



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Desenquadrando o Samba:
Análise da trajetória de Clementina de Jesus**

Gabriela Borges Antunes

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Desenquadrando o Samba:
Análise da trajetória de Clementina de Jesus

Gabriela Borges Antunes

Tese apresentada ao curso de
Doutorado do Programa de Pós-
Graduação em Sociologia, do Instituto
de Ciências Sociais, da Universidade
de Brasília, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora.

Brasília, março de 2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Tese de Doutorado

**Desenquadrando o Samba:
Análise da trajetória de Clementina de Jesus**

Gabriela Borges Antunes

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Faria (SOL/UnB)

Banca: Prof. Dr. Joaze Bernardino Costa (UnB)
Prof. Dr. Clóvis Carvalho Britto (UnB)
Prof. Dr. Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ)
Prof. Dra. Analia Soria Batista (SOL / UnB)

*Para Manu e Pedro,
meus amores.*

Agradecimentos

À oportunidade de ter feito a pesquisa e a escrita da tese na cidade do Rio de Janeiro. Um lugar em que me encontrei durante as vivências diárias enquanto pessoa e pesquisadora, e de onde mantenho muitas saudades.

À minha família, Arthur, meu companheiro, Manu, minha menina e Pedro, meu filho, que estiveram presentes em todos os momentos dessa tese, obrigada pelo seus sorrisos, carinho e paciência ao longo de todo esse período.

Ao meu pai, Ives (*In Memoriam*) e minha mãe, Lenita (*In Memoriam*), sou grata por tudo que vivi e aprendi na convivência do amor que me proporcionaram. Cada dia tenho mais orgulho de ser sua filha deles. Ao meu irmão Romero, querido amigo e conselheiro, à Adriana, minha cunhada, e à, Carol, minha sobrinha, por me receberem com todo carinho nas voltas à Brasília. Às mulheres da minha vida, minhas tias, pelo apoio, alegria e carinho de sempre: Mayre, Chiquinha, Dinda, Arlene, Maria Helena e Terezinha.

À Universidade de Brasília, instituição na qual fiz toda minha formação acadêmica, graduação, mestrado e doutorado. Aos professores do doutorado em Sociologia, Brasilmar Ferreira Nunes, Lourdes Bandeira, Marcelo Rosa, Analia Soria, Débora Messenberg e Tânia Mara. Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação, Patrícia, Leonardo e Gabriella, pela disposição em ajudar em todos os momentos.

Em especial, agradeço ao professor e orientador Edson da Silva Farias, pelos ensinamentos, apoio, conversas e a alegria dos encontros em Brasília e no Rio de Janeiro

Aos amigos e colegas que fiz ao longo do doutorado em sociologia, em especial, João, Luzeni, Joaquim, Lucas e Bruno. Aos amigos tão queridos de Brasília, Andrea, Amandine, Karina, Cristhiane, Susan, Guilherme, Lilian, Cassiano e Fernanda. À amiga Roselma que mesmo de longe, consegue estar sempre presente nos momentos mais importantes da minha vida.

Aos meus entrevistados pela disposição e carinho em me receber, Nelson Sargento, Antônio Simas, Bira de Jesus, Guesinha e Chininha da Mangueira, Jane da Portela, Pedro Paulo Malta (Funarte), Rubem Confete, Espírito Santo, Jorge Coutinho. Agradeço também aos funcionários do Museu da Imagem e do Som (MIS), pela dedicação ao trabalho dos pesquisadores.

Às novas amigas que fui presenteada nesse período, em especial, Ana Paula, Elisa, Tina, Alessander, Daniela, Alan, João, Márcia, Malu, Júlia e Thiago, obrigada pela presença, acolhimento e muitos momentos de alegria. À uma amizade que reencontrei muito por acaso, minha querida amiga Solange, pela felicidade de contar com sua companhia.

Aos professores e amigos Maurício Barros de Castro (UERJ), Ana Paula Ribeiro (UERJ), e a professora Luciana Heymann (FGV), com quem pude aprender dentro de sala de aula e nas muitas conversas que me ajudaram a pensar e construir os caminhos para chegar até Clementina de Jesus.

Às mulheres fortes e cheias de vida que conheci ao longo dos dois anos que estive no Rio de Janeiro: Ana Paula, Elisa, Dani, Tina, Jéssica, Fran, Rosário, Helena, Izabela, e Heloísa, que me fizeram entender melhor o significado da palavra sororidade e me sentir inserida nesse novo mundo carioca.

Resumo

O objetivo dessa tese é analisar a construção de um novo enquadramento sobre o samba a partir da imagem artística de Clementina de Jesus. Esse novo enquadramento rompeu com a ideia construída desde a década 1930, de que o samba seria uma manifestação da cultura popular brasileira, sendo resultado de uma mistura de raças e classes. A partir da década de 1960, o samba deixou de ser visto como resultado de um sincretismo cultural e passou a ser percebido como uma expressão da cultura negra.

Esse processo contou com a atuação de mediadores culturais, que aproximaram o público de classe média aos artistas populares no cenário do samba carioca. No passado esta mediação era feita por intelectuais nacionalistas que buscavam construir a identidade nacional a partir da ideia de sincretismo racial. O surgimento dos folcloristas urbanos possibilitou uma nova interpretação que passou a ver no samba uma manifestação autêntica da cultura negra.

Clementina de Jesus contou com a mediação de Hermínio Bello de Carvalho que a introduziu na cena musical carioca como uma autêntica intérprete do samba de raiz. A artista atualizou uma tradição musical da população negra, que encontra poucos ou raros registros, dado o processo histórico de desvalorização da cultura negra. Sendo assim, ela reescreveu com sua música a história de seu povo, contribuindo para que essa tradição oral não se apagasse. Foi a partir da sua agência, vinculada à trama em que outros e outras artistas compuseram uma nova figuração da música popular brasileira.

Abstract

The purpose of this thesis is to analyze the construction of a new framework on samba based on the artistic image of Clementina de Jesus. This new framework broke with the idea built since the 1930s, that samba would be a manifestation of the Brazilian popular culture, resulting from a mixture of races and classes. Since the 1960s samba was no longer seen as a result of cultural syncretism and but as an expression of black culture.

This process relied on the work of cultural mediators, who brought the middle-class audience to the popular artists in the samba scene. In the past, this mediation was done by nationalist intellectuals who sought to build national identity from the idea of racial syncretism. The emergence of urban folklorists made possible a new interpretation that began to see samba as an authentic manifestation of black culture.

Clementina de Jesus was mediated by Hermínio Bello de Carvalho, who introduced her to the Carioca music scene as an authentic interpreter of the “samba de raiz”. The artist has updated a musical tradition of the black population, which finds few or rare records, given the historical process of devaluing black culture. Thus, she rewrote with her music the history of her people, contributing to this oral tradition did not go away. It was from his agency, linked to the plot in which others and other artists composed a new figuration of Brazilian popular music.

Résumé

Le but de cette thèse est d'analyser la construction d'un nouveau cadre sur la samba basé sur l'image artistique de Clementina de Jesus. Ce nouveau cadre a rompu avec l'idée construite depuis les années 30, selon laquelle la samba serait une manifestation de la culture populaire brésilienne, issue d'un mélange de races et de classes. À partir des années 1960, la samba n'était plus considérée comme un résultat du syncrétisme culturel et était désormais perçue comme une expression de la culture noire.

Ce processus s'appuyait sur le travail de médiateurs culturels, qui ont amené le public de la classe moyenne aux artistes populaires de la scène de la samba. Dans le passé, cette médiation était assurée par des intellectuels nationalistes qui cherchaient à construire une identité nationale à partir de l'idée de syncrétisme racial. L'émergence de folkloristes urbains a rendu possible une nouvelle interprétation qui a commencé à faire de la samba une manifestation authentique de la culture noire.

Clementina de Jesus a été médiatisée par Hermínio Bello de Carvalho, qui lui a présenté la scène musicale carioca en tant qu'interprète authentique de la «samba de raiz». L'artiste a mis à jour une tradition musicale de la population noire, qui trouve peu ou pas de disques, compte tenu du processus historique de dévalorisation de la culture noire. Ainsi, elle a réécrit avec sa musique l'histoire de son peuple, contribuant à cette tradition orale. C'était de son agence, liée à l'intrigue dans laquelle d'autres artistes et d'autres composèrent une nouvelle représentation de la musique populaire brésilienne.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - Os folcloristas urbanos e a descoberta de Clementina de Jesus	28
Os Intelectuais Mediadores.....	30
Os Folcloristas Urbanos.....	33
O Percurso de Hermínio Bello de Carvalho.....	39
As Referências Intelectuais dos Folcloristas.....	48
O Mediador Encontra a Intérprete.....	54
A Autenticidade da Música de Clementina de Jesus.....	57
Capítulo 2 - A Construção de um Enquadramento.....	61
O Enquadramento do Samba de Raiz.....	60
O Nacional e o Popular no Brasil.....	70
Enquadramento da Memória: um campo de disputas e poder.....	76
Capítulo 3 - Mulheres do Samba: representações de gênero, raça e geração.....	86
Crítica ao Pensamento Feminista e ao Conceito de Interseccionalidade.....	85
A Trajetória de Clementina de Jesus e do Samba Autêntico.....	90
Os Pós-Coloniais e a Representação do "Outro".....	95
Clementina e suas Representações.....	99
Mãe Preta e Empregada Doméstica.....	101
A Mãe África: como se africaniza Clementina.....	105
Mãe do Samba: baluarte da cultura negra.....	109
Fugindo ao Enquadramento: a agência de Clementina de Jesus.....	112
Capítulo 4 - As Representações da África no Brasil.....	123
O Rosa de Ouro: a construção da personagem.....	122
Como a África chega ao Brasil?.....	129
O Samba Carioca se Africaniza e se Enegrece.....	134
A Positividade da Miscigenação: uma mudança de paradigma.....	141
O Projeto Unesco.....	142
Os Folcloristas e a volta à África.....	145
Os Usos da África pelos Intelectuais Folcloristas de Esquerda.....	149
Capítulo 5 - Clementina de Jesus chega à África	155
O Festival Mundial de Arte Negra.....	155
O Intercâmbio Cultural e Político entre o Brasil e a África.....	158
A Participação Brasileira no Festival.....	161

A Rainha Quelé chega à Dacar.....	165
Implicações da volta à África.....	170
Conclusão	180
Bibliografia.....	186
Anexo.....	192

Introdução

O objetivo dessa tese é problematizar a interpretação de que o samba puro, de raiz, seria uma expressão autêntica da cultura africana no Brasil. Esta interpretação rompeu com a ideia construída desde a década 1930, de que o samba seria uma manifestação da cultura popular brasileira, sendo resultado de uma mistura de raças e classes. A partir da década de 1960, de maneira paulatina e vinculada a perspectivas de novos mediadores culturais, o samba deixou de ser visto como resultado de um sincretismo cultural e passou a ser percebido como uma expressão da cultura negra. Para sustentar esta ideia, alguns intelectuais e folcloristas urbanos se lançaram na busca do samba autêntico.

Este movimento cultural encontrou na cantora Clementina de Jesus um dos seus elementos hábeis a consagra-la como um dos principais ícones desta concepção do samba como expressão da negritude brasileira. Mulher negra, descendente de escravos, empregada doméstica até os 63 anos que entrou para a cena cultural do Rio de Janeiro cantando jongos, lundus, sambas de partido-alto. Com sua música, Clementina de Jesus trouxe para o samba a história pouco contada de seu grupo social composto por filhos (as) e netos (as) de ex-escravos (as).

Mais tarde, entre as décadas de 1970 e 1980, Clementina integrou como intérprete o rol das grandes cantoras brasileiras. Ela passou a representar para os críticos musicais e meios de comunicação um elo com a nossa identidade afro-brasileira. A criação deste símbolo dialogou com a experiência de vida da cantora, que desde criança conviveu com um universo cultural de descendentes de escravos da região de Valença no Estado do Rio de Janeiro. Ao concretizar essas lembranças em seu canto e sua mímica, Clementina foi considerada ícone da história de um grupo negro, cuja história tem sido silenciada e desvalorizada.

Estudar a construção da imagem artística de Clementina de Jesus se justifica pela sua longevidade e pela memória composta de registros musicais de sua infância e adolescência que correspondem a uma herança de seus pais e avós, antigos escravos. Clementina nasceu

em 1901 e viveu 87 anos. Portanto, essa memória e seus registros musicais perpassam o século XX. Desta maneira, tudo leva a crer que, com ela, atualizou-se uma tradição musical da população negra, que encontra poucos ou raros registros, dado o seu processo histórico de desvalorização social. Sendo assim, ela reescreveu com sua música a história de seu povo, contribuindo para que essa tradição oral não se apagasse. Foi a partir da sua agência, vinculada à trama em que outros e outras artistas compuseram uma então nova figuração da música popular brasileira, mas com respaldo da atuação dos mediadores culturais, deixou um rastro posteriormente retomado por diferentes facções da população negra nos modos de conferir sentidos à sua existência, nos planos sociocultural, das micropolíticas da vida íntima, além dos posicionamentos com maior repercussão na vida pública brasileira.

Desde jovem, Clementina de Jesus participava das rodas de samba onde costumava cantar as músicas aprendidas com sua mãe durante a infância e adolescência. Mas como a maior parte das mulheres negras que saem do meio rural para a periferia das grandes cidades, ela não obtinha seu sustento com a música, mas sim com a profissão de empregada doméstica. Sua inserção profissional no meio musical se deu mais tarde, aos 63 anos de idade.

Sua descoberta artística acontece num contexto social e político específico do país que permite a cantora representar as raízes de um Brasil negro, no início do período da ditadura militar de 1964. Clementina chega a se profissionalizar já idosa pela mão de uma figura masculina, o produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho. Até então, o espaço da música para Clementina ficava reservado ao lugar do lazer, aos encontros com os amigos e familiares nas rodas de sambas e em outras festividades.

O samba: de símbolo da identidade nacional à afirmação da negritude

A chamada música popular brasileira, de que o samba faz parte, começa se desenvolver no final do século XIX. Na década de 1920, o samba ainda não havia se constituído como um ritmo diferenciado dos demais. Embora estivesse representado nas músicas de Pixinguinha, Donga e João da Baiana e fosse tocado nas casas das tias baianas em dias de festas, o samba não era visto como um ritmo diferente de outras manifestações populares como o batuque, o lundu, o jongo e o partido alto.

A partir do início do século XX, a palavra samba começou a ser utilizada na cidade do Rio de Janeiro. Assim pouco a pouco este estilo musical vai diluindo as fronteiras deixando de ser só da Bahia, só da roça, do rural e só dos negros. Inicialmente considerado como dança e festa, o samba carioca tem sua origem nas casas das tias baianas, como a de Tia Ciata - baiana nascida em Salvador em 1854 e filha de escravos foros, ou seja, de escravos libertos após a compra ou conquista de alforria. Nessa casa, encontravam-se imigrantes oriundos da Bahia que gostavam de se reunir em torno da dança, dos cantos e da bebida. Muitos destes encontros contavam com a presença de Pixinguinha, Donga e Sinhô (Sandroni, 2001: 90).

Devido à grande migração de ex-escravos ou escravos libertos, durante as últimas décadas do século XIX para o Rio de Janeiro, formaram-se núcleos negros acostumados a fazer festas sagradas e profanas. De acordo com a narrativa que prevalece acerca do samba, o novo ritmo e gênero musical fora muito desvalorizado pelos grupos da elite local como “coisas de negro e de pobre”. Os músicos e suas representações, como os “pés-descalços”, os “sem camisas”, os “arruaceiros”, e seus instrumentos populares como o violão e o pandeiro eram muitas vezes perseguidos pela polícia. Os curandeiros populares, os “macumbeiros” e as tradicionais festas da Igreja Nossa Senhora da Glória eram estigmatizadas e perseguidas em suas manifestações. A civilização estava identificada com o “branqueamento” e a barbárie com a “negritude” e a “mestiçagem”, ideia essa que ganhava espaço no mundo da música. Contudo, alguns músicos e intelectuais eram atraídos por essas festas como, Villa Lobos, Pixinguinha, Gilberto Freyre, entre outros (Fenerick, 2002).

Foi somente a partir da década de 1930 que o samba se tornou um gênero próprio. O chamado samba urbano adquiriu novo formato a partir das criações dos sambistas do bairro Estácio de Sá, com o bloco *Deixa Falar*, que introduziram objetos de percussão como tambores graves (surdos), tambores agudos (tamborins) e tambores de fricção (cuícas). Este samba afastou-se definitivamente das outras manifestações populares executadas por músicos vindos da Bahia.

Esse processo de diferenciação social coincide com a formação da indústria cultural carioca, por meio do rádio, e a profissionalização da música popular. Mas, igualmente, com a implantação da gravação elétrica, base ao surgimento da indústria fonográfica no país. Portanto, nesse período começava a se observar a formação de um público e de um campo de compositores, cantores e musicistas populares. Ou seja, o surgimento do samba coincide com as transformações dos meios de comunicação em massa (Fenerick, 2002).

Assim, o samba passou a se constituir em um gênero musical, criado pelo incremento das forças modernizantes do capitalismo do início do século XX, que por meio do surgimento dos modernos meios de comunicação de massa, seja nas rádios ou por meio da indústria fonográfica, torna-se um sucesso comercial. O samba modifica o seu sentido originário de festa e dança. Já sob a identidade de um ritmo e gênero musical singular, anexado ao regime de autoria individualizada e da propriedade privada, fixa-se como um produto cultural. Ele passa a atrair atenção de pessoas e de requisitar o aparecimento de novos músicos que não aqueles ligados estritamente aos subúrbios e aos morros cariocas. Entretanto, a ampliação comercial desse gênero musical não se estende a todas as regiões do Brasil, trata-se do crescimento de um tipo específico, o *samba urbano carioca*.

Apesar de origem desvalorizada do samba, a política do governo Getúlio Vargas objetivava integrá-lo como expressão cultural da brasilidade. Os ideólogos dessa política buscavam uma continuidade seletiva entre ideais e ideários dos tantos movimentos constituintes da assinatura modernista e o Estado pós-1930. Para alguns interpretes, tais ideólogos estavam movidos por erguer pontes entre as transformações estética e política, mas buscando a modernização do país por intermédio dos signos da tradição brasileira, a qual estava sendo tecida como parâmetro de uma identidade nacional apta a unificar os mais distintos grupos do povo nação do Brasil, essencialmente mestiço. Para tanto, o Estado Novo

tinha como projeto transformar o samba em símbolo da nacionalidade e da modernização da sociedade brasileira.

A construção da identidade nacional estava profundamente ligada a uma interpretação da cultura popular pelos grupos sociais e à própria formação do Estado brasileiro. Como sabemos, toda identidade é uma construção simbólica. Não existe identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em momentos históricos distintos. Portanto, tratar de questões relativas à identidade nacional e de cultura brasileira significa falar de relações de poder, que corresponde aos interesses de diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado (Ortiz, 2003). Mas, para isso, novos padrões estéticos foram impostos ao samba para que ele pudesse ser aceito pela sociedade, principalmente pela classe média. De origem popular, o novo gênero musical tivera que se transformar em um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, em um samba vinculado à imagem de probidade identificada às aspirações de inclusão do país no rol da civilização ocidental, a qual estaria representada pelos segmentos mais abastados e etnicamente referidos como os "círculos brancos". Tudo o que se relacionasse com os morros cariocas – o negro, a malandragem e a pobreza – não poderia representar o brasileiro no mundo moderno.

A ideologia da mestiçagem, ao ser reelaborada entre áreas da intelectualidade ocupada com a questão do ser social brasileiro e sua identidade, passa a ser difundida pelo senso comum, sendo celebrada nos rituais cotidianos do carnaval e do futebol. Desta forma, o que era mestiço agora ganha uma conotação de nacional. Contudo, segundo Renato Ortiz (2003), a construção de uma identidade nacional mestiça dificulta ainda mais o entendimento das fronteiras de cor no país. Pois, ao promover o samba a símbolo nacional, ele deixou de estar marcado por sua especificidade de origem, de ser uma música negra, para ser marcado pelo signo da brasilidade. Nesse sentido, a identidade nacional marcada pela ideologia da mestiçagem torna-se problemática, uma vez que encobre os conflitos raciais presentes na sociedade, ao mesmo tempo, que todos passam a se reconhecer como nacional.

Mesmo tendo a sua origem marcada na periferia, e entre a população de baixa renda e negra, o samba vai encontrar um espaço de prestígio nas estruturas comerciais da música como nos rádios, revistas e jornais. Esta transformação do samba do morro para a cidade, tornando-o objeto de gosto também da classe média, estava intrinsecamente ligado à

modernização do Rio de Janeiro e a formação de um mercado de produtores e consumidores de bens culturais na sociedade brasileira, assim também, devido a utilização deste estilo musical para compor um projeto de Estado Nacional de resgate das nossas raízes culturais.

Nos anos de 1930, vários músicos, cantores e compositores dos setores médios da sociedade constituíam-se como mediadores entre o samba do morro e o samba civilizado. Integram esse grupo: Carmem Miranda, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Noel Rosa e Ari Barroso. A ação cultural do Estado Novo estabelece em direção à música popular, afinal se propõe a combater a música da malandragem, em nome de uma ideologia do trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira. Em 1931, o governo Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entre as medidas do órgão, existiam medidas que visavam estabelecer regras e medidas de conduta para o samba e para o sambista.

As modificações e o controle do sambista e do próprio samba durante o Estado Novo, para alçá-lo à símbolo da nacionalidade brasileira, encontram opositores, intelectuais e jornalistas, que buscam valorizar o samba “autêntico” e “verdadeiro”, dando ênfase às produções populares “puras”. Conhecidos como folcloristas e tendo esse movimento contado com representantes desde a década de 1910, esse grupo denomina as produções por eles consideradas “puras” aquelas que possuem duas coordenadas: primeiro, a distância dos interesses econômicos, isto é, da relação com a indústria do disco e das estações de rádio; e também que estivessem vindo dos lugares entendidos como originários do gênero do samba, as casas das tias baianas no centro do Rio de Janeiro, e o samba do morro. Contudo, a avaliação dos folcloristas não apresenta ainda uma menção às qualidades étnicas para diferenciar o samba entendido como “autêntico” do “inautêntico”. Naquele momento, o samba “verdadeiro” significa as formas musicais que expressasse o que de mais nacional já tivesse sido feito em termos de arte popular (Fernandes, 2015).

Nas décadas de 40 e 50, período democrático, o volume e a dimensão do mercado cultural atingem um aumento do público consumidor, dado o crescimento da classe média e da concentração da população nos grandes centros urbanos. Dessa forma, observa-se um adensamento institucional e intelectual do samba por meio de estações de rádio, da indústria fonográfica, de jornais e revistas que impulsionam os debates esse gênero musical e reafirma a sua posição de símbolo da identidade nacional promovida no final dos anos de 1930. Nesse

mesmo período, desponta uma diversidade de novas atividades e profissões voltadas ao mundo do samba: pesquisadores, produtores culturais, radialistas e colecionadores. Ou seja, de uma rede de conhecedores nativos e de ativistas empenhados em manter o que acreditavam ser o “verdadeiro” e “autêntico” samba, que ficaram conhecidos como os “folcloristas urbanos” (Fernandes, 2015).

Durante o período autoritário de 1964-1985, também se observou a atuação do Estado como um elemento dinâmico e definidor da problemática cultural. Nesse período de repressão política e ideológica, o poder conferido à cultura não foi reprimido, mas estimulado, contudo, sob o controle estatal. A intensidade da presença do Estado no domínio cultural pôde ser observada por meio do Plano Nacional de Cultura, a criação da Funarte, da reformulação da Embrafilme e da criação do Conselho Federal de Cultura (CFC). Nessa fase, a indústria cultural atinge formas mais avançadas de produção, desenvolvendo um mercado de bens materiais, como também, de bens simbólicos. Esse mercado incorporou tanto as empresas privadas nacionais, quanto multinacionais e as instituições governamentais, o que conferiu ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía antes.

A preocupação do regime autoritário de 1964 consistia em pensar a cultura em termos nacionais. O Estado se colocou em continuidade com as origens do pensamento sobre cultura brasileira que decorre do final do século XIX e que se prolongou até os anos 1930. Portanto, os elementos da mestiçagem e sincretismo das três raças, mantiveram-se como traços definidores da nossa identidade. O Estado assumiu o argumento da unidade na diversidade, concebendo um universo isento de contradições, entendendo que a síntese, resultado do contato social das três raças, transcendia as divergências reais. A função do Estado consistia em salvaguardar a identidade que se encontrava definida pela história, principalmente pela cultura popular. Segundo Ortiz (2003), a identidade nacional brasileira esteve profundamente ligada a uma interpretação feita por alguns grupos sociais e intelectuais em sua relação com o Estado. O que corresponde a uma relação interessada dos diferentes grupos sociais em apresentar a sua definição de identidade, que remetia à compreensão das relações diferenciadas de poder no campo cultural. Entendendo a identidade nacional como uma construção simbólica, necessária para integrar os elementos concretos de uma realidade social.

Os intelectuais que desempenharam essa tarefa são chamados de mediadores da cultura popular. Eles se dedicam a uma transformação simbólica da realidade, sintetizando-a como única e compreensível, em busca de uma interpretação do Brasil, dentre as muitas possíveis. Sílvio Romero, Gilberto Freyre, Roland Corbisier são agentes históricos que confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o local e o nacional.

O processo de legitimação da existência do samba desencadeia-se muito antes da “descoberta” afirmativa de sua identidade étnica. Foi somente a partir da década 1960, com o aparecimento de Clementina de Jesus e de seus descobridores, que o samba encontrou a sua raiz exclusivamente afro-negra. E assim, deixou de ser caracterizada como uma expressão da cultura nacional, passando ser representado como uma manifestação da cultura negra. Essa transformação do samba como cultura popular em samba como identidade negra subsidiou a formação do Movimento Negro Unificado (MNU).

Foi por meio das ações desses intelectuais nacionalistas que foi construída a identidade artística de Clementina de Jesus. Nessa figuração, Clementina representou a primeira ligação entre o gênero musical samba e sua ancestralidade afro-brasileira (Fernandes, 2015). A artista alcança fama e reconhecimento na década de 1960, na condição de elo entre a verdadeira cultura negra do Brasil e a mãe África. Clementina sobe ao palco pela primeira vez em 1964 e surpreende o público e a crítica com o seu canto e sua mímica. Trajando vestes alusivas às regiões afro-brasileiras, cantando sambas, corimãs, partido-alto e pontos de macumba, ritmos considerados “ancestrais”, Clementina passou a ser vista como a mais autêntica sambista do seu tempo. Sua performance remetia às tradições da população escrava (Fernandes, 2015).

O surgimento de Clementina na cena cultural do samba no início do período militar possibilitou o surgimento de um movimento nacionalista de esquerda, contra a ditadura. Neste grupo estão reunidos ativistas de esquerda, jornalistas e intelectuais como Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin. Este grupo também contava com sambistas contestadores desta ordem autoritária, entre eles Candeia, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Martinho da Vila, Nei Lopes e o acadêmico Muniz Sodré. Eles reelaboraram a tradição intelectual estabelecida no universo do samba ao longo do século XX e estabeleceram uma nova compreensão de que o samba é

em essência, arte negra e que só dessa maneira, conservando essa “verdade”, poderia ser cultivado. De acordo como essa nova interpretação, o samba, a capoeira e o candomblé passaram a ser considerados manifestações pertencentes a cultura negra.

Objeto, pergunta e hipótese

O objeto de estudo dessa tese é a construção do enquadramento de Clementina de Jesus como o autêntico elo entre o samba e a cultura africana. Trata-se, portanto, de contextualizar o momento da produção dessas narrativas legitimadoras, para compreender o sentido de suas motivações.

Ao desconstruir este enquadramento, cabe colocar algumas questões. Por que a identidade de Clementina de Jesus foi construída a partir da sua conexão com a África ancestral e não com o samba rural ou com o samba do morro que fizeram parte da sua vida musical? Por que este enquadramento valorizou sua relação com um passado puro e idealizado e não com suas vivências urbanas e interações com outros grupos culturais?

Nossa hipótese principal é que a construção deste enquadramento foi resultado de uma relação entre os intelectuais folcloristas urbanos e a cantora, ainda que guiados por motivações e interesses distintos, buscaram reconstruir a memória desse grupo social negro, oriundo do meio rural, descendente de escravos, mas sobretudo composto por descendentes de africanos.

A pesquisa trata da trajetória artística de Clementina, sua aproximação desde criança no espaço da música de seu grupo social no Rio de Janeiro, bem como sua inserção e dificuldades para se tornar uma cantora profissional. Nosso objetivo não é apenas compreender a excepcionalidade da sua trajetória individual, mas também as inserir em um contexto mais amplo de resgate da história de um grupo social sob um contexto de positivação.

O conceito de enquadramento tem impulsionado investigações empíricas de diversas naturezas no campo das ciências humanas (Weaver, 2007; Reese, 2007; Van Gorp, 2007). Ele tem sido utilizado como uma ferramenta teórica capaz de captar a dimensão simbólico-interpretativa das relações sociais. A noção de enquadramento ganhou projeção em estudos sociológicos, políticos, comunicacionais e psicológicos (Mendonça, 2012: 187). Para tanto, inicia-se com a exploração das raízes do conceito de enquadramento nas obras de Erving Goffman e também na vertente de análise de conteúdo discursivo.

Para Goffman, o *enquadramento* ou *frames* são estruturas que orientam a percepção da realidade e a ação dos sujeitos sobre ela.¹ O autor investiga as molduras de sentido que balizam o comportamento das pessoas. O seu foco incide sobre as pequenas interações cotidianas que organizam a experiência do sujeito no mundo. Goffman define *frame* como um conjunto de princípios de organização que governam acontecimentos sociais e o envolvimento subjetivo neles (Goffman, 1986: 10). São a partir desses princípios conformadores dos quadros que permitem a definição da situação pelo sujeito. Quando um indivíduo se insere em uma situação, busca-se compreender qual o quadro que a conforma e qual o posicionamento que ele deve adotar.

Ao analisar as mudanças e as sobreposições de quadros, Goffman apresenta o conceito de *footing*, que se refere ao posicionamento dos interlocutores engajados em uma interação. Sendo assim, os *enquadramentos* identificam os princípios de organização que presidem uma situação e o engajamento dos atores nela. Por outro lado, os *footings* dizem respeito ao modo específico de posicionamento de tais atores em uma interação com enquadramento definido, mas passível de transformação.

Para o autor, os *frames* não são estratégias simplesmente construídas pelos atores sociais para influenciar seus interlocutores (Goffman, 1967: 3). Os atores não são completamente livres e independentes no engajamento interacional. Eles são configurados pelas situações que os precedem, embora possam atuar sobre ela. A microsociologia de

¹ Erving Goffman desenvolve o conceito de *enquadramento* em diálogo com o pragmatismo de William James, a fenomenologia de Schutz, e a etnometodologia de Garfinkel e a idéia de Gregory Bateson de *enquadre*. Em seu livro, *Frame Analysis: an essay on the organization of experience* (1986), o autor aplica o conceito a diversas sequências interativas, explorando a sua vitalidade metodológica para a realização de uma microsociologia sistêmica.

Goffman embora não conferisse centralidade à agência individual reconhecia que essas agências se conformam no interior de situações concretas e específicas, ao mesmo tempo que elas têm potencial para transformá-las (Mendonça, 2012, p. 190).

As análises dos *frames* de Goffman nos conduzem a olhar para os diferentes planos da interação que possibilitam perceber o modo como os diversos atores sociais mobilizam enquadramentos e se posicionam diante deles. Por outro lado, a abordagem de Goffman pode incorrer no risco de negligenciar a questão do poder na consolidação e na transformação dos enquadramentos. Os *frames* são pensados como esquemas interpretativos no interior dos quais os atores circulam alterando e construindo sentidos. Contudo, a definição de Goffman não problematiza o modo como alguns atores tentam impor determinados enquadramentos e a dificuldade de atores fracos alterarem as “chaves interpretativas”. Embora o enquadramento seja uma construção social herdada, sob certas circunstâncias os atores sociais podem transformá-lo.

Outra vertente de estudo pauta-se por um enfoque construtivista e emprega a noção de enquadramento para a realização de análise do discurso. Essa vertente discursiva do enquadramento compartilha a ideia goffmaniana de que o enquadramento são estruturas que orientam a percepção da realidade e a ação dos sujeitos sobre ela. O foco dessas análises não está no contexto pragmático da interação, mas no próprio conteúdo do discurso. Esses estudos voltam-se para a percepção de como os discursos enquadram o mundo, estabelecendo molduras de sentido o que possibilita tornar compreensível uma interpretação proposta em detrimento de outras. Por entender os *frames* como capazes de definir problemas, diagnosticar causas, fazer julgamentos morais e fazer sugestões, a dimensão política encontra-se evidenciada nessas análises discursivas.

Um importante marco nessa vertente é o texto de Robert Entman (1993). Para ele enquadrar consiste em selecionar alguns aspectos da realidade percebida e ressaltá-la em um texto comunicativo, promovendo uma definição particular de um problema, uma interpretação casual, uma avaliação moral ou um tratamento recomendado, o que evidencia a sua dimensão política (Entman, 1993: 52). Esse autor defende que tais enquadramentos perpassam todo o processo comunicativo: eles se situam nos interlocutores, nos textos e na

própria cultura. Assim o poder de enquadrar não estaria presente em nenhuma dessas instâncias, mas nas relações entre elas.

Para tratar da questão do enquadramento do samba de raiz na década de 1960, esse estudo propõe-se a combinar as análises que abranjam a metacomunicação e o conteúdo comunicacional. Para isso, utilizaremos a concepção goffmaniana de *frames* e a análise do discurso. Nosso objetivo é compreender como as interações sociais e discursivas estabelecem molduras de sentido, enquadrando o mundo a partir de perspectivas específicas que envolvem a dimensão política das interações.

Metodologia

Neste trabalho, propomos apresentar a estrutura do campo intelectual do samba carioca e a historicidade das ideias que emergem na trama dos discursos que ocorrem em determinada época. Para dar início a essa tarefa é necessário pontuar algumas questões de teoria e método que nos permitem compreender a construção dos enquadramentos dos discursos e da imagem de Clementina dentro de uma determinada “configuração social”.

Para tanto, toma-se como ponto de partida as pesquisas sócio - históricas de Norbert Elias (1990,1993) que mostram como a sociedade moderna constitui-se em redes de interdependência por meio dos processos de interação dos indivíduos, promovendo a formação de um conjunto de *habitus* que torna específica cada “configuração histórica”. A preocupação central aberta por esses estudos consistia em compreender a totalidade do campo social em suas diferenciações e nas tensões que se estabelecem entre os atores a fim de fazer ressaltar as engrenagens e as estruturas presentes na vida social.

Esta perspectiva, aberta pelos estudos de Norbert Elias, possibilitou compreender a historicidade intrínseca das práticas sociais, narrativas, categorias e imagens que emergem em determinada época. O seu conceito de “configuração social” permite entender processos

de longa duração e a direção das mudanças sociais, compreendendo assim, os padrões coletivos e a maneira como eles se inscrevem nos comportamentos individuais.

Nos estudos de Norbert Elias, observa-se a superação das dicotomias reinantes entre indivíduo e sociedade, tomando como objeto de análise as formas de interdependência entre indivíduo e o grupo, detendo sobre o estudo de categorias e ideias forças que conformam cada período histórico entendidas como “figurações”. Essas categorias emergem das narrativas dos folcloristas urbanos e passam a constituírem marcos na construção da representação do samba de raiz enquanto signo de nossa identidade nacional e resistência ao regime militar de 1964. As categorias – nação, popular autêntico - vão adquirindo novas molduras simbólicas que resultam do seu imbricamento com outras instâncias da vida social. Dessa forma, busca-se desvendar as conexões entre as categorias presentes nos discursos e nas imagens de Clementina e o tempo histórico no qual se originaram.

A busca da construção do enquadramento de Clementina de Jesus, enquanto abordagem teórica- metodológica, consiste no núcleo do esquema analítico desta tese. Clementina surge na cena cultural nos anos 60, reconstruindo a história de seu grupo social por meio da música, possibilitando o surgimento de um samba de “cor”, uma vez que o componente étnico racial não havia aparecido de forma afirmativa no mundo do samba até então. Para analisar a construção de Clementina no cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro na década de 60 e 70, passa-se a considerar não apenas os aspectos ligados à sua história individual e à excepcionalidade ligada ao seu talento, mas principalmente aos discursos e imagens apropriados pelos intelectuais mediadores naquele contexto. Essa configuração social passa a oferecer condições para que Clementina – carinhosamente denominada “Rainha Quelé” - se tornasse ícone da história e da música dos seus ancestrais.

Articular o geral e particular constitui um dos grandes desafios das ciências sociais e pode ser observado em várias análises biográficas. Em seu livro *Mozart - A sociologia de um gênio*, Norbert Elias procura, a partir da análise da história e do destino de Mozart numa sociedade de corte, unir a trajetória individual ao seu contexto histórico. Mozart foi um artista que superou os padrões de sua época e tinha a pretensão tornar-se um músico autônomo, mesmo experimentando os limites da sociedade de corte para a atuação de um artista profissional. Nesse trabalho, Elias se preocupou em apresentar também a especificidade de

valores e costumes que organizavam a produção artística, uma vez que as tensões não ficaram restritas ao espaço das classes sociais, mas também enquadravam a ação dos artistas. Dessa forma, para analisar a biografia de Mozart, Elias conjuga o aspecto individual e social não como dimensões opostas, mas como dimensões complementares da vida e dos estudos que se debruçam as ciências sociais.

Todo trabalho voltado para a análise do discurso e das imagens de Clementina sucinta uma reflexão sobre memória. Primeiro, porque permite transitar entre o passado e o presente, demarcando as subjetividades construídas nas trajetórias de vida do sujeito. Segundo, a memória se constrói no jogo entre lembranças e esquecimentos, no embate entre o que é narrado e o que não é (Gagnebin, 1994). Por último, a partir dos dois pressupostos anteriores, considera-se os embates políticos, a luta entre diferentes interesses, de grupos sociais e do próprio Estado, entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido (Kofes 2001: 12). As relações de poder entre os intelectuais, produtores culturais, dentre outros mediadores, em sua interação com o Estado, possibilitam perceber o jogo de poder que permite que algumas tradições serem lembradas enquanto outras são esquecidas.

A memória caracteriza, em linhas gerais, a presença do passado. Ela corresponde à reconstrução psíquica e intelectual que promove uma representação seletiva do passado, que nunca corresponde as memórias do indivíduo somente, mas de um passado que remete a um contexto familiar, social e nacional. Todo indivíduo, particularmente da sociedade moderna, retira memórias de uma variedade de grupos. Como todas as atividades humanas, a memória é social. Portanto, toda a memória se constitui na coletividade (Halbwachs, 1990). Desta maneira, a memória constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (Rousso, 2005: 94). Contudo, ela só se materializa nas lembranças e nos discursos individuais. A elaboração da memória e o ato de lembrar são sempre individuais.

A análise do enquadramento de Clementina de Jesus não apenas permite a descrição do desacordo entre ações individual e grupos sociais. Para todo o indivíduo existe uma considerável margem de liberdade nas incoerências estruturais e das próprias normas que possibilita a mudança social. Sendo assim, a especificidade das ações de cada indivíduo não pode ser considerada irrelevante (Levi 2005: 180). Os indivíduos em suas trajetórias

singulares podem encontrar nas margens da atuação dos grupos e das instituições dominantes formas de sobrevivência e de provocar mudanças sociais.

A estrutura da tese

A tese está estruturada em cinco capítulos, além dessa introdução. No capítulo 1, analisamos o impacto do aparecimento de Clementina de Jesus para os intelectuais nacionalistas de esquerda. O papel dos folcloristas urbanos como mediadores da cultura popular para a classe média e classe alta urbana, possibilitando a revelação dos sambistas do morro para a cena cultural carioca e do descobrimento de Clementina nessa mesma figuração. Descrevemos como os intelectuais do samba construíram as narrativas sobre a autenticidade da cultura popular, principalmente do samba de raiz.

No capítulo 2, analisamos o enquadramento do samba de raiz como resultado da valorização da cultura nacional pelos movimentos de direita e esquerda. Também buscamos compreender como a cultura popular e o elemento povo passaram a conferir autenticidade à construção da nacionalidade brasileira sobre diferentes ideologias de direita e esquerda. Por fim, buscamos entender o aparecimento de Clementina e a valorização de sua conexão com as origens africanas como resultado das disputas pelas memórias que estavam envolvidos os intelectuais nacionalistas, durante o período militar de 1964.

O capítulo 3 discute a questão da interseccionalidade de gênero, raça e geração para compreender a trajetória de Clementina de Jesus no "mundo do samba". Em seguida, procuramos analisar como o campo cultural do samba como um espaço ainda restrito à participação das mulheres como compositoras. Depois, mostramos as velhas e novas representações que recaem sobre a voz e o corpo negro de Clementina, e a agência da artista para fugir desse enquadramento.

Já no capítulo 4 analisamos como a África volta a ser importante para a cultura brasileira a partir da década de 1930, com o novo paradigma culturalista e a obra de Gilberto Freyre, que jogou papel decisivo na positivação da mestiçagem. Em seguida, tratamos de

como o samba carioca se africaniza e a influência das variáveis internas e externas. Em seguida, tratamos de como se africaniza Clementina de Jesus nessa figuração.

No capítulo 5 discute a participação de Clementina de Jesus no I Festival Mundial de Música Negra de Dacar, Senegal. Em seguida analisamos qual o impacto de Clementina no Festival junto ao público popular. Depois, procuramos entender como essa participação influenciou na construção de Clementina e sua conexão como a África.

Os Folcloristas Urbanos e a Descoberta de Clementina de Jesus

Introdução

O encontro dos intelectuais como os intérpretes do samba está na base da tradição da nossa música popular urbana, que resultou da mistura de gêneros e formas musicais, da tradição mulata e ancestral e da modernidade. O samba e seus espaços de socialização no morro, nos bares, na boemia da cidade do Rio de Janeiro permitiu que a elite passasse a inserir-se dentro da cultura popular urbana, afastando-se das formas “higienizadas” e solenes que pautavam a assimilação do samba na década de 30 pelo Estado Novo. As classes populares mestiças também absorviam elementos da cultura da elite, suas formas poéticas e musicais, resultante de outras tradições culturais e outras tradições de execução e performance. (Napolitano, 2007, p.27).

Desse encontro em parte fortuito, mas também provocado e estimulado pela nova elite cultural filha do modernismo, nascerá a tradição cultural do samba, sinônimo de música nacional e popular. Esse encontro sociocultural que marcou a afirmação cultural do samba como gênero urbano presente na modernidade brasileira representa um duplo movimento: de um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas em um processo de afirmação do nacionalismo e em busca das “forças primitivas” da nação. De outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social.

As mediações aproximaram os intelectuais e o público de classe média das manifestações populares no cenário do samba carioca. Esse encontro não se concretizaria sem a ação dos mediadores, entendidos como narradores que se unem às fontes fonográficas para a construção de uma experiência e de memória social. A mediação característica dos

intelectuais nacionalistas permitiu a invenção da moderna música popular brasileira, prática que não esteve isenta de tensões, encontros e desencontros construtivos. (Braga, 2002: 103-132).

O conceito de mediação implica em refletir sobre os processos de objetivação e subjetivação do real, a partir de suas práxis. (Lefebvre, 1977). A concepção de mediação tem uma trajetória teórica marcada por interpretações diversas. O objetivo de utilizar o conceito de mediação consiste em procurar entender como os eventos históricos e as narrativas dos intelectuais incorporaram determinado passado, da cultura popular, para a construção da nossa moderna música popular em determinada configuração histórica, do qual as imagens e os discursos sobre Clementina são parte integrante.

Na elaboração de uma teoria cultural sobre pressupostos marxianos, Raymond Williams (2000), discute a relação entre “forças produtivas”, arte e pensamento. O autor, busca conceitos-chaves para compreender a cultura não mais como um subproduto da economia, mas como um solo fértil da própria produção da vida em sociedade, tanto na sua dimensão material como na simbólica. Ele parte de uma concepção de um materialismo cultural para pensar a unidade qualitativa da política, da economia e da cultura no mundo contemporâneo. O que permite questionar a determinação presente na teoria marxista entre a base e a superestrutura, que corresponde a ideia simplificadora da arte e da cultura como “reflexo” de uma base socioeconômica. A partir desse ponto, que a ideia de reflexo passa a ser impugnada, e em seu lugar, Williams apresenta o conceito de mediação. (Williams, 2000: 118).

Os dois conceitos reflexo e mediação pressupõem um determinado distanciamento entre as categorias do mundo real (processo social material) e o que se fala dele (linguagem). Contudo, a mediação pressupõe que essa distinção não é direta, mas um processo constitutivo e constituidor. A mediação descreve um processo ativo dentro da realidade social. Segundo o autor, o sentido geral predominante da mediação tem sido um ato de interseção, reconciliação ou interpretação entre elementos opostos ou estranhos. Desta forma, Williams argumenta que não se pode esperar encontrar realidades sociais diretamente refletidas na arte, pois na maioria das vezes elas passam por um processo de mediação em que o conteúdo originário é modificado. (Williams, 2000: 118).

As produções culturais são, portanto, mediadas. A arte e outros produtos culturais não são na perspectiva de Williams, meros reflexos do social:

(...) todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são inexoravelmente mediadas, esse processo não é uma, esse processo não é uma agência separável – “um meio” – mas intrínseco às propriedades dos tipos correlatos. A mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo que é levado. (Williams, 1979, p.102).

Ao compreender o problema da mediação a partir de uma perspectiva que toma a linguagem e a significação como elementos indissociáveis do processo social envolvido permanentemente na produção como na reprodução do real, Williams entende mediação como um processo necessário de produção de significado na forma geral da significação e da comunicação. Dividindo ao meio o elemento da mediação haverá uma evidente área da realidade, e em consequência, uma área de elementos ideológicos que distorcem sua percepção ou que determina a sua apresentação.

Partimos da concepção de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu (1974) para analisar o papel dos intelectuais nas mediações e reelaborações simbólicas características do período de inserção do samba como nossa moderna música popular. No caso específico dos discursos dos intelectuais folcloristas urbanos que na década de 1960, que como base em uma ideologia nacionalista de esquerda, apropriaram-se da cultura popular, do samba do morro e rural, como signos de nossa cultura nacional originária e em vias de extinção devido a modernização da indústria fonográfica e a invasão das músicas estrangeiras. Todos eles enquadraram-se na categoria criada por Bourdieu (1988), de “intermediários culturais”, pois por meio de suas realizações, decodificam e transmitem as práticas estéticas e o gosto de uma classe para a outra, diferente de Bourdieu que buscava explicar como a cultura de elite se

difunde para as classes médias e populares, no caso do presente texto, trata-se da transposição de práticas das classes populares para o gosto de segmentos das classes médias e altas.²

No caso do presente estudo, para compreender o processo mediação, entre a elite intelectual e as classes populares mestiças, no contexto da consolidação do samba como afirmação da nossa nacionalidade, busca-se também utilizar os estudos de sociólogos e historiadores brasileiros como Otávio Braga (2002), Marcos Napolitano (2007), Renato Ortiz (2012) e Maria Celeste Mira (2016).

Os intelectuais mediadores

Para compreender o papel dos mediadores culturais é necessário entender o conceito de *intelligentsia*, segundo a conceituação clássica de Mannheim (1974), como o grupo responsável pela formulação de ideias e representações acerca da vida social. Os intelectuais são considerados como “entre as classes”, por seu não pertencimento a nenhuma classe específica. Por não se considerarem representantes de interesses particulares, eles são capazes de elaborar interpretações ao mesmo tempo totalizadoras e diferenciadas sobre um mesmo fenômeno. Para Mannheim, com o advento da modernidade, a *intelligentsia* perde a sua condição de estamento ou casta e passa a ser integrada por pessoas provindas dos mais diferentes grupos sociais. Essa compreensão possibilita ampliar o conceito de *intelligentsia*, abrangendo os intelectuais não acadêmicos que buscam valorização do samba autêntico e atuam na cena cultural carioca desde a década de 1920. São eles radialistas, jornalistas, artistas, produtores e gestores culturais, todos mediadores culturais entre a cultura popular e as classes média e alta.

No Brasil ao longo do século XX, observou-se na nossa *intelligentsia* uma busca obstinada por pensar uma concepção de nação. Várias gerações de intelectuais, escritores,

² Este estudo trata dos intelectuais não acadêmicos. Partindo da compreensão de que intelectual é todo indivíduo capaz de elaborar uma visão organizada do mundo e se considerar inserido em um campo e que congrega em torno de si um grupo de seguidores que lhe dão sustentação.

artistas e jornalistas buscaram construir narrativas e imagens que contribuíssem para a construção de uma cultura singular, definidora da identidade nacional brasileira. A partir da década de 1950, as discussões políticas e os debates intelectuais pautaram-se pelas noções de modernização, desenvolvimento, burguesia nacional, imperialismo e cultura popular. O nacionalismo, num primeiro momento, apresentava-se com tons de uma ideologia de direita, para depois na década de 1960, ser incorporado às forças nacionalistas de esquerda.

Durante o regime militar a participação política e a censura à imprensa foram duramente reprimidas. O espaço da cultura passou a abrigar a maior parte dos intelectuais de esquerda que buscavam na arte uma forma de expressar a sua resistência ao golpe militar e à restrição dos seus direitos. Assim, surge uma arte engajada. A “arte de espetáculo” ou as artes “performáticas” pareciam ser o caminho para a popularização da cultura engajada e nacionalista, como resposta ao regime militar. O teatro, a música e o cinema já convergiam para uma expressão comum para vincular uma crítica ao período de ditadura. Em 1964 e 1965, antes do advento dos programas e festivais na televisão, o teatro musical teria um papel central na articulação da arte performática com destaque para a música popular de raiz.³ Nos espetáculos *Opinião, Menestrel e Rosa de Ouro* os cantores e compositores da música de raiz foram apresentados ao público universitário e de classe média carioca e entraram para a cena cultural carioca por meio de seus mediadores simbólicos.

Para Renato Ortiz, os intelectuais constituem-se em agentes históricos e operaram uma transformação simbólica da realidade, responsável por sintetizá-la como única e compreensível. A construção da identidade nacional necessita desses mediadores que são os intelectuais, pois eles que deslocam as manifestações de sua esfera particular, da memória coletiva e popular, para uma totalidade que as transcende, a identidade nacional. O candomblé, o samba, os reisados, entre outros são apropriados pelo discurso do Estado que passa a considerá-los como manifestação autênticas da brasilidade. (Ortiz, 2012: 139-142).

³ A disseminação de gêneros regionais principalmente o baião, mas também a guarânia, coco, xaxado, moda de viola. Ao lado da música carioca representada pelo samba, choro e marcha, estes gêneros musicais acabaram por formar o que mais tarde foi chamado de “gêneros convencionais de raiz”.

Ao analisar o papel dos intelectuais na mediação da cultura popular, Ortiz argumenta que a passagem da memória coletiva para memória ou identidade nacional, implica na intervenção desses “mediadores simbólicos”. Esses intelectuais ao se apropriarem das particularidades das culturas populares, podem reagrupar e transpor essas manifestações para um plano universal. Ortiz argumenta que os fenômenos culturais apresentam sempre uma dimensão de poder que lhe é interna. A cultura enquanto fenômeno de linguagem é passível de interpretação, mas são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido de sua reelaboração simbólica. Os intelectuais têm um papel relevante nesse processo, pois são eles responsáveis por esse jogo de construção simbólica. (Ortiz, 2012: 142).

Para analisar o papel da mediação entre os intelectuais de classe média e a cultura das classes populares, Celeste Mira chama atenção de que o próprio conceito de cultura popular resulta da criação de intelectuais. A cultura popular pode ser entendida como o modo de produção e apropriação da cultura pelas classes populares, ou como espaço de luta entre as classes sociais, contudo a ideia de cultura popular não tem como existir sem a intervenção de agentes externos às classes populares. As atividades da vida cotidiana das classes populares no mundo tradicional de lazer, devoção, arte só se tornam “cultura popular” por obra de grupos de mediadores simbólicos que selecionam, nomeiam, interpretam e definem o que constitui cultura popular (Mira, 2016: 16).

Mira argumenta que a mediação dos intelectuais em relação a cultura popular faz-se necessária, ao entender que as classes populares não têm força isoladamente para fazerem ascender suas práticas culturais, quando elas não interessam a indústria do entretenimento. Dessa forma, a camada de artistas e intelectuais, dotados de capital cultural⁴ de maior legitimidade, empresta sua força às classes populares, recolhendo, evidentemente, os lucros simbólicos delas decorrentes. Ao iniciar o processo de mediação, os intelectuais interpretam as tradições em função das suas concepções estéticas e políticas, em função de seus interesses ou dos grupos encontram-se vinculados. Contudo, a autora não esquece de apresentar a

⁴ Para Bourdieu (1988), os indivíduos podem acumular capitais sejam eles: social, cultural, econômico e simbólico. No caso do capital cultural é o que se acumula na educação. A educação/capital cultural consiste em um princípio de diferenciação tão importante quanto o capital econômico, uma vez que toda uma nova lógica da luta política só pode ser compreendida tendo em vista suas formas de distribuição e evolução.

mediação como um processo de mão dupla, podendo assim os grupos tradicionais se antecipar e reinventar e ressignificar suas práticas. (Mira, 2016, p. 125).

A opção teórico-metodológica por fazer a passagem das ciências sociais para as ciências da linguagem, operando por meio de conceitos mediadores de longo alcance, todos derivados da teoria da enunciação pós-saussureana, possibilitou uma nova compreensão dos discursos. Eles passaram a ser entendidos não como duplos do real, mas constitutivos e formadores do próprio real.

As narrativas dos intelectuais folcloristas urbanos sobre a interpretação do samba de raiz, como da imagem de Clementina de Jesus serão tomadas como representações construídas e não como descrições naturais da realidade. O estatuto da representação não compromete o intercâmbio entre os discursos e nem diminui sua força produtora de sentido. Os discursos não são vistos aqui como duplicação ou cópia mimética de um real. As narrativas são compreendidas a partir da dinâmica dos intercâmbios culturais entre os atores envolvidos e da sua capacidade constitutiva e modeladora do tempo histórico da qual fazem parte.

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

Os folcloristas urbanos

A partir dos anos 1950, na cidade do Rio de Janeiro se deflagra um período de grandes mudanças políticas e culturais no cenário de formação da música popular brasileira. Os ritmos tradicionais são retomados e incorporados com maior força à moderna música brasileira, sobretudo o moderno samba urbano, que havia perdido espaço com o crescimento de indústria fonográfica e dada a interferência da música internacional e de massa. Novamente essa tradição musical ganha novas revisões estéticas e novas configurações de passado e futuro, principalmente por meio de um nascente movimento nacionalista de esquerda.

Nas décadas de 1940 e 1950, período democrático, o volume e a dimensão do mercado cultural brasileiro atingiu um aumento do público consumidor, devido principalmente ao crescimento da classe média e à concentração da população nos grandes centros urbanos. Dessa forma, observou-se um novo volume de instituições e de intelectuais do samba através de estações de rádio, da indústria fonográfica, de jornais e revistas. Nesse mesmo período, ocorre uma diversidade de novas atividades e profissões voltadas ao mundo do samba, de palestrante em universidades, de produtores de espetáculos e radialistas, e de colecionadores. Uma nova rede de profundos conhecedores nativos e de ativistas empenhados em manter o que acreditavam ser o “verdadeiro” e “autêntico” samba, são eles os chamados “folcloristas urbanos”. Esta denominação deve-se à proximidade com os folcloristas oficiais, e por todos se declararem profundamente nacionalistas e preocupados defensores das “coisas do Brasil” (Fernandes 2015).

As modificações e o controle do sambista e do próprio samba durante o Estado Novo, para alça-lo a símbolo da nacionalidade brasileira, encontram opositores, intelectuais e jornalistas, que buscam valorizar o samba “autêntico” e “verdadeiro”, dando ênfase às produções populares “puras”. Conhecidos como folcloristas urbanos e tendo esse movimento contado com representantes desde a década de 1910, esse grupo denomina as produções por eles consideradas “puras” aquelas que possuem duas coordenadas: primeiro, a distância dos interesses econômicos, isto é, da relação com a indústria do disco e das estações de rádio; e também que estivessem vindo dos lugares entendidos como originários do gênero do samba, as casas das tias baianas no centro do Rio de Janeiro, e o samba do morro. Contudo, a

avaliação dos folcloristas não apresenta ainda uma menção às qualidades étnicas para diferenciar o samba entendido como “autêntico” do “inautêntico”. O samba “verdadeiro” significa, naquele momento, as formas musicais que expressasse o que de mais nacional já tivesse sido feito em termos de arte popular (Fernandes 2015).

Um dos nomes mais importantes identificado com essa tendência no meio radiofônico era Almirante, compositor e radialista, que em seus programas *O Pessoal da Velha Guarda* (Rádio Tupi, março de 1947 a maio de 1952) e *No Tempo de Noel Rosa* (Rádio Tupi, 1951), dois programas que ajudaram a reinventar o passado do choro e do samba e consagrar os criadores musicais brasileiros. Almirante, em seus programas, vinculava críticas à cena musical do final dos anos 1940 e começo dos anos 1950, criticando a influência estrangeira no samba e a presença excessiva de gêneros internacionais no rádio. Em contrapartida, ele elogiava a grandeza da música popular do passado feita até o final dos anos 1930. Almirante também realizou palestras sobre Noel Rosa em que se recuperaram a figura do “gênio de Villa Izabel”. Nessas palestras, consagravam Noel como um herói por seus elementos criativos e biográficos e inventor do samba moderno junto com Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros (Cabral 2005).

No meio jornalístico, Lúcio Rangel e Pêrsio de Souza criaram a Revista da Música Popular, voltada para um público mais culto, defensor das “raízes” e da “verdadeira” nacionalidade musical brasileira. Com circulação de 1954 a 1965, proporcionou aos “folcloristas” espaço para a defesa de suas principais ideias como: a defesa do passado glorioso e ameaçado da música popular. A revista reforçou o choro e o samba como símbolos autênticos da música brasileira e reiterou o grupo dos criadores, entre eles Pixinguinha e Noel Rosa.

Os anos 1950 consagrou-se para os intelectuais engajados como uma década perdida, devido à força de músicas classificadas como de “baixa qualidade”, sejam elas os boleros, os sambas pré-fabricados, entre outros. A incorporação do samba do morro como síntese da cultura popular idealizada pela esquerda nos anos 1960 deve muito a essa geração de intelectuais engajados que reinventou o passado e revestiu compositores e intérpretes em mito da “autenticidade”.

Nasce uma música engajada ou de “protesto”, intelectuais e artistas de classe média procuram por meio do contato o povo e suas expressões na música e na arte buscar a identidade cultural de um Brasil autêntico. Estas ideias que conjugavam povo, libertação e identidade nacional já estavam presentes anteriormente na cultura brasileira quando nos anos 30, o gênero samba foi alçado à símbolo de nossa identidade nacional. A reinvenção e atualização desse passado dar-se sob novas bases ideológicas, a partir de um grupo de intelectuais e artistas de esquerda, comunistas e trabalhistas. Esses grupos buscaram por meio da expressão artística do povo dar sentido a uma resistência política e civilizatória contra os anos de censura e repressão pós-Golpe de 1964.

Durante o período autoritário de 1964, também se observa a atuação do Estado como um elemento dinâmico e definidor da problemática cultural. Nesse período de repressão política e ideológica, o poder conferido à cultura não é reprimido, mas estimulado, contudo, sob o controle estatal. A intensidade da presença do Estado no domínio cultural pode ser observada por meio do Plano Nacional de Cultura, a Criação da Funarte, reformulação da Embrafilme e criação do Conselho Federal de Cultura (CFC). Nesta fase, no contexto brasileiro, o capitalismo atinge formas mais avançadas de produção, desenvolvendo um mercado de bens materiais, como também, de bens simbólicos. Esse mercado incorpora tanto as empresas privadas nacionais, multinacionais e as instituições governamentais, o que confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía antes.

No Brasil, além dos fatores internacionais, foram principalmente aspectos da política nacional que marcaram as lutas das esquerdas. Num contexto político marcado pelo Golpe de 64 e pelo conseqüente endurecimento do regime militar como o AI 5, caracterizado por forte censura, controle dos sindicatos e perseguição da política. Nesta fase observa-se uma hiper-politização da cultura devido ao fechamento dos canais de representação e expressão política formais. Os intelectuais, artistas e os estudantes universitários que tinham forte interesse na política terminaram redirecionando suas atividades para a área da cultura, dando origem às manifestações político e cultural na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura (Ridenti 2014). A descoberta de nomes da música popular ligados ao chamado samba de raiz resulta também da continuidade dada pelos intelectuais da época e sua procura pela construção cultural de um Brasil “autêntico”. Este engajamento romântico

e revolucionário esteve presente em versões diferenciadas em relação à produção artística e musical do período, como nos espetáculos *Zicartola*, *Opinião*, *Rosa de Ouro*, *Noitada do Samba*; em LPs como Elizete sobe ao Morro. Como resultado dessa aproximação com os compositores e cantores do morro, o público de classe média descobriu Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Clementina de Jesus, entre outros.

Os intelectuais e artistas saem em busca do "povo brasileiro" e que constituem a terceira geração dos intelectuais urbanos, correspondente à atuação na década de 1960-1970, da qual fazem parte além de Hermínio Bello de Carvalho (1935), Sérgio Cabral (1937), Ricardo Cravo Albim (1940), José Ramos Tinhorão (1928), Ary Vasconcelos (1926 – 2003), João Carlos Bofezelli (1942). Nesse contexto da cidade do Rio de Janeiro, músicos, jornalistas e intelectuais vão ao encontro dos compositores, sambistas e artistas do morro. Eles procuram nas expressões artísticas do "povo" o Brasil autêntico e as conexões com as raízes da nossa cultura, com isso dão sentido as lutas políticas e culturais dos anos 1960 e princípio dos anos 1970. Versões diferenciadas desse movimento, que será caracterizado aqui como romantismo revolucionário, estavam presentes nos movimentos, sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964, do combate da esquerda armada às manifestações político cultural na música popular.

Essa concepção romântica dos movimentos de esquerda no Brasil, utilizava-se do passado para buscar um novo futuro. Por isso, não se caracterizava num movimento de simples volta as origens, a partir de uma perspectiva anticapitalista e prisioneira do passado. A volta ao passado, seria a inspiração para a construção do homem novo. Para trazer elementos desse passado que permitissem construir uma alternativa à sociedade do presente.

Os espetáculos *Zicartola*, *Opinião*, *Rosa de Ouro*, *Noitada do Samba* música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. Como saldo dessa aproximação, o público de classe média descobriu Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, entre outros. Esses músicos esquecidos das rádios e grandes gravadoras voltam a ter a oportunidade chegar aos palcos, ter suas músicas conhecidas e ouvidas e gravadas em discos.

Esse encontro não seria possível sem a presença de mediadores e de negociação entre os artistas do morro e os intelectuais e artistas da cidade. Os mediadores, agentes socioculturais, construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do samba com a classe média carioca e depois com a identidade nacional da música popular brasileira. Outra tarefa também coube aos mediadores, eles foram responsáveis pela descoberta e agenciamento de muitos músicos populares para o mundo profissional da música no asfalto.

A aproximação sociocultural do samba de raiz com os intelectuais de esquerda, a partir dos anos 60, está na base da tradição de nossa música popular. Este encontro que promove afirmação cultural de um “samba original” representa um duplo movimento: de um lado, os intelectuais, artistas e universitários das camadas médias em busca de dar sentido ideológico e civilizatório à sua luta política e social contra o regime ditatorial de 1964, por meio das expressões dos artistas populares. De outro lado, as classes populares em busca de reconhecimento cultural e ascensão social.



Foto 1 – Os Folcloristas: Clementina de Jesus, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho. Arquivo MIS.

O Percurso de Hermínio Bello de Carvalho

Hermínio Bello de Carvalho acompanhou de perto a história da Música Popular Brasileira e como produtor musical (re) descobriu e descobriu muitos talentos ligados à música popular “autêntica”, da qual foi grande incentivador. Ao longo do século XX, Hermínio compôs com tantos outros radialistas, jornalistas e cronistas que se aproximaram da cultura popular carioca - como Jota Efegê, Vagalume, Almeirante, Lucio Rangel, Sergio Cabral, etc – o grupo de intelectuais cuja mediação cultural cumpriu fundamental papel na definição dos parâmetros de identificação e classificação, bem como na disposição em incentivar, a produção de uma música popular que caracterizasse a nossa mais profunda

brasilidade. Hermínio se constitui em um expoente importante da intelectualidade carioca para entender a trajetória de Clementina de Jesus como cantora profissional, tanto por ter sido aquele que a reconheceu e promoveu o seu talento. Mas também por estar inserido dentro de um contexto social e político de afirmação da música nacional “genuína” como um intelectual nacionalista de esquerda.

Hermínio precisou fazer a sua inserção no mundo da música a partir de condições muito humildes. Filho de um pedicuro e de uma faxineira, moradores do bairro da Glória, era o caçula de nove irmãos. A sua formação ao longo da infância, o incentivo dos irmãos mais velhos e já estabelecidos, o convívio com artistas e músicos que conheceu ao longo da vida e o seu próprio talento, permitiram a ele direcionar a sua carreira como produtor cultural. Hermínio teve acesso à política educacional formulada pelo maestro Heitor Villa-Lobos, entre as décadas de 1930 e 1940. Participou na escola primária do canto orfeônico e de concertos gratuitos no Teatro Municipal; participação fomentada e obrigatória aos alunos na época. O seu caminho teria sido determinado também pela escuta precoce da Rádio Nacional. Por volta dos quinze anos, frequentava os programas de auditório para ver ao vivo as cantoras do Rádio, que tinha adoração.

Mesmo frequentando a escola técnica contábil no secundário e trabalhando como contador, Hermínio mantinha o seu contato com a música. Por meio de um amigo, ele participou da recém-formada Associação Brasileira de Violão (ABV). Como não se destacava como instrumentista, passou a participar da organização de arquivos e eventos, sendo promovido à diretor e vice-presidente. Nesse momento na ABV, aproximou-se o artista plástico Walter Wendhausen, quinze anos mais velho, comunista, amante da arte moderna e da “boa” música popular. Por meio desse contato, Hermínio, ainda garoto, passou a ter acesso a algum conhecimento sobre teoria estética, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, e uma maior referência a Mário de Andrade. Muito jovem ainda, aos 19 anos, tem um artigo publicado na Revista da Música Popular (RMP). Ainda mantendo suas atividades na ABV, ele lança o seu primeiro livro de poemas, aos 24 anos.

Como resultado da sua publicação na RMP, Hermínio começa a produzir na Rádio MEC um programa em que tinha o violão como principal instrumento musical. Nessa fase inicia amizade com Jacob do Bandolim e passa ser convidado para frequentar os saraus que

aconteciam em sua residência, lugar em que passou a conhecer e se tornou amigo íntimo dos bambas Radamés Gnattali e Pixinguinha. Com esse último, torna-se no futuro parceiro em composições musicais. A partir desse momento, e da convivência com esses novos amigos, Hermínio passa a ter contato com dois grandes representantes da música popular. Como músico erudito, Radamés era entusiasta da música popular em suas composições e Pixinguinha como o principal esponente da "Época de Ouro" do samba e do choro.

Durante as décadas de 1960-1970, Hermínio junto com outros intelectuais da época, produziram muitos espetáculos musicais e teatrais - *o Zicartola, Menestrel, Rosa de Ouro, Projeto Seis e Meia e Projeto Pixinguinha* – que revelaram muitos cantores e compositores da música popular novos e antigos. Todos eles dentro do que se denominou de música “autêntica” urbana – tendo como principal representante que se passou a denominar "samba de Raiz”, vindo do morro. Num período marcado pela ditadura militar no Brasil, esses intelectuais, tomados por um nacionalismo de esquerda e por um espírito de resistência, procuravam promover uma determinada música popular brasileira e os seus músicos. Nesse espírito de preservar a tradição musical urbana mais “pura”, muitos compositores e intérpretes de samba do morro puderam chegar ao asfalto e terem o seu talento reconhecido por uma classe média letrada, entre eles - Clementina, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Zé Ketí, Pandeirinho, entre outros. Na maior parte desses espetáculos, Clementina foi apresentada para o grande público e iniciou a sua carreira musical pela mão de seu padrinho Hermínio Bello de Carvalho,

Durante o período de 1963-1965, muitos intelectuais e apreciadores da música popular de raiz se reuniram para a montagem do bar *Zicartola*. Hermínio Bello de Carvalho que já estava em contato com Cartola desde 1962, quando escreveu para a Revista *Leitura* um artigo retratando o próprio Cartola, Ismael e Donga como os três magos do samba e se proporia a dar rumo artístico ao estabelecimento. Esse espaço se tornou um marco central na retomada da música “autêntica” e abrigo da ideologia comunista e nacionalista de seus frequentadores, em meio ao regime militar (Castro 2013).

Nesse casarão passariam a se reunir os patronos do casal – Sérgio Cabral e Sérgio Porto - além de jornalistas, intelectuais, artistas e estudantes animados com os saraus organizados pelos anfitriões como os amigos Zé Ketí e Nelson Cavaquinho. O sambista do

morro da Mangueira e sua companheira, Dona Zica, haviam mudado para o centro do Rio de Janeiro, auxiliado por jornalistas e políticos admiradores de Cartola que o haviam encontrado empregado como lavador de carro e procuravam retirá-lo do ostracismo. Um desses frequentadores proporia a Cartola e Dona Zica a sociedade em um bar-restaurante, repetindo agora sob um formato comercial o que eles faziam informalmente para os amigos. Dona Zica, comandaria a cozinha e Cartola a parte musical (Barbosa e Oliveira Filho 1998).

O sambista Zé Kéti organizava a programação do *Zicartola* ancorada nos artistas - Nelson Cavaquinho, João do Vale, o próprio Zé Kéti, Ismael Silva, Pandeirinho - que antes eram relegados ao ostracismo e à desgraça econômica e agora eram recebidos com glória por uma intelectual e classe universitária engajada. Outra iniciativa inspirada na ideologia do nacional-popular e de esquerda. A programática aproximação do “povo”, buscada pelos intelectuais do Centro Popular de Cultura (CPC), ganhou continuidade na casa de Cartola (*Zicartola*), uma vez que haviam atado fogo a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). À maneira do que ocorreria na UNE, os sambistas traziam seus sambas e eram o próprio elemento autêntico a ser apresentado para a classe média universitária.

Dentro do *Zicartola*, Hermínio promoveu o prêmio *A Cartola de Ouro*, chamando artistas como: Cyro Monteiro, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Haroldo Lobo, Lindaura Rosa, viúva de Noel Rosa, entre outros, que puderam ser condecorados com o "Oscar da Tradição" e com foto pendurada nas paredes do recinto. Nesse mesmo período, outro espetáculo chamado *Rosa de Ouro* surge com as mesmas bases que remontam ao *Zicartola* e a linha criativa de representação teatral que foi dada ao espetáculo *Opinião*, também de autoria de Hermínio. O que diferenciava das montagens anteriores é que, no lugar da proposta de uma manifestação popular como signo da resistência política, o engajamento se daria pela promoção da música brasileira de raiz.

A peça mesclava números musicais e depoimentos de honrados sambistas e chorões. As imagens dos artistas e seu depoimento ocupavam o centro do palco por meio de slides, acompanhado de um texto preparado por Hermínio para cada um deles. Na parte vocal, revezavam-se as cantoras Aracy Cortes (1904-1985) e Clementina de Jesus. Os depoentes aclamados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular de raiz seriam: Almirante, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva,

Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachça, Jota Efegê e Cartola. Todos eles fazendo parte do quadro de honra em defesa da tradição da música popular urbana (Pavan 2006).

O *Rosa de Ouro* foi o espetáculo que revelou Clementina de Jesus. A discografia de Clementina iniciou-se com o *Rosa de Ouro*. Essa discografia compõe-se de 11LPs, começando com o *Rosa de Ouro* inaugural em 1965, pela Odeon e finalizando com o *Canto dos Escravos* em 1982, pelo selo dos Estúdios Eldorado. O principal responsável pela produção dos discos de Clementina foi Hermínio, num total de nove discos produzidos, sendo oito pela Odeon e um pelo MIS, em 1970. Já o disco *Clementina e Convidados* de 1979, foi uma produção de Fernando Faro (Coelho 2001: 22).

O acompanhamento musical do espetáculo ficava a cargo dos músicos descobertos no *Zicartola* – Paulinho da Viola (1942) no violão e cavaquinho, Elton Medeiros (1930) na percussão geral, Jair Cavaquinho (1922-2006) no cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000) na percussão geral e Nelson Sargento (1924) no violão. Todos eles compositores das escolas de samba Mangueira, Portela e Salgueiro, praticamente desconhecidos até àquela altura.

O *Menestrel*, constituiu outro espetáculo de iniciativa de Hermínio. Realizado em 1964, é nesse show que Clementina de Jesus apareceu em público pela primeira vez. Nele, o produtor cultural procurava juntar num mesmo concerto a música popular e a erudita, ideia ainda subversiva para a época. A ousadia consistia em juntar num mesmo espetáculo um repertório de violão clássico com sambas, jongos, e cantos de trabalho. Em forma de um recital, o espetáculo iniciava com o violonista Turíbio Santos para na segunda parte começar Clementina. Hermínio quebra convenções, inaugurando uma outra disposição dos elementos com esse recital, tanto no diz respeito ao formato quanto ao impacto que representou para o público ao abrir passagem para a presença e voz de Clementina, uma mulher negra idosa, saída diretamente do trabalho de doméstica para os palcos da Zona Sul carioca (Heron 2001:15).

Em 1976, com o *Projeto Seis e Meia* buscava-se apresentar a música “autêntica” para as classes populares no horário de saída do trabalho. Iniciativa de Albino Pinheiro e Sérgio

Cabral, amigos e parceiros de Hermínio. Os artistas (re) descobertos - Clementina, Cartola, Nelson Cavaquinho, Izaura Garcia, Moreira da Silva, Tia Amélia e Marlene - dividiam o palco com os descobertos - Beth Carvalho, Eduardo Gudín, João Bosco, Gonzaquinha, Dona Ivone Lara, Alaíde Costa e Jard Macalé.

Os intelectuais engajados constituíam-se em mediadores que transitavam entre os mundos civilizados e o das manifestações da música popular urbana. Estes construíram e legitimaram o gênero musical e seus personagens, definindo um campo da música popular como “puro”, em oposição a outro entendido como “impuro”, contaminado pelas mudanças decorrentes da sociedade moderna e urbana. Estes intelectuais caracterizam a terceira geração correspondente à atuação na década de 1960-1970, da qual fazem parte além de Hermínio Bello de Carvalho (1935), Sérgio Cabral (1937), Ricardo Cravo Albim (1940), José Ramos Tinhorão (1928), Ary Vasconcelos (1926 – 2003), João Carlos Bofezelli (1942) A combatividade e a ação prática desses personagens ultrapassaram a mera crítica musical e os diferenciam dos intelectuais nacionalistas anteriores em razão, primeiro, do estreito contato com os meios comerciais de reprodução musical em razão da crescente diversificação alcançada pela indústria cultural nas décadas de 1960-1970. Por ocuparem postos de diversos meios de comunicação – jornais, revistas, televisão – que proliferavam nesse período. Outro fator inédito, é que esses intelectuais passaram a obter a direção de instituições governamentais criadas especificamente para dar vazão e colocar em prática planos derivados de todo ideário carioca-nacional - popular praticado até aquele momento (Fernandes, 2010: 172).

Os artistas produzidos, auxiliados ou (re)descobertos por Hermínio constitui um lista longa entre as décadas de 1960-1980: Candeia, Elton Medeiros, Néilson Sargento, Leci Brandão, Ismael Silva, Mano Décio da Viola, Cartola, Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Haroldo Lobo, Conjunto Época de Ouro, Carlos Cachaça, Donga, Silas de Oliveira, Alcebíades Barcelos (Bide), Madame Satã, Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, João Nogueira, Nelson Gonçalves, Eliana Pittman, Martinho da Vila, Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola e Roberto Ribeiro, entre outros (Pavan 2006).

O grupo, do qual Hermínio faz parte, não deixou de reproduzir a mesma posição herdada de seus antecessores, de intelectuais sem formação acadêmica propriamente.

Contudo, eles eram especializados no assunto da música urbana e participavam diretamente da produção dessas manifestações nos mais diferentes âmbitos, mantinham-se também próximo aos músicos e suas manifestações populares das quais eram grandes incentivadores. Os intelectuais engajados ao se constituírem em portadores dessa demarcação simbólica - segundo a qual os valores caros à tradição deveriam ser preservados-, constituíam-se em verdadeiros intermediários entre a cultura popular do morro e a oficial da cidade.

Duas foram as instituições estatais que Hermínio participou ativamente nessa fase – o MIS (Museu da Imagem e do Som) e a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte, ligada ao Ministério da Cultura) e que, de uma forma geral, foi abrigo também de diversos intelectuais modeladores da tradição do samba e do choro no Rio de Janeiro. Essa oportunidade de contar com apoio do governo federal para divulgação e incentivo da “tradicional” música brasileira proporcionou a ampliação do campo de penetração dos intelectuais engajados e do seu ideário carioca-nacional e popular em todo o país (Fernandes, 2010).

Neste período, ocorre um encontro de interesses entre os intelectuais nacionalistas de esquerda e as novas diretrizes e políticas culturais do governo Geisel, na defesa dos gêneros musicais entendidos como “autênticos” que se identificavam com a ideia de nação. Desta maneira, esse grupo de defensores da nossa música de raiz passa a receber apoio institucional do Estado e a assumir as posições nas principais instituições federais ligadas às políticas culturais, uma novidade até esse momento. Em 1975, dentro do plano de distensão e abertura do regime militar iniciado por Geisel, coube a formulação de uma nova política cultural com viés mais nacionalista. A estratégia do governo encontrava-se consolidada no Plano Nacional de Cultura (PNC), desenvolvida pelo Ministério da Educação e Cultura. Nesse período, os militares viam obrigados a alterar a forma como relacionavam com os setores da sociedade avessos ao regime, as camadas médias, como forma de conquistar o apoio político (Napolitano 2004).

Outro fator que dava vantagem ao samba e o choro “autênticos” em relação aos artistas da MPB, no que diz respeito ao patrocínio e apoio do estatal às suas ações, ao fato de que os compositores dessa última vertente criticavam abertamente o regime em suas declarações e em suas músicas. Enquanto, o choro consistia em uma música instrumental e

o samba tratava da realidade da periferia, assim não causavam constrangimentos ao regime militar por não estarem em conflito direto contra eles.

O Museu da Imagem e do Som (MIS) surgiu de uma iniciativa do governo do estado do Rio de Janeiro para preservação da arte popular “autêntica”. Essa instituição se volta, no início, para receber na seção de música o arquivo de documentos, partitura e discos, de Almirante, Lúcio Rangel e Jacob do Bandolim, respectivamente radialista, jornalista e músico com tradição arquivista e entusiastas da música popular de raiz. Ao longo da década de 1980-1990, por causa da carência de verbas, o MIS passa a ter como ação principal a realização de “depoimentos para a posteridade”, entrevistas gravadas em fitas cassetes de personagens que o conselho considera relevantes em sua trajetória artística. Os artistas considerados da velha guarda como Clementina, Cartola, Ismael Silva, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, e Donga tiveram seus depoimentos gravados pelo MIS, assim como os compositores do morro descobertos como Zé Keti, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, entre outros.

Em 1966, o primeiro conselho a se formar foi o Conselho Superior de Música Popular, estando a frente dessa empreitada Ricardo Cravo Albim, então presidente do MIS, com a colaboração de Ary Vasconcelos e Almirante. O objetivo dos criadores do MIS era convocar notáveis em cada área abrangida pelo MIS a fim de que todas as decisões fossem compartilhadas por especialistas da área. Mais da metade dos conselheiros eram formados por jornalistas conhecidos do meio musical. Nesse grupo encontravam-se os pioneiros: Mário Cabral, Eneida Moraes e o cronista Jota Efegê. E, alguns colaboradores da RMP, Almirante, Cruz Cordeiro, Jacy Pacheco, Hermínio Bello de Carvalho, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Mário Cabral, Marisa Lira, Mozart Araújo, Sérgio Porto e Sílvio Tulio Cardoso. Como também muitos representantes do folclorismo estavam presentes no Conselho como Édison Carneiro, Mozart Araújo, Marisa Lira e Renato de Almeida. Esses intelectuais foram convocados para integrar o Conselho em um momento de desagregação da Campanha do Folclore feita pelo governo militar, sob a alegação que suas ações tinham teor comunista.

Com este Conselho concretizou-se o anseio de muitos incentivadores e colaboradores da música popular em criar um lugar permanente para a defesa da Música Popular Brasileira. A composição desse Conselho constituía-se por um núcleo duro de legitimadores da

preservação das memórias dos porta-vozes da tradição musical brasileira. O Conselho constituiu-se em uma rede de apoio às ações voltadas para a preservação das manifestações populares e dos seus produtores.

Após a desarticulação do Conselho do MIS, em 1975 foi criada a FUNARTE, instituição ligada ao *Ministério da Educação e da Cultura* (MEC) que estava imbuída da tarefa de combater a descaracterização da cultura brasileira nas artes plásticas, no folclore e na música. Em 1978, Hermínio deixou a organização do projeto Pixinguinha para ocupar o posto de diretor adjunto do *Departamento de Música Popular Brasileira da FUNARTE*. Ao longo do período em que esteve à frente da Funarte, Hermínio desenvolveu vários projetos que tinham como objetivo apoiar o artista popular brasileiro, divulgar e manter preservada sua produção artística.

O primeiro *Projeto Ary Barroso* destinava-se a distribuir mundo afora alguns discos brasileiros. Hermínio promoveu também concursos de monografia biográfica sobre compositores do samba e do choro “autênticos”, com a instituição do *Prêmio Lúcio Rangel de Monografias*. Por meio desse projeto foram publicadas cerca de vinte biografias inéditas ao longo das décadas de 1970-1980, o objetivo era possibilitar que a história desses artistas integrasse à memória nacional e em fossem capazes, ainda, de subsidiar futuros estudos acadêmicos. Outra missão abraçada por Hermínio na direção da FUNARTE foi o lançamento do *Projeto Almirante* que tinha como princípio recolocar no mercado LPs de música popular considerados imprescindíveis e há muito tempo esgotados, ou que não interessavam ao circuito comercial. Tiveram os seus discos lançados por meio desse projeto, Radamés Gnattali, o conjunto de choro Camerata Carioca, Aracy Cortes, Geraldo Pereira, Patápio Silva, João Pernambuco, Cartola, Orlando Silva, Wilson Batista, Braguinha e Ismael Silva (Pavan 2006: 183).

Hermínio pode incluir Clementina na maior parte dos projetos durante a sua permanência no MIS, TVE e FUNARTE. Como outros músicos do morro, Clemente pode se beneficiar do inédito incentivo dado à música popular e a seus músicos pelas políticas implementadas pelo governo federal, mediante os órgãos de cultura e da atuação do grupo dos intelectuais engajados. De outra maneira, a música desses sambistas ficaria restrita ao morro, a suas comunidades e poucos deles poderiam almejar tornarem-se músicos

profissionais. O enquadramento dado a Clementina por Hermínio se reverteu em capital cultural para a cantora ao longo das décadas de 1970-1980, enquanto ele esteve à frente de iniciativas promovidas pelo Estado e sob uma concepção ideológica da música popular “autêntica”.

Dentro desse enquadramento do samba de raiz observou-se a consagração e o redescoberta de músicos que pela primeira vez puderam ter acesso ao circuito oficial da música carioca. Nesse momento, músicos diferentes Escolas de Samba têm pela primeira vez seus discos gravados como Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento. Eles recebiam caches pelos seus shows na Zona Sul carioca. Muitos desses compositores passaram assumir a autoria de suas músicas e deixaram de ter os seus trabalhos divulgados apenas por cantores brancos. O grupo que acompanhou Clementina e que fazia parte do Zicartola constituíam nos principais artistas a ganharem projeção nessa época. A partir desse período, o samba passa a ser representado por seus próprios compositores e intérpretes, os músicos negros vindos do morro.

As referências intelectuais dos folcloristas

Na década de 1930, a necessidade de unificar simbolicamente uma nação dividida em regionalismos político cultural e econômico, proporciona a ascensão de expressões culturais das camadas inferiores situadas na cidade do Rio de Janeiro. A nação brasileira passava a ser unificada por meio da cultura popular. Sendo protagonizado pelo o samba urbano, o qual fora elevado ao *status* de fonte da tradição musical brasileira, e considerado a reserva mais pura em termos de música popular. Afinal - sob os rastros de uma narrativa oficial constituída à base da reciclagem seletiva de aspectos dos vários modernismos estéticos -, na sua composição mestiça, o samba fazia a ponte entre o passado, o presente e o futuro, tornado conciliados, mais ainda, recíprocos, a "tradição" (o colonial barroco fundando na matriz agrário-ruralista) e o "moderno" (a estrutura urbano-industrial).

A valorização do elemento musical popular também se manifesta na esfera governamental. A identidade nacional brasileira esteve profundamente ligada a uma interpretação do popular pelos grupos sociais e intelectuais em sua relação com o Estado. A memória pública diferencia-se da memória dos grupos, das coletividades. A memória nacional constitui em uma construção de segunda ordem por integrar a heterogeneidade da cultura popular em um único discurso ideológico e institucional do Estado. Ela se materializada nas falas, nas suas publicações, na elite intelectual e burocrática ligada a vida pública. Há frequentemente disputas entre as memórias locais e a retórica nacionalista pública (Thompson et al. 2005: 89-91). A identidade nacional é, portanto, uma construção simbólica, necessária para integrar os elementos concretos de uma realidade social.

Os intelectuais que desempenham essa tarefa são chamados de mediadores simbólicos da cultura popular. Como já assinalamos, eles se dedicavam à transformação simbólica da realidade, sintetizando-a como única e compreensível para a interpretação do Brasil. Sílvio Romero, Gilberto Freyre, Roland Corbusier são agentes históricos que confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o local e o nacional (Ortiz 2003).

As manifestações populares consideradas “autênticas” exprimiriam o que há de essencial em nossa brasilidade. Em oposição às outras expressões culturais, que eram vistas como fruto de nosso processo de urbanização e industrialização. A modernização

socioeconômica industrial, que atinge intensamente o país na primeira fase do século XX, conduziu vários intelectuais a procurarem “sobrevivências culturais” que estariam ameaçadas pelo progresso.

As principais referências ao trabalho de Hermínio Bello de Carvalho dizem respeito a esse movimento entre os intelectuais da cultura popular e outros intelectuais consagrados como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos (Fernandes 2010: 40-44). Os primeiros correspondiam aos jornalistas, radialistas e músicos engajados no contexto da música popular carioca, o samba e o choro. Os segundos foram os intelectuais, artistas maiores, políticos, altos burocratas de governo, literatos, folcloristas, jornalistas e radialistas não especializados nos gêneros musicais populares. Esses discursos que visam dar legitimidade à música não-erudita correspondem a dois planos de debates distintos e ocorrem de forma concomitante, apresentando por vezes alguns pontos de contato (Fernandes 2010).

Os primeiros entendidos como os intelectuais da música popular faziam parte do primeiro ciclo das instituições comerciais que começavam a apresentar os produtos musicais urbanos. Eles encontram-se nas estações de rádio, nas gravadoras e nos jornais e revistas. Esses intelectuais constituíram-se no trabalho diário especializado no assunto da música popular e mantinham em estreito contato com os músicos populares e sendo capazes de vivenciar o dia a dia de suas manifestações. Entre a década de 1920 e 1930, anterior a nacionalização do samba, estes intelectuais já iniciam a construção de um espaço para a música popular, legitimando seus produtores a partir da classificação e denominação das suas formas artísticas - do que deveria ser considerados como “verdadeiros sambas”, de quais formas seriam os mais autênticos, dos instrumentos que seriam mais legítimos e do modo correto de executá-los. Esses dois domínios discursivos acabaram por ajudar afirmar um novo domínio estético musical do popular. A construção dessa diferenciação dentro do campo da música popular brasileira inicia-se na década de 1920 como o trabalho de jornalistas, radialistas e músicos como Vagalume e Orestes Barbosa, como também dos intelectuais nativos como Mário de Andrade e Villa-Lobos que passam a ser apropriar em suas teorias e obras eruditas das formas artísticas provenientes do “povo” (Fernandes, 2010: 11).

Dois pontos de contato podem ser observados entre esses dois planos discursivos dos intelectuais da prática (jornalistas, radialistas) e dos intelectuais nativos. Os intelectuais

ligados diretamente ao domínio da música popular para conquistar reconhecimento escoravam na legitimidade das obras e conceitos dos intelectuais consagrados como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade que reconheciam o universo do samba como retrato da nossa arte nacional.

A atividade desses “legisladores” da música popular resultou num primeiro enquadramento simbólico da música popular urbana, ao demarcar um popular “bom” e um “ruim”. Esses jornalistas, ao longo do início do século XX, no Rio de Janeiro, começaram a classificar a música popular urbana, dando origem a música popular brasileira da atualidade. Esse corresponde ao primeiro enquadramento da chamada música popular “autêntica”.

No início do século XX, muitos eram os jornalistas que passaram a se dedicar à cobertura do carnaval e das manifestações populares, visto que estas atraíam cada vez mais a atenção de novos leitores. Num primeiro momento, os diários de notícias interessavam-se apenas pelos carnavais e blocos da elite carioca. Mas, aos poucos, os cronistas passaram a informar ao público leitor sobre os clubes, blocos e ranchos carnavalescos dos elementos populares. Para isso, mantinham uma relação de proximidade como os músicos e compositores do morro e dos subúrbios cariocas, conhecendo o seu dia a dia e participando, muitas vezes, das suas agremiações carnavalescas. São representativos desse período, os jornalistas Jota Efegê, Vagalume e Orestes Barbosa (1893-1966).

O Rio de Janeiro era lugar de uma modernidade musical que possibilitou a mistura de gêneros musicais combinados pela tradição mulata e ancestral. A partir de 1920, o samba passa a ser gravado em disco o que permite a individualização da figura do autor, e a circulação social dessa música. A gravação do samba possibilitou diferenciá-lo de outros gêneros musicais. O samba caracterizava-se de uma forma geral por um ritmo 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhado de piano, violão, cavaquinho e percussão. Em boa parte dos anos 1920, o samba apresentava uma estrutura rítmica e timbres típicos do maxixe, ou seja, com uma estrutura distinta do desenho antes exposto. Com a afirmação do “samba do Estácio”, a partir dos anos de 1930, o "mundo do samba" que se iam tecendo ver predominar instrumentos como surdo, cuíca, tamborim e pandeiro. Contudo, que ainda não aparece na cena cultural o samba negro, observa-se serem intérpretes brancos que gravavam as composições dos sambistas do morro.

O jornalista Vagalume, negro e de origem humilde, mantinha colunas semanais no *Jornal do Brasil* e na *Tribuna* desde o começo do século XX. Em suas crônicas, Vagalume foi o primeiro a registrar uma divisão específica ao gênero musical samba. Ele define os parâmetros do que seria considerado o samba “puro”, em oposição ao samba “desvirtuado tocado” nas rádios. Para esses cronistas existia apenas uma forma de samba puro: o dos negros, preferencialmente os originários do morro ou provenientes da Bahia (Stroud 2008).

A divisão simbólica entre os representantes da música popular “autêntica” e não “autêntica”, pronunciada na década de 1930, pode ser entendida como um resultado reverso da massiva industrialização e comercialização levada a cabo pelas emissoras de rádio e pelas gravadoras. Essa demarcação simbólica produziu a seguinte definição: do um lado da música popular autêntica, encontravam-se Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e outros sambistas que tinham como ponto de encontro a Casa de Tia Ciata. Do outro lado, estariam Francisco Alves e todos os demais que aderissem ao universo da indústria cultural do rádio e do disco ou mesmo aqueles que adotassem o elemento internacional em suas composições.

Expoente singular do movimento modernista, Mário de Andrade foi numa das principais referências de Hermínio Bello de Carvalho. Andrade queria compreender a cultura brasileira e, mais do que isso, queria construí-la, nomeá-la, desvendar-lhe a face. Num primeiro momento, o folclore foi o meio que lhe permitiu compreender o contexto nacional.

Para ele, os rituais – folguedos, festas populares, festas religiosas, carnaval, ritos cívicos – revitalizam a memória coletiva exemplares vivos da tradição que possibilitam a construção do futuro da nossa nação. Além das suas publicações - fruto de viagens etnográficas e estudos sobre manifestações coletivas no Brasil – Mario de Andrade destaca-se como homem público, a partir de suas atividades junto as instituições governamentais propondo ideias e ações que visassem a coletividade como um todo, por meio da institucionalização de práticas culturais. (Santos e Madeira 1999).

Como resultado das viagens empreendidas por Mario de Andrade, destacam-se os artigos sobre Aleijadinho e sobre a pintura tradicional no Brasil, em 1920 e 1924; o livro *O Turista Aprendiz*, relato etnográfico de sua viagem ao Nordeste e ao Norte, em 1928; e um conjunto de relatórios e monografias, elaborados a partir de suas pesquisas sobre arte colonial

brasileira, enviados ao SPHAN. Sua atuação foi responsável pela participação na criação e a implementação do Departamento de Cultura de São Paulo (1933) e do SPHAN (1937)

O nacionalismo sempre foi um aspecto importante para Mário de Andrade. Ele não via oposição entre a arte popular e a arte erudita, embora enxergasse a diferença entre ambas. Mas entendia que entre essas duas produções deveria haver uma complementariedade, geradora de novas sínteses culturais. O folclore seria, assim, a fonte de conhecimento do povo, na medida em que constitui um repertório de suas manifestações, sendo a expressão da nacionalidade.

Dois pontos, dentro do debate do pensamento social, tratam da conceituação da cultura brasileira. A primeira, entende a cultura brasileira como subsumida à colonização e, por esse motivo, seria preciso descobrir uma cultura nacional, ou melhor, construir essa cultura, com toda a atenção voltada para o futuro da nossa civilização. A segunda vertente, afirmava a existência de uma cultura nacional autêntica, formada pelos elementos étnicos aqui presentes, e, por esse motivo valorizava sobretudo o passado originário da criação da cultura brasileira, tradições presentes tanto nas manifestações culturais populares como eruditas.

De acordo com a concepção modernista advogada por Mário de Andrade, a cultura brasileira decorre de uma síntese, não de uma soma das partes, mas de um processo de relações sociais plurais em transformação. Ele entende que para conhecer a cultura brasileira seria necessário partir da sua formação original, visualizando e registrando o processo de entrelaçamento das três etnias. Essa pluralidade de valores representaria um modo ser original de nossa cultura, necessários para a construção de uma identidade universal.

Também presente na primeira metade do século XX, o movimento folclorista influenciava o debate em torno da legitimidade da cultura popular. Desde o final do século XIX, no Brasil, a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Como já dito antes, entre eles, encontram-se Silvio Romero, Arthur Ramos, Renato Almeida, Câmara Cascudo e Edison Carneiro, entre outros.

O discurso folclórico no Brasil passa a estar fortalecido a partir da década de 1930, quando consagrou a união entre a identidade nacional, a miscigenação e a positiva cultura nacional popular. A emergência de paradigma culturalista contribuiu para a elaboração de um novo olhar sobre a cultura popular. Principalmente a partir da obra de Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala. A ideologia da mestiçagem, ao ser reelaborada de forma positiva, passa a ser difundida pelo senso comum, e, a ser celebrada nos rituais cotidianos do carnaval e do futebol. Desta forma, o que era mestiço agora ganha uma conotação de nacional (Abreu 2003).

Os discursos dos teóricos folcloristas urbanos utilizam a cultura popular como estratégia de construção da nação. Numa atitude política-cultural, essa narrativa procurava resgatar parte do passado que se considerava estar em processo de permanente perda, dos valores, instituições e objetos associados a uma cultura, tradição ou memória. Desta maneira, o samba de raiz aparece como um objeto a ser apropriado para manter a continuidade e integridade do que se define como identidade e memória nacional. No folclore, através dos estudos das tradições guardadas por estratos relativamente à margem da sociedade moderna, buscando uma ilusão de timbre original, de forma análoga aquela pela qual, segundo Levi-Strauss (1952), agiram os antropólogos que permitiram encontrar a marca do arcaico nas sociedades primitivas.

O mediador encontra a intérprete

Clementina de Jesus surgiu para o público no começo dos anos de 1960, fruto das ações de intelectuais nacionalistas e de esquerda, os denominados “folcloristas urbanos”, que em meio ao período de exceção do regime militar de 1964, buscavam valorizar o samba “autêntico” e “verdadeiro”, dando ênfase às produções populares “puras”. Entre os membros desse círculo, interessa-nos em particular o produtor cultural, poeta e escritor Hermínio Bello de Carvalho; à maneira dos seus pares, ele se empenhou em descobrir e (re) descobrir intérpretes e compositores da música popular do morro como Cartola, Elton Medeiros,

Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Nelson Sargento e Clementina. Os marcadores sociais manifesto no corpo e na voz de Clementina a enquadrava dentro dessa concepção do samba urbano “autêntico” e passa a representar uma parte da nacionalidade brasileira que se refere à África e as representações que dela foram feitas. O encontro de Hermínio e Clementina permite entrar em contato com a construção dessa nossa identidade nacional imaginada.

O encontro de Clementina com Hermínio aconteceu em 15 de agosto de 1963 na Taberna da Glória, durante uma festa na Igreja de Nossa Senhora da Glória. Esse encontro reafirmou para ele as concepções que estavam sendo gestadas entre os grupos dos folcloristas da época. Ela se enquadrava na representação do samba autêntico e de raiz por apresentar cantos ancestrais do período pós-escavidão. Hermínio também se mostrou impressionado ao vê-la pela primeira vez vestida como uma baiana do candomblé.

Conheci Clementina de Jesus no dia 15 de agosto de 1963, ela festeira assídua das comemorações domingueiras de Nossa Senhora da Glória. Iluminada em suas rendas brancas, a partideira cantava como sempre cantou, de alegria, por necessidade de comunicação. Naquele momento senti que acabava de acontecer algo importante na minha vida! Perdi-a de vista, só fui revê-la na festa de inauguração na casa de samba de meus afilhados Cartola e Zica. E, a partir daí não mais nos perdemos. Passei a ensaiá-la em minha casa (raramente cantava com acompanhamento: fazia-o livremente, seu repertório era imenso, mas lembrado fragmentadamente (Carvalho, 2015: 80).

Relatando o mesmo evento, a jornalista Lena Frias faz referência aos cantos que ouviu (o samba, o lundu, o jongo, caxambu, curimã). Ao ouvi-la, a jornalista percebeu a origem rural de Clementina, na cidade de Valença - RJ.

Lá no alto, dentro da Igreja centenária, Nossa Senhora da Glória, a Yemanjá dos pretos, recolhia as homenagens de sua data votiva, 15 de agosto, entre preces e cantos sacramentais. Na base do Outeiro a escrita era outra: partido alto corria solto. Samba só, não. Era jongo, era caxambu, era curimã, era lundu, era de um tudo. A devota Clementina de Jesus, católica e misseira

desde do nascimento, ao pé da capelinha de Santo Antônio de Carambira, na Valença rural do começo do século, puxava dentro do peito o muito que sabia, hinos terrais para homenagear a santa. Salve, rainha! Odoia! Odô-fê-aibá! (Coelho, 2001, p.13).

O impacto causado pela voz rasgante de Clementina e cheia de memória é expressa na fala de Hermínio no livro *Taberna da Glória e Outras Glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*, de Ruy Castro. O produtor e poeta ficou impressionado por sua voz inigualável. Ele definiu Clementina como um gênio da música popular e caracterizou sua arte como pura, primitiva e solidamente brasileira.

Igual à Pastora Pavón e a Ma Rainey ou Bessie Smith, Clementina tem um papel histórico na nossa música. Ela é igualmente um gênio do canto popular, com aquele “poder misterioso que todos sentem, mas que nenhum filósofo explica” - e cito Goethe para justificar o quanto é difícil analisá-la. E aqueles “sons negros”, aduzidos por Garcia Lorca, são a tônica na arte partideira. Nessa arte repousa um primitivismo de raízes fetichistas que, de resto, demarcam toda e qualquer expressão solidamente brasileira. Como não reconhecer na arte vegetalmente pura de Clementina a síntese de nosso próprio processo musical? (Castro 2015: 80).

Não havia parâmetro para avaliar aquela voz de Clementina que rompia com todos os manuais vigentes. A presença de Clementina significava, ao mesmo tempo, um misto de encontro com o inesperado e de um achado de certa forma já conhecido. Uma vez que Hermínio estava diante de tudo que correspondia às concepções sobre o nacional – popular vigente entre os intelectuais engajados do seu tempo. Sua música correspondia a uma expressão da nossa raiz africana, algo que se encontrava em estado puro, intocado no passado, e por isso, precisava ser preservado antes que se perdesse. Resta saber, de que forma o encontro com Clementina se encaixava na representação de um tempo passado e original do Brasil? Que tempo passado é esse? Que África é essa que permanece longe geograficamente,

mas que, ao mesmo tempo, se encontra perto simbolicamente nas expressões musicais da população dos morros cariocas?



Foto 2 - Clementina de Jesus e Hermínio Bello de Carvalho – Brasil de Fato.

A autenticidade da música de Clementina de Jesus

O enquadramento da música urbana feita pelos “intelectuais ênicos” entre 1920 - 1970, ligados diretamente a essas produções musicais, e pelos “intelectuais éticos” buscava encontrar no samba presente no morro carioca as marcas da nossa cultura popular originária. Essa figuração propiciou a construção de um espaço dentro da cultura oficial do asfalto para o samba dito “autêntico e de raiz” e, por consequência muitos cantores e compositores do morro tiveram a primeira oportunidade de se inserirem dentro do mercado oficial da música por meio de gravações e apresentações em rádios e shows realizados em casas na Zona Sul carioca. Feito improvável sem a posição desses mediadores da cultura popular dada as condições de exclusão econômica, social dessa população.

A busca por qualquer resquício de tradição correspondia o ideal a ser atingido. A autenticidade era encontrada em formas musicais em um espaço de tempo sempre remoto, e, por isso, anterior ao presente. Assim para alguns intelectuais o Rio de Janeiro corresponderia ao território original do samba, para outros, o morro, a Cidade Nova, a casa da Tia Ciata, a Pedra do Sal ou até mesmo a Bahia, e, em último caso a África.

Segundo os intelectuais defensores da nossa cultura nacional, as manifestações populares ou folclóricas para alcançar os requisitos de “autenticidade” teriam que permanecer em seu formato “original”. Somente dessa forma o samba “puro” poderia sobreviver sem ser aglutinado pelo modernismo nacional da Bossa Nova, da Jovem Guarda e dos estrangeirismos presentes mercado cultural.

Outra categoria que permeia os discursos de patrimônio é a noção de “perda”. Nos discursos do patrimônio brasileiro, ela aparece de modo recorrente. Intelectuais obcecados por uma identidade nacional brasileira, defendem de modo admirável o chamado patrimônio histórico e cultural brasileiro. Em suas construções, o patrimônio é percebido como uma condição de possível perda, cabendo às agências de preservação resgatá-la de um suposto processo de declínio e desaparecimento. Nesses discursos, o patrimônio aparece como um dado individualizado, um objeto que pode ser nitidamente identificado, definido juridicamente e, portanto, preservado, embora sob perene condição de possível perda de sua forma original ou de sua “autenticidade”.

Os que assumem esse discurso situam-se numa determinada concepção do tempo histórico, um tempo progressivo, no qual o futuro é o fim absoluto, percebendo o presente ora como uma fonte de destruição do passado, daí o risco da “perda”, ora como um campo de possibilidades para construir o futuro, em especial o futuro nacional. Essa concepção de patrimônio associada a uma busca de identidade e a um sentimento de perda parece constituir em uma singularidade do Ocidente Moderno e precisamente de sua concepção de tempo histórico.

A expansão extraordinária dos patrimônios pelo mundo contemporâneo deve ser entendida como sintoma de uma crise nas formas de experimentarmos as relações entre o passado, o presente e o futuro. Essa expansão consiste na crise de um determinado “regime

de historicidade”, o regime “modernista” ou “futurista”, que se caracteriza pela valorização positiva do futuro. Esse regime estaria, de certo modo, sendo substituído por outro, no qual o presente é fortemente valorizado: o regime “presentista”.

Podemos notar o florescimento extraordinário das diversas modalidades de patrimônio cultural na atualidade. Nosso empenho em preservar e reconstruir objetos, lugares, prédios e formas de vida associadas ao passado revela mais do que um esforço de representar “identidades” sociais numa perspectiva possível de “perda”. O que está em jogo é um esforço coletivo de mediar contradições, em uma concepção na qual não tem no futuro o foco das esperanças utópicas, e o passado é preservado ou reconstruído na vã expectativa de parar o tempo. Sendo assim, é possível pensar o patrimônio não apenas como algo situado num tempo e num espaço distante e inalcançável, mas também como um processo presente, incessante, conflituoso e interminável de reconstrução.

A Construção de um Enquadramento

Introdução

Os intelectuais nacionalistas de esquerda buscaram na cultura do “povo” as raízes culturais brasileiras. A partir da narrativa desses intelectuais, as manifestações populares converteram-se num dos principais focos de resistência cultural e política em oposição ao regime militar. Dessa forma, o aparecimento de Clementina de Jesus encaixou-se perfeitamente dentro desse discurso ideológico que buscava resgatar as expressões mais autênticas da nossa brasilidade.

Por não ter almejado a vida de cantora e por ter acumulado os registros musicais de quase 100 anos de vivência entre o samba rural e o urbano, Clementina representou o “puro” e o “autêntico” que estavam presentes nas narrativas dos folcloristas urbanos. Ela era um achado para esses intelectuais do samba, passando a representar o que havia de mais primitivo no canto do seu grupo social negro.

Ao entrar para cena artística carioca pelas mãos de Hermínio Bello de Carvalho, Clementina enquadrava-se nesse constructo pensado pelos intelectuais do samba. Ele procurou enquadrar essa cantora com forte aproximação com suas raízes africanas. Para tanto, observou-se a busca de africanismos para a construção dessa personagem. No espetáculo que consagra Clementina, o *Rosa de Ouro* (1965), ela aparecia com vestimenta branca de baiana, suas músicas remetiam ao samba rural, seus cantos apresentavam dialetos africanos e pontos de macumba.

A construção do discurso dos folcloristas urbanos possibilitou a ascensão dos compositores do morro e da própria Clementina dentro da cena cultural carioca que, de outra maneira, não teriam se tornado parte da cultura oficial. Essa mediação da cultura popular para a mídia e para um público de classe média, consagrou cantores e compositores do samba de raiz. Contudo, os intelectuais nacionalistas de esquerda, ao selecionarem uma parte do passado que tinha sentido para os seus objetivos no presente, legitimavam e faziam vir à tona a memória submersa de determinados grupos populares, deixando para trás e silenciando outros registros.

O enquadramento de determinada parte do passado para subsidiar as concepções ideológicas de um grupo, fazem silenciar outras culturas submersas, pois ao priorizarem determinada interpretação do passado, excluem tantas outras. O campo do simbólico envolve disputas de poder pela construção dos discursos oficiais de “verdade” e evidenciam também a diferença de poder entre aqueles que são os construtores das narrativas e aqueles que são fruto das mesmas.

Neste capítulo, descreveremos como se deu a reconstrução do enquadramento do samba, que deixou de ser símbolo da identidade sincrética brasileira para se tornar uma marca da raça negra no Brasil. Para isso, era necessário mostrar as conexões entre o samba e a ancestralidade africana.

O enquadramento do samba de raiz

A descoberta de Clementina como ícone da raiz africana autêntica da cultura e da identidade brasileiras, trazia a necessidade de resgatar uma memória dos povos escravizados e seus descendentes do período pós-escravidão. Sob esse ponto de vista, os registros musicais constituintes da tradição cultural nacional precisavam ser preservados sob pena de serem perdidos e esquecidos. Este afã de buscar as expressões da origem cultural do povo nação, possibilitou o enquadramento da memória de um passado africano, do qual a aparição de

Clementina e de seu repertório de jongos, corimãs, cantos de trabalhos e sambas são alçados para compor e construir o momento presente.

O samba, então revestido pela semântica de corresponder a um gênero ancestral, que remetia à africanidade, desde a década de 1930 conhece uma ascendente positividade, chegando a se consagrar como símbolo da nacionalidade e, em certos círculos intelectuais e boêmios, afirmar como voz de uma negritude, ao menos na cidade do Rio de Janeiro. Por meio de alguns vetores representados pelos personagens do morro: a flauta, o violão e o cavaquinho ligados ao Choro, além do maxixe e do lundu. Os gêneros populares eram fundamentais para a construção uma tradição musical popular – nacional e também urbana, ao contrário das formas eruditas tomadas como universais. Entre eles, encontram-se o Lundu, modinha, habanera, seresta, polca, choro e maxixe.

Como já comentado no capítulo anterior, símbolo nacional, para inserir-se no projeto de civilização do Estado Novo de Vargas, o samba precisou ser modificado e ganhou conotações modernas. Novos padrões estéticos foram impostos ao samba para que ele pudesse ser aceito pela sociedade e, principalmente, pela classe média. Esse gênero musical de origem popular teve que se transformar em um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, em um samba vinculado à imagem dos brancos. Tudo o que se relacionasse com os morros cariocas – o negro, a malandragem e a pobreza – não poderia representar o brasileiro no mundo moderno. No contexto autoritário do Estado Novo, o debate entre as elites estatais fez com que o samba de matrizes africanas e timbres ancestrais fossem rechaçados, dando lugar a estilização do ritmo, cujo o grande paradigma do samba de bom gosto veio a ser “Aquarela do Brasil” (Napolitano 2007: 60). O popular era visto ainda pela grande parte da elite como o “outro”, o exótico, para uma elite que buscava representar-se a partir da sociedade europeia.

O Carnaval era o evento em que as negociações que envolviam o samba e a cultura oficial mais se acentuavam, potencializando a ação dos mediadores. Momento em que se concretizavam as contradições entre as autoridades hostis e os grupos sociais marginalizados e vítimas de preconceitos social e racial, que eram a base do samba. Em dezembro de 1932, o Jornal O Globo começou com as primeiras reportagens, entrevistas e visitas às escolas de samba, preparando o leitor para o universo do Carnaval que se aproximava. O Carnaval popular, que ocorria na Praça Onze, foi se aproximando cada vez mais do mercado musical

da cidade, tornando possível, ao longo do tempo, a existência de uma associação quase imediata entre o samba e o Carnaval, sobretudo a partir de 1930 em diante com a consolidação do paradigma do Estácio. Entre os anos 1916 e 1933, o samba deixou de ser uma música étnica, para integrar um modo de ser ancorado na modernidade e na centralidade urbana, sinônimo de um jeito de ser carioca, que em seguida viria a ser identificado com a nossa brasilidade. Ainda assim não acabaram as perseguições policiais e a hostilidade de alguns grupos de classe média e elite em relação aos sambistas e a sua música (Napolitano 2007).

A partir dos anos de 1930, o samba deixou de ser apenas um evento cultural popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a significar a própria ideia de brasilidade. Bryan McCann (2004) sugere três estágios da relação entre samba e identidade nacional: primeiro, situado em 1930 e 1937, como o surgimento e a consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional, com várias visões e projetos informando esta percepção geral. O segundo, entre 1937 e 1945, marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação. Nesta fase, o Estado varguista chegou a assimilar o samba cívico, de exaltação solene e folclórica da nação, que dividia o mercado musical com outros gêneros e formas de samba. Finalmente, entre 1945 e 1955, houve um retorno de um “samba crítico, no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo convencional que ligava o “samba” à “brasilidade”, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de “democracia social e racial” do Estado Novo.

O Rio de Janeiro constituiu-se em um palco das mudanças que envolveram o samba urbano. A cidade propiciou a mistura de gêneros e formas musicais, integrada pela tradição mulata do samba, ritmo ancestral de um lado, que remetia à africanidade reinventada pela experiência da escravidão, e moderna de outro, na medida em que era produto do disco, dos modismos musicais e do encontro nos espaços urbanos. A boemia foi o local privilegiado desses encontros sócio musicais e permitiu que a elite conhecesse a cultura popular urbana e também que as classes populares mestiças pudessem assimilar elementos da cultura de elite branca, filtrada por outras tradições culturais e por outras técnicas e execução e performance. Desse encontro entre o a música popular e o erudito, resultado de encontros fortuitos, mas

em grande parte provocado e estimulado por uma nova elite cultural, filha do modernismo, nascerá a grande tradição do samba, ao mesmo tempo uma música nacional e popular (Napolitano, 2007: 22).

Entre o fim do Estado Novo e o período de democratização do Brasil, o samba já aparece consagrado como um gênero nacional por excelência, tendo seu lugar na rádio e também assumido como música nacional popular, apesar da oposição de muitos segmentos elitistas. Entre os anos 1945 e 1955, o samba passou a ser requerido tanto pelo nacionalismo de direita quanto pelas forças nacionalistas de esquerda, com objetivos distintos como expressão da “autêntica identidade nacional” e como consciência de classe respectivamente (Napolitano 2007: 57). Nessa época, uma onda folclorista tomou conta de diversos segmentos intelectuais o reforçou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz”, da música popular dos rádios, feita para atender um público de massa. Na concepção desses intelectuais de esquerda, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem risco de confundir-se com a cultura de massa ou com a cultura erudita. Para Marcos Napolitano, em meados de 1950, esse movimento marcado por um nacionalismo folclorizante, corresponde a uma tendência crítica importante, e pouco lembrada, que praticamente reinventou a tradição musical brasileira. Esses novos críticos desvalorizaram cena musical contemporânea com o seu excesso de influência estrangeira, como o bolero e o jazz, e passaram a idealizar um tipo de samba “autêntico”, num tempo instituinte, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo da “época de ouro” da música popular brasileira (Napolitano 2007: 60).

Durante as décadas de 1930 e 1940, chamada Época de Ouro do samba, ocorreu uma enorme popularização desse estilo musical, passando a conquistar a preferência do povo brasileiro. Ao longo da década de 1930, as gravadoras brasileiras registraram em disco 6.706 composições, das quais 2.176 eram sambas (Severiano 2013: 173). O samba ganhou reconhecimento alçado como símbolo de nossa identidade nacional durante o Estado Novo, mas não o sambista negro de origem pobre. Para garantir aceitação do samba - música de tradição popular e negra - aos grupos de classe média foi necessária “higienização” desse estilo musical, como estratégia do governo Vargas. Dessa forma, os sambistas tinham que apresentar em suas composições temáticas que reverenciavam a pátria, o trabalho, em

oposição aos temas ligados à vida da população do morro, como a malandragem, a boemia, etc.

Assim como a temática ganhava um enquadramento, os intérpretes do samba também. A maior parte dos cantores a gravar sambas eram brancos, nascidos na classe média, e as canções que interpretavam eram compradas ou feitas em parceria com os sambistas do morro. A aproximação entre os artistas de classe média e sambistas de origem humilde – os principais compositores de samba – teve início com o cantor Francisco Alves que a princípio procurou o compositor Ismael Silva por meio de Alcebíades Barcelos. Os integrantes do Bando de Tangarás – Noel Rosa, Braguinha, Almirante – para gravar seus sambas buscavam aproximação como os bambas dos morros, como Cartola e Gradim, da Mangueira, e Canuto, Puruca e Antenor Gargalhada, do Salgueiro. Ao mesmo tempo Mário Reis ganhou consagração cantando músicas de Sinhô. A maior parte dos compositores de samba da Época de Ouro - Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Nilton Bastos, Armando Marçal, Cartola, Wilson Batista e Geraldo Batista – conseguiram apenas vender suas músicas, sem muitas vezes terem os direitos de autoria assegurados. Os grandes cantores do período gravaram samba e levaram para si a marca desse gênero musical: Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mário Reis, Luís Barbosa, Ciro Monteiro, Vassourinha e Araci de Almeida.

Nesse período, em suas comunidades, os sambistas já eram a muito reconhecidos por seu grande talento musical, deles decorriam os sambas enredos campeões de suas escolas. Mas precisam tirar o seu sustento com outros trabalhos que não a sua música, como pintores, estivadores, pedreiros, etc. Até então, o samba ganhava espaço nos encontros sociais, religiosos e de lazer sem ter valor comercial no mercado oficial da música. O samba apenas passou a conquistar o gosto da população, a estar maciçamente presente nas rádios e a constituir-se como símbolo da nossa brasilidade a partir de 1930. Os sambistas, suas letras e canções começaram a ganhar valor. Também era comum que os intérpretes da época subissem o morro para adquirir das mãos dos bambas as músicas que se tornariam sucesso nas rádios cariocas. Foi somente a partir da década de 1960 que os compositores de samba puderam almejar carreiras profissionais dedicadas exclusivamente as suas próprias músicas.

Um dos principais grupos formados na esteira do espetáculo *Rosa de Ouro*, foi o conjunto A Voz do Morro. Era a primeira oportunidade que os sambistas de morro tinham

para levar suas próprias composições para o disco, registrando perolas musicais que só eram cantadas em rodas de samba. Dessa maneira, quebrava-se uma lógica corrente sobretudo nos anos 30 e 40, quando os compositores só chegavam ao mercado fonográfico por intermédio de cantores conhecidos. O grupo surgiu na época das reuniões musicais na casa do Cartola, na rua dos Andradas. A Voz do Morro chegou a gravar três LPs e chegou a ter a participação dos músicos: Elton Medeiros, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Jair Santana, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Anescar do Salgueiro, Zé da Cruz, Joacir Santana e Armando Santos da Portela (Diniz e Cunha 2012: 87).

A partir do final do Estado Novo, a música popular brasileira, no caso do samba, tornou-se um dos eixos da nossa moderna vida cultural. A modernização da sociedade brasileira e a ampliação da indústria cultural decorrente desse processo, com o rádio, a indústria fonográfica, proporcionaram um novo sentido para a criação musical enquanto fenômeno social, envolvendo ao mesmo tempo, a gravação em disco, a individualização da figura do autor e a circulação da obra em um meio social amplo. No caso do samba, permite romper os limites do seu grupo social original, deixando de ser um evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia e pela mídia escrita, situando aquela música ancestral numa ideologia de modernidade.

Entre as décadas de 1920 e 1970, a busca da tradição popular para dar sentido ao processo de identidade nacional encontrava respaldo entre os movimentos à direita e à esquerda. Não foi apenas o Estado Novo de Getúlio Vargas buscou no samba a expressão da nossa nacionalidade. A partir de apropriações e discursos diferenciados, os intelectuais de esquerda também se ancoraram nas tradições populares, em particular no samba, como música do povo que deveria ser valorizada como nossa expressão autêntica. Enquanto para a direita, o samba era entendido como “exótico”, mas que poderia se tornar música brasileira, desde que “higienizado” e “disciplinado” (Napolitano 2007).

Após 1964 pudemos observar mudanças no cenário econômico brasileiro. O país busca se inserir no processo de internacionalização do capitalismo, através do modelo de substituição de importações. Esse modelo levou ao crescimento da classe média, concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno que se contrapõe a um mercado exportador, concentração da população nos grandes centros

urbanos, e expansão do processo de racionalização nas esferas econômicas, governamentais e também culturais. Todo esse processo de “modernização” sem precedentes produziu uma reorganização da sociedade brasileira como um todo. Dessa forma, o mercado cultural passou a ganhar amplitude e volume, adquirindo uma dimensão nacional. Durante o período de 1964 a 1980, o mercado de bens culturais passou por uma expansão sem precedentes no nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais – com consolidação de conglomerados dos meios de comunicação, com o boom do mercado editorial e com crescimento da indústria do disco. Por trás do crescimento desses mercados estavam o Estado e as empresas multinacionais (Ortiz 2012: 80-84).

Durante o regime militar a cultura passou a ser incentivada pelo governo. Essa fase, caracterizou-se por apresentar dois momentos contraditórios. Por um lado, foi período da história em que mais se produziu e difundiu bens culturais. Por outro, foi o período marcado por intensa repressão ideológica e política intensa. As relações entre cultura e Estado foram sensivelmente alteradas em relação. O Estado pretendeu estimular o desenvolvimento da cultura no país como meio de integrar as diferentes regiões sob a ideologia da identidade nacional, mas sem deixar de manter o seu controle sobre todas as ações da sociedade. Após 1964, foram criadas as principais instituições estatais que organizavam e administravam a cultura nas suas diferentes expressões. De forma particular, a ação governamental intensificou a partir de 1975, com a elaboração do Plano Nacional de Cultura, a criação da Funarte (Fundação Nacional de Artes) e a reformulação administrativa da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.). Todas essas constituíram em mudanças significativas em relação aos governos anteriores (Ortiz 2012: 85-89).

Durante esse período, em decorrência do cerceamento das formas de representação e participação política e da censura e da repressão, muitos grupos de esquerda encontraram meios de expressarem-se politicamente através dos espaços de cultura como o teatro, o cinema e a música. A temática social ilustrada através do futebol, do samba, da linguagem das classes populares e da pobreza, passou a fazer parte da arte engajada pelo Cinema Novo, pelo teatro Arena e Oficina, e pelos espetáculos musicais Opinião e Rosa de Ouro, e pelo CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes). O teatro e o cinema de temática nacional encontravam reverberação em um público novo formado por

estudantes, professores, intelectuais e uma pequena burguesia intelectualizada. Após o golpe de 1964, esses espetáculos constituíram-se em locais privilegiados para grupos de esquerda cerceados da sua capacidade de expressarem-se politicamente por meio de partidos políticos, movimentos sociais e manifestações de rua. A arte engajada passou a representar um importante instrumento de conscientização e reflexão em relação aos problemas sociais e políticos da sociedade brasileira. Para compreender melhor esse período, Renato Ortiz assinala que o período que vai até 1964 caracterizava-se pela expansão das atividades como teatro, o cinema, a televisão e a música. Ele acrescenta que entre 1964 e 1968, apesar do golpe militar, o espaço de liberdade de expressão continuou a vigorar, pois o Estado autoritário no seu início voltou a repressão para os sindicatos e as forças políticas que lhe eram adversas. Apenas a partir de dezembro de 1968, com o Ato Institucional n. 5, a censura e a repressão estenderam-se para a esfera cultural (Ortiz 1991).

Um dos lugares que marcaram a renovação do samba no Rio de Janeiro, nesse período, foi o Zicartola, misto de restaurante, botequim e casa de show que funcionava na rua dos Andradas onde moravam Dona Zica e Cartola. Esse local passou a ser o centro de um movimento de renovação e fortalecimento do samba, na época ofuscado pelo sucesso da Bossa Nova e das músicas estrangeiras. O Zicartola tornou-se um ponto de encontro para os apreciadores da música popular, passando a atrair uma multidão de pessoas da Zona Sul carioca. O movimento que se instaurou na música carioca em prol do samba de raiz possibilitou a consagração de Cartola, o reconhecimento do talento de Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Elton Medeiros entre outros que se apresentavam no bar de D. Zica e Cartola.

O Zicartola marcou a vida musical do Rio de Janeiro, frequentado por intelectuais, compositores, instrumentistas, intérpretes, muitos dos que estavam envolvidos com a música popular carioca. Segundo Hermínio Bello de Carvalho, que participou ativamente da produção dos shows do Zicartola, todos os movimentos que aconteceram depois (“Opinião” e “Rosa de Ouro”) foram resultado dessa aglutinação que este espaço cultural provocava (Silva e Oliveira 1983: 109).

Os compositores-cantores do samba que surgiam do morro, pertenciam às escolas de samba e conquistaram o seu lugar na cultura oficial da cidade, expondo o seu trabalho nas

rádios, em shows e por meio da composição de LPs. Nesse período, aparecem para a classe média carioca os seguintes músicos identificados com o samba de raiz: Nelson Cavaquinho, Candeias, Cartola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Zé Kéti, Jair do Cavaquinho (Severiano 2013: 405-419). Com a exceção de Paulinho de Viola que também foi descoberto nessa época e tinha uma proximidade com o morro e suas escolas de samba, mas apresentava uma origem distinta dos outros sambistas, nascido no bairro Botafogo vinha de uma família de classe média. Esse movimento de recuperação do samba de raiz capitaneado pelos intelectuais, jornalistas e produtores culturais da época, conhecidos como os folcloristas urbanos, proporcionou a esse grupo de compositores do morro ganhar visibilidade e terem suas carreiras musicais iniciadas.

Até então, esses músicos não tiveram seu talento reconhecido e não ganhavam o seu sustento a partir da sua música. A música encontrava-se reservada ao campo do lazer, nos momentos lúdicos, do encontro com os amigos, da brincadeira nos botequins e na preparação nas quadras das agremiações de canções do carnaval para o desfile das Escolas de Samba, como também ocorria durante os momentos religiosos e do devotamento aos santos de preferência nos terreiros de Candomblé, Umbanda, e nas festas e comemorações católicas principalmente. Com esses sambas os compositores moradores do centro da cidade, nas intermediações do bairro da Saúde - na Zona Portuária, no centro do Rio de Janeiro -, ou que encontravam fixados nos morros da cidade expressaram através do seu canto o cotidiano de uma vida de privações, de amores perdidos, da perseguição da polícia, mas também de alegrias e formas de sobreviver nesse mundo em volta de uma mesa com os amigos, durante o carnaval, e a malandragem presente no morro. Primeiro momento, em que os sambistas, legítimos compositores, conseguem expor sua música sem a intermediação dos intérpretes brancos. Eles têm a oportunidade única de interpretar seus sambas e de gravá-los em LPs, podendo assim, com a sua profissionalização, tirar sustento por meio do seu trabalho como músico.

A maior parte desses sambistas tinha origem no morro e nas comunidades em torno das suas escolas de samba. O samba que encontravam nessas paradas era o que correspondia à segunda geração, ou seja, aquele produzido depois do surgimento da primeira escola de samba, a Deixa Falar, cultivado no Morro de São Carlos no Estácio a partir de 1928, sob o

comando de Ismael Silva, Mano Rubens, Bide e Armando Marçal. Esse samba era muito diferente daquele fomentado na Cidade Nova, no comecinho do século XX, com influência do maxixe. O samba da primeira geração teve seus principais representantes Sinhô, Donga, Caninha e João da Baiana. O samba que surge depois, com as escolas nos morros cariocas, é marcado por uma nova instrumentação, que inclui o surdo, a cuíca e o tamborim. Esses instrumentos vão dar a tônica do gênero durante quase todo o século XX, seja nos desfiles das escolas de samba, nos discos e nas transmissões do rádio e da TV. Contudo, apenas a partir da década de 1960, em decorrência do movimento nacional de esquerda na música popular que procurou resgatar o samba de raiz, os compositores negros das escolas de samba como Cartola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Candeias, Nelson Cavaquinho vão conseguir inserir profissionalmente no mundo da música oficial, tendo seus primeiros discos gravados e apresentações nos palcos da Zona Sul carioca.

Clementina de Jesus também surge nessa época como intérprete de canções de raízes africanas. Ela integra esse grupo de sambistas com origem no morro e nas escolas de samba, e já idosa com 63 anos, tem junto com eles pela primeira vez a possibilidade de apresentar e gravar a sua música. Mas Clementina assume um lugar muito particular nesse período, ela passa a representar a “tradição” do samba, a origem dessa música negra que decorre da sua memória musical. E, dado o simbolismo do seu canto e da sua presença negra, integra o rol dos grandes ícones do samba e do choro, Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), Donga (Ernesto dos Santos), João da Baiana (João Machado Guedes). Marcos Napolitano, afirma que muito do clima musical da Época de Ouro e do samba de raiz, encontra-se imortalizado no histórico LP *Gente Antiga* (1968), produzido por Hermínio Bello de Carvalho para a Gravadora Odeon, o disco reuniu a memória viva da música brasileira, Pixinguinha, Joao da Baiana e entre eles Clementina de Jesus (Napolitano 2007).

Sabemos que Clementina teve a sua estreia como cantora pelas mãos do poeta e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho com o espetáculo da série *o Menestrel*, no Teatro Jovem. No dia 7 de dezembro de 1964, apresentou-se junto como o violonista Turíbio Santos que tocou na primeira parte peças de Villa Lobos, Gaspar Sanz e Fernando Sor, enquanto Clementina, na segunda parte, cantou músicas folclóricas como “Boi não Berra”,

“Bate – canela”, Benguelê, e mais oito números representativos de seu repertório, acompanhada por Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

O nacional e o popular no Brasil

A cultura popular no Brasil, no que se refere ao samba, passa a ser enfatizada no cenário da sociedade carioca a partir dos anos 20, por meio de intelectuais ligados ao cotidiano de rádios e da imprensa escrita. Mas, antes disso, no final do século XIX e começo do século XX, muitos foram os intelectuais a tentar explicar e dar sentido às origens da nossa brasilidade. Ao buscar compreender a nossas origens culturais muitos intelectuais constituíram em verdadeiros mediadores entre a cultura erudita e a cultura popular. Em busca de nossa identidade a partir da cultura popular, o samba ganha proeminência e passa a ser caracterizado como símbolo da nossa nacionalidade a partir da década de 1930. Dentro dessa configuração, muitos foram os artistas populares que tiveram suas músicas gravadas e apresentadas para o grande público, tendo a primeira vez a oportunidade de almejar uma carreira enquanto músicos. Para explicar as condições que tornaram possível o surgimento de Clementina de Jesus e tantos outros cantores e compositores dos morros cariocas, torna-se necessário apresentar os caminhos percorridos para a construção do elemento popular no Brasil para chegar à valorização do samba de raiz.

A relação entre o popular e o nacional está presente no pensamento dos intelectuais brasileiros desde o século XIX. A obra de Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha se insere dentro do pensamento social brasileiro que busca na tradição popular uma identidade que se adeque ao novo Estado Nacional. A intelectualidade brasileira, a partir do início do século XX, encontram na cultura popular, no “povo”, o elemento capaz de conferir autenticidade necessária a construção de nossa nacionalidade. Anterior a esse momento, observava-se um grande pessimismo em relação ao futuro da nação e as possibilidades civilizacionais do homem dos trópicos, duplamente estigmatizado por ser dos trópicos e por ser mestiço, fruto dos determinismos científicos e das ideologias raciais vindas da Europa. A partir de novas configurações sociais, políticas e culturais do período, surgem alternativas

para a constituição de uma civilização, com a incorporação das tradições populares (Santos e Madeira 1999: 88).

Acima já anotamos que a aproximação com a ideia de “povo” e cultura popular se deu no Brasil a partir da busca da construção da identidade nacional por diferentes grupos: intelectuais modernistas, o movimento folclorista, pelo Estado de Vargas 1930 e pelos intelectuais de esquerda na década de 1960. Esta fase da história caracterizou-se por um período de ruptura com o pensamento social anterior, apresentando um modo diferente de interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira. Os intelectuais passaram a interessar-se tanto pelas práticas eruditas como pelas populares, a pesquisar e classificar nossos acervos e tradições, tendo como objetivo de descobrir os traços originais e singulares do nosso “povo”, capazes de representar a nação brasileira (Abreu 2003).

A instrumentalização da ideia de nação a partir do elemento “povo” no Brasil decorre da concepção do romantismo germânico do século XVIII, que se apropriou da cultura popular dos camponeses como símbolo de uma cultura nacional autêntica. Num período de modernização das sociedades e avanço do capitalismo, os intelectuais brasileiros adotaram essa perspectiva para buscar construir a sua identidade nacional em oposição a invasão e a colonização estrangeiras, buscando no passado as marcas próprias da cultura popular para criar nossa identidade.

Na virada do século XIX o conceito de cultura popular é descoberto pelos intelectuais alemães. O movimento protagonizado por Johann Gottfried von Herder e os Irmãos Grimm buscou entre os costumes dos camponeses - seus poemas, músicas, festas, saberes, histórias e rituais – encontrar as marcas de uma essência diferenciadora e autêntica, o espírito coletivo de um povo em particular, base para a futura nação alemã. Esses intelectuais partiam de uma ideia de “povo” que remetia aos camponeses que guardavam, desde os tempos remotos, a tradição que precisava ser resgatada frente as ameaças da modernidade, da sociedade industrial e da civilização anteriores (Abreu 2003).

Há um traço comum entre as experiências alemã, italiana, e brasileira na questão nacional. Nesse sentido podemos dizer que a cultura popular é parte da construção do Estado – Nação, ele é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e

expressar a situação periférica que seus pares vivenciam. Há, portanto, uma correlação entre a emergência do folclore, que se dá predominantemente nas regiões periféricas e o processo de unificação nacional em torno do Estado centralizador (Ortiz 1992).

Na década de 1930, observa-se a vinculação do elemento nacional popular com os interesses e projetos de governo de Getúlio Vargas. Nessa fase do populismo brasileiro, os governantes procuravam associar as imagens populares à identidade nacional e à legitimidade de seus governos. O passado histórico e a tradição popular presentes na cultura popular do homem rural passam a ser valorizados como um caminho aberto para a construção da identidade nacional brasileira. Nesse período, que o samba passa a caracterizar-se como símbolo da nossa brasilidade.

O conjunto de transformações sócio estruturais que portaram, em seu escopo, alterações sensíveis no plano simbólico das relações sociais no Brasil, intensificadas com o advento da década de 1930, com a emergência do paradigma culturalista e da obra do modernista Gilberto Freyre, em especial com a publicação do livro *Casa Grande e Senzala*, observou-se um novo olhar positivo sobre a mestiçagem e conseqüentemente sobre a cultura popular. Ao contrário do que ocorrerá desde a instauração do regime republicano, no qual prevaleciam concepções positivas sobre a formação mestiça do povo brasileiro, em razão da mistura das três raças (brancos, negros e índios), apenas se estivesse associada a um futuro branqueamento da nação que se queria construir. Pela primeira vez na história brasileira, no decorrer das décadas a 1930, diferentes e grande número, intelectuais e artistas assumiram uma postura positiva diante da diversidade étnica, das contradições e da riqueza de uma cultura mestiça (Abreu 1999).

Ao final do Estado Novo, em meio a essa nova atmosfera, apesar de sofrer ainda uma avaliação desqualificante por boa parte da elite, o samba estava consagrado como gênero nacional por excelência, tinha seu lugar no rádio e era assumido como música nacional-popular. Desta forma, o samba passa a ser solicitado tanto pelas forças de direita e de esquerda, ora como expressão autêntica da nacionalidade brasileira, ora como vetor de consciência.

Vale observar que, definida nesses círculos de intelectuais modernistas brasileiros, a concepção de “povo” procura legitimar parte da compreensão do popular como reduto da essência nacional. A invenção de um povo idealizado, enquanto um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujo os integrantes são os guardiões da memória esquecida. O modo de vida concreto e os critérios socioeconômicos das classes populares tornam-se irrelevante. Sendo assim, o privilégio dado ao homem do campo corresponde ao fato de que ele se encontra situado no local mais isolado da civilização.

O conteúdo deste raciocínio vem a reboque da maneira mesma como o pensamento folclorista se propaga, a partir da Inglaterra, para outras partes do mundo. Em se tratando do Brasil, mas também na América Latina, a perspectiva folclorista seguiu o caminho semelhante ao da Europa. De uma forma geral, permitiu formar novas nações, no final do século XIX e no início do século XX, resgatar a identidade do passado e os valores populares frente ao estrangeirismo das classes ditas superiores. No Brasil, o Movimento Folclórico (1947-1964) apresentou como seus principais expoentes: Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Edison Carneiro (Vilhena 1997). A partir da década de 1930, a mesma atmosfera nacionalista favoreceu tanto o folclore quanto o movimento folclorista, os quais ganharam expressão nacional, isto quando se consagra o elo entre a identidade nacional, a miscigenação e a cultura popular nacional vista de forma positiva, logo, de acordo com fórmula discursiva que conquistou a hegemonia, a construção nacional viria através da integração cultural.

Os folcloristas valorizavam as tradições orais que sobreviviam no meio rural, através do homem do campo, temendo que ele desaparecesse devido à urbanização e a modernização do país. Contudo, eles receberam várias críticas em função do caráter pouco científico, descritivo e interpretativo de seus trabalhos. E, também, porque mantiveram-se desinteressados dos problemas sociais e econômicos dos trabalhadores do campo e da cidade. A luz dessa postura, deu-se a assimilação da cultura popular por boa parte da literatura folclorista foi dominada por uma concepção conservadora. Para os folcloristas, o povo representava a permanência das formas culturais que se acumulam em um passado distante. A noção da cultura popular enquanto folclore recupera a ideia de “tradição”, seja na perspectiva tradição-sobrevivência ou na forma de memória coletiva que age dinamicamente

no mundo da vida prática. Dessa forma, os folcloristas concebem as manifestações populares como dotadas de uma pretensa autenticidade que se opõe radicalmente a todo e qualquer movimento de transformação da realidade social (Ortiz 2012: 69-71).

O conceito de cultura popular foi também apropriado pelos movimentos de esquerda na década de 1960. Estes movimentos caracterizavam-se tanto por apresentar um sentido de resistência de classe, como por despertar no “povo” oprimido uma consciência mais crítica. O conceito poderia ser encontrado: entre os intelectuais do Cinema Novo e da música, teóricos da teologia da libertação, dos Centros de Cultura Popular, e dos educadores ligados a Paulo Freire. As lutas políticas e culturais dos anos 1960 e início dos anos 1970 - do combate da esquerda armada às manifestações político cultural na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura – foram compreendidas por meio de um certo *romantismo revolucionário*. Uma utopia que valorizava a vontade de transformação dos seres humanos para mudar a história, num processo de construção de um "homem novo" – de acordo com a concepção do marxista. No entanto, esse modelo de homem novo encontrava-se no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, supostamente não contaminado pela modernidade urbana e capitalista (Ridenti 2014).

Nas trilhas do argumento desenvolvido por Marcelo Ridenti (2014), esse romantismo revolucionário esteve presente, em versões diferenciadas, tanto nos programas de vários grupos de esquerda, como na produção artística, que marcaram diferentes conjunturas na sociedade brasileira. Em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. As versões diferenciadas desse romantismo estavam presentes nos movimentos, sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964. Em maior ou menor grau, esses grupos ajudaram a produzir a atmosfera cultural e política do período, apresentando como ideias o povo, a libertação e a identidade nacional. Essas ideias nacionalistas estiveram presentes anteriormente na cultura brasileira, mas o que as diferenciavam especialmente a partir dos anos 50, era de se apresentarem em conjunto com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas (Ridenti 2014).

Os movimentos de esquerda da década de 60 consideravam a cultura popular como tendo um caráter fundamentalmente reformista, em proporcionar ao povo uma

conscientização política com vistas a uma ação política no futuro. Os intelectuais de esquerda teriam que se tornar parte integrante do povo para poderem organizar a cultura popular, levando a cultura às massas. A importância dada à “cultura popular” para esse movimento não decorre dos produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas do projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. Núcleo aglutinador do pensamento subjacente ao romantismo revolucionário, a ideologia dos Centros Populares de Cultura da União dos Estudantes (CPC/UNE) vai reencontrar com a problemática anteriormente colocada pelos folcloristas, mas por conta da emergência da problemática do imperialismo cultural ao longo das décadas de 1960 e 1970. A noção de “alienação” se confunde com a de “autenticidade”, concepções que a princípio se apresentavam como antagônicas. O pensamento nacional de esquerda desloca-se do núcleo da “falsa cultura” para o da independência nacional, retomando a importância das manifestações populares como autêntica memória nacional (Ortiz 2012: 72-73).

A ideologia nacionalista que transpassa, vimos, a sociedade brasileira como um todo até a década de 1970, tanto pelos movimentos de esquerda e de direita. A identidade nacional passa a ser definida por meio de um passado comum, a cultura popular. De um lado, tem-se uma sociedade em processo de modernização, industrialização, urbanização, imigração e de outro lado, a busca na continuidade de um passado em comum para nos definir e nos diferenciar, a partir da tradição. Esse período foi determinante para a formação música popular brasileira a partir da influência dos gêneros regionais, como o samba. Os intelectuais e mediadores possibilitaram a aproximação dos compositores do morro com a classe artística de classe média. Clementina como tantos outros compositores e intérpretes do morro foram alçados por esse grupo de intelectuais presentes no cotidiano urbano do samba carioca.

Enquadramento da memória: um campo de disputas e poder

Os mediadores (artistas cultos, intelectuais, boêmios e sambistas das comunidades envolvidas) estabeleceram um enquadramento da memória, uma seleção desse passado que se queria narrar acerca da relação entre o samba e as diferentes concepções a respeito da

triangulação tempo, história e experiência. Ou seja, estavam movidos por ver prevalecer uma relação entre o passado e o presente, mais precisamente entre o tradicional e o moderno. Logo, a seleção de um passado envolvia disputas, muitas das quais relativas às consequências da presença desses intelectuais na trajetória artística de Clementina de Jesus e de outros sambistas alijados da cultura oficial. Não se pode deixar de sublinhar o fato de que o encontro sociocultural entre a elite intelectualizada e a cultura popular estivera na base da composição da narrativa consagrada como a da tradição da música popular brasileira, no caudal estendido do início do século XX até a década de 1970. Incluso nesse mesmo movimento sociocultural, o processo que proporcionou a afirmação cultural do samba marcou o período de modernização da sociedade brasileira e representa um duplo movimento: de um lado, das elites e camadas escolarizadas, em processo de afirmação dos valores nacionalistas de esquerda e direita, em busca das nossas raízes históricas; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. Esse encontro tornou-se possível pela presença dos mediadores, definidos com narradores que se somam aos compositores e cantores do samba para a construção de uma experiência de memória (Ortiz 2012: 27).

Os mediadores socioculturais construíram as pontes entre a identidade étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois nacional da música popular brasileira. Não é exagero, portanto, afirmar que, sem esse encontro entre a música popular, no caso o samba, e a cultura oficial e erudita, seria impossível sem ação dos mediadores que, ao mesmo tempo deram voz a uma cultura popular marginalizada, construíram uma narrativa sobre a experiência e memória desse grupo social. Já anotamos terem sido muitos os intelectuais responsáveis pelo reconhecimento do samba e seus compositores junto a "cultura do asfalto" na cidade do Rio de Janeiro. É por meio do trabalho de reinterpretação simbólica desses intelectuais que os braços do Estado relacionados ao tema da cultura se apropriaram das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, o samba, os reisados são apropriados pelo discurso do Estado que passa a considerá-los como manifestação de Brasilidade.

Alguns mediadores tiveram o papel de trazer o samba novo do Estácio, nascido no contexto de formação das escolas de samba, para o mundo do disco e do rádio, ajudando

apresentar composições de músicos que, originalmente, eram criadores comunitários, entre eles estão: Noel Rosa, Almirante, Mário Reis e Francisco Alves. Os sambistas ligados às escolas de samba – Cartola, Ismael Silva e Paulo da Portela - também se destacavam como mediadores entre o mundo do samba e o mundo letrado, uma vez que promoviam visitas de jornalistas, políticos e intelectuais à comunidade do samba e pressionavam o poder público para transformar o Carnaval em festa oficial da cidade do Rio de Janeiro. Outro grupo, os jornalistas, homens letrados e ligados à classe média escolarizada defenderam o gênero samba a ser reconhecido como base para uma nova identidade brasileira, nacional e popular. Neste grupo encontram-se Orestes Barbosa, Francisco Guimarães, Alexandre Gonçalves Pinto – primeiros cronistas sistemáticos da música carioca. Como também, jornalistas e produtores musicais como Lúcio Rangel, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho.

Para entender a construção da narrativa nacional pelos mediadores a partir do elemento popular, partimos de uma explicação de Renato Ortiz sobre a diferenciação entre a memória coletiva e a memória nacional. Segundo o autor, a memória coletiva é caracterizada como heterogênea, plural, por isso, fala-se em memórias coletivas. Por exemplo, as diferentes manifestações folclóricas, como o reisado, as congadas, as folias de reis, não partilham de um mesmo traço em comum e não se inserem no interior de um sistema único. A memória coletiva reproduz-se em cada grupo pela ritualização do passado considerado sagrado. Enquanto a memória nacional, por sua vez, constitui-se como propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como universal e se impõe a todos os grupos. Ela se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia. Enquanto produto de uma história social, a memória nacional se projeta para o futuro e não se limita a reprodução de uma tradição (Ortiz 2012: 134-137).

A luz dos efeitos da sua nacionalização, simultaneamente, as tradições populares existem enquanto memória de um respectivo grupo social e como fruto das narrativas produzidas pelos intelectuais nacionalistas em questão. Para entender como as tradições dentro dos grupos, de acordo com os objetivos persseguidos nesta tese, partimos da compreensão do conceito de memória coletiva de Halbwachs (1990). A memória de um fato folclórico sobrevive como tradição enquanto é capaz de viver na consciência de determinado grupo social. A tradição fixada nos tempos passados, à maneira do que acontece no caso do

samba, do candomblé, da capoeira, mantêm-se nos processos de reatualização e de revivificação que se manifestam nas celebrações e na transmissão oral dos ritos afrobrasileiros. Desta maneira, o quadro coletivo de memória não se encontra totalmente pronto no subterrâneo de nosso pensamento, ele depende da interação com o grupo para a sua formação. Portanto, para a tradição popular perpetuar-se precisa que o passado se renove na vivência e nas representações cotidianas dos diferentes grupos sociais. A memória para Halbwachs corresponde a uma história vivida, e não apenas de uma história aprendida. Ele chama atenção ao fato de que, por história, devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros. Ao distinguir a história da memória vivida, ele argumenta que na verdade existem muitas memórias coletivas. E, não uma memória universal. Toda a memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Sendo assim, o limite da existência de uma memória coletiva decorre, muitas vezes, do desaparecimento do grupo depositário de suas lembranças.

O enunciado teórico acima é heurístico, quando se trata de compreender que a memória de Clementina de Jesus não representa uma memória universal, mas uma memória de seu grupo social específico, resultado de suas experiências, contingências e das lembranças comuns selecionadas. A memória musical de Clementina está conectada com as lembranças vividas dentro de sua família e seu vizinhos, parentes e amigos. Essa rede intergeracional, por sua vez, corresponde a uma entre muitas memórias coletivas de grupos que foram escravizados, e não o resultado de uma mesma memória original da África pré-diáspórica. Dizem respeito aos lugares de memória dos grupos negros excluídos, aqueles das lembranças do período da escravidão e da pós-escravidão – como a tradição negra rural e urbana e seus encontros no terreiro de candomblé, no samba e na capoeira. O lugar de memória de Clementina na cidade fluminense de Valença, na Igreja, como pastora, com a sua mãe e o seu pai nos seus momentos de infância, nos grupos, e entre amigos nas escolas de samba ao longo da vida adulta. Lembranças essas que permaneceram vivas por dezenas de anos, transmitidas de geração em geração oralmente, e não através de publicações. São esses conhecimentos tácitos, corporificados e, portanto, sendo história pessoal e coletivo, ao mesmo tempo, o recurso que lhe permitiu reconstruir e reinterpretar um passado do povo negro no ambiente urbano moderno de novas trocas da cidade do Rio de Janeiro.

Contudo, a memória não se encontra pronta, ou se refere a todo o passado, ela é acionada no contexto presente para determinado interesse e objetivo. Ela para isso é enquadrada, dando valor a determinada parte do passado e agenciando determinado grupo social. Depende por quem a memória é acionada, em que contexto, por que processo, de forma antagônica, com linhas de forças muitas vezes opostas. Não há a memória, mas as memórias. Há sempre um enquadramento ou seleção do passado que provocará o esquecimento de determinadas memórias que ficarão submersas. Dependendo do que se quer reivindicar do real, o passado é articulado como algo estratégico nas lutas do presente. A análise do trabalho do enquadramento da memória, de seus agentes e seus traços materiais constitui em uma chave para compreender, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas ou destruídas.

O trabalho de enquadramento da memória alimenta-se de um passado que passa a ser interpretado e combinado a outras referências, guiado pela preocupação consciente de definir e reforçar sentimentos de pertencimento como de manter fronteiras sociais. Esse trabalho de enquadramento reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro entre coletividades de tamanhos diferentes como, partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias e nações. O passado se faz no presente para Deleuze, o tempo próprio da lembrança é o presente, o tempo apropriado para lembrar e, também o tempo do qual a lembrança se apodera. As visões do passado são construções. Sendo assim, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos de narrativa, e através deles, por uma ideologia que evidencie um contínuo de significativo interpretável ao longo do tempo (Sarlo 2007).

Já sublinhamos o fato de que a memória subterrânea de Clementina e de seu grupo social emergem em um momento de disputas em que se envolveram os ideólogos do nacionalismo de esquerda no campo cultura popular, durante o período militar de 1964. São os radialistas, jornalistas, e produtores culturais – chamados folcloristas urbanos - que irão dar espaço pela primeira vez para o chamado samba de raiz, com cores e origem nos morros cariocas (Pollak 1989). O recorte, o enquadramento ou a invenção do passado dando coesão ou estabelecendo diferença entre as lembranças intergeracionais do grupo do qual partiu Clementina e a moldura cultural do popular nacional se deveu ao papel político do

historiador, jornalista ou homem de Estado. A construção da identidade nacional necessita, portanto desses mediadores que são os intelectuais, são eles que deslocam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende, confeccionando uma ligação entre o particular (memória coletiva) com o universal (memória nacional), e entre o singular e o global. É nesses termos que Renato Ortiz argumenta que a memória nacional corresponde a um discurso de segunda ordem, uma vez que a memória coletiva dos grupos populares é particularizada e a memória nacional é universal, o nacional não pode constituir-se como prolongamento dos valores populares. Sendo assim, a memória nacional e a identidade nacional correspondem a um discurso que procura dissolver a heterogeneidade da cultura popular em uma narrativa universal e ideológica. O discurso nacional transcende e integra os elementos concretos da realidade social para a construção de uma identidade nacional e por isso, constrói-se a partir de uma relação política entre o Estado, as elites intelectuais e a cultura popular. Este processo de operação simbólica reedita a realidade, o folclore já não é mais o mesmo, ele perde seu significado primeiro, contudo esse elemento da tradição continua a subsistir de uma forma elaborada no discurso da memória nacional. Enfim, a história que se tornou parte da ideologia da nação, Estado ou movimento político, não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas aquilo que foi selecionado, escrito e descrito, popularizado e institucionalizado, dando origem a uma “tradição inventada”. Que nos termos de Hobsbawn e Ranger corresponde as práticas, de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas através da repetição, o que implica uma continuidade com relação ao passado (Hobsbawn e Ranger, 2015).

Ao longo da história muitos foram as instituições políticas e movimentos ideológicos de esquerda e de direita a tornar necessária a invenção de uma continuidade histórica. Essas adaptações foram necessárias tanto para conservar velhos costumes em situações novas, ou para usar velhos modelos para novos fins. Hobsbawn e Ranger (2015) argumentam que a os discursos associados à “nação moderna” e ao fenômeno nacional incluem um componente construído ou inventado ligada a antigas tradições. O moderno e o tradicional conectam-se na construção da “tradição inventada” pelos movimentos nacionalistas de esquerda e direita. Com todas as inovações de costumes que propõem, as nações modernas precisam se utilizar da tradição para se definir e diferenciar em relação às demais culturas nacionais. Nessas

sociedades modernas, as mudanças e inovações contrastam com a busca de um passado capaz de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social. Hobsbawn chama atenção para que o fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar-se atenção devido à invenção da tradição.

O samba higienizado e o samba de raiz corresponderam a dois momentos de enquadramento do samba, em meio ao mesmo processo de nacionalização cultural no qual se inscreveu. Vê-se, logo, estar a narrativa da nacionalização sujeita a novas revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro feitas pelos nacionalistas de esquerda. Esses enquadramentos têm muito de uma “tradição inventada”, uma vez que correspondem a interpretações respaldadas na escrita de intelectuais nacionalistas que buscavam elementos no passado das expressões culturais da popular negra carioca para redefinir sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais para constituição de uma identidade brasileira genuína. Estes movimentos nacionalistas atraem grupos considerados como resultados da continuidade histórica e da tradição de um passado imemorial, porém, ameaçado de desaparecer pelas injunções dos "tempos mais atuais", grupos tais como os camponeses. Os grupos sociais rurais são identificados como depositários da mais pura tradição, por se manterem fora do contato com as mudanças e inovações da sociedade moderna. Para preservar esse passado considerado vivo, os intelectuais nacionalistas vão buscar nos refúgios classificados como "genuínos" os aspectos isolados da vida arcaica, como no caso dos folcloristas urbanos a busca pela cultura do morro, o samba. À época, Clementina e os demais sambistas foram identificados como remanescente de um passado ainda intocado pelos avanços da modernização, uma vez que nos morros devido a rusticidade da vida, esses grupos estariam protegidos em suas músicas da contaminação da sociedade de massas. Os compositores e cantores do morro poderiam dessa forma, corresponder a um resquício da nossa cultura original.

Clementina surge num momento *sui generis* para a construção da concepção do samba de raiz fruto da nossa nacionalidade. O encontro com Hermínio Belo de Carvalho significou o encontro de uma concepção que estava sendo gestada por aquele grupo de intelectuais, os chamados folcloristas urbanos. A memória coletiva que Clementina trazia em sua música conectava-se com uma imagem de Brasil idealizada, composta pelo

encadeamento mítico do ideal de pureza relacionado ao sentido de primitivo e de arcaico, o qual fora aproxima da figura da pessoa negra submetida ao regime escravocrata. O enquadramento dado a essa cantora buscava uma ligação original com a ancestralidade africana, como forma de definir e reforçar a identidade nacional. Uma forma de resgatar a nossa brasilidade, devido ao perigo de perder-se definitivamente em meio as mudanças decorrentes da modernização. Por isso, era necessário buscar nos rincões do Brasil, no campo ou entre os camponeses, no caso do Rio de Janeiro, na população negra do no morro, local pouco contaminado pelas mudanças advindas da sociedade moderna e capitalista.

A sobreposição da história privada de Clementina em sua imagem pública, o não distanciamento entre o bibliográfico e o artístico, a utilização da própria vida como matéria-prima para sua arte são fatores que explicam o enquadramento mítico pelo qual se delineou a silhueta da artista Clementina de Jeus por seus mediadores. A memória coletiva, priorizada pelos mediadores da história e da música de Quelé, não se refere ao período do seu encontro com Hermínio na Taberna da Glória nos idos de 1963, marcado por sua realidade de mulher, mãe, moradora do morro, trabalhadora doméstica; e do seu lazer junto com seus amigos nas escolas de samba, nos botequins, na Igreja. Mas sim de sua história de vida de infância e do convívio com os seus pais, descendentes diretos de escravos, e das memórias musicais que decorreram dessa vivência, de cantos de trabalhos, jongos, corimãs. Uma memória recortada de seu passado e que a remetia a um contato direto com uma África ancestral e pré-diaspórica.

Para compreender a tradição como narrativa e interpretação, parte-se da compreensão de Ortiz sobre a cultura enquanto fenômeno de linguagem. Para o autor, a cultura é sempre passível de interpretação, mas em última instância, são os grupos sociais dotados de seus interesses que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Por isso, os intelectuais têm nesse processo um papel relevante na construção da memória nacional, pois são eles os responsáveis por esse jogo de construção simbólica (Ortiz 2012: 142). A seleção dessa memória que será narrada, depende da relação de forças entre os diferentes grupos ideológicos em apresentar o enquadramento que se quer como prioritário.

Ora, no percurso desse capítulo, vimos que a consagração de uma extração do samba classificado como "de raiz", identificado enquanto apto a compor o projeto moderno

brasileiro, não aconteceu apenas com um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativas desses eventos, perpetuada através de uma continuidade com o passado por meio da memória e da história. Os mediadores entre a cultura popular e a moderna sociedade brasileira ao construírem narrativas sobre o samba autêntico foram capazes de dar legitimidade a grupos excluídos da cultura oficial como para gerar novos enquadramentos e representações.

Mulheres do Samba: representações de gênero, raça e geração

Introdução

A partir dos anos 60, com a aureola de autenticidade colada à sua musicalidade, Clementina de Jesus fora integrada como intérprete o rol das grandes cantoras brasileiras. Para os críticos musicais e meios de comunicação, ela passou a representar em um elo com parte da identidade afrobrasileira. A criação deste símbolo dialogava com a experiência de vida da cantora que, sabemos, desde criança, convivia no universo cultural de descendentes de escravos da região de Valença no Rio de Janeiro. Ao concretizar essas lembranças em seu canto e sua mímeses, Clementina seria considerada ícone da história de um grupo negro, uma história em muito silenciada e desvalorizada.

Este capítulo é animado pela compreensão da constelação de fatores que geraram e condicionaram o prestígio adquirido por Clementina de Jesus. Contudo, não se trata de reiterar tão somente a versão da história segundo a qual o êxito obtido pela cantora reflete as interpelações dos agenciamentos dos mediadores culturais. Sem menosprezar esse último aspecto, interessa-nos examinar e interpretar o tipo de agenciamento próprio ao trajeto de Clementina. Assim, na primeira seção, busca-se por meio do conceito de interseccionalidade o resgate da interligação entre gênero e raça para tratar da realidade própria das mulheres negras brasileiras no campo da produção musical. Este conceito responde à necessidade de achar um espaço para pensar a relação raça e gênero a partir das várias realidades vividas pelas mulheres e de reconhecer a própria diferença entre elas, descartando a possibilidade de um ponto de vista feminista único, universal. Para analisar parte da trajetória de Clementina, dentro desta perspectiva, utiliza-se do pensamento pós-colonial de feministas negras norte-americanas como Patrícia Hill Collins (1990), Kimberlé Crenshaw (1991) e da pensadora

latino-americana Maria Lugones (2014). O percurso obedece ao objetivo de propor uma conceituação ainda que incipiente sobre história oral e memória, isto com o propósito de refletir a produção intelectual e artística das mulheres negras e suas expressões de resistência e luta cotidianas.

Na seção seguinte, analisa-se o samba como um campo cultural que, ainda no século XX, conta com pequena participação das mulheres como profissionais, constituindo-se em um espaço ainda dominado por intérpretes, compositores e produtores masculinos. Em seguida, apresenta-se alguns exemplos de mulheres negras pioneiras no mundo do samba que, ao longo do mesmo século XX, romperam barreiras e conseguiram um lugar como compositoras e intérpretes: Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Clementina de Jesus. Ao final, busca-se analisar parte da trajetória de vida de Clementina de Jesus para compreender as formas de inserção e as barreiras que esta cantora enfrentou ao buscar adentrar no universo da música popular no Rio de Janeiro. Tendo em vista as especificidades que apresenta essa cantora, mulher negra, descendente de escravos, moradora da periferia, empregada doméstica, e que aos 61 anos de vida chega ao estrelato como um “verdadeiro” elo entre a cultural negra do Brasil e a “mãe” África

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

Crítica ao pensamento feminista e ao conceito de interseccionalidade

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

Ao analisar o protagonismo intelectual das mulheres na literatura, Brito (2014) chama atenção: se, no século XIX, a elas não era permitido a educação, acesso ao mundo público e a divulgação dos seus trabalhos, hoje mesmo tendo enfrentado muitos obstáculos para tornarem-se protagonistas, a produção das mulheres é ainda restrita na literatura e na música erudita, no cenário cultural brasileiro. Da mesma forma, pode se observar dentro da música popular, em especial no mundo do samba, no que se refere o protagonismo das mulheres negras da periferia, que se destina a presente seção. Ao mesmo tempo, muitos são os estudiosos que buscam fazer ouvir os silêncios da história, interpelando a arbitrariedade de certas fontes documentais e apresentando novos capítulos aos registros historiográficos existentes. Esses historiadores fazem ver que, por traz do aparente silêncio das vozes femininas, observa-se a presença de vozes dissonantes a imprimir itinerários improváveis (Miceli 2005: 13). Assim argumenta Michelle Perrot (2005), ao constatar que, em cada momento histórico, pode-se observar os esquemas de representação inferiorizada das mulheres por meio da cultura e das artes, mas também, os modos como as mulheres conseguiram criar estratégias e instrumentos para transitar nas lacunas possíveis.

O pensamento feminista surge também como um diferencial para pensar as questões relacionadas ao gênero. Ele se constitui como um pensamento crítico em relação as epistemologias tradicionais. Desta forma, as epistemologias feministas se contrapõem aos padrões dominantes de análise dos fenômenos construídos pela ciência moderna ocidental que não levam em conta a subjetividade do pesquisador (a) marcado (a) por gênero, raça,

classe, sexualidade, entre outros marcadores sociais, buscando um conhecimento objetivo e neutro, e a separação entre sujeito e objeto. Três respostas foram apresentadas pelo feminismo para a construção de uma epistemologia feminista: a epistemologia empirista feminista; as tendências pós-modernas; e as epistemologias perspectivistas ou do ponto de vista (*standpoint*) (Harding 1996). A perspectiva do ponto de vista tem sido utilizada por estudos sobre a questão das mulheres negras como forma de focar as especificidades desse grupo em relação ao grupo das mulheres brancas e de classe média. Esta perspectiva trabalha com as diferentes visões, evidencia as várias realidades vividas pelas mulheres e reconhece a própria diferença entre elas, descartando a possibilidade de um ponto de vista feminista único, ou ainda, de um ponto de vista dominante. As mulheres estão sujeitas a situações diversas de opressão, dependendo do grupo social a qual pertencem. No caso das mulheres negras, o racismo é visto como uma estrutura de dominação que marca profundamente a sua vida. Para perspectiva das mulheres negras a intersecção entre opressão de gênero e opressão racial será a base da produção do conhecimento (Cardoso, 2012: 72).

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

Segundo Lugones (2014), o desenvolvimento dos feminismos do século XX não fizeram explícitas as conexões entre gênero, classe e a heterossexualidade como racializados.

Este feminismo enfocou sua luta e sua forma de conhecer e teorizar, contra uma caracterização das mulheres como frágeis e débeis tanto corporal como mentalmente, reclusas ao espaço privado, e sexualmente passivas. Mas não explicou a relação entre essas características e a raça. A análise destas categorias de forma separadas invisibilizaram que as mulheres negras fossem compreendidas como vitimizadas abaixo da categoria mulher e abaixo da categoria racial. A definição de interseccionalidade de Crenshaw (1991), justamente, refere-se a forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que se cruzam e estruturam as posições relativas dos indivíduos segundo o gênero. De acordo com sua perspectiva, todas as mulheres de algum modo estão submetidas à discriminação de gênero, contudo outros fatores são responsáveis por criarem problemas e vulnerabilidades exclusivos de determinados grupos específicos de mulheres. Esta autora propõe, portanto, um modelo analítico que possibilite a identificação das várias formas de subordinação, refletindo os efeitos interativos da discriminação da raça e do gênero. Desta maneira, permite compreender a diferença entre os subgrupos de mulheres, como também a diferença entre homens e mulheres. Por outro lado, ao tratar da questão da interseccionalidade de raça e gênero, Patricia Collis (1990) refuta o entendimento de que existe um único ponto de vista válido, seja das mulheres, de modo geral, ou das mulheres negras, de modo particular, recusando também a representatividade de uma mulher universal. Essa concepção aponta para a impossibilidade da representação unitária de uma política feminista e sublinha a viabilidade de emergência de uma gama diversa de referenciais epistemológicos construídos a partir de outros marcadores sociais, como raça, idade e diversidade sexual.

As críticas acima buscam um espaço para pensar contextos e realidades sociais específicos, dada a diversidade dos feminismos. Tendo em vista o objeto de estudo desta tese, a produção artística e intelectual das mulheres negras, faz necessário compreender de forma diferenciada a inserção dessas mulheres no mundo cultural, especificamente no mundo do samba. Boa parte das mulheres negras da periferia partiram de um outro contexto socioeconômico e educacional em relação as mulheres brancas de classe média ao buscarem romper as barreiras sociais e políticas para despontarem como protagonistas no campo da música, das artes e da literatura. Outra diferenciação diz respeito a boa parte da produção cultural das mulheres negras da periferia que se constitui de registros orais.

O protagonismo das mulheres negras pode ser visto a partir não apenas da produção artística e intelectual que vem à tona no meio cultural, mas também das suas formas privadas de transgressão, visto que boa parte destes registros não estão escritos e precisam ser analisados por meio da história oral. Segundo Patrícia Collins (1986), a maioria dos estudos dá a impressão de que as mulheres negras nunca desempenharam qualquer papel na sociedade. Para ela uma maneira de combater esta invisibilidade forçada, por exemplo, pode ser feita com a crescente investigação descrevendo o comportamento histórico e contemporâneo das mulheres negras como mães, trabalhadoras comunitárias, líderes da igreja, professoras e trabalhadoras.

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

A socialização das mulheres negras da periferia brasileira, indissociável do mundo do trabalho estendido ao espaço da rua, contrasta com o espaço destinado às mulheres brancas de classe média. Dessa forma, a intersecção entre gênero e raça possibilita explicar as mulheres negras nas suas especificidades históricas. No caso das mulheres negras, a vida adulta do trabalho chega cedo, assim como os (as) filhos (as) também. As tarefas domésticas fazem parte da sua vida desde menina, dentro de casa e na casa dos patrões. A rotina do trabalho fora de casa constitui uma realidade para esse grupo social, e não numa escolha. O espaço da rua passa a ser de domínio tanto dos homens como das mulheres, nele acontece o

trabalho, mas também os encontros de lazer e religiosos. O espaço público consiste num lugar das mulheres negras que elas conhecem as regras e para o qual elas são apresentadas desde cedo.

A trajetória de Clementina de Jesus e o samba “autêntico”

A chamada música popular, da qual o samba faz parte, começa se desenvolver no final do século XIX e se prolonga por todas as décadas seguintes, sendo apenas em 1930 que se inicia a profissionalização do músico popular com a formação da indústria cultural. A partir desse igual período, pode-se observar a formação de um campo de compositores, cantores e musicistas populares identificados com a música feita pela população da diáspora negra, mas ainda num primeiro momento cantada pelos músicos brancos de classe média e ainda muito perseguida pela polícia. Tratava-se de uma musicalidade calcada no batuque que decorre dos terreiros em sua expressão religiosa e profana, das rodas de samba, para depois chegar às escolas de samba. Era uma maneira encontrada por um grupo social para manter a sua cultura comunitária, sua identidade e para sobreviver nesse ambiente urbano do subúrbio e dos morros cariocas. A música popular vai aos poucos ganhando a cena cultural carioca como signo do nacionalismo Vargasista na década de 1930, para a partir de 1960, como símbolo da resistência ao regime militar, o samba de raiz, para passar a compor e enriquecer a nossa MPB (Música Popular Brasileira) e nunca mais sair.

A consolidação no Brasil de uma sociedade urbano industrial, a partir dos anos 40, coincide também com a formação de uma cultura de massa. A expansão da indústria, o processo de crescimento urbano, o alargamento da classe operária, aliado ao advento da burocratização do Estado e das indústrias proporcionaram também o crescimento dos meios de comunicação como o rádio, cinema, jornais e revistas. (Ortiz, 2001, p. 39). Mesmo tendo a sua origem marcada na periferia, e entre a população de baixa renda e negra, o samba vai encontrar um espaço de prestígio nas estruturas comerciais da música como nos rádios, revistas e jornais. Tal como já exposto nesta tese, esta transformação do samba do morro para a cidade tornando um gosto também da classe média, estava intrinsecamente ligado à

modernização do Rio de Janeiro e a formação de um mercado de produtores e consumidores de bens culturais na sociedade brasileira, assim também, devido a utilização deste estilo musical para compor um projeto de Estado Nacional de resgate das nossas raízes culturais. Também como já observamos que o chamado samba urbano cumpriu decisivo papel nesse remanejamento sócio simbólico que resultou da consolidação do nexos entre cultura popular e Estado-nação no Brasil. Este novo formato de samba se deu a partir das criações dos sambistas do bairro Estácio de Sá, com o bloco Deixa Falar, introduziram objetos de percussão como tambores graves (surdos), tambores agudos (tamborins) e tambores de fricção (cuícas). Este samba afasta definitivamente do Partido Alto, o qual era executado por músicos vindos a princípio da Bahia (Sandroni 2001).

Cabe chamar atenção ao fato de que as representações sociais acerca de um “feminino” e de um “masculino” estão, igualmente, presentes na construção de uma carreira musical, como também no mundo do samba urbano carioca. As convenções de gênero determinam a divisão do trabalho artístico entre homens e mulheres. A socialização diferenciada entre homens e mulheres tem consequências e obstáculos diversos sobre a carreira musical. No caso do samba poucas foram as intérpretes, já as compositoras quase não se falaram delas. Esse espaço ficou destinado prioritariamente aos homens, sendo relegado às mulheres do "mundo do samba" o papel de intérpretes, de pastoras, de tias e de responsáveis pela feitura da comida e das festas. Nesse mesmo mundo do samba, mesmo depois de sua urbanização e da modernização da indústria cultural, às mulheres vinculadas e provenientes de grupos mestiços estão localizadas no exercício da dimensão dos cuidados (Moreira 2013).

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

Se no século anterior às mulheres eram vedadas a educação e a divulgação de seus trabalhos, atualmente continuam minoria nas historiografias, e no campo intelectual e da cultura. As mulheres enfrentam grandes dificuldade para conquistarem autoridade e respeitabilidade no campo do samba carioca ao longo de todo século XX, sendo necessário, na maior parte das vezes, o uso da mão de figuras masculinas já estabelecidas no mundo do samba, como Paulinho da Viola e outros produtores musicais, para serem introduzidas na cena cultural e apresentarem sua competência musical. No mundo do samba, a profissionalização dos artistas é ditada pela mediação construídas nas diversas redes de sociabilidade, por segmentos de origens sociais diferentes, pela prática do apadrinhamento. Sendo assim, no campo do samba a relação de apadrinhamento sugere uma mediação entre a comunidade de sentido e o mercado. O padrinho em geral consiste em um músico, jornalista ou produtor que tem acesso privilegiado aos meios de comunicação, ao mesmo tempo que tem acesso ao mundo do samba (Moreira 2013). Por outro lado, os artistas são também socializados, nessa comunidade de sentido chamado samba, entre amigos e mestres nas rodas de samba. É por meio dessa vivência cotidiana que as experiências e os saberes são passados através de gerações de forma oral. Dessa forma, os critérios exigidos no mercado das profissões como escolarização formal e o uso da técnica não podem ser tomados como marcadores absolutos na profissão do sambista (Moreira 2013).

Contudo, a tardia escolarização e a atividades voltadas para o mundo doméstico favoreceram a lenta e tímida profissionalização das mulheres no universo musical. Assim como foi retardada a escolarização das mulheres brancas de classe média ao longo do século XX, no caso das mulheres negras ainda persistia a marca do analfabetismo funcional e do analfabetismo completo, como também do predomínio do trabalho doméstico (Moreira 2013). Anterior as compositoras negras Dona Ivone Lara e Leci Brandão, surge nos anos de 1960, um novo destaque entre as cantoras negras, era Clementina de Jesus. Negra e neta de escravos cantou a vida toda e trouxe em sua memória os cantos dos escravos ouvidos na infância, e ao longo da vida ela incorporou os cantos das folias de reis, dos seus tempos de pastora e das escolas de samba por onde passou. Ela cantava jongos, lundus, sambas de partido-alto e cânticos católicos. Clementina representa as mulheres negras que participaram ao longo da vida da comunidade do samba rural e urbano. Mesmo chegando a cena cultural um pouco tarde por volta dos 61 anos de idade, tempo este vivido em boa parte para a

atividade de empregada doméstica, mas também para a música entre círculos de parentes e amigos. Na sua chegada, essa cantora gerou um grande impacto tanto pelo seu timbre de voz surpreendente e seu gestual, mas por conseguir transitar entre dois mundos, um ancestral e o outro moderno.

O debate sobre interseccionalidade de gênero e raça consiste em uma abordagem imprescindível para tratar a questão das mulheres negras no samba carioca. No caso específico de Clementina, a relação entre as categorias de gênero, raça passa a incorporar a condição negra das mulheres do samba carioca como uma especificidade que as distingue das mulheres brancas na vivência com o racismo, na exclusão econômica e sócio - cultural, nas restrições aos trabalhos subalternos e precoces, na baixa escolarização, e no contado com o mundo da rua e do trabalho desde cedo. Para pensar a trajetória musical de Clementina de Jesus, outra categoria precisa ser relacionada como a que dizem respeito à questão geracional, visto que Quelé é uma senhora no samba, ela ingressa no meio artístico aos 63 anos, e passa a assumir uma posição de matriarca junto com os “bambas” Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Cartola.

A idade que Clementina chega a cena musical carioca a permite incorporar uma bagagem de quem transitou entre vários momentos no mundo musical do seu grupo negro. Ela era criança quando o país tinha saído a pouco do período da escravidão. Quelé vivenciou a experiência do samba rural para o samba urbano, quanto ela se muda com sua família para a cidade do Rio de Janeiro. As representações que recaem sobre o seu canto e o seu corpo de uma mulher negra e idosa colocam Clementina no lugar de baluarte original da cultura negra.

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

Como as demais compositoras incorporadas na cena do samba, Clementina também chegou pelas mãos de um padrinho homem, o produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho, que mantinha ligação como o mundo do samba e com as gravadoras, rádios e casas de shows. Desta forma, tem assim o início da carreira profissional de Clementina. O encontro acontece quando ela e seu marido, Pé Grande, e outros amigos encontram-se na Tarberna da Glória, local de festividades de Nossa Senhora da Glória, da qual Clementina era devota. Hérminio viu Clementina cantar junto aos seus amigos e pediu que ela concedesse a ele que gravasse algumas de suas canções. Inicia-se nesse momento uma parceria que duraria até 1987, ano da morte de Clementina. (Silva 2011: 33). Até aquele momento do encontro como o produtor Hérminio Bello de Carvalho, Clementina manteve-se financeiramente por meio do trabalho em casas de família como empregada doméstica. Um lugar subalterno e de invisibilidade destinado à maioria das mulheres negras e pobres que migravam para a capital para buscar emprego. Para ela como para muitas mulheres do samba, também estava reservado o lugar de pastora, de sambista, do cuidado com a feitura da comida, podendo ao máximo chegar ao posto de intérprete. Clementina resiste a esse papel e se mantém cantando durante toda a vida junto dos seus parentes e amigos, cantando nas folias de reis, participando como pastora e partideira nas rodas de samba e na ala das baianas no Carnaval. No entanto, só mais tarde ela conquista um lugar na música popular como profissional do samba, aos 61 anos.

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

Os pós-coloniais e a representação do “outro”

As representações que recaem sobre a música, o canto e a performance de Clementina de Jesus dão ênfase ao resgate da cultura negra e a busca do resgate de um elo perdido com

a África. Nesse sentido, essas narrativas buscam acessar um conhecimento tradicional, chamada “música popular de raiz”, entendida como original e em vias de extinção. Nessa seção são utilizados a abordagem feminista pós-colonial e os estudos culturalistas para tratar das representações envolvem a presença de Clementina de Jesus no cenário da música na década de 1960 a 1980.

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

Além desse debate sobre o conceito de interseccionalidade central para o feminismo negro, encontramos nos estudos de gênero dentro da perspectiva pós-colonial construções como “representação”, “essencialismo” e “identidade”. Essas chaves explicativas são necessárias para a compreender a construção histórica das mulheres negras representada pelo olhar dos que comandam a autoridade dos meios de fala e escrita. A partir dos discursos dos intelectuais e jornalistas pode-se acessar as representações que foram feitas de Clementina como parte dessa tradição negra e ancestral que compõe a nossa cultura nacional, necessários para responder a seguinte questão: quem é esse “outro” africano na cultura musical brasileira?

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

A perspectiva pós-colonial tem início com os autores qualificados como intelectuais da diáspora negra ou migratória – migrantes oriundos de países pobres que vivem na Europa

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

Na década de 1960, intelectuais da diáspora e pós-coloniais vão tencionar o conceito de cultura como representação, a partir de um questionamento de quem pode falar pelo “outro”? Autores pós-coloniais vão questionar a autoridade etnográfica entre os anos de 1900 e 1960. Esse dilema está inserido em um contexto da luta pela independência dos países africanos posterior à década de 1950, dos direitos civis americanos, e da repercussão das teorias culturais dos anos 1960 e 1970. Partindo de uma compreensão que o etnógrafo ou o mediador não constroem um discurso fiel (etnografia) do seu mediado. A etnografia ou a mediação passa a envolver representações e relações de poder.

Eduard Said (1978) desvenda a representação do Oriente pelo o Ocidente na literatura e na arte. Em seu estudo sobre como a Europa construiu uma imagem estereotipada do “Oriente”, ele argumenta que o “orientalismo” foi um “discurso” por meio do qual a cultura europeia conseguiu construir e administrar o Oriente política, sociológica, ideológica, científica, militar e imaginativamente durante o período posterior ao iluminismo. A discussão de Said sobre o “orientalismo” compreende o discurso sobre o “outro” por meio das práticas de representação (literatura, pintura, etc.). Esse discurso produz uma forma de conhecimento racializado do “outro” (orientalismo) que se encontra profundamente envolvida em operações de poder (imperialismo) (Hall 2016: 194 e 195). Os trabalhos de Eduard Said levantaram dúvidas radicais sobre os procedimentos por meio dos quais os grupos humanos podem ser representados. Para ele nenhum método científico ou instância ética pode garantir

a verdade das imagens. Elas seriam elaboradas por relações históricas específicas de dominação e diálogo. A representação do Oriente consiste em uma construção identitária que coloca o “outro” em algum lugar, ou em um lugar determinado. Na obra dos autores pós-coloniais, o conceito antropológico de cultura é questionado a partir da crítica da representação, ou do enquadramento identitário.

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

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

Um campo de produção de significados no qual diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla [...]. A cultura é um campo onde se define não apenas a forma como o mundo deve ter, mas também a forma como as pessoas e os grupos devem ser (SILVA, 2002: 133-4).

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

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

A lógica da produção do discurso para Foucault passa pela concepção de que o discurso tem determinadas regras e procedimentos de exclusões e por isso, produz uma vontade de verdade. Não significa que crie algo fora da realidade, mas uma verdade selecionada que privilegia alguns aspectos enquanto silencia outros, construindo um sistema de representação. Os nacionalistas de esquerda, que detêm a autoridade discursiva, constroem um enquadramento de verdade para a música popular negra carioca, do qual Clementina de

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

Clementina e suas representações

Para analisar a formação da imagem de Clementina de Jesus faz-se uso do conceito da representação utilizado pelos teóricos Pós-Coloniais, no caudal da perspectiva pós-estruturalista. Dessa forma, a representação é entendida como um conceito e uma prática de produção de significados. Para apresentar como a alteridade e a diferença são constituídas, como representar o “outro”, parte-se da construção de seus estereótipos. A estereotipagem com uma prática representacional tem seu funcionamento baseado: na essencialização, reducionismo, naturalização e oposições binárias. Por isso, a estereotipagem ao delimitar e excluir o “outro” a características e a um lugar determinado, possibilita a manutenção da ordem social e simbólica. Hall (2016) apresenta três características da prática da estereotipagem. A primeira, corresponde aos efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores da estereotipagem que reduzem as pessoas a algumas características simples e essenciais, que são apresentadas como fixas por natureza. O estereótipo consolida a diferença ao reduzir, essencializar e naturalizar as poucas características simples, vívidas, memoráveis e reconhecidas sobre uma pessoa. A segunda, que a estereotipagem conduz a uma prática de fechamento e exclusão do “outro”. Ela estabelece a fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o não “aceitável”, entre as pessoas de dentro (*insiders*) e as pessoas de fora (*outsiders*), entre nós e eles. A terceira característica, de que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder, dirigindo contra os grupos excluídos e subordinados. A estereotipagem em sua prática corresponde a um tipo de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da

representação, quanto por outros meios. Além disso, corresponde a uma concepção de poder circular que implica “sujeitos de poder” como aqueles que são “submetidos a ele”. A estereotipagem enquanto prática de produção de significados é importante para a representação da diferença racial. (Hall 2016: 200).

O argumento histórico contra o homem negro está presente na literatura, nas representações da mídia, no discurso racializado como um todo por meio das oposições binárias entre “civilização” (branco) e “selvageria” (negro). As oposições presentes nas distinções envolvem o desenvolvimento intelectual e as características biológicas e corporais das “raças” “brancas” e “negras”. Ao homem branco são imputadas as seguintes características: a posse do conhecimento e do aprendizado, a existência da crença na razão, utilização de governo formal e das leis, e a “contenção civilizada” em sua vida emocional, sexual e civil, que estão associados à cultura. De outro lado, tem-se a ligação entre a raça negra e a tudo o que é instintivo. O homem negro estaria mais propenso à expressão das emoções e dos sentimentos do que ao intelecto, faltaria a ele o “requinte civilizado” na vida sexual e social, uma dependência dos costumes e rituais, e a falta do desenvolvimento das instituições civis, tudo isso ligado à Natureza (Hall 2016: 191).

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

Mãe preta e empregada doméstica

Que mãe é essa? É a mãe que cuida, é a mãe de santo, é a mãe cantora ou é a mãe África? Todas essas pré-noções que legitimaram simbolicamente o negro, esse “outro” que

representa a criatividade espontânea, a ingenuidade, o mistério, a força descomunal foi elaborada ao longo da carreira de Clementina para construção do seu personagem. Que representações são essas negativas e positivas que a mulher negra Clementina negocia e assume ao apresentar-se na cena cultural carioca entre a década de 1960 e 1980?

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

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

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

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

no Brasil, escondendo as relações de violência e silenciando os conflitos existentes nessa sociedade. (Schwarcz 2016).

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

As figuras da mãe preta, assim como a da empregada doméstica, constituem as representações que recaem sobre a mulher negra presentes no Brasil rural e urbano. O trabalho doméstico que diz respeito aos cuidados com a casa, com as crianças, com os velhos consiste na principal ocupação das mulheres de classe baixa que migram do interior do estado para a cidade do Rio de Janeiro, como foi o caso de Clementina de Jesus. O trabalho manual, posição desprivilegiada no mercado de trabalho, faz parte da irremediável dessas mulheres pobres. Um lugar de pouca visibilidade e autonomia que muitas vezes ganha ares de naturalidade para esse grupo social, parecendo fazer parte de uma ordem natural do ciclo de vida dos indivíduos. No caso das mulheres negras da periferia a vida adulta do trabalho chega cedo e os filhos também. As tarefas domésticas fazem parte de sua vida desde meninas, dentro e fora de casa. A vida no trabalho na casa dos patrões, muitas vezes, constitui uma extensão do trabalho em casa, cozinhando, lavando, passando e cuidando de todos.

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

de lado as questões que envolvessem os silenciamentos, os conflitos e as relações desiguais entre as classes.

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

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



Foto 3 – Clementina de Jesus em casa. Arquivo MIS.

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

A mãe África: como se africaniza Clementina

Nos rastros da tessitura mítica que a emoldurou, a construção semiótica de Quelé como mãe África tanto nas suas roupas como no seu repertório faria diminuir a distância do Brasil urbano-industrial em relação ao "Atlântico Negro".⁵ No espetáculo *Rosa de Ouro* (1964), como também com o lançamento do LP homônimo, além de um LP individual de Clementina em 1967, consagraram Clementina e fizeram com que ela passasse definitivamente à condição de diva africana da nossa música, e relicário das cantigas transmitidas diretamente da senzala pelos seus avós. Nesse espetáculo, o produtor e descobridor hermínio caracterizava Clementina com vestimentas que remetiam às religiões afro-brasileiras como, túnicas brancas, colares, rendas, cabeça coberta com turbantes e adereços específicos. Além disso, ela apresentava e gravava canções de ritmos diversos que transmitissem um ar de “africanidade”, jongos, corimas, macumbas, batuques, lundus e diversos sambas de partido alto. Os arranjos das músicas, por outro lado, eram feitos com muitos instrumentos de percussão como, atabaques, tambores e a simplicidade das cordas dos cavaquinhos e violões. Toda essa caracterização completava a imagem de Clementina e a tentativa de inseri-la em uma tradição ligada a uma África “pura” e mitificada. (Fernandes 2015).

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

⁵ Paul Gilroy (2012) caracteriza o chamado “Atlântico Negro” como uma conjunção histórica que possibilitou as formas culturais esteriofônicas bilíngues ou bifocais originadas, mas não propriedade exclusiva, dos negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória.

e religiosa. Essa relação entre o samba e a religião estavam presentes nas apresentações de Clementina e constituía parte da construção do seu personagem e da conexão com a África.

Depois de Clementina, nas décadas de 1970 e 1980 quando ocorreu a reafrikanização do samba, outras artistas também assumiram a caracterização “afro”, tanto do ponto de vista sonoro como da vestimenta, são elas Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, entre outras. A primeira cantora brasileira que se apresentou visualmente como baiana e tinha em suas músicas e sambas uma referência afro-brasileira foi Carmem Miranda, entre as décadas de 1930 e 1950. A roupa de Baiana constitui a estética afrodescendente das mulheres do Candomblé. A indumentária, a joalheria e os demais símbolos corporais identificam e revelam essas mulheres de fé em suas manifestações sócio religiosas e nas festas populares como um todo.



Foto 4 – Homenagem a Clementina de Jesus no Teatro Municipal – RJ. Jornal do Comércio.

Bonfim e de Nossa Senhora da Boa Morte, entre outras. Uma roupa que composta de uma bata, peça larga de pano; o turbante; as chilenas de couro; o uso de amplas e arredondadas saias e anáguas e os bordados em *richelieu*; e do pano da costa. O traje emblema da baiana também se encontra disseminado em diferentes manifestações populares como, nos maracatus do Recife, nas congadas em Minas Gerais e na ala obrigatória das escolas de samba, a ala das baianas. (Lody, 2015).

No posfácio que escreve para o livro *Clementina, Cadê Você?*, Hermínio, apresenta a concepção de Clementina como essa mãe negra e mediadora entre dois mundos, entre a nossa africanidade de origem e o samba urbano da década de 1960:

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

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

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

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



Foto 5 – Clementina de Jesus em vestida de baiana. Arquivo MIS.

Mãe do samba: baluarte da cultura negra

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

No campo da Música Popular Brasileira (MPB), Clementina passou a ser considerada por muitos como uma espécie de Mãe. Como aquela figura fora do seu tempo que abriu espaço, que trouxe com seu canto rude e sua conexão com os cantos negros de um Brasil original uma forma musical esquecida. Clementina era carinhosamente tratada como Mãe Quelé, e tinha uma multidão de filhos. Alguns surgiram a partir do seu trabalho, tendo o *Rosa de Ouro* e a *Noitada do Samba* como escola, e depois seguiram seus próprios caminhos. (Bevilaqua, 1988: 98). Quelé passou a constituir-se em importante representante dos movimentos dos novos e velhos sambistas que buscam afirmar o samba de raiz e o partido alto em oposição a música comercial. Em 1977, junto com Candeia e Dona Ivone Lara, ela participou de um movimento de oposição ao Soul Music, à música americana, em favor do samba negro e brasileiro. Depois, integrou uma Festa de Lançamento do Clube do Samba em 1979, na casa de João Nogueira, com mais de 100 cantores e compositores, como Beth Carvalho, Clara Nunes, Martinho da Vila, Dominginho do Estácio entre outros. Em sua chegada, Clementina foi ovacionada com a música “Não Vadeia Clementina”.



Foto 6 – Elizeth Cardoso, Clementina, Cartola e Pixinguinha.

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

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

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

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

Fugindo ao enquadramento: a agência de Clementina

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

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

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

O interesse do crítico literário indiano Homi Bhabha (1994) está voltado para espaços de enunciação que não sejam definidos pela polaridade dentro/fora, mas que se situem entre as divisões, no entremeio das fronteiras que definem qualquer identidade coletiva. Em contraposição as construções identitárias homogeneizadoras que buscam aprisionar e localizar a cultura, apresenta a ideia da diferença, articulada contextualmente, nas lacunas de sentido entre as fronteiras culturais. A diferença é construída no processo mesmo de sua manifestação, ela não é uma entidade ou expressão de um estoque culturalmente acumulado, é um fluxo de representações nas entrelinhas das identidades externas e totalizantes e essencialistas – a nação, a classe operária, os negros, os imigrantes.

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

A intérprete Clementina de Jesus, descoberta nos anos 60, passa a ser apropriada por um grupo de intelectuais, os chamados folcloristas urbanos, como representante de nossa mais genuína brasilidade. Essa concepção ideológica concebe o samba de raiz e reforçam a autenticidade de suas origens africanas. Contudo, o enquadramento desses intelectuais não permite compreender a história como um processo dinâmico e contingente, como também, o protagonismo e agência próprias dessa cantora. Dessa forma, novas questões são colocadas: o que fugiu ao controle do enquadramento pensado pelos intelectuais do samba? A “presença” de Clementina perturba o enquadramento que se procura impor à cantora? Ela negociou e não aceitou a tudo o que lhe foi imposto. A sua presença no palco de Quelé revela toda a sua insubmissão.

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

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

Músicos apresentaram em depoimentos explicações sobre a sua voz e conferem lhe reconhecimento a intérprete:

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

“Ela possuía aquela nota característica das vozes dos negros (“blue note”), que ainda não chegou a ser estudada. Em seu repertório também constam os seus cantos de seus antepassados africanos, recriados e

estilizados com um tratamento espontâneo não destituído de correção e beleza.” (Januário Garcia, 17/07/1987).

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

Não apenas a música, mas principalmente o canto e o simbólico passavam a ser mais importantes. Clementina ingressou, como já referido em outros momentos desta tese, no mundo das gravadoras de discos com o auxílio de Hermínio Bello de Carvalho, no entanto, ela nunca conquistou altos índices de vendagem com os seus discos, que corresponderam a um total de 11 LPs. Os discos de Clementina expressavam um tom didático-cultural, já que o objetivo era o resgate das músicas que estivessem na memória de artista, por isso, os seus LPs acabavam atingindo um público muito específico, de estudantes universitários, jornalistas e intelectuais de classe média que valorizavam a música de raiz. Diferente dos discos, eram nos seus shows que a cantora encontrava maior visibilidade e protagonismo. Durante a sua presença nos shows, Clementina tinha maior autonomia e liberdade para apresentar o seu próprio personagem e negociar com a figuração a qual ela era imposta. No momento da sua performance no palco e interação com o público e os outros músicos, Clementina podia encontrar brechas para fugir do seu enquadramento.

Clementina atinge com sua visibilidade em corpo e voz, também um papel político. Seu corpo ataca as expectativas sociais, artísticas e políticas que investem sobre o corpo negro. A cantora negra e velha invade espaços simbolicamente interditados. O lugar político da ação performática de Clementina no palco junto a sua plateia e sua presença na mídia,

seguida nos shows por um público majoritariamente formado por jovens universitários de classe média e por artistas da MPB. Ela põe em xeque os estereótipos ligados à mulher negra num contexto específico de resistência ao regime militar e de novas leituras da música do morro, o samba negro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Essas imagens públicas de Clementina criaram novas inquietações dentro do mundo do samba. As vestimentas afro começam a fazer parte da caracterização de cantoras brancas e negras dentro da música popular como é o caso de Clara Nunes, Beth Carvalho. No entanto, mesmo representando as suas origens africanas a partir de sua caracterização no palco, Clementina não negava suas origens católicas, contrariando à figuração de baiana do candomblé que lhe era imputada. Ao afirmar sua fé católica, Quelé traz uma provocação, ela não aceita o enquadramento como baiana do Candomblé. Dessa maneira, ao se identificar como pertencente ao catolicismo rural típico da sua origem familiar em Valença, Clementina reafirma, sem uma intenção explícita, contudo, o caráter contingente e fragmentário da formação da nossa cultura afro-brasileira.

Em diversas passagens dos seus depoimentos ao MIS, Clementina afirmava que a religião da sua família era o catolicismo. A cantora relembra em seu tempo de infância em Valença, a presença de uma Igreja de Santo Antônio próxima de casa, construída pelo pai e em cuja a mãe se dedicava a trabalhar e a organizar as missas. Outros momentos da vida da

cantora revelaram a sua proximidade com o catolicismo, primeiro, quando ela tinha entre 14 e 15 anos de idade, época em que a família se mudou para Jacarepaguá, e ainda menina participava como pastora das Folias de Reis organizadas por João Cartolinha no período do Natal. Ela interpretava uma pesqueira na encenação e guardava os cantos na memória. Depois, também durante o período em que estudava no Orfanato Santo Antônio, Quelé menina participava do coro da Igreja durante as missas, nesse período, ela aprendeu muitas canções e hinos católicos.

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

Mas em suas memórias, Clementina se voltava à passagem em que morava perto do terreiro de Dona Maria Neném, madrinha de sua filha. Em seu relato, ela se lembrava que cantava canções fetichistas e que marcara o corpo com sinais feitos pela comadre macumbeira, pois dependia dela financeiramente. Em seu depoimento ao MIS, argumentava que encontrava coisas muito bonitas na macumba e que muitas vezes ela ajudava a cantar. Contudo, por outro lado, ela afirmava que não acreditava naquela crença, mas não desfazia daquele conhecimento.

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

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

As Representações da África no Brasil

Introdução

Por que a África e a busca por africanismo passaram a interessar a sociedade brasileira a partir da década de 1960? Quais são as qualidades do “outro” que passaram a ser valorizadas pelos intelectuais nacionalistas de esquerda? Como Clementina de Jesus inseriu-se nessa figuração de um samba autenticamente negro e de uma conexão original com a África?

No Brasil, os encontros dos povos africanos aconteceram num mesmo contexto colonial português a partir do período da escravidão. Esse cenário marca importantes processos sociais, econômicos e culturais entre a África e o Brasil. O processo de afastamento da sociedade brasileira em relação ao continente africano acelera-se com a supressão do tráfico de escravos em 1856. Nesse período, uma política de branqueamento foi desenvolvida pelo Estado brasileiro como forma de reduzir as nossas africanidades, valorizando a vinda de migrantes europeus para o país.

A partir da década de 1930, com o advento de uma nova visão inspirada no paradigma culturalista e na obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1936), o negro e a mestiçagem passam a ser vistos sob o signo da positividade. A valorização da mestiçagem permitiu uma retomada dos africanismos e da cultura popular negro. Novas narrativas e símbolos nacionais passaram a legitimar o samba, o carnaval, a umbanda. O discurso oficial transformou o mestiço em nacional. A partir dessa nova concepção, a formação de nossa identidade nacional resultaria da integração harmônica das três culturas originárias, dos africanos, dos portugueses e em menor parcela dos indígenas.

A positividade do ideal da mestiçagem e a valorização da cultura popular como símbolo de nossa brasilidade levaram a busca da África no Brasil. Entre as décadas de 1930 e 1960 observou-se a exaltação do Candomblé, da Capoeira de Angola pelos folcloristas num contexto regional baiano, e mais tarde, a valorização samba negro carioca com Clementina de Jesus. Todas essas manifestações constituíram símbolos de nossa mais autêntica identidade nacional por sua fidelidade com uma África originária imaginada.

A construção do mito Clementina, como representante da mais autêntica brasilidade e ligação com a nossa tradição negra, precisava também ser explicado por meio das representações desta África que foram feitas pelos intelectuais folcloristas e modernistas e incorporadas por seus sucessores. Dentro dessa tradição inventada de uma África longínqua, foram construídas as narrativas que elaboraram nossa identidade enquanto povo e nação.

O *Rosa de Ouro*: a construção da personagem

O espetáculo *Rosa de Ouro*, o LP como mesmo nome e o primeiro LP autoral de Clementina de 1967 lançaram definitivamente Clementina para o cenário musical do samba urbano e de raiz carioca. Essas manifestações musicais foram intensamente aclamadas pela imprensa da época, e conduziram Quelé à condição à diva africana da MPB, relicário de cantigas perdidas e da cultura transmitida diretamente da senzala pelos seus avós. Clementina era apresentada vestida com roupas alusivas às religiões afro-brasileiras como túnicas brancas, colares, rendas, e com a cabeça coberta com faixas e turbantes. Nessa figuração, ela fazia ressurgir a imagem da mãe-preta africana.

No espetáculo, como já relatado no capítulo anterior, o produtor Hermínio Bello de Carvalho apresentou Clementina com adereços e vestimenta característica das mães de santo do Candomblé, um conjunto de canções de ritmos diversos que transmitiam um ar de “africanidade”: jongos, corimãs, macumbas, batuques, lundus e diversos sambas de partido-alto. Os arranjos também continham em sua maior parte instrumentos musicais de percussão, como atabaques, tambores, cavaquinhos e violões, completando a imagem cultivada de

Clementina. Acompanhado por um coro de cinco musicistas negros vindos de diferentes escolas de samba entre eles, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro e Nelson Sargento, finalizava o cenário construído por Hermínio.

Naquele espetáculo participavam duas senhoras de mais de sessenta anos, além de Clementina de Jesus, cuja a única experiência de palco tinha sido o show Menestrel, acontecido meses antes, apresentava-se também Aracy Cortes, vinda de um período de convalescença no Retiro dos Artistas. Clementina interpretava na maior parte canções de domínio popular nas quais os autores eram desconhecidos como Benguelê, Boi não Berra, Siá Maria Rebolo, Marapaêma e Bate Canela. Nessa apresentação havia apenas duas músicas de autorias conhecidas, a Nascente de uma Semente, de José Ramos, um samba de exaltação à Escola de Samba Mangueira e a música Semente do Samba, de Hélio Cabral. Também no seu primeiro LP autoral, 1967, Quelé cantava sete canções de domínio popular e apenas três músicas de autores conhecidos como Paulo da Portela, Zé da Zilda, Cartola, Babu da Mangueira e Jamelão (Coelho 2001:63).

Cada um dos componentes do grupo dos cinco musicistas que acompanhavam Clementina de Jesus e Aracy Cortes, apresentavam-se de terno branco representando a figura dos chamados malandros e traziam uma gravata da cor da sua escola de samba. Todos esses músicos tinham origem nos subúrbios ou nos morros cariocas, mas todos vinham de escolas de samba. Cada um deles era herdeiro da tradição iniciada com Paulo da Portela, Cartola, Ismael Silva e outros. Acostumados fazerem parte das rodas de samba, era a primeira vez que esse grupo de artistas apresentavam sambas em um teatro. Eles iniciavam o espetáculo se apresentando, com a música (Bevilaqua,1988:73):

São quatro crioulos inteligentes

Rapazes muito descentes

Fazendo inveja a muita gente

Muito bem empregados em uma secretaria

Educados e diplomados em Filosofia

E quando chega fevereiro

Ver os crioulos no terreiro é sensacional

No dia de carnaval

São figuras de destaque

No desfile principal.

(Gravado no LP Rosa de Ouro I, 1965)



Foto 7 – Espetáculo Rosa de Ouro – Arquivo MIS

Na segunda parte do espetáculo, depois de já terem apresentados alguns sambas, os Cinco Crioulos para marcar a entrada de Clementina apresentavam o partido alto, *Clementina Cadê Você?*, de autoria de Elton Medeiros:

Clementina, cadê você?

Cadê você? Cadê você?

Foi peixeira lá na roda

Do famoso Cartolinha

Já brilhou no Caxambu

Hoje aqui ela é rainha...

(Gravado no LP Rosa de Ouro I, 1965)

E, Clementina surgia no palco envolta em seu vestido de renda prateado cantando *Bengelê*, música com muitas palavras no dialeto nagô, de autoria de Pixinguinha e Gastão Viana:

Bengelê, bengelê

Bengelê, ô mamãe Zimba, bengelê

Bengelê, bengelê

Bengelê, ô mamãe Zimba, bengelê

Tracatraca eu vi Nanã tatarecou

Tracatraca eu vi Nanã tatarecou

Ô Kizumba, Kizumba, Kizumba

Como tá bonita no seu jacutá

Vamos saravá, vamos saravá...

(Gravado no LP Rosa de Ouro I, 1965)

A construção da figuração de Clementina priorizava a sua conexão com a África, mas do que sua experiência musical no subúrbio e no morro carioca. A seleção da memória da africana, mas do que a memória da escravidão ou do samba rural de Clementina, encontrava-se presente nas narrativas dos jornalistas e intelectuais nacionalistas de esquerda. Essa artista constitui-se em uma mediadora entre dois mundos a partir do resgate das expressões da cultura “afro - rural” que foram encontradas nos seus registros musicais (dos jongos, dos batuques de umbigada, dos corimas). Ela possibilitou um diálogo entre o samba rural do período pós-escravidão com o samba urbano que ela vai encontrar na cidade do Rio de Janeiro.

No caso de Clementina, diferente dos demais músicos do samba de raiz, o enquadramento privilegiou a sua origem e a memória coletiva de seu grupo social de Valença, região do Vale do Paraíba, interior fluminense, em associação com a ancestralidade africana. A partir desse enquadramento, algumas questões passam a ser colocadas: que África é essa que se encontra tão perto, nos morros cariocas e nas comunidades negras rurais do Sudeste brasileiro? Os folcloristas urbanos ao fazerem emergir uma memória e o seu sucessivo enquadramento, permitem que outros registros continuem submersos?

As primeiras apresentações de Clementina aconteceram no Zicartola, 1962-1963, e no espetáculo Menestrel, 1964, antes do sucesso do Rosa de Ouro. Estes lugares foram os primeiros momentos de teste de Quelé em um palco, uma vez que ela nunca tinha se apresentado em público antes. Jornalistas e críticos musicais expressaram as primeiras impressões com o trabalho da cantora. Críticos exigentes como Lúcio Rangel, derramaram-se em elogios. Nas palavras de Sérgio Cabral, sua apresentação no Zicartola teria sido “(...) um impacto, uma coisa imensa. As pessoas não entendiam aquela mulher, de onde vinha

aquela voz. Ao mesmo tempo, nossos conhecedores de jazz diziam: É a nossa Bessie Smith. O Lúcio Rangel contestou: “Não, é a nossa Ma Rainier”. (Apud: Lisboa, 2003:22). Clementina continuava a receber críticas favoráveis de parte de importantes nomes da música, como o presidente da Academia Brasileira de Música, Andrade Muricy, que a classificou como “extraordinária”, diante das suas primeiras aparições no espetáculo Menestrel (Frias apud: Coelho: 2001:16).

Em relação ao espetáculo Rosa de Ouro, outros jornalistas aumentaram as vozes dos favoráveis à Clementina. Entre eles, Lena Frias reforçaram as opiniões positivas sobre a natureza da música de raízes afro-brasileiras que se anunciava com Clementina e sua representação da mãe África.

“A voz [de Clementina] parecia subir da terra, vir do oco do tempo, provocando sentimentos perturbadores e antigos, chamando memórias talvez dessa Eva negra germinal e africana de toda a raça humana. Mãe primeira amorosa e terrível. O canto de raízes afro-brasilicas fazia ressoar tambores, cantos e rezas ancestrais. (...) Uma força da natureza, aquela Clementina de Jesus (...)”. (Apud: Pavan, 2006:21).

Outro jornalista chamado Ary Vasconcelos, criador da categorização “Era de Ouro da música popular” ao tratar da década de 1930, ao apresentar as suas opiniões sobre Clementina a compara a um achado, puro e intocado representativo da nossa origem africana. Ele faz referência também ao choque da voz da cantora:

“A descoberta de Clementina de Jesus teve para a música popular brasileira a importância que presumo corresponder na antropologia à do achado do elo perdido (...). O choque produzido por Clementina foi exatamente este: em pleno fastígio da voz europeia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é negro e selvagem. Em nossos ouvidos acostumados pela seda e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mais isto é saudável: serve para nos lembrar que a África permanece viva entre nós.” (Apud: Pavan: 2006: 76)

Não havia parâmetro nem similaridade para se avaliar aquela voz singular, rasgante e musguenta, soando que nem tambores africanos, rompendo com todos os manuais então vigentes (Carvalho apud: Coelho, 2001:40). Clementina de Jesus apresentava uma originalidade que a distinguia da característica dos demais sambistas de raiz. Muitos desses aspectos foram muito explorados pelos seus idealizadores como signos da sua autenticidade. Primeiro, Clementina entra para a cena musical oficial, sem ter na sua vida passada imaginado ou almejado penetrar no âmbito artístico. Nesse aspecto, ela alcança um desinteresse perfeitamente “puro” e intocada pelas transformações de uma sociedade urbana e moderna. Dessa maneira, ela ganha uma conotação de autenticidade, do original e intocado. De acordo como o relato dos interessados no que era denominada de "música popular de raiz", Clementina cultivava a memória de canções de domínio popular de tempos imemoriais que ouvia em casa quando criança. Ela era filha da parteira Amélia de Jesus dos Santos, filhas e do capoeirista e violeiro Paulo Batista dos Santos, ambos filhos de escravos.

Junto com Clementina foram descobertos Cartola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Anescarzinho do Império. Todos eles com origem no morro e nas escolas de samba Portela, Mangueira, Império Serrado e Salgueiro. Segundo seus descobridores, esses músicos eram valorizados pela sua origem no morro ligados às escolas de samba, o que permitia que eles estivessem mais protegidos do processo de modernização da indústria cultural. Pela primeira vez esses compositores lançavam seus discos, cantavam os próprios sambas e chagavam às gravadoras de discos. Durante esse mesmo período, as escolas de samba passaram a tratar de temática negra em seus enredos, o samba recuperava a sua etnicidade. Como parte desse processo, Clementina ganhava representação nos enredos das escolas de samba.

A figuração desenhada para Clementina em conexão com a África originária constitui assim como para o Candomblé e da Capoeira de Angola, em uma manifestação da cultura popular brasileira selecionada para compor culturalmente a nossa identidade nacional. A África ganha importância para os intelectuais nacionalistas de esquerda no sudeste do país na década de 1960. A representação do “puro” e do “autêntico” recaem sobre a música e a performance de Clementina, e a conectam a uma África imaginária do passado. A exaltação e a busca desse retorno à África chegam ao samba carioca com Clementina e a partir desse

momento, abre-se um espaço para a positivação do elemento “afro” na música e dentro do movimento negro.

Como a África chega ao Brasil?

No Brasil, a presença de pessoas e traços culturais de origem africana só se tornou um problema para o Estado depois da abolição da escravatura (1888). A segregação racial jurídica passou a não existir, contudo, o que tornou determinante para o status social era a aparência física, mais do que a origem africana e a condição de ex-escravo. Num primeiro momento, os traços africanos foram expurgados da cultura brasileira, período em que a mestiçagem constituía em um obstáculo para a construção de uma nação moderna nos moldes das sociedades brancas europeias. Como lidar com a África no Brasil passou a ser uma questão necessária para se atingir a modernidade. As cidades brasileiras precisavam eliminar os traços característicos africanos para parecerem europeias por isso, as práticas como o samba, religiões sincréticas e capoeira foram proibidas pelas autoridades e perseguidas pela polícia.

O Brasil caracterizou-se por ser o país que mais recebeu escravos vindos da África. Em torno de três a seis milhões de africanos foram deportados para as praias brasileiras (Lovejoy 2000; Karash, 2000). O tráfico negreiro começou no fim do século XV e terminou por volta da década de 1850, mais tarde que qualquer país do novo mundo, com exceção de Cuba. Alguns fatores possibilitaram que o Brasil tivesse um maior intercâmbio que a grande sociedade escravocrata dos EUA como, as terríveis condições de vida, o baixo custo dos escravos, em determinadas épocas, e a relativa proximidade com a África. Isso resultou em que o Brasil tivesse uma maior concentração de descendentes de africanos fora da África. (Sansone, 2003: 92).

Desde os primeiros intercâmbios transatlântico que levou à criação de culturas negras tradicionais e modernas, a África tem sido recriada e reconstruída no Brasil. Já no final do século XIX e ao longo do século XX, a África imaginada ou construída tornou-se tema das

culturas acadêmicas e popular e dos discursos sobre a nação e o seu povo. Necessária para a formação da cultura negra, da cultura popular e de um novo samba urbano, a imagem da África passou a ser essencial para a formação da moderna nação brasileira. Na década de 1930, a mestiçagem passa a ganhar uma conotação positiva com a obra de Gilberto Freyre e o governo de Getúlio Vargas constrói a base do Estado Nação brasileiro a partir da integração de suas partes e da sua cultural em uma identidade única. A partir desse período, os intelectuais e a elite política buscam nos “africanismos”, traços da cultura afro-brasileira tradicional, elementos que passassem a representar publicamente a brasilidade no país e também no exterior. Não constitui em coincidência que nesse momento símbolos como candomblé, a capoeira, o carnaval e o samba alcançassem o patamar de representatividade nacional nesse período histórico.

Na década de 1930, a cultura foi utilizada para compor a unidade da nação, sob uma modalidade de integração vertical, eliminando as diferenças e ressaltando a solidariedade entre os povos constituintes do país, com um objetivo de construir um patrimônio cultural comum. Essa forma de integração possibilitou a formação de uma identidade nacional e homogênea, que se sobrepôs às classes, etnias e demais formas de identificação intermediária. Somente a partir da década de 1980, com a democratização do país, que cultura popular deixou de caracterizar-se por uma tradição universal, dando início ao surgimento de uma heterogeneidade no interior da nação. Na segunda metade dos anos 1980, todas as culturas pop de matriz africana ingressaram em um período de ascensão, devido ao fenômeno global da mundialização da cultura. Como pôde ser visto pela reconstituição da identidade negra empreendida pelos blocos de carnaval, bandas, grupos de dança, teatro e música que adotaram o prefixo “afro” e conseguiram se estabelecer no mercado de bens simbólicos locais, nacional e mundial. (Mira, 2017).

A discussão sobre a África teve início na academia após a abolição da escravidão e quando o negro ganha o estatuto jurídico de cidadão. Desde de Silvio Romero e suas preocupações em estudar o negro e Nina Rodrigues com os seus trabalhos no começo do século XX. Esses estudos adquirem legitimidade nos anos de 1930, quando a herança africana se constituiu em um ponto central das discussões dos intelectuais regionalistas e nacionalistas. A busca pela África no Brasil e seus “africanismos” entre sociólogos e

antropólogos ganhavam feições diversas: 1) desde a apresentação de traços culturais cuja a semelhança com os povos africanos foi entendida como prova de “sobrevivência” (Rodrigues, 1935, 1977; Ramos, 1951, 1961); 2) até estudos que mostravam a persistência de traços culturais como parte de um sistema religioso alternativo e funcional (Herskovits 1967; Ribeiro 1952); 3) ou de estudos entendidos como expressão de um verdadeiro pensamento africano (Bastide 1971 e 1978; Santos, 1976).

Neste mesmo período, observou-se também o aparecimento da primeira organização do movimento negro, com o nome de Frente Negra Brasileira (FNB) em 1930-1937, e os segundo movimento nacional dos negros surgiria a partir do processo de redemocratização pós-Vargas (1945-1964), formado pela União dos Homens de Cor (UHC) e o Teatro Experimental do Negro (TEN), da qual participaram os intelectuais como Abdias Nascimento Guerreiro Ramos. No entanto, nenhum desses dois movimentos procurou incorporar dentro de suas fileiras as manifestações populares das quais os negros faziam parte como, o desfile das escolas de samba, a capoeira, e as religiões afro-brasileiras. Esses movimentos estavam mais interessados em assimilar o ideal de nação surgido nos anos de 1930, em suas forças representativas do aspecto ideológico da direita como da esquerda. Esse primeiro grupo político apoiava o governo Vargas e posiciona-se ideologicamente próximo às forças retrógradas do integralismo. Alguns símbolos associados à cultura africana como a capoeira, o samba, e as religiões de matriz africana foram renegados pela FNB, pois as consideravam como estereótipos impeditivos de assimilação do elemento negro ao ideal de nação perseguido na época. Enquanto o segundo movimento, alinhava-se dentro do nacionalismo da época e exerciam no âmbito político uma luta anti-racista baseado no ideal pan-africanista denominado “negritude”, surgido na França.

Nos anos 1930, houve apropriação de manifestações da cultura popular das camadas subalternas pela construção desse nacionalismo cultural, a herança do negro teve um papel de destaque. Uma unidade conciliadora que tomava forma a partir do conceito de brasilidade, com base no mito apaziguador das três raças. Na região Sudeste, mas especificamente no Rio de Janeiro, o samba consagrou-se como música brasileira. A valorização do elemento musical popular, manifesta-se na cultura erudita e científica, como também se manifesta oficialmente na esfera governamental. Contudo, para se tornar símbolo da nossa brasilidade, o samba

sofreu todo um processo de “higienização”, de adequação ao ideário nacional pensado pelo Estado Novo.

O samba deixa de ser representativo em suas canções do o dia a dia da favela – a miséria, a malandragem, a boemia – para exaltar as qualidades e a vocação ao trabalho manual, dentro da ideologia do governo Getúlio Vargas de controle da população da periferia. Desta forma, para se tornar brasileiro e símbolo da nacionalidade, o samba deixa de ser negro (Guimarães 1998: 60). A homogeneidade presente no conceito de “nação” provocava a dissolução das diferenças, principalmente com relação as de raça, ou etnia, religião e cultura. A negritude do samba apenas viria a ser afirmada a partir da década de 1970, quando esse gênero musical passou a ser valorizado como tradição, memória e ancestralidade do povo negro (Fernandes 2014).

As narrativas que tratavam do mundo negro na sociedade começaram a se modificar no Brasil. Essas mudanças tiveram início na década de 1930, a visão negativa dos negros na formação do povo brasileiro muda com a obra de Gilberto Freyre. A emergência do paradigma culturalista contribuiu para um novo olhar sobre a cultura popular. Intelectuais e folcloristas como Edison Carneiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre lançaram-se num projeto de busca de nossas expressões culturais mais “autênticas” tidas como aquelas que melhor expressariam a singularidade da identidade brasileira.

Os estudos sobre o folclore que marcaram o período situado entre os anos de 1930 e 1960, e foram orientados por uma política de resgate da cultura popular. Os intelectuais do movimento folclorista acreditavam que essa manifestação estaria em via de desaparecimento num mundo moderno e civilizado. A cultura popular era considerada como um nicho de arcaísmo num mundo moderno e os negros tornaram-se nossos primitivos internos, vistos como africanos e não como brasileiros. Ao buscarem desenfreadamente pelas manifestações populares mais puras, que teriam sido preservadas apesar da modernização do país, tentam encontrar a África no Brasil, e as expressões que consideram ser mais genuinamente africanas (Vassalo 2006).

Para os pesquisadores em questão, a análise das expressões culturais deveria ser dada pela sua origem, e não pelo significado que possuíam para aqueles que as veiculavam. Assim, observava-se uma continuidade das tradições africanas que teriam sido transplantadas para o Brasil e teriam sido conservadas graças à memória coletiva negra. Na Bahia, devido ao maior contingente de população negra no Brasil, foi escolhido para o estudo das culturas da Capoeira de Angola e o Candomblé como aquelas que se mantiveram mais fiéis à cultura africana de origem (Dantas 1988).

Dentro de uma discussão entre as culturas que aculturação e sobrevivência, as narrativas dos folcloristas legitimavam os povos nagôs como aqueles que melhor teriam resistido à assimilação branca, em oposição aos povos bantos caracterizados como dóceis, festeiros e dados ao sincretismo. Os elementos “essência”, “pureza” e “resistência” caminham juntos, e encontram em oposição a “descaracterização”, “impureza”, e “aculturação” ou “sincretismo”. As expressões culturais que melhor preservam suas características supostamente originais e genuinamente africanas são consideradas mais “puras” e “autênticas”. O que ocorre com relação a Capoeira de Angola considerada mais pura que sua variação regional que surgiu em Salvador por volta de 1930, considerada moderna, híbrida e descaracterizada. Outra diferenciação deveu-se a concepção de pureza dedicada ao Candomblé baiano em relação à Umbanda carioca caracterizada pelo seu sincretismo e mistura com a cultura do branco. (Vassalo 2006).

As manifestações culturais consideradas autênticas expressariam a “essência” da brasilidade, em oposição a outras que seriam resultado do processo de sincretismo, urbanização e industrialização. A modernização que atinge o país nesse momento conduziu vários intelectuais à procura das “sobrevivências” culturais que estariam ameaçadas pelo progresso.

A maior parte das expressões culturais baianas puras eram identificadas com a cultura africana, enquanto as cariocas advinham de um certo sincretismo. Contudo, nesse período começou a ser valorizado pelos folcloristas e pelos intelectuais locais o samba originário do morro carioca, que ganharia a conotação de “puro” e “autêntico”, ligado à nossa brasilidade mais essencial. O samba de raiz carioca caracterizou-se por identificar a cultura originária do morro, em oposição ao samba de rádio e comercial. No entanto, nesse momento, o samba

carioca de raiz ainda não estaria identificado com a África e com a negritude (Fernandes 2010).

O samba carioca se africaniza e se enegrece

A reconstituição da identidade negra do samba urbano carioca inicia-se nos anos 1950, por meio das escolas de sambas que começavam a ganhar corpo um número grande de sambas com enredos afro-brasileiros. Anterior a esse período, nas décadas de 1930 e 1940, o clima de exaltação nacionalista dominava os enredos das escolas de samba que tratavam de personagens e datas históricas do Brasil, resultado do tom laudatório e ufanista propagado pela ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945). O samba-enredo caracterizava-se por conter melodias solenes e por apresentar um vocabulário sofisticado, que se afastava definitivamente da linguagem popular. Dada a exigência de apresentarem temas patrióticos pelo Estado Novo, eram comuns enredos sobre grandes vultos históricos de feição tipicamente escolar e fora da experiência de vida dos sambistas e de suas comunidades. Os sambistas cariocas ganharam aceitação da sociedade do asfalto quando mostraram em seus sambas o passado de glória e pelos grandes personagens nacionais, mas a partir da década de 1970, eles voltaram suas composições para a sua própria vida e história, na favela e no período da escravidão.

Na década de 1950, as escolas de samba começaram a falar da África em seus enredos com a participação decisiva, mas não exclusiva da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Logo em seu primeiro desfile a Salgueiro, em 1954, apresenta o samba “Romaria à Bahia”, de Abelardo, Duduca e Zé Ernesto. No ano seguinte, a mesma escola trouxe o samba “Epopéia do Samba”, de Bala, Duduca e Zé Ernesto. A escola foi pioneira a apresentar a seguinte temática na avenida, de que o samba antes de ser aceito pela sociedade e se tornar um gênero identificador da cidade, foi criminalizado e perseguido. Também em 1957, o Salgueiro teve como tema, “Navio Negreiro”. Um enredo baseado no poema de Castro Alves, descrevendo o tráfico de escravos. Mas a busca das raízes do samba não aconteceu apenas

na Escola de Samba Salgueiro. Em 1958, outra escola a Mocidade Independente de Padre Miguel desceu com “Apoteose do Samba”, de Toco e Cléber, narrando o tempo do cativo, dos sofrimentos, e apresentando a figura do carrasco Coronel Trigueiro. Em 1959, outro samba considerado pioneiro ao apresentar a temática racial foi sobre Machado de Assis, de Martinho da Vila, para a Escola Aprendizes da Boca do Mato. Sem o tom corrente de louvor e exaltação utilizado nas décadas anteriores ao tratar dos grandes nomes da arte e da história do Brasil, mas associando Machado de Assis às suas origens negras e pobres, nascido no morro do livramento e filho de lavadeira (Simas 2010).

Durante o período anterior, chamado clássico, predominaram os enredos históricos que denunciaram os horrores da escravidão e enfatizavam a luta pela liberdade. A partir da década de 1970, a ênfase recaiu no patrimônio cultural de origem africana. O tema mais explorado nesse período, foi o universo dos cultos de candomblé de origem nagô (ou ioruba) e sua mitologia. A primeira escola a apresentar um enredo monográfico sobre as religiões afro-brasileiras foi o Império da Tijuca em 1971, com o “Misticismo da África para o Brasil”, de Martinho Muda. No seu samba essa escola apresenta pontos de umbanda e candomblé (Simas 2010: 98).

Eu venho de Angola

Sou rei da magia

Minha terra é muito longe

Meu gongá é na Bahia

Agô ô ô ô ...

Lua alta

Som constante

Ressoam os atabaques

Lembrando a África distante

E o rufar dos tambores

Lá no alto da serra

Personificando o misticismo

Que aqui se encerra

Saravá pai Oxalá

Que o meu samba inspirou

Saravá todo povo de Angola, agô

Agô ô ô ô ...

(Martinho da Vila, 1971)

A temática afro-brasileira iniciada pelos compositores nos anos 1950, ganhou consistência e foi oficializada com a contribuição do intelectual Fernando Pamplona, carnavalesco do Salgueiro. Em virtude do seu empenho e simpatia em trabalhar com a história do negro no Brasil, ele foi responsável por mais uma tríade de sambas do Salgueiro, que tratavam do tema da negritude: “Quilombo dos Palmares, em 1960, composto por Noel Rosa e Anescarzinho; “Chica da Silva”, em 1963, sob a mesma parceria; e “Chico Rei”, em 1964, de Geraldo Babão, Dijalma Sabiá e Binha. A iniciativa do passado histórico do negro brasileiro não se restringiu apenas à Escola Acadêmicos do Salgueiro, mas pôde ser observado, nos desfiles da Unidos da Tijuca em 1961, com *Casa Grande e Senzala*; na

Mangueira em 1964, com a *História de um Preto-Velho*; e finalmente em 1968, com a Unidos de Lucas que apresentou o enredo *A História do Negro no Brasil* (Simas, 2010).

Outras foram as escolas na década de 1970, que desceram mostrando a mesma temática, entre elas: a Foliões de Botafogo, em 1972, com o enredo *Tributos aos Orixás*; a Unidos da Ponte, em 1973, com *Dança dos Orixás*; a Em Cima da Hora, em 1974, com a Festa dos Deuses Afro-brasileiros; a União da Ilha, em 1974, com *Lendas e Festas das Iabás*; a Unidos da Tijuca, em 1975, com *Magia Africana no Brasil e seus Mistérios*. Em 1976, consistiu no ano em que mais temas que envolviam a questão da religiosidade afro-brasileira foram apresentados: a Unidos de Lucas com o *Mar Baiano em Noite de Gala*; a Unidos da Tijuca, com o *No Mundo Encantado dos Deuses Afro-brasileiros*; a Unidos de São Carlos, com *A Arte Negra na Lendária Bahia*; a Mocidade Independente de Padre Miguel, com a *Mãe Menininha, a Famosa Ialorixá do Gantois*. Em 1977, surgiu o primeiro enredo que tratou monograficamente de um orixá, *Logun, Príncipe de Efan*, pela Escola de Samba Arranco. Em 1978, mas duas escolas mostraram em seus enredos desse mesmo tema: a Beija Flor de Ninópolis, com a *A Criação do Mundo na Tradição Nagô*; e a Acadêmicos do Salgueiro, com *Do Yorubá à Luz, a aurora dos Deuses*. E, fechando a década de 1970, desceu a Escola Império da Tijuca, com o samba *As Três Mulheres do Rei* (Simas 2010).

Como também através do teatro, da música e do cinema que passaram a retratar a periferia, as favelas com suas próprias cores, como o Cinema Novo, como o documentário *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que retrata a vida de cinco garotos da favela. O Teatro Opinião, o Zicartola, espetáculos como *Rosa de Ouro* e *Noitada do Samba* ao apresentarem canções de protestos com temáticas sociais. Nesses espetáculos foram redescobertos e descobertos compositores e intérpretes do samba de raiz, que remetia à época de ouro desse gênero musical. Entre eles, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Ketti, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Candeia, Xangô da Mangueira, e Clementina de Jesus. Os intelectuais da música popular constroem o samba puro e a pureza africana com Clementina e dos Oito Criollos.

Em 1975, surgiu o Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, uma associação voltada para a cultura negra. Lá havia também apresentações de outros ritmos negros como, o jongo, o caxambu, o maculelê, o maracatu e o samba de raiz. Essa escola de

samba surge do descontentamento de sambistas da velha guarda da Portela e da Mangueira com o rumo que as escolas de samba estavam tomando com a interferência dos carnavalescos. O cantor e compositor Candeia, da Portela, lidera o movimento que reunirá as forças de sambistas e pensadores negros politicamente engajados – Nei Lopes, Martinho de Vila, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Ivone Lara, Muniz Sodré, Isnard Araújo. Em seguida, no ano de 1978, o compositor Candeia e Isnard Araújo escreveram um livro, *Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz*, no qual afirmam a origem negra do samba e se tornaria referência para os estudiosos do carnaval. (Fernandes 2014).

Desde o seu princípio, o processo de reafricanização da música negra teve caráter mundial. Os movimentos dos anos 1960, em todo o mundo, politizaram a questão racial a partir da luta cultural. Entre os seus principais líderes e movimentos destacavam-se: Martin Luther King, Malcom X, Marcus Garvey, Black Panthers, funk, soul, Bob Marley, reggae, os movimentos de libertação das colônias portuguesas da África, a luta contra o apartheid e Nelson Mandela. A luta dos negros americanos, africanos e caribenhos e suas mensagens e suas mensagens de afirmação da negritude foram divulgadas pelos meios de comunicação de massa por todo o mundo e não demoraram a chegar no Brasil. Numa proposta de “pan - africanismo” integraram-se todas essas forças mundiais contra a discriminação dos negros e mestiços. (Guimarães, 1998).

A propagação do imaginário do “pan-africanismos” que surge nesse período, baseou-se na concepção da diáspora negra, a ideia de que todos os negros dispersos no mundo, independentemente de sua nacionalidade, vieram da Mãe – África e para lá um dia deverão voltar, começa a gerar um sentimento de pertencimento a uma nova comunidade imaginada. Naquele momento, o Movimento Negro (MNU) também corroborava dessa concepção que remetia a identidade negra pós-diásporica no Brasil à uma ligação com a África mitológica e imaginária da sua origem.

Na década de 1970 e começo de 1980 a ideia de reafricanização evidencia uma identificação com a África e a cultura africana, contudo, não se encontrou voltada apenas para um imaginário mítico sobre o continente, nostálgico de suas origens. O que se observou nesse período foi o surgimento também de outros movimentos musicais na Bahia e no Rio de Janeiro, com a reafricanização do carnaval baiano (afoxés e blocos carnavalescos de

Salvador dedicados à temática africana) e o surgimento do movimento Black Rio. Esses movimentos apresentavam uma perspectiva diáspora contemporânea das relações entre o Brasil e a África. Eles procuravam recriar a cultura africana a partir de referências no presente, sem abrir mão da sua conexão com a África. Segundo Antônio Risério, a direção desse movimento era outra, diferente do samba autêntico e negro dos nacionalistas de esquerda, pois a identificação com a cultura africana não consistia em um movimento de repetição, regressão, voltado para o passado. Para ele, “os pretos se tornam mais pretos, digamos assim; se interessam cada vez mais pelas coisas da África e da negritude. Mas vivem intensa e essencialmente, o presente, jogando aberto para o futuro”. (Risério, 1981:13).

Na década de 1970 e até os dias atuais a diáspora negra se reconfigurou culturalmente nos países periféricos para onde foram destinadas a mão de obra negra – Estados Unidos, Europa, Caribe e América do Sul. Contudo, as manifestações culturais da diáspora negra não se apresentaram apenas como práticas tradicionais afrodescendentes. Nesses países, surgiram formas diáspóricas contemporâneas que celebram o novo sem abrir mão da origem africana. Como pôde ser visto com o surgimento do funk, do rap e do reggae no fim da década de 1960 e início dos anos 1970.

A influência dos integrantes do *Black Rio* em relação ao contexto político de luta da sociedade norte-americana. Todos os acontecimentos da sociedade americana da década de 1960 e 1970 – os movimentos por direitos civis, o “*Black Power*”, o Partido dos Panteras Negras formado pelos jovens Huey P. Newton e Bobby Seale, fundado em Oakland, Califórnia, que pegaram em armas contra a violência policial destinada aos ativistas negros nos Estados Unidos, a perseguição à professora da Universidade da Califórnia e ativista negra Angela Davis- reverberaram entre os jovens negros das periferias brasileiras. O soul era a trilha sonora do movimento Black Power e se espalhou por diversas cidades além do Rio de Janeiro, como Salvador, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre. No Rio de Janeiro aconteciam um grande número de bailes dedicados ao “soul music” que arrastavam uma multidão de jovens negros influenciados pelas músicas de James Brown, Jackson Five, Steve Wonder, Issac Hayes. Os primeiros eventos aconteceram no Astória Futebol Clube, promovido pelo Mister Funky Santos, localizado no Catumbi. Nesse mesmo período, havia um grupo de artistas negros no Brasil e também vinculados à black music, que alcançaram

um grande sucesso de vendas no mercado fonográfico, como Wilson Simonal, Tim Maia, Jorge Ben, Toni Tornado, entre outros. (Castro, 2017).

O movimento *Black Rio* sofreu duras críticas dos setores nacionalistas de esquerda e das lideranças negras tradicionais. No ano de 1977, o sambista Candeia gravou sua composição “Sou mais o Samba”, para o disco coletivo *Quatro Grandes do Samba*, (ao lado de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros). Nessa composição Candeia intensificava sua luta em defesa do samba tradicional de matriz africana, e contestava a assimilação pelos jovens de um novo modismo importado da cultura norte-americana. Desta forma, surgiram dois importantes movimentos de contestação política na cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Samba Quilombo e o movimento Black Rio, mas com perspectivas de ação muito diferentes.

A propagação da “*soul music*” consistia em uma afronta às concepções dos músicos e intelectuais tradicionalistas brasileiros que viam nessas manifestações originárias dos EUA indícios de capitulação de um colonialismo cultural, o que fez com que eles se detivessem à opção “africana” que figurava à sua frente. Entre os cantores e compositores que simbolizavam o samba negro e tradicional encontravam-se Martinho da Vila que se tornou nesse período uma espécie de embaixador cultural do Brasil em Angola, assim como Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, cantoras que conquistaram grande êxito quando foram convidadas para se apresentar nos festivais da música negra nos países africanos.

A positividade da miscigenação: uma mudança de paradigma

A partir da década de 1930 que o mestiço se transformou definitivamente símbolo da nossa identidade cruzada pelas três raças, brancos, negros e índios. Os elementos étnicos ou costumes particulares como o samba, a capoeira, o candomblé, a comida e o futebol, viram matéria de nacionalidade. Desta forma, o ideal da mestiçagem passa a organizar o passado nacional brasileiro e explicar diante das outras nações o que nos tornaria diferente. A mestiçagem constituiu-se assim enquanto um traço positivo da nossa singularidade capaz de

solucionar os dilemas da integração nacional e chave explicativa para a construção de uma civilização nos trópicos.

A capoeira e o samba reprimidos pela polícia passam a ser oficializados como símbolos nacionais. A capoeira entendida como crime pelo código penal de 1890, passa a modalidade esportiva nacional em 1937. O samba também passou da repressão para à exaltação, de “dança de preto” à “canção brasileira de exportação”. Em 1930, o samba sai da marginalidade e ganha as ruas, enquanto as escolas de samba passam a ter os seus desfiles subvencionados pelo Estado a partir de 1935 (Schwartz 2012). Parte do período sintetizado na denominação "Era do Rádio", vimos, predominou uma versão higienizada de samba. A positividade da miscigenação não permitiu, em um primeiro momento, que a igualdade de condições chegasse a cultura oficial. Compositores e sambistas negros não gravavam discos e nem eram chamados para cantar nas rádios. A figura do sambista negro não era aceita pela classe média da época. Carmem Miranda com suas roupas representando os trópicos constitui-a o símbolo de nosso Brasil miscigenado. A exaltação da malandragem presente nos sambas também era proibida. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), “aconselhou” os compositores a adotarem “temas de exaltação do trabalho e de condenação da boemia”.

Valorização diversa dada a miscigenação, principalmente à cultural, se comparada com o período anterior à em que a mestiçagem era tomada como um demérito. No final do século XIX e início do século XX, predominavam no ambiente nacional as teorias pessimistas em relação à mestiçagem, que ora passavam a significar a falência da nação, ora o necessário branqueamento. Esta pretensa convivência harmoniosa entre os grupos foi sendo gestada como um mito de Estado a partir do governo Vargas, como o desenvolvimento da concepção de uma “democracia racial”, divulgada pela obra de Gilberto Freyre. A publicação de *Casa Grande e Senzala*, cuja a primeira edição data de 1933, retoma a valorização da convivência entre as três raças. A obra oferecia um novo modelo para a sociedade multirracial brasileira, invertendo o antigo pessimismo com a mestiçagem e introduzindo os estudos culturalistas como alternativas de análises. Contudo, a valorização da retórica da mestiçagem enquanto signo da nação não encontra contrapartida na valorização da população mestiça e negra, que continuam discriminadas nas esferas da justiça, do direito e do lazer. A

ideologia da mestiçagem, ao ser reelaborada, passa a ser difundida pelo senso comum, e, a ser celebrada nos rituais cotidianos do carnaval e do futebol. Desta forma, o que era mestiço agora ganha uma conotação de nacional. Contudo, segundo Renato Ortiz (2003), a construção de uma identidade nacional mestiça dificulta ainda mais o entendimento das fronteiras de cor no país. Pois, ao promover o samba a símbolo nacional, ele deixa de estar marcado por sua especificidade de origem, de ser uma música negra, para ser marcado pelo signo da brasilidade. Nesse sentido, a identidade nacional marcada pela ideologia da mestiçagem torna-se problemática, uma vez que encobre os conflitos raciais presentes na sociedade, ao mesmo tempo, que todos passam a se reconhecer como nacional.

O Projeto Unesco

O impacto da interpretação das relações entre as três raças a partir da teoria da democracia racial, destacava uma situação racial ideal vivenciada pelo país. Em decorrência disso, em 1951, foi aprovado um projeto de pesquisa financiado pela Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), e intermediado, no Brasil, por Alfredo Métraux, que assumiu como objetivo uma agenda antirracista global. Confiantes nas análises de Gilberto Freyre e Donald Pierson, a instituição alimentava o propósito de usar o caso brasileiro como material de propaganda e como isso, inaugurou o Programa de Pesquisa em Relações Raciais no Brasil. A hipótese sustentada era que o país representava um exemplo neutro na manifestação de preconceito racial e que seu modelo poderia servir de inspiração para outras nações.

Para compreender este período em que o contexto social brasileiro foi tomado como um exemplo positivo para o futuro das relações raciais nos Estados Unidos (EUA), torna-se necessário que o ponto de partida seja a sociedade brasileira da década de 1930, período de incorporação simbólica das origens africanas de grande parte da cultura e da religião populares na representação cultural oficial da nação, a partir do Estado Novo do presidente Getúlio Vargas, da introdução da sociologia e da antropologia como disciplinas acadêmicas

nas universidades brasileiras, e também da maneira como muitos estudiosos estrangeiros, principalmente norte-americanos e alemães, fugindo da segregação racial ou do nazismo, assumiram a representação oficial do Brasil como uma democracia racial (Sansone 2012).

Nesse período, tanto acadêmicos como intelectuais negros passaram a retratar o Brasil como o exemplo oposto à segregação vivida em seus países. Para esses estudiosos afro-americanos, o Brasil era um modelo positivo para o futuro das relações raciais nos Estados Unidos. Em termos culturais, a África começava a ser entendida de forma positiva, em contradição com o final do século XIX e começo do século XX que a cultura negra era tomada como um empecilho para que o Brasil alcançasse a modernidade. Uma prova dessa mudança de perspectiva, foi a organização do II Congresso Afro-brasileiro em 1937, na cidade de Salvador. Tendo como os principais intelectuais brasileiros envolvidos: Edson Carneiro e Arthur Ramos; e os antropólogos norte-americanos Donald Pierson e Melville Herskovits. Nesse II Congresso, diferente do I Congresso organizado em Recife, por Gilberto Freyre, pela primeira vez incluiu-se palestrantes oriundos do que era conhecido como a comunidade afro-brasileira.

Já na década de 1940, o Brasil começou a atrair a atenção de intelectuais e de estrangeiros que procuravam se distanciar das teses eurocêntricas e evolucionistas e procuravam entender a “democracia racial” existente no país. Em 1941 e 1943, a cidade de Salvador, na Bahia, presenciou o debate entre dois diferentes entendimentos sobre a integração racial nos Estados Unidos e sobre o lugar da África nesse processo. Dois estudiosos Franklin Frazier, o mais conhecido sociólogo negro da época, e Melville Herskovits, antropólogo, branco e judeu. Ambos coincidentemente tendo como trabalho de campo o prestigiado e “tradicional” terreiro de candomblé do Gantois em Salvador, de tradição iorubá. Em seus estudos eles estavam preocupados um mesmo fenômeno: as “origens” e a causalidade de formas culturais negras no novo mundo. Mas cada um assumia uma perspectiva diferente na luta antirracista. Para o sociólogo Frazier, a cultura e a estrutura familiar negra seriam resultado da escravidão e da adaptação à pobreza. Com esse argumento ele buscava evidenciar a universalidade da condição humana e sua mutabilidade como todas as demais formas culturais e sociais. De outro lado, estavam o antropólogo Herskovits e o

linguista Turner, que destacavam a diferença cultural dos povos negros, levando em consideração a força de sua cultura africana e sua capacidade de resiliência.

No início da década de 1950, o Brasil é escolhido como palco do primeiro grande projeto de pesquisa da Unesco, o qual pretendia demonstrar que as relações raciais podiam ser harmoniosas. O projeto foi concebido para apoiar empiricamente a famosa Declaração sobre raça da instituição que decorreu da reação ao Holocausto e aos crimes cometidos contra a humanidade durante a Segunda Guerra Mundial e à implantação do Apartheid na África do Sul em 1948. Em 1950 e 1951, foi organizado um grupo de pesquisa patrocinado pela Unesco e voltado para o estudo das relações raciais no país. Desse estudo participaram Arthur Ramos, o antropólogo Alfred Métraux, Roger Bastide, entre os intelectuais brasileiros destacavam-se: Thales de Azevedo, Oracy Nogueira, Costa Pinto e Gilberto Freyre. A pesquisa foi desenvolvida em parceria com a Universidade Columbia de Nova York, a Universidade da Bahia, e com o apoio do Secretário Estadual de Educação, Anísio Teixeira. Nesse momento, havia uma percepção entre os intelectuais e acadêmicos norte-americanos de que a Bahia e o Brasil eram os lugares “ideais” para a elaboração desse projeto de grandes proporções e politicamente relevante sobre a cultura negra e as relações raciais no novo mundo (Sansone 2012: 10).

O novo contexto sócio-político externo, surgido no Pós Segunda Guerra Mundial, favoreceu uma maior importância a presença cultura africana no Brasil, principalmente na Bahia. Em 1945, houve a formação da ONU (Organização das Nações Unidas), três anos depois foi proclamada a Declaração Universal dos Direitos dos Homens. No campo intelectual combatia-se o racismo científico, isto é, teorias que afirmavam a superioridade biológica e genética da população europeia. Data também desse período, o fortalecimento dos movimentos nacionalistas africanos, que foram responsáveis pela independência de diversas nações coloniais. Nesse mesmo contexto, assumia uma maior importância a presença da cultura africana no Brasil. Rio de Janeiro e Salvador tornaram-se símbolos seja da “mestiçagem”, seja da “africanidade”. Desde de 1930, como o Estado Novo de Vargas e a inclusão da cultura negra como símbolo de nacionalidade. Em plena modernidade, as expressões do “africanismo” (como o candomblé, a capoeira e o batuque), são celebrados pelo discurso estatal, pela cultura acadêmica e popular. Os usos e abusos da imagem da África

e da representação da cultura negra ao longo do século XX permite entender a história das relações raciais no Brasil.

A cultura africana adquiriu status na cultura popular e da elite na Bahia. A “África” passou a significar cultura e tradição dentro da cultura negra. Os intelectuais baianos celebraram a África entre eles, Dorival Caymmi, Caribé, Jorge Amado, etc. Para toda essa geração de intelectuais provar a africanidade do candomblé, da capoeira e da batucada representava uma postura política, pois desativava as teorias eurocêntricas que postulavam a fácil assimilação das culturas “inferiores” pelas europeias.

Os folcloristas e a volta à África

A discussão sobre o folclore chegou ao Brasil no final dos anos 1870, surgindo atrelada aos discursos nacionalistas. O pioneiro nessa empreitada foi Silvio Romero, jurista da escola de Recife que passou a coletar lendas, músicas e poemas e com isso, almejava desvendar as bases da nacionalidade brasileira que nos distinguisse dos europeus. Nesse sentido, a cultura popular constituiu em parte da construção do Estado Nação. O folclore correspondeu ao elemento simbólico que permitiu aos intelectuais tomar consciência e expressar as características próprias da nossa cultura.

O período de 1930 a 1960 consistiu no momento áureo do pensamento folclórico no Brasil. Posterior ao Movimento Modernistas de 1922, que foi fundamental para dar sentido e legitimidade “às coisas do nosso povo”, o Movimento Folclorista pretendia unir etnografia e folclore para dar estatuto de ciência ao que era apenas uma forma de pesquisar a realidade. Outro intelectual importante entre esses dois movimentos foi Mário de Andrade, responsável pela criação curso de formação de folcloristas no Departamento Municipal de Cultura em São Paulo, em 1935 -1938, que tinha por objetivo orientar trabalhos de campo e coleta de documentos. (Schwarcz, 2008).

Esses intelectuais como Édison Carneiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo dedicavam-se ao estudo de uma série de manifestações culturais como os sambas, os folguedos, o bumba meu boi, os pássaros de Belém, a malhação do Judas,

a capoeira, as religiões de matriz africana, e o batuque. Esses autores dedicam-se a um projeto de busca de nossas expressões culturais mais “autênticas”, entendidas como aquelas que melhor expressassem a singularidade da identidade brasileira. Durante esse período de 1930-1960, somente a cultura verdadeiramente autêntica pôde exprimir a essência da nossa brasilidade.

Dentro de uma perspectiva em que as fronteiras entre raça e cultura não estão claramente definidas, o folclore passa a ser entendido como o lugar por excelência da cordialidade que perpassa a relação entre diferentes grupos sociais e étnicos nos rituais, festas e jogos da cultura popular. Nesse sentido, o folclore passou a constituir-se no *locus* da celebração sincrética da cultura e da raça brasileira. (Vilhena, 1997). Desta maneira a emergência do folclore que ocorreu predominantemente nas regiões periféricas, deslocou-se para um contexto do Estado nacional e mais centralizado.

O uso do termo folclore pelos intelectuais converteria em prática social que buscava coletar e preservar a cultura popular antes que essa desaparecesse. Os folcloristas partiam do suposto de que o saber popular estaria em vias de desaparecer diante do progresso acelerado e para tanto, partiam para a atividade de coletar, classificar e resgatar todo esse material de um Brasil rural e originário, antes que ele deixasse de existir. Por isso, o folclore ganhava conotação de tudo o que era coletivo, tradicional, popular, espontâneo, autônomo e intocado pela urbanização crescente.

A partir dessas práticas de inventariar, os intelectuais folcloristas sedimentam e cristalizam o que seria popular. Dentro dessa perspectiva, a cultura assim reificada corresponderia a um processo coletivo de criação imune a qualquer mudança histórica ou alteração contextual. Aprisionando a cultura em nome da preservação, esses intelectuais deixaram de perceber o dinamismo desses processos sociais e a sua constante transformação. A partir dos anos 1960, no entanto, os folcloristas perderam espaço com o surgimento de novas escolas de pensamentos que junto com as universidades passaram a entender a cultura de forma mais dinâmica, sem a perspectiva de resgate.

A positivação das manifestações negras já aparecia entre os intelectuais modernistas e folcloristas, fruto de uma concepção sintética da Nação Brasileira composta pelas três raças.

Os pensadores como Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Édison Carneiro, Arthur Ramos, entre outros voltaram-se para solucionar o que supunham ser “o problema do negro” no Brasil (Dantas 1988). Estes fundaram uma nova noção que incorporava certa “pureza” e “autenticidade” negra e africana presentes no Brasil. Eles passaram a procurar dentro de seus objetos de estudo as verdadeiras raízes de uma suposta cultura afro-negra que tivesse permanecido intacta em solo brasileiro.

Contudo, a “verdadeira” cor do samba somente dominaria os debates dos intelectuais apenas na década de 1970, mais exatamente na segunda metade. O samba caracterizado como mestiço, de cor indefinida até meados de 1975, passaria a ter apenas uma cor bem definida: a cor negra. O samba passou por três momentos distintos, primeiro quando era desvalorizado pelas camadas sociais médias e altas e perseguido pela polícia, e depois após 1930, quando o samba passou a ser valorizado como produto da cultura popular pelas elites intelectuais e pelo Estado Novo como símbolo da nação, e somente a partir de 1970, quando ele chegou a ser considerado um produto legítimo dos negros. (Fernandes, 2009).

A partir da década de 1970 e 1980, com a retomada do movimento de reivindicação da negritude contribuiu para a reelaboração das polaridades de puro e impuro. A cultura afro-brasileira adquire uma nova conotação política, cujo ponto principal diz respeito à denúncia da dominação cultural. Ela se transforma em “cultura negra”, símbolo de resistência e dominação. A luta política deslocou-se para o presente, levando a população negra a lutar pelos seus direitos e proporcionando uma nova imagem vinculada pelos próprios negros a respeito de si. Contudo, apenas as expressões culturais consideradas genuinamente africanas, ou puras, puderam permanecer como ícones de insubordinação (Vassalo 2006).

A mestiçagem, exaltada pelos folcloristas no período anterior, foi criticada pelo movimento negro como uma atitude de conformismo dos negros aos valores da sociedade dominante. O autor de *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre e outros intelectuais foram acusados de terem caricaturado o negro brasileiro, transformando-o em pitoresco e exótico (Vilhena 1997). Apesar das críticas aos defensores da democracia racial, as definições do que é puro e impuro, preconcebidos pelos folcloristas no período anterior, permaneceram inalteradas. Uma nova perspectiva ideológica passou a balizar este campo de atividades, efetuando uma releitura da obra dos folcloristas sem, no entanto, descartá-las (Vassalo 2006).

Assim como a teoria das três raças e a concepção positiva da mestiçagem permanecem vivas no senso comum, também ocorreu a persistência da concepção folclorista de cultura e autenticidade entre os intelectuais, jornalistas e produtores culturais cariocas após os anos 1960. Isso ocorreu com Hermínio Bello de Carvalho e a toda a geração de intelectuais nacionalistas de esquerda que cultuaram o samba de raiz e revelaram novos e antigos compositores e intérpretes do morro, entre eles Clementina de Jesus. A construção da autenticidade do samba de raiz e da própria Clementina, na sua figuração como “pura” e “originária” em conexão com a África foi influenciada pelos folcloristas e modernistas.

Eles estavam preocupados em salvar a cultura popular do esquecimento, dado o processo de modernização da sociedade. Esses legisladores do samba “puro” concebiam as manifestações como algo intocado pertencente ao passado, por isso estático, não suscetível às transformações da sociedade. Desta forma, Clementina como outros músicos do morro que desenvolveram as suas canções fora da sociedade urbana e moderna, ganhavam importância nessa figuração.

As particularidades que apresenta Quelé, possibilitou a ascensão do samba negro carioca. O que torna essa cantora tão determinante nessa figuração consistiu na sua capacidade de constituir-se como uma mediadora entre o Brasil pós-escravidão do começo do século XX e o samba urbano carioca. Clementina passou a ser valorizada pelo grupo de intelectuais chamados folcloristas urbanos por trazer uma memória impressionante dos cantos de seus ancestrais, cantos de trabalho, lundus, jongos, cantos religiosos que escutou de sua mãe e das manifestações coletivas que vivenciou junto ao seu povo nas festas e profanas durante a sua infância e adolescência.

Os usos da África pelos intelectuais folcloristas de esquerda

Do mesmo modo, que aconteceu com os índios no século XIX (valorização mítica dos índios), quase um século depois, observa-se a glorificação de uma África mítica e de sua herança cultural reificada. Tal como aconteceu no Nordeste com o Candomblé e a com a

capoeira de Angola, vai acontecer mais tardiamente no cenário carioca com o samba de raiz e o samba negro. Para tentar entender essa busca obstinada pela África pelos intelectuais do movimento negro, jornalistas e nacionalistas de esquerda no cenário do samba negro carioca da década de 1960, parte-se da desconstrução das concepções presentes nesses movimentos como, autenticidade, origem, tradição, passado, cultura e etnia.

A busca de “africanismos” pressupunha que os traços culturais eram determinados pela sua origem. Na medida em que os intelectuais nos seus estudos sobre as religiões afro-brasileiras no começo do século XX, privilegiavam a cultura como uma entidade objetiva e elemento determinante na identificação das tradições étnicas, eles conectavam inexoravelmente a identidade do negro brasileiro a traços culturais que remetiam à uma cultura africana autêntica, como aconteceu com a glorificação da tradição “nagô mais pura”. Dessa maneira, ignoravam a sociedade global no qual se desenvolviam os contatos Inter étnicos e culturais. Não levando isso em conta, eles passaram a buscar a África no Brasil. Dessa forma, os intelectuais continuaram a procurar continuamente os traços da cultura africana no Brasil como tesouros a serem cuidadosamente guardados e preservados.

Nesse tipo de análise a cultura apareceu como um sistema autônomo, ignorava-se a sociedade global na qual se desenvolvia os contatos interétnicos e culturais. Partindo de uma crítica à Antropologia e particularmente aos culturalistas, por tratar da cultura como algo abstrato que pairava acima do contexto sociológico. Dessa maneira, o negro brasileiro foi conduzido a um gueto cultural, isolado da corrente da vida, assim ocultava-se as desigualdades por meio das formas simbólicas de interação.

A exaltação da cultura negra foi usada para criar uma cultura nacional, a glorificação do africano, mas especificamente do “nagô”, servia para marcar as diferenças regionais, pois era no Nordeste, mais especificamente na Bahia, que os africanismos eram vistos como tendo conservado com maior fidelidade. Os movimentos regionalista, tradicionalista e modernista, cada um ao seu modo, pregavam insistentemente o apego à tradição. Nessa concepção o passado encontrava-se em oposição ao presente, uma vez que o passado é idealizado através da tradição, e o presente é visto como uma deturpação das formas puras e autênticas do mesmo passado (Dantas 1988).

A perspectiva culturalista adotada pelos folcloristas percebia a cultura como algo classificável, de conteúdo estático e isolada em um do tempo passado, sem depender das mudanças históricas e do contexto social presente. De um lado, encontravam-se os elementos que caracterizavam as expressões culturais autênticas por meio dos adjetivos “essência”, “pureza”, e “resistência”, de outro lado, os elementos que se colocavam em oposição aos primeiros, e eram identificados com outros adjetivos, “descaracterização”, “impureza”, “aculturação” ou “sincretismo”. Os folcloristas construíram uma divisão dicotômica das expressões culturais, separadas entre cultura erudita e cultura popular, mundo moderno e mundo tradicional, cada uma dessas esferas compondo um bloco coeso e homogêneo (Vassalo 2006).

A concepção folclorista de cultura construía uma oposição entre as manifestações consideradas autênticas presas à tradição e por isso, tomadas como “puras”; e aquelas expressões culturais sincréticas, fruto dos processos de urbanização e modernização da sociedade. Para contrapor essa concepção que separa o tradicional do moderno em “puro” e “impuro”, partimos para a compreensão de Paul Gilroy (2012). Em sua análise de (entrelaçamentos de tradição e modernidade, e as intrínsecas relações que ligavam a modernidade à escravidão. No seu entendimento, as culturas negras da diáspora são transnacionais e estão inseridas na modernidade tanto quanto são fruto da tradição. Mas do que meros desdobramentos de uma herança africana congelada e pura, essas culturas têm se construído a partir de processos dinâmicos ocorridos no interior do sistema chamado "Atlântico Negro".

O autor critica o nacionalismo de esquerda e direita, e a sua dificuldade de perceber as infinitas variações da cultura negra, impossíveis de serem reduzidas à tradição étnicas ou nacionais. Para Gilroy, essas culturas não são puras ou exclusivas de determinadas comunidades, mas híbridas e misturadas, ainda que possuam características que permitam defini-las como negras ou produzidas por grupos negros. Dentro dessa concepção, Gilroy compreende a cultura musical negra como sendo ao mesmo tempo imanente à modernidade e um contradiscurso da mesma. Para ele, a música negra, as artes negras, e o pensamento radical negro, seja político ou religioso, comporiam essa vertente crítica do Atlântico Negro, que nem por isso, deixa de fazer parte da modernidade.

A tradição tem sido colocada como avesso da modernidade tanto com relação ao pensamento dos intelectuais nacionalistas de esquerda e direita como entre as comunidades que se definem em termos raciais e étnicos. No caso brasileiro a preservação da cultura negra como forma de perpetuação da cultura nacional, entende a cultura negra como raiz e tradição imaginária de um povo. Para Gilroy (2012), a tradição não deve ser colocada em oposição à modernidade. A cultura negra também corresponde a cultura pós-escravidão e seus hibridismos.

Segundo Stuart Hall (1996), em seu artigo *Identidade Cultural e Diáspora*, as noções de raça e etnia que compõem a construção das identidades negras devem ser vistas no interior de estruturas de representação perpassadas pelas relações de poder, como algo dinâmico e alternativo à noção essencialista de raça. Nesse sentido, no âmbito da história afro-brasileira, as reflexões de Hall contribuem para refletir sobre as reinvenções da África, como os afro-brasileiros têm se apropriado da África, conferindo novos significados a partir do Brasil.

Partindo dessa crítica à construção de uma identidade fixa baseada na origem, procurou-se pensar a trajetória de Clementina de Jesus a partir de várias “presenças” e interações com grupos diferentes e deslocamentos ao longo de sua vida. A “presença” da memória da escravidão” de seus pais na sua infância rural em Valença (lundu, jongo, corimas, partido alto, cantos de pastorinhas, reisados, batucadas); “presença” na igreja católica” como pastorinha na adolescência; “presença” nas rodas e nas escolas de samba” já na cidade (samba urbano); e a presença na música profissional e as interferências e mediações de intelectuais e artistas.

De acordo com o que foi abordado, a pesquisa sobre a trajetória de Clementina passou a levar em conta a sua origem ancestral africana do período escravocrata no Brasil, mas sem se calcar em essencialismos, incorporando-os ao longo da história e de suas estruturas de representação. As diferentes presenças e polifonias presentes na música e na cultura negra conferem novos sentidos ao presente, entendendo a identidade cultural negra de forma dinâmica e em suas relações conflituosas de disputas da memória e de poder. Os intelectuais ao buscarem esses registros de uma africanidade autêntica, deixaram de perceber o dinamismo e a contingência do jogo da memória entre o lembrar e o esquecer, que permitiria novas interações com o presente e interpretações desse passado.

Os discursos dos teóricos folcloristas urbanos utilizaram a cultura popular como estratégia de construção da nação. Numa atitude política-cultural, essa narrativa procurou resgatar parte do passado que considerava estar em processo de permanente perda, como valores, instituições e objetos associados à uma cultura, tradição ou memória. Desta maneira, o samba de raiz apareceu como um objeto a ser apropriado para manter a continuidade e integridade do que se definiu como identidade e memória nacional. Essa visão resultou em um enquadramento mítico do processo histórico considerando a cultura e o passado de forma homogênea e sujeito à destruição. Dessa forma, acabou por não levar em consideração os processos inversos de permanência e recriação das diferenças culturais em outros planos. Essa unidade imaginária correspondia ao nosso passado nacional, primitivo, exótico e popular. Algo que se queria e que se buscava num permanente desejo pela autenticidade e receio de perda (Gonçalves 1996: 20-25).

Aquela Clementina que ouvia de sua mãe os cantos de trabalho, que cantava na igreja do orfanato, que participava como pastora, que foi misseira, que viveu e conviveu no mundo social das escolas e rodas de samba no morro, e que presenciou as transformações do rádio e da televisão. Quantas Clementinas ela viveu? Que cultura negra foi essa exaltada pelos intelectuais de esquerda que ficou congelada no passado, numa África mítica? Uma cultura que não se modificou ao longo do tempo e no encontro entre diferentes povos, ganhando novos ritmos, sons, gingas e novos sentidos?

Clementina de Jesus chega à África

Introdução

O I Festival Mundial de Artes Negras aconteceu em Dacar, no Senegal, no ano de 1966, dele participaram 37 nações africanas e americanas, nas quais inclui principalmente o Brasil e o Estados Unidos, países que tiveram o maior percentual de migração de africanos, durante o período do tráfico negreiro. O festival buscou atrair diversos artistas e intelectuais ligados as “artes negras” promovendo a integração cultural e contato entre diversos países da diáspora africana e da África.

A diáspora africana se reconfigurou culturalmente nos espaços periféricos, onde foram destinados os negros – nas periferias dos Estados Unidos, do Caribe e da América do Sul. Os intelectuais e artistas nas suas travessias de retornos à África a partir do século XX, buscavam mostrar os fluxos e os refluxos culturais entre os dois polos do oceano Atlântico. Num primeiro momento, essas viagens caracterizaram-se por encontrar nas manifestações culturais da diáspora as práticas tradicionais afrodescendente. A cantora Clementina de Jesus inseriu-se nessa figuração ao ser convidada para representar o samba primitivo, os lundus, jongs e corimas, e sua conexão com nossa construção de uma África mítica. Dessa maneira, nessa figuração Clementina vai incorporando o elo com uma África “originária” e “pura”.

Nesse capítulo busca-se compreender as travessias atlânticas que se deram entre o Brasil e a África, a partir dos anos 60, principalmente a partir do I Festival de Arte Negra, do qual Clementina de Jesus esteve presente como parte da delegação brasileira selecionada pelo Itamarati. O objetivo dessa discussão procura entender a importância dessa viagem de volta para o enquadramento de Clementina pelos folcloristas urbanos, sendo capaz de fortalecer e

reafirmar a identidade da artista com a África, como também de poder resgatar a africanidade do samba brasileiro.

O Festival Mundial de Arte Negra

O I Festival de Arte Negra promovido pela República do Senegal com apoio e suporte da Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), da Sociedade Africana de Cultura. O Senegal, país sede do evento, caracterizava-se por ter obtido a sua independência no ano de 1960. No movimento de descolonização, o país contou com o apoio do poeta da *Negritude*, Léopold Sédar Senghor, que posteriormente elegeu-se presidente da Nova República, vindo a desempenhar o cargo até o final de 1980. Neste sentido, o compromisso do governo de Senegal ao sediar esse Festival tinha como objetivo apresentar para o mundo, pela primeira vez, a vigorosa contribuição cultural da arte negra à civilização universal, evidenciando a essência de sua ancestralidade e de suas obras. A proposta do evento foi também uma tentativa de se opor a segregação racial estabelecida pela presença do colonizador naquele espaço, que coibia o protagonismo do povo negro.

Após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente na década de 1960, o continente africano experimentava o momento pós-independência em relação ao poder colonial europeu. Os países africanos estavam sendo reconstruídos em novos Estados independentes e por isso, havia uma preocupação com identidade do povo africano. Os líderes africanos visavam afirmar o papel civilizatório de relevância fundamental para as sociedades por meio da cultura. Dessa forma, organizaram uma série de festivais de cultura e arte para difundir um sentimento de pertencimento em vários países africanos e não africanos que receberam a população da diáspora negra.

Entre os anos de 1960 e 1970, o contexto político internacional caracterizou-se pelos movimentos independência dos países africanos. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos enfrentavam reivindicações dos negros norte-americanos por seus direitos civis. Dessa luta, teve origem um dos movimentos mais importantes do período, o Black Power, reunidos em

torno da necessidade de impor o orgulho negro a uma sociedade segregacionista. Todo esse contexto de lutas políticas teve repercussão também no Brasil, que na época encontrava-se sob um governo ditatorial e vivendo perseguições de ativistas políticos que se opunham ao regime.

O evento reuniu 37 países, entre eles: Brasil, Estados Unidos, Haiti, Trindade e Tobago, Inglaterra e França, representando os países da diáspora. O encontro elegeu a temática da cultura negra como ponto de união e comemoração entre as nações. Nesse primeiro festival conseguiu reunir personalidades e instituições destacadas no âmbito da arte, cultura, ciência e política mundial da época. (Mattos, 2017). O discurso apresentado pelo poeta e então presidente Leopold Sedar Senghor, evidencia o papel a preocupação com a ressignificação das identidades de origem negra nos territórios que sofreram colonização:

“Seremos nós mesmos, cultivando nossos valores próprios, tais como os encontramos nas fontes da Arte Negra: aqueles situados além da unidade profundado gênero humano. (...). Seremos nós mesmos, não sem contribuições alheias, mas não por procuração, e sim pelo nosso próprio esforço pessoal, em suma, por nós mesmos.” (SENGHOR Oliveira, 1966).

O IFESMAN contou em sua organização com a criação da Associação para o Festival das Artes Negras, especialmente concebido para o evento. O intelectual senegalês Alioune Diop foi responsável pela presidência da associação, por ter uma importância no meio intelectual consolidada e por ter sido idealizador da revista *Présence Africaine*, fundada na década de 1950, periódico esse que foi uma das ferramentas para a união inicial de intelectuais africanos contra o sistema colonial e possibilitou debates acerca da negritude e da luta antirracista.

A programação do festival iniciou-se com um *Colóquio de Arte Negra na Vida do Povo*, que correspondia a uma troca de teses e trabalhos sobre a função e a significação da arte negra – africana. O Colóquio consistiu no elemento teórico do festival, que procurou apresentar um panorama da situação das artes negras no mundo naquele período.

Pela primeira vez uma grande exposição da arte negra foi feita pelos próprios africanos, no Museu de Exposições Temporárias recentemente inaugurado em Dacar. Em torno de 800 objetos e dezenas de fotografias foram expostos. Duas grandes exposições foram inauguradas e mantidas durante todo o Festival, uma de arte tradicional e outra de arte contemporânea. A primeira delas, recebeu a contribuição de todos os grandes museus da Europa, África e da América. Várias obras representativas da arte tradicional africana encontravam-se expostas em seus originais: desde as peças dos reinos de Benin, e Ifé, até as máscaras rituais dos bambaras, dos pesos de ouro dos ashantes, das representações zoomórficas em madeira dos povos negros das estepes, das esculturas dos povos bantos do Congo e da Angola, às refinadas obras de ourivesaria dos povos negros da África Ocidental. A mostra foi dividida em prelúdio, três partes e um final, com o intuito de mostrar as mudanças da arte negra ao longo do tempo e que a arte africana não corresponde apenas a tradição mais também contemporânea. O Brasil participou da Exposição de Arte Contemporânea com os quadros dos artistas Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres, e peças de Agnaldo Santos, escultor baiano já falecido. Juntamente com outras manifestações culturais, realizou-se em Dacar um Festival de Cinema, dentre os filmes selecionados, estava o brasileiro, *Assalto ao Trem Pagador*, do diretor Roberto Farias.

Intercâmbio cultural e político entre o Brasil e a África

Os Festivais de Arte Negra e demais intercâmbios culturais, políticos e econômicos entre o Brasil e a África passam a ser incentivado pela política exterior do governo brasileiro no período posterior à 1960 dentro de um contexto de descolonização dos países africanos. O histórico desses festivais de arte negra pode ser descrito com o primeiro, acontecendo em

1966 em Dacar, Senegal. A segunda edição realizou-se em Lagos, Nigéria, em 1997. E, a terceira edição ocorreu novamente em Dacar, Senegal no ano de 2010. Nesse interim, pode-se também incluir o Projeto Kalunga que ocorreu em Angola em 1980 e contou com uma delegação de 65 artistas brasileiros.

O afastamento da sociedade brasileira em relação ao continente africano pode ser datado historicamente. O Brasil foi africanizado desde a chegada dos primeiros escravos no século XVI e sua desafricanização tem início em 1808, com a chegada de D. João, e se acelerou desde de 1856 com a supressão do tráfico de escravos. O processo de minimizar e reduzir as nossas “africanidades” ocorre num momento em que o país se orienta para uma política de valorização da migração europeia, em prol do branqueamento da nação, como também de um processo de diminuição dos africanos no somatório geral da demografia brasileira.

A partir de 1930, a emergência do paradigma culturalista contribuiu para a elaboração de um novo olhar sobre a cultura popular. Autores como Édison Carneiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, Câmara Cascudo e Gilberto Freire, entre outros dedicaram-se a busca de manifestações populares mais “puras”, que seriam preservadas a pesar da modernização do país. Eles buscaram encontrar a África no Brasil, portanto, as expressões culturais que consideraram resistir melhor à assimilação branca e que se mantiveram mais genuínas. O Candomblé e a Capoeira de Angola, ambos de origem nagô passaram a representar esse lugar de pureza e autenticidade em relação à uma África originária. Nesse sentido, que Câmara Cascudo tenta retrazar a rota da capoeira, desde a sua suposta origem africana até a seu aparecimento no Brasil. (Vassalo, 2006).

A desafricanização do Brasil não era apenas em termos ideológicos, era também econômica, boa parte das relações comerciais com a África sofreram o impedimento dado pela política externa britânica e portuguesa. As relações entre Brasil e África foram tolhidas pelo interesse europeus, sobretudo os portugueses, que desde de 1850, quando se procurou proibir a presença de agentes consulares brasileiros nas possessões portuguesas na África e na Ásia. Nesse período, o Brasil acabou limitando a sua política externa à Europa, aos EUA e à América Latina, até o acordo bilateral entre Brasil e Portugal que deu origem ao Tratado de Amizade e Consulta, de 1953. (Bittencourt e Correa, 2011: p. 8).

Se a relação entre o Brasil e África apresentou uma descontinuidade nos últimos dois séculos, houve um maior interesse pela história e pela cultura africana a partir da década de 1960. Durante o período dos governos dos presidentes Jânio Quadros e João Goulart houve uma mudança diplomática em relação ao mundo afro-asiático. Dentro da política externa multilateral esboçada entre 1961 e 1964, os países emergentes africanos receberam certa atenção da diplomacia brasileira. Em 1961, foi criada a Embaixada Brasileira em Accra, Gana, depois, em Dacar, Senegal, e Lagos Nigéria. (Bittencourt e Correa, 2011: pp.10). A conjuntura do pós-guerra, as tensões sobre o colonialismo tornaram-se mais presentes. Esse período tornou um momento propício ampliação do interesse mundial pelos povos afro-asiáticos e acadêmico sobre essa temática. No Brasil, observa-se a institucionalização dos estudos afro-asiáticos entre 1959 e 1979. Primeiro com a criação do Centro de Estudos Afro-Asiático da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (Ceao), contando com a *Afro – Ásia* a partir de 1965. Depois foi fundado, o Centro de Estudos Africanos (CEA), com o lançamento da revista *África* em 1978. Vários intercâmbios acadêmicos aconteceram nessa época. O primeiro a fazer essas incursões pela África foi o fotógrafo e etnógrafo francês radicado em Salvador, Pierre Verger. Ele iniciou, desde de 1949, pessoalmente a busca e análise de documentos para uma pesquisa sobre a vivência religiosa em Benin. Sua pesquisa abordava as relações comerciais e escravistas entre a Bahia e o Golfo do Benin que evidenciava a manutenção de tradições culturais de um lado e do outro do Atlântico (Verger, 1987).

A abordagem dos folcloristas urbanos para Clementina segue a perspectivas dos idealizadores da questão folclórica no Brasil. Os estudos sobre o folclore que marcaram o período situado entre os anos de 1930 e 1960 são orientados por uma política de resgate das manifestações populares. Os folcloristas acreditavam que essas estariam em via de desaparecimento num mundo moderno e civilizado. Dentro dessa perspectiva, a análise das expressões culturais foi conferida pela sua origem, e não pelo significado que possuem para aqueles que as veiculam. Assim haveria uma continuidade das tradições africanas que teriam sido transplantadas para o Brasil e que teriam sido conservadas graças à memória coletiva negra. Dessa forma, tentam buscar a África no Brasil (Vassalo 2006).

Junto com as expressões culturais que melhor preservavam as características supostamente originais e genuinamente africanas que como Candomblé a Capoeira de Angola pelos folcloristas e intelectuais baianos nos anos 1930, surgiu, muito depois, na década de 1960, Clementina de Jesus para o samba autêntico e representante de nossa mais pura africanidade. A cantora, contudo, não representava a construção de “pureza” baseado na concepção de “nagô”, classificadas como as expressões culturais que melhor teriam resistido à assimilação cultural e por isso, considerados os mais puros. Quelé derivava de uma tradição banto, classificados pelos intelectuais folcloristas como dóceis, festeiros e dados ao sincretismo, contudo, ela não deixou de integrar um enquadramento que a colocava no lugar da mais autêntica representação da África originária no Brasil.

A participação brasileira no Festival

Muitas atividades foram programadas exposições de arte tradicional contemporânea e artesanato, mostra de cinema, literatura e espetáculos em cena e shows e debates acadêmicos. As delegações estrangeiras faziam duas apresentações no Teatro Daniel Serano, com ingressos mais caros. Depois faziam apresentações para o público popular em um Estádio de Futebol da Amizade, a preços mais modestos. Contudo, todos os dias no final da tarde haviam apresentações de grupos folclóricos que se apresentavam nas praças de Dacar, vindos do interior do Senegal ou de países vizinhos.

A delegação brasileira foi selecionada e organizada pelo Itamarati com o auxílio do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia (CEAO) e contou com trinta pessoas, entre cantores, ritmistas, passistas, artistas plásticos e professores e estudiosos que participaram de um colóquio sobre arte negra. No setor de Espetáculos Musicais a representação brasileira será formada por duas delegações, o Grupo de Capoeira de Camafeu de Oxossi, com Mestre Pastinha e mais cinco capoeiristas, do estado da Bahia. A delegação de música brasileira levava três principais intérpretes: Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e

Elizeth Cardoso. Eles foram classificados como representantes de três fases distintas do samba: a primitiva, a clássica e a moderna, respectivamente.

O primeiro grupo brasileiro que se apresentou no dia 19 abril no Teatro Daniel Serrano foi o de capoeira de Mestre Pastinha, com seus ritmos primitivos de Angola, com um repertório de canções em que as palavras africanas e portuguesas se misturavam de maneira completa, acompanhada de instrumentos herdados da África Negra. Em seguida, as apresentações prosseguiram para a ritmos típicos de samba- de - roda, dos lundus, dos sambas de partido alto, e dos beira-mar entoados por Clementina de Jesus. Depois Ataulfo Alves com seu conjunto de pastoras, acompanhado de três passistas da Escola de Samba de Mangueira. Por último, Elizeth Cardoso cantou algumas músicas que caracterizavam a evolução recente do samba brasileiro.

A escolha da delegação brasileira pelo Itamarati contou com a presença de diversos intelectuais ligados aos estudos artísticos e a temática negra, como também de artistas negros. Dentre eles estavam o representante do Centro de Estudos Afro – Orientais Waldir Freitas de Oliveira, Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro – Asiáticos, o antropólogo Edison Carneiro, o professor Estácio de Lima da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarivaldo do Prado Valadares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, e também Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana, e os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, entre outros. A comissão que escolheu os artistas optou por um critério nacional que demonstrava a permanência e a integração dos valores culturais africanos no Brasil, mantendo-se sob uma perspectiva de valorização da integração harmônica das nossas culturas de origem. (UFBA, 1966, p: 177).

A reaproximação do Brasil e da África através do I Festival Mundial de Artes Negras não poderia ocorrer sem entrar em conflito com a concepção de democracia racial e a ideologia da mestiçagem que foram suporte para o pensamento das elites no país. Em carta aberta, datada de 31 de março de 1966, às autoridades e participantes do I Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, o artista plástico, ativista político e intelectual Abdias do Nascimento denuncia a política do Itamarati que excluiu da delegação oficial brasileira o *Teatro Experimental do Negro*, a *Orquestra Afro-Brasileira*, o *Ballet Folclórico de Mercedes*

Batista e o Teatro Popular Brasileiro. Abdias argumentava que a maioria dos representantes brasileiros era constituída por sambistas e passistas, e que com respeito as artes plásticas se resumiram apenas algumas pinturas de Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Agnaldo Santos. Para ele, a delegação brasileira levada à Dacar não constituía em uma amostra significativa da situação ocupada pelo negro no Brasil. Em seu discurso, Abdias Nascimento critica a integração racial no seu país, chama atenção para a ideologia do branqueamento presente nas camadas superiores que procura manter o negro em um lugar inferior, mantendo algumas franquias para as áreas do samba e do futebol.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, no Rio de Janeiro liderado por Abdias do Nascimento, tinha uma proposta original para o movimento negro brasileiro da época. O grupo foi o primeiro do país a incorporar a luta anti- racista baseado no ideal pan-africanista denominado *Negritude*, surgido na França, que, naquele momento, mobilizava a atenção do movimento negro internacional e que posteriormente, serviu de base ideológica para a luta de libertação nacional dos países africanos. (Domingues, 2007, p: 109 -110). A proposta inicial do TEN era formar um grupo de teatral constituído apenas por atores negros, mas progressivamente, o movimento ganhou novas áreas de atuação como, a publicação do jornal *Quilombo*, ofereceu cursos de alfabetização e corte e costura, fundou o Instituto Nacional do Negro e o Museu do Negro, e organizou o I Congresso do Negro Brasileiro. O TEN defendia os direitos civis dos negros na qualidade de direitos humanos, e por isso, propunha a criação de uma legislação anti-discriminatória para o país. Contudo, o movimento alinhava-se dentro de um nacionalismo tendendo ao populismo. Com a instauração do regime militar em 1964, o TEN perdeu sua força política sendo duramente perseguido. Em 1968, o movimento praticamente foi extinto quando o seu principal dirigente, Abdias do Nascimento exilou-se nos Estados Unidos (Domingues 2007: 109 -110).

A partir dessas discussões que envolvem envolveram o projeto *Negritude* e sua relação como o I FESMAN, fez necessário apresentar um breve histórico tanto do conceito de negritude quanto do movimento da *Negritude*. Para o historiador Petrônio Domingues (2005), pode-se atribuir ao conceito de negritude três sentidos iniciais: o político, o ideológico e o cultural. O sentido político coloca-se a serviço do movimento negro, e serve de subsídio para a reivindicação de direitos e políticas afirmativas; o sentido ideológico está

relacionado ao processo de aquisição de uma consciência racial, ou seja, a percepção de um pertencimento a determinado grupo como uma experiência histórica específica dos negros; o sentido cultural proporciona uma valorização de toda manifestação cultural de origem africana. No entanto, esse conceito precisa ser compreendido à luz de diversos contextos históricos em que esteve inserido, devido à sua amplitude presente em diferentes territórios da diáspora negra e da África (Domingues 2005: 26).

O início desse movimento pode ser apontado a partir da década de 1930 fora do continente africano. Ele provém dos países da diáspora negra e tem seu começo passando pelos Estados Unidos, Antilhas, Europa, França e Américas até chegar na África negra. Nesse período, as ideias do pan-africanismo encontram solo fértil entre os intelectuais diáspóricos, inspirados principalmente pelo sociólogo W. E. B. Du Bois, entendido como um dos precursores do conceito de negritude. Por outro lado, o termo negritude só chegou a ser cunhado, pela primeira vez, em 1939 pelo francês Amié Césaire com o poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (“Caderno de um Regresso ao País Natal), publicado em Paris. O termo busca opor-se ao caráter pejorativo da palavra francesa *nègre*, dando-lhe outro significado positivo e de orgulho racial. O polo do movimento *Negritude* acontece em Paris devido ao contexto político e ideológico das relações travadas a partir dos poemas e da revista *L'Étudiant Noir* (“O Estudante Negro”) e entre os estudantes negros estrangeiros Amié Césaire (Martinica), Leon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal). O acesso desses estudantes às Universidades francesas era resultado da ascensão de uma pequena burguesia negra no período de colonização que conseguiu obter presença nos espaços destinados aos brancos.

O movimento nasce como um viés literário e artístico para chegar a uma luta contrária a ordem colonial e pela emancipação política dos povos africanos, e em seguida para um discurso de repúdio ao imperialismo e ao racismo. (Domingues, 2005, p: 31). Essa fase militante e ativa dos processos políticos ocorreu depois da Segunda Guerra Mundial em 1945, tanto na diáspora negra, como nos países que lutavam pela libertação. Para Elikia M'Bokolo (2004), a Grande Guerra deteriorou a imagem da supremacia branca e seu sistema colonial com a política de extermínio do povo Judeu. Como também, suprimiu a esperança do povo africano de negociar a sua lealdade durante a guerra para conquistar a sua liberdade. Dessa

forma, esse período pode ser entendido como um movimento de aceleração das reivindicações africanas e de ascensão dos movimentos de libertação. Anterior ao movimento da Negritude e dos processos de libertação africanos, outro movimento político, o Pan – Africanismo, que ocorreu no final da Primeira Guerra Mundial, também evocou uma consciência política africana contra o colonialismo.

A rainha Quelé chega à Dacar

A delegação brasileira embarcou para Dacar no dia 16 de abril, embora o Festival já tivesse iniciado um pouco antes. Na primeira noite, 19 de abril, o espetáculo iniciou-se como o grupo de capoeira da Bahia, composto pelos mestres, Pastinha, Gato, João Grande, Gilson Alfinete, Robertinho e o Camafeu de Oxossi. Em seguida vinha Ataulfo Alves e suas pastoras, acompanhado pelo mestre Raul de Barros. Depois apresentou-se Clementina de Jesus, acompanhada por Elton Medeiros, Paulinho da Viola, compositores vindos das escolas de samba cariocas e Pé Grande, ritmista e também seu marido. Ao final, chegava Elizeth Cardoso para fechar o show.

Junto ao canto de Clementina não podiam haver instrumentos harmônicos, segundo a organização do Festival. Ela cantava à capela e só poderia ser acompanhada apenas por instrumentos de percussão e palmas. Para Elton Medeiros, o impacto musical e estético dos artistas no palco deveu-se a combinação das vestes brancas do grupo de Clementina em contraste com o cenário negro composto de uma rotunda e com quatro faces também negras, fazendo com que sobressaíssem ainda mais o canto, a capoeira e o acompanhamento rítmico das palmas.

“Nós devolvemos para a África o significado religioso das palmas, dentro de uma outra manifestação. ” (Elton Medeiros, MIS, 17/06/87).

Todos os artistas fizeram sucesso, porém, a iniciante Clementina de Jesus foi a maior revelação segundo os depoimentos do compositor Elton Medeiros e do jornalista Sérgio Cabral para o Museu da Imagem e do Som (MIS), que acompanhava a delegação brasileira:

“O sucesso de Clementina foi tão grande, que ela teve que voltar ao palco quatro vezes. Elizeth, que ia se apresentar em seguida, depois do delírio da plateia, ficou um tanto insegura de entrar no palco. Na tentativa de acalmá-la, Elton lhe massageou uma das mãos e Clementina segurou-lhe a outra, dizendo: “Vai com Deus, minha filha”. Elizeth foi também muito aplaudida. ” (Elton Medeiros, MIS, 17/06/1987).



Foto 9 – Clementina chegando em Dakar – Arquivo Sérgio Cabral / MIS.

No Estádio da Amizade, junto ao público para o grande público, Clementina teve uma recepção ainda maior e foi tratada como uma rainha, segundo as palavras do jornalista Sérgio Cabral:

“Quando Clementina cantou, os africanos entraram em êxtase. Uma alucinação que eu nunca vi. Quando terminou o espetáculo, o pessoal invadiu. E, a Clementina agradecia, e o pessoal falava em dialetos. A maioria falava em francês, tinha alemão também. Aquelas línguas todas e as pessoas em cima de Clementina. E ela dizia: - “muito obrigado, meus filhos. Que Nossa Senhora da Conceição proteja vocês. ” Mal sabe ela, que, ali, ela era a própria Nossa Senhora da Conceição. Ela também falava para os gringos: “vão lá na minha casa, na rua Acaú, no Engenho Novo. ” (Sérgio Cabral, MIS, 05/06/1987).

A própria Clementina resume o que considerou ser toda aquela manifestação de euforia e admiração recebida pelo público africano:

“Foi um delírio! Verdadeiro delírio. No final todos nós tiramos até o sapato, e eu e a Elizeth”. (Clementina de Jesus, MIS, 28/02/87).

Em uma entrevista ao jornalista Flávio da Costa, da Revista Manchete, que acompanhou o grupo brasileiro em Dacar, apresentou suas percepções de como a delegação brasileira foi recebida no Festival. Sua avaliação apresenta alguns pontos em comum com os depoimentos do músico Elton Medeiros e do jornalista Sérgio Cabral, mas ele destacou a diferença da recepção à delegação brasileira para os dois públicos distintos nas apresentações no Teatro Daniel Sorano e no Estádio da Amizade. Primeiro, ele ressalta o espetáculo apresentado no Teatro:

“Aí o sucesso foi relativo, porque o público, em sua esmagadora maioria, composta por diplomatas europeus acostumados à África, não viu novidades na maioria dos números brasileiros. Tratava-se de uma história do nosso samba, desde os seus primórdios africanos, canções iorubás interpretadas por Clementina de Jesus, e até a sofisticada Bossa Nova, passando por outros gêneros do samba a cargo de Ataufo Alves e Elizeth Cardoso.” (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 8/5/1966).

Em seguida, o jornalista Flávio Costa, na mesma entrevista ao Diário de Notícias, apresenta as suas percepções sobre a apresentação de Clementina e Elizeth Cardoso no Estádio da Amizade, para o público popular:

“Bem, este mostrou-se amplamente receptivo à música brasileira, vibrando tanto com as canções de Clementina (e é curioso notar que dá compacta massa de 10 mil espectadores saíam muitos gritos de satisfação, evidenciando que algumas pessoas entendiam as frases em iorubá antigo, sobretudo do Daomel (onde essa língua é falada). Como ainda em relação às canções de Elizeth Cardoso, que obteve uma verdadeira consagração popular. Na rua, depois, as duas cantoras brasileiras foram efusivamente cumprimentadas por espectadores da véspera. E, o espetáculo terminou com milhares de pessoas pulando as marchinhas *Mamãe Eu Quero*, e *Cidade Maravilhosa*, tocadas em ritmo de Carnaval carioca.” (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 8/5/1966).

Clementina conta como foi recebida pela platéia popular no I Festival de Dacar em seu depoimento ao MIS:

“No Senegal você teve duas plateias diferentes: uma plateia de teatro e outra do povo. Foi um delírio. Um verdadeiro delírio. Todos nós tiramos os sapatos. Todos desceram do palco. Quem deu essa ideia foi o Elton. Quando ele cantou Cidade Maravilhosa, não ficou mais ninguém quieto. As mães onde eu estava se mexiam. Foi uma coisa!” (Clementina de Jesus, MIS, 28/02/87).



Foto 10 – Clementina de Jesus, Elton Medeiros e Paulinho da Viola em Dakar. Arquivo Sérgio Cabral / MIS.

Na volta ao Brasil, Clementina recebeu um novo convite para se apresentar no exterior, no Festival de Cinema de Cannes que foi realizado em 18 de maio de 1966 em Paris. O Brasil concorreu com o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, baseado na história de

Guimarães Rosa. Clementina integrava um grupo de representantes da música popular brasileira composta por Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Irmãs Marinho, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Wilson Simonal, o passista Joni e Mário Cabral. O que reafirma o seu potencial representativo da negritude no Brasil.

Implicações da volta à África

O I Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN) abriu uma nova perspectiva para conceber a cultura negra e as suas contribuições em meio a uma crítica sobre o colonialismo e o racismo. O período de 1960 e 1970, teve início um novo paradigma para pensar a questão racial no mundo, fruto de um contexto político do Pan-Africanismo, independência dos países africanos do colonialismo europeu, e dos movimentos de reivindicação dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Essa compreensão do mundo do negro na sociedade teve forte impacto também no Brasil. Alguns exemplos disso, foram na década de 1960, com o surgimento de Clementina de Jesus e sua conexão com nossa tradição original africana. Depois em 1970, com a reafrikanização do carnaval baiano e o surgimento do movimento Black Rio.

As décadas de 1960 e 1970 são momentos-chaves para a construção do discurso da negritude pela afirmação da cultura e das artes negras. Os movimentos por direitos civis americanos liderados por Martin Luther King, Malcom X e Marcus Garvey e dos Black Panthers, a afirmação da música negra americana por meio do soul, de Bob Marley e do reggae. Como também os movimentos de libertação das colônias portuguesas na África, a luta contra o “*apartheid*” na África do Sul. As mensagens de afirmação racial dos negros americanos, africanos e caribenhos eram ouvidas por todo o mundo através dos meios de comunicação de massa e seus ecos não tardaram a causar reações no Brasil, integrando-se dentro de uma proposta mundial de pan-africanismo, onde havia equivalência em todas as lutas contra a discriminação de negros e mestiços (Guimarães, 1998).

O movimento de reafrikanização e valorização da cultura popular no Brasil, iniciou-se na década de 30 na Bahia, com o discurso dos intelectuais folcloristas que classificava o

Candomblé e da Capoeira de Angola como representantes do que havia de mais “puro” e “autêntico” em relação à cultura africana no Brasil, resultado de um processo regional e nacional de construção de uma identidade brasileira original. No Rio de Janeiro, como na maior parte do sul e sudeste do país, as narrativas voltavam-se mais para a miscigenação, para uma concepção harmônica da mistura das nossas culturas originárias. (Dantas, 1988). Contudo, no cenário carioca, jornalistas e intelectuais ligados ao mundo do samba iniciaram na década de 1920 um processo de classificação e legitimação do samba de raiz, inserido na cultura da população negra do morro e da periferia da cidade. Na década de 1960, sob um contexto político de ditadura militar no país, os intelectuais nacionalistas de esquerda vão encontrar no samba urbano e de raiz uma bandeira de resistência cultural e política. Eles passam a construir um discurso de “autenticidade” e “pureza” em meio a invasão dos ritmos estrangeiros. Mas a conexão do samba de raiz carioca com a África iniciou-se com o surgimento de Clementina de Jesus em 1963, nesse momento que o samba finalmente ganhou sua cor. (Fernandes, 2010).

Essa cantora contribuiu como fator de enegrecimento do samba e da música popular, como um elo com a África primitiva. O aparecimento de Clementina no cenário musical possibilitou uma ampliação dos discursos dos folcloristas urbanos que passaram a conferir um lugar de “pureza” para o samba não apenas ligada à sua origem nos morros cariocas, mas também associada à negritude e à nossa origem africana. Clementina, nessa figuração, passou a corresponder a ligação entre a verdadeira cultura negra do Brasil e a “mãe África. As suas músicas e o sua presença negra constituíam, na fala dos intelectuais nacionalistas de esquerda, na manifestação da nossa tradição mais pura que precisava ser preservada como parte constituinte de nossa cultura nacional de origem, sob o risco de se perder. O samba negro encontrou sua materialização na aproximação com a África a partir de Clementina, tornando-se puro, original e negro.

No início do ano de 1966, Clementina recebe um convite do Itamarati para representar o samba negro primitivo no I Festival Mundial de Arte Negra de Dacar. A cantora foi selecionada para representar o Brasil em Dacar, Senegal e no Festival de Cinema em Cannes, Paris, pouco tempo depois ter tido a sua estreia na cena cultural carioca com os espetáculos *Menestrel* e *Rosa de Ouro* em 1963. Nesse período, intérprete apresentava uma música e uma

performance que constituía uma novidade entre os grupos de esquerda que conferiam legitimidade ao samba de raiz. Clementina aliava essa tradição musical às qualidades de sua etnia.

Os principais intelectuais a participarem da seleção da delegação brasileira, buscavam entre artistas negros e brancos, aqueles que apresentassem traços de “sobrevivência” e “resistência” da cultura negra no Brasil. A escolha de Clementina representava uma continuidade com a cultura africana originária, devido a sua memória dos cantos negros e da longevidade das suas experiências musicais junto ao seu grupo social. Nesse sentido, reforça o enquadramento de Clementina como mediadora entre dois mundos dentro da cultura popular negra, um tradicional, recém-saído do período escravocrata, que compõe as memórias de infância da cantora, e o um outro moderno e do samba urbano e de raiz.

Nesse período, em que o paradigma culturalista e a integração harmônica entre as três raças era dominante entre os intelectuais e folcloristas urbanos. A cultura popular era utilizada por esses grupos para compor um patrimônio nacional comum, ressaltando a solidariedade e tentando eliminar as diferenças étnicas e de classe. Nessa construção a herança do negro teve um papel destacado tanto nacionalmente como regionalmente, principalmente no estado da Bahia. No contexto carioca, essa exaltação da cultura negra inicia-se na década de 1960 e Clementina tem um papel decisivo na configuração desse samba negro.

A recepção impactante que Clementina recebeu no Festival de Dacar na noite do dia 19 de abril de 1966, no espetáculo que ela realizou para o povo africano no Estádio da Amizade, permitiu o encontro da cantora brasileira com a África e seu povo. Nessa apresentação, a seleção dos elementos artísticos a serem mostrados no show - os cantos em lundus, jongos e a música em dialeto Iorubá, *Bengelê*, a utilização do uso apenas das palmas para acompanhar a cantora, e a roupa branca típica da vestimenta de Baiana do Candomblé - não dependiam da escolha de Clementina, fugiam a sua autonomia e revelavam a formulação de seu enquadramento. Por outro lado, o que Clementina mostrou para o público africano com a sua presença de mulher negra e velha, o seu canto forte e rasgante, os gestos de suas mãos e sua dança provocou uma identificação entre o público africano com a sua África originária. O delírio do público com Clementina pôde ser visto por meio das falas em Iorubá

antigo que saía da plateia durante o show, e das respostas dadas à Clementina pelos africanos em seus dialetos ao final da sua apresentação, quando eles invadiram o palco. Naquela configuração, Clementina constituía para aquele público numa verdadeira divindade africana. Nas palavras do jornalista Sérgio Cabral, Clementina convertia-se, naquele momento, na própria figura de Nossa Senhora da Conceição, utilizada pela cantora para dar bênçãos ao seu público.

Imediatamente após o seu retorno ao Brasil, Clementina recebeu outro convite para se apresentar no exterior. Desta vez, ela integraria o grupo de representantes da MPB que se apresentariam no Festival de Cinema de Cannes, em Paris, a partir do dia 18 de maio de 1966. No entanto, nesse evento a participação dos cantores brasileiros em Cannes consistia apenas para entretenimento da plateia antes da exibição dos filmes concorrentes da mostra. Novamente, Clementina representa a nossa cultura afro-brasileira. O impacto da descoberta da cantora seguia repercutindo positivamente entre os intelectuais nacionalistas de esquerda e do Itamarati, e o público popular que a acompanhavam pelos meios de comunicação de massa, reforçando nossa identidade afro-brasileira.

Na volta das duas viagens internacionais pela África e pela França, a figuração de Clementina como um elo em relação às nossas origens africanas, proposta pelos folcloristas urbanos, encontrava repercussão nos meios de comunicação de massa. No final da década de 1960, as imagens e as falas vinculadas na imprensa escrita e na televisão, resultado do elevado crescimento da indústria cultural, possibilitavam a consolidação desse movimento de volta à África do qual Clementina era a principal expressão do samba carioca. Nos seus shows, a partir de então, a cantora apresentava-se com mais elementos que a identificava com as tradições africanas, como através da vestimenta de baiana do Candomblé. No momento anterior, durante os seus primeiros espetáculos, o *Menestrel e Rosa de Ouro*, essa caracterização não se apresentava de forma tão explícita. Ela acontece primeiramente nas apresentações de Quelé durante os festivais no exterior para a construção dessa figuração com o elemento “afro”.

No entanto, Clementina não parece ciente dessa figuração, como observou o produtor Hermínio Bello de Carvalho. Diferentemente, dos outros representantes da África “pura” e “originária”, como as mães e pais de santo do Candomblé e dos mestres de Capoeira Angola

da Bahia, como os mestres Pastinha e João Grande, Clementina não se identificava com a ancestralidade africana. (Castro, 2012). Tudo isso era muito novo para essa cantora, como para os cantores negros cariocas do samba de raiz que começavam a construir e perceber a negritude em sua associação com a herança africana. Os compositores Paulinho da Viola, D. Ivone Lara, Martinho da Vila, Gilberto Gil entre outros, foram estabelecendo uma relação com a ancestralidade de suas travessias entre o Brasil e a África nos festivais de arte e de música que tiveram início na década de 1960.

As viagens à terra de origem do samba empreendidas no começo da década de 1960-1980, por muitos sambistas e cantores da MPB tornaram-se importantes mecanismos de reafrikanização. Até então, entre a população de cor dos morros da cidade do Rio de Janeiro a África não se constituía em um motivo de exaltação e identificação. A busca dos “africanismos” tem início nas narrativas dos mediadores, jornalistas, intelectuais e produtores culturais cariocas. A valorização e a consciência da negritude para os músicos brasileiros aconteceram em decorrência do contexto internacional de crítica ao colonialismo e ao racismo, e de suas idas à África, fruto de intercâmbios e festivais de arte que ocorreram a partir da década de 1960. Um exemplo, foi a participação de Gilberto Gil no II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (Festac), em Lagos, na Nigéria, em 1977, que deu origem ao conceito e a gravação do seu LP *Refavela*, centrado nas reflexões do autor sobre a diáspora, e as contra - culturas urbanas e periféricas. (Castro, 2017).

Somente a partir da década de 1970, que as práticas da cultura afro-brasileira, voltaram a ser valorizadas como signo da “tradição”, “memória” e “ancestralidade”. Na década de 1970, ocorre um processo que ficou conhecido como “reafrikanização da música negra” no Brasil. Duas manifestações tiveram destaque, o movimento soul chamado de Black Rio e a reafrikanização do carnaval de Salvador. A partir desse momento, os cantores e compositores de samba começaram a incorporar em suas músicas a identificação racial, a valorização de ser negro e a conexão com sua origem afro-brasileira. Muitos artistas não demoraram a fazer uso de tais representações da negritude, o que acabou rendendo a eles muitos frutos simbólicos e econômicos, como foi o caso de Clara Nunes, Beth Carvalho, o Grupo Fundo de Quintal, entre outros. (Fernandes, 2012).

O samba carioca novamente chega a uma posição de destaque caracterizado por ser autêntico, não comercial e negro. A importante e consistente ligação do samba com a África acontece pela força desse movimento dos intelectuais nacionalistas de esquerda, a partir primeiramente da descoberta de Clementina por Hermínio Bello de Carvalho. Ela representa a mais consistente junção entre o gênero musical samba à representação de uma ancestralidade cultural afro-brasileira. (Fernandes, 2012). Contudo, a afirmação desse samba negro no seu início ainda não compõe uma narrativa baseada numa concepção heterogênea da cultura brasileira.

Clementina foi contemporânea aos processos de africanização internacional e ganhou um enquadramento que conectou o samba às características caras à negritude, dentro dessa configuração, novas narrativas entraram em disputa para conceber a cultura negra e a identidade desse grupo étnico, em meio a um contexto internacional de crítica ao colonialismo e ao racismo. Essa cantora passou a constituir em um ponto de inflexão para construção e renovação do movimento negro no Brasil. Dessa forma, ela possibilitou a abertura para a positivação do movimento África pelo Movimento Negro (MNU). O processo de homogeneização da cultura popular do qual Clementina fez parte como representante do Brasil negro na construção dos nacionalistas de esquerda, ganhou autonomia ao possibilitar a afirmação da alteridade e heterogeneidade da cultura negra. (Fernandes, 2012).

Nei Lopes em seu depoimento à Bevilacqua (1988), reproduz o impacto que a voz forte e rústica e a compreensão de Clementina como um elo perdido com a África.

“Eu sinceramente, de início não soube bem o que era aquilo: não era rock, não era bolero, não era bossa nova, não era nada daquelas coisas a que a gente estava acostumada. Mas o negócio é que aquilo me arrepiava todo e me dava vontade de chorar. Mais tarde, aos pouquinhos é que vim saber que aquele instante, com aquele grito, se iniciava o resgate, como disse Ary Vasconcelos, de um elo perdido.” (Nei Lopes, 27/08/87).

Nei Lopes em seu depoimento remete importância de Clementina ao construir um elo entre o Brasil e a África, ligando o gênero musical, samba, à representação de uma ancestralidade cultural afro-negra-brasileira.

“Graças àquele grito, a resistência negra se assumiu e tomou corpo. Porque aquele era o grito de uma África que o Brasil supostamente branco queria tirar de nossas cabeças. Era o acalanto, o conto, a lenda, a dança, da mãe e mulher negra que durante tantos séculos foi o único laço ligando nossos avós escravizados ao continente africano. Era o tapete mágico por onde deslizariam anos depois e uma de cada vez, Dona Ivone Lara e Jovelina, essas eternas pérolas negras.” (Nei Lopes, 27/08/87).

Muitos militantes do movimento negro partilhavam da opinião de Nei Lopes, de que Clementina era o elo vivo que ligava o Brasil com a África. Mas também, de que ela tornava possível a passagem de um país da democracia racial para um outro que permitisse a valorização da diversidade do povo negro, do orgulho da negritude e em oposição ao racismo. O que possibilitou o surgimento não só de um samba negro, mas também do Movimento Negro Unificado (MNU).

“Aquele grito era a ponte entre o trabalho da Frente Negra Brasileira, do Teatro Experimental do Negro, do Teatro Popular Brasileiro, da Orquestra Afro-Brasileira, era a ponte entre todo esse heroico trabalho interrompido e o IPCN, o Quilombo, o Ilê Aiyê, o Movimento Negro Unificado, que viriam depois.” (Nei Lopes, 27/08/87).

“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 de quintal mesmo, pagodão. Eles representam um elo de resgate vivo da nossa cultura. Depois de Clementina só resta a África para sabermos alguma coisa.” (Januário Garcia, presidente do IPCN, 17/07/87).

Outro militante do movimento negro concebe Clementina como uma resistência cultural ancestral, a mãe África.

“Clementina é a nossa mãe ancestral, é aquela pessoa que organizou nossa existencialidade enquanto negros nesse país.” (Paulo Roberto, militante do movimento negro, 29/08/87).

A partir de 1970 e 1980, o recrudescimento dos movimentos de reivindicação da negritude e a sua crítica à concepção da democracia racial no país, possibilitaram a construção de um outro discurso sobre as questões raciais no Brasil. A cultura afro-brasileira transforma-se em “cultura negra” e adquirisse nova conotação política, cuja a principal tônica era a denúncia da dominação racial. A luta política deslocava-se para o presente e chamava a população negra à reação. Dentro dessa perspectiva, os negros passavam a construir uma imagem e um discurso sobre eles próprios.

Em 1978, em meio ao período de abertura do regime militar, surge o novo Movimento Negro Unificado (MNU), institucionalizado em torno de demandas autônomas e de caráter afirmativo. O MNU diferenciava-se os movimentos anteriores. Ele buscou a afirmação da diferença e da valorização da cultura negra, sem estar baseado na integração ou assimilação nacional, característica dos movimentos negros anteriores. O novo movimento negro, diferente dos movimentos anteriores, buscou trazer para dentro de suas fileiras as manifestações populares nas quais grande número de negros tomava parte. Esse movimento

foi responsável por introduzir um modo de luta peculiar pontado de radicalismo, tanto com relação a afirmação cultural, como no domínio da política (Domingues 2007).

O aparecimento de Clementina no cenário artístico da década de 1960, possibilitou a um grupo de intelectuais e ativistas das artes populares, sob uma ideologia nacionalista de esquerda, encontrassem nessa cantora uma nova feição para o samba, que viria a ser considerada a mais autêntica, a afro-negro-brasileira. Nesse processo de seleção das memórias e enquadramento de Clementina que foi proposto por esse conjunto de mediadores, a origem escravista da cantora foi “realçada” com cores de uma ascendência de uma África pré-diáspora. Nesse sentido, o trânsito da Rainha Quelé entre os dois lados do Atlântico possibilitou aproximar a cantora e o Brasil dessa África de origem.

Contudo, outros efeitos não esperados pelos construtores simbólicos de Clementina foram revelados a partir da reafirmação do samba. A cantora apresentou uma nova estética que fez parte de importante movimento da música popular brasileira de afirmação de uma identidade negra ou afrodescendente, como também acabou por impulsionar o do movimento negro na luta por reconhecimento sobre novas bases. Mesmo tendo em vista o cenário internacional de movimentos sociais em oposição ao colonialismo e ao racismo, o surgimento de Clementina na cena musical carioca constituiu-se em diacrítico que reverberou tanto na afirmação identidade negra no mundo do samba, como na formação de uma militância política negra.

Conclusão

Clementina de Jesus foi descoberta nos anos 1960 por um grupo de intelectuais, os chamados folcloristas urbanos, sendo considerado por eles como representante de nossa mais genuína brasilidade. Essa concepção ideológica buscava o samba de raiz para reforçar a autenticidade de suas origens populares e ancestrais. Contudo, o enquadramento dado por esses intelectuais não permite compreender a história do samba e da cultura popular como um processo dinâmico e contingente e tampouco reconhece o protagonismo e a agência dessa cantora.

O presente trabalho se refere ao estudo da consagração e do prestígio da intérprete Clementina de Jesus nas décadas de 1960 e 1970 na cidade do Rio de Janeiro durante o período do Regime Militar. Junto com Clementina, uma geração de compositores e cantores de samba da periferia foi redescoberta e apresentada por um grupo de produtores e intelectuais de esquerda para um público de classe média. Clementina enquadra-se nesse modelo pensado pelos intelectuais do samba que buscavam na cultura popular uma expressão de nossa brasilidade mais autêntica. Contudo, ao longo da história, observa-se que esse enquadramento encontrou caminhos próprios daquele pretendido pelos intelectuais da época. Nesta tese procuramos analisar o protagonismo e o agenciamento de Clementina, a partir do potencial de sua presença e de sua voz na mídia e também junto ao seu público nos shows feitos ao longo de sua carreira.

O impacto que Clementina causou com seu desempenho no palco, colocou a intérprete no rol das grandes cantoras brasileiras. Ela chegou à cena cultural carioca no começo da década de 60, pelas mãos do produtor Hermínio Bello de Carvalho, que mantinha ligação com o mundo do samba e com as gravadoras, rádios e casas de shows. Desta forma, tem-se assim o início da carreira profissional de Clementina, mulher negra, neta de escravos, com 63 anos de idade.

O encontro entre o mediador e a cantora aconteceu quando ela e seu marido, Pé Grande, e outros amigos estavam na Taberna da Glória, local de festividades de Nossa Senhora da Glória, da qual Clementina era devota. Ao vê-la cantar, Hércílio Bello de Carvalho pede a ela permissão para gravar algumas de suas canções. Inicia-se nesse momento uma parceria que duraria até 1987, ano da morte de Clementina.

Até aquele momento, Clementina havia sobrevivido financeiramente como empregada doméstica nas casas de família. Um lugar destinado à maioria das mulheres negras e pobres que migravam do meio rural para a capital em busca de emprego. Mesmo distante da cena cultural, Clementina se mantém, ao longo da vida, cantando e participando de rodas de samba, do carnaval junto dos seus parentes e amigos ora como pastora, ora como intérprete de sambas, jongs e músicas católicas, pontos de macumba.

Embora o samba e o jongo sempre tivessem feito parte da sua vida, ela não nunca almejou uma carreira profissional como cantora. As possibilidades de vida para as mulheres negras de sua classe social eram reduzidas aos empregos domésticos e aos cuidados da casa e dos filhos. O culto à música de seus ancestrais e ao lazer em conjunto com a população pobre e negra da periferia, consistia em uma forma de resistência a uma vida de privações financeiras, serviços domésticos exaustivos em sua casa e nas casas das patroas que muitas vezes lhe exigiam mais de sessenta horas semanais de trabalho. Esse tipo de atividade lhe conferia pouca visibilidade junto ao mundo dos brancos ou do asfalto.

Era na música, junto ao seu povo, que Clementina conquistava alegria e reconhecimento. Mesmo sendo ainda secundário o espaço reservado às mulheres negras, o samba encontra-se reservado ao âmbito do lazer, dos momentos de folga, junto as pessoas da sua comunidade. A carreira profissional nunca foi um objetivo com possibilidade de ser almejado pelo seu grupo social de mulheres negras da periferia pobre e sem letramento, restava a elas o serviço doméstico e a relação com os cuidados, e não como uma opção ou escolha, mas como um único meio de vida, como um destino para essas mulheres.

Durante a ascensão Clementina, vivia-se um contexto nacional de ditadura militar que propiciou profunda modificação não apenas no cenário político, mas também no domínio da música popular. Durante este período de exceção, o samba e as expressões culturais populares

passam a constituírem-se em um emblema para os grupos de esquerda incomodados com a política nacional. O samba começa a desempenhar o papel de síntese “autêntica” da classe inferior, do Brasil verdadeiro, oposto à modernização conservadora promovida pelos militares. Sendo assim, observa-se o surgimento de um nacionalismo de esquerda no âmbito artístico, do qual Clementina terá um papel especial como representante deste Brasil “autêntico”, para depois se constituir em um símbolo do elo Clementina entre a cultura negra do Brasil e a “mãe” África.

As modificações e o controle do sambista e do próprio samba durante o Estado Novo para alça-lo a símbolo da nacionalidade brasileira, encontram opositores, intelectuais e jornalistas, que buscam valorizar o samba “autêntico” e “verdadeiro”, dando ênfase às produções populares “puras”. Conhecidos como folcloristas e tendo esse movimento contado com representantes desde a década de 1910, esse grupo denomina as produções por eles consideradas “puras” aquelas que possuem duas coordenadas: primeiro, a distância dos interesses econômicos, isto é, da relação com a indústria do disco e das estações de rádio; e também que estivessem vindo dos lugares entendidos como originários do gênero do samba, as casas das tias baianas no centro do Rio de Janeiro, e o samba do morro. Entre os intelectuais carioca do samba responsáveis por construir um samba autêntico estão: Tinhorão, Ricardo Cravo Albim, Sérgio Cabral Pai, Hermínio Bello de Carvalho e Lúcio Rangel.

A descoberta de nomes da música popular ligados ao chamado samba da raiz resultou também no enquadramento feito pelos intelectuais da época e sua procura pela construção cultural de um Brasil autêntico. Este engajamento romântico e revolucionário esteve presente em versões diferenciadas em relação à produção artística e musical do período, como nos espetáculos Zicartola, Opinião, Rosa de Ouro, Noitada do Samba; em LP's como Elizete sobe ao Morro, entre outros. Como resultado dessa aproximação com os compositores e cantores do morro, o público de classe média descobriu Cartola, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Clementina de Jesus, entre outros.

Os discursos dos folcloristas urbanos utilizam a cultura popular como estratégia de construção da nação. Numa atitude política-cultural, essa narrativa procura resgatar parte do passado que se considera estar em processo de permanente perda, como valores, instituições e objetos associados à uma cultura, tradição ou memória. Desta maneira, o samba de raiz

aparece como um objeto a ser apropriado para manter a continuidade e integridade do que se define como identidade e memória nacional. Essa visão resulta em um enquadramento mítico do processo histórico considerando a cultura e o passado de forma homogênea e sujeito à destruição. Dessa forma, acaba por não levar em consideração os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos. Essa unidade imaginária corresponde ao nosso passado nacional, primitivo, no exótico e no popular, etc. Algo que se quer e que se busca num permanente desejo pela autenticidade que também é efeito da mesma concepção de perda (Gonçalves, 1996).

O encontro de Clementina com Hermínio na Taberna da Gloria, quando o produtor musical descobre a cantora, reafirma para ele as concepções que estavam sendo gestadas entre os grupos dos folcloristas da época em relação a cultura brasileira e a música popular. Ela se enquadra nessa representação do samba autêntico e de raiz por apresentar cantos ancestrais do período pós-escravidão. Como também, por apresentar um timbre de voz único. Em seu depoimento Hermínio mostra-se impressionado ao ver pela primeira vez Clementina, uma mulher negra e já idosa com vestes brancas como uma baiana do candomblé cantando com o mesmo timbre forte e rouco.

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

A história foge ao enquadramento que se queria fazer sobre Clementina, por meio do protagonismo que a presença de Clementina impõe no palco. Ela surpreende a todos com sua voz, sua dança e alegria, e sua cor. Nesse momento, ela rompe com os padrões estéticos e a representatividade do corpo negro. Essas imagens públicas de Clementina criaram novas inquietações para a representação da mulher negra no Brasil. O potencial da Clementina consiste em sua própria presença que denuncia o silenciamento histórico e rompe com os

padrões de representação do corpo feminino negro. Rainha Quelé rompe com os estereótipos e a invisibilidade característico da presença da mulher negra da periferia, de um corpo marcado pelos rótulos dados à “Mãe Preta”, como mulher ingênua, bondosa e subserviente. A “Mãe Preta” ganha novos contornos, de mãe de santo, de mãe cantora, e, é essa mesma mãe que chama para vadiar. A expressão da composição feita para Clementina por Elton Medeiros, “*Não vadeia Clementina, fui feita para vadiar*”, deixa claro que Clementina não aceita o lugar destinado a ela, dessa forma, ela vai em busca de posições fora do padrão de representação destinado às mulheres negras da periferia.

Clementina atinge com sua visibilidade em corpo e voz, também um papel político. O que tornou possível a essa intérprete romper com os padrões estéticos vigentes e quebrar com as representações tradicionais sobre o papel da mulher negra, do corpo negro e das cantoras de samba no morro e na cidade. Segundo Fernandes (2015), ela possibilita uma abertura para a positivação do movimento África pelo Movimento Negro. O carácter mais afirmativo e de resgate e valorização em relação à população negra e suas expressões culturais, somente veem à tona a partir da década de 1970. Desta forma, Clementina constitui parte desse processo de valorização de um samba de cor e de outra representatividade para as mulheres negras.

Esse texto pretendeu abrir uma discussão sobre a representação de Clementina enquanto um elo com a África pré-diáspórica, a partir da construção de um regime de historicidade baseado na retórica da perda e na busca de uma autenticidade com essa África original. Algumas questões são colocadas para pensar a priori: por que Clementina se africanizou? Como ela negociou essa imagem? Como os intelectuais se relacionaram com a África? Como o Movimento Negro tomou Clementina como referência de africanidade?

Segundo Stuart Hall (1996), em seu artigo *Identidade Cultural e Diáspora*, as noções de raça e etnia que compõem a construção das identidades negras devem ser vistas no interior de estruturas de representação perpassadas pelas relações de poder, como algo dinâmico e alternativo à noção essencialista de raça. Nesse sentido, no âmbito da história afro-brasileira, as reflexões de Hall contribuem para refletir sobre as reinvenções da África, como os afro-brasileiros têm se apropriado da África, conferindo novos significados a partir do Brasil.

Partindo dessa crítica à construção de uma identidade fixa baseada na origem, procurou-se pensar a trajetória de Clementina de Jesus a partir de várias presenças e interações com grupos diferentes e deslocamentos ao longo de sua vida. A presença da memória da escravidão de seus pais na sua infância rural em Valença (lundu, jongo, corimas, partido alto, cantos de pastorinhas, reisados, batucadas); presença na igreja católica como pastorinha na adolescência; presença nas rodas e nas escolas de samba já na cidade (samba urbano); e a presença na música profissional e as interferências e mediações de intelectuais e artistas.

De acordo com o que foi abordado, a pesquisa sobre a trajetória de Clementina passou a levar em conta a sua origem ancestral africana do período escravocrata no Brasil, mas sem se calcar em essencialismos, incorporando-os ao longo da história e de suas estruturas de representação. As diferentes presenças e polifonias presentes na música e na cultura negra conferem novos sentidos ao presente, entendendo a identidade cultural negra de forma dinâmica e em suas relações conflituosas de disputas da memória e de poder. Os intelectuais ao buscarem essa memória de uma africanidade autêntica, deixaram de perceber o dinamismo e a contingência do jogo da memória entre o lembrar e o esquecer, que permite novas interações com o presente e interpretações desse passado.

Bibliografia

- ABREU, Marta & SOIHET, Raquel. Cultura Popular: um conceito várias histórias. In: *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.
- ABREU, Marta. *Cultura Popular: um conceito de várias histórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- AMADO, Janaína e Ferreira, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- BEVILÁQUA, Adriana Magalhães et ali. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1998.
- BRITO, Clovis C. *A Economia Simbólica dos Acervos Literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, UnB, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2005.
- CARDOSO, Claudia P. *Outras Falas: feminismos na perspectiva das mulheres negras brasileiras*. Tese de Doutorado. Salvador PPGNEIM/UFBA, 2012.
- CARNEIRO, Edison. *A Sabedoria Popular*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, Dalila V. “Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodré (1903-1975): a construção “feminina” de carreiras “masculinas” no universo da música erudita”. *Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres. Arquivos CMD*. UnB, Vol. 2, n.2. Brasília, 2014.
- CARVALHO, Hermínio Bello. *Taberna da Glória e Outras Glórias*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Mestre João Grande, na Roda do Mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2010.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Refazenda: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2017.

- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Beco do Açougue, 2013.
- COELHO, Heron. *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. Valença, 2001.
- COLLINS, Patrícia H. *Black Feminist Thought: knowlegde, consciouness, and politics of empowerment*. New York / London: Routledge, 2000.
- COSTA, Claudia J. de Lima. “Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa: observação sobre ética e prática feministas decoloniais”. In BIDASCA, Karina Andrea, *Legados genealogias e memórias poscoloniales*. Buenos Aires: E. Godot, 2014.
- DAMATTA, Roberto. *Revitalizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2010.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.
- DINIZ, André & CUNHA, Diogo. *Nelson Sargento: samba da mais alta patente*. Rio de Janeiro: Ed: Ofincina do Parque, 2012.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Revista Tempo. 2007, vol 12, n23, pp.100-122.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, Vol. 1.
- ENTMAN, Roberto M. “Framing: toward a clarification of a fractured paradigm.” *Journal of Communication*, 43(4): 51-58.
- FARIAS, Edson. “Dilema da identidade: os rataplãs do Olodum, políticas de significado e o campo do etnopolular no Brasil”. *Revista Ciências Sociais Unisinos*: São Leopoldo, Vol.50, n.3, p.265-280, 2014.
- FERNANDES, Dimitri C. *E o Samba se Enegrece: A Rainha Quelé*. 36º Encontro Anual da Anpocs. Caxambu-MG, 2015.

- FERNANDES, Dimitri C. *Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH – USP, 2010.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini. *A Cor do Samba*. Rio de Janeiro: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2009.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini. “A Rainha Quelé: Raízes do Empretecimento do Samba.” *História: Questões e Debates*, ano 32, n.63, 2015.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini. *E, o Samba se Enegrece: A Rainha Quelé*. 36º Encontro Anual da Anpocs. São Paulo: Águas de Lindóia, 2012.
- FERNANDES, Wagner. *Clara Nunes: a guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne - Marie. *A história da Narração em W. Benjamin*. São Paulo. Perspectiva, 1994.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GOFFMAN, Erving. *Interaction Ritual: essays on face to face behavior*. Nova York: Pantheon Books, 1967.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GONÇALVES, José Reginaldo. “O mal-estar do patrimônio: identidade, tempo e destruição.” *Estudos Históricos*, v.28, n.55, 2015.
- GONÇALVES, José Reginaldo. “Em Busca da Autenticidade: ideologias culturais e concepção de nação no Brasil”. In Gláucia Villas Bôas e Marco Antônio Gonçalves (orgs). *O Brasil na Virada do Século: o debate dos cientistas sociais*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1995.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil*. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Tese de Doutorado, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HALL, Stuart. "Identidade Cultural e Diáspora". *Revista do IPHAN*, n.24, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações*. Belo Horizonte: UFMG, 2003
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC- Rio: Apicuri, 2016.
- HOBBSAWN, Eric e Ranger, Terence (orgs). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- KOFES, Suely. *Uma Trajetória em Narrativas*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2001.
- LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 180 - 182.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LUGONES, María. "Feminismo, epistemologia e apostas decoloniais en Abya Yala". In Yuderlys Espinosa Mimoso, Dianna Gomez, Karina Ocho Menoz. *Colonialidade e Gênero*. Popayan: Ed. Univ. Del Cauca, 2014.
- MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brasil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, Duke. University Press, 2004.
- MENDONÇA, Ricardo F. & SIMÕES, Paula G. "Enquadramento: diferentes operacionalizações de um conceito." *RBCS*, Vol. 27, n. 79, 2012.
- MICELI, Sergio. *Relegação Social e Chance Literária*. In Eleotério, Maria de L. *Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entre século (1890 – 1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MIRA, Maria Celeste. "Do Recalque ao Realce: o enegrecimento da cultura popular brasileira e o jogo das identidades". *Repos*, v.14, n.28, Jul/Dez, 2017.
- MIRA, Maria Celeste. "Entre a Beleza do Morto e a Cultura Viva: mediadores da cultura popular da São Paulo na virada do milênio." São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.
- MOREIRA, Núbia R. *A Presença das Compositoras no Samba Carioca: um estudo da trajetória de Tereza Cristina*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, UnB, 2013.

- MOREIRA, Núbia R. "Samba de Autoria Feminina. Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres. " *Arquivos CMD*. Vol 2, n.2. Brasília, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares. " *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUCSP*. São Paulo, n.10, pp.7-28, 1993.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D' Água, 1992.
- PAVAN, A. *Timoneiro: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2006.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Ed. Contexto, 2015.
- POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio. " *Estudos Históricos*, vol. 2, nr.3, 1989.
- RAPCHAN, Eliane Sebeika. *Hannah Arendt – Rahel Levin: duas biografias, sujeito e espelho*. Cadernos Pagu (22), 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- ROSSI, Gustavo. *O intelectual feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp, 2015.
- ROUSSO, Henry. *A Memória não é mais o que era*. In Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 94 e 95.
- SANDRA, Harding. *Ciência e Feminismo*. Madrid: Morata, 1996.

- SANDRONI, C. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar & UFRJ, 2001.
- SANDRONI, C. *Feitiço Descendente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed: UFRJ, 2001.
- SANSONE, Livio. “Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, vol.27, n. 79, São Paulo, 2012.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade. O local e o global nas relações sociais, cultura e identidade negra no Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.
- SANTOS, Mariza Veloso Motta & MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura e memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem Preto nem Branco, muito pelo contrário. Cor e Raça na sociabilidade Brasileira*. São Paulo: Ed. Claro Enigma, 2012.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Ed. 34, 2013.
- SILVA, Luciana L da. *Rosa de Ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*. Tese de Mestrado. Niterói, UFF, 2011.
- SILVA, Marília Barbosa da & OLIVEIRA, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SIMAS, Luiz Antônio & MUSSA, Alberto. *Samba de Enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STROUD, S. *The Defense of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Ashgate, 2008.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VASSALO, Simone Pondé. *Capoeiras e Intelectuais: uma construção coletiva da capoeira autêntica*. CPDOC/FGV. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 32, 2003.

VASSALO, Simone Pondé. *Resistência ou conflito? O Legado Folclorista nas Atuais Representações do Jogo da Capoeira*. São Paulo: Revista de Antropologia (UFPR), 2006.

VILHENA, Luís. Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte & Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANEXO I

Discografia de Clementina de Jesus⁶

1- Discos Individuais: legenda

<u>Nº</u>	<u>Título</u>	<u>Gravadora</u>	<u>Ano</u>
01	Clementina de Jesus	Odeon	1966
02	Clementina, cadê você?	MIS	1970
03	Marinheiro Só	Odeon	1973
04	Clementina de Jesus	Odeon	1976
05	Clementina e Convidados	Odeon	1979

⁶ Informações da discografia de Clementina de Jesus foram retiradas de Bevilacqua, Adriana Magalhães et ali. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1999, páginas 113 – 116.

1.1- Clementina de Jesus (Odeon, 1966).

<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Autor</u>
Piedade	Partido - Alto	Tradicional
Candonga me chamou	Jongo	Tradicional
Barracão é seu	Samba	Tradicional
Tava dormindo	Moda Mineira	Tradicional
Orgulho hipocrisia	Samba	Paulo da Portela
Coleção de passarinhos	Samba	Paulo da Portela
Garças pardas	Samba	Zé da Zilda e Cartola
Esta melodia	Samba	Bubu e Jamelão
Tute de madame	Batucada	Tradicional
Vinde, vinde companheiros	Canto de Pastorinhas	Tradicional

1.2 – Clementina, cadê você? (MIS, 1970).

<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Autor</u>
Vai Saudade	Samba	Candeia e David Pandeiro
Deus nos salve a casa santa	Moda	Folclore
Ogum megê	Corima	Folclore
Bendito louvado, ó Ganga	Corima	Folclore
Lá no mato tem Ganga	Corima	Folclore
A Maria começa a beber	Batucada	Folclore
Tomé	Batucada	Folclore
Sei lá Mangueira	Samba	Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho
Beira mar	Corima	Folclore
Trancelin	Moda	Folclore
A velha do acarajé	Moda	Folclore
Sereia	Corima	Folclore
Cercar paca	Jongo	Folclore
A coruja comeu meu curió	Batucada	Folclore

A Mangueira é lá no céu	Samba	Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho
--------------------------------	--------------	--------------------------------------------------------------

1.3 - Marinheiro Só (Odeon, 1973).

<u>Título</u>	<u>Autor</u>
Marinheiro só	Caetano Veloso
Na linha do mar	Paulinho da Viola
Madrugada	Antonio Mota e B. Miranda
Sai de Baixo	Eduardo Marques
Tarará	Arranjo e adaptação Clementina
Essa nega pede mais	Paulinho da Viola
Moro na roça	Adaptação de tema popular de Xangô da Mangueira e Zagaia
Oração de Mãe Meninha	Dorival Caymmi
Fui pedir às almas santas	Arranjo e adaptação Clementina
Atraca, atraca	Arranjo e adaptação Clementina

Incelença	Arranjo e adaptação Clementina
Abaluaiê	Waldemar Henrique
Me dá o meu boné	Pandeirinho

1.4 - Clementina de Jesus (Odeon, 1976).

Participação Especial: Carlos Cachaça.

<u>Título</u>	<u>Autor</u>
Pergunte ao João	Helena Silva e Hilton Costa
Incompatibilidade de Gênios	João Bosco e Aldir Blanc
Olhar assim	Paulo da Portela
Ingenuidade	Serafim Adriano
Defesa	Mirabeau, Jorge Gonçalves e Vital de Oliveira
Ajoelha	Batelão e Silvio
Não quero mais amar a ninguém	Zé da Zilda, Carlos Cachaça e Cartola
Itinerário	Carlos Cachaça

Lacrimário	Carlos Cachça
Picapau	Arranjo e adaptação Clementina de Jesus
Carreiro bebe	Arranjo e adaptação Clementina de Jesus
Os escravos de Jo	Milton Nascimento e Fernando Brant
Alegria do carreiro	Arranjo e adaptação Clementina de Jesus
Ensaboa	Cartola
Peixeira catita	Arranjo e adaptação Clementina de Jesus
Lapa	Arranjo e adaptação Clementina de Jesus

1.5 - Clementina e Convidados (Odeon, 1979).

<u>Título</u>	<u>Autor</u>	<u>Participação Especial</u>
Tantas voce fez	Candeia	Cristina Buarque
Embala eu	Albaleria	Clara Nunes
Cocoroco	Paulo da Portela	Roberto Ribeiro

Olhos de azeviche	Jaguarão	-----
Boca de sapo	João Bosco e Aldir Blanc	João Bosco
Laçador	Catoni e Clementina	-----
Assim não, Zambi	Martinho da Vila	Martinho da Vila
Na hora da sede	Luís Américo e Braguinha	-----
Sonho meu	D. Ivone Lara e Délcio Carvalho	D. Ivone Lara
Torresmo à milanesa	Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro	Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro
Caxinguelê das crianças	José Ventura	-----
Papel reclame	Nelson Sargente	-----

2- Discos Coletivos: legenda⁷

<u>Nº</u>	<u>Título</u>	<u>Gravadora</u>	<u>Ano</u>
01	Rosa de Ouro	Odeon	1965
02	Rosa de Ouro – Vol. 2	Odeon	1967
03	Gente Antiga	Odeon	1968
04	Mudando de Conversa	Imperial	1968
05	Fala Mangueira	Odeon	1968
06	O Canto dos Escravos	Eldorado	1982

⁷ Informações da discografia de Clementina de Jesus foram retiradas de Bevilacqua, Adriana Magalhães et ali. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1999, páginas 113 – 116.

2.1 – Rosa de Ouro (Odeon, 1965).

Participação: Clementina de Jesus, Aracy Cortes, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescar do Salgueiro.

Título	Gênero	Autor
Rosa de Ouro	Samba	Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros e Paulinho da Viola
Quatro crioulos	Samba	Elton Medeiros e Joacyr Santana
Dona Carola	Samba	Nelson Cavaquinho, Norival Bahia e Walto Feitosa
Pam pam pam	Samba	Paulo da Portela
Senhora rainha	Marcha-rancho	Heitor Villa Lobos e Hermínio Bello de Carvalho
Ai yoyô (Linda Flor)	Samba - canção	H. Vogeler, Luis Peixoto e Marques Porto
Os rouxinóis	Marcha-rancho	Lamartine Babo

Jura	Samba - maxixe	Sinhô
Escurinho	Samba	Geraldo Pereira
Se eu pudesse	Samba	Zé da Zilda
Nem é bom falar	Samba	Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos
Sobrado dourado	Partido - alto	Folclore
Clementina, cadê você?	Partido - alto	Elton Medeiros
Benguelê	-----	Folclore
Boi não berra	-----	Folclore
Sia Maria Rebôlo	-----	Folclore
Marapaêma	-----	Folclore
Nascente de uma semente	Samba	José Ramos
Bate-canela	Lundu	Folclore
Semente do samba	Samba	Hélio Cabral

2.2. Rosa de Ouro Volume II (Odeon, 1967).

Participação: Clementina de Jesus, Aracy Cortes, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescar do Salgueiro.

<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Autor</u>
E a rosa voltou	Samba	Jair Costa
Rosa de Ouro	Samba	Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros e Paulinho da Viola
Quatro crioulos	Samba	Elton Medeiros e Joacyr Santana
Cântico à natureza	Samba enredo	Nelson Mattos e Jamelão
Isso é que é viver	Samba	Pixinguinha e Hermínio Bello de Carvalho
Flor do lodo	Samba	Ary Mesquita
A harmonia das flores	Marcha - rancho	Pixinguinha e Hermínio Bello de Carvalho
Francesa no morro	Samba - maxixe	Assis Valente

Palmares	Samba enredo	Noel Rosa, Anescar e Walter Moreira
Psiquiatria	Samba	Elton Medeiros e Zé Ketti
Degraus da vida	Samba	Nelson Cavaquinho, Cezar Brasil e Antonio Braga
Mulher fingida	Samba	Bide e Cartola
O que será de mim	Samba	Ismael Silva e Nilton Bastos
Que samba bom	Samba	Geraldo Pereira e Arnaldo Passos
Só para te chatear	Samba	Príncipe Pretinho
D. Maria devagar	Partido alto	Folclore
Clementina, cadê você?	Partido alto	Elton Medeiros
Santa Bárbara	Samba - macumbeiro	Folclore
Mulato calado	Samba	Marina Baptista e Benjamin Baptista

Minha vontade	Samba	Chatinho
Quem sabe um dia?	Samba	Paulinho da Viola

2.3 - Gente Antiga (Odeon, 1968).

Participação: Clementina de Jesus, Pixinguinha e João da Baiana.

<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Autor</u>
Roxá (3)	Batucada	Folclore
A tua sina	Samba	Folclore
Mironga de moça branca	Corima	Folclore
Estácio, mangueira	Samba	Folclore

2.4 – Mudando de Conversa (Imperial, 1968).

Participação: Cyro Monteiro, Nora Ney, Clementina de Jesus e o Conjunto Rosa de Ouro.

<u>Título</u>	<u>Autor</u>
Sabiá	Maurício Tapajós e Joaquim Cardoso
Mulato samba	Noel Rosa
Leva meu samba	Ataulfo Alves

2.5 – Fala Mangueira (Odeon, 1968).

Participação: Odete Amaral, Cartola, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachça.

<u>Título</u>	<u>Autor</u>
Lá em Mangueira	Heitor dos Prazeres e Herivelto Martins
Alegria	Cartola
Saudosa Mangueira	Herivelto Martins

Sabiá de Mangueira	Frazão e B. Lacerda
Despedida de Mangueira	B. Lacerda e Aldo Cabral

2.6 – O Canto de Escravos (Estúdio Eldorado, 1982).

Participação: Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme.

Foram gravados 14 cantos, colhidos por Aires da Mata Machado Filho e registrado no livro “ O negro e o garimpo em Minas Gerais”. Clementina de Jesus interpreta os cantos I, II, V, VII e XII.⁸

⁸ Clementina de Jesus fez várias participações especiais em Lps de vários artistas como: Clara Nunes, Milton Nascimento, Aniceto do Império, Alceu Valença, entre outros.