CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

UM CORPO NO MUNDO:
LUGARES, MEMÓRIAS AFRO-DIASPÓRICAS E TRAJETÓRIA SOCIOESPACIAL DE CLEMENTINA DE JESUS

Aline Nascimento Delfino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Patrício Pereira Alves de Sousa

Rio de Janeiro

Junho / 2024

UM CORPO NO MUNDO:
LUGARES, MEMÓRIAS AFRO-DIASPÓRICAS E TRAJETÓRIA SOCIOESPACIAL DE CLEMENTINA DE JESUS

Dissertaçãa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Étnico-Raciais.

Aline Nascimento Delfino

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Patrício Pereira Alves de Sousa - Cefet/RJ – Orientador

_____

Membro interno, Professor Dr. Dyego de Oliveira Arruda – Cefet/RJ

_____

Membro externo, Professora Dra. Ana Maria Martins Queiroz – PMBH

_____

Membro externo, Professora Dra. Maria Simone Euclides – UFV

Rio de Janeiro
Junho / 2024

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

D349 Delfino, Aline Nascimento
Um corpo no mundo: lugares, memórias afro-diaspóricas e trajetória socioespacial de Clementina de Jesus / Aline Nascimento Delfino. — 2024.
135f. + anexo : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2024.
Bibliografia : f. 126-135
Orientador: Patrício Pereira Alves de Sousa

1. Jesus, Clementina de, 1901-1987. 2. Cantoras - Brasil. 3. Trajetórias espaciais. 4. Memória. I. Sousa, Patrício Pereira Alves de (Orient.). II. Título.

CDD 927.8164

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho *in memorian* a minha ancestralidade, meus avós maternos: Dorcílio Bernardo e Ana Prepedina, e aos paternos Conceição Delfino e Maria Caetana (vô Quininho e vó Bijoca). Vocês não tiveram oportunidade de estudar, felizmente realizo em mim um sonho de vocês. Isso foi por vocês!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Criador Maior, pela possibilidade da vida, do saber e aprender, da saúde para gozar de tantos bons momentos, desde que abro meus olhos até o meu deitar.

Clementina, cadê você?, refrão de um samba de Clementina de Jesus, que sigo aos meus agradecimentos. Aonde quer que esteja, gostaria de te agradecer pelo privilégio de tê-la como uma inspiração para minhas escritas. Por tantas vezes escrevi seu nome aqui e em outros escritos, mas sempre procurei fazê-lo com o máximo de zelo e carinho. Por vezes me perguntei: será que estais feliz com o que escrevo sobre você? E nos sonhos obtinha minhas respostas. Eu espero que você continue sendo foco para outros trabalhos que virão. Em respeito ao seu legado, a sua ancestralidade e as suas memórias, o meu muito obrigada Rainha Quelé!

Em meio a tantos acontecimentos, incertezas, perdas e dúvidas de minha trajetória neste curso de pós graduação, houve uma pessoa que sempre me ofereceu seu conhecimento, seu afeto e sua paciência, meu orientador Patrício Pereira Alves de Sousa. Te agradeço em palavras por todas as trocas, pelas conversas, áudios (por vezes chorosos de minha parte) e você sempre ali disposto, atento até nas minhas ausências. Chegar até aqui para mim só foi possível pelo seu incentivo e por isso não consigo mensurar a gratidão eterna que terei por você. Ser sua orientanda e sua aluna, me permitiu tornar-me uma pesquisadora com conhecimentos étnico-raciais e foi você o primeiro a me apresentar este caminho. Com certeza serei uma profissional melhor daqui por diante, graças as suas contribuições.

Aos meus pais, Maria Neuza e Eli, que sempre me apoiaram em cada escolha e me acolheram em cada crise. Obrigada por terem sido sempre tão atentos e amorosos. Agradeço por esses últimos anos de mestrado e, por desde sempre, me falarem da importância da generosidade, da persistência e da calma. Tem muito de vocês em mim e neste texto.

Aos meus filhos Lívia e Rodrigo, o meu muito obrigado por entenderem as ausências da mamãe. Obrigado pelo silêncio para as minhas leituras, obrigado pelo ombro nos meus momentos de choro. Quero ser o exemplo para vocês. Escolham sempre o caminho do saber, porque deste vocês nunca se perderão.

Ao meu esposo Guilherme, que no primeiro momento não compreendeu minha escolha, mas depois foi meu fiel escudeiro em tudo o que precisei. Soube me ouvir, me amparar quando achei que tinha perdido toda minha pesquisa por uma pane no computador. Em cada etapa vencida, lá estava você feliz por mim. Obrigada meu bem por ser meu porto seguro!

Aos meus irmãos e amigos, o meu muito obrigado! Vocês sempre me fortaleceram a seus modos, mesmo de longe se fizeram perto de mim. Souberam entender meus momentos de ausência. Vocês me lembram as flores e como reflorescer é importante, assim como o sol, a água e a terra, as plantas necessitam também de carinho e cuidados, como nós seres humanos.

À professora Ana Maria Queiroz agradeço pelo carinho, por trazer suas contribuições sob a visão da Geografia e por me acompanhar mesmo que de longe minha caminhada acadêmica, minha gratidão. Ao professor Dyego Arruda, sempre tão gentil e solícito agradeço pelo carinho, amizade e por aceitar-me como estagiária durante um semestre. Aprendi muito com seus conhecimentos. Ao professor Renan e professora Simone, sou grata por estarem comigo durante o processo de qualificação e por aceitarem o desafio de novamente estarmos juntos na defesa. Com o olhar criterioso ao mesmo tempo cheios de afetos, tem muito das contribuições de vocês aqui nesta pesquisa.

Aos Rafas, um do RJ, o outro de JF. Sou grata pela amizade, pelas conversas no whatsapp, pelo apoio e carinho. Nunca me esquecerei de vocês. Gratidão também a minha amiga Fernanda, pelo auxílio e pelas correções ortográficas e gramaticais desta pesquisa.

Aos colegas de mestrado e doutorado da turma 2021.3, sou grata pelas trocas, aprendizado e, especialmente, pelo que pude aprender, refletir e elucubrar em torno do feminismo, do racismo, das espacialidades e de nossas africanidades. Agradeço a todo grupo pelas risadas, comilanças e carinho, inclusive pelos (poucos), mas importantes encontros que tivemos regados a comidinhas veganas da Cris e umas cervejinhas.

Agradeço ainda ao CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – pela bolsa concedida (Processo 88887.662697/2022-00), fundamental para a realização desta pesquisa. Ao Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/*campus* Maracanã), ao Programa de Pós Graduação em Relações Étnico-Raciais, seus funcionários e professores. Agradeço pela oportunidade de ter aulas com professores incríveis e desfrutar de estrutura ímpar que muito contribuiu para meus estudos. Por fim, agradeço às mulheres sambistas que tive o prazer de ouvir até aqui. Foi a poesia de suas canções e existências que permitiram a leitura feminista e recheada de potencialidades que estão presentes nesta pesquisa.

RESUMO

Um corpo no mundo:
lugares, memórias afro-diaspóricas e trajetória socioespacial de Clementina de Jesus

O presente trabalho pretende analisar a trajetória socioespacial da cantora Clementina de Jesus, também conhecida como Quelé, e toda mobilidade decorrente do processo de deslocamento de uma mulher negra ao longo do século XX. Para tal, são feitos diálogos com os conceitos de lugar e as questões étnico-raciais que foram tão presentes em sua vida e obra artística, como, a corporeidade e a memória ancestral. A cantora foi uma representante musical e artística de nossas heranças africanas e que forjou elementos representantes da diáspora, como resistência, religiosidade, identidade e ressignificação cultural na população negra do Brasil. Alguns pontos nesta pesquisa vão ao encontro de reconstruir os lugares que perpassam pela trajetória de Clementina através dos enquadramentos narrativos presentes em documentários e registros audiovisuais que retratam sua vida, através de recortes de entrevistas concedidas por ela, familiares e amigos. Para o embasamento metodológico a escolha foi por uma proposta antirracista e anticolonial e que possibilite o pensar e o sentir do sujeito negro, como as Geografias Negras que visam compreender epistemologicamente a trajetória enegrecida da cantora Clementina de Jesus.

Palavras-chave: Clementina de Jesus; trajetória socioespacial; lugar; memória; diáspora.

ABSTRACT

One body in the world:
places, afro diasporic memories and socio-spatial trajectory of Clementina de Jesus

The present work intends to analyze the socio-spatial trajectory of the singer Clementina de Jesus, also known as Quelé, and all the mobility resulting from the displacement process of a black woman throughout the 20th century. Ethnic-racial issues that were so present in his life and artistic work, such as corporeity and ancestral memory. The singer was a musical and artistic representative of our African heritage and forged representative elements of the diaspora such as resistance, religiosity, identity and cultural re-signification in the black population of Brazil. Some points in this research are in line with reconstructing the places that permeate Clementina's trajectory through the narrative frameworks present in documentaries and audiovisual records that portray her life, through clippings of interviews given by her, family and friends. For the methodological basis, the choice of an anti-racist and anti-colonial proposal that enables the thinking and feeling of the black subject, such as Geoografias Negras, which aims to epistemologically understand the blackened trajectory of the singer Clementina de Jesus. According to the African thinker Hampâté Bâ, we can consider Clementina as a "living tradition" clothed with dense culturality and black ancestry.

Keywords: Clementina de Jesus; socio-spatial trajectory; place; memory; diaspora.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Foto de Clementina no desfile da Mangueira na ala das baianas, em 1970 51
Figura 2- Foto de Clementina e Candeia no desfile da Escola de Samba Grande Quilombo. 64
Figura 3- Foto de Clementina posando para fotos que seriam utilizadas para a capa de seu disco, em 1971 69
Figura 4- Cartaz do 1º Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar..... 102
Figura 5- Foto de Clementina e seu marido Albino desembarcando em Dakar, em abril de 1966 106
Figura 6- Foto de Clementina, Elton Medeiros (de óculos) e Paulinho da Viola, em Dakar 108
Figura 7- Foto do busto de Clementina de Jesus erguido na praça da Bandeira, em Valença. 118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVC – Acidente Vascular Cerebral

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros MMN – Movimento de Mulheres Negras

MIS - Museu da Imagem e do Som

SUMÁRIO

Um corpo no mundo:..... 8

Introdução 12

Problema de pesquisa 17

Objetivos..... 18

Justificativa teórica e pessoal..... 18

Metodologia 28

1 Clementina é ancestralidade viva, por todo lugar sempre uma memória deixará 36

1.1 As Implicações do conceito de lugar versando sobre a vida de Clementina de Jesus 36

1.2 Samba, jongo e religiosidades enraizados na vida de Quelé..... 55

1.2.1 Clementina partideira 56

1.2.2 Clementina jongueira 59

1.2.3 Clementina sambista..... 63

1.2.4 Religiosidade presente na vida de Clementina de Jesus 67

2 - Clementina de Jesus, uma mulher negra em espaços brancos 73

2.1 Análise da categoria mulher negra 73

2.2 O Corpo negro de Clementina de Jesus 79

2.3 Clementina adentra espaços brancos..... 89

3 - Clementina de Jesus e suas africanidades..... 98

3.1 A negritude e pensamento social de Clementina de Jesus..... 98

3.2 A memória como elo ancestral e fundamental para construção de sua carreira artística 111

Considerações finais 121

Referências 126

Introdução

Neste trabalho a temática central para compreender a trajetória socioespacial da cantora Clementina de Jesus será o lugar, perpassando pelas memórias que a artista carregou e apresentou durante sua vida e carreira artística. Nesse caminho, o conceito de lugar é aqui entendido de acordo com o que o geógrafo Yi-Fu Tuan nos aponta (1983, p.198): “lugar é um mundo de significado organizado”.

Clementina de Jesus foi uma artista que iniciou seus trabalhos no cenário musical aos 63 anos, quando foi revelada ao público por Hermínio de Carvalho. Nascida na cidade de Valença, interior do estado do Rio de Janeiro, em 07 de fevereiro de 1901, e neta de negros escravizados, Clementina aprendeu as melodias e cânticos durante os afazeres domésticos junto com sua mãe e essa memória oral foi reproduzida mais tarde quando se deu sua entrada na indústria musical. Seu repertório continha muito mais do que canções, ele era carregado de história, tradição cultural e ancestralidade. Compreendo a história musical de Clementina, como mulher, negra, pobre, que utilizou de sua memória auditiva e oral para conservar e reproduzir a tradição dos negros escravizados, estando à disposição para quem queira ouvi-la através de sua discografia fazendo que a cultura afro-brasileira possa ser perpetuada e não esquecida.

O repertório musical de Clementina de Jesus é cheio de canções que podem ser interpretadas como portadoras de dimensões espaciais que permitem trabalhar com temas como: africanidades, diáspora, política, raça, gênero, negritude, dentre outros plurais com possibilidades de contar a história e conhecer a cultura dos povos africanos.

Sendo considerada por muitos artistas como a grande dama do partido-alto e do samba, Clementina desafiou a hegemonia masculina das rodas de samba. Vale ressaltar que a escolha pela trajetória dessa grande cantora como temática de análise nesta dissertação se deve ao fato de que ela rompeu com os paradigmas sociais da época, conseguindo conquistar seus espaços apesar das várias barreiras que impossibilitam a valorização da beleza e da cultura negra. Ela iniciou sua

carreira artística com mais de quarenta anos, não possuía o “tal” padrão estético exigido pela mídia, mas conquistou o grande público com muito talento e carisma.

Ao realizar tal análise fica evidente que o conceito de memória permite uma conexão com o conceito de lugar, já que memória pode ser compreendida, segundo Simioni (2015, p. 1) como a “estrutura seletiva de uma construção do próprio sentido da história”. As memórias da infância de Clementina de Jesus e dos lugares em que morou, permitiu ser o ponto de partida de sua carreira musical através de seus cantos afro-diaspóricos, desse modo a:

> memória é um dispositivo de processamento de distinções históricas. Memória é um dispositivo que um sistema desenvolve para poder traçar uma diferença entre o que ele era antes e o que ele é agora. A memória é uma forma de construção do tempo. De estruturação do passado. (LUHMANN *apud* SIMIONI, 2015, p.457).

Visto que o conceito de lugar pode significar afeto e até mesmo percepção (TUAN, 1983), podemos compreender que a associação entre lugar e memória se adequam nas análises e pesquisas sobre Clementina de Jesus. Para Ferreira (2000), o conceito de lugar está relacionado com a subjetividade na qual aponta diretamente para as características identitárias do ser humano. Desta forma, entendo que os lugares por onde Clementina passou e habitou forjaram sua identidade. Como Ferreira (2000) afirma:

> [...] compreender o lugar será, portanto, compreender tanto a realidade subjetiva quanto a objetiva, será colocar-se em algum lugar no meio do caminho entre a visão descentrada do cientista, que vê o lugar como um conjunto de relações genéricas, e aquela centrada do sujeito que o vê em relação às preocupações do indivíduo (FERREIRA, 2000, p. 76).

Assim, o conceito de lugar é apresentado sobre um aspecto que permite repensar o modo como se vive e domina o espaço. “O lugar guarda uma dimensão prático-sensível, real e concreta que a análise, aos poucos, vai revelando” (FERREIRA, 2000, p. 15). Ao mesmo tempo, este conceito pode ser preenchido por múltiplas coações e expõe as pressões que se exercem em níveis culturais, econômicos, políticos ou sociais.

Clementina de Jesus nasceu e cresceu em lugares e espaços carregados de significados subjetivos e identitários afro-referenciados que podemos caracterizar

como terreiros[1], sendo estes lugares ricos em apresentar a arte e a cultura africana e diaspórica através do samba, do jongo, do lundu, do partido-alto e também através das manifestações religiosas dessas comunidades. A artista que foi e ainda é considerada a voz rouca de alto nível, raríssima, é comparada por especialistas musicais com a cantora de blues americana Bessie Smith e a também americana Billie Holiday, considerada por muitos a maior voz feminina do jazz norte-americano.

Para um entendimento sobre o que se coloca como próprio na espacialidade vivenciada por Clementina, busco analisar de maneira metodológica as entrevistas dadas por ela através dos seguintes documentários: “Clementina”, 2018, dirigido e roteirizado por Ana Rieper; “Clementina de Jesus: Rainha Quelé”, 2011, dirigido por Werinton Kermes e produzido por Heron Coelho em consoante a Prefeitura Municipal de Valença/RJ pelo centenário de nascimento da cantora; e “Damas Do Samba”, 2007, dirigido por Suzanna Lira. A ênfase será dada às narrativas onde a artista fala sobre os lugares por onde passou, espaços estes carregados de memórias afetivas, musicais e ancestrais, que constituíram sua identidade artística. Como Carvalho (2000) comenta:

> [...] Claramente regeneradora das poderosas raízes africanas de que era portadora. Esse africanismo jorrava caudaloso e inestancável nos terrenos onde o baticundum dos negros era morcegos esvoaçando a insônia dos feitores de Casas Grandes que não podiam trancafiar as vozes das senzalas. A tardia decretação da alforria artística de Clementina recebeu a chamada de uma jurisdição cultural (CARVALHO, 2000, p.36).

Estudar e pesquisar sobre Clementina me instigou principalmente pela necessidade em conhecer mais sobre a vida e carreira de uma mulher negra, que rompeu com todas barreiras e padrões impostos pela sociedade, quer como cantora, quer como mulher e mãe. No ano de 2021, fiz um trabalho de conclusão de curso de Pós-graduação *lato sensu* em Temas e Perspectivas Contemporâneas em Educação e Ensino no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow

[1] Terreiros aqui não são exatamente os espaços físicos do Candomblé, mas sim, de acordo com dicionário Aurélio, "quintal de terra batida; faixa de terra plana e larga. Espaço que fica atrás ou a frente das casas destinado a cultivo de hortas e plantas ou para colocação de varal de roupas”. Assim, em cidades do interior do país, o terreiro também pode ser conhecido como um espaço onde as famílias se reúnem no final do dia, realizando festas, espaços onde as crianças brincam. Terreiro aqui terá o significado de espaços de vivências.

da Fonseca (Cefet/RJ, *campus* Valença), sobre esta cantora[2]. Naquela época, o objetivo era pesquisar uma figura negra feminina que de alguma forma influenciou e contribuiu para o enriquecimento da cultura do país, e me surgiu Clementina de Jesus. Até aquele momento, pouco sabia sobre ela e minha pesquisa permitiu ampliar o conhecimento sobre a vida dessa cantora. Durante o processo de leituras, optei por estudar as canções de Clementina que dialogavam metodologicamente com os conteúdos sobre o continente africano na disciplina de Geografia na educação básica. Para tal, foi utilizado o disco Canto dos Escravos de 1982, onde foram analisadas canções interpretadas pela cantora e as relacionei com a temática citada.

No final desse mesmo ano, ingressei como bolsista no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Relações Étnico-Raciais no Cefet/RJ *campus* Maracanã, com a intenção de fazer uma análise da trajetória artística de duas mulheres negras. Naquele momento, o foco se deu em analisar Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra, pois as duas cantoras tinham em comum o fato de que foram reconhecidas artisticamente em tardia idade. Porém, em conversas com o orientador e com o desejo de dar continuidade na pesquisa já iniciada e com objetivo de ampliar mais sobre a trajetória de Clementina, optei somente por esta cantora como foco de investigação desta pesquisa.

Mesmo não sendo profissional da área educacional ou das artes, mas sendo uma mulher negra, reconheço a necessidade de valorizar e conhecer intelectuais e artistas negros/as e estudá-los/as, a fim de trazer novos olhares e propostas antirracistas para esta sociedade. A tomada de consciência social acerca da diáspora africana ocorrida aqui no país, permite-nos identificar como ocorreu o processo de construção identitária negra, levando em conta a implantação de leis e ações que potencializam a valorização destas identidades como forma de resistência histórica e cultural afro-brasileira, no caso deste estudo, a vida artística e pessoal de Clementina de Jesus.

Analisando toda a ancestralidade e afetividade presente subjetivamente na figura de Quelé compreende-se o quanto elas estão engendradas em sua trajetória.

---

[2] DELFINO, Nascimento Aline. Possibilidades de Uso das Canções de Clementina de Jesus no Ensino de Geografia. 2021. 66 p. Monografia (Especialização em Temas e Perspectivas Contemporâneas em Educação e Ensino). CEFET/RJ. Valença/RJ, 2021.

Absorvo os estudos da professora Leda Martins, que nos diz que a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas (MARTINS, 1997), entendendo que os encontros entre africanos e brasileiros ocorreram além do atravessamento do Atlântico, das fronteiras geográficas ou da distância continental. Como Leda Martins (1997) continua afirmando:

> Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25).

Nesse ponto, pesquisar e analisar a trajetória socioespacial de Clementina de Jesus me permite entender como essa mulher foi o elo e continua sendo representante da memória ancestral, a diversidade processada e presente por aqueles que vieram antes de nós. A ambiência deve ser considerada como forma de visibilizar as narrativas dos antepassados, visto que suas histórias não são documentadas ou registradas. Os diversos processos narrativos são concebidos a partir das histórias contadas e das experiências que adquirimos ao longo da vida. Assim, considero que a identidade dos sujeitos afro-diaspóricos são concebidas das construções narrativas implicadas e posicionadas em diversas tramas desde a travessia do Atlântico. O conceito de narrativas pode ser referenciado através dos estudos de Bonin (2015 [2007]):

> [...] se somos capazes de dar sentido às nossas vidas e aos acontecimentos, é porque participamos de redes de comunicação, e nelas narramos/somos narrados, nos posicionamos/somos posicionados. As narrativas não são invenções individuais, não dependem unicamente da vontade do sujeito, não representam simplesmente as coisas do mundo, elas são produzidas dentro de certas condições, de acordo com certas convenções estabelecidas socialmente. (BONIN, 2007, p.51).

O tardiamento em reconhecer a importância das narrativas para historicizar a cultura, assim como a representatividade negra na cultura popular e, em particular, das mulheres negras, é consequência do racismo estrutural e institucional que limita a inclusão da população negra nos espaços de poder e artístico. Também do racismo epistêmico que promove imperativamente o silenciamento a todo tipo de arte produzido em detrimento de um pensamento eurocêntrico. O interessante deste exercício teórico e comprometido com a rigidez científica é a permissão que o percurso metodológico proporciona ao declarar que

me sinto parte deste estudo. A pesquisa aqui está posta como um dos mais inúmeros exemplos de que muitas pesquisas acadêmicas nascem fora dos muros universitários ou ganham contornos próprios quando desenvolvidas por sujeitos diretamente envolvidos na temática. Mulheres negras sentem na pele, de acordo com os estudos de Patrícia Hill Collins (2016) sobre interseccionalidade, os efeitos das desigualdades étnico-raciais e de gênero nesse país, assim como eu também sinto que minhas experiências provocaram essa escrita dissertativa.

Problema de pesquisa

A figura de Clementina de Jesus para a comunidade negra brasileira representa o elo entre o Brasil e a África. Imageticamente sua figura nos lembra uma entidade ligada às religiosidades de matriz africana, como uma preta velha, pelo uso de vestimentas brancas, rendadas, turbantes, pela pele negra retinta, sua presença de palco com uso constante de palmas e corporeidade. Sem querer criar analogias em torno da questão religiosa que envolve a artista e sua memória ancestral, vale apenas evidenciar que suas indumentárias muitas vezes influenciaram sua identidade religiosa e sua trajetória socioespacial.

Inicialmente a primeira ideia para a pesquisa seria analisar, nos documentários produzidos sobre a artista como Clementina enxergava a si mesma. Com o decorrer do tempo, percebi que reconstruir a trajetória socioespacial e as memórias da vida da cantora através de um cotejamento das falas de Clementina sobre si em conjunção com a de outras pessoas sobre ela seria mais relevante. Desse modo, tentei recuperar as memórias apagadas sobre essa mulher negra utilizando repositórios, como documentários e registros audiovisuais como materiais analíticos.

Todos esses repositórios não são de domínio público. Lamentavelmente, os documentários são recortes de diretores e produtores artísticos sobre a figura da artista e há a necessidade de ter acesso a plataformas pagas para conseguir assisti-los. O caráter da branquitude também se fez presente na produção, direção e roteiros dos documentários sobre Clementina, que foi uma mulher negra. No caso do registro sonoro realizado em 1967 em formato de entrevista com Clementina, só

está disponível no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, onde precisei agendar previamente para uma visita ao Museu e pagar um boleto para que partes do áudio pudessem ser utilizadas neste trabalho, o que também não torna o acesso a esse material tão fácil e nem tão público.

O objetivo deste trabalho não é abordar a história de Clementina de Jesus pelo viés bibliográfico e nem biográfico, pois já há um conjunto de outros trabalhos e pesquisas que abordam essa temática. Porém, utilizarei algumas destas leituras para construir essa produção metodológica no contexto geográfico.

As argumentações que aqui se estabelecem, têm a ver com os lugares e as mudanças espaciais sofridas pela cantora ao longo de sua vida e que vieram a influenciar sua carreira artística e musical. Mesmo sem expressar falas mais concretas sobre as questões étnico-raciais nas entrevistas proferidas, ela esteve presente em toda sua discografia. Surgem então algumas perguntas: Que lugares foram marcos simbólicos e referenciais para a Clementina? Ela foi invisibilizada ou apagada nos lugares por onde perpassou grande parte de sua vida?

Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é: compreender como os lugares marcaram a trajetória socioespacial da mulher e cantora afro-brasileira Clementina de Jesus, visando reconstruir sua vida de maneira espacial, temporal e racial. Como objetivos específicos busca-se: interpretar como os conceitos de mulher negra, corporeidade, memória e as espacialidades forjaram a personalidade artística de Clementina de Jesus e problematizar as interferências que os lugares tiveram na trajetória socioespacial de Clementina de Jesus, utilizando para isso os registros audiovisuais disponíveis sobre Clementina.

Justificativa teórica e pessoal

A escolha pelo recorte de pesquisa apresentado neste trabalho decorre do meu interesse em analisar a trajetória socioespacial da vida de Clementina de Jesus, partindo para investigar os lugares que perpassam por sua vida pessoal e artística e que se relacionam com as memórias que a artista carregou sobre tais

vivências. Observou-se que não há estudos diretamente ligados a esta temática, as poucas pesquisas encontradas abordam mais a biografia desta artista, tendo esta pesquisa a característica de ser inédita e que necessita de entendimento e diversos questionamentos.

Ao realizar-se uma busca *online* em sites de bancos de dados, pode-se observar que, em relação a outras artistas negras, como Jovelina Pérola Negra[3], Tia Doca[4], D. Ivone Lara[5], Tia Amélia do Samba Véio[6], com a trajetória socioeconômica parecida com a de Clementina de Jesus, ela ainda vem tendo sua história artística e pessoal muito pouco estudada[7].

Portanto, ocorreu a necessidade de se fazer um levantamento bibliográfico através de sites de pesquisa na internet no banco "CAPES[8]" e no acervo virtual de dissertações do PPRER/CEFET[9] . Para tal, utilizamos palavras-chaves com os descritores "Clementina", "Clementina de Jesus" e "Quelé". Filtrei a pesquisa com os estudos realizados a partir do ano de 2010, na área de conhecimento das Ciências Humanas. Como resultado da pesquisa encontrei um total de cinco trabalhos acadêmicos no banco Capes. Os trabalhos contemplam as temáticas da religiosidade, da música e sobre a história de vida de Clementina de Jesus. Ressalto que nenhum deles possui proximidade significativa com esta pesquisa. No acervo do PPRER, nenhum trabalho foi encontrado. Friso que este programa de pós-graduação possui mais de dez anos de existência e é um curso interdisciplinar que contempla as relações étnico-raciais através de diversas cosmovisões e no qual a pesquisadora se faz discente. Desse modo, justifica-se o ineditismo desta pesquisa dentro do programa de pós-graduação do PPRER e sua necessidade e contribuição acadêmica para o mesmo.

---

[3] Jovelina Farias Belfort (Rio de Janeiro 1944-1998) cantora e compositora de samba.
[4] Jilçária Cruz Costa (Rio de Janeiro 1932-2009) pastora da velha guarda da Escola de Samba da Portela.
[5] Yvonne Lara da Costa (Rio de Janeiro 1922-2018) cantora e compositora. Primeira mulher a assinar um samba-enredo.
[6] Amélia Oliveira Silva (Ilha do Massangano) símbolo da cultura popular de Petrolina.
[7] Não irei quantificar neste momento os trabalhos com o foco de investigação nestas mulheres citadas que estão em diferença com os trabalhos realizados sobre Clementina, só ressalto essa observação ao acessar a internet para realizar buscas por pesquisas sobre mulheres negras cantoras.
[8] https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/
[9] https://dippg.cefet-rj.br/pprer/index.php/pt/teses-e-dissertacoes.html

A saber, Clementina chegou ao Rio de Janeiro em 1910 (SILVA, 2016), trilhando seus caminhos e de seus familiares nos arredores dos bairros da Tijuca e São Cristóvão, próximos ao prédio que abriga este curso de pós-graduação. Por esta e outras razões é surpreendente a ausência de trabalhos sobre Quelé no PPRER, visto que foi uma mulher negra, residente na cidade do Rio de Janeiro durante a maior parte dos seus oitenta e seis anos de vida e com uma interessante e importante história a ser estudada.

Para demonstrar a necessidade que esta pesquisa possui, apresenta-se abaixo um quadro com as dissertações e teses realizadas sobre a cantora em programas de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil desde o ano de 2010.

TÍTULO	**AUTOR**	**ANO**	**INSTITUIÇÃO**	**CURSO**
Rosa de Ouro: Luta e Representação política na obra de Clementina de Jesus	Luciana Leonardo da Silva	2011	UFF Niterói	Mestrado em História
Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural	Carlos Alberto Silva da Silva	2016	UNISUL Santa Catarina	Doutorado em Ciências da Linguagem
Vamos saravá! As tradições religiosas na obra de Clementina de Jesus	Camila Luiza Souza da Silva	2017	UFPB João Pessoa	Mestrado em Ciências da Religião
Desenquadrando o samba: análise da trajetória de Clementina de Jesus	Gabriela Borges Antunes	2019	UnB Brasília	Doutorado em Sociologia
Clementina de Jesus: um canto sagrado como representação simbólica e empoderamento da religião	Terezinha do Socorro da Silva Lima	2019	Universidade do Estado do Pará	Mestrado em Ciências da Religião

Destaco com esta pesquisa o fato da maioria dos sujeitos pesquisadores serem mulheres e apenas um ter sido desenvolvido em uma instituição fluminense,

tendo em conta a significativa quantidade de cursos de pós-graduação nas áreas de humanidades e artes na região metropolitana do Rio de Janeiro. Assim, este trabalho vem para preencher a lacuna que há de pesquisas voltadas sobre a trajetória socioespacial desta cantora negra, buscando argumentações que estabeleçam uma ligação direta entre os lugares por onde perpassou sua vida e suas obras musicais. Da mesma maneira, ele busca analisar como essas trajetórias implicaram no momento histórico e geográfico deste país, de modo a entender como Quelé abordou questões diaspóricas e étnico-raciais, através das falas colecionadas nos registros audiovisuais que serão analisados mais adiante.

O estudo também se justifica em estudar sobre a temática socioespacial, lugar e memória, pois acredita-se na importância que estes conceitos têm na construção de diversos conhecimentos para a Geografia Contemporânea e apresenta-nos diversos significados a depender do contexto em que se estão inseridos, necessitando muitas vezes de compreensão por tal complexidade, assim constituindo-se interessante pesquisá-los.

O conceito de lugar vem sendo muito utilizado desde a década de 70 dentro da Geografia, estando relacionado aos estudos de fenomenologia. Nesta linha de pesquisa, temos a produção teórica de um escritor com uma abordagem mais subjetiva, o que nos permite relacioná-lo aos outros conceitos através de uma perspectiva geográfica, ideológica e coletiva para o crescimento deste estudo, como é o caso de Yi-Fu Tuan (1983). A escolha por este autor, se deve pela sua percepção em conceber o significado de lugar com foco na identificação humana. Podemos entender que lugar é uma parte do espaço onde vivemos, moramos e interagimos uns com os outros em nosso dia-a-dia, onde se constrói histórias e depositamos memória (TUAN, 1983).

Como já dito anteriormente, esta pesquisa não se pretende abordar a vida de Clementina de Jesus de maneira bibliográfica e nem biográfica, mas sim buscar reescrever sua vida e os lugares por onde nasceu, morou através de uma análise geográfica e através de suas experiências, tendo destaque o pensamento de Eribon (1996):

> se a experiência pessoal pode estar no ponto de partida de uma pesquisa, o trabalho teórico visa justamente a ultrapassá-la, escapar desse nível da

> experiência vivida para produzir uma análise que possa valer como demonstração na qual os poderão se reconhecer (ERIBON, 1996, p.33).

Dessa forma, as várias experiências tanto pessoais quanto profissionais desta artista, serão utilizadas para confecção desta produção teórica, visando estabelecer um elo entre eles. Por esse motivo a abordagem de trajetória socioespacial será aqui utilizada. Para tal análise, as evocações de Bourdieu (1996, p. 186) sobre trajetória nos ajudam a compreendê-la como “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente - ou mesmo grupo -, em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes”. Ao pensarmos na trajetória de uma mulher negra, pensamos o quanto de histórias, experiências, suas marcas corporais, religiosidade e desesperanças demarcam sua existência.

É neste sentido que a pesquisa propõe relacionar estes elementos e desenhar os pontos significativos que constituem a trajetória de vida de Clementina, demarcando também suas experiências simbólicas e materiais. Para isso, encaixam-se os estudos de Santos e Ratts (2015) para essa temática, que concebem:

> Por trajetória espacial (ou socioespacial) [...] os deslocamentos de um indivíduo ou coletividade entre locais distintos entre espaços – de residência, de estudo, de trabalho ou lazer, entre bairros, cidades, regiões, países – que fazem a diferença na sua situação social, pois não se resumem a um deslocamento geométrico (SANTOS e RATTS, 2015, p. 646-647).

Clementina não é um sujeito de uma história única, quantas Clementinas existiram antes dela e quantas vieram depois? Essa mulher representa a síntese social e cultural do povo negro, ela é a construção de encontros de tantas outras trajetórias. Através de uma análise interseccional de sua vida, vemos uma Clementina que resistiu às opressões de gênero, de raça e de classe, e é afirmativo dizer o quanto ela ocupa grandes espaços culturais enquanto mulher negra.

O espaço, para ser melhor compreendido e ligado ao recorte desta pesquisa, segundo Sousa *apud* Ratts (2011), é um elemento gerador de relações que constituem encontros/confrontos étnicos e raciais e a unidade de análise pode variar da terriorialidade nacional à habitação familiar. O espaço aqui mencionado é aquele que enxerga o sujeito em sua totalidade, seja ela política, social ou

econômica, ele está no cotidiano, nas vivências e nas agências[10] que consolidam as relações.

A trajetória socioespacial de Clementina promoveu para a artista encontros com sujeitos que também vivenciavam da mesma realidade que ela, da mesma construção identitária e por vezes dividindo os mesmos territórios e lugares (SOUSA, 2011). Utilizando a ideia de alguns autores, entre eles Cirqueira (2010), sobre o significado de trajetória como “percurso”, “caminho”, “passagem” que o sujeito passa durante sua vida, esse “percurso” é ocupado por outros sujeitos, onde se estabelece relações numa coletividade.

A trajetória da mulher negra está historicamente ligada à diáspora africana, de acordo com Paul Giroy (2012). Sendo assim, não está atrelada apenas a noção do deslocamento em si, mas também a toda bagagem cultural e histórica que compôs a identidade do povo afro-brasileiro. As vivências socioespaciais de tantas mulheres negras fazem parte também da história de Clementina de Jesus e resultam como memórias coletivas.

Os sinais deixados nos caminhos que perpassam nossas vidas permite ao sujeito estabelecer uma ligação, um vínculo entre a experiência ali vivida e o lugar onde ela aconteceu. Sobre isso irei teorizar mais adiante. Pegando de empréstimo o pensamento de Nora (1993), podemos antecipar que a própria Clementina é um lugar de memória. Lugar este acompanhado pelo apagamento de um passado, de uma história e de uma memória. Pollak (1992) observa que a memória não está resumida somente à vida de uma pessoa, mas sim de uma coletividade que tenha parte do presente e uma parte herdada. Para estes autores a memória demanda também espaços.

Dessa forma, presumo ser necessário alcançar mais estudos e pesquisas sobre os referidos conceitos, para que a produção teórica deste trabalho alcance mais sujeitos que desejam a mesma finalidade deste assunto.

---

[10] Segundo o professor Asante, a agência é “a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana” (ASANTE, 2009, p.94). Para este autor, o povo africano precisa se conscientizar sobre a sua posição de independência dentro sociedade, deve-se abandonar a dependência colonialista (desagência) e tornar-se um sujeito transformador para si e para o povo negro. Disponível em: ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Eisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, pp. 93-110.

****

Não posso escapar de onde descende minha história, enquanto mulher negra, mãe, ativista do movimento de mulheres negras, discente de um programa voltado para as relações étnico-raciais e conterrânea de Clementina de Jesus. Apesar disso, pouco conhecia da vida desta cantora. Ao adentrar a vida acadêmica o interesse em pesquisar sobre sua vida e obra musical emergiram.

Em um primeiro momento sempre deparava com duas narrativas sobre Clementina. Uma que remetia a uma *iya imo*[11] e outra de uma mulher que tardiamente começou a cantar e fazer sucesso, como se toda a sua vida tivesse começado a partir de seu primeiro encontro com Hermínio Bello de Carvalho. Mas, me questiono aqui, nesse machismo velado em enaltecer a figura masculina para justificar o surgimento dessa estrela. Ainda que sem me aprofundar nessa ideologia, cito Sueli Carneiro que explana sobre essa situação, principalmente da mulher negra latino-americana:

> Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas… Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados (CARNEIRO 2013, p.2).

Clementina surgiu no meio artístico não porque foi descoberta por Hermínio, mas sim levada por ele ao reconhecimento do grande público, o que pode ser compreendido nos estudos e pesquisas de Sueli Carneiro como efeitos da branquitude, como se o sucesso de Clementina dependesse única e exclusivamente porque houve a interferência de um homem branco para que tal acontecesse. Há algo que não se pode deixar passar, o fato de toda trajetória de Clementina e tantas outras mulheres negras deste país serem frutos remanescentes do período colonialista, onde as relações de gênero decorrem sem

[11] Iya mimo em iorubá significa ialorixá ou mãe de santo da Umbanda e do Candomblé.

privilégios para as mulheres negras e inviabiliza ainda mais sua ascensão no mercado de trabalho ou no meio artístico e social. Desta maneira, pode-se entender o porquê do tardiamento no reconhecimento musical desta mulher. Como bem explica Beatriz Nascimento (2018) sobre as encruzilhadas enfrentadas pela mulher negra na sociedade brasileira,

> A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, deste modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A "*herança escravocrata*" sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, a grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau na indústria de transformação, nas áreas urbanas e que permaneça como trabalhadora nas rurais. Podemos acrescentar, no entanto, ao que expusemos acima que a estas sobrevivências ou resíduos do escravagismo, se superpõem os mecanismos atuais de manutenção de privilégios por parte do grupo dominante. Mecanismos que são essencialmente ideológicos e que ao se debruçarem sobre as condições objetivas da sociedade têm efeitos discriminatórios. Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, é tanto devido ao fato de ser uma mulher de raça negra, como por terem sido escravos seus antepassados (NASCIMENTO, 2018, p. 82-83).

Outro fato que muito chamou atenção, foi Clementina ter sido desacreditada enquanto ao seu gênero e religiosidade. Em vida Clementina afirma ser católica, mas pelo simples fato de que a maioria de suas músicas tinham temas sobre deuses africanos, suas vestimentas brancas nos remetem diretamente para uma entidade afro-brasileira, como uma mãe de santo. Mas, para surpresa, Quelé não levantava bandeira para as religiões afro, isso fica evidenciado nas poucas e raras entrevistas feitas com ela.

Apesar de ser tema frequente nas rodas de samba por onde a cantora frequentava, como cita Moura (1998) "O samba é a própria identidade nacional brasileira", e este é tema de pesquisa de vários estudiosos, dentre eles, Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2005), dentre outros. A motivação para este trabalho é indicar todos esses elementos que compuseram a trajetória socioespacial e que têm relações com o conceito de lugar. Há uma influência direta entre este conceito na constituição da carreira musical desta cantora.

No início da carreira de Clementina houve algumas narrativas por parte da indústria musical no sentido de que ela possuía características, digamos, excêntricas, e suficientemente representativas, de que ela seria um suposto elo

com a África. Utilizam desse argumento para impulsionar sua carreira ao dar novo significado aos aspectos da negritude nacional (SANTOS, 2019). Naquele momento, com a ditatura em vigor, conseguiram ocultar e quase apagar clivagens e injustiças graves que perduravam na sociedade justamente utilizando de sua figura com uma personalidade que poderia fomentar momentos de consciência crítica do povo negro (SANTOS, 2019). Clementina trabalhou com o ofício de doméstica e lavadeira até meados de 1962, e continuou nessa atividade mesmo depois de fazer sucesso como cantora.

Na trajetória de Clementina, pode-se apontar uma diversidade de fatores, como representatividade, negritude, apropriação cultural, etnocentrismo e tantos outros poderiam melhor explicar como uma mulher negra que teve uma carreira artística em torno de vinte anos de duração realizou tantos shows, vendeu tantos discos e fez por terminar sua vida não muito melhor dos recursos materiais de quando era empregada doméstica, se compararmos sua carreira com a de outros artistas, de várias idades, e até mesmo homens negros, que iniciaram no mesmo momento que ela. A trajetória socioeconômica de Clementina é muito parecida com a de várias mulheres negras do campo musical artístico e também de fora dele.

****

Atualmente a sociedade compreende substancialmente a importância da carreira musical e artística de Clementina de Jesus para o país, sendo esta representante cultural do povo negro. Aos 63 anos, quando se tornou cantora profissional, Clementina continuou trabalhando como doméstica, lavadeira e babá. Isso demonstra como a condição racial, de gênero e de classe impõe ao sujeito múltiplas articulações para conseguir humanamente sobreviver nas grandes cidades.

Importante ressaltar que mesmo com o avançar da idade ela mantinha permanente e viva as memórias de sua infância no interior, assim como de suas memórias da adolescência já na cidade do Rio de Janeiro, como também da sua vida adulta nas periferias e favelas da cidade. Após conquistar o estrelato, Clementina vivia a cantarolar as cantigas que ela ouvia da mãe, na beira do riacho

enquanto lavava roupas. Sobre esse lugar de memória presente em toda sua discografia, cito Pierre Nora (1993):

> O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. A noção é feita para englobar ao mesmo tempo os objetos físicos e os simbólicos sobre a base de que possuam “qualquer coisa” em comum. Esta qualquer coisa é que o faz ser o caso. É espontânea e faz mais ou menos sentido para todos. Considerar um monumento como um lugar de memória não é simplesmente fazer a sua história. Lugar de memória, portanto: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer. (NORA, 1993, p. 20).

O entendimento que Nora faz acerca dos lugares de memória e como suas construções ocorrem ao longo dos tempos, nos remete a vívida ancestralidade de Clementina. Neta de pessoas que foram escravizadas em diáspora, nos orienta sobre a memória não somente singular, mas também coletiva sobre o lugar e os sujeitos no processo de escravização brasileira.

Nota-se como a identidade social, coletiva e cultural sempre cercou a vida de Clementina e se impôs em suas canções, pois há lugares onde o pertencimento é subjetivo. Conhece-se algumas cantigas, histórias e saberes que chegaram há muitos séculos atrás, vindos de outros lugares e outros continentes, mas devido ao seu lugar de memória se encontram mais vivos do que nunca dentro de nós. E o lugar? Enquanto conceito geográfico, qual a intenção em relacioná-lo com a temática? Ao nos depararmos com a vida artística de Clementina, nos deparamos com sambas alegres, outros melódicos, românticos, porém o que se fez muito presente em seu canto foram os jongos, as curimbas e os vissungos aprendidos em sua infância, permanentes em sua juventude ao frequentar as rodas de samba na casa de tia Ciata e característicos durante sua tardia carreira musical.

Estes lugares carregados de significados para ela, formadores de sua identidade, lhe remetiam ao seio de seu pertencimento identitário. Assim, conforme a compreensão contemporânea da Geografia,

> O lugar não é um ponto definido por coordenadas geográficas, um ponto no espaço, uma localização física ou uma representação cartográfica; ele é a articulação da espacialidade com as relações sociais estabelecidas entre seres humanos e os e que compõem esse espaço. (AZEVEDO, 2018, p. 4).

Entende-se que o conceito de lugar está associado à memória e à sua reprodução no nosso subconsciente, imaginação, sonhos e desejos. Por isso, Casey (1997, p. 3) aponta que, “lugar é qualquer lugar que possa ser ocupado por meu corpo virtual, incluindo os lugares percebidos, sonhados, imaginados ou relembrados”. A partir da dimensão do lugar, os sujeitos podem relembrar suas memórias, pois sempre há algo que nos faz reviver determinado cenário, seja ele físico ou imaginário.

Metodologia

Neste trabalho, utilizo como registros analíticos três documentários que retratam a cantora Clementina de Jesus para levantar e compor os pressupostos metodológicos. Além das dissertações e teses apresentadas anteriormente no quadro acima, também utilizei como fontes de pesquisas reportagens de jornais e participações da cantora em programas televisivos e livros impressos para conhecer mais sobre a história de Clementina de Jesus. São trabalhos como as biografias *Clementina de Jesus – Rainha Quelé* escrita por Heron Coelho (2011) e *Quelé, a voz da cor* escrita por Felipe Castro, Janaína Marquesini, Luana Costa e Raquel Munhoz (2017). Tentei acessar a biografia *Clementina, Cadê Você?* escrita por Adriana Magalhães Bevilacqua (1988), mas infelizmente não foi possível. Este livro encontra-se em sebos, sites de leilões e livrarias virtuais que cobram um valor alto pelo mesmo. Cheguei a participar de um leilão virtual para adquiri-lo, porém não foi possível essa aquisição. Por esse motivo, trago algumas reflexões e informações trazidas em Bevilacqua a partir da leitura de alguns trechos de seus escritos contidos em outras obras de outros autores.

Antes de partir para as análises, é necessário compreender o que é um documentário, uma definição que seja de nítido entendimento ao leitor. A este respeito, de acordo com Ramos (2008),

> [...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, expectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-

> câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

Pode-se dizer, que documentário é um estilo, um gênero do cinema e da televisão, que possui semelhanças com o jornalismo, todavia apresentando foco em fatos reais e pessoas. Também tem como objetivo apresentar uma visão da realidade por meio da tela. Porém, eles também podem ser parte factual e parte ficcional, no sentido que ele não apenas representa a realidade, mas incide sobre as escolhas do diretor, do produtor e até dos entrevistados envolvidos.

Assistindo a esses documentários observei que os mesmos possuem os enquadramentos necessários à narrativa, dessa maneira se tornaram motivadores para realizar a pesquisa, sob o prisma de analisar as falas da cantora sobre como os lugares marcaram e afetaram sua trajetória e também de outros sujeitos que tecem narrativas sobre a vida de Clementina.

Mas, por que analisar esses documentários? Eis uma pergunta que inquietou esta pesquisadora. Clementina teve uma carreira musical iniciada tardiamente e que durou cerca de vinte anos. Durante este período houveram poucas participações da artista em programas de televisão e de entrevistas. As poucas entrevistas concedidas por ela estão agrupadas em recortes nesses três documentários que servem de base para realizar a Geografias Negras como metodologia aplicada. Metodologicamente, o principal pensamento das Geografias Negras é articular diferentes perspectivas e possibilitar escrevivências negras do pensar, sentir e ser negro, “desde dentro” (GUIMARÃES, 2020, p. 303). Ela também abrange um leque para pesquisas epistêmicas e contra-hegemônicas que trabalham com a temática espacial e material, “para muitos os assuntos precisam fazer sentido para que e sejam pesquisados e, além disso, precisam fazer sentido um determinado grupo sociorracial e apresentar reflexões da sociedade como um todo” (GUIMARÃES, 2020, p. 303).

O que se pretende realizar nesta pesquisa é analisar os enquadramentos das falas de Clementina nos significativos documentários, onde a mesma e outros entrevistados referenciam os lugares por onde ela viveu e como essas falas

legitimam seu meio socioespacial. Por essa razão optei por não interpretar a mulher Clementina através de suas canções permeadas por memória afetiva, e sim buscar entender como o sujeito pode sofrer interferências das espacialidades e dos lugares que percorrem sua vida.

Em um primeiro momento, após a escolha do tema da pesquisa, foram realizadas diversas leituras e a opção por um trabalho onde a oralidade de Clementina fosse a protagonista, não somente vinda de seus cantos, mas do modo como se expressava, pensava e da sinceridade com que exprimia seus pensamentos. É a partir deste caminho que esta pesquisa se propõe em realizar uma análise dos documentários contendo entrevistas que revelam a identidade de Clementina e suas memórias.

A importância da memória se dá justamente no resgate da história que foi apagada e silenciada quando colocaram os africanos dentro dos navios, a diáspora fez com que a oralidade e as narrativas fossem a única forma de recontar a história dos povos negros. Ancorado ao pensamento de Silva (2021) que nos faz um recorte a respeito disso:

> As histórias das nossas famílias não são atravessadas com fotografias, brasões, porcelanas, ou com uma árvore genealógica como as grandes famílias tradicionais europeias, pois não bastava arrancar o negro de suas terras, também queriam tirar-lhes sua subjetividade, e, em função disso, precisamos recriar, reinventar e buscar nossa memória. Percebemos, então, a necessidade dessa busca ancestral. A memória é a possibilidade de acessar, na atualidade, episódios ocorridos em outros momentos, podendo ser entendida como a possibilidade de o sujeito registrar, conservar e evocar acontecimentos vividos, assim as nossas lembranças são guardadas a partir de elaborações das experiências apreendidas. É interessante pensar que a memória está diretamente ligada a experiências que já aconteceram, ou seja, está relacionada com o passado. (SILVA, 2021, p.32).

Inicialmente, é preciso apontar um fator importante. Em 1967 Clementina concedeu um depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, para a “Série Depoimentos para Posterioridade”, com cerca de trinta minutos, onde foi entrevistada por Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo. Este arquivo completo encontra-se disponível somente nos arquivos do MIS e não permite acesso remoto. Todos os documentários analisados na pesquisa utilizaram partes desta entrevista para compor suas narrativas. Para ter acesso a esse áudio, precisei enviar um e-mail anteriormente ao MIS/RJ explicando sobre a minha

pesquisa e como o áudio iria contribuir e enriquecê-la. Logo após o primeiro contato, foi gerado um boleto que me permitiu adentrar ao museu, ouvir o áudio e utilizá-lo para reprodução neste trabalho.

Desse modo, a metodologia desta pesquisa foi desenhada com a Geografias Negras, que trabalha com uma didática antirracial, com propostas sobre racialidade e espacialidades dos já citados materiais analíticos. O primeiro documentário que serviu de análise foi “Clementina[12]”, dirigido por Ana Rieper e produzido em 2018, com duração em torno de setenta e cinco minutos. Ele aborda a trajetória da cantora sem percorrer a linha do tempo de sua vida, ele apresenta imagens de arquivos e depoimentos de pessoas que conviveram com Clementina e colaboraram musicalmente com sua carreira. Esse documentário nos apresenta a artista como protagonista de grande sensibilidade e complexidade, bem como propagadora de várias heranças culturais. Foi o vencedor do Troféu Aruanda para melhor personagem feminino em 2018, no Festival Audiovisual Brasileiro em João Pessoa. Encontra-se em aplicativos e plataformas de filmes, séries e curtas metragens.

O segundo documentário que serviu de base para análise foi “Damas do Samba”[13], de 2013, com direção de Suzanna Lira. Este documentário homenageia grandes nomes femininos que compõem a identidade e a trajetória do samba, dentre elas, Clementina. A proposta utilizada aqui foi a mesma do documentário anterior, fazendo uso de depoimentos de compositores e cantores que enaltecem a grandeza desse estilo musical, artistas e percussionistas. Dessa maneira, vão contando a história do samba. Encontra-se disponível também em plataformas pagas de filmes, séries e curtas metragens.

O terceiro documentário escolhido para análise foi “Clementina de Jesus - Rainha Quelé”[14]. Este longa foi dirigido por Werinton Kermes e roteirizado por Míriam Cris Carlos, em 2011, uma pós homenagem ao centenário de nascimento da artista. Ele foi baseado no livro homônimo organizado pelo escritor, produtor musical e diretor teatral Heron Coelho juntamente com a Secretaria de Cultura e Lazer do município de Valença, onde Quelé nasceu. Heron é a figura que reconta a vida da cantora, usando passagens de seu livro e suas pesquisas. Trazendo

[12] https://globoplay.globo.com/clementina/ t/
[13] https://globoplay.globo.com/v/5677467/
[14] https://vimeo.com/301702668

depoimentos de Paulinho da Viola, Leci Brandão, Dilma Dantas (secretária de Cultura da cidade de Valença à época), entre outros. Está disponível de maneira gratuita na plataforma Vimeo.

Os documentários acima possuem o estilo de documentário participativo, um estilo que defende a ideia de que os filmes mostram as “realidades”, especialmente na forma de entrevistas. Como Carlos (2005) define,

> Os depoimentos dos que viveram os acontecimentos retratados ou que deles têm algum conhecimento surgem para instigar o espectador, mexer com seu interesse, pois, inevitavelmente, a história se apresenta num plano mais crível, com feições mais emocionais (CARLOS, 2005, p. 3).

O trabalho analítico objetivou reconstruir a trajetória de vida de Clementina de Jesus a partir das narrativas que serão analisadas nos documentários, dando ênfase aos enquadramentos das falas que abordam os lugares que marcaram a cantora e como a trajetória dela modificou os lugares. Esses percursos podem ser vistos como enredos que permearam a trajetória socioespacial desta mulher. A análise das Geografias Negras neste estudo, me permitiu identificar como os lugares conduziram a trajetória enegrecida de Clementina ao reconhecimento artístico de seu talento. Através de uma cultura de apagamento das historicidades dos povos negros e ausências de perspectivas de fortalecimento da cultura afro diaspórica, conforme afirma Guimarães (2020),

> No caso de Geografias Negras ainda precisamos lidar com a não aceitação social das vozes, percepções, análises e escritas próprias de pensar o mundo e a sociedade porque não são “legitimadas pelas ciências sociais hegemônicas, são hostilizadas pelos meios de comunicação social, e por isso têm permanecido invisíveis, ‘desacreditadas’.” (SANTOS *apud* GUIMARÃES, 2020, p. 305).

Por isso, (re)contar a trajetória dessa mulher negra, que iniciou sua carreira como cantora profissional aos sessenta e três anos, desacreditada de si e da sociedade que tal fato pudesse ocorrer na vida, é muito importante. Esta ação fortalece e permite o não apagamento dessas histórias, visto que histórias negras, em sua grande maioria, são produzidas por pessoas brancas em novelas, filmes, documentários e até entrevistas. Como é o caso dos documentários sobre Clementina e da entrevista dela para o MIS. O embranquecimento nestes tipos de produções permitiu por muito tempo a estigmatização social e as negativas as

estéticas e corporeidades negras. “Essa política de estereótipos faz parte de um discurso bastante disseminado, o qual [...] vai criando um mundo engessado enquanto representação, feito cartografia do lugar previamente delimitado e definido” (SCHWARCZ, 2014, p.13). O fato nos ajuda a entender porque Clementina teve apenas três discos solos[15] produzidos em vinte anos de carreira e isso porque só compreenderam o que ela representava para a cultura do país após sua morte.

As narrativas que serão apresentadas posteriormente, abordam os lugares de forma linear na vida da cantora, onde nasceu, passou a infância e adolescência, vida adulta, onde foi vista cantando pelo Hermínio, cidades/países por onde fez turnês, até seu falecimento. Em um segundo momento utilizarei as relações existentes entre a técnica da entrevista narrativa e o método documentário proposto por Fritz Schütze de acordo com Weller e Otte (2014), que tem como principal estratégia utilizar “aquilo que é comunicado verbalmente e explicitamente em textos de entrevista não é o único elemento significativo para a análise empírica”, como ressalta Nohl *apud* Weller e Otte (2014, p. 328).

Apesar de conterem relatos reais, esses repositórios que serviram de base para análise, não deixam de ser construções ficcionais e ideológicas, que produzem e retratam Clementina em alguns momentos como uma personagem. Os enquadramentos narrativos e audiovisuais contidos nesses materiais apresentam uma história com começo, meio e fim. Visando justamente o retorno financeiro que estes tipos de materiais trazem e em diversos momentos esquecendo propositalmente de retratar aspectos importantes da vida da cantora e sem abordar questões étnico raciais que tanto demarcaram sua trajetória.

******

Para legitimar as concepções que serão apresentadas pelo viés qualitativo, a sistematização dos documentários partiu da análise de conteúdo tal como proposta por Bardin (2011) que visa estudar o objeto coletado através de três fases diferentes, são elas: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados. Isso é realizado de modo que o conhecimento seja produzido pela

[15] Não entrarei muito nessa questão, porém não tem como não abordar uma questão tão relevante quanto esta.

pessoa que pesquisa através da compreensão do sujeito que será entrevistado e, mais especificamente neste caso, narrado.

A escolha pela análise dos registros audiovisuais foi motivada, em primeiro momento, pela ausência de trabalhos sobre a trajetória socioespacial de Clementina ou sua genealogia e pela escassez de material audiovisual durante sua carreira artística. Assim sendo, o trabalho envolveu métodos não tão habituais dentro da pesquisa. Dessa forma, as experiências narrativas desta pesquisa foram oriundas de conversas de outrem.

Para o primeiro capítulo discorro sobre o conceito de lugar, através da análise da trajetória de Clementina, com base nos enquadramentos e narrativas que os documentários trazem para essa proposta e a influência deste em suas vivências. Trataremos deste conceito e suas implicações dentro da Geografia Moderna e como ele se enquadra na vida de Clementina de Jesus, utilizando como base teórica as obras de Yi Fu Tuan (1983), Milton Santos (2005), Anne Buttimer (1985) e Doreen Massey (2000). Será abordado ainda neste capítulo como o samba, o jongo e o misticismo religioso foram presentes na vida artística de Clementina de maneira contundente, até mesmo imponentes. Para fundamentar tais questões utilizaremos as contribuições bibliográficas já mencionadas, com os estudos de Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2005).

No segundo capítulo a abordagem parte da análise do conceito de corporeidade, sob o ponto de vista do corpo negro, para reconstruir a corporeidade negra de Clementina de Jesus dentro dessa sociedade estruturalmente racista e sexista. Complementando a ideia relaciono o conceito de mulher negra, atualmente muito utilizado em vários estudos e as influências e desdobramentos da interseccionalidade na sociedade. Para o aprofundamento teórico apresento as propostas de Grada Kilomba (2016), Sueli Carneiro (2005; 2013), Patrícia Hill Collins (2016), Nilma Lino Gomes (2019) e Beatriz Nascimento (2006), que recontam a história do povo africano, a partir da travessia do Atlântico para compreender o lugar da mulher e suas corporeidades negras na sociedade brasileira.

O terceiro capítulo analisará a africanidade, as questões étnico-raciais e suas interferências na carreira musical de Clementina de Jesus, através da participação

de Clementina no primeiro Festival Mundial de Artes Negras na África e no Festival de Cannes na Europa, para tal trago como contribuição a tese de doutorado de Maybel Sulamita de Oliveira (2022). Como identificado após várias leituras que a memória e a ancestralidade possibilitaram que Quelé se tornasse uma agente histórica através de suas diversas agências, correlaciono também estes assuntos nesta pesquisa. Mesmo lutando contra um sistema fonográfico que queria torná-la apenas uma imagem folclorizada, sabe-se que ela trouxe elementos étnico-raciais que fortaleceram toda sua trajetória socioespacial. Sobre o conceito de memória, o terceiro subcapítulo propõe-se trabalhar na perspectiva individual e singular de Clementina, mas também coletiva e identitária do povo negro. Indo de encontro com os estudos de Michael Pollak (1992), Pierre Nora (1993) e Maurice Halbwachs (2004) sobre memória e lugares de memória, Evelyn Malafaia (2019) e Oliveira (2007) com estudos sobre memória e ancestralidade.

1 Clementina é ancestralidade viva, por todo lugar sempre uma memória deixará

Este capítulo tem por objetivo construir um referencial de análise sobre a trajetória socioespacial de Clementina de Jesus, a partir das discussões teóricas sobre os conceitos de lugar e as interferências endógenas e exógenas dos lugares para a construção dessa mulher, filha, mãe, trabalhadora doméstica, avó e cantora.

As cidades e os bairros que perpassam pela vida de Clementina de Jesus serão melhor compreendidos se considerarmos as variantes organizacionais e as transformações decorrentes da articulação entre o lugar-subjetivo-real-simbólico. Para tal, utilizar e associar o conceito geográfico de lugar como objeto foi fundamental nesta investigação através dos enquadramentos narrativos dos documentários e da entrevista do MIS. Com essa ação busquei, compreender como as concepções sobre o samba, o jongo e a religiosidade que fazem parte da realidade brasileira, fortaleceram a carreira artística e sua trajetória socioespacial.

1.1 As Implicações do conceito de lugar versando sobre a vida de Clementina de Jesus

"Eu não sou daqui marinheiro só,
Eu não tenho amor,
Eu sou da Bahia de São Salvador"

A partir deste momento, analiso como o lugar sempre esteve presente nas vivências e nas canções de Clementina, desde o seu nascimento. Clementina foi uma mulher negra, que superou diversas expectativas sociais e históricas. Ao estudar sua bibliografia e biografias, observei como os deslocamentos espaciais promoveram mudanças efetivas na vida de Clementina. Por isso, senti a necessidade de ampliar os conhecimentos sobre alguns elementos que ficaram muito evidentes durante as leituras e um deles foi o conceito de lugar.

O programa de pós-graduação em Relações Étnico-Raciais cursado por essa discente, é um curso interdisciplinar, que abrange várias áreas do

conhecimento e disciplinas, uma delas é a Geografia. Atualmente, essa tem sido a ciência que mais atenção e centralidade tem dado aos estudos sobre o conceito de lugar e nela encontramos fontes interessantes para as discussões que aqui serão feitas. Reforçamos que o fato de associá-lo a este estudo não o fará perder o panorama de interdisciplinaridade, principalmente no que diz respeito à temática étnico-racial.

Mas, por que relacionarmos este conceito com Clementina de Jesus? Para compreender a construção artística desse sujeito, antes é necessário conhecer os lugares por onde perpassam sua trajetória e suas vivências e quais as inferências diretas que eles tiveram na sua construção identitária. Os lugares que serão analisados no decorrer de todo este capítulo, de acordo com os depoimentos e entrevistas citados nos documentários serão:

- O bairro Carambita na cidade de Valença: lugar de nascimento e da primeira infância de Clementina;
- Os bairros da cidade do Rio de Janeiro de: Jacarepaguá, Oswaldo Cruz e Sampaio: lugar onde Clementina passou a segunda metade de sua infância, adolescência e início da vida adulta;
- Morro da Mangueira: lugar onde Clementina se casou com Albino e viveu com ele;
- Bairros de Engenho Novo e Inhaúma: lugar de velhice e morte de Clementina.

Abaixo apresento um quadro síntese com a periodização da trajetória socioespacial de Clementina:

LOCAL	ANO	ACONTECIMENTOS
Valença	1901 a 1908	Nascimento e convívio com familiares maternos e paternos Mudança da família de Clementina para a cidade do Rio de Janeiro.
Rio de Janeiro Bairro de Jacarepaguá (Período 1)	1908 a 1909	Família passa a morar junto do tio paterno Florentino. Primeiros contatos com religiões de matriz africana.
Bairro Oswaldo Cruz (Período 2)	1911 a 1917	Orfanato; Grupo de pastorinhas; Frequenta as rodas de samba de Tia Ciata; Faz amizades com

		Noel Rosa e Paulo da Portela; Morte de seu pai Paulo Baptista.
Bairro Sampaio (Período 3)	1917 a 1927	Começa a trabalhar de empregada doméstica; Nascimento de Laís, sua filha mais velha; 1ª diretora mulher da Escola de Samba Unidos do Riachuelo; Assiste a criação da Escola de Samba da Portela.
	*Em 1927 retorna para Oswaldo Cruz permanecendo até 1940.	
Morro da Mangueira (Período 4) E Morro do Quieto (Período 4)	1940 a 1943 1943	Casamento com Albino; Nascimento da primeira filha do casal filha Olga e segunda de Quelé; Morte de sua mãe Dona Amélia. Desfila pela primeira vez na Escola de samba Estação Primeira de Mangueira.
Bairro Engenho Novo (Período 5)	1950 a 1980	Conhece Hermínio; Começa a trabalhar como cantora; Participa do 1º Festival de Artes Negras, em Dakar; Morte de sua filha Laís e do esposo Albino.
Bairro de Inhaúma (Período 6)	1980 a 1987	Consegue se aposentar; Conquista a primeira casa própria; Em 25/07/1987 falece.

Nem todos os lugares perpassados por Clementina em seus oitenta e seis anos de vida e nem todas as questões pessoais são mencionadas nos documentários analisados. Muitos enquadramentos deste capítulo terão como embasamento a entrevista concedida por Clementina de Jesus ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ) em julho de 1967 que, como já mencionado, constituem em importante material que serviu de base para os três documentários analisados por esta investigação. A disponibilidade deste áudio é pública, porém para que as citações fossem permitidas houve a necessidade de realizar uma visita agendada previamente. A entrevista foi anotada e trechos dela serão transcritos aqui.

Para o entendimento da trajetória socioespacial de Clementina, antes é necessário saber que o lugar é um conceito diverso, contemporâneo, plural e globalizado. Então, desde que a Geografia passou a ser reconhecida como ciência, diversas correntes dentro da disciplina surgiram para estudar e fundamentar

diversos conceitos, como espaço, território, paisagem, região e lugar. Para esta pesquisa o interesse se dará em discutir o conceito de lugar e as duas principais perspectivas em que este conceito se firma: a linha que estuda o lugar como uma unidade espacial e a que estuda o lugar como um objeto único.

Para fundamentar as questões que aqui serão projetadas, será utilizada a obra de Yi-Fu Tuan (1983) intitulada “Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência”, onde o autor realiza um estudo sobre a relação dos sujeitos com o espaço e como estes buscam diferenciá-los a partir de relações de afeto e familiaridade. Ao pesquisar como as relações subjetivas influenciam o meio em que o sujeito está, entende-se que o espaço vivido passa ser o lugar.

O primeiro referencial de lugar e espaço vivido por Clementina de Jesus foi o bairro Carambita na cidade de Valença, onde viveu com sua família até os seus oito anos de idade. A artista dá esse depoimento no Programa Ensaio em 1973:

> *“eu nasci no estado do Rio, em Valença estado do Rio, Valença, sou valenciana do estado do Rio [...] Eu morava na Rua do Carambita, lá que meu pai, meu pai justamente, meu pai construiu a igreja de Santo Antônio na rua do Carambita. Nossa casa era pegadinho, então nós éramos muito queridos ali. Meu pai era violeiro velho, era muito querido ali, violeiro conhecidíssimo em Valença, Tio Paulo, Tio Paulo Batista” (*Clementina*,* Programa Ensaio*,* 1973, 14:12).[16]

A forma como Clementina reconhece a rua, o bairro e a cidade onde nasceu e cresceu, nos permite compreender que o lugar pode nos revelar a realidade de um determinado espaço construído em um certo momento da vida dos sujeitos e nas relações que ali foram estabelecidas. Sabemos que determinados conceitos geográficos merecem um estudo mais intenso no Brasil, por terem sido negligenciados durante muitos séculos, ocasionado pelo eurocentrismo, que ainda se faz muito presente por aqui. Por este motivo, tem se proclamado durante muito tempo que o território da população negra é do outro lado do Oceano Atlântico, retirando-lhes o sentimento de pertencimento, como se o solo brasileiro não fosse o seu lugar. Como se nós não tivéssemos referência de identidade territorial por aqui.

[16] Optei por utilizar a fonte itálico e inserir as aspas nas falas transcritas das entrevistas e documentários para diferenciar das citações de referência bibliográfica.

Por muito tempo, a Geografia não esteve relacionada como uma ciência e seu uso se restringia somente ao ambiente escolar. Com os avanços da criticidade didática e das práticas pedagógicas, emergiram a reflexão sobre a realidade que nos rodeia. Aos poucos o ensino baseado na repetição e memorização de dados, preso ao livro didático, nomeado de empirista por Cavalcanti (2013), vem diminuindo dando abertura para as metodologias que valorizam o pensamento crítico. Assim, como as escolas têm buscado por mudanças, a sociedade como um todo também tem se confrontado com uma série de acontecimentos que refletem diretamente em seus fatos globais, mas que sua ressonância se materializa no lugar, pois o lugar é depositário final dos eventos (SANTOS, 2005).

Aprender sobre o conceito de lugar, durante a disciplina de “Espaço, Cultura e Relações Étnico-Raciais” no PPRER, permitiu contextualizá-lo com as acepções teóricas desta pesquisa. Primeiramente, objetivamos pontuar as convergências entre as correntes da Geografia Humana e da Geografia Crítica e num segundo momento relacionar a sinonímia que mais abrange a temática desta pesquisa. É certo que essas correntes possuem diferenças teórico-metodológicas e todas tratam o lugar com características distintas, porém a categorização de uma não invalida a outra, pelo contrário, elas se complementam. Na verdade, Yi-Fu Tuan não pertence à Geografia Crítica, mas sim à Geografia Humanística. A Geografia Crítica é marxista, que busca dar conta dos conflitos de classe. Já a Geografia Humanística está mais ligada às questões de subjetividade e pertencimento.

A esse respeito, é necessário compreender como ocorreu a produção do espaço africano como lugar, destacando que ele não é simplesmente uma resistência às tentativas de hegemonia histórica e espacial, mas um objeto de luta para colocarmos os sujeitos como protagonistas da história e da espacialidade. E isso acontece antes mesmo da África ser apresentada como um continente. A produção do espaço tem seu início no continente berço da humanidade, responsável por uma imensa diversidade étnica e cultural, por uma tecnologia avançada para a época em transporte, medicina, mineração, agricultura e surgimento também com a organização das primeiras civilizações, reinados e impérios africanos. A África como lugar é o momento da produção do espaço que

oferece as condições para a origem dos seres humanos e das civilizações. Como aborda Ratts (2018),

> Se a “invenção” ou construção da África foi e é um processo longo, intrincado e vasto, repleto de planos e camadas – viagens, relatos, jornais, mapas, desenhos, fotografias, literatura, cinema, - à semelhança do que Edward Said e outrxs têm estudado para o Orientalismo e para as Américas, as reelaborações, quiçá reconstruções, também são e serão longas, intrincadas e vastas.
> Se há desconexões e um centramento na Europa, o ensino de Geografia da África pode ser centrado nas sociedades africanas considerando suas formações socioespaciais, etnicorraciais e culturais sempre em conexão com o sistema-mundo. A multiplicidade de atores – coloniais e “pós-coloniais” – deve sempre ser considerada como conexão mundial – quer tratemos de intelectuais ou de conflitos territoriais. (RATTS, 2018, p. 36).

Partindo para o **Período 1** da vida de Clementina de Jesus, segundo a certidão de batismo, contida na biografia “Quelé, a voz da cor”, Clementina de Jesus “nasceu no dia 07 de fevereiro de 1901” (CASTRO, 2017, p. 30) na cidade de Valença[17], interior do estado do Rio de Janeiro. No ano em que nasceu, o Brasil comemorava treze anos da abolição da escravatura, era o início da Primeira República e do século XX, momento em que o país se encontrava em um contexto de grandes mudanças políticas e sociais. No mundo acontecia o primeiro voo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel e a segunda Revolução Industrial. Nas grandes capitais brasileiras aumentou o número de habitantes, principalmente de negros libertos vindos dos trabalhos na zona rural e tendo que se acostumar aos novos moldes sociais. A política do embranquecimento estava em alta devido à imigração de italianos para substituir os negros no trabalho nas lavouras de café, principalmente no interior de São Paulo. Oswaldo Cruz, médico sanitarista estava iniciando a sua empreitada nas campanhas sanitaristas de combate as doenças que mais acometiam e matavam naquela época: febre amarela, febre bubônica e varíola (CASTRO *et. al.*, 2017). Nesse contexto, a população negra se encontrava

[17] Situada no sul fluminense há 160 km da capital Rio de Janeiro, Valença faz parte das cidades que compõem o chamado Ciclo do Café, no Vale do Paraíba. Por possuir várias fazendas que plantavam café no séc. XIX, recebeu um grande número de escravizados de origem banto para o trabalho na lavoura. A isso se deve a forte influência da cultura africana nesse município, como nas danças de jongo, jogos de capoeira, benzedeiras, folias, calangos e na conservação das religiosidades de matriz africana. Nela também se encontra o Quilombo São José da Serra, localizado no distrito de Santa Isabel, há 23 km da cidade sede. É considerado o quilombo mais antigo do estado do RJ, atualmente vivem lá cerca de 200 quilombolas descendentes de povos que vieram da Angola e do Congo. Disponível em: www.valenca.rj.gov.br. Acesso em: 20/04/2023.

em busca de uma vida econômica e socialmente melhor, porém não havia interesse em políticas públicas para integrá-los na sociedade pós-abolição. Como afirma o sociólogo Florestan Fernandes (2008), que realizou uma das mais sensíveis percepções sobre essa questão,

> a desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. [...] em suma, a sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre os seus ombros a responsabilidade de se reeducar e de se transformar para corresponder aos novos padrões e ideais de ser humano, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e do capitalismo (FERNANDES, 2008, p. 29 e 35).

Esse fato levou a população negra a migrar para locais mais afastados da elite branca, como os subúrbios, morros e as pequenas cidades do interior, como é o caso de Valença, lugar social de Clementina. O enfoque geográfico ao qual se baseia essa pesquisa, serve para que os povos em diáspora compreendam como ocorreu a produção do espaço afrodiaspórico. As primeiras interferências musicais de Clementina têm início no lugar de seu nascimento, em Valença. As experiências e as vivências deste lugar, repercutiram em toda sua vida, inclusive na carreira artística. Naquele lugar ela ouvia sua mãe cantarolar enquanto lavava roupas no córrego que passava atrás de sua casa.

> *"Ela estava lavando roupa, eu ali por perto. Lavando e cantando, e de vez em quando ela dizia: "Tina, vá acender esse cachimbo". E eu respondia: "Sim, senhora". Botava fumo, acendia e trazia pra ela, e ela estava cantando. Assim que eu aprendi umas coisinhas gostosas que ela cantava. A roupa batia na prancha, marcando o passo do canto, espirrando água e sabão na minha cara. E eu acocorada, cantando baixinho, para aprender com a mãe"* (CLEMENTINA, MIS/RJ, 1967, 04:32).

Para a Geografia Humanística a percepção e a conexão do lugar é entendido enquanto um espaço vivido[18] e atemporal, onde a construção socioespacial depende das vivências de cada sujeito, mas também das historicidades de nossos antepassados. Todos esses lugares apresentaram em algum momento mudanças, seja social, econômica, cultural e/ou política. Possivelmente esses fatores, em

[18] No livro "Geografia e Lugar Social", Silva (1991) evidencia em suas escritas que o "espaço vivido" possui um sentido locacional de lugar, talvez por ter sido muito influenciado pela Geografia francesa e pelo marxismo.

conjunto ou isolados, afetaram a trajetória de Quelé. Para Azevedo (2018, p.139), “o lugar, portanto, relaciona-se à própria configuração histórica da Geografia como prática social, como necessidade humana”. Compreender este conceito, é considerá-lo como um composto das relações humanas do real e simbólico, imediato ao mediato, subjetivo e objetivo, direto e indireto e da aparência e essência.

Assim, como grande parte da população negra de Valença do início do século XX que era composta por escravizados, a família de Clementina de Jesus também era, já que ela era neta de africanos escravizados de origem banto. A cantora Clementina de Jesus, no documentário Clementina-Rainha Quelé (2011, 1:55), tenta explicar a origem da ancestralidade africana de sua família paterna “*meu pai era de Nigéria, não de Dacar, Senegal, um desses lugares aí, minha mãe não, ela era nascida no Rio de Janeiro”.* Seus avós paternos foram Isaac e Eva, os avós maternos Abraão e Teresa Mina. A origem do sobrenome de sua avó materna pode ser entendida na citação de Soares (2018) o que confirma o fato de serem pessoas que foram escravizadas.

> No Brasil, os escritos são fartos no uso dos termos “preta-mina”, “nação-angola” e “escravos de Guiné”. Essas expressões costumam acompanhar o nome dos escravos ou ser incorporadas a eles: Antônio Mina, Manoel do Gentio de Guiné, Elório Cabinda. Em todos os casos, o nome traz a marca de uma designação de grupo. (SOARES, 2018, p.1).

Em 1908, quando Clementina tinha oito anos de idade, sua família realizou o processo migratório de sair do interior para a cidade do Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de trabalho e vida. Ao sair de Valença, a pequena Quelé “deixava para trás o córrego, a capelinha do Carambita e os dias felizes da infância, levando consigo a maior riqueza: seu canto” (CASTRO *et al*., 2017, p. 41). Na história do Brasil fazia cem anos da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Em onze de outubro desse mesmo ano nascia Angenor de Oliveira, conhecido como Cartola. O porto de Santos recebia a primeira embarcação com imigrantes japoneses. Tinha início a construção do Forte de Copacabana (CASTRO *et al.*, 2017) e a fundação da Umbanda ocorreria em quinze de novembro por Zélio de Moraes enquanto religião de matriz africana.

Inicialmente a família vai morar com seu tio paterno Florentino, no bairro de Jacarepaguá. O subúrbio carioca começava a crescer em número de habitantes e na construção de casas e casebres de famílias vindas das zonas rurais e interioranas. Sobre essas espacialidades, o escritor Lima Barreto faz descrições fiéis da cartografia desses lugares e seus agrupamentos do início do século XX.

> Mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixam. Pelas primeiras horas da manhã, de todas aquelas bibocas, alforjas, trilhos, morros, travessas, grotas, ruas, sai gente, que se encaminha para a estação mais próxima; alguns, morando mais longe, em Inhaúma, em Caxambi, em Jacarepaguá, perdem amor a alguns níqueis e tomam bondes que chegam cheios às estações. Esse movimento dura até às [sic] dez horas da manhã e há toda uma população da cidade, de certo ponto, no número dos que nele tomam parte. São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, de dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem alguma cousa, para o sustento seu e dos filhos (BARRETO, 1956, p. 118).

A descaracterização de todos os aspectos ambientais aos quais estava acostumada e a ausência de vínculo com o novo lugar, pode ter causado consequências históricas para vida da pequena Quelé. Isso porque segundo Tuan (1983, p.164), “Leva-se tempo para conhecer um lugar, a própria passagem do tempo não garante um senso de lugar. Se a experiência leva tempo, à própria passagem do tempo não garante experiência”. Por mais experiências e vivências que a cidade grande trouxesse para Clementina, talvez isso não faria ela se sentir totalmente no seu lugar de costumes, pois o “lugar é o somatório das dimensões simbólicas, emocionais, culturais, políticas e biológicas” (BUTTIMER, 1985, p. 228).

Nos documentários analisados não há falas ou menções diretas de Clementina nos bairros de Jacarepaguá ou Sampaio, o que sabemos sobre estes lugares encontramos nas bibliografias sobre ela. Segundo o censo realizado na época, a cidade do Rio de Janeiro tinha em torno de 811.443 pessoas[19]. Nesta

[19] Estes dados estão disponíveis em: https://estatgeo.ibge.gov.br/EstatGeo2020/mapa/index.html?nivt=6&anomalha=2009&versao=2022-06-30T10:40:58&metodo=3&qtdfaixas=5&cor1=%23ffcfe7&cor2=%23ffb2ce&cor3=%23f796bd&cor4=%23ef70a5&cor5=%23e76594&colgeocodigo=D1C&colgeonome=D1N&colvalor=V&colunidademedida=MN&colvariavel=D2N&colperiodo=D3N&urldados=https://apisidra.ibge.gov.br/values/t/1287/n6/3304557/v/591/p/1900/f/u/x/d20220630&fonte=IBGE%20-%20Censo%20Demogr%C3%A1fico Acesso em: 29/01/24.

época o bairro de Jacarepaguá era um bairro rural, os habitantes em sua maioria eram ex-escravizadas, que trabalhavam nas fazendas de café. De acordo com Moreira e Hespanhol (2007), nos bairros rurais a sociabilidade não fica restrita somente ao grupo familiar e aos vizinhos próximos, mas também a bairros vizinhos. A sociabilidade muitas vezes tinha seu início em festividades religiosas como forma de afirmação identitária entre os grupos e seus pares. Como afirma os autores

> [...] adotou-se o lugar como um conceito que abrange a relação identidade-sociabilidade-grupo. Os bairros rurais como lugares estão submetidos constantemente às transformações econômicas, sociais, culturais e espaciais; por exemplo, com a introdução de novas funções (preservação ambiental, lazer, patrimônio cultural, moradia etc.), novas formas de ocupação (pluriatividade e as atividades não-agrícolas) e também mudanças nas relações de gênero e no cotidiano das famílias rurais (MOREIRA E HESPANHOL, 2007, p.11).

Em Jacarepaguá a família de Clementina se estabeleceu na Rua Barão, perto da Praça Seca. Segundo relato da cantora ao ser entrevistada para o MIS, "*é uma rua antes da rua onde mora agora a Dalva de Oliveira. Ela mora na Rua Albano, na Praça Seca mesmo. [...] Na época, era só um quarto e uma sala e, ao lado, tinha um espaço de fora para cozinhar, minha mãe fazia nossa comidinha ali"* (CLEMENTINA, MIS, 1967, 8:32). Foi neste bairro que a pequena Quelé teve experiências auditivas com cânticos de matriz africana e curimbas, pois a casa onde moravam era germinada com um terreiro de Candomblé. Ali também teve início sua vida escolar, como recorda Clementina

> *"Lembro da minha professora, a Dona Maria Barbosa, muito boa professora. Tudo o que ela podia me ensinar ela ensinou. Ela tinha adoração por mim, sabe? Me ensinou a escrever, falar, cantar. Ela me ensinava, aquela criatura. Que criatura boa, meu Deus do céu! Nunca vi nada igual na minha vida"* (CLEMENTINA, MIS/RJ, 1967, 7:22).

Nesse primeiro contato com a trajetória histórica de Clementina, percebe-se que o lugar foi como um grupo social, de vivências e espacialidades, onde a cantora estabeleceu seu modo de vida inserido na coletividade de sua negritude. Como define Ribeiro (1993),

> O lugar está intimamente ligado ao estar no mundo. No caso da espécie humana, dado o nosso caráter gregário, o estar no mundo tem uma implicação social. Quem está no mundo só o é em algum lugar. O

> reconhecimento de estar e/ou ser no mundo por um outro se cria a medida da definição do lugar de um ser perante outro. Assim é o que o lugar define-se a partir de relações sociais entre os seres que estão interagindo, que podem ganhar qualquer qualificativo, como relações culturais, de trabalho, políticas, amorosas, entre outras (RIBEIRO, 1993, p.238).

Por meio das vivências que ganhamos experiências em cada lugar, as experiências socioespaciais se configuram nesse gênero como memórias construídas coletivamente, dando assim sentido aos lugares. Dessa forma, compreende-se que o lugar está relacionado ao caráter identitário de um grupo, que comunga das mesmas ideias e valores. Nessa linha de pensamento Yi-Fu Tuan (1983) contempla o lugar de forma mais humanística e palpável. Como ressalta Sousa (2011)

> Tuan busca definir o lugar a partir da sua contraposição e, por vezes, proximidade ao conceito de espaço. Defende o autor que o espaço se constitui como uma categoria mais abstrata do que a de lugar. Enquanto este último estaria mais ligado às ideias de segurança, estabilidade e pausa, o primeiro se relacionaria mais com as noções de liberdade, amplidão e movimento. O espaço se tornaria lugar à medida que o recortamos afetivamente para que, em seus fragmentos, possamos experienciar o mundo, dotando-o de valor e significado, ou seja, tornando-o familiar (SOUSA, 2011, p. 88).

Segundo Tuan o lugar é um meio repleto de significados, construído a partir das experiências[20] adquiridas no decorrer da vida, podendo ser afetiva, visual, olfativa e ou de toque. Este conceito está relacionado ao aspecto identitário, ainda que em graus diferentes. Nesse ponto, podemos dizer que a casa em que moramos é um lugar carregado de significados de pertencimento único, ao ponto que o planeta Terra é um lugar com sentido de pertencimento ligado às experiências vividas em sentido mais amplo. Por isso, pesquisar e analisar os lugares que fizeram parte da história de Clementina, nos permite conhecê-los de um modo mais concreto, humanizado e com certa criticidade. Na teoria, os lugares são pontos no sistema espacial, oposto a isso, eles são sentimentos mais profundos.

Após alguns meses residindo na cidade do Rio de Janeiro, Seu Paulo Batista pai de Clementina, consegue um emprego como zelador em uma escola na Zona

[20] Para Michael Oakeshott (1993, p.10), “Experiência é um todo único, dentro do qual as modificações podem ser distinguidas, mas que não admite final ou divisão absoluta; e essa experiência está em todos os lugares, não meramente inseparável do pensamento, mas sendo por si uma forma de pensamento.”

Norte da cidade e sua mãe, Dona Amélia, de lavadeira. Para que os pais fiquem mais próximos do trabalho, a família então se muda para o bairro de Oswaldo Cruz em 1911 (SILVA, 2011).

Encaminho nesse momento para o **Período 2** da vida de Quelé. O bairro de Oswaldo Cruz, vai ser o ponto chave do seu primeiro encontro com o samba, o pagode e o partido alto. Os pais então matriculam Clementina em orfanato católico, onde ela mora durante a semana e aos fins de semana e feriados ia para casa com a família. Como já apresentava um destaque na voz, as freiras a colocaram para cantar no coral do orfanato e nas festividades de Natal. Integrava o grupo de pastorinhas do seu vizinho, João da Cartolinha, que a apelidara de Quelé.

As autoras Silva e Santos (1989), biógrafas de Paulo da Portela, retratam como era o bairro para o qual a menina Clementina estava indo rumo a mais um capítulo de sua trajetória.

> Oswaldo Cruz, subúrbio da Central do Brasil, na década de 20 ainda cheirava a roça, com imensas chácaras em meio a ruas de barro com valões, por onde pessoas transitavam entre vacarias e currais, a pé ou a cavalo. O bairro era uma espécie de cidade do interior, atrasado, habitado por pessoas humildes que moravam em cortiços, e operários que, de madrugada, apanhavam o trem para deslocar-se até seu trabalho. Quase que uma cidadezinha-dormitório do Rio de Janeiro (SILVA E SANTOS, 1989, p. 39).

Pela descrição acima percebemos que o bairro metropolitano para o qual a família de Clementina se muda é bem parecido com uma cidadezinha de interior, da qual vieram, ou seja, imageticamente não houve uma mudança brusca para eles. Assim, para a Geografia humanística os lugares são ocasionalmente conhecidos em um ou outro extremo: o primeiro se distancia de uma experiência mais palpável real e o segundo pressupõe enraizamento numa localidade e comprometimento emocional. Um lugar pequeno pode ser conhecido por meio de todos os modos de experiência, já um lugar grande, como uma cidade ou país, depende muito mais de uma percepção indireta e abstrata para sua construção experiencial. Nos trabalhos de Tuan (1983), o corpo humano é levado ao máximo de seu significado sendo esse o foco de todo processo de construção da intimidade entre os sujeitos e os lugares.

A geógrafa Doreen Massey (2000), associa o conceito de lugar a questões emergentes e culturais do mundo globalizado e propõe que conceitos como, interseccionalidades, gênero, sexualidade, relações étnico-raciais entre outros, sejam abordados de maneira mais diversificada, o que aumenta o interesse em inserir as contribuições de Massey (2000) para esta pesquisa. Para a autora,

> Nessa interpretação, o que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais que se encontram e se entrelaçam [...]. (MASSEY, 2000, p. 184).

Ao pensarmos na trajetória socioespacial de Clementina, percebemos que sua identidade coincide com a própria definição do conceito de lugar, porque ele é altamente plural, diverso e globalizado.

Em 1917, o senhor Paulo, pai de Clementina, faleceu e a menina se vê obrigada a parar com os estudos para ajudar financeiramente em casa. Assim, junto de dona Amélia, assumem a responsabilidade econômica da família, algo que representava uma mudança de paradigma para aquela época. Neste sentido, comparo o pensamento de Massey com a da geógrafa norte americana Katherine Mckittrick *apud* Cirqueira (2020, p. 6) que trabalha as questões étnico-raciais pela perspectiva da Geografia, buscando “compreender a existência negra, que é distintiva de outros grupos em sociedades pós-coloniais e pós-escravistas”. Para a autora, os lugares negros tem grande importância nas pesquisas geográficas. Ainda seguindo seu pensamento ela nos diz que, como pontos são lugares, os corpos na superfície da Terra são pontos, logo, são lugares e para sociedade tanto os corpos como os lugares negros foram destituídos de espacialidade e historicidade afirmativa e valorizada.

Durante a adolescência Clementina passa a frequentar as rodas de samba na casa da tia Ciata onde fez amizades com personalidades como, Noel Rosa, Pixinguinha, D. Zica, Aniceto de Medeiros (um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano) e Paulo da Portela (um dos fundadores da Escola de Samba da Portela), amigos por toda vida. Para Tuan (1983), o espaço se “converte” em lugar quando é inteiramente familiarizado por nós, adquirindo definição e significado. Ele relaciona diretamente o conceito de lugar a sentimentos, emoções e proteção. Quem dá significado aos lugares são as pessoas, que o tornam um ponto de

encontro, da intimidade da casa, da cidade natal, do bairro onde brincamos na infância, entre outros.

Mesmo com os estudos sobre a experiência íntima do conceito de lugar com a familiaridade, ainda assim, Azevedo (2018, p.145) diz “carecer de certa relativização, tendo em vista que dificilmente determinado lugar pode ser completamente familiarizado”. Apesar do bairro de Oswaldo Cruz trazer um caráter identitário à jovem Clementina, onde ela conhecia todos os locais e era conhecida por todos, a família se viu obrigada a mudar mais uma vez para casa de parentes.

Partindo para o **Período 3** da vida de Clementina, desta vez, mãe e filha foram para o Morro da Matriz em 1917, no bairro Sampaio, zona norte do Rio, “*na Boca do Mato*”. Segundo Clementina em sua entrevista ao MIS. A casa era muito simples, uma grande pedra do morro servia de parede da casa e para ajudar com o sustento da família mãe e filha trabalhavam como domésticas, “*arranjaram um emprego para a minha mãe e eu podia ir junto. Aí minha mãe trabalhava de dia e à noite ia para essa casinha”* (CLEMENTINA, 1967, 11:20).

Durante a noite a polícia constantemente fazia rondas e dava batidas no morro, em momentos de descontração para os vizinhos poderem jogar baralho. Quelé servia de olheira, “*eles gostavam muito de jogar baralho e assim que chegava a polícia eu avisava com três assovios. Todos sabiam que a cana tava chegando, se levantavam e saíam fora*” (CASTRO et. al., 2017, p. 53-54). A mudança repentina do estilo de vida dessas duas mulheres negras (mãe e filha), somadas a interseccionalidade, a modernidade, a industrialização que transitava na capital do país (Rio de Janeiro), foram experimentadas subjetivamente a grosso modo para o amadurecimento de Clementina. A esse respeito como retrata Simmel (1973)

> O indivíduo é reduzido a uma quantidade negligenciável, talvez menos em sua consciência do que em sua prática e na totalidade de seus obscuros estados emocionais derivados de sua prática. O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos técnicos da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do Estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza de espírito cristalizado e despersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob o seu impacto. Por outro lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos

> de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para o extremo no que se refere à exclusividade e particularização, para preservar sua essência mais pessoal (SIMMEL, 1973, p. 23-24).

Segundo Simmel, todas mudanças experimentadas pelo sujeito contribuem para a (re)afirmação de seus valores e crenças. Em Sampaio, Clementina frequenta as rodas de samba das Moreninhas de Campinas e, apesar da vida sem conforto, a música trazia alegria e esperança por dias melhores para os descendentes dos povos negros africanos.

Em 1922, Clementina engravidou do seu namorado apelidado de Gaúcho, da sua filha Laís. Mais um momento em que ela junto com sua mãe iriam quebrar paradigmas e assumem a criação e sustento da filha sem auxílio ou a presença do pai. Ainda em Sampaio, Clementina também passa a frequentar as rodas de samba e pagode do Sampaio Futebol Clube, em uma dessas festas faz amizades com Menina e sua irmã Dona Zica.

Em 1923, Aniceto de Medeiros já muito amigo de Quelé, a convida para fazer parte da escola de samba Unidos do Riachuelo, onde se tornou diretora da escola e ajudava no que podia, só pelo amor ao carnaval (ANTUNES, 2017). Tempos mais tarde Aniceto iria fundar a escola de samba Império Serrano, até hoje destaque nos carnavais. Depois de mais de dez anos no bairro Sampaio, Clementina retorna em 1927, com sua mãe e filha para Oswaldo Cruz.

Dirigindo-se para o **Período 4** da trajetória de Quelé, a convite das amigas Menina e Dona Zica, Quelé começa a subir o Morro da Mangueira para curtir blocos de carnaval e rodas de samba a partir da década de 30. Em 1938, Clementina sobe o Morro da Mangueira para mais uma festa, onde conhece Albino da Silva, apelidado de “Pé Grande”. O rapaz era dezesseis anos mais novo que ela e começaram a namorar. O casamento entre eles aconteceu em 1940, fazendo Quelé, sua filha Laís e Dona Amélia ir morar no Morro da Mangueira. Em 1943, nasce a filha do casal Olga e a família se muda para o Morro do Quieto, na zona norte do Rio.

Naquele mesmo ano (1943), Clementina recebe o convite para desfilar pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira na ala das baianas e logo aceita.

Muitos amigos e conhecidos de Oswaldo Cruz, viram essa atitude de Clementina como traição, visto que ela se dizia portelense. Mas, essa decisão só ela poderia entender. Como podemos observar na figura 1, durante muitos anos a cantora desfilou como baiana pela Verde e Rosa



Fig. 1: Clementina no desfile da Mangueira na ala das baianas em 1970. Fonte: Geraldo Viola.

Encaminhando-se para o **Período 5** da vida de Clementina, em 1950, a mudança da família foi para o bairro do Engenho Novo, na rua Arandu, zona norte do Rio. Seis anos depois mudam-se para a rua Acuí, também no Engenho Novo. A família permanece por mais de trinta anos nessa residência. A mudança de lugar pode configurar também, mudança do que foi vivido e experimentado, este distanciamento imediato provocado por esta mobilização, às vezes, desejada outras não, podendo levar a alienação da realidade. Como nos desperta Tuan (1983).

> Quando residimos por muito tempo em determinado lugar, podemos conhecê-lo intimamente, porém, sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensemos em nossa experiência. A outro lugar pode faltar o peso da realidade porque o conhecemos apenas de fora (TUAN, 1983, p.21).

A Geografia Humana ainda caminha buscando encontrar um significado para o conceito de lugar, como afirma Azevedo (2018, p.147) “objetivando a superação do imediatismo para a compreensão ampliada de mundo". Todavia, é importante frisar que não há como deter os fenômenos e nem subjetivamente tentar interpretá-los, o que julgamos ser insatisfatório para a autonomia humana, diminuindo assim, esses movimentos individuais e negando a dimensão do coletivo.

Devido aos constantes problemas de saúde de Clementina e do marido, a situação financeira da família fica reduzida, isso faz com que Clementina, mesmo cansada e abatida por um AVC, continue trabalhando nas noites cariocas. Laís, a filha mais velha da cantora faleceu em 1974. O casamento com Albino durou até a morte dele em 1977. Nesse período, a filha Olga e os todos os netos residem na mesma casa que ela, deixando a condição financeira daquela velha senhora ainda mais difícil. Mesmo com sequelas de dois derrames cerebrais, Clementina continua a fazer shows, já sem destaque nas mídias, o que resta são pequenos bares e churrascarias. O professor Simas em entrevista concedida a Camila Luiza Souza da Silva da UFPB (2017) para sua dissertação de mestrado, revela a incompreensão com a figura de Clementina e o abandono e desinteresse da indústria fonográfica por sua carreira artística

> [...] A indústria fonográfica mais uma vez tentou de tudo para *desafricanizar* a Clementina. Isso é muito claro. Então você vê que a indústria fonográfica atua da seguinte maneira: grava a sua curimã, grava seu jongo, mas grava também um samba do João Bosco, grava uns sambas da Mangueira, canta aquilo... quando a rigor, o próprio Hermínio dizia, a rigor aquela não era a Clementina de Jesus. A Clementina da performance de palco era a Clementina que trazia a memória ancestral, que sai da África Central passa pelo Marquês de Valença, e... tá corporificada nela, né... a Clementina é resultado desse embate por isso que eu falo que é a *peleja da Clementina*. Porque até a indústria fonográfica brasileira, ela frequentemente considerou que você tinha que *desafricanizar* e *desmacumbizar* o samba, pra que o samba fosse encarado como um produto vendável pra indústria fonográfica. Então pra mim isso é muito claro. E a grande tensão que envolve a carreira da Clementina de Jesus é essa. É uma Clementina que virou uma cantora de samba, é uma Clementina que pra muita gente foi colocada no campo do folclore [...] Que é a pior coisa que tem, que as pessoas acham que estão elogiando e eu acho uma tremenda de uma desqualificação [...] e o que eu acho interessante no trabalho com a Clementina é que a figura dela corporifica, a rigor, pra mim algo que é muito mais profundo. A rigor corporifica essa tensão que marca a história do samba. Essa tensão entre um samba que paradoxalmente ele se vale de sua origem africana, mas paradoxalmente ele tem que negar essa origem pra que ele seja aceito pela indústria fonográfica dentro de uma sociedade de consumo. Então a tensão é essa (SIMAS apud SILVA, 2017, p. 58).

Clementina foi uma artista que ousou polarizar a cultura africana e brasileira através dos cantos que usavam símbolos religiosos. É bem verdade que ela não tinha muita noção disso, pois para ela isso era algo natural. Porém, a indústria não compreendeu seu trabalho, muito mesmo o significado dele para as gerações que viriam depois dela.

> Tentaram enquadrar Clementina no que o mercado queria, com o discurso de que estavam com ela dando voz à Mãe África e toda tradição musical que tinha origem nela. Esta tentativa de enquadrar a carreira de Clementina aos moldes mercadológicos, pode ser lida, entre outras questões, como uma enorme falta de respeito, haja vista a sua representatividade para a música popular. Por sua origem modesta, talvez nem tivesse consciência, por isso tenha sofrido tanto no fim da sua vida (SILVA, 2017, p. 78).

O apagamento que ocorreu no final da vida de Clementina é tão comum a tantos outros sujeitos negros, que veem sua história, carreira de trabalho, amizades e costumes serem silenciados pela violência, pela polícia ou pelo governo, que se abstêm aos cuidados com a periferia. Em dois momentos Clementina pediu "socorro" a políticos para ter o seu maior sonho que era uma casa própria, um lugar para chamar de seu. Nessa perspectiva, a sensação de pertencimento está atrelada às lembranças e experiências vividas pelos lugares que perpassam subjetivamente a sua trajetória, como Santos (2001, p.114) define que o lugar "não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro".

Cada sujeito desenvolve suas relações com o lugar de maneira subjetiva, elas podem ser tanto de caráter social, cultural, afetiva e até econômica, por que não? É pensando no futuro de sua filha Olga e seus netos que Clementina escreve, em 1979, uma carta[21] ao ministro da Previdência Social solicitando uma aposentadoria, quase que uma súplica para ter o direito de descansar em sua velhice. Há um trecho que remete a dimensão do lugar e os reflexos dos constantes deslocamentos sobre a vida de Clementina, "E hoje para viver, beirando os 80 anos, necessita ainda se locomover por esse Brasil inteiro fazendo a única coisa que

[21] A carta foi escrita e datilografada por Cartola, amigo pessoal de Clementina, mas ditada por ela, em 1979. A carta encontra-se na íntegra no anexo desta pesquisa.

ainda pode: cantar.” A escrita presente nesta carta, possui tantos elementos que seria necessário um capítulo à parte só para analisá-la de maneira mais historiográfica, o que não faremos neste presente momento, pois ela atribui significados a si mesma como forma de construir sua identidade através das várias linhas da carta. Como salienta Silva (2011)

> A carta produzida por Clementina agrega muitos elementos que são importantes para compreender a visão da cantora sobre si mesma. Suas ações são consideradas políticas inseridas no cotidiano e principalmente a forma como ela vai utilizar vários argumentos para tentar conseguir chegar ao seu objetivo individual e de certa forma de um grupo de pessoas pode ser observada ao longo da carta. Esta seria uma forma de participação política, que a primeira vista pode ser entendida como um simples pedido, um apelo emocional de uma “nega véia” a uma autoridade. Entretanto, esta carta representa um importante canal de expressão de Clementina, que representa certo grupo de pessoas, buscando seus direitos e utilizando as trajetórias individuais como argumentos favoráveis. As palavras de Clementina na carta representam as falas de diversos sujeitos sociais que compartilham uma trajetória similar a da cantora e que buscam seus direitos, muitas vezes negados pela sociedade (SILVA, 2011, p. 95-96).

Não encontramos nenhuma referência sobre essa carta em nenhum dos documentários e registros sonoros utilizados para análise desta pesquisa. Clementina foi uma agente social e histórica que tinha compreensão de seu papel na sociedade, mas por não se enquadrar nos padrões estéticos mercadológicos, ela nunca teve grandes vendagens de seus discos.

Ao retornar do festival de Artes Negras em Dakar, em 1966, Clementina abandona o ofício de doméstica para se dedicar exclusivamente à carreira de cantora. Com o falecimento de seu esposo em 1977, a única renda certa da família passa a ser sua pensão de viúva. O desejo de conseguir sua aposentadoria, após anos de trabalho como babá, doméstica e lavadeira, só seria alcançado em 1985. Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Luís Sérgio Bilheri Nogueira, obtiveram as duas primeiras colocações no Festival de Música Popular em Três Rios, com o prêmio fizeram o pagamento retroativo das contribuições previdenciárias de Clementina, o que proporcionou sua aposentadoria como empregada doméstica (CASTRO, 2017, p.136). Antes dessa benfeitoria, ela ainda morou em um apartamento, sem elevador, no bairro do Lins de Vasconcelos, o que dificultava muito a mobilidade para uma pessoa de setenta e oito anos de idade, que já havia sofrido dois acidentes vasculares cerebrais.

Conduzindo-se para o **Período 6** da trajetória socioespacial de Quelé, em 1980, a cantora ganha as chaves de uma casa na rua Lord Baden Powell, no bairro de Inhaúma, graças a um acordo entre a FUNARTE e o Retiro dos Artistas, porém esse imóvel foi devolvido ao Retiro após a morte da cantora, em julho de 1987. A preocupação de Clementina era deixar a família estabilizada após a sua partida, com casa própria sem se preocupar com aluguel, o que não aconteceu.

Ao buscar trabalhos e pesquisas que trabalhem com o conceito de lugar, observamos que as principais linhas que analisam esse conceito na Geografia são atuais do ponto de vista da Geografia Humana e da Crítica. As argumentações aqui presentes foram consideradas, não desprezando os diferentes aspectos mesmo em determinados pontos respeitando as contribuições de cada uma com suas especificidades.

Tive a percepção que a trajetória de Clementina perpassa por ambientes periféricos, historicamente rurais, Quelé e sua família ao chegar no Rio sempre esteve se mobilizando por bairros da zona norte da cidade. Apesar dos sujeitos negros, em geral, viverem o lugar de maneira coletiva, cada sujeito o vivencia de acordo com suas particularidades. O lugar permite que as experiências adquiridas ao longo da vida condicionem a forma com as corporeidades se posicionam dentro da sociedade. No caso de Clementina, isso me permitiu compreender as suas vivências e experimentações pelos gêneros musicais afro-brasileiros e em sua afirmação religiosa, como será apresentado a seguir.

1.2 Samba, jongo e religiosidades enraizados na vida de Quelé

A vida de Clementina perpassa por todas os períodos de afirmação do samba como música cultural popular brasileira[22]. Não tem como pensar nela e não associar sua imagem ao samba, as curimbas, ao jongo e a religiosidade (visual). Há indagações sobre qual ritmo Clementina defendia como cantora, afinal ela era

[22] A música popular urbana brasileira é resultado da confluência cultural de três grupos étnicos: o indígena, o branco e o negro, dos quais herdamos os instrumentos musicais, o sistema harmônico, os cantos e as danças. Como manifestação cultural expressiva, essa música urbana surgiu no início do século XIX, nos principais centros da colônia, notadamente Rio de Janeiro e Bahia, entoada por pessoas que cantavam modinhas e lundus ao violão, ao piano ou acompanhadas por grupos instrumentais (DINIZ, 2008, p 20).

sambista, partideira ou jongueira? Essa questão permeou a escrita desse tópico. Por esse motivo, coloquei nessa pesquisa alguns momentos de Quelé no partido-alto, no samba e no jongo, para que seja respondida essa questão.

Uma frase muito usada atualmente nas redes sociais é a de que “o lugar da mulher é onde ela quiser” e descreve bem a trajetória socioespacial e carreira artística de Clementina. Essa frase é utilizada para empoderar as mulheres e mostrar para a sociedade que a mulher pode desempenhar várias tarefas, mas ela não deixa de lado sua feminilidade, muito menos sua capacidade de ocupar lugares de igual para igual com os homens.

Quando Hermínio viu e ouviu Clementina pela primeira vez, em 15 de agosto de 1963, ela estava cantando sambas e partido-alto. Naquela época o ritmo que estava em alta nos EUA e Inglaterra era o rock, Elvis Presley, Rolling Stones, os Beatles. No Brasil o que estava fazendo muito sucesso era o iê-iê-iê com Roberto, Erasmo Carlos e a bossa nova com Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Mas, Clementina não se importava em seguir uma tendência, ela cantava o que gostava e sabia fazer desde criança.

O impacto que Clementina causou ao público, assim como a Hermínio, pode ser compreendida no trecho em que o jornalista Eurico Nogueira França, descreve em sua coluna para o jornal Correio da Manhã:

> Acompanham, graciosamente, a rainha da revista brasileira, a rosa de ouro em pessoa, Aracy Côrtes; e, ritualmente, a partideira admirável, Clementina de Jesus. Nesta o sangue africano pulsa na voz, no canto, com solenes mistérios. Naquela, a brejeirice, a malícia, o sabor prosódico, o raro dom vocal, constituem atributos de uma personalidade única da vida musical carioca (Correio da Manhã, 27/03/1965)[23].

1.2.1 Clementina partideira

Desde muito jovem eu sempre ouvia dizer que ela era uma sambista, já na minha fase adulta, após comprar alguns discos de Clementina, me surpreendi com

[23] A informação encontra-se disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=63205. Acesso em: 13/05/2024.

ela cantando partido-alto como ninguém, como disse o cantor Zé Keti[24]. Inclusive ela foi uma das primeiras mulheres a cantar nesse ritmo de resposta e contrarresposta. Encontrei recentemente um vídeo[25] da cantora no aplicativo Instagram, onde ela fala o que é o partido-alto *"Partido-alto é um sambinha jogado, curtinho, são apenas duas palavrinhas né? E contam com o refrão. Entendeu? É isso que é partido-alto"*. De acordo com Lopes (2005) partido-alto é:

> [...] uma modalidade de cantoria. E cantoria á a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada, em diversas modalidades, por poetas populares em todo Brasil (LOPES, 2005, p. 16-17).

O partido-alto é considerado, inclusive por Lopes (2005), uma vertente do samba, uma de suas variações. Com pouca percussão o batuque é composto por palmas, batidas em caixa de fósforos ou em cima da mesa. As composições muitas vezes tinham um cunho crítico, visando denunciar as desigualdades, mazelas e violências sofridas pelos povos negros periféricos. Um diferencial desse ritmo é o uso da memória, a rapidez nas respostas e improvisos para criar a musicalidade, desse jeito o partideiro(a) se apresenta como um portador de conhecimento e saberes ancestrais. Mais uma vez a oralidade sendo utilizada pelos povos afro diaspóricos para transmitir sua cultura.

Assim como no samba, no partido-alto a roda também é utilizada para aproximar os cantantes, pois "a tradição de se fazer rodas de samba manteve um caráter não só de lazer, mas também de resistência, afirmação e valorização de práticas culturais negras" (SOUZA, 2021, p. 38). Elas eram majoritariamente compostas por homens na época em que a adolescente e já mulher Clementina as frequentava. Não se sabe se Quelé sofreu algum tipo de discriminação ou preconceito por ser mulher e estar presente nessas rodas, mas é sabido que ela foi muito respeitada quanto partideira. Como destaca o músico Tantinho da Mangueira que acompanhou várias vezes Clementina nas rodas de samba e partido-alto na quadra da Estação Primeira de Mangueira,

---

[24] Apelido de José Flores de Jesus (1921-1999), cantor e compositor de samba que através de várias canções valorizava a arte negra carioca.

[25] Disponível em: https://www.instagram.com/p/C37jyjFLwcu/ Acesso em: 15/03/2024.

> *“Dona Clementina fazia esse jogo de encaixe, de coisa de letra com melodia. Nos versos dela não sobrava nem letra nem melodia. Ela encaixava tudo direitinho. Mas, por que? Porque ela cantava desde menina, cantava partido-alto, aqueles sambas de roda. Aquele que era tudo bolado na hora. Ela conseguia encaixar. Era dona Clementina, mas não tinha muita Clementina pra fazer isso não”* (CLEMENTINA, 2018, 32:55).

Quelé foi uma das primeiras mulheres que se teve conhecimento no desafio de cantar partido-alto, logo que após isso muitas outras mulheres começaram a cantar nesse ritmo, fato que denota a invisibilidade feminina nesses agrupamentos artísticos. Cavalcanti (2019) destaca que, as mulheres no ambiente musical eram vistas como meras participantes e não havia espaço para o seu protagonismo, a elas não confiavam composições e nem participações nas rodas, só o coro e as palmas.

> Apesar de elucidar o corpo da mulher como o lugar da gestação do ritmo, é enorme a disparidade entre o número de mulheres compositoras e homens compositores. Dessa forma, a importância feminina parece atrelada a sua possibilidade de gerar os sambistas em seu ventre, mas não propriamente à sua potência de criá-lo como gênero. A criação, neste caso, está atrelada a um ideal da maternidade, a obra prima produzida por essas mulheres parece sair de seus úteros, e não de seus cérebros (CAVALCANTI, 2019, p. 6).

O protagonismo das mulheres negras nas rodas de samba e partido-alto, nas primeiras décadas do século XX ficaram a cargo das tias do samba, sendo reconhecidas por disponibilizarem seus quintais para as rodas e por serem boas cozinheiras e quituteiras. Esse fato contribuiu muito para que o partido-alto fosse difundido e consolidado como estilo e passasse a ser mais respeitado pelo certo nível de habilidade que exigia daqueles que o praticavam (SOUZA, 2021). Ao mesmo tempo em que negavam as mulheres o papel de agentes efetivas dessa musicalidade, então as “tias” do samba não eram consideradas partideiras e nem sambistas.

O reconhecimento sobre a contribuição das mulheres para a música popular brasileira, sendo elencadas em uma categoria profissional como cantoras, percussionistas e compositoras, veio no ano de 2024 com a promulgação da Lei nº 14.834 que instituiu o dia 13 de abril de 2024 como o dia da Mulher Sambista. A lei traz mais visibilidade às mulheres negras que adentraram ao mundo do samba e do partido-alto. Sendo a data uma homenagem ao nascimento de Dona Ivone Lara,

mulher negra sambista, compositora e assim como Quelé também iniciou tardiamente sua carreira como cantora.

Além do partido-alto e do samba, também temos os vissungos, as curimbas, a capoeira e o jongo como expressão musical e cultural difundida no Brasil através da diáspora. E foi através dos muitos jongos que Clementina absorveu a musicalidade, através da oralidade e da memória afetiva, pelos cantos entoados por sua mãe enquanto realizava tarefas domésticas na pequena cidade de Valença. Vale ressaltar que o jongo passou a ser patrimônio cultural brasileiro em 2005 e não era um ritmo muito difundido na cidade do Rio de Janeiro, sendo mais cantado e dançado nas cidades do interior do estado, era um ritmo mais rural.

1.2.2 Clementina jongueira

No início do documentário Clementina (2018), vemos uma roda de jongo no quilombo de São José da Serra, formado em 1850 no distrito de Santa Isabel do Rio Preto na cidade de Valença, sendo este território considerado o berço do jongo[26].

> O jongo foi uma manifestação popular muito presente na vida de Clementina de Jesus, desde a época em que ainda morava em Valença. Conhecido também por outras nomenclaturas, como tambu, batuque, tambor ou caxambu, o jongo é classificado pela maioria dos pesquisadores e folcloristas como uma dança profana ou semirreligiosa. De acordo com o livro do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), *Dossiê jongo do sudeste,* trata-se de “uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágicos-poéticos” e que “tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua banto” (CASTRO et al., 2017, p.47-48).

Localizada no Vale do Paraíba, assim como várias cidades que o compõem, Valença também recebeu um grande número de pessoas escravizadas vindas principalmente do Congo e Angola (LOPES, 2021). Nos documentários analisados não há referências de Clementina a respeito do jongo, mas é sabido que ela foi uma propagadora desse ritmo em várias rodas de samba por onde esteve. As autoras e Lima e Bragança (2020), estiveram na cidade onde a cantora nasceu, em 2017,

[26] Esta informação encontra-se disponível em: http://www.portalvalencarj.com.br. Acesso em: 11 de out. de 23.

para pesquisar sobre o jongo, através de entrevistas e pesquisas com a população quilombola local e do jongo praticado nas casas de umbanda e candomblé da cidade. Conforme retratado, sobre o jongo e seu significado

> [...] o Jongo ou Corimas/Caxambu são sinônimos que expressam uma arte ao dançar, de origem africana e dançada ao som de tambores, bem como integrante de uma cultura afro-brasileira, consequentemente teve forte influência na formação da nossa cultura popular, evidenciamos essa influência através do nosso estilo cultural expresso no que nós temos de maior visibilidade dessa integração afro-brasileira e Clementina de Jesus a representa muito bem (LIMA e BRAGANÇA, 2020, p.198).

Em 1965, Hermínio Bello de Carvalho produziu o espetáculo “Rosa de Ouro” para apresentar Clementina ao público carioca. A apresentação de Clementina começava com o jongo Benguelê, como destaca o historiador e pesquisador Nei Lopes no documentário Clementina (2018, 47:49).

> *“Uma tela branca, num lençol talvez. Ela surge de contra-luz, num efeito, ela por trás, só aparecendo o perfil dela. Elton Medeiros depois fui saber ruflando um atabaquezinho e ela mandou aquele benguelê. Localidade chamada Benguela, região de Angola muito importante, como se fosse uma saudação Ei Benguela”.*

Todo o repertório cantado nesse espetáculo foi de escolha de Clementina, eram canções que ela cantava já há muito tempo, fosse em casa, no trabalho onde a patroa a questionava quando a ouvia cantarolar *“Clementina estás miando?”* (Clementina-Rainha Quelé, 2011, 3:40) ou nas rodas de samba pelos barzinhos da zona norte do Rio de Janeiro.

Após a abolição da escravatura, muitas pessoas que estavam alocados nas fazendas de café e açúcar do interior, migram para a cidade grande. Em busca de remuneração, melhores condições de vida e do sonho de usufruir da liberdade. Os avós maternos de Clementina fizeram o caminho contrário, saíram do Rio de Janeiro e foram para Valença, no interior do estado. O que proporcionou a pequena Quelé ter contato com toda a musicalidade cantada pelos ex-escravizados vindos de diversos lugares da África, nas lavouras de café e nos trabalhos nas roças.

Sobre essa ancestralidade banto[27] de Quelé, o percussionista Elton Medeiros, que durante muitos anos acompanhou Clementina nos espetáculos e shows pelo país e turnês no exterior, em entrevista para o programa De Lá Pra Cá sobre Clementina (2011), fala sobre esse assunto

> "*Clementina era uma negra banto, o canto dela, aliás, é de uma negra banto. Ela tinha um repertório de música africana muito vasto. Muita coisa que ela cantava aprendeu na beira do rio*. [...] *O jongo é de fundo religioso, falado em banto e improvisado em banto. A mãe dela era jongueira e era descendente de africanos"* (De Lá Pra Cá, 2011, 9:51).

O jongo sempre esteve presente na infância de Quelé, avivado pela religiosidade de sua mãe, que era rezadeira e envolvia a essas duas mulheres em uma ligação ancestral. Como salienta Prata (2019)

> O jongo sempre deixou claro que havia uma comunicação secreta entre os escravos e que também se trabalhava a educação e o respeito. A estrutura do jongo, a fala, e o ponto deixam claro que ali havia códigos secretos que os senhores de escravos não conseguiam decifrar. Percebe-se um processo educativo forte, o respeito aos mais velhos e a ancestralidade (PRATA, 2019, p. 2).

No documentário Clementina (2018, 6:40) historiador e estudioso das culturas afro-diaspóricas Luiz Antônio Simas, tece um comentário sobre a representatividade que o Vale do Paraíba agrega para a cultura musical negra, "*o Rio Paraíba do Sul representa para o Rio de Janeiro o que o Mississipi representa para os Estados Unidos como berço do jazz e blues, o Paraíba representa para a música carioca".* A predominância dos povos bantos[28] nesta região propiciou uma

---

[27] Os bantos são um conjunto de povos que habitaram a África Central nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-21862015000100002. Acesso em: 29 de fev. 2024.

[28] Segundo Alonso (2006, p.11) "Como um dos grandes pólos econômicos da época, onde estavam fincadas as maiores produções cafeeiras da primeira metade do século dezenove, o Vale do Paraíba paulista, juntamente com o Vale do Paraíba fluminense, recebeu milhares de africanos ilegalmente introduzidos, cujo destino era dar continuidade ao trabalho da expansão do café."
Ainda de acordo com a autora, "As principais nações africanas do Rio de Janeiro do século XIX eram mina, cabinda, congo, angola (loanda), benguela e Moçambique" (ALONSO, 2006, p.81).
[...] "Apesar de pertencerem a diversas etnias, esses negros compartilhavam alguns aspectos culturais, sociais e linguísticos semelhantes. Dessa forma, os cativos conseguiam estabelecer relações, ainda nas caravanas e embarcações, que escapavam às diferenças. Pertenciam à identidade "banto", como alguns estudiosos assim definem" (ALONSO, 2006, p.82).
Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13122022-154940/publico/2006_PriscilaDeLimaAlonso.pdf. Acesso em: 12/03/24.

miscigenação entre as culturas africanas e brasileiras e deu origem há vários ritmos musicais, danças, técnicas de trabalho e ao fortalecimento da religiosidade. Simas também analisa as características e modificações que a diáspora trouxe para a historiografia carioca

> *"A diáspora é um fenômeno que fragmenta tudo, ela quebra a sociabilidade, ela quebra a identidade, ela quebra o espírito comunitário, você perde tudo isso. Mas, as culturas da diáspora, né, reconstroem tudo isso. Então, se você para pra analisar as culturas da diáspora africana do Rio de Janeiro, todas as manifestações são comunitárias: a roda de capoeira, a roda de jongo, o terreiro de candomblé, de Omoloko, de umbanda e as escolas de samba fazem parte desse processo"* (CLEMENTINA, 2018, 18:00).

Clementina era considerada por muitos como uma exímia jongueira e partideira, mas também é considerada uma mulúduri, herdeira oral da musicalidade afrodiaspórica de muitos e muitos anos. Ela não representa apenas um "elemento" sonoro, é um sujeito carregado de representação sobre resistência, lutas e ressignificação da história e cultura de um povo submetido por tantas desigualdades sociais e por anos proibidos de expressar a sua arte. Esse povo encontrou na música, nos cantos e nas rezas uma forma de perpetuação de suas tradições, promovendo subjetivamente um elo com sua ancestralidade. São por esses e por tantos outros elementos que a música afro-brasileira se tornou tão significativa e formadora da identidade negra, tendo como uma de suas principais representantes Clementina de Jesus, mulher negra que no auge de seus sessenta anos apresentou ao mundo o talento de sua voz através de seus cantos. Assim, Frias *apud* Silva (2016, p. 110) caracteriza a voz de Quelé, como sendo algo perturbador quem vem do seio da Terra "provocando sentimentos perturbadores e antigos, chamando memórias talvez dessa Eva negra, germinal africana de toda raça humana".

> O corpo negro e velho de Clementina tornou-se produto da indústria porque sua voz, seu cantar e sua extensão cultural interessaram para o mercado fonográfico, que inicialmente a viu como folclórico. Mas ela não se encaixava somente neste rótulo (e aqui rótulo para folclore não está sendo utilizado pejorativamente). Naquele corpo se concentraram a experiência, a sabedoria e a vivência. A "novidade" apresentada aos consumidores, via indústria cultural, estava no passado ressignificado no presente. E o responsável por fazer esta apresentação foi Hermínio de Carvalho, o produtor que sabia da pérola que tinha em mãos. Pedra preciosa da cultura

> e da ancestralidade negra vivenciada e experienciada num só corpo cultural (SILVA, 2016, p.111).

Durante sua carreira artística a cantora mesclava vários ritmos e variadas canções em seus discos e em seus shows. Muniz Sodré, em seu livro “Samba, o Dono do Corpo” traz uma análise sobre a historicidade do samba enquanto movimento social e espacial dos povos negros e diaspóricos. “O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). A simbiose samba e povos marginalizados socioeconomicamente sempre foi uma constante, principalmente na música popular carioca.

1.2.3 Clementina sambista

As amizades de Clementina com Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Paulo da Portela possibilitaram que ela cantasse diversas composições dos mesmos. Assim, o samba sempre se fez presente em seus repertórios. Esse ritmo que caracteriza todo povo brasileiro passou por períodos de crescimento e reconhecimento. Hermano Viana (2007) e José Tinhorão (1998) estudiosos sobre a origem e a semiologia do samba, consideram que as décadas de 1920 e 1930 no Brasil serviram para propagar o ritmo e inseri-lo na cultura do país, devido a expansão radiofônica e as políticas de valorização cultural ofertadas por Getúlio Vargas.

O escritor Marcos Napolitano (2002) divide a história do samba em quatro momentos a partir do século XX. O primeiro momento seria a consolidação do ritmo na música popular brasileira nas décadas de 1920 e 1930; segundo momento, por volta das décadas de 1940 e 1950, o samba chega aos ouvidos de “todos” através do rádio e surge o termo samba de morro; entre o final da década de 1950 e de 60, Napolitano descreve uma mudança no cenário da música popular, apesar do samba continuar sendo o ritmo de maior representatividade no país, porém ritmos advindos de outros países passam a transitar nas rádios e fazer sucesso entre os mais jovens; o quarto e último momento está entre os anos de 1972 e 1979, onde passam a vigorar projetos que visam fortalecer e favorecer o samba quanto ritmo nacional-

popular. Clementina buscou sempre fortalecer e propagar o samba, o partido-alto e o jongo, como elementos que remetem a memória e história de seus ancestrais. Como podemos visualizar na figura 2, seja cantando, sambando ou desfilando, o samba enquanto cultura popular sempre tinha a presença de Clementina, que fazia questão de participar dos desfiles das escolas de samba e das rodas de partido-alto.



Fig. 2: Clementina e Candeia no desfile da Escola de Samba Grande Quilombo. Fonte: Wikipédia

A pesquisa não se fundamentou na origem dos ritmos cantados por Quelé, mas em apresentá-los como herança dos antepassados africanos, que mesmo vivendo marginalizados e até mesmo esquecidos do poder público, registravam suas musicalidades nos batuques e na ginga com suas corporeidades. Para expressar suas emoções e exaltar suas artes, os negros do início do século XX se reuniam, geralmente em uma casa com quintal grande, ali batucavam até raiar o dia, sempre regadas a muitos quitutes, feijoadas e *uns biricuticos, aqueles biricuticos*, como dizia Quelé. Sodré (1998), nos elucida como era a socialização nesses redutos:

> Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio reforçassem as formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas (SODRÉ, 1998, p. 14).

O enredo que relaciona o lugar, o espaço e o cotidiano é fundamental para compreendermos a complexidade do que é real e do conhecimento que ele nos traz. “O lugar é onde estão os homens juntos, sentidos, vivendo, pensando, emocionando-se” (SANTOS *apud* ARROYO, 1996, p. 59). O lugar não se restringe apenas ao espaço vivido, pelo contrário, o lugar acrescenta ao cotidiano dos sujeitos uma a relação dialética do global e do local, do novo e do velho (SANTOS, 2005)**.** É nesses novos espaços ocupados quase que majoritariamente por uma população negra, entre sujeitos novos e idosos, com histórias de vida parecidas, que surge o samba. Como destaque de um desses locais, cito o bairro de Oswaldo Cruz, onde Quelé viveu.

> Originalmente os habitantes de Oswaldo Cruz eram negros vindos do Congo e de Angola que, com seus hábitos, costumes, preparavam o terreno para o surgimento das Escolas de Samba. Os negros trouxeram sua música, sua dança, sua religião e sua forma de enfrentar a dor através da arte. Foram esses negros, muitos deles vindos de outras partes do Brasil, sobretudo de Minas Gerais e do antigo Estado do Rio, que plantaram a semente da batucada nas festas da região (FARIA, 2008, p. 76).

Clementina, em 1923, é apresentada a Paulo Benjamin de Oliveira, também conhecido como Paulo da Portela. Exatamente no mesmo ano em que Paulo e outros amigos fundaram o bloco carnavalesco Conjunto de Oswaldo Cruz, embaixo de uma mangueira na Estrada do Portela, que mais tarde seria a Escola de Samba da Portela (FARIA, 2008). Como relembra Clementina no documentário Clementina (2018):

> *“Cartolinha me chamou pra formar um bloco lá em Oswaldo Cruz, primeiro era o Come Mosca, realmente, desse bloco mais pra frente saiu a senhora Portela. Aí depois apareceu o Paulo no Come Mosca. Paulo era garoto ainda, escurinho, com aquela voz bonita. Aí desse bloco formaram a Portela e me chamaram pra sair lá, aí já fui eu pra Portela né” (risos)* (CLEMENTINA, 2018, 18:50).

Observamos que Clementina experimentou e vivenciou o partido-alto, o jongo e o samba de maneiras intensas, mesmo sendo ambientes majoritariamente compostos por sujeitos do gênero masculino e misógino. Ela se impôs enquanto mulher em um momento em que a maternidade solo já perpassa por sua trajetória, fato que não a fazia ficar reclusa da sociedade por vergonha ou apontamentos. Pelo contrário, enfrentava as lutas diárias sem perder a visibilidade nas rodas de samba, demonstrando o empoderamento dessa mulher negra. A esse respeito, hooks (1995), afirma:

> [...] é impossível que floresçam intelectuais negras se não tivermos uma crença essencial em nós mesmas, no valor de nosso trabalho e um endosso correspondente do mundo a nossa volta para apoiá-lo e alimentá-lo. Muitas vezes não podemos procurar nos lugares tradicionais o reconhecimento de nosso valor, temos a responsabilidade de buscá-lo fora e até criar diferentes locações (hooks, 1995, p. 10).

Compreendemos aqui no termo usado por bell hooks “nos lugares tradicionais” como sendo aqueles lugares e espaços que fazem parte do nosso cotidiano aos quais temos costumes e afinidades. Nas rodas, Clementina cantava com naturalidade seus jongos, sambas, partido-alto, pois ali eram espaços de convívio com os seus, já na casa da patroa branca era reprimida quando cantava.

Hoje em dia, as mídias eletrônicas e as redes sociais nos permitem um acesso fácil a sua discografia deixando-os à disposição de todos. Isso faz que seus cantos não fiquem restritos a uma determinada época ou grupo, promovendo um trânsito geográfico e temporal nas suas manifestações orais (SILVA, 2016). Estas manifestações sempre se fizeram presentes no dia-a-dia da família de Clementina, enquanto ajudava a mãe nos afazeres domésticos, elas cantavam. Seu pai era violeiro conhecido por gostar de festas e ser assíduo frequentador de diversas rodas de sambas. Assim, ao analisar a trajetória socioespacial de Quelé percebo o quanto ela é permeada por questões religiosas, de raça, gênero e classe social, o que fez com que todos esses aspectos refletissem diretamente em sua carreira como cantora.

Não somente a afinidade musical, mas também a religiosidade da família foram algo que Quelé carregou durante toda sua vida. Sendo que essa musicalidade teve forte influência nas religiões de matriz africana, mesmo

Clementina não sendo adepta dos cultos afro brasileiros, ela afirmava gostar dos cânticos e dos batuques. Desse modo, iremos abordar essa temática religiosa na próxima seção deste trabalho. Pois, é inegável não considerar que sua religiosidade deixou raízes culturais para toda a sociedade brasileira através de sua discografia, contribuindo para mais visibilidade para as religiões de matriz africana.

1.2.4 Religiosidade presente na vida de Clementina de Jesus

O interesse em abordar a temática da religiosidade neste tópico é para compreender os elementos da cultura e religiosidade africana que compuseram a carreira de Clementina. Em especial, sua religiosidade sempre gerou dúvidas ao seu público. Como cantar e louvar os orixás e não acreditar na existência deles? Esse era um mistério que envolvia a figura artística de Clementina. A resposta para tal questão pode estar no pensamento de Silva (2017), onde a autora aborda a importância da música na formação identitária do povo brasileiro.

> Aqui é importante nos atentarmos para a importância da música não somente para as religiões que aqui se firmaram, mas também o papel da música para a cultura brasileira. A música no país teve um papel fundamental para a construção do que estudamos como “identidade nacional”, mesmo que muitas vezes possa ser considerada por alguns uma identidade forjada, mas o fato é que a música para o povo brasileiro é o que de mais “verdadeiro” temos para o nosso entendimento como país (SILVA, 2017, p. 25).

Durante o processo de colonização, tudo o que era diferente da cultura europeia era considerado como errado, promíscuo e demonizado. Isso fez com que os povos tradicionais e afro diaspóricos perdessem muito de sua identidade cultural, uma das poucas coisas que não se perderam nesse processo foram as manifestações orais. Como salienta Silva (2017),

> Devido a algumas características da própria religiosidade banta e pelo próprio contexto histórico-social em que estes negros estavam inseridos, não poderíamos reforçar a crença de que este tipo de religiosidade se deixou influenciar e foi subjugada pelo cristianismo católico por ser inferior culturalmente, quando posta em relação às tradições religiosas iorubanas, sudanesas. Na verdade, a relação com a Igreja Católica sempre foi tensa, havia uma enorme repressão à magia africana, não significando inicialmente que haveria uma total conversão ao Catolicismo. Naquele momento sobreviver era o mais importante. Posteriormente, podemos

> inclusive perceber que a religiosidade africana acabou impondo mudanças no próprio Catolicismo, pois apesar de não ser tolerada pela aristocracia branca, aproximar essa religiosidade do Catolicismo era uma tentativa de disciplinamento da vida religiosa dos grupos negros (SILVA, 2017, p. 31).

As canções eram usadas pelos escravizados em momentos de tristeza/alegria, na ida e durante os trabalhos na lavoura e nas minas, nas rezas, entre outros. Isso explica porque a religiosidade de Clementina é ancestral, porém para a menina Quelé ela começa lá na cidade de Valença, antes mesmo da família pensar em se mudar para a cidade do Rio de Janeiro. Foi nessa cidade, por volta de 1898 a 1900 que seu pai ajudou na construção da capelinha de Santo Antônio, no bairro onde moravam. Já na cidade do Rio de Janeiro, ela chegou a morar em um orfanato católico, onde tinha ensino regular pela manhã e às tardes aulas de canto, onde aprendeu diversos hinos e canções católicas. Devido às dificuldades econômicas e financeiras, sua mãe recebia donativos como, comidas e panos para costurar roupas, em agradecimento por suas rezas e benzeduras. Por essa formação religiosa voltada para o catolicismo durante boa parte de sua infância e adolescência, por frequentar lugares e festividades católicas, Clementina tenha se afirmado tanto como *"misseira*" (CLEMENTINA, 2016, 1:07:23).

Essa talvez seja a justificativa que sempre a fez se afirmar como sendo católica, como ela sempre dizia nas poucas entrevistas concedidas. A religiosidade se tornou uma incógnita quando se analisa a trajetória de Quelé, em primeiro porque somos sujeitos visuais e as vestimentas usadas por ela em vários espetáculos era vestidos de renda guipir e turbantes brancos, o que automaticamente associam-se aqueles praticantes de religiões afro brasileira, como pode ser visualizado na Figura 3. Em segundo, justamente o fato da maioria de suas canções relacionar orixás e versos em iorubás ao mesmo tempo em que mantinha sua devoção à Nossa Senhora da Glória, padroeira da cidade onde nasceu. "*Eu gostava, mas nunca acreditei. Eu gostava de cantar, porque tinha prazer, não que acreditasse. Não desfaço, cada um segue a sua linha, suas coisas"* (CLEMENTINA, 2018, 1:07:32). Sueli Carneiro (2019) traz reflexões a respeito desses estereótipos relacionados às mulheres, a classe e especialmente a questão étnico racial

> Os estereótipos são práticas de representação e, portanto, adquirem sentido no interior dos contextos culturais, sociais e políticos em que são produzidos. Mesmo que os estudos de mídia assiduamente tematizem os estereótipos, quase nunca abordam a articulação entre os eixos da produção - como são formados e com quais características - e o da circulação - de que maneira se difundem. Existe, ainda, o eixo da recepção, que busca avaliar as reações que uma determinada produção cultural suscita no público. CARNEIRO, 2019, p.2).



Fig. 3: Clementina posando para fotos que seriam utilizadas para capa de seu disco, em 1971. Fonte: Walter Firmo

Esses estereótipos relacionados às mulheres negras muitas vezes promovem desigualdade, reducionismo e desvalorização ao talento da artista. A memória trazida pelas lembranças sobre quem foi Clementina sempre a remetem muito mais pela questão religiosa e do que artística. Isso pode explicar a ausência de regravação de seus discos após sua morte, uma vez que muitos artistas passam a ser mais reconhecidos, pois o mesmo não ocorreu com a cantora.

Retomando a religiosidade, o misticismo que envolvia Clementina, se dava pelas suas indumentárias, os sons de atabaques em seus shows, de palmas, sua performance corporal e musical, eram característicos dos cultos religiosos africanos, lhe conferindo um certo “ar de africanidade” (ANTUNES, 2019, p. 107) quando subia aos palcos. Quando Clementina, sua filha Laís e d. Amélia saem do bairro Sampaio e retornam pela segunda vez para Oswaldo Cruz, em 1927, elas encontram apoio econômico e afetivo na vizinha Maria Neném, uma mãe de santo que se tornou comadre de Quelé. Nas festividades ritualísticas do terreiro de Dona

Neném, a família de Clementina ajudava, cooperava com os afazeres e participava das cantorias e danças, como revela Clementina para o Museu da Imagem e do Som, em 1967

> *"Ah! Isso é porque onde fui morar era perto de um terreiro. E esta senhora deste dito terreiro gostava muito de mim. E então ela batizou a minha filha mais velha. Então, eu cantava aquelas músicas que eu gostava muito. Aquelas coisas bonitas que eu gostava, ela pedia: ajuda Clementina! Eu ia e ajudava. Era Maria, Maria de Neném, de Oswaldo Cruz. Aí então eu cantava isso, que era muita coisa de macumba. Ela vestida com aquela roupa. Ela cantava bonito. Mas, eu nunca acreditei. Interessante, gostava, mas não acreditava naquilo. Achava que era, por uma questão de uma coisa insignificante que eu via naquele meio, dizia não pode ser coisa direita. Gostava porque tinha aquele prazer de cantar, mas não que eu acreditasse naquilo. Não acredito até hoje. Não desfaço! Cada um tem a sua linha, as suas coisas segue o que quer, o que gosta. E eu posso estar aqui, a pessoa pode até receber um santo perto de mim, se eu puder fazer alguma coisa, segurar ou amparar, qualquer coisa eu faço. Mas, num tô acreditando naquilo não entra na minha cabeça, não dá"* (CLEMENTINA, MIS/RJ, 1967, 15:11).

Essa fala de Clementina reflete o que o colonialismo provocou nos povos negros afro brasileiros, "*não pode ser coisa direita*", porque assim nos foi ensinado. Tudo o que vem da África, é errado ou é demonizado. Ela cantava, achava tudo bonito, mas sem ter crenças, isso pode ter haver com a fé do sujeito? Sim, mas tem mais a ver com o preconceito que a cultura negra provoca em toda sua pluralidade. As religiões de matriz africana são aceitas enquanto manifestações culturais e folclóricas, mas não são aceitas como instituições religiosas para afirmação da fé (SILVA, 2017). Trouxemos para a pesquisa a questão da religiosidade de maneira mais aberta, só para entendermos a influência entre ela e o ritmos afro brasileiros cantados por Quelé.

A carreira artística de Clementina escancarou os preconceitos e racismo que operavam contra as religiões de matriz africana, reproduzido inclusive por sujeitos que faziam parte desse sistema. Reproduzir o canto de seus ancestrais, não apenas ligava Clementina ao seu passado e as memórias de sua infância, mas sobretudo fortalecia sua negritude e demonstrava a força do feminino perante uma sociedade racista, patriarcal e sexista.

Ao analisar a trajetória socioespacial de Clementina neste tópico, buscamos compreender o quanto ela foi carregada de significados e o quanto a sua voz concedeu voz a uma população silenciada e apagada por muito tempo. Seu

aparecimento na cena artística coincide com renovações pela qual a música brasileira estava passando o que provocou o reconhecimento dos negros sobre a nossa ancestralidade negra, como forma de fortalecimento identitário. Assim, Quelé proporcionou uma nova perspectiva e posicionamento dos povos negros afro-brasileiros perante a cultura e musicalidade do samba, do jongo, somados a sua forte representatividade religiosa.

Os lugares perpassados por Clementina e suas vivências nesses espaços contribuíram para sua formação e manutenção das tradições culturais negras. Ao frequentar as rodas para cantar, dançar, bater palmas Clementina vivenciava um espaço de igual com os seus. Ela podia ser ela mesma, cantar com sua voz rouca e grave era algo fenomenal e era muito aplaudida por isso. A casa da patroa passa a se tornar um espaço demarcado por vestígios da escravização, onde, Quelé não era compreendida por trabalhar cantando. Como destaca Silva (2016, p. 119) “Cantar para não pensar ou para atenuar as atividades estafantes do dia a dia traz significações que transitam entre o místico e o racional, entre o religioso e cultural”. O cantar era visto como distração, assim como no período escravocrata, algo experimentado por sua ancestralidade.

A primeira apresentação de Clementina como artista ocorreu no Teatro Botafogo, um espaço até aquele momento ocupado apenas por pessoas brancas, um espaço embranquecido. Esse público, em sua maioria de pessoas brancas, não reconhecer o protagonismo dos corpos negros tenha gerado estranhamento pela estética de Quelé e por seu estilo de canções culturais em cima de um palco. A eugenia não dá permissividade ao novo, por isso o estranhamento de muitos ao ver aquela senhora negra com o avançar da idade cantarolar cânticos só entoados nos terreiros religiosos. Sobre o estranhamento que o novo causa aos sujeitos de uma maneira geral, coloco as proposições de Baumann *apud* Silva (2016),

> “[...] o problema do “desestranhamento”, da domesticação do estranho, como uma questão de decência e indústria do esforço do estranho para assimilação através da aculturação é refirmar a inferioridade, a indesejabilidade e o deslocamento da forma de vida do estranho; é proclamar que o estado original do estranho é uma mancha a ser removida; é aceitar que o estranho é congenitamente culpado e que cabe a ele expiar e provar seu direito à absolvição” (BAUMANN, 1999, p. 81).

O estranhamento e a falta de costume com a diversidade promovem a ausência de sujeitos negros em vários espaços da sociedade. O pioneirismo de Quelé, abriu várias portas para tantas outras artistas negras. Ela adentrou e ocupou espaços brancos, porque ela era a própria cosmovisão ancestral africana. Ter Clementina ali em cima do palco ou dando entrevistas para a televisão e rádio, trouxe representatividade para uma corporeidade cultural, vivenciada, apagada e silenciada por tantos anos. Assim, encaminhamos a finalização desse tópico, ressaltando que Clementina enalteceu sua ancestralidade ao unir o presente com o passado com sua corporeidade negra abrindo caminhos para que a indústria fonográfica passasse a dar abertura para a cultura afro-brasileira.

2 - Clementina de Jesus, uma mulher negra em espaços brancos

Neste capítulo pretendemos historicizar a trajetória socioespacial da artista em diáspora Clementina de Jesus em diálogo com os conceitos de corporeidade e memória, para melhor entendimento da mesma. Para tal, utilizaremos os documentários já citados, a fim de reconstruir sua história perpassando pelos diferentes espaços em que ela atuou. Através de algumas considerações sobre suas biografias e discografias, conhecemos também as concepções, alegrias, medos, tristezas, dores e anseios que a cantora, uma mulher negra do século XX, vivenciou em seu cotidiano.

Para tanto, primeiramente é necessário compreendermos sobre a categoria mulher negra e as estratégias emancipatórias a fim de ressignificá-la, para que haja compreensão sobre a trajetória socioespacial de Clementina de Jesus.

2.1 Análise da categoria mulher negra

Ao assistir os documentários e ao ler e estudar as biografias de Clementina observei inúmeras possibilidades e contribuições para o estudo da diáspora africana. Nesta primeira parte do capítulo pretende-se fazer uso do gênero biográfico visando romper com a cronologia ordenada, coerente e estável sobre a vida de Clementina de Jesus. A esse respeito como propõe Bourdieu (1996)

> O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) tem de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada. (...) Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais freqüências, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido (BOURDIEU, 1996, p.183-184).

Para (re)construir historicamente as experiências vividas por Clementina, faremos uso de alguns mecanismos como o estudo da memória, das biografias e da oralidade presente nos documentários sobre a cantora. Porém, ainda assim, há

um questionamento que necessita de uma resposta, podemos utilizar a trajetória de vida de uma pessoa como foco de investigação em uma pesquisa? Como resposta recorri mais uma vez aos estudos de Bourdieu (1996, p.184), onde o autor argumenta que "[...] a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma 'intenção' subjetiva e objetiva de um projeto". Estudar Clementina permitirá não somente conhecer e compreender os caminhos traçados por ela, mas também por outros sujeitos que vieram antes e após dela. É olhar através de nós mesmos. Os deslocamentos espaciais realizados e as relações sociais estabelecidas em seu cotidiano.

Analisar a trajetória de mulheres negras afro-brasileiras nos desloca entre "espaços privados e públicos onde suas figuras se confundem com a imagem da mulata, da empregada doméstica e das babás, recriações diferenciadas das escravas, das mucamas, criadas, das amas-de-leite e das mães pretas" (GONZALEZ *apud* RATTS, 2003 p. 2). No início do documentário de Susanna Lira temos logo de cara uma percepção sobre como as mulheres negras e independentes eram vistas no começo do século XX:

> *"[...] eram mulheres que participavam economicamente da vida do país, elas trabalhavam, elas tinham por sua concepção cultural uma independência em relação ao seu corpo. As mulheres negras, principalmente as religiosas vão ser vistas como mulheres de cabelos nas ventas, mulheres livres, mulheres atrevidas, abusadas e elas fazem realmente uma revolução no Rio de Janeiro"* (LIRA, 2019).

Essa trajetória socioespacial das mulheres negras no Brasil estão historicamente ligadas a diáspora africana, como frisa Gilroy (2012). Antes de tudo faz-se necessário esclarecer que a categoria "mulher negra" está sendo amplamente utilizada nesta pesquisa, pois, esta "representa um grupo heterogêneo de mulheres historicamente diferenciadas e subalternizadas com base no gênero e na cor da pele" (MANZI e ANJOS, 2021, p. 3). Ao analisar a trajetória da cantora Clementina, compreendo como a sua subjetividade foi permeada de complexidades, mas também de restrições concretas, o que é comum em se tratando da luta pela sobrevivência das mulheres negras no país. A pesquisadora afro-americana bell hooks (2017) fez uma análise sobre esta questão e suas percepções dentro do movimento feminista negro.

> As mulheres negras individuais engajadas no movimento feminista escrevendo teoria feminista, persistiram em nossos esforços para desconstruir a categoria “mulher” e defenderam a ideia de que gênero não é o único determinante da identidade feminina. O sucesso desse esforço pode ser avaliado não somente pelo quanto as estudiosas feministas confrontaram questões de raça e racismo, mas também pelos novos estudos que examinam o entrelaçamento de raça e gênero. Muitas vezes se esquece que a esperança não era somente que as estudiosas e ativistas feministas enfocassem a raça e o gênero, mas também que o fizessem de maneira a não endossar as hierarquias opressivas convencionais. Em particular, para a construção de um movimento feminista com base nas massas, considerava-se crucial que a teoria não fosse escrita de modo a eliminar e excluir anda mais as mulheres negras e as mulheres de cor, ou, pior ainda, a nos incluir em posições subordinadas. (hooks, 2017, p.105).

Aqui no Brasil, a partir da década de 80, a ativista e escritora brasileira Lélia González passou a realizar diversas pesquisas sobre o lugar em que a categoria mulher negra ocupava na sociedade, sendo essa dividida por classes, por raça e gênero. As mulheres negras, enquanto foco investigativo de pesquisa, são sujeitos que historicamente sobreviveram à margem dos problemas sociais relacionados diretamente a colonização e a construção de diversos estigmas identitários a elas ao longo dos anos. Conforme afirma González (2020)

> Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão. Enquanto ser homem é objeto da perseguição, repressão e violência policiais (para o *cidadão* negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira), ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira (González, 2020, p.97).

Para a autora, há uma série de limitações acerca das identidades das mulheres negras ao longo dos tempos, esses sujeitos vêm sendo utilizadas como objetos de poder, de posses dentro do sistema capitalista eurocêntrico e que muito fortaleceu as relações de poder desiguais que se constituíram a nossa sociedade.

O patriarcado fez com que a figura feminina não fosse digna de reconhecimentos, nem de aceitação por parte de outros sujeitos. Como por exemplo, dentro do mundo da música temos o casal Cartola e D. Zica, que se fortaleceram e prosperam a partir da união de ambos, porém o reconhecimento social só é dado ao cantor. Já a figura de sua esposa, uma mulher negra que foi

Dona Zica, aparece em um segundo plano. Essa visão do papel da mulher negra em nossa sociedade tende a mudar a partir da atuação de coletivos organizados e da ação de mulheres negras ativistas, hoje as pessoas já estão percebendo e reconhecendo a importância dessa mulher (D. Zica) para o samba carioca e para a escola de samba da Mangueira.

Pelos motivos mencionados na abordagem acima, é necessário contemplar o conceito de interseccionalidade nesta pesquisa. Atualmente, ele vem ganhando destaque a partir dos estudos de Akotirene (2019), Collins (2016) e outras escritoras. As pesquisas citadas me possibilitaram compreender a intersecção do papel da mulher na sociedade. Esse conceito considera o conjunto dos fatores sociais, gênero, raça, classe social, sexualidade, geração e origem geográfica e que juntos afetam subjetivamente os sujeitos. Isso nos permite entender os efeitos que a opressão promove na sociedade, como racismo, sexismo, patriarcado, intolerância religiosa, etarismo, homofobia entre outros. Ele também nos possibilita compreender como se dá o processo de desigualdade, violência e homicídios contra as mulheres negras, indígenas e pessoas LGBTQI++ de um determinado país, cidade ou bairro, visando garantir a inclusão destes sujeitos aos direitos e a equidade as políticas afirmativas, que devem ser garantidas a estes grupos sociais.

É sabido que alguns fatores como o elitismo, machismo e sexismo, fazem parte de uma dimensão interseccional que promove problemas como a violência e desigualdade sociais e estruturais contra grupos mais vulneráveis. Esses marcadores sociais estão relacionados a certos estereótipos que revelam como mecanismo violentos são gerados em diversos espaços sociais. Analisando esses marcadores pelo viés das relações sociais e histórica, Collins (2016) nos atenta para a maneira com que a violência racial se mostra mais contundente para as mulheres negras, principalmente em espaços institucionais, enquanto que a violência doméstica tem seu início nos espaços onde esta mulher deveria se sentir mais protegida e acolhida, que é seu lar.

Os processos subjetivos pelos quais atravessam as vivências das mulheres negras são amplos, eles possibilitam suas experiências e vem a substituir sua visão positiva do mundo, isso muitas das vezes faz com que as mulheres negras sejam

e se sintam inferiorizadas. A violência racial é uma constante na vida das pessoas negras desde a infância, ela é a responsável pelo silenciamento de estudantes dentro da sala de aula e/ou em casa ou da mulher em seu ambiente de trabalho. Esse tipo de violência atua de maneira direta sobre nossos corpos e emoções. O conceito de interseccionalidade problematizado por Collins (2016) em seu livro “Black Feminist Thought” “dá conta dessas formas de violência” que estão conectadas entre si, manifestada, por exemplo, numa cultura do estupro onde homens brancos se sentem donos dos corpos das mulheres negras, onde o abuso é normalizado, assim como o assédio.

As mulheres negras vêm durante muitos anos sofrendo violências relacionadas ao seu jeito de ser, maneira de falar ou andar, inúmeras desigualdades e vários tipos de julgamentos sociais. Sua trajetória dentro do Ocidente sempre foi marcada pela subordinação e submissão, em consequência de anos do processo de escravização. Hoje em dia, o feminismo vem tomando outras características no sentido de lutar por seus direitos e no combate às desigualdades cotidianas. Como afirma Manzi e Anjos (2021) nesta preposição,

> A atuação da mulher negra como força de trabalho, no campo e na cidade, nos espaços públicos e privados, foi elemento fundamental na construção do Brasil e continua sustentando a base (re)produtiva da sociedade brasileira atual. Em uma sociedade capitalista, heteronormativa, pós-escravocrata e patriarcal, a mulher negra permanece subalternizada pela dupla opressão da raça e do gênero que se configura inevitavelmente em uma diferenciação de classe. Sem falar das mulheres negras que sofrem com outras formas de discriminação relacionadas à orientação sexual, deficiências físicas, crenças religiosas, idade, entre outros marcadores de diferenciação social. (MANZI e ANJOS, 2021, p. 5).

Nessa proposta o empoderamento tomou o lugar do silenciamento. Hoje a mulher negra tem voz para dizer “não”, para denunciar diversas formas de violências, para se libertar da opressão que o patriarcado impôs. Midiaticamente falando, os valores sociais dominantes e que não visam valorizar e respeitar as mulheres negras, já não vendem mais como antigamente. Em especial, o cabelo das mulheres negras representa uma série de conflitos vivenciados por ela e suas agências. Ele está profundamente ligado à subjetivação feminina atravessado por sua feminilidade e identidade. As intersecções de raça e gênero, nos permitem

compreender as direções pelas quais a vivência das mulheres negras perpassa ao longo de sua trajetória na esfera pública.

Na esfera artística, mulheres também se apoiam em mulheres, se reconhecem através da voz, da presença de palco, experiência e personalidade, como é o caso da cantora Beth Carvalho. No documentário Damas do Samba (2015), ela relata de onde veio a inspiração para cantar samba e partido-alto.

> *"Quem me fez decidir pelo samba foi uma mulher que eu vi surgir que foi Clementina de Jesus, ela me impressionou de tal maneira, ela entrou em mim tão fortemente, que eu falei é isso que eu quero fazer. Ela fazia assim (Beth começa a bater palmas e cantarolar a canção Benguelê), a gente só imita quem a gente gosta"* (Damas do Samba, 2015, 21:05).

A cantora Clementina de Jesus, sujeito de investigação desta pesquisa, é uma mulher negra que passa a ser reconhecida quanto cantora a partir dos seus sessenta e três anos de idade, no ano de 1964. É válido destacar que a conjuntura política do país se encontrava no contexto da ditadura militar, onde grande número de mulheres que estavam ligadas a movimentos estudantis, docência universitária ou organizações feministas sofreram perseguições intensas por parte desse tipo de regime. Época em que os sujeitos femininos que deixavam suas famílias e casas para fazer parte de militâncias políticas ou pelo simples fato de serem independentes na construção de seus pensamentos, não eram vistas com bons olhos pela sociedade. A questão racial não era muito discutida nesse período e as mulheres negras, personagens tão importantes para a construção histórica do Brasil, não encontravam representatividade política feminista e artística, permanecendo ainda em um apagamento histórico. Como menciona Sueli Carneiro (2013),

> A origem branca e ocidental do feminismo estabeleceu sua hegemonia na equação das diferenças de gênero e tem determinado que as mulheres não brancas e pobres, de todas as partes do mundo, lutem para integrar em seu ideário as especificidades raciais, étnicas, culturais, religiosas e de classe social. Até onde as mulheres brancas avançaram nessas questões? As alternativas de esquerda, de direita e de centro se constroem a partir desses paradigmas instituídos pelo feminismo que, segundo Lélia González, apresentam dois tipos de dificuldades para as mulheres negras: por um lado, a inclinação eurocentrista do feminismo brasileiro constitui um eixo articulador a mais da democracia racial e do ideal de branqueamento, ao omitir o caráter central da questão da raça nas hierarquias de gênero e ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o

> conjunto das mulheres, sem mediá-los na base da interação entre brancos e não brancos; por outro lado, revela um distanciamento da realidade vivida pela mulher negra ao negar “toda uma história feita de resistência e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral (que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo)” (CARNEIRO, 2013, p.5).

A maneira como uma mulher negra, retinta e idosa, surge neste cenário politicamente organizado e colonialista, rompe com essa máscara e faz surgir uma nova afirmação da identidade negra no país. Clementina não refutou de sua identidade, enquanto sujeito feminino, ela incorporou uma ideologia própria e não se deixou submeter pela cultura ocidental, mesmo tendo muitas referências. Inúmeras mulheres negras se encontravam em trabalhos subalternizados que reproduziam o racismo e estimulavam a cultura do branqueamento nos sujeitos negros. Esse tipo de pressão propagada pelo mito da democracia racial fortalecida pelos militares, fez com que durante muito tempo o corpo negro fosse renegado e desprovido de ideologia e beleza estética. Por isso, a necessidade de dialogar sobre corporeidade, com ênfase no corpo negro de Clementina de Jesus nessa pesquisa.

2.2 O Corpo negro de Clementina de Jesus

> “Eu sou um corpo,
> Um ser,
> Um corpo só,
> Tem cor, tem corte,
> E a história do meu lugar,
> Eu sou a minha própria embarcação,
> Sou minha própria sorte”
> (Luedji Luna, Um corpo no mundo).

Este tópico tem por objetivo pensar de que modo o corpo negro pode ser compreendido como lugar, território e documento, como proposto pela pensadora Beatriz Nascimento. Trago no título deste trabalho a canção de Luedji Luna, que traz o desbravamento do corpo negro em diáspora. Um corpo ancestral e marcado por histórias distintas e perdidas no além-mar.

Busco, desse modo, refletir sobre a diáspora africana como processo de resistência, de reconstrução identitária, coletiva e hereditária afrorreferenciadas. As

narrativas de Clementina nos documentários citados anteriormente, foram atravessadas por memórias e valores ancestrais. Assim, os corpos negros se assemelham e carregam entre si um território abstrato, a ausência de uma terra firme no “continente da memória”, como aponta Nascimento (2006).

Para produção de uma narrativa este trabalho tem como alvo artístico uma mulher negra brasileira, neste caso em específico, Clementina de Jesus. De igual modo, este tópico trata de algumas demandas causadas pelos diversos tipos de racismo existentes aqui no Brasil, bem como as questões raciais que ainda produzem silenciamento, apagamento para a maioria das produções artísticas e intelectuais realizadas pelas corporeidades negras.

Portanto, estudar e escrever sobre Clementina de Jesus é reconhecer os contornos que os sujeitos negros fazem para sobreviver em uma sociedade com tantas desigualdades. Nossos corpos ainda trazem marcas do colonialismo, processo que ainda exclui nossas estéticas ao tratá-las como fora dos padrões.

O corpo é uma porção biológica que concreta a presença dos sujeitos no mundo, porém o corpo também pode projetar um lugar e um espaço de memórias, memórias ancestrais e que representam a continuidade de um povo, de uma etnia, de uma cultura, “reconstruído no chão da diáspora, em comunidades, nos saberes da oralidade e nas lutas cotidianas de resistência” (REIS, 2022, p. 82). A corporeidade corresponde a uma representação que criamos em nossa mente, por meio da qual percebemos nossos corpos e, principalmente, os compreendemos (FERREIRA, 2010). Sendo assim, entendemos como o corpo contemplou o próprio quilombo e este foi como um ato de resistência na diáspora, onde a corporeidade era o próprio território e lugar de memória para os negros africanos. Como nos coloca Beatriz Nascimento (2018),

> O importante ver que, hoje, o quilombo traz para a gente não mais o território geográfico, mas o território em nível de uma simbologia. Nós somos homens, nós temos direito ao território, a terra. Vários, vários e várias partes da minha história me contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação. E é isso que Palmares está dizendo naquele momento [...]. Eu tenho direito a um desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo, meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Onde eu estou, eu sou (NASCIMENTO, 2018, p. 337).

A corporeidade nos remete a ideia do corpo em movimento, que reforça a sua materialidade permitindo, assim, os sujeitos vivenciarem suas experiências. O corpo e o mundo são constituídos da mesma matéria, mas é o corpo que nos possibilita perceber o mundo e tudo o que nele há (MERLEAU-PONTY *apud* FERREIRA, 2010). Dessa maneira, podemos compreender como ocorreu a relação de diferentes corpos após o processo de colonização e escravização, fazendo-se necessário dentro desta pesquisa entender também como o processo diaspórico transformou o olhar para a diversidade de corpos e estéticas.

A diáspora[29] deixou "rastros" de africanidades que se multiplicaram e evoluíram nos lugares, tempo e espaço através dos corpos de africanos e seus descendentes carregados de memórias e identidades, sejam elas culturais ou políticas. Portanto, a história não escrita está presente nos corpos negros e corresponde ao território de nascimento, ao afeto, aos elos perdidos e ao reconhecimento de sua negritude à inserção em uma nova sociedade. Como salienta Reis (2022), ao relacionar como a construção identitária do corpo está diretamente ligada à noção de memória para os povos em diáspora,

> O corpo, como lugar e território de memória, de uma memória ancestral, todavia, resiste. E persiste na continuidade de grupos, núcleos e quilombos comprometidos com o desfazimento de estigmas e com a afirmação autorreferenciada da negrura como elemento fundamental de transformação dos sujeitos negros. (REIS, 2022, p.82).

Ao mesmo tempo, resgatar a memória ancestral negra é uma possibilidade de reconhecer e valorizar os corpos negros em uma autodescoberta e aceitação de seus fenótipos. As antigas civilizações africanas respeitavam os anciões como detentores dos saberes de seus grupos e comunidades, as marcas de seus corpos exaltavam a experiência daquele sujeito através de sua oralidade. Como salienta Antonacci (2013),

---

[29] "Essa interpretação potente do conceito de diáspora é a mais familiar entre os povos do Caribe. Tornou- se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. É modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo 'diáspora' se derivou) [...] Lá encontraremos o análogo, crucial para a nossa história do 'povo escolhido', violentamente levado à escravidão no 'Egito'; de seu 'sofrimento' nas mãos da 'Babilônia': da liderança de Moisés, seguido pelo grande Êxodo – 'o movimento do povo de Jah' – que os livrou do cativeiro, e do retorno à Terra Prometida" (HALL, 2009, p. 28).

> [...] memórias ancoradas em experiências dos que só têm no corpo e em suas formas de comunicação heranças de seus antepassados e marcas de suas histórias. Em contínuos desterros, sem construídas séries documentais, vivendo e transmitindo heranças em performances, recursos linguísticos e artísticos, povos africanos pluralizam nosso alcance de acervos históricos, monumentos e patrimônios audiovisuais, situando a necessária arqueologia de saberes orais, a ser enunciada e valorizada (ANTONACCI, 2013, p. 17).

Os corpos negros, em específico, têm sido por muitos anos apagados no Brasil, histórica e imageticamente, por falta de representação desse colonialismo que impera na sociedade. Por aqui as notícias sobre as desigualdades raciais e racismo estrutural vêm aumentando a cada dia, assim como as necropolíticas relacionadas à memória e corporeidade negra. O corpo negro tem sido tematizado de maneira negativa durante muito tempo. Com o advento das redes sociais isso parece ter aumentado, ao mesmo tempo que abriu um leque para reflexão acerca desta temática.

Ao estudar a trajetória socioespacial de Clementina de Jesus, pude observar o quanto seu corpo é marcado por uma movimentação estética, social e cultural que forjaram sua negritude. Como um determinante para construção do corpo negro ao longo dos anos, permite-se analisar diversos estudos, como os de Dumas (2019).

> A coisificação do corpo em relação oposta à elevação da alma foi um fundamento essencial para justificar a escravização de povos negros, os corpos que serviriam ao labor cruel e extenuante para atender ao projeto de produção e acumulação de riquezas. Então, os detentores do projeto eram os que tinham alma e buscavam a sua elevação cada vez mais e os corpos escravizados os destituídos de espírito, portanto, objetos de manipulação, comandados pelos autointitulados seres superiores. (DUMAS, 2019, p. 3).

A corporeidade de Clementina estabeleceu relações com os lugares e espaços experimentados por ela, mas também foi um corpo que resistiu a todas as adversidades impostas ao corpo feminino negro, como reflexo do projeto colonialista que ainda permanece “reproduzindo e remodelando mediante o racismo perpetuado socialmente e dos elementos culturais inseridos neste processo” (CUNHA, 2022, p. 233).

Tina, como era apelidada em sua infância, nasceu livre na cidade de Valença em 1901, num Brasil que havia se tornado recentemente republicano e contava com

uma população majoritariamente negra. Assim nasceu a voz ancestral de Clementina de Jesus. Seus avós maternos foram pessoas escravizadas, já sua mãe escapou do processo de escravização por conta da Lei do Ventre Livre de 1871. Eles passaram pelo processo de sequestro causado pela colonização através do tráfico, promovido pela escravização e pelo racismo advindos da diáspora. Isso representou ser um elemento característico do sistema colonizador e que resultou na usurpação da agência de pessoas negras sobre seus corpos. Desse modo entendo que, as corporeidades negras se constituem um território-memória pelo qual os africanos em diáspora tiveram a possibilidade de sobreviver e dessa forma criar possibilidades para sua libertação. Estes aspectos físico-naturais constituem uma portabilidade de memória e de sentido (CIRQUEIRA, 2010). Durante sua carreira artística foram pouquíssimos os convites que Clementina recebeu para participar de programas televisivos, um dos poucos momentos aconteceu em 1973, onde Quelé participou do programa Ensaio na TV Cultura[30]. Mesmo estando em branco e preto podemos contemplar imageticamente a corporeidade negra da cantora, seu estereótipo, suas vestes e ouvi-la contar um pouco de suas memórias, como na citação abaixo, onde ela conta sobre o reconhecimento que recebeu da cidade onde nasceu após se tornar cantora profissional:

> *"Eu nasci no estado do Rio, em Valença, sou valenciana, estado do Rio. Tô com 70 anos meu filho, calcula aí pra ver quanto que dá, no fim dá certo (todos riem), princípio do ano passado o prefeito mandou me buscar aqui, porque a cidade fazia anos e ele queria me dar o título de cidadã valenciana"* (PROGRAMA ENSAIO, 1973, 13:37).

Nesse programa Clementina destaca não ter certeza sobre o ano de seu nascimento, assim como tantos outros sujeitos negros que também passaram pelo processo de apagamento histórico. O que o colonialismo não lhes retirou foi somente suas corporeidades, dessa forma consideramos o corpo como primeira instância de sujeição a processos de segregação e de exclusão, afirmados por ações comunicativas discriminatórias (COSTA, 2018, p. 22). Portanto, estudar

[30] Programa Ensaio da TV Cultura, dirigido por Fernando Faro com a entrevistada Clementina de Jesus acompanhada de Dino no violão de 7 cordas, Jorginho e Saci nas percussões. Programa exibido pela TV Cultura e gravado em 1973, onde Clementina conversa com Fernando Faro sobre o início tardio de sua carreira e canta sucessos, como "Sei Lá Mangueira" entre tantos outros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UOeasCR0BTQ. Acesso em: 05/01/2024.

personagens negros, ajuda a resistir e diminuir a negação e preconceito a estes sujeitos. Franz Fanon aborda em seu livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” a respeito das diversas formas em que os corpos pretos são violentados e interpelados, sendo alvos de injúrias raciais, racismo, negligências médicas e tendo acessos e desrespeitosos às suas corporeidades. Ao passar por uma situação em uma viagem de trem na cidade de Paris, Fanon (2008) reflete sobre como o olhar branco vê o corpo negro.

> Olhe o preto! Mamãe, um preto! Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós... Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado, naquele dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! (...) Nas proximidades do branco, no alto os céus se desmantelam, debaixo dos meus pés a terra se arrebenta, sob um cântico branco, branco. Toda essa brancura que me calcina…[...] O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação [...] Exigiam que eu me confinasse, que me encolhesse (FANON, 2008, p. 106-107).

O escritor ainda traz apontamentos de como o racismo aliado ao colonialismo apagaram por completo as subjetividades dos corpos negros. Atualmente, isso tem ficado bem explícito em programas televisivos e nas redes sociais, onde o negro não pode errar ou ser imperfeito, “o negro não pode ser negro” (FANON, 2008, p. 123). Esta temática também faz parte das cosmovisões de Grada Kilomba. Em seus estudos sobre pós colonialidade, a autora afirma como o racismo causa sérios danos e agrava a existência dos corpos negros como sujeitos humanos e sociais.

> O racismo nos coloca fora da condição humana e isso é muito violento. E muitas vezes nós achamos que alcançar essa humanidade se dá através da idealização. Se o racismo diz que eu não sei, eu vou dizer que sei ainda mais. E para mim é muito importante desmistificar isso. Eu quero ser eu, não quero ser idealizada e nem inferiorizada. E eu, assim como todas as pessoas, quero dizer que há dias em que sei, e dias em que não sei. Às vezes eu choro e às vezes eu rio, às vezes eu quero e às vezes eu não quero. Quero ter essa liberdade humana de ser eu. (KILOMBA; RIBEIRO, 2016).

Mesmo atravessando diversas adversidades, ainda assim o corpo nos apresenta diversas possibilidades, uma delas é poder diferenciar as pessoas. Visivelmente ele é nossa primeira ligação com o mundo, sendo a partir dele que se dá a nossa existência e representatividade (SILVA, 2014). Ele também é utilizado como uma ferramenta que o sujeito pode usar para se manifestar dentro da

sociedade. Ele pode ser o que deseja ou não, mas em geral seguimos os padrões que a sociedade nos impõe e nos aceita.

Em 1964, quando Clementina se apresentou pela primeira vez em um espetáculo, aos seus sessenta e três anos, houve um certo espanto com a sua figura. Já era idosa, com um corpo avantajado e uma voz rouca, contrariou todos os padrões estéticos e hegemônicos. Mas, o que aquele corpo negro tinha que chamava atenção das pessoas? Para entendermos um pouco sobre a quanto diferente e notória foi a apresentação de Clementina, citaremos o comentário feito por João Máximo (2001), em sua coluna no Jornal O Globo.

> Ainda há os que comparam sua voz a um bambu rachado, que veem em seu som rouco, sujo, algo demasiado primitivo, e os que preferem achar que seus cantos (alguns em dialeto africano) servem aos interessados em folclore. Cantos, enfim, que não seriam objeto do interesse da música popular, na qual só haveria lugar para vozes 'normais', limpas de timbre, registro, extensão institucionais, afinadas por diapasão e tecnicamente lapidadas. (...) Em nossos ouvidos mal-acostumados pela seda e pelo veludo da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para mostrar que a África permanece viva (MÁXIMO, 2001, p.10).

O Brasil da década de 60 entrava na era da MPB, saindo da era das cantoras de rádio. A musicalidade do momento era toda branca, tomada por vozes melódicas e suaves, as vozes negras eram bem raramente divulgadas. Chega ser compreensível a estranheza de Máximo ao ouvir Quelé, visto que, o passado ainda era muito presente na história brasileira, pois, com as marcas do colonialismo ainda promovia a ausência de representatividade e espacialidades das corporeidades negras nas esferas públicas. O corpo feminino era muito subjugado ao patriarcado e ao machismo vigente de uma época ditatorial, "lugar do corpo feminino subalterno, palco de conflitos onde se desdobram as tensões resultantes das relações desiguais de gênero, raça e classe no Brasil" (SCHMIDT, 2009, p.799). Como também aborda Louro (2000), ao explicar as ausências identitárias de raça e classe nas estruturas sociais,

> Os processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. O reconhecimento do 'outro', daquele ou daquela que não

> partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos (LOURO, 2000, p.9).

Ao analisar a trajetória socioespacial de Clementina entende-se sua corporeidade como algo que permite outros sujeitos a se reconhecerem através dela. “O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2002, p. 89). Em 1966, após a apresentação da cantora no Festival Mundial de Artes Negras em Dakar, no Senegal, ela teve que retornar ao palco várias vezes, pois deixou a plateia em êxtase. Segundo o percussionista Elton Medeiros, que acompanhou a cantora durante as suas apresentações, “os africanos entenderam melhor a Clementina do que os brasileiros”. Isso explica o significado que o corpo de Clementina representou para o público, se reconhecendo através da sua corporeidade.

Há outros fatos importantes na trajetória de Clementina que não poderiam deixar de ser mencionados, já que também atingiram outros corpos negros no início do século XX. O primeiro foi a migração de sua família do interior para a capital do estado do Rio de Janeiro, local com um custo de vida muito maior. Em segundo, a morte prematura de seu pai fazendo com que a adolescente Clementina começasse a trabalhar para ajudar financeiramente a mãe. Em terceiro, a gravidez na adolescência somada ao abandono do pai de sua filha fez com que ela começasse a trabalhar como empregada doméstica ainda muito jovem para ajudar a família. No final da década de 1920 e início de 1930, este era um trabalho parcialmente escravizado, visto que naquela época essas trabalhadoras não eram resguardadas por nenhum direito trabalhista. Podemos assim, considerar que as corporeidades negras afrodiaspóricas, principalmente as femininas, foram atravessadas por limitações impostas por diversos marcadores raciais, de classe e gênero. Como expressa Gomes (2019),

> A corporeidade negra, ou seja, a forma como negras e negros reconhecem seus corpos e os utilizam como instrumento relacional com o outro e com o mundo tem sido um forte elemento de afirmação política da identidade negra no momento atual. (GOMES, 2019, p.138).

Gomes (2020) afirma que os processos, vivências e saberes são produzidos por um coletivo, a partir das discussões sobre a regulação e emancipação dos

corpos negros. Segundo a autora o corpo negro não está separado do sujeito, “somos um corpo no mundo” (GOMES, 2020, p. 125). Por isso, é necessário buscar o entendimento sobre como se dá a construção social dos diversos corpos nas mais diferentes sociedades e culturas. Para esta autora, a construção social diz respeito “às vivências concretas dos sujeitos, à variabilidade de formas de conceber o mundo, às particularidades e semelhanças construídas pelos seres humanos ao longo do processo histórico e social” (GOMES, 2003, p.1). Por essa razão a história representa os corpos de acordo com a hierarquia social nos quais estão inseridos.

A corporeidade negra sempre é retratada na temática da escravização, seja nos livros ou quadros de pintura. Isso legitima a origem da negação e estigmatização relacionada aos corpos negros e a origem do racismo e da violência dirigida a eles. Como ressalta Gomes (2003),

> No caso do negro brasileiro, a classificação e a hierarquização racial hoje existentes, construídas na efervescência das relações sociais e no contexto da escravidão e do racismo, passaram a regular as relações entre negros e brancos como mais uma lógica desenvolvida no interior da nossa sociedade. Uma vez constituídas, são introjetadas nos indivíduos negros e brancos pela cultura. Somos educados pelo meio sociocultural a enxergar certas diferenças, as quais fazem parte de um sistema de representações construído socialmente por meio de tensões, conflitos, acordos e negociações sociais. (GOMES, 2003, p. 3).

Compreendemos desse modo que, o corpo é um elemento que interage com o espaço, com as afetividades, os lugares e as vivências, o que permite agregar valores subjetivos e concretos que podem estar concentrados nos lugares que perpassam a trajetória de vida dos sujeitos e que são vividos e sentidos pelo nosso corpo (CUNHA, 2022, p. 235). No caso do corpo negro suas experiências são ditadas, através das resistências que lhe são impostas, desde o processo de colonização, pelo olhar da branquitude. O colonizador instituiu os corpos negros como diferentes. Dessa maneira, podemos afirmar que a construção da hierarquia social classifica até os dias de hoje, a branquitude como superior a outros grupos raciais.

Carneiro (2005, p. 302) trabalha dentro da lógica que denomina de “assujeitamento racial que o modelo branco constrói” como tentativa de denominar o comportamento social do sujeito branco frente aos destaques que corpos negros passam a ganhar no meio social.

> No caso da racialidade negra em que o corpo negro é em si mesmo, na sua existência, uma transgressão no âmbito de um ideal de ego de uma sociedade que se deseja branca, civilizada nos parâmetros da cultura ocidental e herdeira de seus códigos prescritivos no plano moral os ajustes que são impostos aos corpos negros constituem um código prescritivo cujo tipo ideal seria o negro de alma branca, ou seja, um negro ajustado, governado por um alter ego branco. Inegavelmente que em toda situação de sujeição o opressor é parte constitutiva da psicologia do oprimido, fato exaustivamente estudado e demonstrado por Frantz Fanon cujo título de um de seus livros é auto-explicativo sobre esse tema: Pele negra, máscaras brancas. (CARNEIRO, 2005, p. 302).

Considerando os traços marcantes do colonialismo europeu perpetuado sobre a lógica de propriedade sobre os corpos negros, torna-se relevante discutir como a corporeidade negra vem ganhando significado na realidade brasileira. Aqui, os corpos negros vêm sendo interpretados e representados por mais de trezentos anos sob o olhar da branquitude que lhes atribuiu diversas características negativas e pejorativas que fizeram aumentar o estigma social sobre as corporeidades negras (SILVA, 2014). Estigma esse que mostra porque a população negra é maioria nos presídios e a minoria nas instituições de ensino. Como salienta Costa (2018).

> O corpo negro é alvo de violências, de violações, de humilhações, de subjugação e desconsiderado do processo de construção da cidadania brasileira. Ele inexiste em direitos, mas existe como agente culpabilizado pelos altos índices que a violência urbana atingiu no que tange a crimes contra a vida e contra propriedade. O corpo negro, desse modo, é digno de penalizações e exclusões. (COSTA, 2018, p.222).

As ausências de políticas de reintegração social e econômica para os negros pós-abolição provocaram o apagamento de sua identidade social. Partindo do entendimento que os sujeitos possuem uma história de vida, pensamos em como este caráter identitário implica em assumir que ele não é estável e sim transitório e se relaciona com as trocas promovidas com outros povos e no diálogo com outras culturas. Entendo, assim, que a identidade social é imposta de acordo com interesses da classe dominante privilegiada para a manutenção de uma estrutura social vigente que separa as pessoas que existem e as que inexistem (COSTA, 2018, p. 223).

A justificativa em escrever este tópico se deve em refletir como o corpo negro de Clementina de Jesus revestido de múltiplas historicidades se firmou como

construtor de resistências que perpassaram por sua trajetória socio espacial desde a diáspora africana.

Um fato ainda não mencionado aqui nessa pesquisa, foi um ato de racismo sofrido pela cantora durante uma apresentação na cidade de São Paulo, no Teatro Paramount uma pessoa na plateia gritou: “fora macaco” direcionado para a cantora. Para aquelas pessoas um corpo negro, idoso e feminino não era algo positivo, para o padrão da branquitude que é fruto do eurocentrismo. Desse modo, o racismo constrói diversas formas de hierarquizar os corpos negros dando significado negativo a suas culturas e marcando de maneira significativa a vida dessas pessoas. Dessa forma, adentrar espaços contemplados quase que exclusivamente por sujeitos brancos foi pioneirismo na carreira de Quelé, como será visto a seguir e assim, a sua maneira ela assegurou o fortalecimento da cultura afro-brasileira dando passagem para tantas outras artistas que vieram depois dela.

2.3 Clementina adentra espaços brancos

Para entender como se deu a entrada de Clementina em espaços antes não pisado por artistas negros, faz-se necessário conhecer como ocorreu o processo de deslocamento espacial dos negros e pardos no pós-abolição. Este fato está inteiramente interligado a história de vida de Clementina.

Findava-se o século XIX e iniciava o XX, o país passava por um grande momento histórico-geográfico que envolvia vários aspectos econômicos, sociais, culturais e políticos. O fim da escravização não devolveu aos negros a dignidade perdida com o tráfico negreiro, eles se viram a margem da sociedade, sem qualquer tipo de indenização pelos anos de trabalho escravizado, sem políticas públicas que garantissem proteção e assistência por parte dos órgãos públicos. Isso fez com que muitos dos recém libertos permanecessem nas cidades e fazendas onde já trabalhavam. Esse foi o caso dos avós de Clementina de Jesus, como retratado em biografias sobre a cantora.

> D. Amélia era filha de escravos domésticos – Isaac e Eva. Segundo Clementina “eram mucamos, tratavam dos filhos da sinhá”. No tempo da escravidão trabalhavam nas fazendas de café de Valença. Já os avós paternos de Clementina, pretos, forros, chamavam-se Abrão e Tereza Mina.

> Em relação a avó, Clementina dizia que “ela era mineira, era lá de Mina mesmo. Lá da África, Mina da África”. A designação Mina foi dada aos negros trazidos do interior da África e comercializados no Forte de São Jorge de Mina (BEVILAQUA *apud* SILVA, 2017, p. 44).

Os pais de Clementina, Amélia Laura de Jesus da Silva e Paulo Baptista de Araújo Leite, nasceram após o ano de 1871, onde já estava em vigor a Lei do Ventre Livre[31]. A história da família da cantora se confunde e se iguala com a dos mais de quatro milhões de africanos que sofreram um processo de deslocamento forçado, onde foram retirados de suas culturas e passaram a viver como escravizados.

Todo esse processo promoveu o apagamento e a ausência de conexão das novas gerações com seus ancestrais e a característica primordial para manter viva a memória dos povos africanos foi a oralidade. Essa tradição oral muito presente nas culturas africanas e de seus descendentes, conforme salienta Souza (2005, p. 85), “[...] é guardiã da história e da memória entre muitos povos africanos, sendo preservada, principalmente, por homens sábios, que foram e são responsáveis por manter a memória viva dos fatos e feitos de seus antepassados”. A cantora pode não ter tido a real noção da sua representatividade para muitas outras mulheres brasileiras que desejavam seguir uma carreira artística, mas ela foi se não a pioneira.

Utilizar a oralidade, as memórias e os depoimentos contidos nos documentários que retratam a trajetória de vida da cantora Clementina de Jesus, será fundamental para entendimento das futuras gerações sobre a contribuição de Quelé e de outras tantas mulheres negras para a cultura brasileira. A cantora Mariene Castro, mulher negra e sambista ao ser entrevistada para o documentário

---

[31] “Em 28 de setembro de 1871, entrava em vigor no Brasil a lei n. 2.040, conhecida como Lei do Ventre Livre ou Lei Rio Branco, ela é considerada um marco no processo abolicionista brasileiro e, assim como a Lei Eusébio de Queiroz (1850) e a Lei dos Sexagenários (1885), fez parte de um conjunto de medidas que buscavam equacionar o problema da escravidão no Império, culminando na promulgação da Lei Áurea em 1888. Libertações graduais não foram um fenômeno restrito ao Brasil; leis de libertação do ventre ocorreram em outros países latino-americanos, como Chile, onde foi promulgada em 1811, e República da Antioquia, território da atual Colômbia, em 1812. Em 1821 foi a vez dos demais territórios da Colômbia, além de Venezuela, Equador e Peru. No Uruguai, a lei é de 1825. Assim, observa-se que o processo de transição regulada da mão-de-obra escrava para a livre foi uma tendência geral nos países recém-independentes, apesar da influência do liberalismo, que englobava as noções de cidadania e igualdade perante a lei. Esses princípios esbarravam na questão da propriedade, e a solução para conciliar interesses diversos foi a libertação gradual feita mediante a indenização dos proprietários. Além disso, temia-se que a extinção definitiva da escravidão pudesse gerar a desordem social” (MATTOS *apud* SECRETO, 2011, p.135-159).

Damas do Samba (2015) em momento que são apresentadas cantoras que foram influenciadas por Clementina, traz a seguinte fala que corrobora com essa ideia e destaca a importância da mulher para a musicalidade do samba, “*E assim é certo de que sem a mulher não há samba”* (LIRA, 2015).

No ano 1963, em um encontro entre Hermínio Bello de Carvalho, dona Zica e Cartola, nasceu o famoso bar e restaurante ZiCartola na Rua da Carioca 53, no Centro da cidade do Rio de Janeiro (CASTRO *et al*., 2017). Esse local foi um importante ponto de encontro entre os sambas do morro e a zona sul carioca. Ali dezenas de cantores e compositores negros na década de 60 se destacaram no cenário artístico musical. Esse espaço físico, onde a representatividade negra tinha destaque, desde a gerência até a musicalidade, expõe a subjetividade negada a esses sujeitos em diversos espaços sociais. Essa dialética espaço/sociedade proposta por Bourdieu (2013) estrutura como o espaço social é vivenciado pelos sujeitos, a partir dessas interações espaço e meio construindo assim suas relações sociais.

> O espaço social não é o espaço físico, mas ele tende a se realizar de forma mais ou menos completa e exata nesse espaço. O que explica que tenhamos tanta dificuldade de pensá-lo enquanto tal, em estado separado. O espaço, tal como nós o habitamos e como o conhecemos, é socialmente marcado e construído (BOURDIEU, 2013, p. 136).

Ainda de acordo com o autor, o espaço social pode se tornar um ambiente físico comumente frequentado pelos sujeitos como escola, igrejas, trabalho, onde se transformam em um lugar social por possuir características que são partilhadas igualmente ao mesmo tempo em que os sujeitos têm percepção das diferenças e das posições sociais que cada um ocupa na sociedade. Ou seja, mesmo Clementina frequentando espaços sociais diversos em sua trajetória e de características comuns entre os seus, ela sabia que o seu destino profissional seria igual ao de sua mãe, ser trabalhadora doméstica.

De acordo com o último levantamento do IBGE (2022), as mulheres representam 92% do número de empregadas domésticas no Brasil, sendo 65% dessas, mulheres negras. Clementina de Jesus não teve uma condição diferente das milhares mulheres negras no país, assim como sua mãe também trabalhou como empregada doméstica. Essa profissão, aliás foi por muitos séculos

negligenciada, resultado direto do período escravagista. Após, a abolição da escravatura, a condição de trabalho dos negros ficou péssima, muitos trabalhavam a troco de alimentos e moradia (RAMOS, 2022). Estando nesses espaços subalternizados as mulheres negras estão em desvantagem em relação às mulheres brancas. Pois, estando elas a maior parte do tempo fora de casa, elas ficam impossibilitadas de estudar, ter maior possibilidade de destacamento profissional e enfrentar o concorrido mercado de trabalho. Como aponta Ramos (2022),

> Ser empregada não costuma ser uma escolha consciente em busca de um projeto de vida confortável. Ao contrário, a maioria das mulheres que desempenham tal função — comumente desde cedo e, às vezes, ilegalmente com menos de dezoito anos — se vê obrigada a se submeter à tal relação empregatícia devido a ausência de perspectivas outras para aquisição de renda. O fato de a maioria das empregadas ser negra evidencia o aspecto de sujeição que ainda hoje a sociedade branca impõe à negra (RAMOS, 2022, p. 7).

Aos dezoito anos Clementina com a perda de seu pai e com dificuldades financeiras ela segue o mesmo destino laboral de seus antepassados, trabalhar na casa de outras famílias. Assim, trabalhou como lavadeira, babá e empregada doméstica em diversas casas e bairros da zona sul do Rio de Janeiro.

> Trabalhadora doméstica, Clementina viu se intensificar a carga de trabalho na casa da patroa, Maria da Glória, no bairro do Grajaú, quando Albino foi demitido da rede ferroviária em função de corte de gastos. O sufoco acabou durando pouco: Pé Grande conseguiu um emprego como estivador no cais do porto do Rio, aliviando a situação financeira do casal recém-formado. Ainda assim, Clementina continuou servindo como doméstica. Na casa de Maria da Glória, Quelé representava mais uma entre tantas que, naquele período, exerciam o ofício sem a garantia de direitos trabalhistas. A regulamentação das leis de trabalho para empregadas domésticas começou a ser discutida na década de 1940, e ainda assim não representou avanços contínuos. (CASTRO *et al.* 2017, p.76-77).

Os espaços sociais, como dito anteriormente, de trabalho, residência e os barzinhos por onde Clementina andava, constituem não só um lugar geográfico, mas também social. De acordo com Bourdieu (1996, p.16-17), “coisas sociais – cultura, classes, indivíduos, sistema educacional – não são redutíveis a entidades substanciais, explicadas em si mesmas e por si mesmas, como se fossem essenciais”. O autor propõe outras características ao espaço físico, onde ele não é

somente representado pela posição geográfica, mas também pelo lugar que ocupa relativamente no espaço social.

> Com efeito, o espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos rigorosa, no espaço físico sob a forma de um determinado arranjo distributivo dos agentes e das propriedades. Consequentemente, todas as distinções propostas em relação ao espaço físico residem no espaço social reificado (ou, o que dá no mesmo, no espaço físico apropriado), que é definido - para falar como Leibniz - pela correspondência entre uma determinada ordem de coexistência dos agentes e uma determinada ordem de coexistência das propriedades (BOURDIEU, 1996, p.132).

Para o autor, os espaços sociais frequentados por Quelé são um indicador identitário do seu grupo de amigos e familiares. Além das cantorias, os sujeitos negros sentiam liberdade artística para compor e imprimir suas identidades ao ocupar esses espaços onde formam as rodas de samba. Para Sodré (2002, p. 79), a reunião desses grupos hierarquizados étnica e socialmente possibilitou a sobrevivência da cultura africana no país, pois a "[...] transmissão grupal de saberes, técnicas, competências – características de uma patrimonialização – foi vital, sobretudo no Rio de Janeiro, entre os grupos negros [...]". Isso é importante para compreendermos a união desses agrupamentos afro diaspóricos, fator primordial para o fomento artístico-cultural após a segunda metade do século XX na cidade do Rio de Janeiro.

Na época do primeiro encontro de Clementina e Hermínio em 15 de agosto de 1962, em um barzinho no Largo da Glória, os espaços de lazer para os sujeitos negros eram limitados, como também era para os serviços. Em geral, eles começavam a trabalhar muito cedo para ajudar financeiramente a família e abandonavam os estudos, ficando restritos a trabalhos subalternizados, braçais, de pouca remuneração e sem ascensão profissional.

Enquanto as mulheres brancas batalhavam pelos seus direitos em trabalhar fora de casa, as mulheres negras já travavam há muito tempo diversas batalhas para manter diariamente sua sobrevivência enfrentando o racismo, machismo e alguns outros tipos de violências. Com inúmeros questionamentos sobre o papel da mulher negra na sociedade, raça e classes, garantindo que elas fossem ouvidas e suas lutas fossem reconhecidas, surge na década de 70 o feminismo negro no

Brasil[32] com a criação do Movimento de Mulheres Negras (MMN). Para entender o presente é necessário compreender que o feminismo negro nunca foi uma luta homogênea e única, mas sim um movimento social, plural, interseccional e que buscou reconhecer a jornada singular das mulheres negras. Apesar de não fazer parte de nenhum movimento social, até mesmo pelo avançar da idade e por todas as questões de doenças que vinha enfrentando, indiretamente Clementina sempre foi um símbolo de luta para essas mulheres.

Clementina de Jesus não foi a primeira mulher a cantar samba no Rio de Janeiro, como já mencionado, mas foi a pioneira ao cantar partido-alto, um ritmo derivado do samba e marcado pela improvisação e desafio entre os intérpretes. Podemos dizer que Clementina foi uma mulher que se reinventou não para se adequar a padrões já estabelecidos, mas para fortalecer seu estilo de vida, sua corporeidade negra e ancestralidade africana. Como afirma Sodré (2002),

> Essa dinâmica é hoje capaz de permitir uma reflexão sobre o modo original como o negro no Brasil lidou com a questão da identidade e da diferença, não só no contexto das diversas etnias de origem africana, mas também no âmbito das relações entre negros e brancos. (SODRÉ, 2002, p.60).

Consideramos que a primeira representação identitária e cultural dos negros africanos em diáspora tenha sido o seu corpo. Ele, o corpo negro era visto como moeda de fortalecimento ao capitalismo, um corpo expressivo, “aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 11). Estes corpos ultrapassaram diversas barreiras para conseguir liberdade, conquistar autonomia profissional, seguir uma carreira e ter destaque nessa sociedade com tantos enfrentamentos raciais.

A corporeidade afeta a subjetividade dos povos negros e impacta na história cultural e social desses povos, relegando-os a determinados espaços, “reivindicar o parentesco com África e contribuir para sua regeneração é um acto de amor e de respeito por si” (MBEMBE, 2014, p.54). O interesse em estudar sobre a história de

[32] A partir dessa organização das mulheres negras foi possível considerar um avanço nas articulações e diálogos no interior do movimento feminista, verificando o reconhecimento em cessar com a invisibilidade negra e conscientizando a respeito das diferenças femininas. A militância negra foi ganhando corpo, rompendo com a não representação e fazendo história, grandes ativistas como Thereza Santos e Sueli Carneiro engajadas na luta feminista e anti-racista se dedicaram a produção de conteúdo que fomentava discussões desconsideradas pelas mulheres brancas (COELHO e GOMES, 2008, p.7-8).

vida que rodeia o corpo negro de uma mulher ultrapassa os limites da memória, da narrativa, dos espaços e lugares, pois todos os acontecimentos presentes ali são carregados de subjetividades, mas também traduzem muito sobre a singularidade de outros corpos negros.

A história dos povos em diáspora durante muitos anos era conhecida somente pela lógica colonialista e escravagista tendo a sensação de pertencimento ao lugar removida de sua vida, o que afetou diretamente na construção identitária do negro e que justifica atualmente os estudos narrativos do “não-lugar”. O termo utilizado pela primeira vez por Marc Augé em 1992 em seu livro “Não Lugares”, nos diz que “o não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo” (SÁ *apud* AUGÉ, 2014, p.167). Neste trabalho relacionaremos este conceito com a história dos negros em diáspora no Brasil, pois o “não-lugar” não se refere a um determinado espaço físico, mas sim sobre a exclusão de alguns grupos em favor beneficente de outros. Conforme aponta Bonilha e Soligo (2015)

> Caracteriza-se o “não-lugar” como o espaço do anonimato, que é impessoal, sem qualquer traço de identidade ou de valorização; uma forma eficaz de silenciar e apagar um segmento da população da história e da cultura de um país. É importante destacar que tal exclusão acontece principalmente no nível simbólico, isto é, o “não-lugar” não corresponde apenas a um espaço físico, trata-se, também, de uma exclusão que opera no nível da subjetividade dos sujeitos (BONILHA E SOLIGO, 2015, p.32).

Apesar de ter chamado bastante atenção de Hermínio e igualmente do público que presenciou a primeira noite de apresentação de Clementina de Jesus no Teatro Jovem, no bairro de Botafogo, ainda assim a representação de negros naquele local seguia um modelo da época que reproduzia os artistas negros de forma racista e sexualizada. Como destaca Mbembe (2014, p.81), “A raça branca seria a única a possuir vontade e capacidade de construir um percurso histórico. A raça negra, especificamente, não teria nem vida, nem vontade, nem energia própria. Consumida por antigas raivas ancestrais [...]”. Esse Teatro era um espaço que consideramos como um “não-lugar” para protagonismo de artistas negros nos tempos da ditadura militar onde imperava a existência da ideia de democracia racial.

Mas, quem era aquela mulher negra idosa com voz rouca e que se tornou uma novidade no espetáculo O Menestrel em 1964? Por que não encontramos trabalhos e/ou pesquisas sobre o Teatro Jovem[33] onde apontem o fato de Clementina ser a primeira mulher negra cantora a pisar naquele palco? Tais questionamentos nos permite refletir sobre a interseccionalidade. Como define Kerner (2012, p.51), "a interseccionalidade do racismo e do sexismo como fenômenos de poder complexos e entrelaçados empiricamente de múltiplas formas, com uma dimensão epistêmica, uma institucional e outra pessoal", conceito este já mencionado neste trabalho e que aponta sobre as dificuldades e lutas enfrentadas pelas mulheres negras para ascender artisticamente. Nesse contexto, podemos citar o pesquisador Florestan Fernandes que realizou diversos estudos sobre questões raciais e desigualdades sociais produzidas pelo racismo.

> A perpetuação indefinida do *status quo* racial brasileiro possui dois polos. Os efeitos estáticos das orientações de comportamento dos "brancos"; e uma modalidade de acomodação racial por parte dos "negros" e dos "mulatos" que já descrevi como capitulação passiva. A substância do equilíbrio racial da sociedade brasileira procede do modo pelo qual os dois polos se articulam com um mínimo de fricção (uma fricção que pode, inclusive, ser identificada, condenada e absorvida, sem nenhuma alteração da ordem racial existente). Ora, enquanto persistir esse padrão de equilíbrio, persistirá a desigualdade racial, pois a ascensão do "negro" e do "mulato" se dará dentro de um processo de acumulação de vantagens que privilegia ao "branco". Doutro lado ele manterá os dois ingredientes da anulação do "negro" e do "mulato"; a) o solapamento e a neutralização do movimentos sociais voltados para a democratização das relações raciais e, em consequência, para uma efetiva igualdade entre as "raças"; b) o fortalecimento das técnicas de acefalia dos estratos raciais heteronômicos ou dependentes (os tão conhecidos mecanismos de mobilidade social seletiva, numa linha ultra-individualista, e de aceitação e compensação dos "negros" e "mulatos" que funcionam como *a exceção que confirma a regra)* (FERNANDES, 2007, p. 10-11).

Os lugares e espaços onde a presença negra é minoritária ou negada, são associadas ao apagamento histórico proporcionado pela lógica colonialista. Ao findar este tópico, compreendemos que a dinâmica do racismo brasileiro e todas suas vertentes fortalecem ainda mais as ausências de mulheres nos espaços de

[33] Foram realizadas buscas sobre a primeira apresentação de Clementina de Jesus no Teatro Jovem em Botafogo, nos acervos digitais da Biblioteca Nacional e na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), mas não encontramos nada sobre o assunto. As citações sobre a passagem da cantora no Teatro Jovem foram retiradas de entrevistas com Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola e a própria Clementina nos documentários já mencionados.

poder, promove desigualdades socioeconômicas e dificulta os acessos ao sistema de justiça e programas de promoção e prevenção a saúde.

A mulher negra teve um papel muito importante na construção da sociedade brasileira, mesmo sendo colocada à margem, ela sempre lutou para conquistar o seu lugar, nunca tendo tempo para cuidar de si mesma porque sempre esteve cuidando dos outros. As demandas relacionadas as relações de poder centradas na maioria das vezes no machismo, racismo e sexismo que perpetuam inúmeros discursos sobre as ausências de políticas públicas e apontam para as desigualdades sociais dirigidas ao povo negro. Por isso, ter uma mulher negra como centro de estudo e pesquisa é uma tentativa de quebrar paradigmas e estereótipos, mas também é contar e reforçar a história de construção identitária dessas mulheres.

3 - Clementina de Jesus e suas africanidades

Ao adentrar no espaço artístico Clementina de Jesus promoveu um resgate a cultura africana, as religiões de matriz africana e também a sobrevivência da oralidade afro diaspórica. Mulheres negras eram corriqueiramente vistas nas vielas, nos morros ou nas cozinhas das casas das patroas, mas em cima de um palco, cantando e dançando a seu modo era algo impensável até surgir Clementina.

Quelé foi pioneira em vários espaços culturais e artísticos, como a sua participação no primeiro Festival de Artes Negras em Dakar e que chamou muita atenção por seu canto ancestral, a memória oral, a força e a energia com que entonava seus cânticos. Isso não apenas trouxe à memória pública o conhecimento do passado pouco lembrado historicamente, mas educou esse mesmo público a apreciar canções com diversos elementos da cultura africana. Ao cantar evocando os orixás e deuses africanos, a artista ultrapassou as questões religiosas e os sincretismos envolvidos, tornando seu canto e suas africanidades um ato político o que transformou Clementina uma representante identitária para muitas mulheres e homens negros por várias gerações.

3.1 A negritude e pensamento social de Clementina de Jesus

Neste tópico, buscaremos compreender o atravessamento do Atlântico feito pela cantora, logo no início de sua carreira artística, como forma de reafirmar sua africanidade através da interpretação de suas canções para o público presente no 1º Fesman. Em seus mais de vinte anos de carreira, Clementina realizou shows e espetáculos em várias cidades pelo Brasil e também fez apresentações internacionais, como a sua participação no Primeiro Festival de Artes Negras em Dakar (I Fesman). Por considerarmos que essa apresentação foi mais emblemática e potente, iremos enfatizá-la daqui pra frente.

Um forte incentivo nacional e internacional para manifestações e intercâmbio cultural dos povos afrodescendentes em diáspora passou a ser encorajado, a partir da década de 60,

> [...] as relações entre o Brasil e o Senegal começaram a ser desenvolvidas com um maior engajamento. Nesse período, o Ministério das Relações Exteriores buscava consolidar o Brasil como uma potência, estreitando sua política externa com os países africanos que estavam conquistando suas independências e se incorporando ao cenário internacional. Esse movimento pode ser visto como uma mudança de posição frente às relações exteriores com a África, relações essas que por
> muito tempo estavam apenas voltadas para o apoio ao colonialismo português (OLIVEIRA, 2022, p. 127).

A escolha para que Clementina participasse desse evento, era para representar o Brasil de maneira imagética, através de suas "africanidades e valores civilizatórios presentes na cosmovisão afro-brasileira" (TRINDADE, 2005, p. 4), por isso muitos a consideravam o "elo" entre o país e o continente africano. Sobre o convite para participar deste Festival, Clementina de Jesus comenta em áudios presentes tanto no documentário de Ana Rieper (2018) como no depoimento para a posteridade do MIS/RJ (1967).

> *"*Entrevistador: *Você recebeu um convite do Itamaraty para ir a Dakar, foi?*
> Clementina: *Espera, que no dia seguinte meu filho* (jeito como Clementina se referia ao produtor Hermínio) *me telefonou e disse: Minha mãe senta pra não cair, você foi escolhida pelo Itamaraty para representar a arte negra em Dakar.*
> *- Eu perguntei pra ele: Como é que eu vou? Vou de ônibus? De ônibus ou de navio?*
> *- De navio o quê minha mãe! Você vai de avião.*
> Clementina: *De avião? Não faça isso que eu não vou!*
> *Entrevistador: Você tinha medo de avião?*
> Clementina: *Tinha, mas perdi quando fui pra Dakar"*
> (CLEMENTINA, 2018, 58:06 min).

As pesquisas sobre esse famoso festival foram feitas com base na tese de doutorado de Maybel Sulamita Oliveira (2022) e visitas ao Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros[34] (IPEAFRO). Esse evento foi organizado pela Unesco, que foi a financiadora, com apoio do então presidente da República do Senegal Léopold Sédar Senghor (1906-2001), entre os dias 1 a 24 do mês de abril de 1966. Senghor foi um intelectual de referência dentro do continente africano, também foi professor de instituto, de escola superior, poeta e filósofo que lutou muito para a independência do Senegal, que deixou de ser colônia francesa a partir de 1960.

[34] O IPEAFRO foi inaugurado por Abdias Nascimento no ano de 1981 na cidade do Rio de Janeiro, tendo por objetivo a preservação da cultura afro-brasileira e afro-diaspórica.

Junto com Aimeé Cesaire escreveu o livro “Cahier d’un Retour au Pays Natal” (1939), um copilado de poemas que foram publicados enquanto ainda eram estudantes universitários na França, onde aparecia o termo negritude. Este conceito chamava os negros africanos a redescobrir e valorizar a cultura como forma de reconhecer sua subjetividade identitária, expressando o desejo de mudança e cooperação dentro da sociedade, visando assim o fim do racismo.

> O ano da publicação do Cahier coincide com o ano do regresso de Césaire à Martinica, após uma temporada de quase sete anos em Paris, onde fizera seus estudos superiores, mas onde, sobretudo, travara longa e estreita amizade com intelectuais provenientes de áreas coloniais francesas, negros do lado de cá do Atlântico, como o guianense Léon G. Damas, e africanos, particularmente o senegalês Léopold Sedar Senghor, que lhe revela a África. Os dois poetas, que mais tarde se destacariam também como políticos, iniciam se juntos, compartilhando um ponto de vista negro, na crítica à dominação colonial e aos efeitos perversos para os povos africanos e seus descendentes (FERREIRA, 2006, p. 168).

Faz-se necessário tecer sobre todos os aspectos que envolveram esse festival em questão, primeiro porque Clementina foi a única mulher negra retinta brasileira a participar e segundo pela dimensão que este evento representou.

O objetivo do festival era reunir artistas negros de diversos países que passaram pelo processo diaspórico, sendo africanos ou não, e mostrar que um país africano era capaz de sediar um evento de porte internacional de forma que incentivassem o turismo em Dakar ao demonstrar o caráter cosmopolita e moderno da cidade, visando fortalecer os ideais de negritude que defendia o então presidente Senghor com os outros povos negros (RATCLIFF *apud* OLIVEIRA, 2022, p. 28). Um segundo objetivo foi demonstrar total oposição a permanência colonialista nos locais do evento, que até aquele momento não incentiva manifestações ou eventos onde o negro fosse protagonista.

O conceito de negritude que estava muito em alta naquela época, representava um sentimento de nacionalismo e luta contra o colonialismo. Este conceito tem um sentido muito mais amplo e contundente se olharmos sob a perspectiva da diversidade de territórios dos povos diaspóricos, principalmente daqueles que participaram do primeiro festival. Domingues (2005, p. 26) aponta sobre três diferentes sentidos que este termo apresenta. O primeiro sentido é o político, com a implementação dos direitos e políticas públicas eficazes para a povo

negro; o segundo é o ideológico, no sentido de buscar conscientizar os povos negros sobre sua raça e sua própria história; o terceiro sentido é o cultural, visando uma valorização de tudo que envolve a cultura africana.

Para esse evento foram convidados países das Américas, Europa e toda África. Do Brasil uma delegação com 37 (trinta e sete) pessoas partiu para o continente africano. Para cobrir e fotografar todo evento o escolhido foi o jornalista Sérgio Cabral que trabalhava para o jornal *Folha de São Paulo*; estudiosos da temática étnico racial, como Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-orientais; o professor da Universidade Federal da Bahia, Estácio de Lima; músicos e pintores, como Martinho da Vila, Heitor dos Prazeres, Paulinho da Viola, Elton Medeiros; o ex-embaixador do Brasil em Gana, Raimundo de Souza Dantas, entre outros.

Um evento dessa proporção internacional envolto em um contexto sócio-político, cultural e econômico ao mesmo tempo, representou contra o sistema colonialista o fortalecimento da luta antirracista e dos debates sobre negritude. Como pode ser confirmado no discurso de abertura do festival do presidente da República do Senegal, Senghor (1966, 2:10 minutos) diz que "é chegada a hora da África assumir seu lugar de direito como criadora de cultura[35]". A trajetória, o pensamento e os estudos de Senghor sobre a questão racial e contra colonial, nos permite compreender a identidade racial e cultural que compuseram esse primeiro festival. Ao visualizar o cartaz do evento na figura 4, observam-se elementos e design que remetem à cultura africana e senegalesa.

[35] O discurso completo de abertura do 1º FESMAN, feita pelo presidente da República do Senegal, em 1966 Leopold Senghor, encontra-se disponível em: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf89027584/inauguration-du-festival-mondial-des-arts-negres-dakar-1966, Acesso em: 10/12/23.



Fig. 4: Cartaz do 1º Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar. Fonte: Ipeafro.

O convite e a escolha das pessoas que participaram do festival partiu do Itamaraty, numa época que o Brasil passava pelo período de ditadura militar e que se apoiava no mito da democracia racial. Para muitos desses artistas, a participação neste evento representou o alavancamento de suas carreiras e reconhecimento de suas obras através de um público internacional. A surpresa, no entanto, se deu na ausência de convite para intelectuais[36], artistas e outros profissionais que lutavam já há muito tempo pela questão racial aqui no país, como foi o caso de Abdias Nascimento[37]. Segundo Oliveira (2022, p.139) "[...] Abdias Nascimento e Solano Trindade. Ambos não eram bem-vistos pelo Itamaraty e pelo

[36] O termo intelectual pode ser entendido em "[...] dois sentidos principais, aparentemente semelhantes, mas com contribuição diferente. Em primeiro lugar, ele designa uma categoria ou classe social particular, que se distingue pela instrução e competência, científica, técnica ou administrativa, superior à média, e que compreende aqueles que exercem atividades ou profissões especializadas [...] uma segunda acepção, mais vulgar na publicidade de atualidade literária e política, para a qual Intelectuais são os escritores "engajados". Por extensão, o termo se aplica também a artistas, estudiosos, cientistas e, em geral, a quem foi adquirido, com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates públicos. (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1992, p. 637).

[37] Abdias Nascimento (1914 – 2011) – jornalista, ativista e ex-senador da República, morreu aos 97 anos. É uma das principais referências quando o assunto é igualdade racial. Nasceu em Franca, cidade do interior de São Paulo e é nesta cidade que começa sua trajetória de ativista e se intensifica na capital. Participou do movimento integralista, da Frente negra brasileira e foi pioneiro nos estudos sobre cultura e das discussões sobre pan-africanismo. Abdias foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 2009 em função de sua defesa pelos direitos civis e humanos dos afrodescendentes no Brasil e na diáspora. Era bacharel em economia, artista plástico, ator e diretor teatral, criador – na década de 1940 – do Teatro do senteciado, embrião do Teatro Experimental do Negro (TEN), pioneiro no país. Também foi professor emérito da Universidade do Estado de Nova York e acumulou títulos de doutor honoris causa em diversas universidades brasileiras.

governo militar". Por esse motivo, em 31 de março de 1966, Abdias escreveu uma carta para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que se encontra atualmente no IPEAFRO no Rio de Janeiro, onde fez críticas sobre não ter sido convidado para integrar a delegação brasileira e pela forma como os convidados para participar do festival foram escolhidos. Como aponta Oliveira (2022),

> A carta foi publicada em duas revistas, primeiramente em junho de 1966 na Tempo Brasileiro e, depois, no mesmo ano, na Présence Africaine, dessa vez em inglês. O documento descreve em pormenores as discussões que envolveram a não participação de Abdias no festival africano. Na carta, o autor tece críticas às escolhas do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para a formação da delegação para o 1º Festival Mundial de Artes Negras e, consequentemente, à exclusão de seu nome no evento. Abdias Nascimento, no referido documento, afirma que enquanto artistas e intelectuais negros proeminentes do mundo todo estavam reunidos no Senegal e inauguravam o "histórico encontro dos vários ramos da frondosa árvore cultural gerada no solo africano" (NASCIMENTO, 1966, p. 97), o Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo liderado por ele, não foi convidado a integrar a delegação oficial do país. A carta apresentava fortes críticas à maneira como o Ministério das Relações Exteriores conduziu a organização da representação do Brasil. Todavia, por mais que ele reclamasse o direito de participação de seu grupo em 1966, o TEN já não realizava mais atividades desde 1961. Por essa razão, acreditamos que, ao se referir ao grupo, Abdias evocava um passado, mas estava falando mais sobre a participação individual dele ou de outros artistas que integraram o TEN, e não necessariamente de uma apresentação teatral. Para Abdias Nascimento, "o que foi enviado, infelizmente, representava uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil" (NASCIMENTO, 2002, p. 98). Na carta, além da insatisfação direcionada ao governo pela formação da delegação, Abdias também é direto ao denunciar o racismo existente no Brasil, alegando que sua exclusão não deveria causar estranhamento, afinal, para ele, o governo não teria interesse em romper ou danifica imagem de "democracia racial" do Brasil perante outros países (OLIVEIRA, 2022, p. 23).

Clementina embarcou no avião junto com seu marido Albino e a delegação brasileira escolhida para representar o país no dia 16 de abril de 1966, para apresentar o "samba primitivo do Brasil, demonstrando como a música brasileira tinha em suas origens os cantos africanos que aqui chegaram através do Atlântico" (OLIVEIRA, 2022, p. 166). Em seu depoimento para o MIS em 1967, Clementina fala um pouco sobre a experiência de viajar de avião pela primeira vez e de estar junto com Elizeth Cardoso, de quem era fã: *"Nunca esperava receber um convite desses, primeiro fiquei com medo de andar de avião né, mas depois fiquei sabendo que eu ia viajar com a Elizeth* [Cardoso] *de quem sou muito fã. Foi a maior felicidade da minha vida!"* (MIS/RJ, 1967, 27:03).

A cantora estava em momento de realização profissional com isso fez o caminho reverso a de seus antepassados onde foi de encontro a construção e identificação cultural antes perdida pelo negro brasileiro. Clementina levou para África vários corpos negros dentro da sua corporeidade, várias histórias registradas em sua voz e por esse motivo foi tão aclamada em todas as suas apresentações em Dakar. O povo senegalês se identificou imediatamente com aquela figura cheia de força carregada de uma ancestralidade viva e em movimentação. Entendemos essa perspectiva identitária negra através do pensamento de Gilroy (2001)

> Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2001, p.25).

Para Gilroy, a diáspora fez com que os negros se tornassem um corpo único, porém com histórias, dissabores e destinos diferentes. Nessas relações marcadas pela travessia do Atlântico (re)contadas através das constantes lutas culturais e políticas, Clementina foi uma representante ancestral e material de todas essas vivências. Na visão da própria África performada em seu canto e corpo afrodescendente, “os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida” (MUNANGA, 2012, p. 67).

Durante as pesquisas não identifiquei com exatidão os dias das apresentações de Clementina no festival, algumas fontes relatam dia 18 e 20 de abril, no entanto é sabido que houve duas apresentações com locais e públicos distintos. A primeira em um teatro (Teatro Nacional Daniel Sorano) e a segunda em um estádio de futebol (Estádio da Amizade), ambos na cidade de Dakar. De acordo com Castro *et al*. (2017), o governo brasileiro se comprometeu a apresentar as contribuições artísticas e folclóricas advindas dos negros em diáspora e que fortaleceram toda história étnico-racial do povo brasileiro.

> os representantes brasileiros haviam tomado a decisão de demonstrar em Dacar a sobrevivência da cultura africana no Brasil e sua transformação dentro do novo contexto. Foram excluídas, deliberadamente, as manifestações artísticas e as danças rituais que, transplantadas da África para o Brasil, guardam fortes características africanas e resistem, de algum modo, à assimilação e à integração. Pretendeu-se, assim, dar uma ideia de

> como o Brasil, a partir das raízes africanas da sua cultura, pode criar uma maneira própria de expressar-se, sem desmentir ou negar as suas origens (CASTRO *et al*., 2017, p. 150).

O desafio de Clementina naquele momento do festival era passar a imagem da harmonia racial que havia no Brasil, onde cantos de trabalhos dos negros escravizados (vissungos), jongos, sambas e cânticos em louvor aos orixás compunham a estética musical do povo brasileiro e conviviam em harmonia com os demais ritmos musicais. Na figura 5, podemos observar Clementina, seu marido Albino e outros integrantes da delegação brasileira desembarcando em Dakar.

O FESMAN foi um evento que marcou exponencialmente músicos negros brasileiros, que nunca tinham visto algo daquela dimensão racial. Para corroborar com essa ideia, temos o depoimento do percussionista Elton Medeiros para o documentário de Rieper (2018), onde o músico dá sua visão sobre esse evento:

> "*Nós fizemos o festival de Arte Negra, foi em Dakar, Senegal. Eu, o Paulinho, Paulinho no [incompreensível], Clementina cantando e o Albino batendo palma, ritmo na mão. Imagina, por exemplo, um festival só de música de negros. Uma coisa fantástica!"* (CLEMENTINA, 2018, 59:09).

Desde o início da carreira artística de Quelé, muito foi mencionado sobre ela ser o "elo" entre o Brasil e a África, isso se deve pela energia vital que empregava nas interpretações dos jongos, dos sambas, das curimbas. Com isso ela se tornou um símbolo feminino negro de força ancestral para a nossa sociedade, como destaca Antunes (2019),

> 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 (ANTUNES, 2019, p.162).



Fig. 5: Clementina de Jesus e Albino desembarcando em Dakar, abril de 1966. Fonte: Arquivo de Sérgio Cabral/MIS.

A apresentação da cantora Elizeth Cardoso foi destaque no teatro, já no estádio o encantamento do público ficou por conta da cantoria de Clementina e os músicos que a acompanhavam. A própria cantora falou sobre isso em seu depoimento para o MIS (1967, 19:01): "*Foi um delírio! Verdadeiro delírio. No final todos nós tiramos os sapatos, eu e a* Elizeth [Cardoso]". Elton Medeiros, também relata em seu depoimento para o MIS, em 1987, como a cantora foi recepcionada e aplaudida após o fim de sua apresentação no Estádio da Amizade.

> *"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"* (MEDEIROS, MIS/RJ, 1987).

Como explicar o êxtase do público ao assistir Clementina no palco? Talvez a plateia não estivesse acostumada a ver uma mulher negra retinta ser protagonista, em um espaço de predominância masculina? Ou não estivesse acostumada com apresentações onde o artista demonstrasse sentimentos, ao interpretar suas canções? Nas duas apresentações Clementina vestiu-se de branco assim como seus músicos que lhe acompanhavam aos toques de atabaques e palmas. A utilização apenas das mãos para as batidas nos tambores e para as palmas acompanhando ritmicamente a voz forte e rasgante de Quelé, somado com

sua interpretação corporal, propiciou a identificação da plateia com a cantora. A própria relata esse acontecimento no documentário Clementina (2018):

> *Fui chamada três vezes em cena. Duas eu cantei. Na terceira vez o professor Mozart de Araújo disse: agora você não canta mais, vá apenas agradecer. Já estava a plateia toda de pé. Fui lá apenas agradecer e não cantei mais. Só sapateei um bocadinho assim, assim e saí* (CLEMENTINA, 2018, 59:47).

Apesar de Clementina ter agradado ao grande público, o mesmo não ocorreu com as autoridades responsáveis pela programação do evento. Eles esperavam que o Brasil apresentasse artistas mais carnavalescos, dançantes e teatrais. Clementina não inovou, fez o que já fazia há quase um ano em suas apresentações no espetáculo “Rosa de Ouro” e isso agradou o grande público que assistiu suas apresentações. Conforme destaca Oliveira (2022).

> Clementina foi escolhida para representar o samba primitivo do Brasil, demonstrando como a música brasileira tinha em suas origens os cantos dos africanos que aqui chegaram através do Atlântico. Mesmo que o Itamaraty esperasse que a narrativa apresentada em Dacar fosse a da ausência de conflitos raciais no país e sem referências a escravidão, a cantora, através das curimbas e alusões aos orixás, contava as experiências da população negra no Brasil, principalmente no período de escravidão (OLIVEIRA, 2022, p. 166).

O governo ditatorial da época admitia que a cultura africana tinha raízes no país, mas não aceitava valorizá-la porque elas não possuíam autenticidade. Todos os artistas brasileiros que participaram do 1º FESMAN, estavam de alguma forma muito próximos das influências ancestrais, havia uma energia advinda daquele continente e que exaltava a negritude dos presentes. Como aborda Trindade (2005)

> Entendemos africanidades brasileiras como as raízes da cultura afro-brasileira, que revelam tanto os modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, como as marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu cotidiano. afro-brasileira, que revelam tanto os modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, como as marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu cotidiano. afro-brasileira, que revelam tanto os modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, como as marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu cotidiano (TRINDADE, 2005, p. 4-5).



Fig. 6: Clementina de Jesus, Elton Medeiros (de óculos) e Paulinho da Viola, em Dakar.
Fonte: Arquivo de Sérgio Cabral/MIS.

Por que Clementina se sentiu tão familiarizada com a cidade de Dakar, um lugar tão distante de seu país? Segundo Damiani (1999, p.165) "[...] é o cotidiano dos grupos sociais que dá sentido e 'corpo' ao lugar", aquele lugar possuía características histórico-cultural e significados semelhantes ao cotidiano e as vivências de Clementina. Cirqueira (2010, p.40) salienta que "os lugares são os fragmentos do espaço imaginados, sentidos, significados e vividos, nesses termos, em alguns casos deve-se partir do indivíduo para entendê-lo". Cada lugar e espaço influência de forma direta ou indireta nas ações e nas relações do sujeito para com o meio em que vive. Assim, compreendemos o fato do povo senegalês se identificar com a figura matriarcal da cantora Clementina. Como nos mostra o jornalista Sérgio Cabral no documentário dirigido por Rieper (2018)

> *"Houve dois espetáculos, espetáculo no teatro e espetáculo no estádio. Espetáculo popular. Foi um sucesso incrível! Realmente o maior sucesso de todo festival. Tanto que o público saltou da arquibancada, entrou no estádio para agarrar Clementina, segurar Clementina, sabe?! E a Clementina assim, ah, ah. Pessoas nigerianas, franceses, senegaleses,*

> *gente de todas as raças, tal e línguas. As línguas mais incríveis. Dialetos mais incríveis. E a Clementina agradecendo assim: Muito obrigado meus filhinhos, que Nossa Senhora proteja vocês. Quando vocês for no Rio, eu moro lá no Engenho Novo"* (CLEMENTINA, 2018, 1:00:08).

Ao retornar para o Brasil, novos tempos aguardavam por Clementina, ela recebe um convite para outra viagem internacional, desta vez para França onde representou o Brasil no Festival de Cinema de Cannes, em 18 de maio de 1966, na cidade de Paris. O Brasil concorria ao prêmio Palma de Ouro com o filme 'A hora e a vez de Augusto Matraga' uma adaptação do livro Sagarana do escritor Guimarães Rosa. Junto de Clementina também embarcaram Wilson Simonal, Elton Medeiros, Elizeth Cardoso e Paulinho da Viola. Representando mais uma vez a potencialidade musical destes artistas negros, Clementina foi convidada para participar do programa 'Aquarela do Brasil' apresentado por Michel Simon[38] na rádio Difusora Francesa.

> *Fui à África e voltei de lá para o Rio. Vim refazer meu guarda-roupa para voltar a Cannes, na França, e me apresentar num festival de cinema. Foi tudo muito bom, cantei aquelas coisas que sempre canto e estava no mesmo andar do meu apartamento aquela mulher, a mais bonita do mundo… como é mesmo o nome dela? A Sophia Loren, não é? Eu vi que ela é mesmo muito bonita, mas é bruta, sabe? Ela tarraco, tarraco, tarraco, tratava assim mesmo o marido* (CLEMENTINA, MIS/RJ, 1967, 21:05).

Na volta para o Brasil, Clementina toma uma importante decisão, dedicar-se exclusivamente ao ofício de cantora, mesmo essa profissão não lhe sendo muito favorável financeiramente e deixa de trabalhar, já na idade de 65 anos, como empregada doméstica. Depois dessa participação de Clementina houveram outras edições do festival, mas sem convites para a cantora, que com o avançar da idade foi ficando mais difícil realizar viagens muito longas. Para a maioria dos artistas o retorno para o Brasil não trouxe o reconhecimento esperado, porém o fato de estarem presentes em solo africano proporcionou o resgate das africanidades para vários desses artistas.

---

[38] Michel Simon, escritor, professor do ensino secundário na França e tradutor. Simon chegou ao Brasil em 1940. [...] A razão de imigrar para o país, para além da necessidade de fuga da ameaça nazista, estava ligada à relação do francês com a terra do pau-brasil, "amava o Brasil acima de todas as coisas". Além do campo literário, se interessou pelas artes plásticas, foi aquarelista, chegou a expor o seu trabalho em 1967 e ganhou admiração de Manuel Bandeira (1886-1968) por sua produção em aquarela que, entretanto, parece ter desaparecido. E ainda estudou o folclore brasileiro (SILVA, 2018, p.26).

O país foi africanizado, digamos assim, desde a chegada do primeiro navio negreiro em solo brasileiro, mas com a vinda da família real portuguesa em 1808, D. João VI resolve promover a cultura do branqueamento (BITTENCOURT E CORREA, 2011). Fazendo com que as tradições africanas fossem se perdendo sem poder serem propagadas. Dois séculos depois haveria uma retomada do interesse pelas manifestações africanas com a aparição de Clementina de Jesus no palco do Teatro Jovem, no Rio de Janeiro. Porém, para alguns estudiosos Quelé não representava uma autenticidade africana. Conforme afirma Antunes (2019, p. 162), Clementina "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". Ainda assim, a cantora enfrentou indiferenças em relação às suas expressões artísticas no Brasil, fato que foi totalmente ao contrário ao se apresentar em Dakar.

A potencialidade que o canto de Clementina causou ao público que assistia o festival, demonstra o sentimento de pertencimento que a voz da cantora conseguiu exprimir não só com o uso das palavras em iorubá, mas também colocando suas emoções em cena. O convite previa que ela cantasse suas memórias de infância e apresentasse o samba raiz, primitivo segundo alguns autores. Mesmo não se enquadrando no roteiro previsto, houve uma identificação imediata do público com seus movimentos e danças, provavelmente aprendidos nas muitas festividades afro religiosas em que Quelé frequentou.

Com a participação de Quelé no festival em Dakar e Cannes observamos o quanto a vida da cantora foi atravessada por momentos emblemáticos, onde a presença de corpos negros não eram protagonistas. Findando este tópico, percebemos que a cantora Clementina de Jesus, após participar do 1º FESMAN promoveu uma modernidade "aos processos de africanização internacional" (ANTUNES, 2019, p. 176) à musicalidade afrobrasileira. Clementina foi responsável por dar aos ritmos de origem africana um novo enquadramento no cenário nacional, ao utilizar atabaques, as palmas, vestes e turbantes brancos fortaleceu, de uma maneira que ela não se deu conta, as africanidades e negritude na cultura brasileira.

Após, a década de 60 a música popular brasileira passou por uma nova configuração, novas narrativas ganharam destaque para cultura negra como, a

ancestralidade, a corporeidade e a memória. Por esse motivo que abordaremos no próximo tópico os estudos sobre a temática da memória, que foi peça fundamental para a construção da carreira artística de Clementina. Através da memória ela cantou e contou histórias até então não contadas, nem referenciadas e assim promoveu um resgate a historicidade negra no país.

3.2 A memória como elo ancestral e fundamental para construção de sua carreira artística

Aqui, a abordagem será sobre a memória, uma memória afetiva e ancorada na ancestralidade de Clementina de Jesus e perpetuada durante toda sua trajetória e nas canções que interpretou durante seus vinte anos de carreira artística. Em Clementina de Jesus, a ancestralidade pode ser entendida como uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento (OLIVEIRA *apud* SILVA, 2016). Mas, por que podemos considerar Clementina de Jesus como um ser representante de uma memória ancestral?

Durante anos e anos a política educacional no Brasil se esforçou para que a história do povo negro e do processo de escravização não fosse recontada, esquecida nos livros didáticos e no ambiente escolar. O enaltecimento era na figura branca que libertou o povo negro da escravização e não daqueles que lutaram para o seu fim.

Tenho uma lembrança da época escolar onde a professora falou que quilombo era o lugar para onde os negros que gostavam de roubar iam pra esconder o roubo. Cresci com a impressão de que quilombo era um lugar do mau, sujo. Não culpabilizo a professora porque ela só transmitiu o que tinha aprendido anteriormente. Este fato, ocorreu na história de diversas corporeidades negras brasileiras, sempre recontada de maneira deturpada e errônea de geração em geração. “É preciso ressaltar que olhar a anterioridade não significa apagar aquilo que incomoda alguns e agrada o interesse de outros”, como destaca Silva (2016, p.62). A história dos negros não deve ser vista só pelo lado do negativismo e submissão. Segundo Vanda Machado (2006, p.80) “na cultura africana tradicional tudo é História, com h maiúsculo”. Sendo assim,

> [...] há possibilidades de recontar essa história através do nosso ponto de vista, do ponto de vista do negro, exaltando nossos heróis, nossos reinos, nossa força e nossa coragem. Trazendo novas perspectivas e refazendo memórias e reconstruindo relações de prazer com o corpo negro. Ressalto como os nossos corpos pretos memorizam o racismo, e como ressignificar essas memórias a partir de histórias sobre nossa ancestralidade (história de reis, rainhas e heróis) usando como instrumentos literaturas infanto-juvenis negra. Por conta do racismo, história que é contada sobre o negro e para o negro, remete ao negro escravizado, submisso, esvaziado de subjetividade, vontade, força e nobreza. Assim acredito na importância desse resgate de nossa memória ancestral, como possibilidade de acesso a autoestima, orgulho, segurança e pertencimento. Sendo assim, recuperar a memória ancestral do negro faz parte de um processo de cura. (MALAFAIA, 2019, p.1-2).

Nesse momento do trabalho, apresento e o conceito de memória, sua relação com o corpo negro de Clementina de Jesus e como o racismo inviabiliza o resgate das memórias ancestrais. Para a Medicina[39], memória "é a capacidade mental, cuja função é codificar, armazenar e recuperar as informações". Nos estudos das Ciências Humanas e Sociais ela é considerada por muitos como um processo de construção identitária do sujeito com os seus demais e assim vai moldando a sua trajetória de vida. Segundo o historiador francês Pierre Nora (1993, p. 8), "a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente". Com base nessa afirmação, iremos comungar o termo memória ancestral para compreender a historicidade dos povos negros em diáspora.

A memória também pode ser entendida como a possibilidade que o ser humano tem em registrar, armazenar e evocar momentos já vividos. Todavia, não se pode esquecer que existem boas e más lembranças e algumas delas podem gerar gatilhos atuais de algo já vivido e podem retornar de tempos em tempos a nossa lembrança, como destaca Malafaia (2019). No ditado popular há uma frase "Um povo sem história é um povo sem memória", até o presente momento o entendimento era que essas duas palavras eram a base uma da outra, porém, ao pesquisar vimos que elas apesar de parecem sinonímias, não são. Como Nora (1993) contempla,

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos

[39] Matéria disponível em: https://neuronup.com.br/noticias-de-estimulacao-cognitiva/funcoes-cognitivas/memoria/a-memoria-definicao-tipos-exercicios-e-avaliacao. Acesso em: 11/01/2024.

> vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais (NORA, 1993, p.9).

A memória é mais viva do que a história. A história pode ser apagada ou esquecida a memória não. Na cultura africana a oralidade permitiu que diversas práticas fossem transmitidas de geração em geração, o que possibilitou a permanência da existência de uma diversidade de povos afrocentrados. Por esse motivo, a elite brasileira nomeou Clementina como o elo do Brasil com a África, pois na sua figura havia uma infinidade de elementos que afirmavam a sua negritude e a sua identidade afro-brasileira. Conforme relata Hermínio Bello de Carvalho, retratado por Bevilacqua *apud* Silva (2011).

> Ela representava, antropologicamente, o elo perdido de uma cultura fragmentada, claramente regeneradora das poderosas raízes africanas de que era portadora. Esse africanismo jorrava caudaloso e inestancável nos terreiros onde o baticundum dos negros eram morcegos esvoaçando a insônia dos feitores de casas Grandes que não podiam trancafiar as vozes das senzalas. A tardia decretação da alforria artística de Clementina recebeu a chancela de uma jurisdição cultural. (BEVILACQUA *apud* SILVA, 2011, p. 18).

A corporeidade e a voz de Clementina conscientemente nos afirmam que somos sujeitos dotados também de uma memória corporal. Pois, “é possível pensar que o corpo configura a construção de nossa subjetividade” (MALAFAIA, 2019, p.3). Subjetividade essa, afetada pelo multiculturalismo presente no Brasil e que promove constantes tentativas de preservar a história da população afro-brasileira. Para Halbwachs (2004[1968], p.53), os sujeitos possuem uma memória individual e uma memória coletiva, e segundo o autor podemos fazer uso simultâneo das duas, pois uma não se confunde com outra, elas se apoiam. Ao atravessar o Atlântico, os diversos sujeitos africanos passaram a manter suas lembranças pessoais ao mesmo tempo que passaram a evocar características e lembranças projetadas por um grupo.

Certos grupos possuem o privilégio, digamos assim, de ter suas experiências e memórias registradas, porém, outros grupos não possuem a mesma sorte e para estes Nora (1993) sugere que,

> Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar algum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mas ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. (NORA, 1993, p.18).

Nesta constante busca, de onde viemos? Qual a história dos meus antepassados? Qual seria meu sobrenome de descendência africana? Os povos negros em diáspora compreendem que seu passado não pode ser esquecido. O levante da história única promovido durante muito tempo pelo ocidente, eugenista e eurocêntrico não faz mais parte de nenhum contexto. Hoje, compreendemos que somos um povo com raiz e ancestralidade. De acordo com as evocações de Malafaia (2019) sobre a importância do povo negro em conhecer e contar sua própria história ancestral.

> Para Wilson (1993) e para Mbembe (2014), a forma como o negro é visto, é em efabulações e mitos do discurso europeu. A mitologia europeia (alucinação europeia) só pode ser usada contra essas pessoas, os negros, em um cenário onde não haja conhecimento ou contato com a história e a realidade africana. Assim, o discurso do grupo dominante é naturalmente validado, tornando-se verdade naquela sociedade - e ao dominado é negado o direito de falar por si. As histórias representacionais negativas do negro construídas no processo histórico, ou seja, a memória coletiva, está enraizada no imaginário social, tanto do branco como do negro. Tal estratégia pode levar o negro a esquecer suas histórias de lutas e emancipações. (MALAFAIA, 2019, p.8).

As memórias orais de Clementina tem seu início em Valença, no bairro Carambita onde Clementina nasceu está localizado na periferia da cidade, um território afrodescendente e indígena, lá enquanto auxiliava a mãe a ouvia cantar diversas canções. Para Santos (2005, p. 253) o termo território nos indica “um lugar onde reside a única possibilidade de resistência aos processos perversos do mundo, dada a possibilidade real e efetiva da comunicação, logo da troca de informação, logo da construção política”. Atualmente, a maioria dos seus moradores desconhecem por completo a história local e a importância desse bairro na construção e evolução de todo município. Sobre isso, Halbwachs (2004) argumenta que a memória de um grupo permanece resistente às mudanças quando há necessidade de se apoiar sobre uma realidade perene, mesmo quando as coisas ao redor dele mudem ou se renovem.

No documentário dirigido por Kermes (2011), Clementina está em uma roda de samba com amigos e conhecidos, o ator Grande Otelo é um deles e lhe faz uma indagação a respeito de suas memórias, quando Quelé para de cantar um jongo aprendido durante sua adolescência, ela o responde.

> Grande Otelo: *Quantos anos você tinha, quando você cantava isso, Clementina?*
> Clementina: *Parece eu, eu não quero mentir, eu tava com doze a quatorze anos* (CLEMENTINA – RAINHA QUELÉ, 2011, 23:12).

Como se vê em muitas pesquisas sobre Clementina de Jesus, sua memória e sua oralidade foram aspectos muito importantes em sua carreira como cantora. A maioria das canções que interpretava ela tinha aprendido com a mãe, com a avó materna e com seu pai. Eram jongos, cantos de trabalhos (vissungos), lundus que os escravizados cantavam durante as intensas horas de trabalho. Daí vemos como a ancestralidade de Quelé foi algo potente, visto que, seus antepassados cantavam, sua mãe e assim ela deu continuidade a oralidade afro diaspórica, promovendo a sobrevivência cultural africana.

Clementina relatava em diversas entrevistas que se lembrava dos tempos de infância, porque a memória do sujeito atua em cima das vivências cotidianas, já a história trabalha na reconstrução do passado. Como explica Sá (2005), a memória dos seres humanos não é somente uma cópia e reprodução do passado, mas sim uma forma de reconstrução das experiências vividas trazendo-as para a realidade presente.

> Memórias históricas orais: trata das memórias que não se baseiam em fontes documentais, mas em história oral. A preocupação não é com os registros nem com a preservação dos relatos, mas com os processos e circunstâncias em que as memórias são construídas e atualizadas pelos conjuntos sociais. Trata-se de uma memória da história que, por contar com poucos recursos documentais, privilegia recursos internos, transmitidos oralmente. Essa memória é muito comum na religiosidade afro devido à transmissão oral. Essas religiões não são baseadas em registros escritos. Tradicionalmente todo conhecimento é transmitido dos mais velhos aos mais novos por meio da oralidade. Acredita-se que a fala e o hálito dos mais velhos transmitem também o axé que acompanha o conhecimento oral e não pode ser passado pelo conteúdo escrito (MARIOSA, 2016, p. 151).

A memória ancestral dos povos negros subjetivamente está resguardada nas diversas histórias da travessia do Atlântico, nas histórias diaspóricas, quilombolas.

Como reconhece o cantor João Bosco, no documentário de Kermes (2011, 32:50), "*Tudo o que ela* [Clementina] *fazia, os sons, às vezes podia não ser uma coisa que você pudesse escrever numa letra porque a coisa dela era toda oral [...]".* Imagino a carreira artística de Clementina como uma casa, onde a memória era o telhado, sua ancestralidade o alicerce e sua oralidade eram as paredes, cada um dependente do outro e todos juntos formando um todo. De acordo com Candau (2011), a memória fortalece o processo de identidade do sujeito tanto pessoal quanto coletiva com o meio que o rodeia. Assim,

> Se identidade, memória e patrimônio são "as três palavras-chave da consciência contemporânea" - poderíamos aliás, reduzir a duas se admitirmos que o patrimônio é uma dimensão da memória - é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade (CANDAU, 2011, p. 16).

Durante as análises para o enquadramento dos documentários nessa pesquisa, muito foi observado aos entrevistados o uso da palavra patrimônio ao referenciar Clementina de Jesus. Anteriormente o significado dessa palavra "focava na materialidade, mas foi, aos poucos, sendo substituído por um termo mais abrangente, o chamado *patrimônio cultural*, envolvendo, agora, o conjunto dos bens culturais referentes às identidades coletivas" (MACHADO et al., 2020, p. 83). Por que muitos consideram Clementina um patrimônio cultural-artístico do país? Muitas pessoas remetem sua imagem às memórias dos povos afrodescendentes, impregnadas de representações e significados. Como nesse trecho do documentário de Kermes (2011), onde a entrevistada Dilma Dantas fala da potencialidade energética dos cantos entonados por Clementina.

> *Aquela voz cultural. Aquela rouquidão, parece um grito né?! A gente imagina um grito da negritude, aquilo sufocado, quer dizer quando ela abria a boca pra cantar era como se tivesse colocando pra fora toda a riqueza do seu eu interior, que é no fundo a riqueza dos nossos antepassados* (CLEMENTINA-RAINHA QUELÉ, 2011, 34:36).

O conceito de patrimônio me parece muito impessoal para se relacionar com a memória de Quelé, sendo assim, para compreender o que representou culturalmente os negros em diáspora no Brasil, assim como Clementina de Jesus, destacaremos o pensamento de Azoilda Trindade (2020).

> A África e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural. E apesar do racismo, das injustiças e desigualdades sociais, essa população afrodescendente sempre afirmou a vida e, consequentemente, constitui o/s modo/os de sermos brasileiros e brasileiras (TRINDADE, 2020, p. 30).

Atualmente o continente africano passou a ter sua história rememorada pela sociedade brasileira, através de um novas concepções sobre o pensamento negro e valorização cultural afro diaspórica. Ao olhar de maneira mais humanizada ao redor, percebe-se o quanto a arte e cultura negra se faz presente, porém para Nora (1993) essas memórias recentes são efêmeras e contraditórias em relação ao passado. Para tornar algo eternizado, por vezes os sujeitos necessitam erguer monumentos, santuários, como forma de rememorar historicamente a vida daqueles que se fizeram presentes no passado. A materialidade desses espaços é chamada por Pierre Nora como lugares de memória.

> Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. […] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade […]. São os rituais de uma sociedade sem ritual […]; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, pp. 12-13).

Estes espaços referenciados como lugares de memória, só se formam porque a sociedade não valoriza sua historicidade enquanto ela é viva, quando ela se torna não mais pulsante, como forma de retratamento o coletivo investe nestas construções, “se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los” (NORA, 1993, p. 13). Nesse contexto, em um misto de reinterpretação da obra de artistas, intelectuais e políticos, são construídos monumentos como forma de valorização da cultura nacional.

Retomando sobre o conceito de patrimônio versando sobre o busto de Clementina, temos a tendência de pensar o patrimônio como sendo algo material, palpável e proveniente de herança familiar. Contudo, ele também se refere as memórias e bens produzidos por nossos ancestrais e que as geram tanto memórias

coletivas quanto individuais (ROCHA, 2012). Estas memórias são reavivadas todas às vezes que essas representações (busto) são visualizadas nos espaços urbanos. Isso permite que moradores locais ou viajantes tenham uma leitura sobre a história da cidade, despertando a curiosidade sobre quem foi aquela pessoa e a sua contribuição para aquele lugar. Sob esse aspecto apresentamos ao leitor o busto de Clementina de Jesus na figura 7, como um referencial do passado construído como memória no presente (HALBWACHS, 2004).



Fig. 7: Busto de Clementina de Jesus na cidade de Valença. Fonte: Pinterest.

O busto de Clementina de Jesus encontra-se erguido na Praça da Bandeira, em Valença/RJ, cidade onde a cantora nasceu. Segundo RASIA *apud* NORA (2021, p. 207) “os bustos, assim como outras materialidades, funcionam como lugares de

memória, de celebração e de crítica". Essa é uma praça localizada no centro da cidade, atrás do busto se vê a igreja matriz de Nossa Senhora da Glória, padroeira da cidade de quem a cantora se manteve devota por toda vida e onde foi batizada nesta paróquia em 25 de agosto de 1901. Segundo Nora (1993, p. 1) "fala-se tanto da memória porque ela não existe mais". Não se sabe como ocorreu o processo de escolha do local para abrigar seu busto, todavia sua localização se relaciona com a importância política e histórica para a cidade, além de todo o seu redor ter sido construído por mãos de pessoas escravizadas ao longo dos séculos.

Este monumento foi inaugurado em 2001 em comemoração ao centenário de nascimento da artista. Como sou residente da mesma cidade onde Quelé nasceu, lembro-me que várias comunidades se uniram para a inauguração. Era uma época onde as redes sociais ainda não eram utilizadas, então o convite para os munícipes participarem desta homenagem partiu das igrejas durante as missas, nas escolas pelas professoras e nos programas das rádios local.

Como escrevente desta pesquisa destaco que estive presente no dia da inauguração do busto. Eu era professora do primeiro segmento do ensino fundamental e fui junto com os meus alunos. Lembro de ouvir algumas pessoas questionando quem era Clementina, principalmente os mais jovens. Os mais velhos conheciam ou já tinham ouvido falar sobre Clementina, fato que gerou as mais diversas reações sobre a importância da homenageada: quem foi? Por que homenagear uma pessoa que foi embora de Valença e nunca mais voltou? Ela foi escrava? Apesar desses questionamentos é inegável dizer que o busto trouxe mais notoriedade por ter sido local de vivências da infância da artista e curiosidade por parte dos munícipes sobre a pessoa de Clementina de Jesus.

Não é de se espantar que ainda hoje muitas pessoas desconheçam por completo quem foi Clementina, visto que nós deixamos de contar nossas próprias histórias para contar histórias de pessoas de outros lugares e países. O apagamento sobre a história de Clementina nesses espaços, é o resultado da hegemonia identitária de um povo e da falta de interesse de políticas que tragam à memória coletiva o conhecimento sobre quem foram esses sujeitos negros. Como salienta Heron Coelho, biógrafo de Clementina.

> *se nós saímos às ruas e perguntarmos sobre Clementina de Jesus, poucas pessoas vão saber quem é Clementina de Jesus e o que é mais doloroso, é o fato das pessoas não só saberem que a Clementina, de não saberem o que é a voz de Clementina* (CLEMENTINA–RAINHA QUELÉ, 2011, p. 51:16).

Como sociedade, pode-se até interferir para que a memória sobre esses "personagens" seja celebrada e estudada de maneira individual ou coletiva, mas estes sujeitos precisam ter um valor significativo e identitário para aqueles que compartilham de tais memórias para que haja sentido para eles (BARBOSA, 2007). Sabe-se que as corporeidades negras sempre foram atravessadas pelo racismo, pois "nosso corpo também possui memórias. A memória corporal é uma lembrança ligada ao corpo que pode ou não ser compreendida de maneira consciente ou inconsciente" (MALAFAIA, 2019, p. 3). Desse modo, visando trazer novas perspectivas de história e para (re)fazer memórias que pode assim, afirmar que o busto de Clementina deve ser visto como um monumento que reconstrói a ancestralidade dos povos negros diaspóricos.

Neste tópico, a busca se deu em compreender os conceitos já definidos de memória e como eles podem se associar e ressignificar a trajetória socio espacial da cantora Clementina de Jesus. Para conhecer sua trajetória, é preciso antes de tudo, entender a história da ancestralidade negra desse país, "não há como pensar as memórias, sem pensar que elas estão situadas em contextos históricos" (MALAFAIA, 2019, p. 12). A história dos povos negros no Brasil são memórias coletivas, partilhadas mesmo que não experimentadas, são memórias por muito tempo silenciadas e por isso merecem narrativas sob o efeito de reparação histórica. Como mulher negra, acredito que proteger essa história é reconstruí-la de alguma forma e respeitá-la para que não se perca. Assim como, também seus lugares de memória, não sejam meramente materiais em forma de bustos ou monumentos, mas que sejam vivos na memória individual, coletiva, para que haja reconhecimento e valorização de suas trajetórias.

Considerações finais

A caminhada para chegar até aqui nesse mestrado, foi cheia de desafios e obstáculos que precisei superar. O primeiro deles sem dúvidas foi acreditar que seria possível para mim realizar uma pós graduação *stricto sensu*. A segunda, deixar de ser relutante quanto ao meu retorno ao meio acadêmico, por me considerar “velha”. E o terceiro sair da minha zona de conforto, da minha cidade interiorana e enfrentar a cidade grande e as incômodas revistas policiais, as quais fui submetida, todas às vezes que retornava das aulas da pós dentro do ônibus. Mas, cada vez que o racismo se evidenciava, mais encorajada em me sentia por estar em um curso onde o poder para enfrentar o racismo é o saber.

Para compreender a trajetória socioespacial de Clementina, os lugares que perpassaram seus caminhos e em sua corporeidade é pensar na cantora como um corpo no mundo e um corpo que produz lugar. Dessa maneira, resolvi trazer como inspiração para o título da pesquisa a canção “Um corpo no mundo”, da cantora baiana Luedji Luna, porque ela aborda a diáspora através de versos sobre como as corporeidades afrobrasileiras são um corpo só, somos frutos de uma saudade ancestral, na qual nascemos com ela, sonhando em saber de onde viemos e morremos com incertezas sobre nossa própria história, o que nos resta é nossa memória ancestral.

Pela segunda vez, realizo uma pesquisa tendo Clementina como sujeito da minha investigação e afirmo que ela é uma fonte inesgotável de conhecimento. Neste trabalho, a minha proposta era utilizar recursos audiovisuais para enriquecer e inovar a pesquisa. Entretanto, é notório afirmar que em sua curta carreira artística há poucos registros da cantora em programas de televisão, entrevistas e documentários.

Comecei a procurar entrevistas, documentários sobre Clementina. Encontrei três onde ela era protagonista e um áudio gravado e arquivado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sob o tema “Depoimentos para Posteridade”. Pensei já tenho o que eu preciso! Para minha surpresa nos três documentários utilizados para analisar os lugares que perpassam a trajetória da artista, observei ausência de fatos e relatos importantes da vida da cantora. O que me levou a mudar

a ideia central da pesquisa, que seria analisar os enquadramentos de como Clementina via a si e os lugares por onde perpassou sua trajetória.

Estes enquadramentos esperados sobre como Clementina reconhecia a si mesma, não foram alcançados, pois os documentários foram produzidos em forma de homenagens a cantora, com depoimentos de outros sujeitos sobre sua vida artística. As raras entrevistas filmadas e/ou gravadas em áudio, como no caso do depoimento concedido por ela ao MIS, abordavam questões corriqueiras sobre o seu cotidiano e histórias de sua infância e juventude. Assuntos mais pessoais não aparecem em nenhum dos documentários analisados. As questões étnico-raciais com elementos representativos da resistência e ressignificação cultural negra como os jongos, sambas, curimbas e religiosidade também foram pouco abordados. A cantora tem três biografias escritas, como já mencionado anteriormente só consegui acessar duas delas. A primeira biografia intitulada *Clementina, Cadê você?* (1988) teve sua escrita iniciada por volta de 1985, quando a cantora ainda era viva. A autora Adriana Bevilacqua, foi quem recuperou sua certidão de batismo na paróquia de Nossa Senhora da Glória em Valença e por fim acabou com a dúvida a respeito do ano de seu nascimento, confirmando o ano de 1901.

Após assistir por diversas vezes os três os documentários, ouvir e transcrever o áudio do MIS/RJ, parti para a escrita do primeiro capítulo dessa dissertação. Nele eu trouxe o conceito geográfico de lugar e apresentei todos os lugares que perpassam pela trajetória socioespacial de Clementina. Para tal, utilizei literaturas que abordam o lugar pela perspectiva humanista, como Tuan (1983) que nos diz que o lugar está relacionado ao caráter identitário de um grupo. Desse modo, concluímos que todos os lugares vivenciados e experimentados por Clementina, exerceram interferências em sua trajetória. Sobre a temática do lugar encontrei diversos trabalhos na internet, o que me proporcionou retirar várias ideias e ter conhecimento para a escrita. As mudanças espaciais ocorridas enquanto moradora no Rio de Janeiro, foram quase que constantes, mas sempre nos bairros da zona norte dessa cidade. Fato compreendido pelas características, as quais ela se identificava nesses bairros o que fazia com que tivesse a sensação de pertencimento com estes lugares. Também utilizei as duas biografias sobre

Clementina que tenho disponíveis em livro físico e o áudio gravado do depoimento da cantora ao MIS/RJ, para periodicizar a trajetória e suas espacialidades.

Ainda no capítulo 1, perpasso através da escrita por todos os lugares onde Quelé viveu e como estes a influenciaram marcando positivamente sua trajetória. Pelas pesquisas foi possível ver como Clementina de Jesus foi uma mulher que quebrou vários paradigmas sociais atemporais. Enquanto as meninas do bairro Carambita brincavam, ela ajudava sua mãe a acender o cachimbo e aprendia vários cânticos de origem africana. Desde muito nova já fazia apresentações como pastorinha na Folia de Reis de sr. João Cartolinha. Aos dezesseis anos passa a trabalhar com empregada doméstica para ajudar no sustento da família. Com vinte anos se torna mãe sem esconder sua gravidez, em uma época onde esse ocorrido seria motivo de rejeição social, visto que não tinha se casado. Tendo Clementina tido contato com vários ritmos afro diaspóricos, foi preciso abordar o samba, o partido-alto e o jongo como principais referências musicais das quais a cantora mais se aproximou. Durante o dia trabalhava e a noite saía as ruas para frequentar rodas de samba, blocos carnavalescos, festas religiosas, bares, lugares de predominância masculina no Rio de Janeiro da década de 1920. Ao término do capítulo, trouxe a questão da religiosidade de Quelé, pois isso foi algo que sempre intrigou seus fãs e admiradores. Em suas apresentações artísticas sempre se vestia de branco em alusão as religiões de matriz africana, porém negava acreditar nelas e se afirmava como católica apostólica romana. Desse modo, considero que sua afirmação religiosa ao catolicismo, não afetou seu respeito e sabedoria as questões ligadas ao misticismo.

No capítulo 2, abordo como Clementina adentrou espaços que até aquele momento só tinham sido adentrados por artistas brancos. Em 1964, quando tem início a sua carreira como cantora, o Brasil vivia sob o mito da democracia racial, porém o espaço artístico dedicado as mulheres negras era mínimo e secundário. Por este motivo que a categoria de mulher negra e a uma dimensão interseccional que promove problemas como a violência e desigualdade sociais e estruturais contra grupos mais vulneráveis, também integram a abordagem desse capítulo. O mercado fonográfico e audiovisual sempre lhe impôs o papel de figurante, mas ela desafiou esta imposição e demonstrou que sua carreira não dependia de seguir

padrões estéticos pré-estabelecidos. Outra questão que também se aplica na leitura deste capítulo é sobre a corporeidade negra de Clementina, que remete a ideia do corpo em movimento e permite desse modo que os sujeitos vivenciem todas suas experiências. Através de sua personalidade e presença marcante, ela fez com que a branquitude aplaudisse aquela mulher negra retinta, idosa, vestida de branco e turbante na cabeça.

Para o capítulo 3 trago ao conhecimento do leitor a viagem de Clementina ao continente africano e o impacto que esta viagem teve em sua trajetória, onde ela se aproximou de sua negritude e contemplou suas africanidades no berço do lugar onde sua história teve seu início. Lá a cantora participou juntamente com outros artistas brasileiros do 1º FESMAN, em 1966, sendo esta uma apresentação marcante na vida e carreira artística de Quelé. Ao decorrer do capítulo é possível observar como a construção identitária de Clementina surge a partir das vivências e deslocamentos dos lugares. A memória e a ancestralidade, também são abordados neste capítulo, transmitidas para ela através das músicas e rezas de sua mãe, da convivência e amizades com mães de santo, com sambistas da antiga, sambistas mais novos, fundadores de escola de samba, vizinhos, produtores e compositores de música. Levo ao conhecimento do leitor o busto de Clementina na cidade de Valença, como sendo um lugar de memória que representa a materialidade de sua figura e a sobrevivência de seu legado. Infelizmente, não tem como não ressaltar a ausência de um local, um centro de memória ou museu onde materiais que estiveram presentes em sua trajetória pudessem estar disponibilizados para que a população em geral tivesse maior facilidade de acesso sobre a historicidade da artista.

Mesmo tendo pouquíssimos registros falados da cantora falando sobre si, foi possível ter uma ideia da sua simplicidade, seu carisma através de suas narrativas nos registros audiovisuais. Tê-la como bússola para a construção dessa dissertação, mais uma vez é um privilégio que a ancestralidade me permitiu vivenciar.

O Brasil é um país racista, sexista e patriarcal. Essa dissertação vem para denunciar toda interseccionalidade presente na nossa sociedade, que faz com que

trabalhos sobre mulheres negras e idosas estejam ainda em menor número em catálogos e periódicos.

Reconstruir a trajetória da artista me permitiu atravessar junto à Clementina e de tantas outras mulheres negras que vieram antes de nós a caminhos que vão nos levando a mudanças de pensamento e comportamento. Hoje em dia vemos mais cantoras negras recebendo destaque midiático, um maior número de mulheres negras protagonistas na TV, crianças negras tendo brinquedos que as façam se sentir representadas. Tudo isso só está sendo possível por caminhos abertos por mulheres como o sujeito desta pesquisa.

Vou me encaminhando para finalização desta pesquisa considerando através da contribuição de diversos autores que os lugares perpassados por Clementina marcaram e influenciaram positivamente sua trajetória socioespacial.

Com Quelé aprendi que idade não pode nos limitar e nem nos silenciar. Aos quarenta anos eu não acreditava que seria possível pra mim adquirir tanto conhecimento sobre questões étnico-raciais. E sim, descobri minha negritude. Parei para pensar na minha ancestralidade como vieram parar aqui, o que passaram, suas perdas e seus ganhos até chegarem ao que eu e meus familiares somos hoje.

Igualmente não posso deixar de mencionar a Geografia enquanto ciência mais uma vez me mostrou que sim, é possível ser humanista em meio a tantas desigualdades sociais e econômicas enfrentadas pelos povos afro diaspóricos.

O protagonismo da história de Quelé fugiu dos estereótipos impostos socialmente. Seja nos palcos, na África, em Cannes, ela surpreendeu o público com sua voz, sua cor, sua corporeidade com danças, palmas e batuques que mostravam jovialidade e a potência daquela mulher negra. Uma velha senhora de aparência nada frágil, inspirava respeito nas rodas de samba que frequentava, sempre cercada por jovens. Aliás, esse é um fato que muito chamou minha atenção, a juventude sempre estava em maior número em seus espetáculos.

Clementina de Jesus da Silva foi uma figura política, de grande força e representatividade, carregada de uma vasta herança, memória e ancestralidade. Apesar de não ter consciência da influência que exerceu, sua historicidade cantada por ela fazem parte da cultura popular, o que a torna genuína representante da cultura afro brasileira.

Referências

ALMEIDA, de Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALONSO, Priscila de Lima. **O vale do nefando comércio: o tráfico de africanos no Vale do Paraíba (1830-1860).** 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2006. doi: http://10.11606/D.8.2006.tde-13122022-154940. Acesso em: 03 de março de 2024.

ANTONACCI, M. A. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2013.

ANTUNES, Gabriela Borges. **Desenquadrando o Samba: Análise da trajetória de Clementina de Jesus.** Tese de Doutorado (PPGS), UnB, 2019. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/36722. Acesso em: 10 de jan. de 2022.

ARROYO, Mônica. A trama de um pensamento complexo: espaço banal, lugar e cotidiano. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri. (org.) **Ensaios de Geografia contemporânea: Milton Santos obra revisitada.** São Paulo: Hucitec, 1996, p. 55-62.

ARRUDA, M. A. A. (2021). Relações raciais: por um pensar crítico sobre a branquitude. **Raído - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UFGD**, 15(37), 237–254. Disponível em: https://doi.org/10.30612/raido.v15i37.14392 Acesso em: 22 de jan. de 2023.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Papirus Editora, 2012.

AZEVEDO, DE M. O.; OLANDA, E. R. O ensino do lugar: reflexões sobre o conceito de lugar na Geografia. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 3, p. 136–156, 2018. DOI: 10.5216/ag.v12i3.57540. Disponível em: https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/57540 Acesso em: 01 de out. de 2022.

BARBOSA, Liesly Oliveira. **A Memória moldada no bronze. O monumento Tibúrcio e a evocação do passado.** 2007. 95 páginas. Monografia. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2007.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos.** São Paulo: Brasiliense: 1956.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branquitude e poder: a questão das cotas para negros.** Simpósio Internacional do Adolescente. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100005&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

BÓBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política.** Trad. de Carmen C. Varrialle et al. 4.ed. Brasília-DF: Editora da UNB, 1992.

BONILHA, Tamyris Proença; SOLIGO, Ângela Fátima. O não-lugar do sujeito negro na educação brasileira. **Revista iberoamericana de educación**, v. 68, n. 2, p. 31-48, 2015.

BONIN, I. T., Ripoll, D., & Aguiar, J. V. (2015). A temática indígena sob as lentes dos Estudos Culturais e Educação – algumas tendências e enfoques analíticos. **Educação**, 38(1), 59–69. https://doi.org/10.15448/1981-2582.2015.1.18444 Acesso em: 10 de out. de 2022.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (orgs). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Ed. FGV. 1996. p.183-191.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço físico, espaço social e espaço físico protegido.** Estudos Avançados. v. 79, pág. 133–144, 2013.

BUTTIMER, Anne. Campo de Movimiento y sentido del lugar. In: RAMÓN, M. D. G. (org.) **Teoria y Método em la Geografia Anglosajona.** Barcelona, Ariel, 1985.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade.** São Paulo, Contexto, 2011.

CARLOS, Maíra de Brito. **Pactos Documentários:** Um olhar sobre como 33, de KiKo Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária. Universidade Federal de Pernambuco, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3420. Acesso em: 01 de maio de 2023.

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

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do Outro como não-ser como fundamento do ser.** São Paulo: FEUSP, 2005.

_____ **Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de perspectiva de gênero.** Disponível em: https://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/CARNEIRO-2013-Enegrecer-o-feminismo.pdf. Acesso em: 10/03/2023

_____ **Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro.** Revista de Estudos Fem., v. 27 (2), 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549 . Acesso em: 04 de out. de 2023.

CARONE, I. **Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CARONE, Iray. Maria Aparecida Silva Bento (orgs). **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil** - Petrópolis, RJ : Vozes, 2016. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/publicacoes/psicologia_social_do_racismo_-_estudos_sobre_branquitude_e_branqueamento_no_brasil_-_iray_carone_by_iray_carone_z-lib.org_.pdf Acesso: 20 de abr. de 2023.

CASEY, E. **The fate of place**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1997. 488p
LUHMANN, N. **Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.**M.: Suhrkamp.
_____. 1993. Das Recht der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
___. 2000**. La realidad de los medios de masas**. Tradução de Javier Torres Nafarrate. Barcelona/Ciudad de México: Anthropos/Universidad Iberoamericana.

CAVALCANTI, M. C. M.. As mulheres e o samba: Reflexões em torno da questão de gênero na exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” do Museu de Arte do Rio (MAR). In: 30° Simpósio Nacional de História, 2019, Recife. **Anais do 30° Simpósio Nacional de História**, RECIFE - PE, 2019., 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564665390_ARQUIVO_ArtigoFinal_MariaClaraMartins.pdf. Acesso em: 23 de março de 2024.

CIRQUEIRA, Diogo Marçal. **Entre o corpo e a teoria: a questão étnico racial na obra e trajetória socioespacial de Milton Santos.** 2010. http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/1857 Acesso em 18/06/2022.

_____. GUIMARÃES, Geny F.; SOUZA, Lorena F. de. Introdução do caderno temático “Geografias Negras”. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 12, n. Ed. Especial, p. 3-11, 2020. Disponível em: https://abpnrevista.org.br/site/article/view/851. Acesso em: 09 de set. de 2023.

COELHO, Andreza Maria Sá; GOMES, Sansarah. O movimento feminista negro e suas particularidades na sociedade brasileira. **UFMA: Maranhão**, 2015.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** Cambridge: Polity Press, 2016.

COSTA, Gomes Ana Clara. **Existência e inexistência de um corpo negro violável: racismo dos processos comunicativos**. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/download/8259/6533 Acesso em: 18 de abr. de 2023.

CUNHA, Andreia Ribeiro. Corpos Indóceis: reflexões acerca da Corporeidade Negra na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Continentes (UFRRJ),** ano 11, n. 21, 2022, p.230-250.

DAMIANI, Amélia Luísa. O lugar e a produção do cotidiano. In: Carlos, Ana Fani Alessandri (Org.). **Novos Caminhos da Geografia.** São Paulo: Contexto, 1999, p. 161-172.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: A História do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. “Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica”. **Mediações – Revista de Ciências Sociais,** Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

DUMAS, Gouvêa Alexandra. **Corpo Negro: Uma Conveniente Construção Conceitual.** Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111785.pdf Acesso em: 09 de abr. de 2023

ERIBON, Didier. As heterotopias de Michel Foucault. In: **Foucault e seus contemporâneos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, mascaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 194.

FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas.** 2008. Dissertação de Mestrado em História (Pós Graduação em História – UERJ). Disponível em: http://www.academiadosamba.com.br/monografias/GuilhermeMottaFaria.pdf. Acesso em: 26 de jan. de 2024.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção, edição e organização). **Clementina de Jesus - 'rainha negra da voz'**. in: Templo Cultural Delfos, janeiro/2021. Disponível em: https://www.elfikurten.com.br/2021/01/clementina-de-jesus.html. Acesso em: 18 de out. de 2022.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** 2. Ed., São Paulo: Global, 2007.
_____. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes.** Volume I. Ensaio de Interpretação Sociológica. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.

FERREIRA, Lígia F. "Negritude", "Negridade", "Negrícia": história e sentidos de três conceitos viajantes. **USP: Via Atlântica** nº 9,p. 163 – 183, jun/2006. Disponível em: https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50048 Acesso em: 06 de dez.de 2023.

FERREIRA, Luiz Felipe. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. In: **Revista Território.** Rio de Janeiro, UFRJ, ano V, n. 9 (jul/dez), 2000. p. 65-83.

FERREIRA, Pires; MATTOS, Maria Elisa. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciências & Cognição**, v. 15, n. 3, p. 47-61, 2010.

FUNDAÇÃO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura. Valença, 05 de novembro de 2001.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, Ucam, 2012.
_____. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Disponível em: http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-comos%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf Acesso em:17 de abr. de 2023.
_____. Santos, Adryane Cynthia e orgs. **Identidades e Corporeidades Negras: Formação de Professores voltada para a Diversidade Étnico Racial.** Disponível em: https://www.ufmg.br/congrext/Educa/Educa98.pdf> Acesso em 22 de abr. de 2023.
_____. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de educação**, p. 75-85, 2003.
_____. A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática. **Perseu: história, memória e política**, n. 17, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GUIMARÃES, Geny Ferreira. Geo-grafias negras & geografias negras. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 12, n. Ed. Especial, p. 292-311, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiv**a. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Liv Sovik (org); Tradução de Adelaine La Guardia. Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas), 2009.

HOOKS, Bell. **E eu não sou mulher? Mulheres negras e feminismo.** Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.
_____. Intelectuais Negras. **Revista de Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.
_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

KERNER, Ina. Tudo é interseccional?: Sobre a relação entre racismo e sexismo. **Novos estudos** CEBRAP, n. 93, p. 45–58, jul. 2012.

KILOMBA, Grada; RIBEIRO, Djamila. "O racismo é uma problemática branca" diz Grada Kilomba. Carta Capital, 30 mar. 2016. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematica-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba/. Acesso em: 02 de março de 2023

LEMOS, Marcelo Sant'ana. **O índio virou pó de café?: a resistência dos índios Coroados de Valença frente à expansão cafeeira no Vale do Paraíba (1788-1836).** 2004. 269 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

LIMA, T. do S. da S.; BRAGANÇA, A. M. C. de M. Uma relação divina e cultural através da prática do jongo: memória de uma ancestralidade da cantora Clementina de Jesus. In: PEREIRA, Denise; ESPÍRITO SANTO, Janaína de Paula (org.). **Saberes Tradicionais e Conhecimentos Científicos na Ciências Humana.** 2. ed. Ponta Grossa PR: Atena, 2020. cap. 18, p. 194 - 209. ISBN 978-65-5706-312-5. Disponível em: https://www.academia.edu/download/97236235/saberes_tradicionais_nas_ciencias_humanas_1_.PDF. Acesso em: 8 de maio de 2024.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
_____. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
_____. LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra.** 2a Edição Revisada e Ampliada. Autêntica Editora, 2021.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (org.). 2ª ed. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, C. J. de Azevedo; RIBEIRO, Â. M. B; RIBEIRO, M. F. B. Educação Patrimonial: A Praça da "Matriz" como Lugar de Memória. In: **Revista Didática Sistêmica**, Organizador: FURG. ISSN 1809-3108 v.22, n. 1, p. 79-95, 2020.

MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. In: SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afro-brasileira.** Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
Disponível: http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrobrasileira_cIII.pdf. Acesso em: 15 de março de 2024.

MALAFAIA, Evelyn Dias Siqueira (2019). Memória ancestral: uma potência para a reconstrução da história. **Copene Sudeste.** Vitória- ES. Memória Ancestral: uma potência para reconstrução de nossa história.

MANZI, M.; ANJOS, M. E. S. C. O corpo, a casa e a cidade: territorialidades de mulheres negras no Brasil. Revista brasileira de estudos urbanos e regionais. **Dossiê Território, Gênero e Interseccionalidades.** v. 23, E202132pt, 2021. DOI https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202132pt Acesso em: 12 de ago. de 2023.

MARIOSA, Gilmara Santos. (2009). **Negras memórias da princesa de Minas: memórias e representações sociais de práticas religiosas de matriz africana.** Juiz de Fora: Funalfa.

_____. Memórias sociais e a construção da identidade em territórios negros. **Psicologia em Revista.** Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 145-163, abr. 2016.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002.

_____. ***Afrografias da memória:*** **o reino do Rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MASSEY, D. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 176-185.

MÁXIMO, João. A grande voz da negritude. **O Globo,** Rio de Janeiro, 28 jan. 2001, Segundo Caderno, p.10.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Lisboa: Antígona, 2014. Tradução de Marta Lança.

_____. **Crítica da Razão Negra.** 2ª edição. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação,** v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999

MOREIRA, Vanessa Erika. HESPANHOL, de Aparecida Rosângela. **O Lugar como uma Construção Social.** Disponível em: https://www2.fct.unesp.br/pos/geo/revista/artigos/6_moreira_e_hespanhol.pdf, v.2, n. 14, 2007. Acesso em: 5 de abril de 2023.

MOURA, Roberto. **MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

_____**Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabenguele (org). **Superando o racismo na escola.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria do Ensino Fundamental, 1999.

_____**Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História: São Paulo, Vol. 20, nº 39, 2000. Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext. Acesso em: 30 de jan. de 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição.** Diáspora Africana, Editora Fihos da África, 2018.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: ***Projeto História*** **(Revista do Programa de Estudos Pós*-graduados* em História/Departamento de História, PUC-SP)**, São Paulo, v.10, 1993.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **A ancestralidade na encruzilhada.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. **A hora da África assumir o seu lugar de direito como criadora de cultura: 1o Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no Atlântico.** 2022. Tese (História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

POLLAK, Michael. **"Memória e identidade social"**. In: Estudos Históricos, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.
_____. "Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

PRATA, Aldjane. JONGO: Cultura e Resistência da história dos negros podem ser resgatadas com aprendizagem da dança. Artigo. A Voz da Cidade. 2 de setembro de 2019. Volta redonda-RJ. Disponível em: http://www.avozdacidade.com/jongo - Acesso em: 15 de dez. de 2021.

PROGRAMA TV Brasil, **De Lá Pra Cá, Clementina de Jesus**. Disponível em: http://tvbrasil.org.br/delapraca/videos2011/#videoYT Acesso em: 07 de nov. de2022.

RAMOS, Ramon G. Itinerário das sobras: a condição da mulher negra subalternizada em "Maria" de Conceição Evaristo. **Língu@ Nostr@**, v. 10, n. 1, p. 125-141, 2022.

RAMOS, F. P. **Mas Afinal...o que é Mesmo Documentário?**, Editora Senac, São Paulo, 2008.

RASIA, G. dos S. O Esquecimento/Apagamento como avesso constitutivo no (per)curso da memória discursiva: o (o) caso de monumentos. Artigo. **Caderno de Letras** (Pelotas-Online) 2021. Disponível em: http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/21534 Acesso em: 20 de março de 2024.

RATTS, Alex. Corpo/mapa de um país longínquo. Intelecto, memória e corporeidade. In:
_____. **Eu sou atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
_____. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. **Anais...XXVII Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu-MG, out. 2003.
_____. **Gênero e diversidade na escola: espaço e diferença: abordagens geográficas da diferenciação étnica, racial e de gênero.** / organização, Carmem Lúcia Costa. – Dados eletrônicos. - Goiânia: Gráfica UFG, 2018. Disponível em: https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/genero-e-diversidade-na-escola/conteudo/parte1/02.html Acesso em: 2 de maio de 2023.

REIS, Diego dos Santos. Corpo Documento. Interritórios – Revista de Educação UFPE, Caruaru, Brasil, v.8, n. 16 [2022], p. 78-93. Disponível em: https://www.academia.edu/download/85538011/2022_Interritorios_Corpo_documento.pdf. Acesso em: 20 de fev. de 2024

RIBEIRO, W. C. **Do lugar ao mundo ou o mundo no lugar? Terra Livre**. V. 11-12, São Paulo, 1993, pp. 237-242. p. 238.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de conteúdo e Análise do discurso: o linguístico e seu entorno. DELTA. **Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 22, n.1, p. 29-52, 2006.

ROCHA, T. S. F. (2012). Refletindo sobre memória, identidade e patrimônio: as contribuições do programa de Educação Patrimonial do MAEA-UFJF. **XVIII Encontro Regional (ANPOH_MG)**, 24 a 27 de julho de 2012, Marina-MG, 2012.

SÁ, C. P. (2005). As memórias da memória social. In C. P. Sá. **Memória, imaginário e representação social.** (pp. 63-86). Rio de Janeiro: Museu da República.

SÁ, T.. Lugares e não lugares em Marc Augé. Tempo Social, v. 26, n. 2, p. 209–229, jul. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-20702014000200012. Acesso em: 04 de abr. de 2024.

SANTOS, M. (2005). O retorno do território. **OSAL: Observatório Social de América Latina** [on-line], 6(16), 251-261. Disponível em: http:// bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf. Acesso em: 02 de out. de 2022

SANTOS, Mariza Fernandes dos; RATTS, Alex. Trajetórias negras discentes no espaço acadêmico: o quadro da Universidade Federal de Goiás diante das ações afirmativas. **Educere et Educare.** n 20. Cascavel. 2015. p. 641-652

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar.** São Paulo: Edusp, 2005.
_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

SANTOS, Lucas Alves Do Espírito et al. O lugar e a valorização da identidade negra: possibilidades pedagógicas para o ensino de geografia. **Anais VI CONEDU**... Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/61490 Acesso em: 04 de abril de 2023

SCHMIDT, Simone Pereira. Cravo, canela, bala e favela. **Rev. Estud. Fem.** [online]. 2009, vol.17, n.03, pp.799-817. ISSN 1806-9584. Acesso em: 12 de abril de 2023

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana, **"Pérola Imperfeita: A História e as Histórias na Obra de Adriana Varejão"**, Rio de Janeiro: Cobogó, 2014

SECRETO, María Verónica. Soltando-se das mãos: liberdades dos escravos na América espanhola. In: Azevedo, Cecília; Raminelli, Ronald. **Histórias das Américas: novas perspectivas.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 2011
.
SILVA, Camila Luiza Souza. A Presença do Candomblé na obra de Clementina de Jesus:

Um diálogo entre o samba e as religiões afro-brasileiras. **Anais Dos Simpósios Da ABHR**, 2016. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/1273 Acesso em: 01 de jun. de 2022.

SILVA, Camila Luiza Souza da. **Vamos saravá! As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus.** Dissertação de Mestrado – Ciência da Religião. João Pessoa: UFPB, 2017.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. **Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da Indústria Cultural.** Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, SC, 2016.

SILVA, Fernanda B. da. ***CHER MOUNSIEUR:* Cartas a Mário de Andrade em francês (1920-1945): Escritores, Editores e Críticos – Organização, Fixação do Texto e Notas.** Dissertação de Mestrado, USP (Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). 2018.

SILVA, Gisele Rose da. O RELICIÁRIO AZOILDA LORETTO DA TRINDADE. **Diretor-Geral**, v. 20271, p. 26-34, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/download/76973218/revistaespecialPPRER_.pdf#page=27. Acesso em: 19 de abr. de 2023.

SILVA, Luciana Leonardo da. **Rosa de ouro: Luta e representação política na obra de Clementina de Jesus**. Material apresentado ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre. Niterói, 2011.

SILVA, Joyce Gonçalves da. Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 3., 2014, Salvador. p. 263-275. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Joyce_Goncalves_Restier_Da_Costa_Souza/publication/322531117_CORPOREIDADE_E_IDENTIDADE_O_CORPO_NEGRO_COMO_ESPACO_DE_SIGNIFICACAO/links/5a5e9424a6fdcc68fa992d1b/CORPOREIDADE-E-IDENTIDADE-O-CORPO-NEGRO-COMO-ESPACO-DE-SIGNIFICACAO.pdf. Acesso em: 12 de abril de 2023.

SILVA, Marília T. B. SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela – Traço de União entre duas culturas.** 1. ed. Rio: FUNARTE, 1989.

SIMIONI, Rafael Lazzarotto. **Arquivo, História e Memória: Possibilidades de Diálogo entre Luhmann e Foucault.** 2015. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/0102-6445173-190/97 Acesso em: 09 de jul. de 2022.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental.** In Velho, O. O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

SOARES, Mariza de Carvalho. Mina, Angola e Guiné: nomes d'África no Rio de Janeiro setecentista. Revista Tempo. Revista do Departamento de História da UFF , Niterói, vol. 3, p. 1 - 13, 1998. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg66.pdf&ved=2ahUKEwjgy7qU4dvwAhWjrJUCHWCGBZsQFjAAegQIBBAC&usg=AOvVaw3SxqNSG10YnM09HCz4-uZS Acesso em: 26 de fev. de 2023.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Mauad Editora Ltda, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Mauad Editora Ltda, 1998.

SOUSA, Patrício Pereira Alves de. **Corpos em drama, lugares em trama: gênero, negritude e ficção política nos congados de São Benedito (Minas Novas) e São José do Triunfo (Viçosa)-MG.** 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MPBB-8JJGN4. Acesso em: 18 de jun. de 2023.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiro**. [et. al...]. –Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais; Brasília: fundação Cultural Palmares, 2005.

SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança samba, partido alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980.** 2021. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/40058. Acesso em: 20 de out. de 2023.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo (SP): Ed. 34, 1998.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **O baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros.** CEFET-RJ. 163f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais), Rio de Janeiro, 2020.

_____. Valores Civilizatórios Afro-brasileiros na Educação Infantil. **Proposta Pedagógica.**
Disponível em: https://atividadesescolaresprontas.com.br/wp-content/uploads/2021/11/Valores-afro-brasileiros-na-educacao-1.pdf Acesso: 05 de maio de 2024.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** 6ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.

VIEIRA, Ana Maria da Costa Leitão. **Os Memoriais são um novo gênero de museu?** Revista Museu, Rio de janeiro, v. 13, n. 5, mai. 2013. Disponível em: http://www.memorial.mppr.mp.br/ arquivos/File /Memorial.pdf Acesso em: 02 de maio de 2022.

WELLER, Wivian; OTTE, Janete. Análise de narrativas segundo o método documentário: exemplificação a partir de um estudo com gestoras de instituições públicas. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 2, p. 325-340, 2014.

Anexo A

Rio de Janeiro, 20 de março de 1979.

Doutor Ministro Jair Soares,

A nêga Clementina de Jesus já passou por muita coisa na vida.

E hoje, para viver, beirando os 80 anos, necessita ainda se locomover por esse Brasil inteiro fazendo a única coisa que ainda pode: cantar.

Mas a nêga vêia está cansando, seu Ministro. O que ainda me dá forças prá prosseguir é essa juventude maravilhosa, que me recebe de braços abertos prá todo lugar onde vou.

Depois de trabalhar muitos anos como doméstica, com marido dando duro na estiva, me sobra bem pouco para viver, prá dar sustento aos meus netos.

Juntando a aposentadoria do falecido a que eu recebo, nem dá três mil cruzeiros ...

Não sei como é que é esse negócio de aposentadoria de cantora porque, nessas coisas, eu sou muito ignorante. No outro dia me disseram que a gente tem que juntar muito dinheiro prá pagar uns atrasados - mas a nêga vêia não tem mais cabeça prá essas coisas.

Pois é, doutor Ministro: a nêga vêia e muitas outras pessoas do nosso meio estão no mesmo pagode.

Que Deus lhe abençoe.

Clementina de Jesus

CLEMENTINA DE JESUS
Rua Acaú, 41 - Consolação
Tel.: 281-4168