relação dela com os empregadores, a não ser casos doxológicos. As circunstâncias, porém, permitem inferir que a remuneração era bastante precária e o trabalho árduo, uma vez que não acumulou recursos durante o período e continuou a trabalhar mesmo após o casamento com o estivador Albino Pé Grande.

O certo é que a distância da residência para a da patroa pode fazer crer que dormisse lá, pelo menos durante a semana. Outro dado biográfico, ao referir-se aos elogios pelos dotes de cozinheira, permite inferir que boa parte do tempo cozinhava na casa da patroa, mas é bem possível que lavasse e passasse roupa e talvez fosse a única doméstica da casa.

O período no qual Clementina de Jesus viveu no Rio de Janeiro enquanto anônima, onde, a meu ver, efetivamente aprendeu a cantar e a aperfeiçoar sua arte, era hostil aos sambistas e a qualquer tipo de manifestação que tivesse a ver com expressão cultural negra. A perseguição, quando não resultava em cadeia, terminava em proibições e encerramento de festas ou comemorações<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Veja-se este trecho de carta do leitor: “Pedem-nos moradores da Rua Marechal Floriano [no Rio] que reclamemos contra o que se passa no n. 188 daquela rua: É esta casa um foco de jogo e de meretrício. Aí, enquanto na sala da frente se realiza um samba, denominado pelos habitantes com o pomposo nome de baile, nos fundos da mesma casa, às mortas da noite, campeia a jogatina desenfreada. O samba termina quase sempre à meia-noite ou à uma hora da madrugada, é costume ouvir-se nesta ocasião tiro de revólver [grafia atualizada] (Correio da Manhã, 1902)”.

Na realidade, todo o percurso de Clementina de Jesus até o conhecimento público como artista, e mesmo depois, foi de feroz *resistência de vida*, ainda que esta tenha ensejado as pessoas a atribuir-lhe uma resistência metonímica (essa resistência particular, decorrente das condições de vida, da condição de mulher e da condição de negra foi tomada, de modo abstrato, como uma resistência de toda uma etnia), em conjunto com inúmeros artistas negros de matizes rítmicos vários. Essa contribuição da cantora à afirmação de valores nacionais negros, de nova significação dos ecos africanos em relação aos elementos culturais de outras origens, como a europeia e a do “nativo”, também é pouco explorada, devendo ser este, sim, a meu ver, o maior legado de Clementina de Jesus, para acentuar e diferenciar a identidade brasileira em relação a qualquer outra de qualquer outro lugar. Embora esse movimento, até a década de 1960, não pareça ter carregado um cunho emancipatório consciente, – mas, sim, de quase pura sociabilidade –, como se vira no teatro, por exemplo, com o conhecido Teatro Experimental do Negro e toda a militância empreendida pelo fundador, Abdias do Nascimento<sup>9</sup>, pode-se afirmar que “a música tornou-se instrumento de uma cultura política negra, representou um elemento de autoafirmação étnica que colaborou para o fortalecimento dos negros enquanto comunidade (Silva, p. 11, 2011)”.

O intuito das duas biografias de Clementina de Jesus é claramente doxológico, com alguma incursão em questões simbólicas e culturais, mas não menos carregadas de apreciações opinativas, de modo que, da mesma forma que são obscuras as informações a respeito da situação econômica efetiva da cantora nos tempos de doméstica, são escassos os dados de remuneração a respeito da condição de trabalhadora da indústria cultural<sup>10</sup>, especialmente em relação aos valores do contrato com gravadoras e com mediadores culturais dos shows ou casas de espetáculo, se é que havia alguma formalização.

---

<sup>9</sup> Franca (1914) - Rio de Janeiro (2011).

<sup>10</sup> Pegando um dado aqui e outro acolá, no entanto, é possível estimar a *condição* de remuneração da cantora, que evidentemente não fazia apresentação todo dia. Por exemplo, em uma noite de 1979, numa apresentação na Churrascaria Gargalo, no Méier, bairro do Rio, foi-lhe pago o cachê de dois mil cruzeiros (Santos, 1979, p. 61), hoje equivalentes a cerca de 300,00 reais segundo o índice da FIPE, o mais longo. Por outro lado, de acordo com uma carta de pedido de aposentadoria destinada ao Ministro da Previdência, reproduzida em Bevilaqua (1988, p. 109), a pensão do marido junto com a aposentadoria como doméstica, era de três mil cruzeiros, o que dão hoje cerca de 450,00 reais pelo mesmo índice. Essa aposentadoria própria, como empregada doméstica, foi mercê do pagamento de contribuições retroativas realizadas por intermédio de Luís Sérgio Bilheri Nogueira, coordenador do Projeto Pixinguinha, a partir de recursos auferidos por Paulinho da Viola e Elton Medeiros no prêmio do Festival de Música Popular de Três Rios, de modo que o pedido de aposentadoria na condição de cantora, reconheceria mais tarde HBC, fora apenas um engodo (Carvalho, p. 136, 1988). Essa condição alarmante fica bem clara se comparamos a situação de cantores homens negros atualmente, que lhe foram contemporâneos, quando jovens, como, por exemplo, Paulinho da Viola e o próprio Elton Medeiros, falecido há pouco.

A *doxa*, porém, permite deduzir que, diante da constante necessidade de realização de shows em mutirão de ajuda, da frequência quase absurda em shows às vezes longínquos para uma anciã e dos comentários não muito promissores a respeito de venda de discos, a cantora não acumulou bens. Uma anciã, em alguns casos, pode exercer atividade laboral. Pode-se julgar até salutar, mas não nas circunstâncias, condições de saúde – em 1973 sofreu trombose, sem falar o episódio de cegueira temporária e outros problemas<sup>11</sup> (Silva, 2011, p. 74; Castro et al., 2017, p. 61) – e com os encargos impostos pela indústria cultural a Clementina de Jesus. Tendo de sustentar, de maneira incontestada, um contingente considerável de pessoas, depreende-se que Clementina de Jesus foi pobre por toda a vida. Ou seja, os recursos arrecadados possivelmente se convertiam em consumo, sem qualquer acumulação ou gasto com supérfluos.

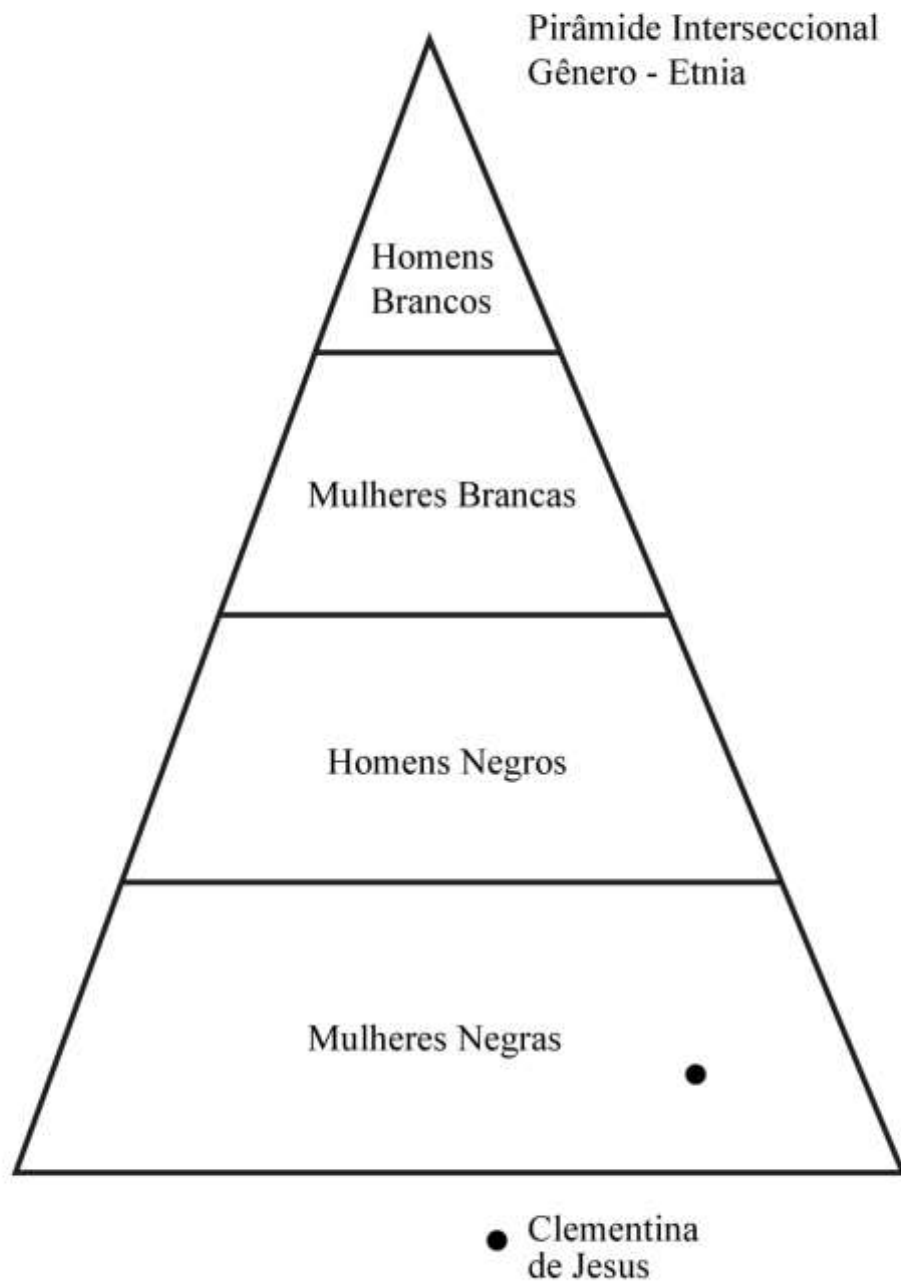
*Esta trajetória pessoal da cantora não foi valorizada por seus biógrafos e pela mídia. Para eles, a infância em Carambita e as memórias ligadas a uma herança africana eram mais importantes para a construção do mito negro. Algumas das situações presentes na trajetória da cantora são tratadas como meras coincidências, como se de certa forma toda sua trajetória fosse ‘iluminada’ [lembramos a capa do disco Clementina de Jesus – convidado especial Carlos Cachça (1976)]. Não consideraram que Clementina tinha uma trajetória comum à de milhares de descendentes de escravos que vieram residir no Rio de Janeiro, percorrendo caminhos semelhantes aos desses sujeitos sociais. Nada em sua vida foi por acaso. Muito pelo contrário, Clementina protagonizou, como muitos outros libertos do vale [Vale do Café, no Vale do Paraíba do sul fluminense], uma história de luta e sobrevivência, bem além de sua carreira como cantora (Silva, 2011, p. 89).*

Se for possível traçar uma pirâmide<sup>12</sup> em relação à qual Clementina de Jesus pudesse ser incluída entre seus semelhantes sociais, possivelmente esta seria como a da **Figura 4.1**. Como se vê, Clementina de Jesus assume, mesmo na fase de cantora e até a morte, a condição de sustentáculo, junto com demais pessoas de condição similar, de alguns gêneros e algumas condições mais ou menos privilegiadas de cor, permanecendo na base da pirâmide.

<sup>11</sup> São fartos os relatos segundo os quais frequentemente Clementina de Jesus sofria “acidentes de trabalho”, isto é, colapsos no sistema cardiovascular em plena apresentação (ver Castro et al., 2017; Silva, 2011).

<sup>12</sup> Adapto, aqui, um modelo utilizado pelo feminismo negro interseccional cujos detalhes argumentativos estão em Miranda (2016). Ver, também, a fala de Angela Yvonne Davis, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NDwbjSvpDZo>. Remeto, por fim, ao depoimento de Thereza Santos (nascida Jaci dos Santos, Rio de Janeiro, 1930 - Guarapuava, 2012) no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=WDgGLJ3TPQU>. Agradeço o apoio da Professora Morgane Laure Reina, do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, a respeito dessa temática. No que se refere a Thereza Santos, ver Rios (2014).



**Figura 4.1**

Essa pirâmide não é rígida. Se um indivíduo assume, em termos de certas aquisições, a condição que faz alguém estar acima, possivelmente a pessoa estará. A questão, então, é compreender a razão de Clementina de Jesus ter nascido, vivido e morrido na mesma posição, ou seja, na base da pirâmide.

Parece razoável adotar a hipótese de Pierre Bourdieu a respeito dos capitais (Bourdieu, 1986). De acordo com o autor, dentro do conceito de campo social, há uma disputa de posição e de poder, com o objetivo de melhorar a posição social. Essa variável independente (posição social) assumirá um valor (ser dominado ou ser dominante) de acordo com as variáveis dependentes, os capitais, classificadas em três tipos: o econômico, relativo aos recursos econômicos, como bens, por exemplo; o social, concernente às redes de relacionamento ou de relações institucionais, por exemplo, o pertencimento a uma corporação de médicos, na qual esses profissionais se protegem e obtêm posto de trabalho; por fim, o capital cultural, consistente na educação ou habilidades e conhecimentos, e o capital simbólico, formado pela honra e pelo prestígio. O indivíduo, então, busca acumular e maximizar esses capitais, a fim de ocupar uma posição de privilégio ou não privilégio (Bourdieu, 1986).

Uma análise otimista em relação aos capitais acumulados por Clementina de Jesus mostra que ela tinha um considerável capital simbólico, comparável aos seus pares, mesmo homens brancos, porque, pelo menos no ápice da carreira, desfrutou de honra e prestígio, embora estas fossem uma espécie de atribuição inevitável por parte das instâncias de controle da indústria cultural a fim de que se lhe pudesse extrair resultados artísticos, representação e capital simbólico para as próprias instâncias e aqueles que a cercavam como, por exemplo, jovens talentos como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco e tantos outros. É possível admitir, também com alguma condescendência, um não desprezível capital social por conta do acesso a uma rede encravada na indústria cultural com os intermediários culturais, sobretudo nas figuras de HBC e Fernando Faro, homens brancos da classe média que atraíram sorrateiramente Clementina de Jesus para o mundo desgastante do mercado de discos e do *show business*. Contudo, não tinha capital econômico e, ainda pior, capital cultural.

A questão acima se reduz, então, a admitir o fato de que a acumulação e a maximização de capital simbólico, nessas circunstâncias, não são capazes de gerar capital econômico.

Para entender, é preciso levar em conta os processos de dominação e reprodução das desigualdades sociais. Também, as “cada vez mais sutis formas de dominação” (Tomizaki, 2016, p. 824), já presentes na época de uma Clementina de Jesus anciã. Primeiro de tudo, por analogia às pesquisas de Jean-Pierre Faguer, talvez fosse plausível a hipótese segundo a qual a marginalização de Clementina de Jesus de uma participação no produto econômico seria tão-somente a repetição do que se faz com uma mulher negra em relação à qual o capital simbólico, em lugar de ser uma vantagem, passa a ser um obstáculo à reprodução da desigualdade e ao processo de dominação por parte de homens brancos detentores de capital econômico relevante, de modo que o capital simbólico em lugar de ser fruído pelo proprietário há de sê-lo por pessoas alheias, a fim de que a reprodução e a dominação possam ser operadas.

Note que o trabalho de Clementina de Jesus, no exercício de cantora, era precário, especialmente nos últimos anos, quando necessitou trabalhar para casa de shows sem qualquer destaque. Era uma concorrência, por assim dizer, desleal. Em um mercado limitado, dominado por homens, inclusive homens negros, provavelmente a venda de disco teria, por parte dos distribuidores e da propaganda de mídia, maior inserção na população do que os de Clementina de Jesus, até porque a indústria cultural era, e possivelmente ainda o é, dominada por mediadores culturais homens. Também pode ter havido um desinteresse, isto é, o objetivo talvez não estivesse ligado a um sentido econômico, de venda, mas de apropriação da identidade da cantora em prol das pessoas que lhe cercavam: estar ao lado de Clementina de Jesus e cantar com ela possivelmente eram atitudes vantajosas, por conta de toda a representação que lhe foi impingida, para lembrar os “parasitas” de Tinhorão (1976). A via era de mão única, não por um ato de má-fé, mas porque, a rigor, aquela juventude que a cercava não tinha nada a lhe oferecer, puros usuários que eram de seu capital simbólico. Vê-se que a admiração e a devoção, na verdade, pode se converter na mais pura forma de exploração.

Além disso, que conhecimento de mercado e visão de horizonte poderia ter Clementina de Jesus, como certamente tiveram os seus concorrentes de mercado, diante da idade avançada e da constante urgência de sustentar um exército de pessoas em casa? Era um capital simbólico dissipado sem, pelo menos, qualquer reembolso em capital econômico. Em síntese: o tempo despendido por Clementina de Jesus para a indústria cultural não era pago. Mais do que isso. Era um tempo utilizado por outras pessoas em prol de capital econômico dessas pessoas. Justamente o que acontece no trabalho doméstico, no qual o tempo de trabalho da empregada é convertido em tempo de lazer, trabalho remunerado e mesmo ócio por parte dos patrões. O trabalho de Clementina de Jesus após o emprego doméstico não foi uma emancipação ou uma “reconversão”, no sentido de Jean-Pierre Faguer (Tomizaki, 2016, p. 82), mas tão-somente uma troca de posto de condições similares, talvez com a diferença *aparente* de um trabalho manual para um trabalho “intelectual” (cantar), paradoxalmente talvez, até, mais cansativo. Ela continuou uma subalterna, de vínculo precário e com remuneração muito abaixo do “valor-trabalho”.

A dominação operada sobre Clementina de Jesus era, portanto, sutil, mas equivalente, em resultado, ao sofrido por qualquer integrante de classe subalterna ou relegada ao último plano: embora fosse a mesma que é operada sobre uma empregada doméstica, a posição que ocupava por conta do capital social – a presença tutelar de mediadores culturais como HBC, depois Fernando Faro e, por fim, o próprio neto, que mediava a mediação cultural, como no último disco – permitia que esta se transfigurasse em modos suaves ou amenos, às vezes expressos pelos incontáveis afagos de seus “filhos”, os inúmeros elogios da crítica, o inegável respeito que o capital simbólico lhe dava, bem como a fúria intelectual, da esquerda à direita, pela captura de registros e momentos que a anciã gerava a respeito de uma “cultura perdida no tempo” ou um “elo perdido” com a

África. Vê-se que, neste caso em particular, não é possível avaliar se é melhor fazer o mal aos poucos ou de uma vez.

O que, talvez, Clementina de Jesus tinha e que, para alguns, pode de ter sido a felicidade de um achado artístico e cultural, mas para outros a representação fiel do que toda uma sociedade insiste em minimizar, não compreender ou se aproveitar/apropriar era “um defeito de cor<sup>13</sup>”.

#### 4.2. Os meios de comunicação

Clementina de Jesus enquanto cantora foi o próprio início e apogeu da televisão brasileira<sup>14</sup>. O mesmo se pode dizer, até certo ponto, da indústria fonográfica em suporte vinil<sup>15</sup>. Essas foram as duas estruturas mediadoras absolutas, com exceção da imprensa escrita e dos espetáculos, das formas simbólicas com as quais os produtores/emissores e receptores dessas formas lidaram para construir e manter essa outra forma simbólica resultante: Clementina de Jesus tal como está insculpida de modo quase indelével na memória das pessoas.

De fato,

*Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 50 a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de ideias e de venda de produtos e serviços que é hoje (Jambeiro, 2002, p. 53).*

A popularidade da cantora e a penetração de suas representações nos lares brasileiros foram devidas às aparições na televisão<sup>16</sup>. Há boas razões empíricas para admitir que

<sup>13</sup> Título do romance histórico de Gonçalves (2006).

<sup>14</sup> O declínio da televisão começa aproximadamente nos anos 2000, conforme Becker e Gambaro (2016).

<sup>15</sup> O declínio do vinil começa em torno de 1982, ainda que tenha havido uma recuperação mais de cinco anos depois, para cair em definitivo e, depois, a própria mídia sucessora, a partir de 1999, conforme Vicente e Marchi (2014, p. 21).

<sup>16</sup> Conforme Alves (2004), em 1960 4,46% dos domicílios brasileiros tinham TV. Em 1970, a cobertura alcança 24,11% dos domicílios, sobretudo devido à transmissão ao vivo da Copa do Mundo do México, com uma audiência de mais ou menos 17 milhões de pessoas. A distribuição de verba para a mídia já colocava a TV à frente do jornal e do rádio, respectivamente (ver <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv70.htm#>). Em 1970 o Brasil tinha cerca de 95 milhões de habitantes, segundo o IBGE. Em 1980 a cobertura pula para 56,10% dos domicílios, a TV concentra mais do que o triplo de verba destinada ao jornal e mais de sete vezes para rádio. A população do Brasil em 1980, segundo o IBGE, era de aproximadamente 120 milhões de

esse meio favoreceu os objetivos dos mediadores culturais de Clementina de Jesus no sentido de torná-la aquilo que ela foi, até atingir uma condição *pop* entre nós: conforme Castro et al. (2017), em 1966 apresenta-se, pela primeira vez, na televisão (extinta TV Rio), um feito bastante precoce, pois a carreira iniciara-se somente dois anos antes; em 1971 inicia-se na TV Globo no programa Som Livre, aparecendo várias vezes pela emissora, culminando no então festejado programa Caso Verdade, da mesma TV, de 27/2 a 2/3/1984, cuja exibição acontecia praticamente no momento em que os integrantes das denominadas classes C, D e E chegavam do trabalho (17:30 h.). Durante essa série a Rede Globo conheceu um crescimento de audiência ao lado de outros programas<sup>17</sup>.

Do mosaico confeccionado por incontáveis formas simbólicas, até hoje reproduzidas, como se viu no Capítulo 3, quer pela tecnologia das novas mídias, que publicam e reconfiguram arquivos da TV, por exemplo, quer por artistas atuais que se apropriam do legado representativo de Clementina de Jesus para produzir, a partir de si, novos ou velhos significados – o “cantar” Clementina de Jesus é um exemplo – aparece uma espécie de segunda natureza que se autonomiza e ganha vida e força para além da vida real e efetiva que experimentou a empregada doméstica migrante de Valença, que se aventurou, com a família, no Rio de Janeiro, casou-se, amou intensamente um homem com o qual viveu até o fim, gerou filhos e netos e, por fim, trabalhou duro para a indústria cultural, produzindo interpretações e memórias, e morreu possivelmente do mesmo modo como teria morrido se tivesse em emprego subalterno anônimo.

Ora, ser *pop* não significa ser conhecida e muito menos ter discos vendidos. A rigor, não se pode conectar o fato de Clementina de Jesus ter capital social que lhe permitia estar na TV Globo – não há detalhes nas biografias a respeito de cachês pagos – com o fato de as pessoas terem consciência de que aquela anciã tinha discos de vinil à venda no mercado. Parece ter havido, neste caso, um erro estratégico básico dos mediadores culturais em aproveitar essas aparições para a divulgação da produção da cantora, embora, naquela época, o *merchandising* fosse menos comum. O fato é que, nos programas de entrevista, raramente a própria Clementina de Jesus tratava com objetividade de seus discos, conforme se pode apreciar a partir dos arquivos pesquisados. Além disso, os influenciadores capazes de exercer esse papel estavam na imprensa escrita, em geral junto à crítica musical especializada, que publicavam uma coluna sobre o disco e não mais tocavam no assunto<sup>18</sup>. Por fim, o alcance televisivo, a

---

habitantes. A Rede Globo, com as emissoras afiliadas, atinge o ápice do monopólio e da audiência, bem como o apogeu da qualidade em produção, inclusive com nomes advindos do cinema (ver <http://www.tudosobretv.com.br/historvtv80.htm#>). É bom lembrar que os números se concentram entre Rio de Janeiro e São Paulo como, de resto, acontece com boa parte de números relativos a tecnologias e bens duráveis.

<sup>17</sup> Ver <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/um-ano-apos-estreia-sbt-ameacava-globo-com-programas-popularescos-5543>.

<sup>18</sup> Uma tentativa mais ostensiva foi feita por Veja, em 1979, mas no período de declínio da cantora, talvez por isso mesmo (Santos, 1979).

partir da década de 1970, já superava o alcance da imprensa escrita, que ficava cada vez mais limitada à classe média intelectualizada.

No que se refere à indústria fonográfica, Vicente e Marchi (2014, p. 17) resumem bem a situação no período de vida artística de Clementina de Jesus:

*Não seria difícil comprovar que, a partir dos anos 1960, houve uma importante mudança no cenário da indústria fonográfica no Brasil. A década representou o início de um ciclo de grande crescimento do mercado de bens simbólicos do país, com a produção de discos, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), passando de 5,5 milhões de unidades em 1966 para 52,6 milhões em 1979. Esse crescimento seria acompanhado pela chegada de outras gravadoras internacionais ao Brasil, agora de forma autônoma. A Philips instalou-se em 1960, a partir da aquisição da Companhia Brasileira do Disco (CDB), a WEA, braço fonográfico do grupo Warner, iniciou suas atividades em 1976 e a espanhola Ariola chegaria ao país em 1979. Ao mesmo tempo, percebendo as oportunidades nesse crescente mercado de música, grupos de comunicação nacionais passaram a investir também na área fonográfica. Assim, a Rede Globo de Televisão criaria, em 1969, a gravadora Som Livre, impulsionada pelo êxito dos Festivais da Canção, no que seria seguida por outras emissoras de TV (...).*

*O período também é marcado pelo crescimento da televisão que começa a assumir um papel central no cenário midiático brasileiro. Na medida em que essa nova mídia começava a receber mais dinheiro de patrocinadores, tirando-os do rádio, houve a migração de muitos dos programas e quadros técnicos e artísticos que anteriormente pertenciam ao rádio. E isso viria a ter um grande impacto sobre o consumo musical do país. Será através da televisão que toda uma nova geração de artistas surgiria e alcançaria consagração. Programas televisivos como O Fino da Bossa, Jovem Guarda e, notadamente, os Festivais de Música Popular, todos surgidos em meados da década de 1960, seriam responsáveis pela renovação e ampliação tanto dos produtores de música quanto de seus consumidores, passando a integrar a juventude do pós-guerra e, com isso, alterando de maneira fundamental a composição social do mercado de música popular gravada. Não por acaso, surgem e se consagram via televisão e, depois, através de discos, nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.*

Esse cenário promissor, que beneficiou esses nomes, uma “nova geração de artistas, ligada a um público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico, [que] será absorvida notadamente pelas grandes gravadoras multinacionais que passam a operar no país” (Vicente e Marchi, 2014, p. 17), não beneficiou Clementina de Jesus, a qual, aliás,

estava entre esses e tantos outros jovens (a gravadora da cantora era a Odeon), cujas razões foram discutidas no tópico anterior.

Clementina de Jesus foi, por assim dizer, no cenário musical, atravessada por três movimentos, que aconteceram entre as décadas de 1960 e 1980, mas sem uma cronologia.

O primeiro deles, que veio exatamente com o show inaugural, de 1964, *O menestrel*, é caracterizado pela tentativa empreendida por HBC no sentido de unir o que se julgava separado: o popular e o erudito. Esse movimento atingiu o ápice com o show Rosa de Ouro, de 1965, também pelas mãos de HBC. Esses espetáculos, que geraram discos e desdobramentos na crítica especializada da imprensa, traziam, em uma parte, artistas como Oscar Cárceres e Turíbio Santos, considerados eruditos; em outra parte, considerados populares, vinham César Faria, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e a própria Clementina de Jesus. A fusão erudito/popular não se constituía somente nos elementos humanos do show, mas na estrutura e na estética, porque se tratava de espetáculo previamente desenhado, com roteiro pré-definido, na esteira do movimento teatral da década de 1960, sob o comendo, também, de Kléber Santos, no Teatro Jovem, pelo qual passariam talentos como Nelson Xavier, Cecil Thiré e Milton Gonçalves. Para Kléber, “para que o país passe por uma transformação social, é preciso haver um entendimento entre estudantes e operários através do teatro, o qual necessitaria de uma nova dramaturgia, capaz de refletir a realidade brasileira” (Teatro Jovem, 2019). Esses espetáculos eram roteirizados por HBC e dirigidos por Kléber Santos. Na verdade, o movimento buscava revalorizar a música popular com o rigor esperado de uma estrutura erudita que pudesse dar uma suposta organização a algo absolutamente espontâneo que sempre foi o samba, uma vez que os artistas estariam diante não de “populares”, mas de uma classe média politizada, dotada de forte capital cultural, no sentido acima, e certamente exigente:

*Assim como Opinião, show inaugurado em dezembro do ano anterior, Rosa de Ouro é fruto da valorização da cultura popular carioca. O resgate dessa cultura inicia-se entre 1963 e 1965, com o sucesso do Zicartola, misto de restaurante e casa de samba comandado pelo compositor Cartola (1908-1980) e por sua esposa, Dona Zica (1913-2003) (...).*

*O dinamismo do roteiro dá ao espetáculo um caráter de documentário. As músicas são intercaladas por depoimentos pré-gravados de personagens da vida musical carioca. Entre eles, os compositores Pixinguinha (1897-1973), Donga (1890-1974) e Carlos Cachça (1902-1999), os jornalistas e pesquisadores Sérgio Cabral (1937), Lúcio Rangel (1914-1979) e Jota Efegê (1902-1987), a cantora Elizeth Cardoso (1920-1990) e o radialista Almirante (1908-1980). A plateia ouve as vozes dessas pessoas ao mesmo tempo em que fotos são projetadas no palco (...).*

*De repente, faz-se silêncio e os tambores soam para acompanhar a ex-empregada doméstica que, aos 64 anos, faz sua estreia discográfica. Com uma voz potente e rascante, Clementina surpreende pelo estilo único da interpretação e pelo ineditismo do repertório. Em Rosa de Ouro, é possível ouvir alguns dos temas de raízes afro-brasileiras (a maioria de tradição folclórica) que consagram a artista na história da música brasileira, entre eles, “Benguelê” [Pixinguinha/ Gastão Viana (1900-1959)], “Siá Maria Rebôlo” e “Bate Canela” (domínio público) (Rosa de Ouro, 2019).*

O segundo movimento, possivelmente relacionado com o primeiro, refere-se à consolidação da música popular brasileira, para a qual o serviço prestado pela cantora foi certamente inestimável e de balanço ainda em aberto<sup>19</sup>.

Conforme explica Silva (2011, p. 57), citando Napolitano (2002):

*O cenário das décadas 1960/1970 estava marcado pelo processo de consolidação da chamada música popular brasileira, que apresentava marcas ambíguas, ou seja, a produção de novos valores estéticos, culturais e ideológicos para julgar e avaliar a música popular dentro do sistema cultural brasileiro e a permanência de valores musicais ligados a certa tradição musical, como o samba, o choro e outros gêneros musicais. A MPB – sigla criada a partir da década de 1960 –, neste período, apresentava elementos ligados à modernidade, liberdade e justiça social. Contudo, apresentava elementos estéticos de natureza diversa, construindo assim um ambiente musical diversificado, com a presença de movimentos musicais como Bossa Nova, Tropicalismo, Jovem Guarda, Samba entre outros.*

Esse movimento, no âmbito da indústria cultural do período, certamente foi o que mais utilizou Clementina de Jesus, cujas inúmeras aparições ao lado de talentos emergentes, os quais, ao fim e ao cabo, são por ela auxiliados com sua “tradição”, demonstram o quanto foi importante nesse mercado, cujos frutos viriam algum tempo depois. São dignos de destaque os seguintes shows, nos quais artistas, por assim dizer, pegam uma carona na tradição encarnada por Clementina de Jesus e devidamente incentivada ou de alguma forma inventada<sup>20</sup> pelos mediadores culturais de costume: os shows inaugurais, quando estiveram presentes Paulinho da Viola e Elton Medeiros; as séries musicais da década de 1970, no projeto Pixinguinha, ao lado de Xangô da Mangueira e João Bosco; outras participações em espetáculos ou discos, em presença, em dueto ou cantando músicas compostas por Cátia de França, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Odair Cabeça de Poeta, Cristina Buarque, Clara Nunes, Carlinhos Vergueiros, sem falar na ressuscitação que, graças à voz, empreendeu junto a cantores quase esquecidos ou

<sup>19</sup> Silva (2011, p. 48) faz referência a um início disso por parte da Escola de Música da Universidade Federal Fluminense com o evento: “Clementina de Jesus, uma análise”.

<sup>20</sup> A respeito de tradições inventadas, remeto a Hobsbawn e Ranger (1997).



pouco lembrados, como Cartola e Nelson Sargento. Não seria difícil supor que a percepção de todos esses jovens daquela época a respeito disso pudesse ser muito diferente. Hoje, aliás, já idosos ou mortos, a percepção é possivelmente oposta.

O terceiro e último movimento refere-se à padronização da denominada música popular por intermédio da qual os ritmos, cantos da tradição oral e sons trazidos de memória, resumidos em acordes que se poderiam vulgarmente reunir como próximos ou radicados no samba, mas não só, foram transferidos para suportes permanentes dos mais diferentes tipos, capazes de serem acessados a qualquer momento por aparelhos adequados, no âmbito do que Walter Benjamin chamou de reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2018).

Seria inadmissível à indústria cultural manter a “aura” que possivelmente o canto de Clementina de Jesus tivera antes da entrada no mercado, a partir de 1964. Aliás, a primeira ação do procedimento industrial, neste caso, é livrar-se dela. O valor de culto pode voltar, mas como uma segunda natureza, o qual, na verdade, é um valor de exposição, por meio de outros aspectos não ligados à obra de arte original, como tantas vezes foi lembrado neste texto, a respeito do que se fez Clementina de Jesus representar.

Neste sentido, é um grande engano imaginar que Clementina de Jesus cantava ou interpretava músicas a partir de 1964 como interpretava antes, enquanto anônima. As biografias, os arquivos visitados e todos os depoimentos vistos são unânimes na confissão quase inocente a respeito de uma necessidade inelutável de domesticá-la, isto é, impor-lhe os rígidos critérios de arranjo sonoro, harmonia entre voz e acompanhamento instrumental, comportamento em shows, repertório e roteiro criteriosamente selecionados e formalizados e toda uma sorte de operações que permitissem um enquadramento de voz e gestos aos padrões industriais, para que, de modo mínimo, voz e imagem pudessem permanecer e ter, por assim dizer, equivalência com os demais, obviamente guardadas as singularidades e “escolas artísticas” de cada pessoa.

As formas simbólicas falam de primitivismo, raízes, elo com o passado e tantas outras designações absurdas que definiriam o talento em bruto de Clementina de Jesus, bem como sua espontaneidade gestual e espiritual, quando tudo isso, na verdade, já era um novo significado sobre o original, que ela portava antes da década de 1960, quer nas incursões dos fins de semana nas festas cariocas, quer no fervor das orações católicas na nave dos altares, quer em casa junto à família e mesmo no lar alheio, onde trabalhava, exímia que era no canto *a cappella*. Privilegiado terá sido HBC, o último a ter contato com a aura do canto de Clementina de Jesus em seu apartamento da Glória, no Rio.

Esse movimento empreendido pela indústria cultural, na verdade, é bastante paradoxal. De um lado, consegue colocar em uma gaiola eterna o patrimônio imaterial nacional, permitindo inclusive estudos como o deste trabalho, o deleite das gerações futuras em relação a talentos como Clementina de Jesus, bem como a perenidade da memória

nacional. Por outro lado, é o responsável por uma insolúvel confusão, uma vez que se perde o fio da meada em relação à história do ritmo: até onde, na verdade, vai o jongo? Qual a diferença entre samba e ponto de macumba? Se os ritmos são retificados e a dimensão aurática é perdida para sempre, a obra original se esvai como um “fantasma anguiforme de Dante”<sup>21</sup>, para não mais permitir a arqueologia daquela musicalidade.

Esse movimento continua até hoje e teve um aporte importante a partir dos anos 2000 com a ação de uma instituição estatal, que, aliás, foi casa de Mário de Andrade, que estaria possivelmente muito contente com o ponto a que chegou: o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>22</sup>. A propósito, não poucas vezes HBC foi igualado a Mário de Andrade (cf. Castro et al., 2017; Belivaqua et al., 1988).

### 4.3. Clementina de Jesus: mártir ou mito? Ou faces de Juno?

Jean-Paul Sartre em suas *Reflexões sobre o racismo* (Sartre, 1978) aborda dois temas específicos: o antissemitismo e a negritude, esta última tendo como pretexto uma introdução que faz para um livro de Léopold Senghor<sup>23</sup>. As duas temáticas, porém, como é próprio de Sartre em suas investidas totalizantes do *ser-aí*, terminam por abarcar o racismo de uma maneira integrada. Como ele mesmo diz, ao falar de antissemitismo, “o judeu não é no caso senão um pretexto: em outra parte será utilizado o negro e, em outra, o amarelo” (Sartre, 1978, p. 31) e “há, em certa gente, o asco ao judeu, assim como há o asco ao chinês e ao negro”.

<sup>21</sup> Verso de um poema de **Francisca Júlia** César da Silva Münster (Xiririca, atual Eldorado, 1871 – São Paulo, 1920), *Musa impassível*.

<sup>22</sup> Cabe lembrar, contudo, que o trabalho exercido pelo IPHAN difere do exercido pelo mercado, porque tanto o processo tem os cuidados adequados do estudo sociológico e etnográfico que culmina no registro e, depois, tombamento, quanto as devidas cautelas de mínima interferência junto aos detentores do patrimônio. Não exclui, porém, como, de resto, qualquer registro antropológico, o fato de ser uma “fotografia” de práticas, bem como interpretações de cunho acadêmico, até porque já não mais haverá, naquele instante, o passado vivo de determinada prática cultural. A cristalização da prática há de servir apenas como ilustração ou, para falar como Benjamin (2018), mero valor de exposição. Veja-se, por exemplo, o dossiê IPHAN (2006) sobre o samba de roda. Na falta de uma designação, o estudioso precisa criar. Da mesma forma que criaram o substantivo “partideira”, para Clementina de Jesus, o IPHAN parece ter criado “sambadeira/sambador” para a pessoa que exerce o ofício no samba de roda. Além disso, converteu alguns sambas em partituras, o que naturalmente exclui as variações tonais do procedimento natural. Por fim, sendo uma descrição, não de prevalecer os traços típicos e comuns.

<sup>23</sup> Léopold Sédar Senghor GColSE: escritor, político senegalês e ideólogo do conceito de negritude (Joal-Fadiout, Senegal, 1906 - Verson, França, 2001). Ele permaneceu preso por dois anos em um campo de concentração nazista.

A história já lhe havia dado razão por conta da escravidão negra nas índias ocidentais e, mais recentemente, toda a sorte de perseguição racista aos chineses, por exemplo, apenas reforça as palavras do mestre<sup>24</sup>.

A argumentação de Sartre não nos dá muita esperança a respeito dessa questão. E a razão disso parece estar associada ao fato de o racismo não ser um comportamento apenas absoluto. Pode sê-lo muitas vezes, como no antissemitismo nazista, no qual Estado e sociedade assumem o ódio para implementar, de maneira explícita e deliberada, o extermínio de uma etnia ou povo. Mas também há, deste caso extremo até o mais fraco, uma variabilidade imensa de gradações, até mesmo uma espécie de racismo subliminar, já referido antes, que se incuba mais no resultado dos gestos e ações do que na consciência dos indivíduos. Este último, pela sutileza do engenho, pode estar ligado a pré-noções e crenças, a valores e a naturalizações que se fazem na sociedade e que sequer nos damos conta no dia-a-dia.

Para Sartre, o racismo está ligado a dois elementos essenciais: a opinião e a mediocridade.

A opinião se constitui, na interpretação do racista, como um direito, mesmo que este direito não esteja amparado pelo arcabouço jurídico local ou mesmo pelas normas universais dos direitos humano: “um homem pode ser bom pai e bom marido, cidadão dedicado, amante das letras, filantropo e, além disso, antissemita (Sartre, 1978, p. 5)”. Se assim é, o racista está autorizado a fabricar inclusive dados e produzir estatísticas que reforcem sua opinião. Sartre recusa-se a achar que se trata de opinião, mas não é o que o racista acha, razão pela qual ele defende esse ponto de vista com ardor, de modo que o ato se apresenta “como uma paixão”: não é que sua convicção seja forte; “antes, sua convicção é forte porque escolheu primeiro ser impermeável”. O racista elabora uma lógica interna e fundamenta a argumentação como se estivesse em pleno gozo do “direito de livre opinião” (Sartre, 1978, p. 6-12). Essa característica é mais fácil de perceber quando a figura do humor está presente. Como o humor opera, em larga escala, sobre uma moral dilatada e uma atmosfera lúdica, o racismo passa despercebido. É o caso, por exemplo, de algumas formas simbólicas analisadas na **Tabela 1** do **Apêndice**, como aquela em que o apresentador Fausto Silva reúne o *caboman* com Clementina de Jesus.

---

<sup>24</sup> E reciprocamente: são fartos os exemplos de integrantes dos povos da China empreendendo o racismo contra negros e povos da África sendo desrespeitosos com povos da China. No Brasil, é bem conhecida a má vontade de muitas pessoas em relação ao comércio dos chineses. Se por trás de tudo isso há uma questão econômica, a discussão parece estar em aberto. Ver, a modo de exemplos, na Internet, o pedido de desculpas de Dolce & Cabana a respeito de um vídeo inadequado sobre os chineses (uma mulher chinesa come com embaraço macarrão, sob o comando de um homem, num desfile de moda), xingamentos de servidores da Receita Federal contra chineses que exerciam a “pirataria”, a discriminação de chineses no Quênia, por conta do projeto ferroviário chinês Madaraka Express e o anúncio chinês de um sabão para “lavar” um negro e transformá-lo em asiático.

O outro elemento, talvez mais rígido do que o primeiro, é que o racista é um contumaz cultivador da mediocridade. Para Sartre, a mediocridade não está relacionada com saber, posição de classe, posição intermediária, caráter de médio ou coisas similares. Primeiro de tudo, medíocre é aquela pessoa que põe as qualidades alheias entre parênteses, entende que a virtude de outrem é uma ameaça e, mais importante, se compraz em ser medíocre: se, por exemplo, o medíocre sabe que insultar determinado segmento social resulta em reação, tanto mais o medíocre insultará. Esse estado de animosidade não lhe causa vergonha. Isso é tanto mais severo quanto o medíocre converte certos valores ou qualidades da alteridade em universais de determinado grupo. Por exemplo, se o Estado brasileiro está em crise, então a culpa é da população pobre, porque, para o medíocre, houve um dispêndio excessivo que tomou sua parte no quinhão. O mesmo raciocínio terá a pessoa medíocre para questões como mobilidade social etc.

No caso específico do antissemitismo, que se poderia generalizar para outros casos de racismo, “há um orgulho apaixonado dos medíocres e o antissemitismo constitui uma tentativa de valorizar a mediocridade como tal, de criar a elite dos medíocres” (Sartre, 1978, p. 13).

Sartre não elide a estrutura econômica como fator opressor da população negra. Porém, neste caso, a pigmentação da pele deixa de ser um acidente para se tornar uma categoria imbuída de valor cognitivo: “um judeu, branco entre os brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre os homens. O negro não pode negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto” (Sartre, 1978, p. 94). A saída, ao menos provisória, para o negro, forçado por essa contingência, é viver sob a égide de uma autenticidade, uma espécie de “racismo antirracista” (Sartre, 1978, p. 94). Um exemplo bem conhecido desse tipo de ação é a do bloco carnavalesco Ilê Aiyê, que suscitou tanta má-compreensão.

De todo modo, no centro da problemática moderna, encontra-se o bastardo, que é gerado pela sociedade como todas as pessoas, mas é por ela rejeitado. As pesquisas recentes a respeito são fartas e admitem estudos de caso cada vez mais complexos e surpreendentes.

Souza (2018) explora uma instigante questão, ao reconstituir a trajetória profissional de bancários negros em final de carreira, do Banco do Brasil: “quais são as principais dificuldades que bancários negros enfrentam em sua ascensão a cargos de liderança?”. Embora a percepção, por parte dos funcionários, de que a cor tenha influenciado a ascensão, a pesquisa mostrou que essas pessoas necessitaram ter maior qualificação e habilidade do que os trabalhadores brancos. Além disso, nenhum trabalhador negro da instituição alcançou cargo em diretoria.

O técnico de futebol Andrade, do Flamengo, é objeto de estudo por Muniz (2011), a partir de uma análise de conteúdo a respeito da cobertura da mídia sobre o técnico.

Conclui que “o racismo se fez presente por toda a trajetória de Andrade dentro do Flamengo e mesmo depois, e estava lá para quem quisesse ver e noticiar”.

Santos (2015) analisa o seriado *Sexo e as negas* para “analisar a imagem da população negra transmitida pela mídia televisiva e a consequente internalização desse conteúdo por parte da sociedade brasileira”. A série tem no elenco principal atrizes negras, mas desempenhando “padrões raciais depreciativos”, reforçando estereótipos.

Na busca de uma compreensão de como o ativismo feminino negro interfere nas circunstâncias psicossociais de mulheres ativistas, Xavier (2015) analisa a narrativa biográfica de três mulheres. De acordo com a autora “as conclusões desse trabalho nos levam a compreender o ativismo como uma forma de reconstrução positiva da identidade por algumas mulheres negras apesar de toda desvalorização e desumanização que historicamente nos tem sido impostas” (Xavier, 2015, p. 44).

A cinematografia também aduz conhecimento de interesse no esclarecimento do racismo, conforme explica Penha (2011). Nos últimos 30 anos, ao menos dois documentários abordaram a questão de forma sóbria e digna de atenção.

O primeiro deles, *Abolição* (1988)<sup>25</sup>, é uma produção independente de Zózimo Bulbul<sup>26</sup>. O filme, exibido em 1988, chama à atenção para a questão a começar pelo cartaz bastante chocante, em que um negro, sentado e em pose de caça, está coberto por uma rede, amarrado a um tronco. A imagem, à primeira vista, remete ao cativo no Brasil, mas um olhar acurado vai remeter à apreensão do negro na África, sem referência às clássicas e batidas ilustrações do negro no Brasil escravocrata. O filme tenta fazer uma rememoração dos 100 anos do ato de abolição e trás depoimentos interessantes de figuras como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzáles, Beatriz do Nascimento, Grande Otelo, Joel Ruffino, Dom Elder Câmara e Benedita da Silva em contraste com D. João de Orleans e Bragança e Gilberto Freire. Foi uma ousada revisão histórica do conceito de democracia racial senão inventado, mas promovido por Freire (1984), hoje certamente mais uma das crenças nacionais.

O filme põe em questão o tipo de abolição havido, diante da desigualdade e do racismo, e mostra imagens dignas de documento das mais variadas classes subalternas ou mesmo da ralé, as quais são povoadas, no Brasil, por negros. Entre 20 e 22 min. há um depoimento de interesse de um sobrevivente da escravidão, nascido em 1868 (a certidão de nascimento é mostrada), um pouco antes da Lei do Ventre Livre (1871)<sup>27</sup>, extraído com habilidade apenas própria de diretores como Bulbul. O velho homem afirma que no tempo da escravidão a situação era melhor do que a por ele vivida, porque ao menos

---

<sup>25</sup> Prêmios: Melhor pesquisa histórica e melhor fotografia no Festival de Brasília (1988). Melhor documentário no Festival Latino Film in New York (1989). Melhor cartaz no Festival del Nuevo Cine Latino-Americano (1989), Havana.

<sup>26</sup> Nome artístico de Jorge da Silva (Rio de Janeiro, 1937-2003).

<sup>27</sup> Lei n° 2.040, de 28 de setembro de 1871.

“nunca passamos fome” e “hoje estamos na amargura passando coisa que nunca passamos”; “não ganhava dinheiro, mas tinha satisfação, a comida era outra”. Uma análise apressada do que ele diz pode ser perigosa. Contudo, uma atenção mais cuidadosa ao relato oral – que, de resto, as biografias de Clementina de Jesus e mesmo boa parte das formas audiovisuais não tiveram – mostrará que não se trata, no discurso, de um elogio à escravidão *enquanto instituição econômica*, mas de um elogio de *seu tempo*, pelo menos em parte. Também, mostra a dificuldade, devido à forma pela qual a abolição se deu, de se conceber a liberdade como um valor e como um bem a ser gozado. Por isso, talvez, o diretor de pronto aduza com um depoimento mais incisivo, o de Luís Carlos Prestes (22min50s).

Sem o mesmo apuro estético ou a bem-alinhavada narrativa documental encontrada no filme de Bulbul, mas não menos crítico, a contemporaneidade nos deu *A última abolição* (2018), que tem uma queda maior para o lado acadêmico, no sentido do documentário clássico, em que a ética educativa e a proposição de uma tese estão presentes (Ramos, 2008). Depoimentos de pessoas de etnia negra que lidam de perto com questões de racismo, como Ana Flávia Magalhães Pinto, Ângela Alonso, Sueli Carneiro e Giovana Xavier, são exibidos. A novidade do filme é a referência ao papel das mulheres negras no processo de abolição, bem como um olhar histórico mais apurado sobre os abolicionistas negros e as diferenças entre eles: André Rebouças, Luiz Gama e José do Patrocínio.

A outra ponta da questão que envolve Clementina de Jesus, não menos importante, só tem o prefixo modificado, mas suscita consequências similares: a misoginia. As formas simbólicas estudadas no Capítulo 3 permitem interpretações que asseguram um paralelismo entre ações do entorno de Clementina de Jesus com a misoginia caracterizada pela assimetria de posições entre mulheres e homens. Poder-se-ia perguntar, por exemplo: por que Clementina de Jesus não foi “descoberta” por uma mulher negra? Por que todos os mediadores culturais assumidos de Clementina de Jesus (HBC, Fernando Faro e, por fim, o neto, este aos 15 anos) foram homens (Clementina de Jesus tinha uma filha cantora)? Por que praticamente todas as rodas de musicais em que Clementina de Jesus estava presente era composta de homens? Poder-se-ia chegar à exaustão nessas questões. Do mesmo modo, comparativamente a homens cantores de idade similar, por que Clementina de Jesus aparentava ter de trabalhar mais, ganhar cachês irrisórios e ter de envergar um figurino mais exuberante, quase folclórico em sua forma estereotipada?

Para não me estender em demasia e extrapolar as limitações própria deste trabalho, e tendo em vista as considerações sociais abordadas no tópico anterior relativamente à pobreza, adoto o conceito trazido por Miranda (2016), citando outros autores, o qual define plausivelmente esta análise sócio-histórica do sujeito social Clementina de Jesus, que é o de “interseccionalidade gênero-raça-pobreza”, a qual

*Diz respeito à forma pela qual as relações de raça são atravessadas por outras situações que trazem à tona intolerâncias correlatas, ou seja, a intersecção do racismo a diferentes características minoritárias tais como a pobreza e gênero, produzindo intensificações às contingências de vulnerabilidade dos indivíduos atingidos* (Miranda, 2016, p. 102).

No caso específico da cantora, as forças coercitivas impeditivas de realização de seu projeto – por exemplo, o bem-estar e uma qualidade de vida digna –, além de atuarem no sentido próprio, aplicam ao indivíduo uma espécie de desumanização (Miranda, 2016, p. 103).

Há que se lembrar, por outro lado, que Clementina de Jesus fora empregada doméstica. No Brasil, esse tipo de ofício é normalmente atribuído a mulheres muitas das quais negras, como já se disse, o que faz os usuários dessa mão de obra barata associá-las ao mito da “mãe preta”. Trata-se, aí, de uma suposição misógina em que a mulher é encarada como mãe, esposa, dona-de-casa (Miranda, 2016, p. 106). Ora, as forma simbólicas analisadas são implacáveis em relação à conservação desse estereótipo: Clementina de Jesus era mãe preta enquanto doméstica e continuou a sê-lo, agora já não mais no papel concreto, mas na abstração criada por toda uma multidão de “filhos” não gerados, tal como a mãe preta doméstica, sendo o mais ilustre deles HBC.

Para concluir esta etapa da HP, seleciono uma forma simbólica, aqui funcionando como material empírico, para ilustrar os conceitos adotados neste Capítulo na vida cotidiana da cantora. Trata-se da reportagem de *Veja* (**Anexo III**) realizada por Santos (1979). A reportagem tem o objetivo de promover a cantora em seu desencanto pelo mundo da indústria cultural. Do ponto de vista visual, essa ideia é reforçada.

Na primeira página, aparece a mais exuberante das fotos de Clementina de Jesus, no papel clássico em que a fotografia, especialmente a do cinema, consagrou a mulher como objeto: diante de uma penteadeira. Em contraste, na mesma página, aparece a imagem menos estereotipada da cantora, mas não menos estilizada: o já comentado desenho de Elifas Andreato. O sincretismo religioso aparece de imediato, com a santa católica de devoção e o figurino associado às religiões afro-brasileiras em encarnado branco. Uma vez que o leitor se impregna da representação de Clementina de Jesus, pode, então, adentrar à intimidade. Porém, o estereótipo da página inicial volta em fotos contrastantes na segunda página. Em cima, Clementina de Jesus com o rosa do figurino conhecido e embaixo a dona-de-casa Clementina de Jesus preparando algo no fogão. Conforme se depreende de Thompson (2018, p. 311-322), a mediação da vida privada pelo aparato da comunicação de massa, de modo a diluir a fronteira entre vida privada e vida pública, é uma condição importante para ser *pop*. Por fim, na última página, Clementina de Jesus em traje e ambiente profanos. São fotos em diferentes momentos de vida da cantora, reunidas em estilo biográfico.

Clementina de Jesus começa um show na discoteca-churrascaria Gargalo, no subúrbio do Rio, com uma música que rima vexame com infame a poder de remédios (78 anos). Só pudera iniciar às duas horas da madrugada com um cachê de aproximadamente 300 reais<sup>28</sup>, não mais do que o pago a um certo Paulinho Turbo Disco, atração da casa em efeitos pirotécnicos. A reportagem opõe bem a diferença de capital simbólico entre ambos, bem como idade e gênero, em relação à remuneração (Santos, 1979, p. 61). Numa estrutura isonômica, era de esperar não que o rapaz ganhasse menos, mas que os dois ganhassem o justo segundo o produto entregue e conforme as qualificações.

A seguir, a reportagem discorre sobre os conhecidos fatos biográficos, com as distorções de costume (aqui o pai da cantora é um “estucador”), bem como as designações de sempre, para informar que a cantora “encerrou seu show às 02h30min da manhã e, mal podendo andar (sofreu uma trombose cinco anos atrás), deixou o Gargalo amparada na filha e num neto” (Santos, 1979, p. 61). Trata-se de uma situação bem comum na estrutura social brasileira: a anciã que divide a renda com os mais jovens, quer por não terem ainda adentrado ao mercado de trabalho, quer por estarem desempregados ou sem ocupação. A filha da cantora, nessa época, já cantava, mas, como se vê, era preterida pela mãe, por parte da indústria cultural. Numa estrutura lógica, a indústria cultural tinha plenas condições de substituir a mãe pela filha, mas o impedimento representativo de Clementina de Jesus era uma realidade: Olga de Jesus não tinha o mesmo capital simbólico da mãe para ser apropriada pela indústria cultural.

Logo adiante, a reportagem faz referência a um integrante da casa de show, J. Galego, que se diz querido pela cantora e toca músicas dela na Rádio Roquete Pinto. “Que outro disc-jóquei faz isso? (...) O cachê foi mais para o táxi” (Santos, 1979, p. 61), afirma.

Essa afirmação é correspondente a uma verdadeira instituição nacional: o favor do senhor branco ao preto. Esse ponto de vista, já comentado, é o adotado por Tinhorão (1976) em um dos mais ácidos artigos sobre o assunto. O indivíduo que paga ou dá algo se sente pleno, livre de culpa, certo de estar fazendo o bem. O recebedor age de modo passivo, agradecendo o favor e, quiçá, reverenciando o prestador do favor. Lembremos o preto de casa no discurso de Malcom X (vide nota 12 no Capítulo X): “no dia seguinte, Clementina lembraria tudo aquilo sem queixas” (Santos, 1979, p. 61). Como acontecia nessas ocasiões, Clementina de Jesus foi acompanhada por um conjunto que jamais vira na vida, o que lhe causava embaraço, como se pode observar em mais de um vídeo apresentado no Capítulo 3. Prossegue a reportagem: “ao final de cada música, Bira, de 15 anos [neto], aproximava-se da avó e lhe gritava o primeiro verso do número seguinte – e só assim, depois de alguns segundos de indecisão, perguntando ‘qual, menino?’, Clementina lembrava-se do que cantar” (Santos, 1979, p. 61).

---

<sup>28</sup> Atualização feita como na nota 10 acima.



Clementina relembra ao repórter uma série de acontecimentos na vida, que não imaginava ter conseguido tanto, tendo ido até para Dakar e Cannes representar o Brasil. Ou seja, enumera, talvez sem o saber, o inventário de um capital simbólico e social (Santos, 1979, p. 61-62).

Logo depois, aparece um depoimento de Fernando Faro queixando-se do trabalho que deu gravar Clementina de Jesus: a falta de paciência, a intratabilidade de uma pessoa de certa idade, o medo de estar a cantar algo que destoava do período de censura (imperava a ditadura cívico-militar), a falta de memória obstruíam o trabalho, “mas, com habilidade no trato, você vê brotar das mãos, do resto dela, clareiras, matos, terreiros da nossa história. Aí tudo é compensado” (Santos, 1979, p. 62). A gravação referida é a do disco *Clementina e convidados* (Odeon, 1979), em cuja capa está a reprodução de um diálogo feita por Fernando Faro. Ao ler uma declaração desta imaginamos que na contemporaneidade esse tipo de atitude não mais seria admitida ou mesmo praticada, isto é, submeter uma interseccionada pela tríade precária de raça-gênero-pobreza a situação acima do suportável.

Ora, o Brasil sempre nos surpreende: segundo Paiva (2011), a partir de um estudo publicado na Revista de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, mulheres negras, no sistema público de saúde, recebem menos anestesia<sup>29</sup>.

Na época, Clementina de Jesus morava sozinha em apartamento de Lins de Vasconcelos e pagava um aluguel de 900 reais<sup>30</sup>. Ela tinha de subir e descer 40 degraus, se quisesse sair, e, na maior parte do tempo, ficava debruçada da janela olhando a vida passar, lendo horóscopo ou assistindo à “novela da Ana Preta”. A reportagem diz que Clementina gostava da vizinhança, mas cismava com alguns palitos de fósforos que, às vezes, apareciam em sua janela: “Canto ponto de macumba, mas tenho horror a essas transas. Frequento mesmo é igreja’. E mostra as imagens de São José, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Nazaré pelas paredes” (Santos, 1979, p. 64).

Esse trecho é interessante porque reforça a distância que havia entre as referências simbólicas da cantora no íntimo da alma e aquelas impingidas pela indústria cultural, ao insistir em aproximá-la de outras religiões que definitivamente ela não praticava. Aqui, mais uma vez, emerge o interesse no sentido de transformar Clementina de Jesus em uma mera representação confeccionada pelas ideias dos mediadores culturais à sua volta.

Para encerrar esta fase da HP, com o objetivo de lembrar que nem sempre homens e mulheres têm consciência do que fazem ou dizem, mas está aí a posteridade para dar significado e sentido ao que produziram, cito Bourdieu (2003 e 2005), para quem vivemos em um mundo onde as práticas sociais se estabelecem em condições sociais de

<sup>29</sup> Ver, também, a contextualização do estudo promovida pela Sociedade Brasileira de Anestesiologia (SBA) em <https://www.sbahq.org/nota-de-esclarecimento-da-sba/>.

<sup>30</sup> Atualização feita como na nota 10 acima.

tal modo que agimos em “estruturas estruturadas e estruturantes”. Não é que sejamos vetores, mas é muito provável que há um forte assincronismo entre a consciência e a práxis. Nas palavras do Filósofo: “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (Marx, 2008, p. 47).

Isso significa que uma análise deste tipo, embora possa suscitar julgamentos morais, não tem isso por objeto, senão o de melhorar o conhecimento de nossa própria história. Quiçá para não repeti-la.

## 5. ANÁLISE DISCURSIVA OU FORMAL (F2E2)

Neste Capítulo, será realizada a análise discursiva. Trata-se de uma fase que faz uso de métodos abstratos para dar significado às formas simbólicas. Thompson (2018) faz o elenco de vários métodos que o analista pode utilizar, como análise semiótica, análise da conversação, análise sintática, análise argumentativa etc. Silva (2017), por exemplo, fez uso do método da formação discursiva, de Foucault, para analisar a presença do negro na programação da TV Brasil.

O analista que usa a HP tem liberdade de escolher o método mais conveniente à luz das formas simbólicas pesquisadas, mas deve evitar colocar, por assim dizer, o campo estruturado entre parênteses. Ou seja, esses métodos não podem ser utilizados como uma metafísica que orienta uma realidade completamente contaminada pela história e por relações sociais determinantes. Não é outra a razão de a análise sócio-histórica preceder esse caminho intermediário um pouco mais abstrato, para que o analista não perca o foco da totalidade social na qual as formas simbólicas estão inseridas.

Importa, também, ressaltar que a HP não tem fases e etapas estanques. É perceptível que na própria análise doxológica do Capítulo 3 se fez uso de algum conteúdo sócio-histórico ou mesmo de análise discursiva e isso se estendeu, algumas vezes, para a análise sócio-histórica do Capítulo 4. Aqui, pois, trata-se apenas de tornar mais explícito e organizado o estudo das instâncias do discurso perpetrado pelas formas simbólicas, por intermédio de uma metodologia explícita.

Para tal empreendimento, adoto um dos métodos sugeridos por Thompson (2018, p. 373-374), denominado de análise da estrutura narrativa, razão pela qual as **Tabelas 1, 2 e 3** do **Apêndice** foram preparadas com esse objetivo, ao assinalar o núcleo mesmo de cada uma das formas simbólicas, o qual se repete mesmo que aparentemente a forma simbólica varie (última coluna de cada tabela).

O pioneiro do método, como se sabe, é Vladimir I. Propp e chega ao extremo mais ambicioso em Algirdas Julius Greimas, com a introdução dos actantes. Neste trabalho, não é necessário ir tão longe, bastando fazer uso das formas mais usuais do método original, o de Propp (2001).

Propp analisou cem contos de magia russos e jamais pretendeu extrapolar essa análise para outros gêneros (literários ou não). Contudo, a partir do segundo lustro da década de 1950, após o contato com a obra do folclorista russo, autores ingleses perceberam que a obra poderia dar conta de um fato que intrigava os analistas de narrativas: os mesmos esquemas narrativos apareciam nas produções de povos cuja possibilidade de contato um com o outro era praticamente impossível. Ou seja, no âmbito das narrativas, parecia haver estruturas comuns e universais. Do estudo dos contos populares empreendido por Propp ao estudo da narrativa em geral – por exemplo, o discurso de um político, um filme, a própria coleção de formas simbólicas analisadas neste trabalho –, portanto,

acontece uma extrapolação. Contudo, essa extrapolação está fundamentada em vários estudos produzidos a partir da década de 1960 tendo como base teórica o trabalho seminal do formalista russo (Silva, 2001).

Uma das primeiras aplicações, no Brasil, pelo menos nos estudos literários, da obra de Propp foi feita por Haroldo de Campos, com *Morfologia do Macunaíma* (Campos, 2008).

Desse modo, por mais ricas e diversificadas que sejam as formas simbólicas em torno de Clementina de Jesus, catalogadas no Capítulo 3, cada uma delas e todas juntas há de terem mais ou menos uma constância de padrão narrativo.

Neste enfoque, pois, irei considerar a hipótese segundo a qual as formas simbólicas a respeito de Clementina de Jesus formam uma narrativa, isto é, um discurso que narra acontecimentos em sequência. Esses acontecimentos contam uma história.

Neste conto narrado pelas formas simbólicas e em que qualquer participante dessas formas pode ser um contador existem alguns invariantes. Ou seja, como na narrativa de um mito ou de uma lenda ou de um conto, algumas coisas mudam (o motivo e o enredo), mas outras são fixas (as funções das personagens e os papéis).

Essa condição discursiva a respeito de Clementina de Jesus é mais fácil de constatar em algumas formas simbólicas específicas, como os documentários e biografias. Não seria difícil, por essa estrutura simplificada, identificar os elementos invariantes de cada lenda que ali é contada, razão pela qual se buscou construir a última coluna das **Tabelas 1, 2 e 3 do Apêndice**, que reúnem as semelhanças dessas narrativas, as quais servem de enredo e motivo.

Para facilitar o trabalho, portanto, atendo-me à última coluna das **Tabelas 1, 2 e 3 do Apêndice**, sem as repetições, para fazer referência a essa narrativa que aparenta estar, por ora, confusa e aos pedaços naquelas tabelas. Porém, servirão para o primeiro passo: a fixação da narrativa ou conto, que será realizada na forma de uma sinopse. Essa sinopse não é a sinopse da narrativa de cada forma simbólica, mas uma representação abstrata do conjunto, uma espécie de média ou mesmo mediana (no conjunto ordenado da amostra, o “valor” do meio): se tivesse a pachorra de fazer a sinopse da narrativa de cada uma das formas simbólicas das mencionadas tabelas, provavelmente todas girariam em torno dessa sinopse média. Esse empreendimento, de todo modo, já é uma aplicação do método de Propp (2001).

*Tina (Clementina de Jesus), neta de escravizados da região de Valença (RJ), que foram traficados da África, absorve, na infância, até em torno dos 10 anos de idade, uma série de cantos negros por intermédio de sua mãe, rezadeira, e de seu pai, violeiro.*

*Enquanto lava roupa com sua mãe, ouve e memoriza ritmos como jongo, ponto de macumba, curimãs. Uma igreja católica, que o pai ajudou a construir, fica do lado de sua casa, o que a tornará uma misseira por toda a vida.*

*Mais ou menos nessa idade, muda-se, com os pais, para um subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Aí, tem contato com várias figuras proeminentes do samba carioca, como Tia Ciata, Noel Rosa, Donga e outros. Frequenta o carnaval, mas também bailes nos quais o samba ia pela madrugada. Tem contato, ainda, com outros ritmos, como as folias de reis e o partido alto. Tina é uma dentre tantas outras pessoas marginalizadas pela perseguição ao samba.*

*A migração para o Rio de Janeiro, em lugar de apagar, revigora uma ligação inquebrantável que Tina tinha com o mais remoto passado nacional e, mais propriamente, com a África, que mais tarde fará aflorar no jeito de se vestir, de cantar e de gesticular.*

*Um acontecimento que mudará para sempre a vida de Tina é quando comparece a uma cerimônia religiosa de macumba, na qual o corpo é fechado. Ali, Tina adquire um não sei quê de sobrenatural, que lhe dará encanto e magia.*

*Na idade adulta, passa a trabalhar como empregada doméstica, onde às vezes canta e tem de ouvir reclamações da patroa. Isso não a impede de continuar a frequentar o samba carioca e as festas da Penha e da Glória, no Rio de Janeiro, onde adquire, também, a fama de exímia quituteira.*

*Trata-se de um período duro na vida da futura cantora, quando tem de trabalhar fora para ajudar o sustento de casa.*

*Em uma dessas ocasiões de ida à Glória, como por um encantamento, depara-se com HBC. Ao vê-la e ouvi-la, o poeta se enche de alumbramento e, de imediato, reconhece a própria África no solo brasileiro. O eco de nosso passado enfim recobrado. Uma aparição: Quelé (Clementina de Jesus). Rainha Ginga encarnada.*

*Após a descoberta, HBC consegue gravar a voz de Quelé para mostrar aos integrantes de seu entorno cultural. Por um lado, Quelé se vê num sonho inacreditável, prestes a deixar a vida dura de doméstica; por outro lado, HBC vê a chance de reconfigurar o mapa musical do Brasil, mas também mudar a vida daquela mulher que se assemelhava a uma Nossa Senhora.*

*HBC acerta, com seus parceiros, o lançamento de Quelé no cenário musical. De pronto, Quelé deixa o emprego de empregada doméstica. A década de 1960 é frutífera em acontecimentos na vida daquela mulher, pelas mãos de Midas de HBC: comparece a um festival de cultura negra no Senegal, onde os negros de*

*lá reconhecem em Quelé a própria identidade e o grupo de Quelé reconhece, naqueles negros, a identidade dela e de todo o Brasil.*

*Também, representa o Brasil em Cannes, onde se torna “mamma” de Sophia Loren. Por fim, faz várias incursões daí em diante na TV Globo.*

*Mãe Preta, Quelé.*

*HBC consegue escavar na memória de Quelé todo um passado africano ao ponto de fazê-la se vestir naturalmente com figurinos próprios das suas origens: o branco ou rosa, o adereço de cabeça, normalmente um turbante, os colares e brincos de conta. Quelé esboça gestos do candomblé e da umbanda em sua coreografia nativa, emite uma das vozes mais primitivas e puras como as das tribos mais remotas de África. Um vegetal intocado, exemplar vivo de nossas raízes. A melhor obra de HBC, o poeta reconhecerá.*

*Rainha Quelé é igual em público e em privado: a mesma pessoa. Ela passeia por todos os ritmos musicais de matriz africana, desenhando, como numa teleologia, o destino nacional de uma nação rítmica com raízes esquecidas.*

*Quase todo o ambiente cultural brasileiro reconhece a HBC o feito e agradece ao sucessor de Mário de Andrade no cenário cultural do país pela descoberta.*

*Rainha Quelé, além do próprio HBC, adquire inúmeros filhos, normalmente cantores jovens e promissores, que lhe fazem canções de louvor, cantam ao seu lado, reverenciam sua divindade e sacralidade e a ajudam na sua carreira tardia, contribuindo monetariamente, às vezes, nos momentos mais difíceis.*

*No segundo lustro da década de 1970 mais ou menos, HBC deixa a produção musical de Rainha Quelé, para deixá-la à vontade. Não deseja alimentar rusga com a família, que começa a dar demasiado encargo a Rainha Quelé.*

*Assume, então, o comando Fernando Faro, com o auxílio de Bira, neto de Rainha Quelé. Ele consegue um feito ainda mais extraordinário. Mesmo com idade avançada e falhas de memória, foi possível extrair de Rainha Quelé o que há de mais puro do canto afro no Brasil.*

*São anos de percalços na vida de Rainha Quelé. O marido morre, ela adoece, redige uma carta ao Ministro da Previdência para pedir aposentadoria, o que demonstra sua militância por uma causa, tenta lançar a filha como cantora, mas parece que a trajetória de Rainha Quelé começa a declinar.*

*Rainha Quelé é um arrimo de família e tem de sustentar filha e netos com seus parcos ordenados.*

*Ainda assim, consegue, aqui e ali, graças à benevolência de empresários da noite, trabalhar em casas de shows, pelo que Rainha Quelé se sente extremamente grata.*

*Não perde a fé católica e se resigna. Rainha Quelé não reclama. Tudo está bom. Ela tem filhos amados, o maior deles o poeta HBC.*

*Década de 1980. Rainha Quelé está cansada, mas não se entrega, chegando a engajar-se em shows contra a ditadura cívico-militar.*

*Uma oportunidade de ouro acontece. A gravação de um disco em São Paulo, com cânticos de trabalho dos escravizados. Ali, Rainha Quelé relembra cantos que ouvira na infância, e a melodia flui como se Tina tivesse a cantar.*

*Rainha Quelé passa quase despercebida no segundo lustro da década de 1980, com uma aparição aqui, outra ali, mas mantém o humor. Não se entrega.*

*O corpo de Rainha Quelé tomba em 1987. O samba lhe presta homenagem. O Outeiro da Glória se enche de branco, sua cor predileta. HBC convoca toda a gente nessa despedida.*

Propp identificou nada menos do que 31 funções de personagens. No conto de Clementina de Jesus, nem todas estão presentes, mas, como no sistema de Propp, o número é limitado e elas se apresentam na mesma ordem que apareceriam no desenvolvimento da ação de qualquer outro conto. Os papéis, também invariantes, são sete, no sistema de Propp. Por fim, cada um desses papéis possui uma ou mais dentre as 31 funções. Ou seja, essas 31 funções se agrupam em sete papéis (Propp, 2001, p. 19-36 e p. 44-47).

Dentre as 31 funções, serão, a seguir, escolhidas aquelas que minimamente aparecem na narrativa. A seguir, concentro as funções eleitas nos papéis que entendo haver no conto dentre os sete.

### **5.1. Funções**

“I. Um dos Membros da Família Sai de Casa”: Clementina de Jesus deixa Valença com os pais.

“II. Impõe-se ao Herói uma Proibição”: Os bailes de samba que Clementina de Jesus frequenta são perseguidos e ela é empregada como doméstica em casa hostil ao seu canto.

“III. A Proibição é Transgredida”: Clementina de Jesus não se intimida com a hostilidade da sociedade ao samba ou com as piadas da patroa.

(...)

“VIII-A. Falta Alguma Coisa a um Membro da Família, Ele Deseja Obter Algo”: Clementina de Jesus realiza-se mesmo nas idas às festas da Penha e da Glória, mas falta-lhe um reconhecimento. O anonimato anula o seu *vir a ser*.

(...)

“IX. É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam-no ir”: HBC descobre Clementina de Jesus e toda a sua carência, caracterizada pela redenção da raça negra brasileira por meio do canto.

“X. O Herói-Buscador Aceita ou Decide, Reagir”: Clementina de Jesus aceita deixar o anonimato, a vida de doméstica e buscar o seu *vir a ser* (redenção do povo negro).

“XI. O Herói Deixa a Casa”: Clementina de Jesus deixa o emprego de doméstica e o cantar marginal, bem como as incursões sistemáticas nas festas católicas.

“XII. O Herói é Submetido a uma Prova; a um Questionário; a um Ataque etc., Que o Preparam para Receber um Meio ou um Auxiliar Mágico”: Clementina de Jesus estreia *O menestrel*. A crítica musical e os próprios auxiliares da heroína estão na expectativa.

“XIII. O Herói Reage Diante das Ações do Futuro Doador”: Clementina de Jesus supera a prova. A unanimidade da crítica faz seu nome brilhar. HBC está contente.

“XIV. O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói”: Clementina de Jesus é um ser sobrenatural, encantado, dotado de sacralidade.

(...)

“XVI. O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto”: a família de Clementina de Jesus começa a lhe ser um fardo.

“XVII. O Herói é Marcado”: Clementina de Jesus sofre de vários males, os discos não vendem. A velhice, a falta de memória e a doença são também obstáculos.

“XVIII. O Antagonista é Vencido”: Clementina de Jesus é forte. A família não é capaz de impedir-lhe a trajetória. Com toda a dificuldade, a família é vencida.

(...)

“[XXII A]. O Herói Reinicia sua Busca”: Clementina de Jesus prossegue como pode, em casa de shows, com a ajuda dos inúmeros filhos e o lançamento de novos discos.



“[XXII B]. O Herói Passa Novamente pelas Ações que o Levam a Receber um Objeto Mágico”: Clementina de Jesus tem uma nova chance com o auxílio de novos empresários e lança, em sucessão, os dois últimos discos.

(...)

“XXXI. O Herói se Casa e Sobe ao Trono”: Clementina de Jesus ascende aos céus como uma rainha santa.

## 5.2. Papéis

“1. A esfera de ação do Antagonista (ou malfeitor)”: família e parte da própria Clementina de Jesus (doença e falta de memória). Ora agem como sorvedouro de recursos da heroína, ora como inimigo do auxiliar (HBC).

(...)

“3. A esfera de ação do Auxiliar”: HBC é personagem secundária, o auxiliar, com o objetivo de tornar a aventura mais complexa.

(...)

“6. A esfera de ação do Herói”: Clementina de Jesus é a heroína, personagem principal, portadora da função de ordem biográfica.

Outra pessoa talvez selecionasse outras funções ou mesmo eliminasse algumas, mas a estrutura de Propp permanece: há uma ordem de aparição e uma coerência entre motivo e enredo que se modificam numa estrutura invariante.

Ao tomar por hipótese as formas simbólicas formando um conjunto narrativo coerente, a etapa seguinte sofrerá consequências importantes, para a interpretação requerida pela HP.

## 6. REINTERPRETAÇÃO (F3E2)

### 6.1. Observações metodológicas

Neste penúltimo momento do ciclo da HP cumpre a reinterpretação da *doxa*. Neste trabalho, limito-me ao caso geral, referente à interpretação da ideologia (PX1, **Figura 2.1**), considerando PX2 e PX3 factíveis, mas fugindo ao escopo desta monografia.

Essa interpretação, naturalmente, apoiar-se-á em cada momento analisado nos capítulos anteriores (E1, F1E2 e F2E2), para compreender os modos pelos quais o significado se presta a “estabelecer e sustentar relações de dominação” (Thompson, 2018, p. 377). Em outras palavras, “a interpretação da ideologia é uma interpretação das formas simbólicas que procura mostrar como, em circunstâncias específicas, o sentido mobilizado pelas formas simbólicas serve para alimentar e sustentar a posse e o exercício do poder” (Thompson, 2015, p. 378).

Em F1E1 examinei certas relações de dominação características do contexto estruturado no qual são as formas simbólicas produzidas e percebidas. Nesse contexto, citei a televisão, a indústria fonográfica e uma rede de pontos artísticos (casas de shows e espetáculos, o setor da imprensa escrita responsável pela crítica musical, instituições estatais etc.) que compunham instituições no âmbito da indústria cultural. Também, foram citados sujeitos sociais pertencentes a classes fortemente ligadas a essas instituições, os mediadores culturais (geralmente integrantes da classe média branca), e os artistas pertencentes a diferentes classes sociais, bem como políticos. Alguns deles atuantes para essas instituições, como Clementina de Jesus, outros atuantes em nome daquelas instituições. Por fim, categorias sociológicas como gênero e raça, bem como posição social, foram analisadas, para mostrar como essas assimetrias agem no contexto por intermédio das instituições e dos sujeitos sociais.

Em F2E2 caracterizei a estrutura das formas simbólicas que facilitam a mobilização de significados, quando foi defendida a hipótese de que essa facilitação da mobilização de significados acontece por meio de uma narrativa, um conto, no qual Clementina de Jesus atua como uma heroína, para cumprir uma jornada redentora da negritude como a entenderam seus auxiliares, mormente HBC, por intermédio do canto, superando obstáculos como família, senilidade e doenças. Essa narrativa foi urdida com tamanho engenho que permaneceu nas formas simbólicas póstumas. Ou seja, uma narrativa com força de mito com base em uma África idílica.

Que ideologia está por trás disso tudo? Essa é a questão que a HP pretende responder, embora de forma inconclusiva (interpretação possível), como assevera o criador do método (Thompson, 2018, p. 380).

Em socorro, o próprio Thompson oferece uma “tabela que sintetiza as relações entre certos *modi operandi* gerais da ideologia e algumas estratégicas típicas de construção simbólica” (Thompson, 2018, p. 81 e 379). Ou seja, uma vez que as estruturas das

formas sejam identificadas (F2E2), haverá uma correlação destas com os modos gerais pelos quais a ideologia opera (legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação, reificação), no contexto estruturado caracterizado em F1E1. Desse modo, “interpretar a ideologia é *explicitar a conexão entre o sentido mobilizado pelas formas simbólicas e as relações de dominação que este sentido ajuda a estabelecer e sustentar*” (Thompson, 2018, p. 379, grifo do autor). O trabalho termina com a interferência do analista, para que essa explicação do significado assuma uma forma criativa. Note que, ao fazer isso, a *doxa* (E1) estará sendo reinterpretada.

## **6.2. Interpretação da ideologia: uma zona de sombras**

As circunstâncias sócio-históricas mais superficiais do período inicial, chamado de “descoberta” de Clementina de Jesus (1964), como se viu no Capítulo 4, era de grande efervescência. De um lado, o alvorecer de uma ditadura cívico-militar, que demandava dos oponentes forte engajamento político e intelectual, especialmente da juventude. Esse engajamento estava muito ligado a valores relacionados com a cultura nacional, inclusive de formação de identidade, que tinha como eco movimentos antigos, como o da Semana de Arte Moderna de 1922.

Por outro lado, no âmbito desse mesmo movimento de formação de uma identidade e de uma nacionalidade sem nacionalismo, por assim dizer – a identidade e a nacionalidade, dois dos mitos mais recorrentes até hoje no Brasil –, a chamada cultura popular era crucial como conteúdo para uso dessa juventude intelectual, sobretudo junto às massas, mas não só. De qualquer que seja o ângulo que se olhe, esse conteúdo, limado por uma intelectualidade atuante, servia de arma contra o regime antidemocrático instalado ou em vias de sê-lo, algumas das vezes sem o perigoso olhar censor: era possível falar criticamente de Brasil sem despertar a ira do regime ditatorial, como nas canções de tantos sambistas. Aliás, o período imediatamente anterior ao golpe incentivou e criou estruturas por meio das quais esse conteúdo poderia ser trabalhado, como os centros populares de cultura (CPC), criados em 1962 e extintos com o golpe cívico-militar de 1964 e o Teatro Jovem (CPC, 2019).

Entretanto, no interior dessas circunstâncias, como uma tênue corrente de outra densidade que, sem ser notada, tem seu fluxo dentro de um imenso rio, às vezes mudando a água de cor apenas em uma estreita faixa, uma elite se constitui, sobretudo, como se viu no Capítulo 4, num momento em que a chamada MPB estava em formação.

Tratava-se de uma elite formada por uma maioria de homens brancos<sup>1</sup> da classe média portadora de considerável capital cultural e social com vínculos sólidos com várias

---

<sup>1</sup> É possível que, no âmbito dessa elite, existissem pessoas não brancas. Mas a cor branca aqui está mais vinculada ao comportamento colonizador e patriarcal do que a qualquer outro aspecto aparente. Pessoas que deveriam zelar pela promoção da igualdade racial, mesmo sendo negras, podem ter um comportamento racista. Ver, a esse respeito,

instituições dos meios de comunicação e da própria indústria cultural (televisões, jornais, gravadoras, casas de espetáculos, entidades estatais etc.). Quatro integrantes mais conhecidos, dentre tantos, são HBC, Sérgio Cabral<sup>2</sup> (pai), Kléber Santos e, mais adiante, Fernando Faro.

Essa elite, por assim dizer, dominou o cenário musical do país, a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo, portanto com fortes características centralizadoras naquele eixo do sudeste, por cerca de 20 anos, aproximadamente o tempo de carreira de Clementina de Jesus.

Esse domínio ou, para falar como Thompson, essas relações de dominação, nas circunstâncias sócio-históricas específicas que foram caracterizadas, necessitavam de instrumentos que ajudassem a construção de um significado capaz de sustentar essas relações. Ora, esse instrumento era a legitimação.

Por meio dela, essa elite dizia quem estava dentro e quem estava fora do quadro musical, quem tinha acesso e quem não tinha acesso às gravadoras, quem podia ou não operar nos meios de comunicação (imprensa e televisão), de onde os sujeitos dessa indústria viriam e onde deveriam atuar e assim por diante.

Consultando a Tabela 1.2, “Modos de operação da ideologia”, oferecida em Thompson (2018, p. 81), na coluna da direita (“Algumas estratégias típicas de construção simbólica”) verifica-se que a narrativização, caracterizada no capítulo 5 como uma narrativa na forma de conto em relação a Clementina de Jesus, corresponde, na coluna da esquerda (“Modos gerais”), justamente à legitimação.

Ou seja, foi preciso construir uma narrativa a respeito de Clementina de Jesus, em doses homeopáticas – a alteração lenta e às vezes com idas e vindas do figurino não resta dúvida, como se viu nas formas simbólicas do Capítulo 3 –, que permitisse uma representação para dar legitimidade a essa elite. Clementina de Jesus não foi a única, naturalmente, dentre tantas outras narrativas, mas certamente foi a mais completa: como um fóssil, resumia todo o discurso dessa elite a respeito do que era ou não negritude; explicava como era a questão, até hoje obscura, da relação primordial entre África e Brasil; dava satisfação a respeito de questões como condição social e econômica dos integrantes do mundo musical; determinava como deveria ser a chamada música popular brasileira por meio de elementos de retificação e enquadramento, como aqueles que tantas vezes operaram sobre o corpo e a voz de Clementina de Jesus. E muito mais.

---

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/12/01/Funda%C3%A7%C3%A3o-Palmares-a-nega%C3%A7%C3%A3o-do-racismo-e-o-discurso-de-Bolsonaro>.

<sup>2</sup> Sérgio de Oliveira Cabral Santos ORB (Rio de Janeiro, 1937).

Essa elite<sup>3</sup> recrutou uma quantidade extraordinária de homens negros (sambistas) – e algumas mulheres, estas em posição mais subalterna, pois raramente apareciam com protagonismo do discurso na mídia, – como cooptados que puderam consolidar esse discurso a respeito das narrativas e outros tipos de representação que essa elite construiu e que vigora até nossos dias. Músicos não só, mas, como se viu no Capítulo 4, mesmo movimentos negros.

A aliança dessa elite com a TV Globo foi crucial. Não é à-toa que Clementina de Jesus lá apareceu de modo precoce, antes mesmo de gravar discos. A TV Globo, que era uma instituição dessa elite, como se verificaria nos famosos festivais da canção, se aproximou de modo pioneiro da negritude sem, no entanto, necessitar assumir uma política antirracista, ou seja, o negro, como Clementina de Jesus, foi absorvido pela emissora com fins puramente pragmáticos, mas sem qualquer relação com a programação continuada da emissora.

O objetivo era usar a negritude como representação mais ou menos exótica de nossa identidade e nacionalidade, uma espécie de reverência à democracia racial, mas sem qualquer compromisso de diversidade. O exotismo de Clementina de Jesus era de tal modo extraordinário que o fato de ser negra passou a ser apenas um detalhe. O exotismo subsumia a cor. O mesmo se pode dizer da indústria fonográfica. De fato, as novelas da emissora e tantos outros programas continuaram sem a representatividade real do território nacional e do mapa etnográfico do país (Araújo, 2000).

Além da TV Globo, as instituições de Estado, nas quais uma boa parte de integrantes dessa elite atuava, também ajudaram a atender os interesses dessa elite cujas ações pontuais na trajetória artística de Clementina de Jesus são claras, como a participação dela no I Festival Mundial de Artes Negras, na qual o Itamarati teve papel importante, para onde a narrativa foi levada com denodo pelo Estado brasileiro (1966), a gravação do disco *Clementina, cadê você* (MIS, 1970), no Museu de Imagem e do Som, e a edição de uma de suas biografias, a cargo da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em consórcio com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Com o advento de Clementina de Jesus, o capital simbólico dessa elite aumentou muito. Clementina de Jesus deu a essa gente prestígio e honra, até mesmo aos seus cooptados

---

<sup>3</sup> A respeito de elite similar, mas na área de bens materiais culturais, especialmente em torno do Musée Branly, em Paris, a partir do qual “*podem-se repensar algumas questões fundamentais acerca da arte ‘primitiva’, como a dicotomia entre tratar os artefatos como testemunhos etnográficos ou como criações estéticas; as relações de poder envolvidas na aquisição dos objetos; o problema da autenticidade, numa era em que se multiplicam os souvenirs étnicos ‘neotradicionais* (grifo da autora)”, remeto ao instrutivo artigo de Goldstein (2008). Esse artigo é importante para demonstrar que não existe, mesmo em política cultural, atuação “inocente”: ali onde menos se espera estarão relações de dominação e estruturas de poder e, não raro, reforçando ou naturalizando atrocidades, estereótipos e preconceitos. Agradeço imensamente à doutoranda Sara Santos Morais, do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pela exposição deste texto.

(um Paulinho da Viola, um Xangô da Mangueira, por exemplo), que foram beneficiados pelo regime instaurado na MPB por conta dessa elite, e aos seus asseclas ou meros funcionários e, mais tarde, cantores de prestígio e relativamente bem posicionados em termos de capital econômico (João Bosco e Milton Nascimento, por exemplo).

Quem não conseguiu estar dentro, não podia ir muito longe do lado de fora. Um bom exemplo é a completamente esquecida cantora Aparecida, de história de vida quase idêntica à de Clementina de Jesus, já citada neste trabalho, que cumpriu um circuito “alternativo”, marginalmente a essa elite, e só conseguiu lançar um LP dez anos depois do “reconhecimento”. A impressão que dá é que se fosse realizada análise similar a respeito da produção do cinema nacional de então haveria poucas diferenças em relação ao modo de operar da elite a ele vinculada, no sentido do que era ou não permitido ser produzido e distribuído.

A condição interseccional de raça-gênero-pobreza foi decisiva, no caso de Clementina de Jesus. No que se refere ao impacto na vida da cantora, parece não haver dúvida, e já se tratou disso no Capítulo 4, mas em termos de facilidade de manipulação por parte da elite, resta tornar mais clara a instrumentação.

A cor certamente era adequada à narrativa. Não se tem notícia, pelo menos no âmbito da música, exceto casos isolados como os de Pixinguinha ou de figuras icônicas, mas sem materialidade ou já mortas, como uma Tia Ciata, de uma figura que pudesse servir tão bem aos propósitos interpretativos daquela elite e, conseqüentemente, da indústria cultural: ela tinha os elementos mais típicos constantes do imaginário a respeito de um passado recente, o da escravidão, e a voz, os gestos e o jeito espontâneo eram coerentes com o que as pessoas supunham ser correspondente a uma cultura afro-brasileira, faltando apenas completar esse imaginário com alguns detalhes de visual e de presença cênica e, para isso, o audiovisual contribuiu de maneira decisiva, conforme demonstram as formas simbólicas visitadas: Clementina de Jesus se integrou inapelavelmente à televisão e quase todas as suas performances eram muito parecidas, quase sempre sob a tutela de HBC, um dos inúmeros integrantes dessa elite.

O gênero era perfeito: não existe “pai preto”, mas, sim, “mãe preta”. É certo que há o “pai velho” ou “preto velho”, mas este mito, longe de ter os aspectos usuais da imagem de mãe (ternura, acolhimento, sacralidade, resignação etc.), carrega um não sei quê de severidade, mais para o lado de guia (diretrizes de vida) e de proteção (a potestade masculina) do que de mãe que se doa, que alimenta os filhos, que pode ser mártir. O próprio patriarcalismo presente na elite não seria compatível com a aproximação demasiada, para além de profissional, que era preciso ter com Clementina de Jesus, para instaurar certa naturalidade e certa intimidade que, ao fim e ao cabo, funcionava como sombra e disfarce dos mecanismos ideológicos ali implicados. Por fim, a mãe preta não quer nada para si, mas dá tudo para o filho. Lembremos esse mito em *As boas maneiras*

(Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), quando a mãe se deixa devorar pelo lobisomem adotivo<sup>4</sup>.

A pobreza também teve suma importância, especialmente por conta do passado como empregada doméstica, uma vez que se associava a uma ideologia de superação. Mesmo que, de fato, Clementina de Jesus não tenha, em termos de propriedade e renda, superado o passado doméstico, o caráter simbólico da entrada na vida artística permitia essa ilusão. Aqui parece que a ideologia agira como a descrita pelos jovens Marx e Engels: uma espécie de reflexo invertido (Marx e Engels, 2007). E esse reflexo invertido era igualmente conveniente para a elite que a utilizava.

Essa elite governou com mão de ferro, de modo tentacular, isto é, de perto e de longe, e com tenacidade toda a representação de Clementina de Jesus até o fim – e, até hoje, no caso do espólio dessa representação, quiçá mais rico e volumoso. Todas as biografias e documentários, sem exceção, e boa parte de formas simbólicas aqui tratadas (ou não) prestaram reverência ao que especificava essa elite.

Em certos aspectos, especialmente o de controle de certas atitudes de Clementina de Jesus tantas vezes já comentados ao longo desta monografia, como as famosas saídas de tom, proponho a adoção do conceito de *domação*. Esse conceito explica, primeiro, o processo de enquadrar na técnica e no cânone musical o canto. Depois, todo o processo de inserção de uma imagem desenhada de modo conveniente no âmbito do audiovisual, especialmente a televisão e o *still* de jornal. Por fim, o processo mediante o qual o próprio ato de domar se torna natural e legitimado. O audiovisual, neste caso, age como uma espécie de gaiola com a vantagem de eternizar a representação, no processo derradeiro de mumificação.

Usar indivíduos ou grupos, na realidade concreta – Clementina de Jesus de carne e osso jamais foi uma ficção – com objetivos, ao menos na aparência, redentores, por maior nobreza que a atitude comporte, pode ser uma má ideia. E essa má ideia pode estar, por sua vez, amparada em uma má compreensão. Explico-me. As formas simbólicas sistematicamente apresentam Clementina de Jesus como portadora de um rol de características (voz, expressão corporal, origens etc.) que a fazem se representar como um “primitivismo”. De um lado, trata-se de um elogio, para ressaltar uma suposta autenticidade e intocabilidade. Por outro lado, há uma aproximação indevida com a forma pejorativa com a qual povos ancestrais ou “pré-modernos” são tratados, como os índios. Claramente nas formas simbólicas vimos como essa designação “sugere algo menos sofisticado, tosco, malfeito” (Goldstein, 2008, p. 309). Ora, explica Gombrich (2013, p. 37-38) em texto memorável, o que tem sido designado de “primitivo” não significa ser mais simples do que nós: “ao contrário, seus processos de pensamento tendem a ser mais complexos que os nossos.”. Ou seja, ser “primitivo” não significa

---

<sup>4</sup> Há que se perguntar, então, se o intuito era sobrelevar os ecos “africanos” da cantora, por que a elite que dela se apropriou não a fez parecer uma *candace*?

mais fácil de ser compreendido (Goldstein, 2008, p. 310), de modo que não me parece exagero afirmar, reforçando o que já afirmei antes, que Clementina de Jesus ainda está para ser efetivamente compreendida enquanto artista. Isto é, a efetiva dimensão de sua arte em relação aos contextos pelos quais passou. Não foi suficiente a retificação técnica ter matado a oralidade: esta teria de ser mal compreendida.

Relativamente a essa elite, de características idênticas a tantas outras que existem no Brasil no comando de outros mercados, relações sociais e instituições, o problema não é a cor nem o gênero, “até porque”, como diz acertadamente Ribeiro (2018, p. 7), “branquitude e masculinidade também são identidades”, mas o fato de essas duas características estarem conectadas a relações de dominação. Ou seja, possuí-las, por parte dos sujeitos sociais, permitiram formar essa elite desenhada com essas características específicas em detrimento de outros sujeitos sociais a ela não pertencentes, não por acaso mulheres negras.

Não se trata de má fé, como tantas vezes assevera a maioria dos integrantes da constelação de estudiosos das chamadas ciências sociais. Mais uma vez vale o dito marxiano: os seres sociais não têm, em geral, consciência clara e exata do que fazem. Não só: aqui não se trata de indivíduos, mas de sujeitos sociais desempenhando certos papéis, o campo privilegiado das formas ideológicas, por que a sociedade não é feita de indivíduos, mas de relações sociais.



## **7. ARGUMENTO DE DOCUMENTÁRIO PARA CLEMENTINA DE JESUS (E3)**

Esta é a última etapa da HP, na qual, como se viu no Capítulo 2, o analista se interioriza e se exterioriza em relação aos resultados, rumo a uma autorreflexão, a qual, nesta monografia, se concretiza na confecção de um argumento de documentário intitulado *Tina*.

### **7.1. Conceito adotado**

A instabilidade terminológica a respeito do conceito de documentário parece ser inegável e acompanha, de certa forma, a igualmente púbere teoria do cinema: o cinema é muito novo e a teoria aparece depois de um aparato já bastante organizado.

Há entendimentos segundo os quais o documentário e a ficção não se distinguem. Há quem opere uma separação radical entre ambos e há quem admita haver não uma mistura indistinta, mas um cruzamento fronteiro entre os dois gêneros cinematográficos. Do ponto de vista do foco da linguagem, a discussão também é controversa, pois há teorias que compreendem o documentário pela ética, outras pela relação sujeito da câmera/objeto da câmera/espectador e, ainda, há quem compreenda o documentário do ponto de vista de uma fenomenologia.

Essas e outras discussões conceituais acompanham o texto cujo conceito de documentário é adotado nesta monografia: documentário é um gênero de cinema que fixa “asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. Se a ficção também o faz o conceito não é invalidado, porque não o faz “da mesma forma (...) e, principalmente, não para o mesmo espectador” e essa diferença aumenta por conta da estrutura narrativa, por mais experimental que seja uma narrativa ficcional. O fato adicional de o espectador normalmente adentrar ao filme sabendo tratar-se de documentário acarreta uma experiência radicalmente diferenciada entre ficção e documentário (Ramos, 2008, p. 21-26).

### **7.2. Biografias recentes: uma crítica**

Uma biografia ou qualquer que seja a abordagem documental sobre a vida de uma pessoa até pode ser, do ponto de vista institucional, um epitáfio, mas, neste caso, o documentário aproxima-se muito da fronteira da propaganda, do documentário moral e cívico ou mesmo da reportagem.

Jean-Claude Bernadet designa esse tipo de filme como “funerário”. Trata-se de uma “arte funerária”. Para ele, essa é a vertente que domina o documentário nacional que se dedica às cinebiografias. São as próprias “hagiografias do morto”, uma vez que as “zonas de sombras” são eliminadas. Para ele, aliás, nossos documentaristas evitam três coisas: “o poder econômico, em especial o sistema financeiro, o poder dos meios de comunicação e as Forças Armadas” (Caetano, 2019).

Além disso, explica Caetano (2019), “quem zela pela higienização das biografias de artistas mortos são seus familiares. Quem, no Brasil, consegue realizar um filme sobre um cantor, compositor, escritor, cineasta ou artista plástico sem apoio da família?”.

Ora, todas as biografias comentadas nesta monografia a respeito de Clementina de Jesus são funerárias (ver **Tabela 2, Apêndice**). Primeiro, os filmes pouco exploram as zonas de sombras tais como foram trazidas à luz pela HP. Depois, esses filmes em geral se esquivam de problematizar e, na verdade, confirmam a narrativa fixada pela elite que controlou a carreira de Clementina de Jesus.

A ideia do argumento de documentário proposto neste trabalho é romper com o padrão, para incorporar as asserções desenvolvidas por intermédio da HP e, também, mostrar Clementina de Jesus de um ângulo menos folclórico e sem recorrer a qualquer teleologia.

Para tal empreendimento, é necessário um exercício de mudança de perspectiva. Algo similar a pôr no lugar do dia 13 de maio, por exemplo, “resultado de uma historiografia oficial contada a partir da perspectiva dos vencedores”, o dia 20 de novembro, “uma conquista (...) dos libertos”. Em lugar de se fazer a “musealização [*sic*] da dor”, como tanto se fez por meio de Clementina de Jesus, “evocar a resistência”, isto é, em vez de dar caráter de patrimônio à dor, dar caráter de patrimônio à luta. Aliás, é por isso que dor, no título desta monografia, tem cor. Isso se torna mais importante hoje, em que não mais uma elite é capaz sozinha de produzir conteúdo. A tecnologia digital permite justamente o contrário: se uma elite dominou certo setor da cultura, no Brasil, por conta da limitação dos meios e da dificuldade de acesso à comunicação, a contemporaneidade dá amplas possibilidades para que “a memória não esteja mais na mão de uma elite”, como explica a Professora Jamile Borges (Passos, 2019). Portanto, um dos protagonismos de Clementina de Jesus reside exatamente em ter resistido quase impávida, para além dos 80 anos, a uma invasão sistemática, continuada e severa em relação à sua identidade de mulher anciã negra, para fins que provavelmente ela sequer fazia ideia.

Na elaboração do argumento, a seguir, adapto os tópicos recomendados no *Manual DOCTV IV* (TV Brasil, s. d.).

### **7.3. Argumento de Tina**

O argumento baseia-se nos resultados apurados a partir da aplicação do método da hermenêutica da profundidade (HP) proposto por John B.Thompson. De uma maneira simplificada, em resumo, cada etapa do método foi aplicada à trajetória artística de Clementina de Jesus. Com base na interpretação do campo doxológico a partir de formas simbólicas audiovisuais, análise sócio-histórica, análise da narrativa que foi construída pelos intermediários culturais para erguer uma figura mitológica relacionada com uma África idílica e, por fim, interpretação dos achados analíticos concluiu-se

(reinterpretação do campo doxológico) que uma elite constituída predominantemente por homens brancos dispôs, a partir de relações de poder, da vida de Clementina de Jesus, para fins instrumentais, no âmbito da formação de uma suposta identidade cultural brasileira e de uma suposta democracia racial, na esfera música popular dos anos 1960 a 1980.

a) Visão Original

Clementina de Jesus amou três coisas na vida cujas evidências não foram apagadas pelos equívocos biográficos e pela narrativa que oficialmente foi fixada pela elite que dirigiu sua carreira:

1. O marido querido, Albino Correa Bastos da Silva (Albino Pé Grande), aquele mesmo que levava para ela o café da manhã na cama e que com ela parece ter mantido vida sexual ativa, de acordo com o que deixa transparecer em depoimento.
2. O ofício de devota católica com foco específico em Maria, nas representações de Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhora da Glória, aquelas mesmas de manto sempre azul.
3. O canto em privado, seja em casa, sobretudo na infância e na juventude, seja nas festas, casas e locais onde frequentava com o marido ou com as pessoas que a iniciaram nos carnavais, comemorações religiosas, bailes e folguedos do Rio de Janeiro: o mesmo canto que a fazia cantar como a necessidade que tem cada pessoa de respirar para viver.

Um documentário focado nesses três eixos permite preencher zonas pouco iluminadas da vida de Clementina de Jesus, fazendo emergir não o ícone consagrado ou tampouco a personalidade sofrida com uma estrada repleta de dor, mas a mulher negra em seu estado de plenitude, em uma subjetividade que se objetiva por meio do aparato oferecido pelo audiovisual, possivelmente de uma maneira bastante diferente das tentadas anteriormente nos documentários até aqui revisados, com um barroco e um derramamento que, afinal, terminam por apagar a voz da cantora (ver **Tabela 2, Apêndice**). O que foi dor não será escamoteado, mas não precisa ser a tônica e o timão. E o que foi resistência não será minimizado, mas ressaltado no cotidiano que cumpriu nos momentos de vida e nos episódios de contestação durante a vida profissional, como no famoso episódio reproduzido, para fins jocosos, em um de seus discos, quando quase dá um basta na produção, ao se desentender com os músicos (*Clementina e convidados*, 1979).

Não é outra a razão de se evitar, na trilha sonora do documentário, o canto de Clementina de Jesus, para que, ao contrário, ela seja ouvida por intermédio de alguém que teve uma vida paralela, quase um seu *alter ego*: a cantora Maria Aparecida Martins (Aparecida).

O documentário pretende transmitir uma imagem da cantora sem boa parte das inúmeras camadas que os mediadores culturais foram adicionando à sua imagem e cuja *doxa* tão bem expressa por meio de inúmeras formas simbólicas.

Por fim, depoimentos de especialistas, integrantes daquela elite, familiares e outras pessoas que estiveram presentes ou contribuíram com a visão que pretende ser combatida não devem fazer parte do projeto.

Esta é a visão original sobre o processo contemporâneo abordado, que a ideia audiovisual há de por em um novo lugar, à maneira de uma retificação crítica de si mesmo, não para uma retratação, porque a história é irrevogável, mas para esclarecer mais o que foi toda essa história.

#### b) Proposta de Documentário

O documentário alterna documento com trechos dramatizados a partir dos três eixos subjetivos da vida de Clementina de Jesus: Albino Pé Grande, os santos católicos e o cantar profano e mundano, vinculado ao anonimato e amadorismo.

No que se refere ao documento, o resgate de pessoas que viveram o entorno da cantora, mas nunca apareceram na *doxa*, documentos inéditos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, do Instituto Moreira Salles e do Arquivo Nacional, reconstituição de atividades artísticas e culturais pelas quais a cantora passou em sua vida são fundamentais.

Em relação aos trechos dramaturgicos, imagino a dramatização de ao menos três episódios: a intimidade presumida entre a cantora e o marido; o ritual católico na festa profana e na festa religiosa da Glória e da Penha; o diálogo entre Clementina de Jesus e os músicos e tantos outros que demonstram a irritabilidade da cantora e o próprio estresse em relação à carreira que a vida lhe impôs para usufruto alheio.

Documento e drama, pois, serão compatibilizados em uma narrativa coerente, de tal maneira que, quando o documento não é capaz de mostrar, o drama permite presumir, sendo aí justamente o momento pelo qual a asserção se introduz, bem como as hipóteses obtidas nesta monografia.

A ética escolhida é a “interativa/reflexiva”: o sujeito-da-câmera se constitui com uma visão crítica a todos os valores que supõem distanciamento, recuso ou imparcialidade. O documentário, nesta perspectiva, abre-se para o acontecimento indeterminado, quando se interage, por exemplo, com pessoas entrevistadas. A tomada é determinada pelo desenrolar dos acontecimentos. O aparato faz parte do campo filmado. Por outro lado, no que se refere ao documentário dramático, persegue-se a representação de uma história, de modo a dar vazão à subjetividade da biografada (Ramos, 2019).

Referências básicas são: *Crônica de um verão* (Jean Rouch, 1961), *Os catadores e eu* (Agnès Varda, 2000), *Fugindo do passado: um drink para Tetéia e história banal* (Adélia Sampaio, 1987), *O silêncio dos outros* (Almudena Carracedo e Robert Bahar, 2019) e *Desarquivando Alice Gonzaga* (Betse de Paula, 2017).

#### c) Eleição e Descrição dos Objetos

Materiais de arquivo: o objetivo é recuperar material inédito da vida cotidiana de Clementina de Jesus ou de interstícios entre apresentações, quando despida da aparência doxológica produzida pelo audiovisual. Muitos desses arquivos, justamente por não cumprirem o propósito da narrativa oficial, não foram aproveitados pelos documentários sobre a cantora (ver **Tabela 2, Apêndice**).

Personagens: o documentário não é sobre Clementina de Jesus, o que talvez diferencie bastante dos demais, mas sobre a memória subjetiva da cantora, razão pela qual a seleção das personagens deve ser criteriosa para evitar o erro do efeito hagiográfico, isto é, retratar o morto. Trata-se de reminiscências, sensações, sinestésias. Para isso, o aspecto dramático é fundamental, a partir de materiais deixados pela cantora que demonstram os três eixos. Quem, afinal, foi Pé Grande? O que tinha de singular naquele casal? O que se via exatamente nas comemorações profanas e religiosas das festas católicas frequentadas por Clementina de Jesus? Qual a natureza do canto *a capella* e em privado tão amado por Clementina de Jesus em sua oralidade exacerbante? São questões que a pesquisa documental necessita responder para dar musculatura ao roteiro.

Trilha sonora: fundamental nesta eleição é a supressão do canto de Clementina de Jesus em prol do canto de Aparecida, como se esta cantasse para aquela. A festejada cantora sai de cena com sua voz para dar voz ao *alter ego*, à vida paralela: com isso, Aparecida estará recitando a vida social de Clementina de Jesus sem que o documentário se preocupe diretamente com isso (pano de fundo).

#### d) Estratégia de Abordagem

A memória é acessada pelos materiais de arquivo, mas montados de tal maneira que permitam vasculhar os aspectos sensíveis e íntimos da cantora, num afastamento conveniente em relação ao que a pesquisa permitiu observar em relação à trajetória de Clementina de Jesus. A negritude, por exemplo, deixa de ser a condição mais ou menos pitoresca e redentora, para ser a condição básica, natural, que surge como dada. Por outro lado, a identidade feminina, na maioria das vezes posta em plano secundário, deve assumir, nessa memória, o comando.

A reminiscência vem por intermédio das pessoas sobreviventes, isto é, anônimos que tiveram contato com o cotidiano da cantora e que pouca influência ou relação tiveram com o mundo da indústria cultural para o qual ela trabalhou. Esse percurso bergsoniano

atinge, sobretudo, a vida social da cantora em contato com a capital, os anos de adaptação e o período no qual aprendeu a cantar mercê das influências que teve.

A voz da cantora e a personalidade surgem pelo drama a ser representado com base em pesquisa de documentos existentes, nos quais a cantora manifesta o desconforto com o mundo hostil que a cerca e no qual tinha de buscar o ganha-pão.

Por fim, deve fazer parte do documentário uma narrativa entrecruzada com os fatos para resumir os achados da pesquisa, evitando-se, naturalmente, polêmicas inúteis, mas dando a cada ator social a responsabilidade histórica pelo papel desempenhado no passado cujos ecos ainda persistem.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Capítulos de aplicação da HP respondem ao problema de pesquisa proposto neste trabalho, que se desdobra nas questões:

P1: Qual interpretação pode ser feita a respeito da compreensão (mensagem) de Clementina de Jesus através (transmissão) do audiovisual (meio), no sentido da hermenêutica de profundidade (HP) (Thompson, 2018)?

P2: Como o procedimento adotado para responder P1 contribui para o desenvolvimento de argumentos para documentários?

P3: Que novo olhar se pode lançar sobre a vida e a obra de Clementina de Jesus, à luz de P1 e de P2?

Mais especificamente, o Capítulo 6 responde P1, ao oferecer uma interpretação a respeito da compreensão (mensagem) de Clementina de Jesus através (transmissão) do audiovisual (meio), no sentido da hermenêutica de profundidade (HP), na forma de uma reinterpretação.

Em relação a P2, a resposta a P1 permite o desenvolvimento de argumento de documentário, na medida em que é possível desconstruir por completo as formas simbólicas, para erigir uma nova interpretação a ser submetida à crítica pública, neste caso na forma de um argumento. Esse procedimento, como se vê, pode ser utilizado pelo audiovisual na elaboração de documentários que desejem se afastar de criações excessivamente motivadas pelos sujeitos sociais que usam ou promovem relações de poder e dominação e, no lugar, oferecer uma narrativa crítica à narrativa vigente.

Em resposta a P3, por fim, o argumento proposto no Capítulo 7 é um novo olhar lançado sobre a vida e a obra de Clementina de Jesus, à luz de P1 e de P2.

O principal desafio desta pesquisa foi a confecção do **Apêndice**, consistente na análise das formas simbólicas constituintes da *doxa*. O trabalho não é meramente descritivo e requer certa pachorra para assistir e ouvir os arquivos, tornando-se, porém, prazeroso no modo pelo qual fazem brotar o próprio jeito de ser de um país, se é que se pode chamar assim o comportamento mais ou menos médio das relações sociais que desembocam nas formas culturais que se apresentam diante dos olhos e dos ouvidos pelo audiovisual. O procedimento que se usou em uma análise vai servir para a seguinte, de modo que, ao fim e ao cabo, é notável a existência de uma estrutura mais ou menos coerente no âmbito do senso comum.

Trabalhar com temáticas como o racismo, especialmente este nosso, o de marca, é concomitantemente desafiador e melancólico, porque mal se termina de analisar um caso como o desta pesquisa e observamos bem ali em frente alguma manifestação racista – e mesmo todo o ferramental teórico é incapaz de, por ora, eliminar esse Mal. Contudo, o mais importante é haver pesquisas similares e políticas públicas eficazes para, se não extinguir, pelo menos minimizar essa patologia social.

O trabalho tem algumas limitações, especialmente a do espaço – não é possível a um trabalho de conclusão de curso esgotar o assunto, razão pela qual é necessário juntar mais casos e se debruçar sobre eles – e de tempo: o cinema nacional nasce racista – lembremo-nos da *mise-en-scène* do preto que brinca com o sapo em *O tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) (ver Gomes, 1974, p. 146-148) – e provavelmente toda a nossa produção artística inicial, de modo que o próprio cinema ainda está a esperar uma análise similar, desta vez em relação ao papel desempenhado pelos negros, algo, aliás, já reclamado por Gomes (1974).

É necessário fazer a história aflorar de um passado cada vez mais coberto em camadas de esquecimentos, naturalizações e abrandamentos. A revisão histórica é crucial não apenas para que não se repitam os erros, inclusive no cotidiano, mas também para manter coesa e rija a dignidade de todo o povo negro.

Esse é o maior legado que Clementina de Jesus nos deixou.



## APÊNDICE

Tabela 1 – Formas simbólicas de diversas fontes (textos, vídeos, músicas, filmes etc.)

FORMA SIMBÓLICA SELECIONADA	REFERÊNCIA OU FONTE	DESCRIÇÃO DOXOLÓGICA	CONTEÚDO DOXOLÓGICO CENTRAL
<i>Cartola – música para os olhos</i>	Cartola – música para os olhos (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007)	Aproximadamente aos 47 min. deste documentário surge uma foto de Clementina de Jesus no contexto do restaurante ZiCartola, sabidamente frequentado por ela. Na foto, ela aparece com roupas e cabelo da moda da época, exatamente como uma mulher de classe média, de pé, usando um leque. Os cabelos, sem turbante, lenço ou torço, parecem estar alisados ou sob uma peruca. Nada lembra o figurino que iria encarnar mais tarde, à maneira ora de baiana, ora de mãe de santo, ora de suposto figurino afrodescendente. Ela parece cantar. Um detalhe é familiar, o movimento das mãos. Nelson Cavaquinho aparece no trio que a acompanha. Na época, Clementina de Jesus ainda não havia feito sequer o primeiro show (antes de dezembro de 1964, portanto).	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração.
<i>Benguelê</i>	<i>Benguelê</i> (Odeon, 1965)	A música foi cantada pela primeira vez por Clementina de Jesus durante o show Rosa de Ouro (1964). As biografias, reportagens, depoimentos e o próprio vinil original confirmam. A interpretação foi a que mais causou sensação para quem viu o espetáculo e repercutiu, até hoje, na <i>doxa</i> , como no trecho do documentário <i>Rainha Quelê, Clementina de Jesus</i> (Werinton Kermes, 2011). A mexida de braços, a aparição no palco, o cenário favorável, faziam Clementina surgir com as características mitológicas a ela tantas vezes atribuídas. Essa música foi atribuída, por muito tempo, à própria Clementina de Jesus (no vinil lê-se “folclore”), teria sido por ela recuperada de memória a partir de sua infância, atribuindo-se aí os valores de ancestralidade, ligação com a África etc. (Castro et al., 2017, p. 109). Entretanto, algum tempo depois, o próprio HBC descobriu que a música era formal, isto é, foi composta por Pixinguinha (cf. o posfácio escrito por HBC na biografia de Clementina (Carvalho, 1988)), o que se confirma hoje na indústria fonográfica, quando se leem os créditos.	Clementina de Jesus encarna/personifica um mito africano, tal como o enxergam os mediadores culturais esse mito (forte ligação com o candomblé, a umbanda e cultos religiosos similares).
<i>Book Clementina de Jesus (Anexo I)</i>	Arquivo Nacional	O <i>book</i> constante do <b>Anexo I</b> foi confeccionado a partir de fotos disponibilizadas pelo Arquivo Nacional e percorrem um período muito grande. Possivelmente são os retratos originais de fotógrafos da imprensa local. O	Nas aparições públicas, no exercício de cantar,

		<p>interesse da <i>doxa</i>, no caso, é o de observar o aspecto visual da cantora. A Foto AI.1 é do show Rosa de Ouro, bastante conhecida, na qual Clementina de Jesus está rodeada dos instrumentistas. Nota-se a cantora ainda completamente despida do usual turbante e das roupas similares às de baiana, mãe preta, mãe de santo etc. O gesto de mãos caracterizado tantas vezes na <i>doxa</i>, como sendo seu, fica evidente. A Foto AI.2 é a pose em privado, muito utilizada, quando Clementina se debruça na janela de sua casa de vila. Aqui de lenço branco e com figurino próximo ao mais usual, apesar de estar em casa, possivelmente em 1969. Essa posição nos reporta de imediato às esculturas populares de pretas na janela. Na Foto AI.3, Clementina aparenta tocar surdo. Embora possa não ter tocado mesmo, conhecia muito bem. Parece muito mais jovem e encontra-se em trajes da moda de sua época. O lenço é o de dona de casa, sem qualquer caracterização com os dos shows. Possivelmente 1966. A Foto AI.4, mais uma vez, é do show Rosa de Ouro. A aparência de Clementina surpreende. O figurino é o típico das mulheres de classe média e classe alta da década de 1960. O coque no alto é bem característico dessa época. Não seria impossível confundi-la com uma Jacqueline Kennedy, a não ser pela tez. O figurino é idêntico. À esquerda a famosa projeção inventada por HBC no cenário e à direita o conjunto acompanha Clementina. Ela canta com Zé Keti. Na Foto AI.5, Clementina com Paulinho da Viola. O fotógrafo focou no rosto reluzente da cantora e mostra a total nudez da cabeça. Possivelmente um ensaio para o Menestrel ou Rosa de Ouro, provavelmente 1964. Na Foto AI.6, Clementina envolta em um casaco de plumas com a cabeça igualmente nua e os cabelos em coque. Possivelmente o ano era 1972, portanto década de 1970. Na Foto AI.7, Clementina canta ao lado de Nelson Cavaquinho com vestido da moda da época, mas um inusitado sapato do tipo tamanco (alto), raramente visto em outras ocasiões. O cabelo em trança no alto é adornado por uma passadeira branca, portanto sem torço ou turbante. 1972 também. Na Foto AI.8, do mesmo show, de outro ângulo. No segundo plano, dá para apreciar o público: uma plateia de jovens de classe média. Nessa foto é possível apreciar com mais clareza o jogo de braços de Clementina de</p>	<p>Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração.</p>
--	--	--	---

		<p>Jesus, que lhe marcaria nos shows. Aqui com mais agilidade, por estar mais jovem. Esse show foi Encontro do Samba, no Teatro Opinião<sup>1</sup>. Provavelmente cantou <i>Incelença</i> (11ª canção). A Foto AI.9 é de mesmo contexto que a AI.6, em ângulo diferente. Nas costas da foto, há uma inscrição datilografada: “Clementina, mãe de todos”. Na décima foto (AI.10), Clementina ao lado de Aracy Cortes, em passeio pela Baía da Guanabara. Trata-se da época do show Rosa de Ouro, de 1965. No verso da foto, há um recorte de jornal para a qual a foto serviu, com a inscrição: “<i>A partideira Clementina de Jesus e a sambista Aracy Côrtes à bordo do Debret apreciam a baía [da Guanabara]</i>”. A expressão partideira foi inventada por HBC, conforme posfácio da biografia de 1988 (Carvalho, 1988). Também de cabeça nua, aparece Clementina de Jesus na última foto (AI.11), segurando o seu LP <i>Clementina, cadê você</i>. No disco, aparece com traje já próximo do figurino criado depois, vestido e colares brancos, mas sem torço, lenço ou turbante. Ao seu lado, Nelson Sargento. Trata-se do lançamento do disco, no MIS. Esse <i>book</i> está tal como foi achado no Arquivo Nacional. As fotos juntas mostram uma curiosidade: Clementina de Jesus praticamente sem o figurino que somente se consolidaria metade acima da carreira. O interesse, aqui, é mostrar um divisor de águas doxológico: a questão do figurino, especialmente as vestimentas de cabeça, foi se constituindo aos poucos, sobretudo a partir da década de 1970.</p>	
<i>O leão de sete cabeças</i>	<i>O leão de sete cabeças</i> (Glauber Rocha, 1971)	<p>Como se sabe, esse filme foi realizado no Congo Brazzaville (República do Congo, colônia francesa até 1960), África, durante o exílio do cineasta baiano. Na sequência anterior, um negro é convencido por brancos a assumir a república liberta (aproximadamente 48 min.). Trata-se da Nova República que sucede a colônia. A sequência seguinte é a de festa de posse e discurso do novo presidente. Exatamente aí é Clementina de Jesus introduzida cantando <i>La marseillaise</i> em português. O novo presidente, a partir de uma reivindicação que faz no ato de posse (sequência anterior), aparece com trajes franceses do tempo da Revolução. No exato momento em que o novo presidente elogia a herança ocidental que ele trás para aquela república, como as liberdades individuais, o cristianismo e o capitalismo, a arte, a ciência, em suma, a “civilização”,</p>	Clementina de Jesus encarna/personifica um mito africano, tal como o enxergam os mediadores culturais esse mito (forte ligação com o candomblé, a umbanda e cultos religiosos

<sup>1</sup> Ver <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opinioao>.

		desponta a voz de Clementina cantando, com o discurso da personagem no <i>back</i> . A imagem é apoteótica (50:50 - 52:30 min.).	similares). Neste caso específico, o mito possui fortes nuances da antropofagia.
<i>Clementina de Jesus – A arte do povo infestada de parasitas</i>	Tinhorão (1976)	Clementina surge, no centro do artigo, com a ilustração do LP <i>Clementina de Jesus – convidado especial: Carlos Cachça</i> (Odeon, 1976). Ela é comparada, no texto, às pessoas humildes e de boa fé, cujo extremo é o escravizado de cabeça branca, que, ao fim da vida, agradece ao senhor por ter sido escravizado, isto é, agradece o próprio algoz por água, comida e moradia. Para o autor, os produtores culturais agem como exploradores dos dotes artísticos e populares da cantora, que se manteria inconsciente dessa exploração. Ele descreve brevemente a já batida e rebatida história de descoberta da cantora, na Taberna da Glória, pelo mediador cultural HBC, quando ainda era “simples empregada doméstica”, assumindo-a como “padrinho”, levando-a do antológico espetáculo Rosa de Ouro até o Festival de Arte Negra de Dacar. Clementina aqui é assumida como meio para uma crítica ácida e severa de Tinhorão contra produtores culturais que usam o/a “artista do povo para consumo e catarse da classe média”. Mas não só. O crítico musical espezinha o disco. No que se refere à imagem que Tinhorão tem de Clementina, tem-se que ela é considerada uma “velha senhora” ingênua, sistematicamente explorada pela indústria cultural, para deleite próprio, portadora de uma “voz rude” que teria seduzido a classe média, especialmente por ser “neta de escravos fluminenses”. Clementina teria sido transformada em um “totem” a partir do mau-caratismo de todo esse sistema. Essa sensação causada por Clementina teria como melhor exemplo Caetano Veloso, que a ela dedicou a canção <i>Marinheiro Só</i> . Note que isso vai mais além, pois Tinhorão constrói uma imagem ainda mais terrível, ao admitir que Clementina arrastou atrás de si uma horda de interessados, para se aproveitarem do talento da cantora, a ela agarrando-se como “pingentes”. Para ele, isso, em parte, decorre do carisma da artista, de modo que, por ser uma farsa, essa	Os mediadores culturais e admiradores próximos de Clementina de Jesus eram exploradores contumazes do manancial artístico e cultural da cantora e esta se aproximava do comportamento da preta de casa ( <i>house nigger</i> <sup>2</sup> ).

<sup>2</sup> A esse respeito, ver o discurso de Malcom X, *Message to the Grass Roots*, proferido em 10 de novembro de 1963, na Northern Negro Grass Roots Leadership Conference. Está disponível no YouTube sob o mesmo título.

			<p>construção teria dado “prejuízo” à arte (estético e sensível) e à “própria Clementina” (material). Essas pessoas que rodeavam Clementina como vampiros, a exemplo de Milton Nascimento e João Bosco, são, para o crítico, “equivocos culturais”. Uma das faixas do disco, Pergunte ao João, alude a “brequinhos rítmicos desmunhecantes”. Por fim, “o disco só não tem nada de arte verdadeira de Clementina de Jesus e de Carlos Cachça. Mas tem toda a mentira dos piolhos [por exemplo, os infelizes arranjos feitos em algumas canções e certos problemas técnicos] que representam o momento equivocado da arte ao nível da classe média.”</p>	
<i>Clementina de Jesus (1976)</i>	Disponível no YouTube	no	<p>Se alguém perguntasse, afinal, quem era Clementina de Jesus fora dos palcos, da TV e do cerco dos produtores e artistas que, ao longo do tempo, povoaram o seu convívio, bastaria exibir esse vídeo. Clementina de Jesus aparece aqui já bem idosa, debruçada da janela, falando com um desconhecido repórter. Não é possível esclarecer bem a razão pela qual esse arquivo trás a marca do Arquivo Nacional, mas é um flagrante de Clementina como ela possivelmente foi a vida inteira. Mais do que isso, ela aparece em trajes domésticos, naturalmente melancólica, na casa de vila de Oswaldo Cruz, exatamente onde gravou o documentário com Caterina Valente, quando aparece completamente paramentada. O ano é o de 1976. O repórter está encostado na alvenaria da frente da casa e faz pergunta a uma Clementina bastante sisuda, bem diferente daquela de outros vídeos, debruçada sobre o parapeito. O repórter pergunta como foi sua iniciação musical. Ela afirma que foi em Jacarepaguá, quando cantava músicas religiosas na igreja. “Quem é que te descobriu?”. Nesse momento, a câmera atinge o zoom máximo para pôr Clementina em close, num olhar perdido no horizonte, com alguma pouca alegria: “foi o poeta Hermínio Bello de Carvalho, aquele chefe que tá ali na parede; foi ele quem me descobriu”. Depois Clementina afirma, com grande orgulho, que tem viajado pelo Brasil todo, coisa que jamais pensou, e feito shows por muitos lugares, parecendo certo que irá a Recife agora e outros lugares, mas disse não saber quais exatamente. O repórter depois pergunta se a Clementina cantora poderia existir sem a Clementina dona de casa. Essa pergunta deixa claro o quanto o vídeo foi construído para apresentar Clementina na figura de dona de casa. Ela responde que não é possível dissociar. Para ela, a Clementina é a mesma quer</p>	<p>Clementina de Jesus, em privado, não usava qualquer indumentária similar à que tradicionalmente se associa aos cultos de religiões como candomblé, umbanda, macumba e similares. Por outro lado, o comportamento corporal e de posições fazem referência a certos estereótipos sociais dos negros, como o da negra debruçada em parapeitos de janelas ou da negra de lenço na cabeça perambulando nas vilas. Por fim, a</p>

		<p>cante, quer lave roupa, quer faça qualquer coisa. “Sou sempre a Clementina”. A câmera, para Clementina, é indiferente e ela jamais encara o repórter. Chama à atenção a casa ser pintada de verde (vedações) e rosa (paredes). Essa entrevista é um arquivo que aparece no documentário mais recente de Clementina (<i>Clementina</i>, Ana Rieper, 2018).</p>	<p>cantora não desassocia a função de cantora com a função de casa, exercida no lar ou perante a família.</p>
<p><i>Clementina de Jesus - entrevista</i></p>	<p><i>Clementina de Jesus – entrevista</i> (TVE, 1976)</p>	<p>Esse é o vídeo completo cuja parte mais conhecida, disponível no YouTube e analisado acima, é reproduzida no documentário de Ana Ripper. Analiso a segunda parte, que sucede uma cisão (2:24 min.) significativa, quando Clementina passeia, pelo beco da casa de vila, com roupas de casa, com o repórter. Clementina aparece manquitolando, de mãos para trás, quase em desequilíbrio, até o momento em que consegue chegar à janela (pelo lado de fora) para se amparar. Faz referência ao show no Teatro Jovem (Rosa de Ouro) e como a carreira, a partir daí, principiou: “a minha, a minha linda carreira”, diz. Nesse momento ela faz um gesto com os olhos para o céu em expressão de desdém e auto-ironia. Claramente o repórter fica desconsertado. A partir daí, a conversa vai para a sugestão do repórter de mudar as cores da parede da casa de verde e rosa para o branco, cor de Oxalá, segundo Clementina, lembrada a muito custo, “cor da sorte”. A casa, para ela, é o “barraco”.</p>	<p>Clementina de Jesus, em privado, não usava qualquer indumentária similar à que tradicionalmente se associa aos cultos de religiões como candomblé, umbanda, macumba e similares. Por outro lado, o comportamento corporal e de posições fazem referência a certos estereótipos sociais dos negros, como o da negra debruçada em parapeitos de janelas ou da negra de lenço na cabeça perambulando nas vilas. Também, a memória da cantora é percorrida por entidades associadas</p>

			aos cultos de matriz afro-brasileira. Por fim, a cantora não desassocia a função de cantora com a função de casa, exercida no lar ou perante a família.
<i>Apostila Digital nº2 - Projeto Pixinguinha 1978</i>	FUNARTE (s/d)	Clementina de Jesus retorna ao Pixinguinha em 1978 ao lado de Xangô da Mangueira. Na foto da apostila, enverga o figurino de mãe de santo com o sorriso peculiar.	Clementina de Jesus mimetiza uma mãe de santo de modo muito similar a Menininha do Gantois, com o jeito peculiar de amabilidade.
<i>Cartola e Clementina pedem aposentadoria para artistas</i>	Jornal do Brasil (1979, p. 21)	Mais do que a reportagem, que faz alusão ao encontro entre Clementina de Jesus e outros artistas com o então Ministro da Previdência Social, Jair Soares, intermediado por Cartola, para pedir a aposentadoria dela por meio de uma carta, é importante notar a fotografia. Nela, Clementina de Jesus aparece completamente despida do figurino usual presente enquanto artista. Portando o sorriso usual, aparece por detrás do aperto de mão entre Cartola e Jair Soares. Segundo o Ministro, a situação deveria ser regularizada, uma vez que pessoas como eles dois contribuíram “para que o nosso país seja hoje alegre e feliz”. O ano era o de 1979, sob o Governo Geisel. A reportagem converte um pedido direto de aposentadoria por Clementina de Jesus em “regulamentação da aposentadoria dos artistas”. O exame do assunto ficou sob o encargo do Presidente do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), segundo a reportagem.	Clementina de Jesus teve contato direto com a categoria do favor político graças aos mediadores culturais.
<i>Dossiês de 12 de dezembro de 1979, 23 de fevereiro de 1979 e 18 de outubro de 1982</i>	Arquivo Nacional (1996)	Esse arquivo é possivelmente um dos que mais suscita questões simbólicas em confronto com o período de vida de Clementina, o da ditadura cívico-militar e do Movimento Diretas Já. São dossiês do aparelho de Estado de então que dão conta de shows realizados contra a ditadura. O constante do dossiê de 18/10/82,	Clementina de Jesus foi levada a participar em shows possivelmente

		<p>dito I Festival Nacional das Mulheres nas Artes, ocorreu no período de 3 a 12 de setembro de 1982. Segundo o dossiê, o show foi promovido por Ruth Escobar e patrocinado pela Editora Abril. Clementina apresenta-se, segundo o dossiê, logo no primeiro dia, com a presença da representante da Revista Nova (Editora Abril), Neide Arcanjo Rose Lacreta, As Frenéticas, Jurema Pena, Célia e Annie Girardi, “representando as mulheres socialistas francesas”. Mercedes Souza é relatada como representante das mulheres do Terceiro Mundo e, no final do parágrafo, o relatório diz: “No meio do público [estimado em 1000, ao ar livre, em frente à Assembleia Legislativa de São Paulo], dezenas de pessoas gritavam ‘abaixo a ditadura’”. O relatório conclui que “de modo geral foi defendida a liberação da mulher e o sistema socialista, não tendo havido ataques ao Governo”. O dossiê seguinte, de 20/2/79, faz referência à preparação do antológico Show da Anistia, no Canecão, Rio de Janeiro. Clementina de Jesus é listada ao lado de Cartola e Paulinho da Viola como uma das atrações que prestarão “apoio” ao show, o qual se destinava, segundo o dossiê, a arrecadar fundos para os anistiados e “aos presos políticos que estão sendo libertados”. O relatório abre nos seguintes termos: “dando prosseguimento à guerra psicológica destina a condicionar o público contra o Governo, o Movimento Feminino pela Anistia (MFA) e o Centro Brasil Democrático (CEBRADE), estão organizando um ‘Show da Anistia’ (...)”. O terceiro e último dossiê (12/12/79) tem por assunto “organização de festival por elementos do PCB”, datado de outubro de 1979. Trata-se da organização do Festival da Volta, por parte de Ruth Escobar, no teatro homônimo. Era a celebração do retorno de Luís Carlos Prestes. O dossiê inclui o nome de Clementina de Jesus na lista de artistas participantes em 24/11/1979.</p>	<p>hostis à ditadura cívico-militar de 1964-1985 sem ter ideia precisa do que estava fazendo.</p>
<p><i>Meu Boi Surubim, disco Estilhaços</i> (Cátia de França)</p>	<p><i>Estilhaços</i> (Epic, 1980)</p>	<p>Nessa música Clementina canta Boi Surubim com a cantora Cátia de França. Essa música é de autoria de Cátia França com inserções de citações de Guimarães Rosa. Aqui a voz de Clementina de Jesus é usada basicamente para acompanhamento e floreio musical. Cátia de França está no início da carreira quando lança esse disco, com apenas 33 anos. Clementina já tinha cerca de 80.</p>	<p>Clementina se prestou com relativa frequência a emprestar a imagem a artistas iniciantes inclusive cantando músicas bastante destoantes do</p>



			repertório inicial.
<i>Clementina de Jesus (1981)</i>	Acervo do Projeto Seis e Meia (1976), FUNARTE, disponível na página online da FUNARTE	Trata-se de um samba de louvor, composto por um conhecido engrandecedor das características aparentes de Clementina de Jesus (suposta origem banto, adereços e figurino), Elton Medeiros, no qual Clementina de Jesus é comparada ou mesmo igualada a personagens do catolicismo (por exemplo, a uma <i>Pietà</i> ) e da umbanda ou executa feitos próprios das entidades sagradas. Num prefácio falado antes da música, a qual, no show, se presta a invocar Clementina de Jesus (apesar disso, em 1981 ainda estava viva), Zé Ketí, que afirma “com orgulho” ter “descoberto” Paulinho da Viola, faz referência a HBC, repetindo a história segundo a qual o poeta a descobrira “numa festa na Igreja de Nossa Senhora da Glória”. A música homônima sintetiza com perfeição todos os designativos que as formas simbólicas associaram a Clementina de Jesus. À guisa de exemplos, da música se extraem os seguintes trechos: “Clementina de Jesus é minha mãe”, “minha santa Clementina é minha mãe”, “Clementina milagrosa é minha mãe”, “a bênção, mãe, Clementina”, “rogai por mim, Clementina”, “cantando tu és divina, meu amor”, “na umbanda tu és de Deus, Nosso Senhor”, “salve teus orixás, o teu povo baiano, o teu candomblé, o teu povo africano”, “oh, mãe, salve a cruz da nossa igreja”, “em teus passos, salve o teu guia de luz”. Entretanto, a designação decisiva pare ser: “nos teus braços dorme o Menino Jesus”. Esse tipo de construção doxológica é o mesmo que nos faz crer ser, por exemplo, Baby Consuelo uma cantora baiana, embora natural de Niterói (RJ). Num processo bastante conhecido no sotaque carioca de algumas zonas, o l é trocado por r, de modo que Glória torna-se “grória” e Clementina, “Crementina”.	Clementina de Jesus associa-se a entidades mitológicas, folclóricas ou religiosas como mãe preta, Nossa Senhora, especialmente na encarnação da Piedade, mãe de santo, mãe dos negros (em termos ancestrais) e entidade ambígua e sincrética perante o variado matiz religioso nacional (catolicismo, umbanda, candomblé, macumba etc.).
<i>Clementina de Jesus fala sobre Adoniran Barbosa (1982)</i>	Disponível no YouTube a partir do título	Trecho de reportagem sobre Adoniram Barbosa, no qual Clementina de Jesus dá um depoimento. Ela aparenta mais gorda do que efetivamente era e está acomodada em uma cadeira de balanço. Na cabeça, um lenço simples bem preso à maneira de touca. O ano, 1982. Na entrevista, Clementina faz referência a uma bebida que Adoniran teria oferecido a ela. Tendo, de início, recusado, aceitou e realmente fez um grande efeito, afirma com uma gargalhada. Generosamente concede uma “palhinha”, na capela, da música que gravou com Adoniran: <i>Torresmo à milanesa</i> .	Clementina de Jesus, em privado, não usava qualquer indumentária similar à que tradicionalmente se associa aos cultos de religiões como candomblé,

			umbanda, macumba e similares.
<i>Tetê Espíndola e Clementina de Jesus</i>	Disponível no YouTube a partir do título	<p>Encontro entre Clementina de Jesus e Tetê Espíndola, possivelmente em 1983, promovido por HBC para o Fantástico. A voz <i>off</i> é de HBC. Clementina abre com o canto <i>Agô</i> na capela. Comparece sem turbante, cabelos presos em coque, brincos, unhas e roupas brancas:</p> <p><i>Uma é rainha ginga da música brasileira, a que trás o canto e o banzo dos ancestrais africanos, Pixinguinha de rendas; a outra é uma voz rara dos pantanais com pássaros na garganta; (...) uma carrega séculos de música; a outra vem carregando um verde pantanal povoado de aves raras; os pássaros hoje se tocam as asas,</i></p> <p>Diz HBC, que repete a mesma história à quase púbere Tetê, e diz que havia visto Clementina de Jesus em 1962 cantando assim e teria sentido a mesma emoção quando ouvira Tetê cantar pela primeira vez. “Eu queria que você cantasse para minha mãe, minha mãe Quelé”, diz HBC a uma indiferente Clementina. Clementina parece querer acompanhar Tetê em <i>Sertaneja</i>, mas não é obviamente permitido. Ela move os lábios acompanhando a canção. A posição do microfone nas mãos de Clementina é de ataque, nunca de escuta. Clementina só recupera o entusiasmo quando começa a cantar outra vez, desta vez <i>Taratá</i>. As duas, por um breve momento do início, entram em um dueto aparentemente forçado e constrangedor para quem prestar bastante atenção. Um dos comentários em relação ao vídeo, que atinge quase 75 mil visualizações, é “o encontro de duas forças da natureza” ou “a Clementina sente-se mimada... Lindo, Maravilhoso!”</p>	Clementina se prestou com relativa frequência a emprestar a imagem a artistas iniciantes inclusive cantando músicas bastante destoantes do repertório inicial. Neste caso, em particular, aparece a tutela exercida por HBC e nota-se o desconforto da artista em relação a repertório ou atuações dessemelhantes aos de costume.
<i>Hermínio B. de Carvalho e Clementina de Jesus (1984)</i>	Disponível no YouTube a partir do título	Trecho do antológico show de Clementina de Jesus no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em relação ao qual Darcy Ribeiro travara uma luta pessoal para realizá-lo (Castro et al., 2017, p. 282). O interesse desse vídeo é o fato de HBC reproduzir exatamente o que Jacob do Bandolim fez com Elizeth Cardoso, por ocasião do encontro Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e Elizeth Cardoso, em 1968: Jacob narra, com a diferença no <i>back</i> , o encontro dele com Elizeth numa festinha de aniversário a partir da qual tudo aconteceu. O mesmo faz HBC, dedilhando o violão e contando a história já tantas vezes contada do encontro	Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da <i>doxa</i> . Essa descoberta acarretou

		<p>entre os dois e da “descoberta” da cantora para uma plateia embevecida e claramente advinda do topo da pirâmide social ou, pelo menos, da metade para cima. A similaridade impressiona, e pode ser uma imitação consciente em relação ao evento predecessor, uma vez que HBC foi mediador cultural de Elizeth Cardoso e dirigiu um memorável show em 1968 (<i>Elizeth Cardoso – Zimbo Trio – Jacob do Bandolim</i>, Museu da Imagem e do Som, 1968). Na verdade, despida de toda a aparência, recheios e enfeites, a <i>doxa</i> se repete, mas não percebemos. Dessa vez ele acrescenta a uma Clementina de Jesus aparentemente indiferente que encontrou “uma das pessoas mais lindas do mundo”, “um ser absolutamente encantado”, “todos vestidos de branco como fiz questão de vir vestido hoje para homenageá-la”, “Clementina de Jesus Bello de Carvalho”, “ela absolutamente poesia no estado mais vegetal, mais puro que já encontrei só um similar na vida, que foi o Pixinga”. HBC enverga então a composição de sua coautoria, <i>Sei lá Mangueira</i>. Impaciente e incontida, Clementina sorrateiramente segue a música. De todas as imagens vistas até aqui é categoricamente onde aparece com o figurino supremo do que se identificou como “coisa de santo”, “de candomblé” etc. Há um momento em que ela tenta confirmar a letra com HBC. E isso aconteceu em alguns trechos do show, quando Clementina esquece a letra e HBC prontamente lhe relembra. Na verdade, esse trecho do show foi usado em um <i>Caso Verdade</i> da rede Globo sobre Clementina de Jesus, exibido em 1984.</p>	<p>vários direitos especialmente o de tutela artística, o de mediação e o de criação, isto é, a sua obra: Clementina de Jesus tal como está em nosso imaginário simbólico, especialmente a questão da embriogênese: Clementina de Jesus teria sido um talento “primitivo”, autodidata e sobrenatural em estado puro. Também, emergem as características maternais (bondade, virtude e amor de pretas velhas),</p>
<i>Chico Rei</i>	<i>Chico Rei</i> (Walter Lima Jr., 1985)	<p>Clementina de Jesus aparece nos créditos de vozes ao lado de Milton Nascimento com duas músicas tocadas pelo Grupo Vissungo e com excertos de Naná Vasconcelos, que a acompanhara em <i>Taratá</i>. O filme trata da história de Chico Rei, com base em um poema biográfico de Cecília Meireles. A primeira música, <i>Chico reina</i>, ocorre aproximadamente 1 min 3 s, enquanto o senhor assina a alforria de Chico Rei. Nesse momento, Chico Rei abre um enorme sorriso ao portar a carta. A outra é <i>Quilombo do Dumbá</i>.</p>	<p>Clementina de Jesus é introduzida em situações que se aproximam ao comportamento do <i>house nigger</i>. Além disso, a imagem da cantora é associada a ecos do período</p>

			escravagista brasileiro.
<i>MPB - Clementina de Jesus - Mário Luiz Thompson (2013)</i>	Disponível no YouTube a partir do título	Clementina de Jesus interpreta três canções, <i>Pergunte ao João, Irene e Marinheiro Só</i> . As imagens foram captadas por Mário Luiz Thompson e o vídeo parece fazer parte do acervo do conhecido fotógrafo e cinegrafista da MPB, ainda vivo. Clementina surge em leve contra-plongê e com as vestes usuais: vestido branco inteiriço, como uma bata, pulseira e lenço enrolado em turbante. O show é acompanhado por instrumentistas (percussão e teclado/fole) e Clementina canta da ribalta de um teatro. Embora não exista data, algumas características do vídeo demonstram ser uma Clementina já próxima do fim, possivelmente entre 1980 e 1987. O show não parece ter uma direção adequada. Uma característica singular de Clementina, que é o de se inserir no coro (normalmente ela não deixa o coro fluir, tamanha a ânsia de cantar), aparece claramente.	Clementina de Jesus em representação típica, tal como os mediadores culturais a construíram: o branco do figurino e os adereços de baiana.
<i>Perdido na noite - Clementina de Jesus e o caboman (2011)</i>	Disponível no YouTube a partir do título	Esta talvez seja a peça mais paradoxal em relação à imagem feita a respeito da artista. Trata-se de um trecho do programa Perdidos na Noite, veiculado pela TV Bandeirantes, pelo apresentador Fausto Silva, no mesmo ano em que Clementina de Jesus fenece (1987). Foi um programa de grande sucesso das noites de sábado, na década de 1980, e não raramente as pessoas eram objeto de troça pelo apresentador, no auge do emprego de frases e ações de humor que nos tempos atuais não mais são tolerados pelos sujeitos das investidas. No programa, havia um funcionário negro ( <i>caboman</i> ) que era apelidado de Clementina por imitar a cantora (timbre similar) e provavelmente ser negro. Fausto Silva finalmente põe os dois em contato nessa noite. O homem, constrangido, aproxima-se de Clementina, conduzido por Faustão. Todos começam a rir, inclusive os músicos da cantora. De fato, a voz é impressionantemente idêntica. Clementina, que aceita a brincadeira, pede para ele imitá-la no Marinheiro Só. Essa é a deixa para que a cantora encete a famosa canção que com ela se confundiu. A aparência de Clementina, nesse vídeo, é completamente desconhecida, exceto pelo turbante, mal-ajambrado. Está, por exemplo, de calça e sapatilhas, e a voz parece	Clementina de Jesus sofria um severo racismo subliminar <sup>3</sup> , mas não tinha qualquer consciência a respeito.

<sup>3</sup> Designo de racismo subliminar aquele que é exercido por alguém que admira o objeto de racismo e normalmente o pratica sem ter clareza ou ideia dessa violação de direitos.

		<p>impotente. Usa um casaco branco sobre uma blusa rosa e está sentada. Nesse período, a cantora já não mais está sob a produção de HBC. Clementina é tratada pelo apresentador como Dona Clementina, o que suaviza bastante a situação humilhante e constrangedora. Esse é um dos vídeos mais visualizados da cantora.</p>	
<p><i>Verbetes sobre Clementina de Jesus disponível na página do Museu Afro-Brasil</i></p>	<p>Museu Afro-Brasil (2014)</p>	<p>Os designativos são bastante conhecidos:</p> <p><i>Sambista fluminense, dona de uma voz inconfundível, potente e ancestral, Clementina de Jesus foi a síntese do Brasil, expressão de um país de forte herança africana e de singular formação religiosa. Conhecida como Rainha Quelé, carregava consigo os banzos de seus ancestrais, transformados em cantos, encantos e segredos nos jongos, no partido-alto e nas curimas que cantava. Diferentemente das conhecidas e famosas 'divas do rádio' que brilharam na primeira metade do século XX, a cantora negra tinha um timbre de voz grave, mas com grande extensão e um repertório de músicas afro-brasileiras tradicionais. (...). Assim foi guardando na memória tesouros que mais tarde gravaria em discos.</i></p> <p>No texto, a mãe de Clementina seria uma parteira e HBC a teria encontrado não na Glória, mas na Penha (são festas e locais distintos).</p> <p><i>Unanimidade entre a crítica, Clementina foi louvada como elo entre África e Brasil, tendo sido reverenciada por grandes nomes da música brasileira, como Elis Regina, João Nogueira, Clara Nunes, Caetano Veloso, Maria Bethânia e João Bosco. Todos a tratavam com muito carinho, inclusive alguns a chamavam carinhosamente de mãe Clementina.</i></p> <p>O texto afirma que Clementina viveu a vida inteira no Morro da Mangueira e termina por dizer que faleceu em Inhaúma.</p>	<p>A voz de Clementina de Jesus era o aspecto mais notável na associação ao caráter “primitivo” ou “puro” de sua arte. Além disso, a cantora era fortemente associada a dois vínculos quase diretos: com a África da qual vieram as gerações originais de escravizados brasileiros e os ancestrais contemporâneos ao período escravagista brasileiro. Para as formas simbólicas, ela resumia e representava as duas coisas, quer pela arte, quer pelo jogo de corpo, quer pela</p>

			cor, donde a incessante adoração como mãe África e designações semelhantes, como Rainha Ginga.
<i>Caterina Valente visits Clementina de Jesus</i>	International Pop in Brazil (2015)	Esse é um item do <i>blog</i> International Pop in Brazil cujo tópico faz uma retrospectiva fotográfica da visita de Caterina Valente ao Brasil, para realizar o documentário, comentado acima, que Caterina Valente realizou com vários artistas brasileiros, quase todos negros, dentre os quais Clementina de Jesus. No <i>blog</i> , há fotos do <i>making off</i> do documentário. Numa delas, Clementina aparece sentada diante de Caterina e com um integrante da produção alemã. Em outra, aparece de pé, ao lado de Caterina. Nos dois casos, Caterina parece afagar mais Clementina do que o contrário. Numa foto, Clementina parece estar completamente fora do contexto fotográfico, ao contrário de Caterina, que faz questão de abraçar Clementina como nessas fotos de efeito pose, quando mostramos intimidade com alguém do lado. O <i>blog</i> trás uma foto da revista Manchete, embaixo da qual há a informação segundo a qual Caterina Valente teria vindo buscar “um pouco da cor local”, referindo-se à visita dela à casa de Tom Jobim.	De maneira incontestada, os brancos amantes do exótico ou do singular tinham especial apreço por Clementina de Jesus, mas em contato com ela buscavam extrair encantos, comandar o que desejavam fazer vir à tona à maneira de quem perscruta uma prova viva da negritude nacional.
<i>Clementina de Jesus inspira projetos e relançamento de seus discos</i>	Pennafort (2016)	Essa matéria faz referência a uma série de acontecimentos que estariam por vir em 2017, quando se comemoraria a data de 30 anos de morte de Clementina de Jesus. Algumas coisas se concretizaram, outras não. Documentário, biografia nova e mais detalhada e musical, sim, mas relançamento de toda a obra da cantora reunida em um só suporte, não, muito menos um DVD com a cantora (pelo menos em tiragem comercial) ou, ao que parece, uma cinebiografia realizada por Luiz Antonio Pilar. A respeito da cantora, a <i>doxa</i> reforça algumas interpretações, como “cantora de voz e interpretações singulares”, a suposição, constante da biografia mais recente da cantora (Castro et al. 2017), segundo a qual, ao participar do LP <i>O Canto dos escravos</i> (Estúdio Eldorado, 1982)	Clementina de Jesus se incluía muito mais no âmbito da música “de arte <i>pop</i> ” do que no da MPB propriamente dita. Isso decorre da estratégia da indústria cultural, a qual, sob o comando

		<p>“Clementina, talvez sem saber, recuperou cânticos da mesma região da África da qual sua família descende: Angola e Congo”. Alguns depoentes interpretam Clementina assim: “o que liberta Clementina é o canto, a memória de sua raiz cultural”, “Clementina de Jesus, do mundo, preta velha, mais uma, e uma preta pode falar de si, sem mistério, sem prosa cheia, sem rodeio”, “ela é a essência do Brasil dos anos 1950/1960, o meio do caminho entre o arcaico africano e a urbanização” e “foi revelada ao País aos 63 anos e não teve grande sucesso comercial, mas se tornou referência do canto negro”. Mais adiante a matéria afirma que HBC descobriu a cantora, mas o termo é colocado entre aspas.</p>	<p>de HBC e mesmo do de Faro, deixou-a demasiado associada aos próprios admiradores e artistas do arredor, que mais a consumiam do que a promoviam. Ao contrário: suas representações, na maioria das vezes, ajudaram a mocidade artística de seu tempo. Por outro lado, sua história de vida suscitou afirmações sem qualquer comprovação e ilações absurdas sem qualquer base histórica.</p>
<p><i>Descoberta aos 60 anos, Clementina de Jesus é a rainha do canto negro no Brasil</i></p>	<p>Villela (2017)</p>	<p>O título da matéria, que faz alusão aos 30 anos de falecimento da cantora, resume muito bem a <i>doxa</i>: Clementina de Jesus foi “rainha do canto negro do Brasil”. Em 2017 conserva-se, portanto, a mesma imagem traçada inicialmente para a cantora. A cantora é apresentada com a aparência de atuação: turbante, pulseiras e colares e o branco característico, em um desfile de 1969 da Mangueira. Repete-se a história: “ela foi descoberta por acaso, em 1963, quando já tinha completado 60 anos, pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho” e “elo” entre o mundo de cá (ritmos do século XX) e o mundo de lá (tempo dos escravizados). Existem, porém, algumas adições: ela é comparada às cantoras</p>	<p>Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da <i>doxa</i>. Essa descoberta acarretou vários direitos</p>

		Bessie Smith, Mahalia Jackson e Billie Holliday, teria sido iniciada em “ritmos do folclore africano”, na casa de Tia Ciata, “era a voz da autenticidade [,] a voz de uma negra que cantava por puro prazer”, tinha uma “presença cênica” muito bela, teria cantado, além dos cantos já citados nas biografias, curiosamente “cantos de reisado e folias” <sup>4</sup> e há o atributo de “compositora”. Segundo a matéria “ela resistiu a cinco derrames e dois infartos. Sua última apresentação foi no Teatro Carlos Gomes, em maio de 1987, ao lado de compositores e sambistas como Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra e Beto Sem Braço”.	especialmente o de tutela artística, o de mediação e o de criação, isto é, a sua obra: Clementina de Jesus tal como está em nosso imaginário simbólico. Clementina de Jesus, tal como uma empregada doméstica já idosa, era uma operária da música, que trabalhava doente e sem os cuidados de saúde adequados.
<i>Nega Duda canta Clementina de Jesus (vários títulos)</i>	Disponível no YouTube mediante a chave de busca “Nega Duda canta Clementina de Jesus”	Nega Duda é uma cantora de São Francisco do Conde, da região do Recôncavo Baiano, na qual grassa o samba de roda, autodesignada “sambadeira”, originalmente uma lavadeira de roupa de beira de rio <sup>5</sup> . No YouTube há uma série de vídeos nos quais, em shows pelo Brasil, como o do SESC Pompéia, intitulados de homenagem a Clementina de Jesus, a cantora canta músicas do repertório original de Clementina. Um dos vídeos, da produtora de Nega Duda, é	Ainda hoje Clementina de Jesus se presta a emplacar, com a representação que se fez dela, a carreira

<sup>4</sup>Afirma Silva (2018, p. 9) que “o jongo é uma dança em roda com tambores, os calangos, uma música que animava os bailes rurais com sanfonas e as folias, a reunião de grupos dos devotos dos Reis Magos, com cantos e símbolos devocionais, que percorrem várias localidades em épocas próximas ao natal. Em comum, as expressões tinham a marca dos versos e dos desafios, são expressões culturais dos descendentes da última geração de escravizados do sudeste, especialmente do Rio de Janeiro.” Na verdade, os reisados, folias de Reis e outras designações, ainda que no Brasil, especialmente no sudeste da cafeicultura escravagista, tenha se misturado e sofrido um novo significado e diversificação por parte de outras etnias, é de origem portuguesa, notadamente branca, de forte ligação com o catolicismo enviesado para o lado profano ou mundano. Remeto, mais uma vez, ao mestre: Cascudo (1984).

<sup>5</sup> Ver <https://revistaraca.com.br/a-historia-da-nega-duda/>.



		<p>um <i>teaser</i> no qual Nega Duda interpreta Marinheiro Só, que consagrou Clementina popularmente. Em outro arquivo, o vídeo apresenta uma imagem na qual metade da face é de Clementina de Jesus (preta retinta) e a outra metade de Nega Duda (mulata). Como a face dupla está em preto e branco, não há como distinguir a cor. Em um dos vídeos, <i>Nega Duda canta Clementina de Jesus em Fortaleza</i>, publicado por usuário da plataforma, Nega Duda canta cantos dos escravizados, constante do LP <i>O canto dos escravos</i> (Estúdio Eldorado, 1982). Diferentemente de Clementina de Jesus, a maquiagem de Nega Duda é bastante forte, usa turbantes de outras cores que não o branco e dança à maneira de samba de roda. No entanto, as referências dos vídeos atraem as imagens de Clementina de Jesus. Na maioria das referências da internet, Nega Duda é citada como representante do samba de roda, sem qualquer relação, ao que parece, com as músicas cantadas por Clementina de Jesus<sup>6</sup>. Alguns trechos de vídeos aparecem em preto e branco em meio aos trechos coloridos, o que dá a Nega Duda, obviamente, uma aparência retinta. Isso é bem claro no último vídeo da coleção do YouTube. Em um trecho de vídeo de uma reportagem<sup>7</sup>, aproximadamente aos 6:12 min., Nega Duda é instada a dar uma amostra de sua música pela apresentadora branca. A cena, com a supressão do contexto histórico, é idêntica à que vemos no documentário mencionado acima, no qual Caterina Valente visita Clementina de Jesus (<i>Documentário sobre Clementina de Jesus</i>, 2017). Nos dois casos, as duas cantoras como que sentem um “branco” na memória (Nega Duda admite; Clementina, não) por razões diferentes e começam a cantar. A reação da interlocutora branca, nos dois casos, é de deleite absoluto.</p>	<p>de talentos iniciantes. Permanece a representação estereotipada de nosso imaginário simbólico.</p>
<p><i>Documentário com história de Clementina de Jesus pode ser visto na internet</i></p>	<p>Shikama (2018)</p>	<p>Trata-se de matéria de apresentação do documentário <i>Clementina de Jesus – Rainha Quelé</i> (Wertinon Kermes, 2012). Mais importante do que a descrição do filme, interessa aqui a <i>doxa</i> do texto. Na matéria, Clementina é portadora de “voz rascante e gutural” (um comentário da reportagem reforça: “voz rouca e refinada algo único na MPB”) e foi “descoberta pelo pesquisador de MPB Hermínio Bello de Carvalho, em 1963, quando se apresentava em bares</p>	<p>A voz de Clementina de Jesus era o aspecto mais notável na associação ao caráter “primitivo”</p>

<sup>6</sup> Por exemplo, em <https://www.youtube.com/watch?v=1LpmJ3PIhpA>.

<sup>7</sup> Em <https://www.youtube.com/watch?v=1LpmJ3PIhpA>.

		cariocas”. Diz o diretor: “Acredito ser um direito de cada cidadão brasileiro conhecer a figura e a voz única de Clementina de Jesus”. Na foto da matéria, Clementina aparece sem turbante, com o cabelo amarrado em coque. O comentário geral da matéria parece fazer crer que Clementina ainda é desconhecida. Um dos comentários afirma que ela é um ícone da MPB.	ou “puro” de sua arte, mas também o tom: gutural.
<i>Projeto Pixinguinha 1977: Clementina de Jesus e João Bosco</i>	FUNARTE (s/d)	Este é, sem dúvida, um dos melhores achados em arquivo a respeito de Clementina de Jesus. Trata-se do texto introdutório e das músicas da Série Seis e Meia, no âmbito do Projeto Pixinguinha, quando Clementina de Jesus cantou com João Bosco. Esse projeto “recebeu o aplauso unânime da crítica que elegeu como um dos melhores espetáculos de 1976”. Segundo o texto, “a cultura negra, toda a nossa ancestralidade, estavam em Clementina, neta de escravizados africanos”. O espetáculo era dirigido por Oswaldo Loureiro. Todas as músicas em que Clementina canta são trechos de até 30 segundos por conta de direitos autorais ainda não autorizados na digitalização do acervo empreendida pela PETROBRAS e pela FUNARTE em 2013. Ainda assim é possível distinguir claramente o protagonismo de voz da cantora, que é quase sempre acompanhada por João Bosco ao violão. Mesmo quando ele está cantando, Clementina empresta a voz no coro. Na única foto do texto, o figurino de Clementina trás casaco de croché sobre vestido, provavelmente branco, e torço de pano ao que parece dourado ao lado de um João Bosco claramente embevecido e uma Clementina indiferente, em gesto de canto.	Por supostamente ser neta de africanos, Clementina de Jesus representa a ancestralidade da cultura negra. Clementina de Jesus foi muito utilizada pelos talentos iniciantes, o que possivelmente permitiu um impulso na carreira, pelo menos no sentido de música “de arte <i>pop</i> ”.
<i>Documentarista Werinton Kermes fala sobre a influência de Clementina de Jesus na MPB</i>	Sampaio (2018)	Entrevista que Werinton Kermes, diretor do documentário <i>Clementina – rainha Quelé</i> (Werinton Kermes, 2011), concede ao <i>blog</i> de Marcos Sampaio. Clementina aparece em uma foto cozinhando em casa, de perfil, vestido quadriculado e touca branca, a mesma foto de uma reportagem da revista Veja, adiante comentada. Essa mesma foto é um fotograma que aparece num arquivo completo do documentário <i>Clementina</i> (Ana Rieper, 2018). Diz a abertura da matéria que “ao mesmo tempo em que isso tudo vinha à tona quando ela soltava a voz, era preciso um tempo até absorver tudo. E é esse impacto que Werinton Kermes tenta transmitir no filme <i>Rainha Quelé</i> ”. E mais adiante: “sobre Clementina, ele não economiza elogios e detalha a importância de valorizar uma mulher tão esquecida na cultura brasileira”. Na entrevista, Kermes afirma que	A voz de Clementina de Jesus era o aspecto mais notável na associação ao caráter “primitivo” ou “puro” de sua arte, mas também o tom: gutural. Clementina de Jesus é uma artista

		<p>Clementina tem voz “rascante e única” e sua música foi fonte de “memória de matriz africana no Brasil”, desconhecida principalmente entre os jovens. Comparando a premiada vídeo-reportagem, ele afirma que o filme dele, diferentemente do de Ana Raper, não teve apoio financeiro de ninguém e muito menos da família. Também, não trás depoimento de HBC. Ele diz que há muita gente como Clementina, mas a mídia não mostra. Sobre o show que presenciou em Sorocaba, na década de 1970, ele diz: “Ela veio ao palco, magnífica. Cantou para meia dúzia de pessoas encantadas com aquela presença. Era de se estranhar, mas havia um quê de sagrado, por ser uma senhora, negra, quase uma entidade. Além da voz, havia nela segurança, autoridade, sacralidade. Como uma rainha, uma deusa. O arquétipo da mãe, a mãe de todos” e “era a própria África no Brasil”, “remanescente de quilombo”.</p>	esquecida.
<p><i>Apostila Digital nº1 - Projeto Pixinguinha 1977</i></p>	FUNARTE (s/d)	<p>Retiro trechos cruciais da publicação, que se reporta ao show realizado por Clementina de Jesus e João Bosco, por ocasião do projeto Pixinguinha:</p> <p><i>Foi nesse contexto que se deu a ‘descoberta’ de Clementina de Jesus. Com seu passado ligado ao ambiente no qual o samba teria surgido como gênero e estilo, Clementina foi apresentada ao público por Hermínio Bello de Carvalho como a voz viva de uma memória histórica e cultural, que ela mesma representava com sua biografia. Ela foi responsável pela recuperação de peças musicais folclóricas que davam corpo e significado ao cenário afro-brasileiro. Dentro deste cenário, floresceram diversas vias da cultura brasileira, desde o desenvolvimento de expressões artísticas da brasilidade, até as misturas de mitos e símbolos que consolidaram aquilo que se denomina sincretismo religioso. Apesar dessa origem tão completamente genuína, a arte de Clementina jamais se aproximou, sequer, de se constituir em sucesso popular, em que pese a insistência de seu descobridor e produtor (p. 11).</i></p> <p><i>Esta, porém, não era a única dificuldade encontrada pelos artistas engajados no projeto. Após retumbante sucesso de público, com as apresentações de João Bosco e Clementina de Jesus, Brasília viu-se privada das temporadas subsequentes do projeto naquele ano sob a</i></p>	<p>Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da doxa. Essa descoberta acarretou vários direitos especialmente o de tutela artística, o de mediação e o de criação, isto é, a sua obra: Clementina de Jesus tal como está em nosso imaginário simbólico. Também, era um patrimônio imaterial vivo ou fóssil vivo, capaz de</p>

		<p><i>justificativa de que as instalações do teatro utilizado – o Teatro Escola Parque – estavam sendo comprometidas por tamanho afluxo de espectadores. Situação ainda mais patética viveu a mesma dupla na capital do Paraná. O primeiro show, programado para o Teatro Guaíra, foi transferido de última hora para o espaço conhecido como Guairinha, cuja capacidade de público era aproximadamente quatro vezes menor que a do espaço originalmente designado. Tal afronta aos artistas em questão foi cometida em benefício da apresentação do astro internacional Ray Connif, o que de certa forma justificava a grita geral da categoria de músicos contra os privilégios seguidamente oferecidos aos artistas estrangeiros em detrimento dos interesses da MPB. No dia seguinte, a transferência de espaço só não se concretizou graças à interferência do artista escalado para o Guaíra, Roberto Carlos, que se solidarizou com seus colegas de profissão, cedeu seu próprio equipamento de som e luz e ainda fez questão de marcar presença na plateia do Projeto Pixinguinha, aplaudindo João Bosco e Clementina de Jesus (p. 22).</i></p>	<p>permitir o resgate de expressões artísticas que ficaram perdidas no tempo. Clementina de Jesus se incluía muito mais no âmbito da música “de arte pop” do que no da MPB propriamente dita. Isso decorre da estratégia da indústria cultural, a qual, sob o comando de HBC e mesmo do de Faro, deixou-a demasiado associada aos próprios admiradores e artistas do arredor, que mais a consumiam do que a promoviam.</p>
Clementina	Clementina (Ana Rieper, 2018)	<p>Trata-se da forma simbólica mais atual e possivelmente mais divulgada na contemporaneidade sobre Clementina de Jesus. O filme estreou no Festival do Rio de 2018. O cartaz do filme tem um aspecto visual que combina três aspectos. Primeiro, faz referência às rendas com as quais Clementina se vestiu na maior parte do tempo durante as apresentações públicas, as quais são inclusive citadas por seus interlocutores como sinônimo de beleza. O segundo aspecto é a cor, que se derrama em uma escala de cinza que se apossa de quase todo o cartaz. O terceiro e último é o caráter claramente totêmico da foto em perfil que toma mais da metade esquerda do cartaz, ficando o negativo por conta</p>	<p>Clementina de Jesus assemelha-se a um totem. Existe, para a <i>doxa</i>, um caminho musical coerente percorrido por Clementina de Jesus, baseado em valores como</p>

		<p>do textual. Esse caráter totêmico transborda nos elementos mais icônicos da velha senhora: os brincos <i>stud</i> brancos e volumosos; o turbante bem revestindo o couro cabeludo. Trata-se de uma foto de Wilton Montenegro Santos. No que se refere ao filme propriamente dito, vê-se que a diretora optou por uma narrativa que privilegia o caminho musical de Clementina de Jesus, para acentuar o que cantava. As imagens de arquivo incluídas no documentário não são dignas de comentário aqui porque são quase as mesmas já citadas anteriormente: são pouquíssimas as imagens não encontráveis isoladamente na Internet e já comentadas acima. Duas talvez chamem à atenção, que são as de Clementina de Jesus em privado, especialmente cozinhando. Há uma na qual porta uma peruca preta. Pela primeira vez em um documentário desse tipo alguém da família aparece: os netos de Clementina de Jesus, especialmente Bira, aquele que por último foi o mediador cultural da cantora e a ajudava nos deslocamentos (ver Castro et al., 2017). Ritmos como jongo, caxambu, partido alto etc. são relacionados à trajetória da cantora. Todas as designações doxológicas já presentes em formas anteriores são aqui repetidas ou reelaboradas, como o fato de Clementina ser um elo perdido, a descoberta (contada pelo neto, Bira), os casos curiosos já batidos e rebatidos nas biografias (como o transe e a resolução de sambar perante um policial, quando lhe pediram os documentos, e São Paulo, contado por Nelson Sargento). Pode-se afirmar que esse documentário é um valioso resumo doxológico das formas simbólicas aqui analisadas sem qualquer atualização, mas apenas reafirmações. Somente um detalhe chama a atenção. A ressignificação que HBC faz ao termo que ele próprio cunhou: a descoberta. Ele rechaça tê-la descoberto – aliás, já feita em uma das biografias (Bevilaqua et al., 1988, p. 78) e vê-se que a ambiguidade na <i>doxa</i> é sua definição e potência –, para afirmar depois a surpresa de alguém não o ter feito antes. Não é outra, pois, a sinopse do documentário, que resume de modo sublime a <i>doxa</i> dessa forma simbólica cujas palavras doxológicas relevantes grifo:</p> <p style="text-align: center;"><i>O documentário faz uma viagem através das músicas e da história de Clementina de Jesus. Os sambas mais poéticos, o batuque cheio de balanço, os cantos religiosos que revelam uma <b>comunicação forte com o mundo sagrado</b>, vão nos levando para o profundo mundo de Quelé.</i></p>	<p>ancestralidade, negritude, música de resistência negra, elo perdido com as raízes africanas e samba. A tentativa de retratação de HBC não é eficaz. A história de vida de Clementina de Jesus é repleta de mal-entendidos, dubiedades, equívocos e circunstâncias obscuras. A maioria incontestemente dos registros é oral inclusive dela própria.</p>
--	--	---	---

		<i>Marcada na história da MPB pela sua voz excepcional e repertório de música afro brasileira, essa neta de escravos trouxe com o seu canto a alegria, a potência e o drama da condição do negro no Brasil. Considerada por muitos o elo perdido entre a cultura brasileira e as raízes africanas<sup>8</sup>.</i>	
--	--	--	--

**Tabela 2 – Formas simbólicas compostas de documentários e vídeos**

<b>FORMA SIMBÓLICA SELECIONADA</b>	<b>DESCRIÇÃO DOXOLÓGICA</b>	<b>CONTEÚDO DOXOLÓGICO CENTRAL</b>
<i>Rainha Quelé, Clementina de Jesus</i> (Werinton Kermes, 2011)	O documentário abre com uma incursão junto ao Quilombo São José da Serra, situado em Valença (RJ), terra natal de Clementina de Jesus, ao qual ela certamente nunca pertenceu. A impressão que dá é uma tentativa de busca, nas manifestações hodiernas do quilombo, insculpidas na memória do presente, a própria memória antepassada e possivelmente infantil – Clementina de Jesus deixou Valença muito jovem, aos sete anos presumidos – da cantora, especialmente os ascendentes. Vê-se a dança, ouve-se a música e observa-se o modo de fazer refeições em um quilombo, numa ocasião claramente festiva. É a festa do dia 13 de maio, segundo o documentário. Um dos senhores que aparece tocando um cavaquinho, antes do primeiro discurso <i>off</i> (cerca de 1 min.) parece ser o mesmo daquele que aparece em <i>Clementina</i> (Ana Rieper, 2018), onde está bem mais velho. Clementina aparece pela primeira vez como exaltação do próprio negro de Valença: a história da África teria saído com Clementina e terminou voltando com ela para eles, negros. Citar esse início é crucial, porque é essa associação, escolhida pelo diretor, que vai dá o tom de todo o documentário: Clementina é a reverberação de todo um passado africano no seu desiderato de persistir vivo na memória, especialmente a dos negros de Valença. Clementina emerge da tela pela primeira vez em <i>fade in</i> tendo o rosto maquiado para alguma apresentação pública, com o turbante branco que lhe marcara tanto o figurino posterior aos primeiros shows e o sorriso tantas vezes citado pelos que a viram e conheceram. Sobre a face, o título do documentário: <i>Clementina de Jesus – Rainha</i>	Imagem acabada e bem definida de Clementina de Jesus tal como é retratada nas aparições públicas enquanto cantora e tal como deixaram impresso no imaginário nacional os inúmeros mediadores culturais, artistas e pessoas próximas: a memória infantil de Clementina de Jesus (ela saiu de Valença com menos de 10 anos de idade) teria retido boa parte senão tudo de músicas consideradas fortemente ligadas aos negros escravizados (jongo, caxambu, curimãs, incêlências etc.). Também, ao deixar Valença,

<sup>8</sup> <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=clementina>.

	<p><i>Quelé</i>. A partir daí as cenas em que Clementina aparece, como dizia Derrida, enquanto “imagem viva do vivo” (apud Belting (2014, p. 31)), são aquelas bastante conhecidas da televisão, muitas das quais estão citadas como formas simbólicas na <b>Tabela 1</b>. Logo na primeira, observa-se uma em que Clementina de Jesus exerce aquela conhecida dubiedade entre memória, realidade e recordação nos trilhos da oralidade, sem turbante e de peruca grisalha. No caso, ela própria, em tom engraçado, admite a imprecisão: “meu pai era de um lugar desse aí, sei lá [na África]”. A mãe era muito misseira, diz, e “minha mãe, não”, nasceu em Valença (Rua do Carambita). Na verdade, em Valença não havia somente negros. Antes, o nome Carambita, subúrbio onde Clementina viveu, faz referência justamente a um termo indígena, devido ao domínio local por um índio que teria ali sido “rei”<sup>9</sup>. Corta para um produtor cultural paulista Heron Yamaguchi Coelho, a voz, por assim dizer, especializada, que afirma que Clementina causou estranhamento em seu entorno, cativando um público com cantos que somente ela sabia e faz referência ao famoso caso de ralha da patroa de Clementina em relação ao cantar, que seria mais um miado (Tinhorão (1976), em artigo citado na <b>Tabela 1</b>, reclama disso em tom parecido ao da patroa, curiosamente). Seguem-se trechos de arquivos conhecidos de Clementina como depoimentos de autoridades ou especialistas locais, artistas, como Paulinho da Viola (retrato de Clementina em segundo plano), para reportar a infância e a convivência que eventualmente tiveram com Clementina, quase tudo já consolidado nas duas biografias. Em meio a cantos ditos ancestrais, é mostrada a influência fortemente católica de Clementina por ela, aliás, já tantas vezes admitida e reforçada. HBC é introduzido no documentário por meio do acerto que se fez para a publicação de um livro sobre Clementina e um busto, cuja ideia topa imediatamente. Mais uma vez é atestado o “grande mérito” de descoberta de Clementina para o mundo, bem como as idas e vindas com a dificuldade de emplacar Clementina de Jesus na indústria cultural. Surge um arquivo no qual se assenta a famosa controvérsia da “descoberta”: há locais nos quais HBC afirma que passou perto da Taberna da Glória e ouviu a singular voz, já neste ele afirma que a viu e chega a descrever como ela estava e o que fazia na Taberna da Glória, sendo que essa cena, ao que parece, foi, na verdade, presenciada por Castilho, que foi o enviado de HBC para busca da cantora até o apartamento de HBC (Carvalho, 1988). É bastante clara, pelas escolhas da montagem, cortes precisos para tal e ordem das aparições, a tentativa de mostrar um HBC embevecido pela sua “obra”. Entre casos (como o que teria presenciado Caetano Veloso quando Clementina fora</p>	<p>reverberou todo um passado africano acumulado lá e finalmente aflorado na carreira de cantora. As falhas de memória e a forte dependência de Clementina de Jesus da oralidade (é bem conhecida a característica da linguagem oral no sentido de refazer as próprias bases para se manter atual, como nos mitos que vão passando de geração em geração e se modificando) são claras no sentido de conferir bases frágeis às deduções de depois. Por fim, certamente por toda a vida, Clementina de Jesus era católica praticante, de modo que a aproximação com cultos diferentes foi possivelmente incidental e sem convicções. Clementina de Jesus amava duas coisas com especial doação de si: o marido e a mocidade de seu tempo. Designações como mãe preta, elo com a África, presença tutelar de HBC, voz gutural, ancestralidade etc. aparecem de forma consolidada.</p>
--	---	--

<sup>9</sup> Ver [https://pt.wikipedia.org/wiki/Valen%C3%A7a\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Valen%C3%A7a_(Rio_de_Janeiro)).

	<p>chamada de macaca por um paulista da plateia, ao cantar Benguelê, logo defendida por Caetano Veloso, que estava lá, cujo caso lembra em <i>Verdade tropical</i>, livro do cantor; ou a receita de ingerir cebola como remédio para a voz que se demonstrou desastroso em outras cantoras; o transe que teria tido uma pessoa da plateia ao ouvi-la cantar), opiniões especializadas, depoimentos de artistas da música, como Lecy Brandão, Cristina Buarque de Holanda, João Bosco, Carlinhos Vergueiros, João Bosco etc. e imagens de arquivo montadas com base nas imagens mais conhecidas da cantora e sempre reforçando a questão do elo que teria sido com a África, o passado africano manifesto no Brasil, a voz “assustadora”, os batuques e todos os detalhes pitorescos de voz, movimento de corpo, figurino, o sobrenatural, o conhecido prazer de cantar, a sacralidade, a relação amistosa e carinhosa com as pessoas, força da natureza, anormalidade do timbre, as variações de voz e de tom tão ressaltadas em quase toda a <i>doxa</i>, a singularidade enquanto ser (indivíduo único), a figura de rainha (a famosa foto de Gilberto Gil de joelhos reverenciando-a acomodada em uma poltrona de vime à maneira de trono é significativa), os elogios que sempre fez à mocidade, a relação entre Clementina de Jesus e Albino Pé Grande, os afazeres domésticos, a oralidade, a voz gutural (que seria característico da voz da negritude), as manias e atos falhos, encarnação de ancestralidade, limitações técnicas com instrumentos musicais (saída de tom a ser trazido pelo especialista), a preta velha/mãe preta amamentadora, o cansaço e pobreza de fim de vida, a discografia e a obra derradeira (<i>O canto dos escravos</i> (Estúdio Eldorado, 1982)), heroína da resistência negra, a saudade, o esquecimento etc. O filme termina com o conselho que Clementina dá à juventude repleto de moral e de valores, à maneira de mãe. Cada um desses elementos é referenciado pelo interlocutor alternando com a correspondente imagem audiovisual representativa. O trecho possivelmente mais importante (9:38 a 12: 40 min) é o de um arquivo inserido no qual HBC toma as enormes mãos de Clementina de Jesus e começa a analisá-las em comparação com uma espécie de elo platônico, o que imediatamente faz lembrar as exposições tão comuns até o século XIX, durante as quais empresários de circo ou similar saíam pelo mundo em busca de pessoas para eles consideradas exóticas ou de aspecto insólito ou mesmo conseguiam descobri-las ali mesmo por perto, para apresentar a um público europeu ávido por novidades, como em <i>O enigma de Kaspar Hauser</i> (Werner Herzog, 1974) ou <i>O garoto selvagem</i> (François Truffaut, 1970).</p>	
<p><i>First World Festival of Negro Arts</i> (William</p>	<p>O interesse dos vídeos quase institucionais em relação ao I Festival Mundial de Arte Negra (Dakar, 1966), do qual Clementina de Jesus participou em comitiva oficial do Governo Brasileiro, é mostrar o quão diferente é a configuração nativa (danças, cantos, ritmos, vestuário,</p>	<p>Não há qualquer correspondência entre as formas simbólicas dos negros</p>



Greaves, 1966)	<p>turbantes, cor da roupa, instrumentos musicais, geralmente apenas tambores e timbilas, etc.) do Senegal e, de resto, boa parte da África, e a das formas simbólicas aqui visualizadas a respeito de Clementina. Possivelmente o encanto do público africano do festival por Clementina, tão comentado na <i>doxa</i>, resultou não do reconhecimento de uma similaridade ou identidade, mas da diferença. Ou seja, o encanto se deveu não por ter visto uma manifestação de um “igual”, mas do outro, no caso o brasileiro genuíno. Isso contraria totalmente a impressão da comitiva, que achou ter sido um “reencontro” entre Clementina e a África (Castro et al., 2017; Bevilaqua et al., 1988). De repente, numa recepção visualizada ao final da primeira parte, ouvimos o som instrumental de Garota de Ipanema. Os instrumentos são feitos de meio tonel. No meio do vídeo vemos várias performances de dança dos diferentes países. Nenhuma tem paralelo com as dos negros brasileiros, vestidos de bamba (chapéu e camiseta listrada, que a Cinédia e, depois, a Rede Globo padronizaram). As manifestações locais daquela África aproximam-se, aliás, mais com dança indígena brasileira. Só aos seis minutos da primeira parte imediatamente reconhecemos o Brasil. Não seria nem preciso anunciar. Entram negros em fila tocando pandeiro, instrumento não visto em qualquer momento anterior do vídeo. Eles tocam samba com um inusitado trompete. A rigor, um samba de gafieira, o mais puro talvez, com uma apresentação solo de um sambista com um pandeiro. Não tem semelhança alguma com as demais performances de África. Entre nós permanece a grande pergunta da voz <i>off</i> do vídeo: “who am I?”. Esses vídeos permitem tirar essas inferências. Aqui tudo foi ressignificado. Tudo é original, mas não conseguimos nem admitir e nem assumir com resignação, sempre buscando uma origem, no caso da África, e um afastamento, no caso da Europa ou vice-versa. Mas jamais um olhar para o próprio umbigo, um ponto de vista de pavão, como o próprio europeu e o próprio africano, com razão e genuinamente, o fazem naturalmente. É como se fôssemos de um não lugar, um não pertencimento, uma eterna busca de uma referência. Problema existencial terrível. Os países estão nomeados ao final do vídeo. Começa com um voo de chegada ao festival e termina com um voo de saída.</p>	<p>brasileiros e aquelas exibidas pelos africanos no <i>First World Festival of Negro Arts</i>. Entretanto, a comitiva brasileira noticiou o contrário.</p>
<i>Documentário sobre Clementina de Jesus</i> (Uwe Bendixen, 1979)	<p>Este é o documentário produzido por uma televisão alemã sob a narração e interlocução de Caterina Valente. Vemos, logo de início, uma Clementina de Jesus pouco vista, caminhando calmamente, de mãos para trás, pela casa de vila onde morou, sem o figurino peculiar, roupas domésticas, e lenço na cabeça. Clementina de Jesus é apresentada pela voz de Valente como similar a uma cantora norte-americana de <i>blues</i>, representante de música afro-brasileira. No <i>back</i>, a música <i>Galo cantou</i>, que a imortalizou. Temos noção do cotidiano da vila, com as crianças brincando e as mulheres lavando roupa, enquanto Valente caracteriza a música</p>	<p>De maneira incontestada, os brancos amantes do exótico ou do singular tinham especial apreço por Clementina de Jesus, mas em contato com ela buscavam extrair encantos, comandar o que desejavam</p>

	<p>brasileira, repleta de samba e carnaval. A pobreza, mas também a vida largada, é bem evidenciada pelo olhar perscrutador da câmera. Chama à atenção a quantidade extraordinária de moradores de pele branca. Depois Clementina aparece enquadrada na janela da casa de vila cuja fachada ainda não é verde e rosa, mas azul e rosa. A cena é exatamente igual às icônicas esculturas tão amplamente encontradas em feiras do nordeste e até postas em muitas casas, que é a de uma negra com o braço cruzado apoiado no parapeito olhando a vida através da janela. Algum tempo depois, corta para a cena que dominará todo o documentário, que é Clementina já completamente produzida com os trajes usuais, o branco, unhas pintadas, lenço dourado na cabeça e colares e pulseiras. No <i>back</i>, um conjunto acompanha a batucada. Vemos uma Valente confusa com o idioma. Clementina a recebe com a conhecida simpatia para informar que aprendera em infância algumas curimãs e jongos, que Valente tenta resumir pelo nome de macumba, o que, ao final, visivelmente impaciente, Clementina concorda para acelerar a conversa. Clementina é instada a exemplificar uma dessas músicas que aprendera e cantara na infância quando criança e tira uma canção. Valente pede para confirmar se essa música é macumba. Clementina confirma: “é macumba”, na verdade uma curimã, mas Valente não parece entender. Depois, Clementina exemplifica um jongo. Valente força Clementina puxar pela memória para tentar cantar um canto de trabalho. Fica bastante evidente o esforço que faz para lembrar-se de uma, que canta. O que ressurte do vídeo é uma interlocutora que diz uma coisa e Clementina entende outra, de modo que o resultado é uma terceira coisa meio inesperada. Como na vez em que Valente pergunta o que de música africana Clementina vem fazendo e ela canta <i>Yôô</i>, música de Pixinguinha e Gastão Vianna. Nesse momento Valente vai ao delírio ao envolver-se com a batucada. O vídeo, nesse momento, é entrecortado por gatos pulando de um lado ao outro e crianças surgindo aqui e ali, bem como a vizinhança. Depois Valente tenta evocar o canto da <i>Peixeira Catita</i>, canto de reisado que Clementina envergava no desfile de pastorinha (Castro et al., 2017), enfim tirado à capela. A todo momento vê-se uma das primeiras marcas de Clementina na trajetória, a seqüela do acidente vascular nos lábios tortos. Clementina, ao que parece já impaciente, pergunta “mais o que?”. Depois resolve cantar <i>Peixeira Catita</i> agora com fundo musical. Pessoas observam tudo de uma laje. Ao fim, pergunta novamente: “pronto?”, fazendo menção de encerrar, possivelmente por cansaço. Por fim, Valente tenta atabalhoadamente puxar <i>Marinheiro Só</i> e quer participar de um dueto, mas Clementina parece não entender direito a intenção, de modo que sai uma apresentação relativamente engraçada, porque Valente mistura alemão com espanhol.</p>	<p>fazer vir à tona à maneira de quem perscruta uma prova viva da negritude nacional.</p>
<i>Repertório</i>	Repertório Popular, programa da TV Cultura, trás uma reportagem sobre Clementina de Jesus	Evidencia-se a conhecida

<p><i>Popular – Clementina de Jesus</i> (Fundação Padre Anchieta, s/d)</p>	<p>com base em um show que apresentou em 1980 para a TV Cultura. Clementina é, logo na abertura, caracterizada como carioca (na verdade, é fluminense), filha de escravizados (somente o pai, ao que parece). Teco Cardoso já tinha informação mais precisa, porque o vídeo é recente. Aqui Clementina em vez de ter sido descoberta por HBC teria sido descoberta pelo “grande público”. É bem clara, quando canta <i>Pergunte ao João</i>, de Swing e Helena Silva, a conhecida oscilação de tom de Clementina e o esforço do conjunto musical para acompanhá-la, conforme tantas vezes ora se queixam ora elogiam os seus pares. O mesmo se dá, e de modo mais grave, com <i>Olha o boi lá</i>. O figurino é quase idêntico ao daquele que envergara no vídeo com Caterina Valente, com a diferença de que aqui ela está de vestido e lá de bata e calça. Ao fundo, Carlinhos Vergueiro jovem. Acompanha-a Quarteto Talismã, que originalmente acompanhava Adoniran Barbosa. De fato, o arranjo está mais para samba paulistano do que carioca. Em <i>Tantas você fez</i> ela já começa fora do tom e reconhece o erro para, então, recomeçar. A filha aparece com <i>Não vadeia Clementina</i>. Era o tempo no qual Clementina tentava emplacar a filha como substituta, o que, afinal, conforme a biografia, resultou inútil (Castro et al., 2017). A diferença de voz e desempenho entre ambas é comovente. A filha tenta puxar a voz para gutural, mas o timbre é rouco (ela, sim, envergaria <i>blues</i>). Os paramentos da filha são bastante diferentes dos de Clementina, a começar pelos cabelos alisados, ato que, ao que parece, Clementina raramente o fez. O cenário dá ideia de quilombo. A apresentação termina com <i>Marinheiro Só</i>.</p>	<p>dificuldade de Clementina de Jesus em relação às exigências técnicas da indústria cultural, sobretudo quando o acompanhamento não é o usual, correspondente a instrumentos de batucada. A tentativa de reforçar a imagem que temos em nosso imaginário sobre a artista fica patente. Os equívocos a respeito da história de vida da cantora são reforçados. A tentativa de deixar um legado pela filha foi debalde.</p>
<p><i>Metrópolis: Clementina de Jesus</i></p>	<p>Trata-se de uma pequena reportagem do programa <i>Metrópolis</i> da TV Cultura no qual, entre trechos já bastante conhecidos e aqui citados, de arquivos de Clementina de Jesus, apresenta-se a cantora com as já conhecidas designações, para noticiar a publicação da mais recente biografia da cantora: descoberta por Hermínio Belo de Carvalho, retrato do Brasil, mulher negra de voz potente, postura de rainha, ancestralidade do canto. O programa é apresentado por uma negra, Adriana Couto. Estão presentes os autores da biografia, apresentada como sendo a primeira (na verdade, é a segunda), que reiteram todas essas designações. Tem-se a polêmica tese defendida no livro (Castro et al., 2017) segundo a qual na gravação de <i>O canto dos escravos</i> (Estúdio Eldorado, 1982), Clementina teria se lembrado dos cantos que ouvira na infância com a mãe. Os autores reivindicam a necessidade de se publicar mais sobre cultura negra, de sorte que a biografia teria tido esse objetivo instigante.</p>	<p>Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da <i>doxa</i>. Essa descoberta acarretou vários direitos especialmente o de tutela artística, o de mediação e o de criação, isto é, a sua obra: Clementina de Jesus tal como está em nosso imaginário simbólico, especialmente a questão da embriogênese: Clementina de Jesus teria sido um talento “primitivo”,</p>

		autodidata e sobrenatural em estado puro.
<i>Documentário Clementina de Jesus – cenas raras</i>	Documentário da TV Brasil focado na especificidade do canto de Clementina de Jesus, com depoimentos ou apresentação de Vera Barroso, Elton Medeiros, Ancelmo Góis, Turíbio dos Santos, Hermínio Belo de Carvalho. A <i>doxa</i> ressalta o caráter inusitado tanto da aparição quanto do canto. Nessa aparição, a voz, segundo os comentadores, como Medeiros e Belo, estaria em desacordo com o padrão da época: música americana, bossa nova e iê-iê-iê. Para Turíbio dos Santos, metade da voz veio do autodidatismo e a outra metade de temas africanos de memória, este último farejado por HBC. Elton Medeiros, para assegurar a afirmação de que Clementina era uma negra originária dos povos bantos, explica que jongo (mais religioso) e caxambu (mais lúdico) são bantos. Para ele, a mãe de Clementina era jongueira e filha de africano. HBC ressalta a ancestralidade e a oralidade do canto: havia ali uma voz de séculos, a voz das senzalas. Quando a reportagem refere-se ao primeiro show (Rosa de Ouro), diz-se que este “unia a música folclórica de Clementina e a erudita de Turíbio Santos”. Num trecho, Bete Carvalho imita Clementina com <i>Benguelê</i> (mas em tom de paródia), que marcou o Rosa de Ouro, com o conhecido movimento de mãos. Aparece depois fazendo referência à ida de Clementina ao Primeiro Festival de Arte Negra, em Dakar, onde cantou no estádio e no teatro, segundo diz, e teria sido o maior sucesso do festival. O público do estádio teria saltado da plateia e adentrado ao palco para agarrar Clementina. Fala-se depois da ida de Clementina a Cannes. Próximo do final alguns casos são contados, como a espontaneidade da cantora em sua estadia num hotel parisiense, o encontro com Sophia Loren a chamar-lhe de “mama” etc.	Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da <i>doxa</i> . Essa descoberta acarretou vários direitos especialmente o de tutela artística, o de mediação e o de criação, isto é, a sua obra: Clementina de Jesus tal como está em nosso imaginário simbólico, especialmente a questão da embrigênese: Clementina de Jesus teria sido um talento “primitivo”, autodidata e sobrenatural em estado puro. Também, emergem as características maternas (bondade, virtude e amor de pretas velhas), no caso aqui dignas de respeitosa imitação, sobretudo em relação a voz e gestos.
<i>Programa Ensaio – Clementina de Jesus</i>	Programa Ensaio de 1973, dirigido por Fernando Faro, o produtor musical do penúltimo disco de Clementina de Jesus. Começa com <i>Galo cantou</i> , exatamente como no vídeo anterior com Caterina Valente. Clementina aqui aparece completamente despida de seu figurino usual, sem dentadura e com uma peruca em coque. O programa ensaio é bem conhecido pela estética singular, privilegiando a luz de recorte e o close. No caso de Clementina, esses efeitos atingem uma dose a mais de esteticismo televisivo no preto em branco da época. A primeira fala de Clementina refere-se ao “filho”, HBC, assim por ela designado: “HBC, poeta HBC”, diz, ao responder a Faro quem era esse filho. Ela diz que o conheceu na Taberna da Glória de 1961 para 1962. Repete-se a mesma história de descoberta com as conhecidas confusões de datas e	Clementina de Jesus foi uma descoberta feita por HBC. Trata-se de uma afirmação fixa e irremovível da <i>doxa</i> . Aqui esse fato é confirmado pela própria Clementina em tom de irresistível gratidão. Clementina tem dificuldade de acessar o repertório de memória. Uma

	<p>personagens. Clementina puxa pela memória para lembrar o samba que cantava quando HBC teria passado de roupa de banho de mar, alisando a mão pela testa, gesto bastante habitual nesses momentos. “Deixa ver se eu lembro uma música gostosa”, resigna-se, para emplacar uma música na qual ela guia o acompanhamento musical, provavelmente por não saber o tom. Em certo momento ela explica que <i>Moro na roça</i> era cantado em outro ritmo e que Xangô da Mangueira o fez em partido alto, então Clementina explica que “samba perdido não tem dono”. Clementina afirma com entusiasmo que o pai era “violeiro velho”, conhecido como Tio Paulo Batista, e que construíra a Igreja de Santo Antônio, agarrada à sua casa, na rua do Carambita. A mãe era Dona Amélia, rezadeira, e cantava jongos bonitos. Tenta lembrar-se de um jongo cantado pela mãe. Sai <i>Boi Pirimá</i>, mas não consegue emplacar o tom. Depois de um momento de silêncio engata outro jongo, como numa explosão de memória. “Sou católica, misseira”, afirma inequivocamente e com elevação da voz ao ser instada por uma pergunta de Faro, para logo a seguir engatar um canto que aparenta ser associado a entidades de religião de matriz africana: <i>Atraca, atraca que vem Nanã</i>. As mãos se mexem com o corpo à medida que o canto se eleva. Clementina adentra a um aspecto mais doméstico e diz que adora cozinhar e fazer comida gostosa, para explicar que mais prazer sente em fazer feijoada, dentre todas as comidas. Como se sabe, é bastante comum o engano segundo o qual feijoada é prato africano (o feijão preto é originário da América do Sul e, na verdade, a feijoada em geral remonta ao Império Romano; a própria carne de porco interdita a presença africana de religião islâmica; ver Cascudo (2011)). Mas feijoada à sua moda, com segredo especial. E ela ensina como se faz. Na feijoada dela vai tripa, por exemplo. A maneira que Clementina foca o ensino da feijoada difere pouco da maneira pela qual canta o seu canto no programa, mas há, neste caso, uma dedicação e prazer especiais.</p>	<p>terceira coisa que Clementina gostava era dos afazeres de casa, como cozinhar. Resta clara a ligação de Clementina com a religião católica com rechaço a qualquer outro culto. Clementina de Jesus ainda não assumira por completo o figurino que iria envergar na década de 1970.</p>
<p><i>Festival da Nova Música: Clementina de Jesus canta “A Morte de Chico Preto”</i></p>	<p>Apesar de durar menos de um minuto, trata-se de um vídeo inestimável, não incluído em qualquer documentário a respeito de Clementina de Jesus e faz parte da memória da rede Globo, disponível no site homônimo. Trata-se de uma breve entrevista com Clementina de Jesus em sua casa de vila (a mesma do vídeo do Arquivo Nacional), na qual aparece com trajes da vida em privado, seguida de sua apresentação com a música <i>A morte de Chico Preto</i>, que a fez ganhar o Festival da Nova Música, em 1975, promovido pela emissora. É uma espécie de <i>teaser</i> do festival. Na parte em que canta, o cenário é abundante em elementos que consagraram a cantora e, neste vídeo, o figurino e a coreografia das mulheres, que atuam como um coro, estavam a capricho. Clementina de Jesus veste um vestido branco rendado transparente a um tecido interno rosado e porta peruca, portanto sem o turbante usual. As</p>	<p>Clementina de Jesus em representação típica, tal como os mediadores culturais a construíram: o branco do figurino e os adereços de baiana.</p>

	<p>dançarinas são baianas cujas roupas materializam a figuração, mas as cores deslocam um pouco a ideia, exceto por uma ou outra, que estão de branco. O gestual coreográfico, entretanto, é o mesmo de ala de baianas das escolas de samba do Rio de Janeiro. Aliás, esse gesto, similar ao que Clementina de Jesus costumava fazer, que, tantas vezes, associavam a uma suposta origem nos rituais da macumba, com algumas alterações, vai ser simplesmente o mesmo que as mulheres fazem na ala das baianas, uma vez que aquele mexer de braços em religiões de matriz africana próprios das mães de santo, pelo menos na Bahia, é transversal aos feitos tanto por Clementina de Jesus quanto pelas baianas do carnaval: estas mexem os braços para trás e para frente, como as hastes do mecanismo de um trem; aquelas mexem os braços para os lados, como se estivessem a voar.</p>	
<p><i>Clementina de Jesus Especial TVE raridade!</i></p>	<p>Trecho de um Especial da TVE no qual são trazidos arquivos da própria TVE. O interesse da <i>doxa</i> aqui são dois. O primeiro refere-se ao número bastante inusitado de visualizações, um dos maiores no caso de Clementina de Jesus, quase 35 mil, onde, nos comentários, podem-se observar expressões já bastante utilizadas a respeito de Clementina ainda viva (os comentários são naturalmente póstumos): “Motumbá, mãe do Brasil” ou “sotaque luso com acento interiorano do sudeste”, “gloriosa” etc. O outro se refere a uma entrevista em roda que Clementina concedeu em 1975. Os entrevistadores são Elton Medeiros, Lígia (filha de Donga), Gisa Nogueira, Neuza Fernandes e Albino Pinheiro. Aqui Clementina afirma que nasceu em 1903. Alguém pergunta quem ela acha que está faltando na conversa. Ela é bem taxativa: “o poeta HBC e meu digníssimo esposo, Albino Correia Bastos da Silva, vulgo Pé Grande, que está doente numa cama”. Todos riem inclusive ela. Logo depois é citada a afirmação de sempre, a descoberta de Clementina de Jesus por HBC. Na verdade, a história que ela mais uma vez aqui relata sobre a passagem de HBC em roupa de banho de mar pela Taberna da Glória foi contada a ela por outra pessoa, uma vez que nesse “encontro” não teria havido encontro algum. HBC apenas a ouviu cantar. Os lapsos de memória se repetem, quanto mais insistem em puxá-la. Elton Medeiros força Clementina lembrar o que ele próprio sabia: como foi o show Menestrel, que lançou a cantora. Com esforço ela tenta recordar os personagens. Alguém afirma que o tipo de música que Clementina canta, aliás, pela primeira vez, é folclórico, o qual, sem o próprio trabalho do HBC, não teria vindo a lume.</p>	<p>Clementina de Jesus amava a mocidade de seu tempo. Reitera-se a história da descoberta e o apreço que Clementina de Jesus tem por HBC. A contribuição que HBC deu ao mundo da música com a sua descoberta foi inestimável.</p>
<p><i>Clementina de Jesus - Programa Ponto de Encontro 1980</i></p>	<p>Retrospectiva dos 40 anos da TV Cultura com a inserção de um programa gravado em 1980, Ponto de Encontro, com Aizita Nascimento como entrevistadora. Clementina é introduzida, em dois blocos, por uma apresentadora com informações biográficas conhecidas e identifica sua mãe como sendo uma lavadeira. Clementina surge em figurino usual, com lenço em torso e se</p>	<p>Evidencia-se a conhecida dificuldade de Clementina de Jesus em relação às exigências técnicas da indústria cultural,</p>

	<p>parece bastante com um manequim que está na parte de trás do cenário, simbolizando uma baiana. Clementina se recorda da infância e da chegada ao Rio. São as mesmas histórias já consolidadas nas biografias. Lembra-se, por exemplo, de <i>Peixeira Catita</i>, canto de pastorinha. Era folia de reis. Canta, em um palco, <i>Olhos de azeviche</i>, depois <i>Sei lá Mangueira</i>, todas músicas de alta complexidade para serem lembradas e cantadas. O arranjo tem duas coisas inusitadas: bateria e caixinha de fósforos (Odair Cabeça de Poeta, do Grupo Capote). Alterna para a entrevistadora, quando se relembra que Clementina treinava as pastoras do Heitor dos Prazeres. Clementina deixa a interlocutora sem graça ao dar uma resposta inesperada: acha as escolas de samba melhores agora do que no seu tempo, muito mixurucas então. Parece que não era isso que a interlocutora queria ouvir. A repórter é mais saudosista do que Clementina, que termina concordando em prol do conhecido jeito conciliador. O que chamou à atenção de Clementina ao chegar ao Senegal não foram turbantes, mas as trancinhas das negras, ela diz. Clementina, instada pela repórter, explica o caxambu, para ela o mesmo jongo, que teria dançado já na cidade do Rio de Janeiro, em casa de Mana Dorotéia. Em <i>Moro na roça</i> ela desconcerta a banda ao tomar outro caminho dentro da canção. Esse encontro revela uma capacidade não mostrada em outros de conduzir um espetáculo, dando direção ao arranjo, incluindo músicas e dando o tom à banda em vez do contrário. Na música penúltima, Clementina incorpora o jogo de mãos pela cintura e cabeça, que tantas vezes a <i>doxa</i> associou a algo como dar santo, candomblé, umbanda e outros elementos ou cultos de matriz afro-brasileira. No êxtase da canção, se benze e o mesmo faz Cabeça de Poeta. Na música derradeira, a filha aparece com <i>Não vadeia Clementina</i>.</p>	<p>sobretudo quando o acompanhamento não é o usual, correspondente a instrumentos de batucada. A tentativa de reforçar a imagem que temos em nosso imaginário sobre a artista fica patente. Os equívocos a respeito da história de vida da cantora são reforçados. A tentativa de deixar um legado pela filha foi debalde. A história de vida da cantora é resumida com a cooperação da apresentadora utilizando-se do linguajar usual de ligação com cultos religiosos afro-brasileiros, bem como um cenário bastante condizente com a própria cantora (simbolização da baiana).</p>
--	---	---

**Tabela 3 – Formas simbólicas compostas do visual da capa de discos (Anexo II)**

FORMA SIMBÓLICA SELECIONADA	DESCRIÇÃO DOXOLÓGICA	CONTEÚDO DOXOLÓGICO CENTRAL
<i>Rosa de Ouro</i> (Odeon, 1965)	Esse é o primeiro LP com Clementina de Jesus, correspondente ao show Rosa de Ouro, no qual Aracy Cortes se faz presente. O disco não faz qualquer referência visual a Clementina. Na contracapa há um texto de Sérgio Cabral: “revelou [o espetáculo Rosa de Ouro], aos 63 anos, uma das mais autênticas e talentosas cantoras brasileiras, Clementina de Jesus”. Nos destaques da imprensa, um deles diz: “Aracy e Clementina:	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à

	são duas rainhas no espetáculo, que recomendo como capaz de proporcionar as mais gratas satisfações neste início de temporada (Geraldo Queiroz, O Globo)”. A referência visual a uma rosa decorre da música cantada por Aracy e da rosa que prega no cabelo, na interpretação, mas originalmente faz referência ao bloco carnavalesco Rosa de Ouro, objeto de canção homônima de Chiquinha Gonzaga (1899).	consagração.
<i>Clementina de Jesus</i> (Odeon, 1966)	No segundo LP aparece, pela primeira vez, Clementina no visual total da capa, mas em trajes muito diferentes ainda daqueles que iria adotar depois durante os shows. Mas as nuances que fazem referência à associação com o figurino de cultos afro-brasileiros ou o branco das baianas já surgem. Não tem turbante, mas usa vestido branco, tem unhas brancas, brincos brancos e as mãos para o alto imprimem o conhecido gesto que os comentadores associam a uma suposta relação com a umbanda, candomblé etc. Foi o primeiro disco solo.	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração. Porém, o branco encarnado e a fixação imagética dos gestos de braços e mãos já se avizinham.
<i>Rosa de Ouro n. 2</i> (Odeon, 1967)	O show Rosa de Ouro repete-se e é gravado neste volume. Como no primeiro, não há referência visual explícita a Clementina de Jesus. Na verdade, a garatuja com traço preto que se vê na capa parece esboçar o rosto do próprio HBC, assistente de produção do disco. Uma das músicas que Clementina canta, <i>Santa Bárbara</i> , é atribuída ao “folclore” e designada como “samba macumbeiro”.	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração. Porém, a associação aos cultos afro-brasileiros se avizinha.
<i>Gente da antiga</i> (Odeon, 1968)	Nesse LP Clementina aparece compondo um trio com Pixinguinha e João da Baiana. O figurino é praticamente o mesmo do primeiro LP solo com a diferença de que o negativo branco permite ver melhor a face cujo cabelo tem um coque. A renda aparece pela primeira vez, nas mangas do vestido. Ela estampa um venerável sorriso e as mãos estão	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e



	presas com as palmas exatamente como no gesto imitativo de Beth Carvalho em um dos vídeos acima comentados.	outro posterior à consagração. Avizinha-se o figurino que lhe consagraria: a renda.
<i>Mudando de conversa</i> (Odeon, 1968)	Apesar da estilização, Clementina aparece pela primeira vez com um adereço de cabeça. Por ser uma caricatura, os traços mais evidentes são exagerados, como o sorriso nos lábios carnudos, o nariz achatado e, naturalmente, os brincos, o puro contraste com Nora Ney.	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração. Avizinha-se o figurino que lhe consagraria: o adereço de cabeça.
<i>Fala Mangueira!</i> (Odeon, 1968)	Aparece entre os demais intérpretes com vestido rosa, outra cor que ficou a ela associada, embora menos do que o branco. A cabeça está nua.	Nas aparições públicas, no exercício de cantar, Clementina possui um figurino anterior (até aproximadamente 1970) e outro posterior à consagração. Avizinha-se a cor de figurino que lhe consagraria ao lado do branco encarnado: o rosa.
<i>Clementina, cadê você?</i> (Odeon, 1970)	Esse é o LP que, sem dúvida, consagra a aparência que Clementina de Jesus irá carregar por quase duas décadas à frente em aparições públicas: o figurino associado aos cultos religiosos afro-brasileiros, o jeito de corpo com mãos e braços para significar um comportamento de pessoa do terreiro e a renda ou crochê aplicados à roupa branca ou rosa com unhas pintadas com uma dessas cores. Provavelmente é o mais icônico de toda a obra da cantora, porque é um selo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Nesse LP HBC escreve o texto mais paradigmático em relação à <i>doxa</i> da cantora, o qual poderia servir	Clementina de Jesus encarna/personifica um mito africano, tal como o enxergam os mediadores culturais esse mito (forte ligação com o candomblé, a umbanda e cultos religiosos similares). A partir daqui

	<p>de testemunho de todo um pensamento a respeito da cantora. É como se HBC, nesse LP, publicasse a sua obra em todo o seu acabamento final. O texto está reproduzido na contracapa do disco. O trecho fundamental é o de abertura:</p> <p><i>Clementina de Jesus não é somente um documento vivo de nosso folclore: em suas raízes primitivistas, Quelé tornou-se a repositória de um tipo de música que estava se extinguindo, porque não documentada em disco: as batucadas e partidos cantados nas rodas de samba e candomblés, nas casas das famosas 'tias' baianas do início do século; as modas de vida que ela ouviu de sua mãe, que por sua vez as recebeu de herança de seus antepassados escravos; e todo um acervo que é, em parte, registrado nesta gravação.</i></p> <p>O resto do texto é quase uma retrospectiva da carreira da cantora, no qual reafirma o mesmo termo: “quando descobri a grande partideira, numa tarde gloriosa na taberna da Glória.”</p>	<p>consolida-se o figurino definitivo, construído pelos mediadores culturais, o qual está fixado em nosso imaginário simbólico a seu respeito.</p>
<p><i>Marinheiro só</i> (Odeon, 1973)</p>	<p>Aqui Clementina aparece de costas, em trajes quase domésticos, com saia e blusa cujos desenhos imitam rendas. Não é possível esclarecer muito bem o sentido doxológico da capa desse disco, porque o negativo na cor preta recorta Clementina por completo, sobrando apenas o vestido branco-amarelado. É bem possível estar a fazer referência à solidão do marinheiro do disco homônimo. A contracapa é mais evidente, a qual põe o rosto de Clementina em uma posição totêmica de perfil, muito similar ao cartaz do filme <i>Clementina</i> (Ana Rieper, 2018). Nesse disco, Naná Vasconcelos, o famoso percussionista, acompanha Clementina de Jesus na icônica música <i>Taratá</i>. O arranjo e adaptação são dela, segundo o disco. Possivelmente, não há outra canção na qual a voz de Clementina sobressaia com tamanha fidelidade a si mesma. Para este fim, os sons inventados por Naná Vasconcelos ajudam.</p>	<p>Clementina de Jesus encarna/personifica um mito africano, tal como o enxergam os mediadores culturais esse mito (forte ligação com o candomblé, a umbanda e cultos religiosos similares). A partir daqui consolida-se o figurino definitivo, construído pelos mediadores culturais, o qual está fixado em nosso imaginário simbólico a seu respeito.</p>

<p><i>Clementina de Jesus – convidado especial: Carlos Cachaca</i> (Odeon, 1976)</p>	<p>Na linha de divinização, aspecto divino ou sobrenatural e totemismo, que já vinha guiando a representação doxológica de Clementina de Jesus, a capa desse LP a transforma em um “anjo de luz” ao lado de um diminuto Carlos Cachaca.</p>	<p>Divinização, totemismo, ligação com o sobrenatural. Pureza divina. Anjo de luz. Guia de todos nós.</p>
<p><i>Clementina e convidados</i> (Odeon, 1979)</p>	<p>Esse disco concretizou uma cisão na carreira de Clementina de Jesus, quando HBC deixa a mediação cultural e esta é assumida, com mão de ferro, por Fernando Faro, que perpetrou, durante a gravação do disco, momentos da mais refinada crueldade – o nosso tempo, hoje, consegue, longe dos acontecimentos, fazer essa reflexão – em relação a Clementina de Jesus. O disco demorou meses para ser produzido e as falhas de memória da cantora eram severas (ela conseguia lembrar apenas duas músicas de todo o seu repertório), as sessões eram repetidas até à exaustão até Faro achar que tinha atingido o ponto técnico exato a ponto de Clementina afirmar que o iria presentear com uma feijoada repleta de veneno. Na verdade, a gravação levou a cantora à exaustão mental e forte irritação. Problemas de dificuldade de entonação e esquecimento de palavras em um dos textos declamatórios eram comuns. Em um trecho de música, Clementina temeu a censura: “isso não vai me dar problemas?” (Castro et al., 2017, p. 250-314). O diálogo, reproduzido no encarte do LP, oferece prova incontestável do grande estresse ao qual a cantora foi submetida: a cantora se irrita com o neto e a equipe por conta de um lapso de memória. Por fim, a capa do disco é a pagada em um terreno (na realidade, não é o pé de Clementina de Jesus), o que imediatamente faz referência a termos como “telúrico”, “primitivo”, “vegetal”, “nativo”, “baobá” e outras designações tantas vezes atribuídas à cantora. O mais digno de interesse, porém, é a figura do encarte do disco. Pela primeira vez se tem uma imagem de Clementina de Jesus diferente da dos estereótipos até aqui vistos, mas não menos estilizada, evidentemente. A razão é muito simples: é o olhar “tropical” sobre Clementina feito por Elifas Andreato, conhecido desenhista da MPB. HBC, ao se manifestar sobre a figura, não deixou de desnaturá-la: “monalisa brasileira”. Porém, “para a cantora, ser</p>	<p>Clementina de Jesus sofria um severo racismo subliminar, mas não tinha qualquer consciência a respeito. Procedimentos cruéis perpetrados pelos mediadores culturais eram comuns.</p>

	<p>retratada daquela forma era uma grande novidade” (Castro et al., 2017, p. 259). Possivelmente essa foi a figura em relação à qual mais a cantora efetivamente se reconheceu, despida do costumeiro turbante, do branco encarnado e dos colares e pulseiras com o que HBC e tantos outros a ornaram. O desenho original é colorido, mas o encarte o trás preto e branco, talvez, mais uma vez, por força da tradição estereotipada. Na outra face do encarte, Clementina aparece em estilo caseiro e bastante descontraído, em um dos retratos com turbante branco.</p>	
<p><i>O canto dos escravos</i> (Estúdio Eldorado, 1982)</p>	<p>Último trabalho em vinil de Clementina de Jesus, a capa faz referência à lavoura escravagista subintitulada pelas letras garrafais do título do disco em preto e branco. A contracapa é mais explícita em relação à imagem do trabalho escravizado. No interior da capa dupla, há um negro garimpando, para fazer referência à região dos cantos, as minas de ouro das Gerais.</p>	<p>Clementina de Jesus ficou associada ao canto dos escravizados dos garimpos e algumas lavouras das Gerais, embora os cantos de trabalho que teria trazido dos tempos de convívio com a mãe sejam bastante diferentes dos do disco, na verdade uma adaptação musical aos cantos coletados por Machado Filho (1985).</p>

# ANEXO I



Foto AI.1

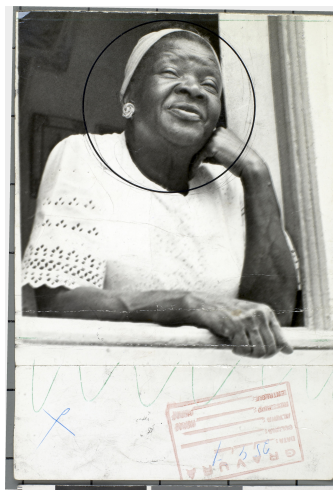


Foto AI.2



Foto AI.3



Foto AI.4



Foto AI.5



Foto AI.6



Foto AI.7



Foto AI.8



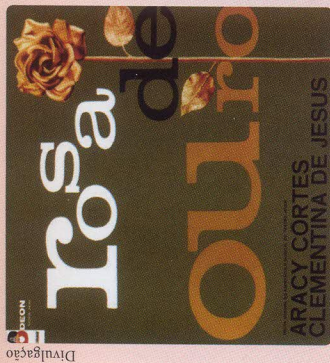
Foto AI.9



Foto AI.10



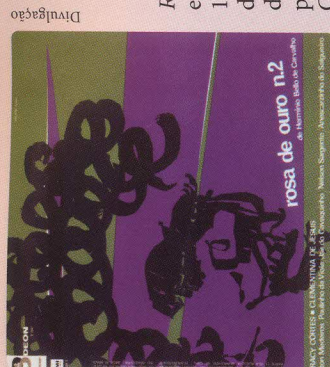
Foto AI.11



Rosa de ouro, de 1965, e Rosa de ouro n. 2, de 1967, foram o resultado do musical homônimo, do qual Clementina participou com Aracy Cortes, entre outros.

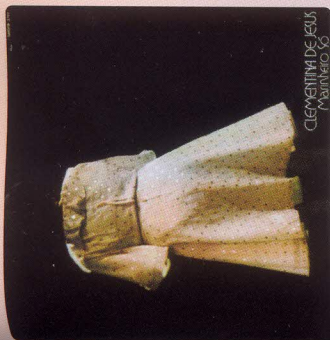


Clementina de Jesus, de 1966, primeiro disco solo de Quelé, apresenta as origens da cantora — partido-alto, jongo, canto de pastoras —, além de composições de Paulo da Portela.



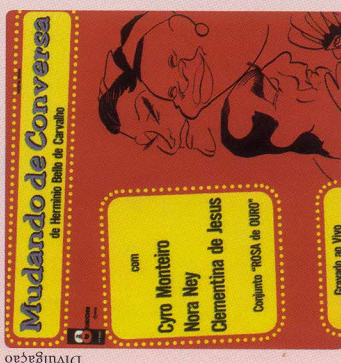
Divulgação

Divulgação/Arte: Mello Menezes

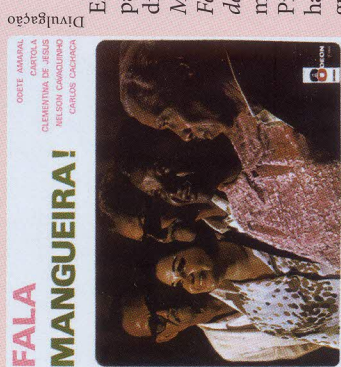


Dedicado a seu marido Albino e ao cantor Caetano Veloso, o álbum *Marinho só*, de 1973, foi gravado com o percussionista Naná Vasconcelos.

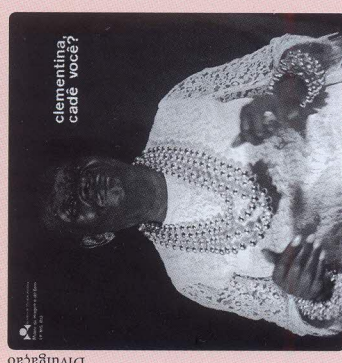
*Clementina de Jesus - Convidado especial: Carlos Cachaca*, de 1976, gravado em parceria com o cantor mangueirense, traz composições de grandes sambistas e a participação especial de Milton Nascimento, com direito a dedicatória do músico mineiro no encarte.



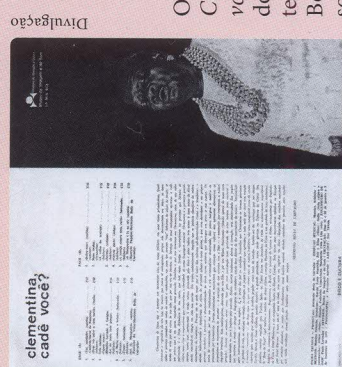
Em 1968, Clementina participou de três discos antológicos: *Mudando de conversa*, *Fala Mangueira!* e *Gente da antiga*. Este último marcou o retorno de Pixinguinha, pretendido havia dez anos pelas gravadoras.



Divulgação



O segundo disco solo, *Clementina, cadê você?*, de 1970, traz um dos mais comovedores textos de Hermínio Bello de Carvalho sobre a cantora.



Divulgação



Reunidos pelo diretor Fernando Faro, os cantores Cristina Buarque, Roberto Ribeiro, João Bosco, Clara Nunes, Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro acompanharam Quelé em *Clementina e convidados*, de 1979, álbum produzido para ser mais comercial que os demais.



Para a gravação de *O canto dos escravos*, de 1982, Clementina, Tia Doça e Geraldo Filme registraram cantos de trabalho da região de São João da Chapada, em Diamantina (MG).

Divulgação



Clementina de Jesus: "Canto ponto de macumba, mas frequento igreja mesmo"

## Música

# Essa velha senhora

*As aventuras de Clementina,  
aos 78 anos, doente e cansada, em  
suas batalhas pela madrugada*

*Assim também já é demais/Eu não consigo  
viver em paz*

É um samba lamentoso de Nelson Sargento, rimando vexame com infame, e foi com ele, significativamente, que Clementina de Jesus começou seu pequeno show na discoteca-churrascaria Gargalo, no subúrbio carioca do Méier, no final de julho. Ela passara o dia inteiro tomando remédios, uma forte dor machucava-a na altura do coração. Mas à meia-noite estava no Gargalo, sentada numa mesa da pista, toda de branco, observando casais que dançavam o último sucesso do Village People embaixo de uma bolota de espelhos. Só às 2 horas da madrugada ela seria apresentada pelo locutor J. Galego e começaria a mostrar as dezenas de músicas que lhe valeriam o miserável cachê de 2.000 cruzeiros — nem um tostão a mais que o de Paulinho Turbo Disco, a outra atração da casa, um rapaz efficientíssimo na arte de piscar luzes e colocar discos num prato.

A gravadora Odeon já está lançando o quinto disco individual (ela gravou quatro com outros artistas) dessa cantora que iniciou sua carreira aos 64

anos e carrega misturada à sua vida uma boa parte da história da música popular brasileira. "Maior expressão da negritude vocal brasileira", "árvore genealógica do samba", é como lhe chamam os críticos. Com razão: pois Clementina tanto esteve nas festas da baiana Tia Ciata (muito conhecida no meio musical pelas memoráveis festas que organizava em torno de ritmos do folclore africano), entoando jongsos, como passeou em carro aberto com Noel Ro-

sa num dia de carnaval pela avenida Rio Branco.

Quando Ismael Silva fundou, em 1928, a Deixa Falar, primeira escola de samba, ela esteve por perto, "partideira" aclamada entre os compositores do Estácio. Da mesma maneira que desfilava na Come Mosca, origem da Portela. Por tudo isso havia alguma coisa de muito injusto no ar quando encerrou seu show às 2h30 da manhã e, mal podendo andar (sofreu uma trombose cinco anos atrás), deixou o Gargalo amparada na filha e num neto.

WALTER FIRMO

40 GRAUS — "Ela veio aqui porque gosta de mim, eu toco suas músicas no meu programa da Rádio Roquete Pinto", diz J. Galego. "Que outro disc-jôquei faz isso? O que vale é nossa luta contra a discoteca alienígena. O cachê foi mais pro táxi." Acompanhada pelo conjunto Turma Boa do Samba, com quem jamais havia ensaiado, Clementina cantou para umas noventa pessoas, a maioria delas abraçadinhas no meio da pista, dançando seu couvert artístico de 50 cruzeiros e a consumação mínima de 100. Ao final de cada música, Bira, de 15 anos, aproximava-se da avó e lhe gritava o primeiro verso do número seguinte — e só assim, depois de alguns segundos de indecisão, perguntando "qual, menino?", Clementina lembrava-se do que cantar.

Surgia um partido alto onde pede "Piedade ó mãe de Deus" ou "eu não sou daqui" ("Marinheiro Só", de Caetano Veloso) — um repertório que parecia comentar mais uma vez, como o samba de Nelson Sargento, sua sofrida desambientação com o espetáculo em volta. Por isso, quando um grupo de jovens berrou "Não Vadeia Clementina", um partido alto de sucesso de seu repertório, ela entendeu outra coisa qualquer: "Eu estou aqui com mais de 40 graus de febre", reclamou. "Vocês precisam me respeitar". Logo em seguida, cantou um ponto de macumba (*Dai-me a sua proteção/Menininha do Gantois*) e — ao mesmo tempo que um rapaz lhe beijava a mão — despediu-se: "Eu vou sair daqui direto pra debaixo das cobertas". E deixou que Paulinho Turbo Disco com seus raios laser voltasse a reinar no Gargalo.

No dia seguinte, Clementina lembraria tudo aquilo sem queixas: "O Galego foi até muito bom de me dar um dinhei-



DESENHO DE ELIFAS ANDREATO



ro, não precisava". Não cansa de repetir que jamais esperava conseguir tanto na vida e aponta a felicidade do ano de 1966, por exemplo, quando foi convidada pelo Itamaraty para representar o Brasil nos festivais de Artes Negras, em Dacar, e de Cinema, em Cannes. Ali ela conheceu a atriz Sophia Loren, uma de suas recordações preferidas: "Ficamos amigas. Nunca vi mulher tão bonita". Fez sucesso a ponto de gravar a "Marselhesa" e anos mais tarde ter dois de seus discos editados na França.

**CORPO FECHADO** — Os 78 anos de Clementina são apenas presumíveis, pois ela não tem qualquer documento que comprove isso. É com certeza filha de Paulo e Amélia dos Santos, um estudante-violeiro e uma parteira, que pedia seu acompanhamento nas cantorias gritando "Tina, acende o cachimbo!" Nascida em Valença, no Estado do Rio de Janeiro, aos 8 anos foi para Jacarepaguá e logo estava fantasiada de peixeira na folia de reis de João Cartelina, um vizinho festeiro. Cresceu em meio a um misticismo estranho: estudava num colégio de religiosos, o Orfanato Santo Antônio, e em casa teve o peito lanhado a fogo num ritual com preces nagô (conserva a marca até hoje), porque a mãe acreditava que assim ficaria com o corpo fechado.

Adulta, Clementina esteve em todas as manifestações culturais negras das primeiras décadas do século. Nos concursos de bailarinos de samba, como todas as mulheres da roda, tirava seu lenço para que o vencedor dançasse sobre ele. Conheceu Donga, o autor de "Pelo Telefone" (o primeiro samba gravado), em dia

de festa na casa de Tia Dorothea, outra das baianas em torno das quais se reunia o núcleo inicial dos sambistas cariocas. Um currículo interminável: ensaiou as pastoras do exigente Heitor dos Prazeres, foi diretora de harmonia da Unidos do Riachuelo e da Unidos do Engenho Velho. Viveu o tempo em que a polícia corria atrás dos cafetões e desempregados que se reuniam à tarde, no Estácio, para cantar sambas. Dançava com a sola dos pés, marca das boas passistas, e se casou com um mestre em pernadas, uma das brincadeiras da roda de batuqueiros, o estivador Albino Pé Grande.

Mas foi só a partir do dia 15 de agosto de 1962 que Clementina começaria a se tornar uma cantora profissional. Era dia de Nossa Senhora da Glória e, depois da missa, ela estava com o marido e amigos tomando cerveja na Taberna da Glória quando passou o compositor Hermínio Bello de Carvalho. "Foi a mesma sensação que tive ao ver pela primeira vez um quadro de Chagall, ou ler um poema de Jacques Prévert", tenta descrever Hermínio aquele primeiro e deslumbrante momento em que ouviu Clementina cantando um samba de Alvaiade, da Portela. Hermínio só voltaria a reencontrar Clementina três anos depois, quando ela se apresentava no restaurante ZiCartola, famoso pela música que mestre Cartola e seus amigos faziam e pelos quitutes de dona Zica.

**INTOLERÂNCIA** — A consagração viria com o show "Rosa de Ouro" em 1965, na companhia de dois outros estreatantes bem mais jovens, Elton Medeiros e Paulinho da Viola, e da lembrada Aracy Cortes. "Na estréia, eu tomei tanto conhaque pra ganhar coragem que até hoje, todo final de ano, a fábrica me manda uma caixa", diz

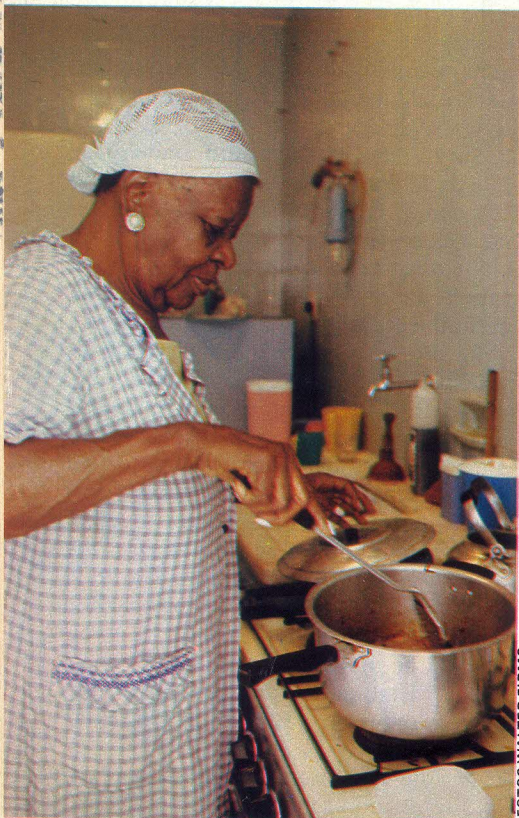


No Forró Forrado: cachê simbólico

Clementina. Foi sucesso de muitos meses em cartaz, resultando em dois discos recentemente reeditados com boa vendagem. Nesse disco que está saindo agora ela grava apenas compositores modernos, como explica o produtor Fernando Faro. "A primeira idéia foi fazer um disco com as músicas que ela lembrasse. Mas, infelizmente, sua memória não passava de 'Marinheiro Só', 'Não Vadeia Clementina' — e desistimos."

O repertório foi sendo escolhido aos poucos, por Faro e Clementina: uma música de Candeia, "Tantas Você Fez", que a cantora trouxe de casa numa fita de canções inéditas com que o compositor lhe presenteou antes de morrer. "Assim Não, Zambi", de Martinho da Vila, foi uma gravação difícil, porque ela não conseguia dizer um texto declamado sem trocar as palavras ou lhes dar a entonação certa. Por sinal, uma letra (*Abre a cadeia para os inocentes/Dá liberdade pros homens de opinião*) deixou Clementina assustada: "Isso não vai me dar problemas?", perguntava. "Uma vez me chamaram em Brasília pra que eu não me metesse em política."

Uma cantora põe voz num disco em quatro dias — no caso de Clementina, porém, foram precisos vinte. "Foi um trabalho difícil", conta Faro. "Ela já tem a impaciência, a intolerância das pessoas de certa idade. Mas, com habilidade no trato, você vê brotar das mãos, do resto dela, clareiras, matos, terreiros da nossa história. Aí tudo é compensado." Clementina canta "Torresmo à Milanese", de Adoniran Barbosa, e faz dueto com dona Ivone Lara em "Sonho Meu". Mas há muitos convidados especiais no disco, como Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Cristina, João Bosco e Martinho da Vila.



FOTOS WALTER FIRMO

Em casa: dias comuns de novela



Clementina e Cartola: carregam boa parte da história da música popular

**PAPAI NOEL** — Clementina mora sozinha no 3.º andar de um edifício sem elevador, no Lins, desde que o marido morreu, dois anos atrás. É um apartamento de dois quartos, alugado por 6 000 cruzeiros. Ela fica muito tempo na janela olhando casas decoradas pela fuligem do ônibus lá embaixo e, de vez em quando, procura nos jornais populares o que os horóscopos destinam aos nativos do signo de Aquário. “Procure se curar com a força da mente”, dizia um deles na semana passada — e Clementina aprovava com a cabeça, a mão batendo esquecida sobre uma caixa de pílulas. Não tem telefone, de vez em quando aparecem os três netos pequenos e a única filha, Olga. Na estante, misturado aos doze troféus, um disco da loura Gisa Nogueira, sambista de sucesso no Rio de Janeiro, mas também não há vitrola no apartamento.

Clementina diz que a vizinhança é ótima mas se mostra intrigada com seis fósforos queimados que alguém deixou perto da janela. “Canto ponto de macumba, mas tenho horror a essas transas. Frequento mesmo é igreja.” E mostra as imagens de São José, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Nazaré pelas paredes. Tem a rotina das velhas senhoras: acorda às 5 horas, fala com o porteiro “seu” João, faz o almoço e dorme junto com as cernas do próximo capítulo da “novela da Ana Preta”.

Mas nem todos os dias são assim. Algumas noites, chega em casa às 3 da madrugada, exausta, e sobe os quarenta degraus do edifício amparada no ombro do neto Bira. Como no último show que fez no Clube Recreativo Gigante do Catete, mais conhecido entre os operários do metrô e empregadas domésticas, seus principais frequentadores, como “Forró Forrado”. Às 23 horas, Cle-

mentina já estava lá, conversando com Xangô da Mangueira, seu parceiro de show recente, sucesso de trinta dias, num teatro carioca.

Chegou também Zé Ventura, um malandro carioca cheio de planos para a cantora: “A gente sobe o morro de Mangueira, eu vestido de Papai Noel, você dá presentes pras crianças e elas dão presentes pra você. Pode até sair no ‘Fantástico’”. Ele está pensando numa maneira de promover sua música “Caxinguelê das Crianças”, um ponto de macumba que Clementina incluiu no disco — contra a vontade de Faro — inteiramente seduzida pela argumentação de Ventura: “Se cada terreiro da Federação Espírita comprar um disco, só aí a senhora vende 55 000”.

Só a 1 e meia da madrugada é que chamam Clementina para se apresentar. Em cima de um pequeno estrado, quase um caixote, estava novamente diante de uma pista de baile. E os nordestinos que ainda a pouco dançavam frevo e ciranda movimentam-se numa gafeira carioca quando ela canta “Boca de Sapo”, de João Bosco e Aldir Blanc. O som estava péssimo (e o rapaz da mesa seria despedido no final da noite), não se ouvia o acompanhamento dos Reis do Samba — mas os aplausos eram entusiasmados. Atrás da máquina de pipoca, na sala da administração do Forró Forrado, o gerente Adolpho Carvalho ajustava o dinheiro: “Não divulgue que nós pagamos 3 000 cruzeiros a ela. É um cachê simbólico. O João do Vale, por exemplo, não recebe nada, mas depois que começou a se apresentar aqui voltou a gravar disco”. Clementina de Jesus cantava um calango alegre, eufórica com os aplausos, quando o gerente pigarreou e concluiu: “A gente faz o que pode pra valorizar o artista brasileiro”.

JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS

VEJA, 15 DE AGOSTO, 1979

## REFERÊNCIAS

ALVES, José Eustáquio Diniz. As características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000. **Textos para discussão, n. 10**. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3124.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**. São Paulo: SENAC, 2000.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Gestão de Documentos. Relação de processos da Divisão de Segurança e Informações [do Ministério da Justiça]: 1955-1987. Rio de Janeiro, 1996, 400 f., ms. - Não impressos. Referência: BR RJANRIO TT.0.MCP, PRO.1705. Data de produção: 12 dez. 1979. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 6 out. 2019.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Gestão de Documentos. Relação de processos da Divisão de Segurança e Informações [do Ministério da Justiça]: 1955-1987. Rio de Janeiro, 1996, 400 f., ms. - Não impressos. Referência: BR RJANRIO TT.0.MCP, PRO.1705. Data de produção: 12 dez. 1979. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 6 out. 2019.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Gestão de Documentos. Relação de processos da Divisão de Segurança e Informações [do Ministério da Justiça]: 1955-1987. Rio de Janeiro, 1996, 400 f., ms. - Não impressos. Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.CCC.79000220. Data de produção: 23 fev. 1979. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 6 out. 2019.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Gestão de Documentos. Relação de processos da Divisão de Segurança e Informações [do Ministério da Justiça]: 1955-1987. Rio de Janeiro, 1996, 400 f., ms. - Não impressos. Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.82028576. Data de produção: 18 out. 1982. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 6 out. 2019.

BECKER, Valdecir; GAMBARO, Daniel. Audiência televisiva em queda: mudanças no jornalismo e na programação da TV aberta. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, UCS, v. 15, n. 29, jan./jun. 2016, p. 59-80.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães *et al.* **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: DIFEL, 1989.

- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **The forms of capital**. In: RICHARDSON, J. Handbook of theory and research for the sociology of education. New York: Greenwood, 241-258, 1986.
- CAETANO, Maria do Rosário. Filmes funerários. **Revista de Cinema**, São Paulo, 23 jan. 2019. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/01/filmes-funerarios/>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CARRATORE, Luís Roberto Rossi del. Pesquisa científica em comunicação: uma abordagem conceitual sobre os métodos qualitativo e quantitativo. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 10, n. 19, p. 29-35, jul-dez 2009.
- CARTOLA e Clementina pedem aposentadoria para artistas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 21, Cidade, 22 mar. 1979. 1º Caderno. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09). Acesso em: 4 out. 2019.
- CARVALHO, Hermínio Bello. **Posfácio**. In: BEVILAQUA, Adriana Magalhães *et al.* Clementina, cadê você? Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.
- CARVALHO, Hermínio Bello. **Prefácio**. In: BEVILAQUA, Adriana Magalhães *et al.* Clementina, cadê você? Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Italiana, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Historia da alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Global, 2011.
- CASTRO, Felipe *et al.* **Quelé, a voz da cor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CATERINA Valente *visits* Clementina de Jesus. **International Pop in Brazil**, 19 jun. 2015. Disponível em: <http://international-pop.blogspot.com/2015/06/caterina-valente-visits-clementina-de.html>. Acesso em: 5 out. 2019
- CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une>. Acesso em: 24 de Out. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

CLEMENTINA recebe renda de seu ‘show’ e só pensa no conforto do marido doente. **Jornal do Brasil**, p. 22, Cidade, 22 jul. 1971. 1º Caderno. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 29 set. 2019.

CRUZ, Claudia Helena da. Bar Don Juan (1971) de Antônio Callado: impasses políticos e estéticos do romance engajado. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 2, ano II, n.o 1, janeiro-fevereiro-março de 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf2/Artigo%20Claudia%20Helena%20Cruz.pdf>. Acesso em: 24 out. 2019.

ESSA VELHA senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada. **Veja**, 15 ago. 1979, p.61-64.

Foucault, Michel. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Edições 70, 2018.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

FUNARTE. **Brasil – memória das artes**. Apostila digital n° 1 – Projeto Pixinguinha 1977. Rio de Janeiro: FUNARTE. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/apostilas-digitais-projeto-pixinguinha-1977/p://ww>. Acesso em: 5 out. 2019.

FUNARTE. **Brasil – memória das artes**. Apostila digital n° 2 – Projeto Pixinguinha 1978. Rio de Janeiro: FUNARTE. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/apostilas-digitais-projeto-pixinguinha-1977/p://ww>. Acesso em: 5 out. 2019.

FURNO, Juliane da Costa. A longa abolição no Brasil: Transformações recentes no trabalho doméstico. **Revista Pesquisa & Debate**, São Paulo, vol. 27, n. 2 (50), dez 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/rpe/article/view/27062>. Acesso em 17 out. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Rui Barbosa e a polêmica queima dos arquivos da escravidão. **CONJUR**. 2015. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2015-set-13/emargos-culturais-rui-barbosa-polemica-queima-arquivos-escravidao>. Acesso em 20 out. 2019.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IPHAN. **Samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em:

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_SambaRodaReconcavoBaiano\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf). Acesso em: 20 out. 2019.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo. **Estudos Avançados**, São Paulo , v. 33, n. 96, p. 91-108, Aug. 2019 . Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142019000200091&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142019000200091&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 out. 2019.

MARTINO, Luiz C. A atualidade mediática: o conceito e suas dimensões. *In*: XVIII Encontro da Compós, 2009, Belo Horizonte. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2009. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1107.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1107.pdf). Acesso em: 25 set. 2019.

MARX, Karl. Prefácio. *In*: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política. Prefácio**. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 45-50.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MCLUHAN, Marshall; FIORI, Quentin. **The medium is the message**. Berkeley: Gingko Press, 2001.

MIRANDA, Sheila Ferreira. Da base da pirâmide social à "elite" do sistema: um estudo de caso sobre as diversas incursões de uma mulher negra, nordestina e militante. **Pesqui. prá. psicossociais**, São João del-Rei , v. 11, n. 1, p. 100-117, jun. 2016 . Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-89082016000100009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082016000100009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 19 out. 2019.

MOURA, Carolina Silva de; ALMEIDA, Adrielly Campos e. Para além da doxa: caminhos metodológicos da Hermenêutica de Profundidade. **Cadernos UniFOA**, Volta Redonda, n. 34, p. 75-86, ago. 2017.

MUNIZ, Raíssa Gomes. Racismo na mídia: uma análise da cobertura do técnico Andrade. **Artigo** para obtenção de grau em Jornalismo (Faculdade de Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MUSEU AFRO-BRASIL. **Notícias do museu Afro-Brasil** (Clementina de Jesus). São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2014. Disponível em: <http://museuafrobrasil.org.br/noticias/2014/07/17/clementina-de-jesus>. Acesso em: 5 out. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAZÁRIO, Heleno Rocha; REINO, Luciana da Silva Souza; MANFREDINI, Rodolfo. A hermenêutica de profundidade e suas aplicações. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 10, n. 2, p. 288-305, mai./ago. 2016.

PAIVA, Marcelo Rubens. Pretas recebem menos anestesia. **Estadão**, São Paulo, 9 abr. 2011. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pretas-recebem-menos-anestesia-imp-,703837>. Acesso em: 19 out. 2019.

PASSOS, Úrsula. Brasil tende a evocar a dor do negro em vez de lembrar a luta, diz antropóloga [Jamile Borges]. **Folha de São Paulo**, Entrevista da 2ª, 13 mai. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/brasil-tende-a-evocar-a-dor-do-negro-em-vez-de-lembrar-a-luta-diz-antropologa.shtml>. Acesso em: 2 nov. 2019.

PENNAFORT, Roberta. Clementina de Jesus inspira projetos e relançamento de seus discos. **Estadão**. 14 mar. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,clementina-de-jesus-inspira-projetos-e-relancamento-de-seus-discos,10000021217>. Acesso em: 5 out. 2019.

POCHMANN, Márcio. **Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PROJETO Pixinguinha 1977: Clementina de Jesus e João Bosco. **FUNARTE**. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/%e2%80%98pixinguinha%e2%80%99-1977-clementina-de-jesus-e-joao-bosco/#>. Acesso em: 5 out. 2019.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RECLAMAÇÕES. **Correio da Manhã**, p. 2, Rio de Janeiro, 13 fev. 1902. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/ai-ai-ai-cem-anos-o-samba-faz/a-marginalizacao-do-samba/>. Acesso em: 17 out. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia. das Letras, 2018.

RIOS, F. A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar. **Plural**, v. 21, n. 1, p. 73-96, 18 jun. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/83619/86550>. Consultado em: 9 nov. 2019.

ROMANINI, Moises; ROSO, Adriane. Mídia e crack: promovendo saúde ou reforçando relações de dominação? **Psicologia: Ciência e Profissão**, 2012, 32 (1), 82-97.

ROSA de Ouro. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69767/rosa-de-ouro>. Acesso em: 19 de Out. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

SAMPAIO, Marcos. Documentarista Werinton Kermes fala sobre a influência de Clementina de Jesus na MPB. **O Povo Online**, 8 nov. 2018. Disponível em: <http://blogs.opovo.com.br/discografia/2018/11/08/documentarista-werinton-kermes-fala-sobre-a-influencia-de-clementina-de-jesus-na-mpb/>. Acesso em: 5 out. 2019.

SANTOS, Daniel Silva. **Mídia e racismo: uma análise da representatividade negra no seriado “sexo e as negas”**. Monografia (Bacharelado em Direito) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SANTOS, Joaquim Ferreira. Essa velha senhora. **Veja**, São Paulo, p. 61-64, 15 ago. 1979.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: DIFEL, 1978.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Racismo e antirracismo: a categoria raça em questão. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 41-55, jan. 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2010000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2010000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 07 nov. 2019.

SHIKAMA, Felipe. Documentário com história de Clementina de Jesus pode ser visto na internet. **Jornal Cruzeiro do Sul**, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/documentario-com-historia-de-clementina-de-jesus-pode-ser-visto-na-internet/>. Acesso em: 5 out. 2019.



SILVA, Natália Oliveira Teles da. **A presença afrodescendente na Empresa Brasil de Comunicação: um olhar sobre a regularidade da temática negra na programação da TV Brasil**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Cristina Ennes da; PUHL, Paula Regina. O Jornalismo e a história da decadência do cinema em Novo Hamburgo: um estudo hermenêutico. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 34, n. 1, p. 129-147, jan./jun. 2011.

SILVA, Juarez Quirino da. Resumo. *In*: PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

SILVA, Luciana Leonardo da. **Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2011.

SOUZA, Andressa Lourenço Cardoso de. **Raça e trajetória profissional: a história de bancários negros no Banco do Brasil (1964 a 2008)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Serviço Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SOUZA, Edileuza Penha. **Negritude, cinema e educação**. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

TEATRO Jovem. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399327/teatro-jovem>. Acesso em: 19 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

THOMPSON, John B. Thompson. **Ideologia e cultura moderna**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

TINHORÃO, J. R. Clementina de Jesus – a arte do povo infestada de parasitas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 13 abr. 1976. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1976\\_00005.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00005.pdf). Acesso em: 4 out. 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: editora 34, 2013.

TOMIZAKI, K. Sociologia da educação, reprodução das desigualdades e novas formas de dominação. **Educação e Pesquisa**, v. 42, n. 3, p. 821-834, 1 set. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/120648/117735>. Acesso em: 18 out. 2019.

VERONESE, Marília; GUARESHI, Pedrinho. Hermenêutica de profundidade na pesquisa social. **Ciências Sociais Unisinos**, 2006, v. 42, n. 2, p. 85-93.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VILLELA, Gustavo. Descoberta aos 60 anos, Clementina de Jesus é a rainha do canto negro no Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/descoberta-aos-60-anos-clementina-de-jesus-a-rainha-do-canto-negro-no-brasil-21590902>. Acesso em: 29 set. 2019.

XAVIER, Fernanda Bento Lopes. **Biografias Femininas, racismo e subjetividade ativista: um olhar sobre a saúde de militantes negras**. Monografia (Terapia Ocupacional) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

## FILMES E VÍDEOS

A ÚLTIMA Abolição. Direção: Alice Gomez. Produção: Bianca de Felippes e Carla Esmeralda. Edição: Natara Ney. Fotografia: Marcela Bourseau. Roteiro: Alice Gomez. Gávea Filmes, Esmeralda Produções, GloboNews, Globo Filmes, TV Escola, 2018 (82 min).

ABERTURA - Festival da Nova Música: Clementina de Jesus canta “A Morte de Chico Preto”. Memória Globo. 2019 (44 s). Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/abertura-festival-da-nova-musica-clementina-de-jesus-canta-a-morte-de-chico-preto/2867895/>. Acesso em: 20 out. 2019.

ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Edição: Severino Dadá. Roteiro: Zózimo Bulbul. Produção independente. 1988 (153 min).

AFRONTA. Direção: Bruno Victor e Marcus Azevedo. Produção independente, 2017 (16 min).

AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Dezenove Som e Imagem, Filmes do Caixote, Globo Filmes, Good Fortune Films, Urban Factory e ZDF/Arte. Fotografia: Rui Poças. Roteiro: Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017. 135 min.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said e Michel Merkt. Fotografia: Pedro Sotero. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Globo Filmes, 2019 (131 min).

BAR Esperança. Direção: Hugo Carvana. Fotografia: Edgar Moura. Roteiro: Hugo Carvana, Denise Bandeira, Martha Alencar, Armando Costa, Euclides Marinho, 1983. 119 min.

CARTOLA - música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Produção: Clélia Bessa e Hilton Kauffmann. Roteiro: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Raccord Produções, 2007 (88 min).

CHICO Rei. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Embrafilme. Fotografia: José Antônio Ventura e Mário Carneiro. Roteiro: Mário Prata. Embrafilme, 1985. 115 min.

CLEMENTINA de Jesus – entrevista. Produção: Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (TVE). 1976. (3 min 36 s). Referência: BR RJANRIO FS.0.FIL.343. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 6 out. 2019.

CLEMENTINA de Jesus - Programa Ponto de Encontro 1980. Publicado por usuário do YouTube (José Carlos Mendonça). (26 min 26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TMK8h2xHpY0>. Acesso em: 6 out. 2019.

CLEMENTINA de Jesus (1976). Publicado por usuário do YouTube (Arquivo Nacional). (1 min 36 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZXSpG-cPTQ&app=desktop>. Acesso em: 5 out. 2019.

CLEMENTINA de Jesus Especial TVE raridade! Publicado por usuário do YouTube (mpbmusikavideos). (9 min 50 s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hY\\_DJYiugqo&list=RDhY\\_DJYiugqo&start\\_radio=1&t=510](https://www.youtube.com/watch?v=hY_DJYiugqo&list=RDhY_DJYiugqo&start_radio=1&t=510). Acesso em: 6 out. 2019.

CLEMENTINA de Jesus fala sobre Adoniran Barbosa (1982). Publicado por usuário do YouTube (Calulinho). (1 min 32 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h85gycoDbiI>. Acesso em: 5 out. 2019.

CLEMENTINA. Direção: Ana Rieper. Produção: Mariana Marinho. Fotografia: Tiago Scorza. Edição: Pedro Asbeg. Dona Rosa Filmes, 2018 (75 min).

CLEMENTINA. Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon. Vinil: 31C 052 422846.

DAS RAÍZES às Pontas. Direção: Flora Egécia. Produção independente. 2015 (20 min).

DOCUMENTÁRIO Clementina de Jesus – cenas raras. Publicado por usuário do YouTube (mpbmusikavideos). (14 min 40 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SUw97gP51AY>. Acesso em: 6 out. 2019.

DOCUMENTÁRIO sobre Clementina de Jesus. Publicado por usuário do YouTube (Eugenio Ibiapiano II). 2017 (9 min 45 s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=u5T7mRLUNC0&app=desktop>. Acesso em: 5 out. 2019.

FIRST World Festival of Negro Arts (Dakar, 1966) [Part 1]. Direção: William Greaves. Publicado por usuário do YouTube (L. Geerlings). (20 min 33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0d572P8U3I>. Acesso em: 6 out. 2019.

FIRST World Festival of Negro Arts (Dakar, 1966) [Part 2]. Direção: William Greaves. Publicado por usuário do YouTube (L. Geerlings). (19 min 33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jrl9l9qOhx4>. Acesso em: 6 out. 2019.

HERMÍNIO B. de Carvalho e Clementina de Jesus (1984). Publicado por usuário do YouTube (Calulinho). (4 min 43 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cEVeKufiiMQ>. Acesso em: 5 out. 2019.

METRÓPOLIS: Clementina de Jesus. Publicado por usuário do YouTube (Metrópolis). (4 min 34 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aP7kA75BgRc>. Acesso em: 6 out. 2019.

MPB - Clementina de Jesus - Mário Luiz Thompson. Publicado por usuário do YouTube (Mário Luiz Thompson). 2013. (4 min 4 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xKBtIyKHGOY&app=desktop>. Acesso em: 5 out. 2019.

NEGA Duda canta Clementina de Jesus. Vários vídeos (coleção). Publicado por usuários do YouTube. Disponível em: [https://m.youtube.com/results?search\\_query=nega+duda+canta+clementina+de+jesus+](https://m.youtube.com/results?search_query=nega+duda+canta+clementina+de+jesus+). Acesso em: 4 out. 2019.

O ENIGMA de Kaspar Hauser. Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog e Jakob Wassermann. Werner Herzog Filmproduktion, 1974 (110 min).

O GAROTO selvagem. Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean Gruault. Les Artistes Associés, Les Films du Carrosse e Les Productions Artistes Associés, 1970 (83 min).

O LEÃO de sete cabeças. Direção: Glauber Rocha. Produção: Polifilm e Claude Antoine Filmes. Fotografia: Guido Cosulich. Roteiro: Glauber Rocha e Gianni Amico. Polifilm e Claude Antoine Filmes, 1971. 103 min.

PERDIDOS na noite – Clementina de Jesus e o *caboman*. Publicado por usuário do YouTube (SpeedMerchants). 2011 (1 min 4 s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=CfrWnPiTyeE&list=RDCfrWnPiTyeE&start\\_radio=1&app=desktop](https://www.youtube.com/watch?v=CfrWnPiTyeE&list=RDCfrWnPiTyeE&start_radio=1&app=desktop). Acesso em: 5 out. 2019.

PROGRAMA Ensaio – Clementina de Jesus. Publicado por usuário do YouTube (Leandro Miguel). (30 min 59 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOeasCR0BTQ>. Acesso em: 6 out. 2019.

RAINHA Quelé, Clementina de Jesus. Direção: Werinton Kermes. Produção executiva: Heron Coelho. Fotografia: werinton Kermes. Edição: Marcelo Domingues. Roteiro: Míriam Cris Carlos. Produção independente. 2011 (56 min). Disponível em: <https://vimeo.com/301702668>. Acesso em: 24 set. 2019.

REPERTÓRIO Popular – Clementina de Jesus. Apresentação: Teco Cardoso (Memória TV Cultura). Fundação Padre Anchieta. (19 min 33 s). Disponível em: [https://tvcultura.com.br/videos/59964\\_repertorio-popular-clementina-de-jesus.html](https://tvcultura.com.br/videos/59964_repertorio-popular-clementina-de-jesus.html). Acesso em: 6 out. 2019.

TESOURO perdido. Produção: Homero Cortes Domingues, Agenor Cortes de Barros. Direção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro. 1927 (86 min.)

TETÊ Espíndola e Clementina de Jesus. Publicado por usuário do YouTube (Alemintuicao). (7 min 49 s). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=HwBIvy-pBwE>. Acesso em: 5 out. 2019.

## DISCOS E ÁUDIOS

BENGUELÊ. Intérprete: Clementina de Jesus (folclore). *In*: ROSA de Ouro. Intérpretes: vários. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. Vinil: MOFB 3430.

CLEMENTINA de Jesus – convidado especial Carlos Cachça. Intérpretes: Clementina de Jesus e Carlos Cachça. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. Vinil: SMOFB 3899.

CLEMENTINA de Jesus. Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon, 1966. Vinil: MOFB 3463.

CLEMENTINA de Jesus. Intérpretes: Zé Ketí e Marília Medalha. Compositor: Elton Medeiros. *In*: SALA Funarte - Seis e Meia. Intérpretes: Zé Ketí e Marília Medalha. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/ze-keti-e-marilia-barbosa-na-serie-seis-e-meia/>. Acesso em: 5 out. 2019.

CLEMENTINA e convidados. Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon, 1979. Vinil: 3C052 422846.

CLEMENTINA, cadê você? Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: MIS, 1970. Vinil: MIS 013.

CLEMENTINA. Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon. Vinil: 31C 052 422846.

ELIZETH Cardoso – Zimbo Trio – Jacob do Bandolim. 2 v. Intérpretes: Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968.

FALA Mangueira! Intérpretes: vários. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Vinil: SMOF 3568.

GENTE da antiga. Intérpretes: Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Vinil: MOFB 3527.

MARINHEIRO só. Intérprete: Clementina de Jesus. Rio de Janeiro, Odeon. Vinil: SMOFB 3787.

MEU boi surubim. Intérpretes: Cátia de França e Clementina de Jesus. *In*: ESTILHAÇOS. Intérprete: Cátia de França. Rio de Janeiro: Epic, 1980. Vinil: 144412.

MUDANDO de conversa. Intérpretes: Cyro Monteiro, Nora Ney e Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Vinil: MOFB 3534.

O CANTO dos escravos. Intérpretes: Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1982. Vinil: 64820347/82.

ROSA de Ouro n. 2. Intérpretes: vários. Rio de Janeiro: Odeon, 1967. Vinil: MOFB 3494.

ROSA de Ouro. Intérpretes: vários. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. Vinil: MOFB 3430.