

Clementina de Jesus: aspectos míticos em narrativas contemporâneas

Miriam Cristina Carlos Silva

Es profesora titular del Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura de la Universidade de Sorocaba (UNISO) y doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP. Lidera el Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (NAMI) y trabaja en temas de narrativas mediáticas, poéticas del relato y comunicación cultural. Es autora de obras como *Comunicação e culturas antropofágicas* y *A pele palpável da palavra*, y desarrolla investigaciones sobre Clementina de Jesus con apoyo de FAPESP.

ORCID: 0000-0002-6162-332X

miriamcriscarlos@gmail.com

Resumo

Neste trabalho, a partir das biografias (Bevilaqua et al., 1988; Frias, 2001; Castro et al., 2017), crônicas de Hermínio Bello de Carvalho (2015; 2023); dois documentários (Kermes, 2012; Rieper, 2018) e matérias do jornal O Globo, observamos aspectos míticos que compõem o perfil de Clementina de Jesus, em particular a imagem de Nanã, orixá presente no Candomblé africano e na Umbanda brasileira. Utilizamos o método antropofágico (Silva, 2007; 2023), que parece ter pontos de contato com a pedagogia da encruzilhada, proposta por Luiz Rufino (2019). Propomos à compreensão do mito como uma narrativa-outra, capaz de nos oferecer visões de mundo mais alargadas e densas.

Palavras chave: Clementina de Jesus; narrativas; biografia; Nanã; O Globo.

Clementina de Jesus foi uma cantora brasileira, revelada aos palcos em 1964, no projeto Menestrel, no qual se apresentou cantando músicas aprendidas de seus pais e avós, com o espetáculo Violão e Banzo, no Teatro Jovem. Na ocasião, compartilhou o palco com o violonista Turíbio dos Santos. Idealizado pelo produtor musical Hermínio Bello de Carvalho¹, o projeto apresentava espetáculos que conjugavam música erudita e popular.

As narrativas sobre o primeiro encontro entre Clementina e Hermínio falam do poder de arrebatamento exercido por ela. O poeta conta que voltava de um banho de mar quando se deparou com a cantora, vestida em rendas brancas, cercada pelos companheiros, comidas e bebidas, na Taberna da Glória, tradicional restaurante do Rio de Janeiro, frequentado por intelectuais e artistas. Ao ouvir Clementina, Hermínio ficou estarelecido e, tempos depois, voltaria a encontrá-la e gravaria parte do seu repertório musical, composto por um cancionero ancestral, de origem africana.

Neta de escravizados, Clementina de Jesus nasceu em Valença, interior do estado do Rio de Janeiro, Brasil, em região conhecida como Vale do Café, onde o trabalho escravo foi utilizado nas

¹ Produtor musical, compositor, poeta, ativista cultural, nascido na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1935.

fazendas. Em sua infância, recebeu dos avós e dos pais uma herança oral, com cantos tradicionais, relacionados a rituais de cura, nascimento, morte e escravidão. Parte desta memória oral foi registrada posteriormente em seus discos e levada aos palcos.

Depois de passar a infância em Valença, onde ouvia a mãe cantar, enquanto lavava roupa, e onde frequentava as missas da igreja católica que seu pai ajudou a construir, próxima de sua casa, Clementina, por volta de 1910, muda-se com a família para a capital do Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida. Ali, amplia o contato com outras manifestações da cultura africana, a exemplo das rodas de samba de terreiro, dos cortejos de carnaval, chamados ranchos (que dariam origem às escolas de samba), dos festejos na talinos, entre outras festas populares do catolicismo.

A vida de Clementina de Jesus encontra na festa, na música e na religiosidade, um modo de construção de uma identidade híbrida, na qual operam a liturgia, os ritos e as celebrações festivas cristãs, ao passo que as tradições africanas resistem e se ampliam, ao combinar a herança dos avós bantos (grande grupo etnolinguístico ao qual pertencia a maior parte dos escravizados trazidos ao Brasil) às outras culturas da África, como a iorubá (oriunda em grande parte da África Ocidental, especialmente Nigéria), vinda com os emigrados baianos, que passam a viver no Rio de Janeiro a partir de 1870.

Após o encontro com Bello de Carvalho, e depois de mais de vinte anos trabalhando como empregada doméstica, Clementina de Jesus ascende à condição de artista profissional, aos 63 anos. Sua aparição provoca estranhamento, mas, em sua maioria, a crítica, o público e os artistas reagem com reconhecimento, respeito e atração por aquela que nunca separou o canto e a dança como fundamentos da existência. Depois de sua primeira apresentação musical em palco, Clementina ganha as mídias, o Brasil e o mundo, consolidando sua voz e sua performance como uma das mais relevantes referências para a compreensão da música e da cultura brasileiras. Ainda na década de 60, apresenta-se no espetáculo Rosa de Ouro, sucesso imediato de crítica e de público; é escolhida para representar o Brasil no Festival de Artes Negras, em Dakar, no Senegal, e no Festival de Cinema em Cannes, na França.

Metodologia antropofágica e a pedagogia da encruzilhada

O método escolhido para este trabalho é o antropofágico, somado à pedagogia da encruzilhada. Primeiramente, explicamos o método antropofágico, com o qual trabalhamos há pelo menos duas décadas (Silva, 2007; 2023). Partimos das proposições realizadas no final da década de 20 pelo poeta, ensaísta, jornalista e pensador da cultura brasileira, Oswald de Andrade, um dos idealizadores do modernismo brasileiro. Em seu Manifesto Antropófago (1990), publicado em 1928, Oswald de Andrade é inspirado pelo ritual antropofágico tupi- nambá² (um entre os diversos

² Os tupinambás são um povo originário do Brasil, da família linguística tupi-guarani. À época da chegada dos primeiros invasores europeus, habitavam áreas litorâneas do Nordeste, Sudeste e Sul brasileiros.

povos originários do Brasil). Os tupinambás eram reconhecidos por sua bravura e pelos rituais de guerra, nos quais havia um longo processo de troca cultural com o inimigo valioso, o que envolve a construção mútua da familiarização da cultura alheia, após o estranhamento, a incorporação e a transformação, por meio do contato com o outro.

O que Oswald de Andrade propõe, ao somar o pensamento indígena a referências que incluem de Padre Vieira a Nietzsche, Lévy-Bruhl, Freud, entre outros, vai além da compreensão da antropofagia como metáfora, pois envolve a discussão das trocas culturais que permeiam a construção da brasilidade, composta pela mobilidade, e não por uma identidade fixa, e propõe uma poética, um modo de fazer, que permite tanto compreender quanto elaborar de forma mais complexa os processos artísticos, comunicacionais e culturais.

O método antropofágico consiste em uma tentativa de apreender as camadas de que um fenômeno é composto, pois se realiza por meio de uma aproximação compreensiva, crítica e propositiva. As etapas envolvem o encontro com a diferença, seu reconhecimento. Em seguida, vem a familiarização, operada pela troca entre os diferentes; depois, um novo estranhamento, chegando-se à incorporação, mediante a digestão crítica, que culmina na transformação criativa destas diferenças, possível por meio do diálogo. Busca-se destecer parte das múltiplas camadas do fenômeno pesquisado, na combinação entre os repertórios invocados pelo próprio sujeito de pesquisa, no caso, Clementina de Jesus, sua biografia e sua obra, que se somam ao que é de domínio de quem pesquisa. A combinação crítica destas referências e os atravessamentos envolvidos neste percurso, em todas as suas instâncias de afetação, podem incluir os aspectos míticos do fenômeno, vistos como modos de conhecimento e como exercício político de aprendizado, de escuta (ou de des-aprendizagem). Em nossa interpretação, trata-se, em aproximação ao Manifesto Antropófago, da “transformação permanente do tabu em totem” (Andrade, 1990, p. 48). Oswald de Andrade cita Freud de forma crítica e criativa para destituir a ordem hierárquica da cultura do colonizador na relação com os povos originários, incitando a um pensar selvagem; ou, em termos atuais, um pensar que instaura um olhar contracolonial, segundo a elaboração de Antônio Bispo dos Santos (2023). O autor compreende o termo decolonial como uma forma de depressão do colonialismo, como sua deterioração. Fala sobre a necessidade de que as pessoas decoloniais eduquem sua geração neta para que não ataque a geração neta contracolonialista, que deve ser educada para se defender tanto dos colonialistas quanto dos decolonialistas.

Ao nos aproximarmos do fenômeno Clementina de Jesus, percebemos a necessidade de ampliar os nossos referenciais eurocentrados, em postura contracolonial, pois sua biografia oferece um aprendizado e demonstra que o próprio fenômeno é composto por essa poética antropofágica, já que Clementina de Jesus é amálgama de referências e relações com o diverso (e até o contraditório), que vão desde a infância em Valença, povoada por conexões com a ancestralidade africana banto, mas também formada pelo catolicismo. A trajetória de Clementina, que se muda diversas vezes, ocupando espaços geográficos marcados pela precariedade, a construção de suas relações com a população negra das localidades onde viveu e festejou, cria mesclas culturais, como

a soma da cultura banto à iorubá, assim como a utilização da música, da dança e das festas como forma de proteção e resistência de sua identidade negra. Ao compreendermos o percurso de Clementina de Jesus, olhamos um microcosmo da história e da trajetória de muitos dos negros herdeiros dos escravizados no Brasil. A biografia de Clementina carrega parte da história e da formação da música e da cultura brasileiras, especialmente em seus aspectos mais negligenciados, invisibilizados e até negados. A compreensão desta dimensão-outra da história pode ser lida a partir do método antropofágico, que se faz em contato com a diferença e permite observar elementos que se encontram nas entrelinhas, soterrados ou incompreendidos.

A visão antropofágica combina-se à pedagogia da encruzilhada, proposta por Luiz Ru fino (2019), inspirado na visão africana e brasileira de Exu, força vital que se realiza nas encruzilhadas. O autor defende a necessidade de se tensionar os múltiplos caminhos propostos para a percepção do mundo, mediante as possibilidades que se encontram no ponto das encruzilhadas, das intersecções e combinações, nas misturas. Exu ganha força na cultura brasileira e, na proposta de Rufino, oferece uma episteme e uma pedagogia contracolonial, pois é revestido por um princípio dialético. Simas (2023, p. 163) explica que Exu estabelece a conexão entre o nosso mundo material e aquela em que vivem os orixás. “Seus domínios se estendem sobretudo às ruas, portões, esquinas e encruzilhadas mundanas e ele foi comumente confundido, no imaginário cristão, com o demônio” (*Id.*). É, em diversas linhas da umbanda, o protetor do povo da rua: “prostitutas, malandros, boêmios, mendigos, errantes da noite” (*Id.*). Em outras linhas, assume sentidos mais negativos, como “entidades de vida desregrada” (Simas, 2023, p. 164), que necessitam ser depuradas por meio da prática da caridade.

Florence Dravet (2018) faz uma aproximação entre um imaginário antropofágico e um dos mitos de Exu, aquele em que a divindade devora todas as coisas do mundo para depois regurgitá-las:

Ao comer todos os seres, Exu – o filho manifesto sobre a Terra – imprime-lhes sua qualidade divina, ele os aproxima de si, de sua natureza, de sua interioridade divina e com a regurgitação, da força que lhe sai pela boca. Os seres, enquanto corpos, tornam-se humanos pelo fato de serem marcados pelo divino, de serem dotados dessa alma comum que Exu lhes atribui com seu ato devorador. Sendo assim, ao devorar os seres, Exu lhes dá, em realidade, a possibilidade da vida harmônica com a esfera divina. É dizer que antes de Exu, a vida na Terra seria inviável para os seres então desconectados da divindade. A vida, portanto, só é viável se for relacional (divino/humano e corpo/alma ou ainda cultura/natureza). E o que relaciona os seres entre si e com o divino é, propriamente, o sistema digestivo. Nesse sentido, Exu é aquele que permite o trânsito entre o dentro e o fora, o fora e o dentro; o comunicador de uma força vital, dinâmica e relacional, também transformadora (Dravet, 2018, p. 5-6).

Em diálogo com o método antropofágico, a pedagogia das encruzilhadas e o princípio dialético de Exu permitem um olhar compreensivo para as fronteiras porosas e cruzadas que

compõem a multiplicidade e a convergência de forças de que são compostas as narrativas sobre Clementina de Jesus, coincidentes no tempo e no espaço em que se formava uma religião brasileira, a Umbanda, fruto da convergência dinâmica entre tradições africanas como as de origem iorubá e banto, somadas ao catolicismo e espiritismo de origem europeia, e a elementos das culturas indígenas e, ainda hoje, a outras que, na contemporaneidade, permanecem em aproximações que não excluem contradições, conflitos, mas nas quais resistem formas de “invenção de vida diante da aniquilação da morte” (Simas, 2023, p. 10). Simas prefere o termo Umbandas, ressaltando a impossibilidade de se “estabelecer uma fixidez dogmática, doutrinária, inquestionável para práticas religiosas que, no processo mesmo em que ocorrem, vão se transformando, adaptando, redefinindo” (Simas, 2023, p. 8). Destaca, como elemento presente nas mais diversas umbandas praticadas, a “percepção de que os corpos são suportes de manifestações de encantamentos diversos” (*Ibid.*, p. 9). Esses corpos encantados, que recebem divindades e espíritos dos mortos, performam uma resistência a um mundo desencantado: “O corpo encantado é, portanto, aquele que dá um drible no corpo domesticado, adultizado e adulterado pela lógica produtiva do tempo do trabalho” (Simas, 2023, p. 23).

Para Simas, diferente de outros autores, que “encaram a prática umbandista como síntese da formação histórica brasileira, a partir de amálgamas entre ritos africanos, indígenas, cristãos europeus etc.” (*Ibid.*, p. 10), não se poderia falar em síntese, pois estas se apresentam como “resumos acabados de ideias e essências presentes em algum texto ou mesmo uma composição, ou das diversas partes de um todo em uma unidade” (*Id.*). A ideia de síntese, portanto, oferece o risco, segundo o historiador, de “apagar as dinâmicas de suas práticas, reelaborações, contradições, tensionamentos, pluralidades e soluções criativas de mundo” (Simas, 2023, p. 10). Essa visão pode ser aproximada à ideia de antropofagia, compreendida como processo de mastigação em contínuo devir, ou como vingança crítico-criativa, presente, e continuamente atualizada, conforme se pode observar na biografia de Clementina de Jesus, na sua existência como pessoa e artista, e no seu legado para a música e a cultura brasileiras, assim como para a luta contracolonial.

Neste sentido, parece plausível que a imagem construída a partir de Clementina de Jesus, que as narrativas sobre ela, ofereçam aspectos de Nanã, presente tanto no Candomblé como na Umbanda.

Nanã é a senhora dos pântanos, da lama e das águas paradas (Prandi, 2001). Guardiã do portal entre vivos e mortos, é uma das responsáveis pela criação da humanidade, portanto, um dos orixás mais velhos. É a protetora dos idosos, dos doentes e dos mortos. Nanã (que em iorubá significa raiz), ofereceu a Oxalá o barro, matéria da qual viria a ser feito o homem. Simas (2023, p. 169) explica Nanã como uma entidade cultuada a partir do antigo reino do Daomé, que, na diáspora, ligou-se ao matriarcado das grandes anciãs.

Aspectos míticos – camadas que compõem o perfil de Clementina de Jesus

Aqui, observamos a imagem de Clementina de Jesus sob o viés antropofágico, da digestão das diferenças, ou no cruzo, ponto de convergência entre forças distintas. Para tanto, fazemos uso das biografias – Bevilaqua *et al.* (1988), Castro *et al.* (2017) –, de documentários sobre a artista – Kermes (2012), Rieper (2018)– e, especialmente, do grande volume de matérias encontradas no acervo digital do jornal O Globo.

Nas biografias e documentários, observamos que Clementina de Jesus, que se declarava católica, participou de um ritual de fechamento de corpo no terreiro de Dona Neném, madrinha de sua primeira filha, Laís. Em entrevista a Ricardo Cravo Albim para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Quelé³ conta: “Uma cerimônia muito bonita que ela faz no primeiro dia do ano, meia-noite. Diz ela que era para fechar o corpo. Aí todo mundo levou uma cruz no peito. A minha está bem visível, na mão dá pra ver longe, nas costas e no peito dos pés. Dizem que era para fechar o corpo” (Bevilaqua, 1988, p. 119).

Críticos, artistas e jornalistas enquadraram Clementina no cruzamento entre a condição de mulher, velha e negra, o que determina associações com a cuidadora, a mãe, a sábia, a herdeira da cultura africana. Chamada de baobá por Bello de Carvalho (Coelho, 2001, p. 46), ganha os valores dessa árvore sagrada, compreendida como a primeira plantada por Deus, sob a qual estão contidas todas as histórias (Silva, 2016, p. 13) e considerada “símbolo de luta do negro no Brasil” (*Id.*).

Constrói-se uma imagem que ao mesmo tempo em que busca a valorização da cultura negra e da mulher idosa, recai em estereótipos e racismo, quando taxada de exótica, negligenciando-se o poder criativo, crítico e a singularidade da artista que decide o que cantar e como deseja estar nos palcos, convicção não apenas advinda de uma força chamada primitiva, mas de seu desejo e sensibilidade artística. Adjetivos atribuídos à cantora vêm associados à ingenuidade, pureza, primitivismo e brutalidade, carentes de uma suposta lapidação (como um diamante bruto), como veremos de forma mais detalhada nas matérias de O Globo.

As biografias e as matérias publicadas no jornal O Globo reforçam a imagem da preta velha, serena, amorosa, mãe de todos – cujos peitos alimentaram os filhos dos senhores de engenho. O fato de que mães pretas eram escravas, obrigadas a servir e dividir o leite de seus filhos com os filhos do senhor branco, é nublado pela ideia da amorosidade incondicional. Ser tratada como diamante bruto e mãe sacrificada pode ter servido como justificativa para os cachês artísticos de valores mais baixos, para as condições precárias em que se apresentou ao final de sua carreira, resultando em uma enorme disparidade na relação entre o reconhecimento de artistas e da crítica

³ Quelé foi o apelido atribuído a Clementina de Jesus na infância. A artista conta que um barbeiro português e sua esposa, que moravam próximos à casa da artista em Jacarepaguá, e gostavam de ouvi-la cantar, deram esse apelido porque havia outra Clementina, adulta, nas redondezas. Entretanto, há a possibilidade de se inferir que Quelé tenha surgido de uma acomodação da língua banto para o português – de Clementina para Quele mentina. Quelé também se refere ao nome do colar usado para demonstrar o compromisso com o orixá, no candomblé.

e sua contínua precarização financeira. A declaração de que pessoas entravam em transe durante suas apresentações pode ser associada à baixa compensação financeira pelo trabalho que realizou, pois o sagrado transita em um território que, na chamada civilização ocidental, está separado do mundo prosaico e não prevê remuneração justa e digna. Clementina de Jesus recebeu ainda o epíteto de rainha. Entretanto, ao se apresentar no palco do Teatro Paramount, no ano de 1967, em São Paulo, capital, é vaiada pela plateia, composta por estudantes. Caetano Veloso, artista brasileiro, presenciou os gritos de “Fora, macaco”. E reagiu: “Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!” (Veloso, 1997, p. 164).

As narrativas sobre Clementina de Jesus no Jornal O Globo

Para este trabalho, como corpus e percurso metodológico, além das biografias sobre a cantora, já analisadas por nós anteriormente (Silva, Castro, 2024), observamos matérias que fazem menção à Clementina de Jesus, publicadas no jornal O Globo, especialmente aquelas a partir da década de 2000, disponíveis no acervo digital.

As biografias condensam depoimentos de jornais da época, além de entrevistas com pessoas que conviveram com Clementina. Em trabalho anterior, pesquisamos dois períodos do jornal O Globo, escolhido pelo grande número de matérias publicadas sobre a cantora (2 484 resultados em dados brutos). Elegemos o ano de 1965, em que estreia o espetáculo Rosa de Ouro; e 1987, ano da morte de Clementina de

Jesus. As datas se justificaram por 1965 ser o ano de surgimento e reconhecimento de Clementina de Jesus pelo público e pelas mídias. O ano de 1987, quando morre Clementina, marca o final do processo de decadência financeira e emocional da artista e traz a mudança de enquadramento midiático em relação a ela. Trata-se do ano em que perde o grande companheiro de sua vida, pai de sua filha Olga, Albino Pé Grande. O falecimento de Clementina de Jesus culmina de um agravamento de seus problemas de saúde, associados ao fato de continuar trabalhando, em condições muitas vezes precárias, com cachês baixos ou sequer pagos, indo de gravadora em gravadora na expectativa de gravar um novo disco. Cansada, Clementina afirma que a vida de artista não valeu a pena.

Com os resultados do trabalho anterior, somados à leitura das biografias, ampliamos o espectro de narrativas sobre Clementina de Jesus, a fim de encontrar aspectos míticos utilizados na construção de sua imagem midiática, tais como o de preta velha, ligada à ancestralidade africana, espécie de elo entre tempos e continentes; o de velha sábia, conselheira, avó e mãe; o de artista genial, associado ao sobrenatural e ao sagrado, capaz de envolver, encantar, hipnotizar e produzir transcendência. Por fim, para o recorte aqui apresentado, investigamos matérias publicadas a partir de 2000, pelo mesmo jornal, para verificar um possível legado da cantora, observando como se constituem as narrativas contemporâneas sobre ela e, especialmente, que camadas de sentido mítico resistem e quais outras foram acrescentadas.

Os anos de 1964 e 1965 marcam os primeiros enquadramentos relacionados à surpresa pelo canto de natureza distinta daquele a que os ouvidos brasileiros estavam acostumados, assim como

pela idade em que se revelava, com mais de 60 anos. É a partir da década de 60, sobretudo nos anos seguintes, quando consolida sua imagem de artista, que passa a ser chamada também de rainha: Rainha Ginga foi uma das formas como Hermínio Bello de Carvalho a chamou, em referência à rainha do Dongo (1624; 1626), fundadora do reino de Matamba, atual Angola (1631; 1663). A realeza da presença de Clementina de Jesus é referendada nas críticas e descrições sobre sua performance no palco e mesmo fora deles. Os que conviveram com ela afirmam que sua simples presença tomava todo o ambiente e que, quando abria a boca, apenas falando, já era um assombro. Lélia Gonzlez, uma das mais importantes intelectuais do feminismo negro no Brasil, em texto da década de 80, republicado em coletânea (Gonzalez, 2020), resume-a como uma estrela nascente que já completara 63 anos. Fala sobre a apresentação em Dakar, destacando sua performance como a de maior sucesso da delegação brasileira, pela presença forte, pelo canto negro, pela espontaneidade. Afirma ainda que, no Festival de Cannes, “mais uma vez ela impressiona multidões” (Gonzalez, 2020, p. 209). Conta que conversou com Paulinho da Viola, um dos mais importantes músicos brasileiros, que, muito jovem, acompanhou Clementina de Jesus tocando atabaque em suas primeiras apresentações, inclusive em Dakar. Paulinho afirma que a considera uma entre as cinco mais importantes cantoras brasileiras, pela extraordinária extensão de sua voz, pelo timbre, pelas síncopes, pelo suingue. Segundo Gonzalez: “Voz negra que, quando bate na gente, nos remete para além do dizível, transformando tudo em vibração, emoção, paixão” (Gonzalez, 2020, p. 209). Finaliza afirmando que: “Apesar de todo o seu valor, Clementina é uma injustiçada (como o povo e a cultura de onde ela provém)” (*Id.*). Os últimos parágrafos do texto são precedidos pelo título “A grande dama”, e Gonzalez afirma: “Mas o povo, o seu povão, a reconhece como grande dama, como a sua rainha” (*Id.*).

Nos arquivos do jornal O Globo, do ano de 1987, encontramos matérias que abordam as dificuldades com a saúde de Clementina de Jesus, por continuar trabalhando, estando tão debilitada depois de vários acidentes vasculares cerebrais e por não ter conseguido adquirir a casa própria. Se, nos primeiros anos, Clementina é comparada a uma grande mãe preta, a velha cuja voz transmitia um saber ancestral, nos últimos anos de sua carreira, é exposta toda a humanidade da mulher negra, trabalhadora, explorada e que afirma não ter valido a pena sua trajetória, por uma vida inteira de trabalho sem dinheiro e, agora, uma velhice sem casa e sem saúde.

Nanã, imagem mítica que espelha a vida de Clementina de Jesus, conjuga a vida e a morte, a lama primordial de onde todos vieram. Por ter oferecido a Oxalá a matéria de que é feita a humanidade, o barro, é a Nanã que o homem deve retornar. Clementina, em sua vida, encarna a alegria de viver em festa, o canto como fonte de prazer e vida, mas esse mesmo canto se torna uma obrigação sacrificada em sua decadência, após a perda do marido e da saúde. O ano de 1987 é prenúncio do fim dessa Nanã, de seu retorno à terra.

A partir dos anos 2000, até o presente, Clementina de Jesus é reconhecida e continuamente reverenciada, sobretudo pelo universo das artes e pelo movimento negro brasileiro, ainda que seus discos não sejam reeditados e que essa reverência esteja muito aquém de seu significado para a cultura brasileira. Os críticos reconhecem a beleza de sua voz, a potência performática de sua

presença nos palcos, a conexão com a ancestralidade africana e a importância do trabalho realizado com Hermínio Bello de Carvalho, graças a quem ficou registrado um acervo oral para o qual podemos nos voltar para a compreensão da cultura brasileira.

O legado nas matérias de O Globo

Entre as matérias analisadas no acervo do O Globo a partir de 2000, resumimos:

Em matéria de 28/01/2001, de João Máximo, reverenciam-se os 100 anos de Clementina: “A grande voz da negritude”; “Sua obra perpetua uma cultura”. São utilizadas frases e palavras como: única, fiel à sua arte, teve que lutar contra a idade e a má saúde, áspera, diamante bruto. São elogios que reconhecem e reverenciam sua grandeza, sua importância como perpetuadora da ancestralidade africana na cultura brasileira, somados às referências sobre as dificuldades enfrentadas com a saúde no final de sua vida. Persistem os adjetivos que a relacionam ao chamado primitivismo bruto, apontado desde seu surgimento.

Em 17/02/2004, Henrique Cazes faz um disco de música eletrônica em que sampleia Pixinguinha e Clementina de Jesus, entre outros músicos antigos do samba chamado de raiz. O fato de Clementina ser “sampleada” por um artista contemporâneo demonstra a continuidade do interesse por sua obra, o reconhecimento dos artistas que vieram depois dela.

Em matéria de fevereiro de 2004, Hugo Sukman chama Clementina de manancial e elo perdido da cultura afro. Aparecem ainda uma homenagem feita pela escola de samba Beija-Flor, que a coloca entre “a grande constelação de estrelas negras”.

Em 10/09/2005, a nota intitulada “Cantos de louvor à Clementina de Jesus” fala sobre o espetáculo em que as jovens cantoras Ilessi e Beatriz Faria prestam “Homenagem à mãe Quelé”: “Uma majestade nunca perde o reinado”. A frase reverbera o epíteto de rainha, no reconhecimento das novas gerações, além de reforçar o aspecto matriarcal de Nanã.

Em 03/06/2006, Clementina é homenageada pela jovem sambista Nilze de Carvalho, em show que se refere às raízes do samba (e falar em raízes também pode ressoar aspectos míticos de Nanã).

Em 07/02/2006, é homenageada no Centro de Referência da Música Carioca. A matéria traz a fala de Mario Séve, diretor da instituição: “Clementina foi a nossa rainha negra da música, uma voz que surgiu como um diamante bruto. Sua influência é enorme”. Mais uma vez, são ressaltados os aspectos de realeza, sua capacidade de transmissão de um conhecimento ancestral, mas ainda é tratada como artista a ser lapidada, algo primitivo (o barro de Nanã).

Já em 21/11/2019, a notícia é sobre um painel feito pelo cartunista Carlos Latuff para homenagear a semana da consciência negra. O painel precisou ser reinstalado na Câmara dos Deputados, depois de ter sido destruído pelo deputado Coronel Tadeu, do PSL de São Paulo.

Vemos que as matérias publicadas a partir dos anos 2000 perpetuam a imagem de Nanã, a sábia, anciã e mãe, dona de todas as histórias, memória da ancestralidade africana, raiz que ao mesmo tempo dá a vida e recorda a necessidade de retorno ao barro – vida e morte imbricadas de forma inequívoca e indissolúvel. Permanecem também os traços relacionados ao estranhamento, ao exotismo e ao primitivo, que podem ser aspectos de Nanã, raiz, fincada na lama fértil da vida, em estado bruto.

Não causa estranheza, mas causa horror, a matéria de 2019, em que se relata a brutalidade e a incompreensão racista de um deputado, eleito pelo povo para representar o estado de São Paulo, que resolve destruir um painel que presta homenagem e protesta contra as mortes da população negra no país. Quase uma repetição do episódio do Teatro Paramount, em que Clementina de Jesus é agredida por racistas. Os ciclos vão e vem. Os mitos, em seus aspectos mais complexos, antagônicos e conflituosos, permanecem, atualizam-se, renovam-se. Clementina, em sua face de realeza e dor, encarna Nanã, a anciã que tudo viu e pode nos contar, com os pés no barro e os braços apontados para o céu. Sua biografia nos fala da possibilidade improvável do voo. E da necessidade do retorno ao barro de onde viemos.

Considerações

A partir dos enquadramentos realizados na construção da imagem de Clementina de Jesus, podemos confirmar o aspecto mítico da preta velha e sábia como o mais recorrente, daí chamaremos-na de mãe, rainha, herdeira, elo da África perdida, raiz. Sua velhice, nos primeiros anos, surge como força disruptiva no universo da música brasileira, povoado por corpos jovens e brancos, com vozes para ouvidos acostumados aos padrões do bel canto. Sua negritude, os movimentos de seu corpo, o timbre rouco, telúrico, as síncopes de seu canto demarcam a resistência dos cantos de senzala e novas possibilidades estéticas.

No ano de sua morte, em 1987, as matérias publicadas no Globo reforçam o que já está dito nas biografias. Clementina de Jesus tornou-se relegada e esquecida, quase uma morte em vida, uma senhora incômoda, indo de gravadora em gravadora, em busca de realizar um novo e talvez último disco, recebendo cachês irrisórios, sofrendo com a saúde precária e a falta de dinheiro.

Como anciã, Clementina é vista como mãe de todos. Encarna Nanã, a sabedoria dos velhos, que na tradição africana não devem ser considerados improdutivos, mas sim “ouvidos, consultados, principalmente nas ritualísticas religiosas” (Silva, 2016). Ela é a geradora da vida, situada no terreno lamacento e fértil. Clementina, com sua presença na música brasileira, perpetuou a ancestralidade africana e, com a tradição, renovou as possibilidades estéticas da música a partir da década de 60.

As biografias de Clementina de Jesus permitem um aprendizado do des-aprender: alertam para a necessidade de continuamente nos colocarmos ante a convergência criativa dos cruzos, onde é necessário considerar saberes que vão além das referências já consolidadas. Na antropofagia como

método, mais do que devorar, deixamo-nos ser devorados pelo que nos atravessa, o assombro da presença e do canto de Clementina de Jesus, o indizível relatado por aqueles que se arrepiavam ao ouvi-la, a terrificante imagem de Nanã, a mãe a quem se deve tudo, dona da existência, à qual devemos retornar, água e terra, lama.

Clementina de Jesus, cujo corpo descansou, voltando à terra, permanece como mito vivo (ou atualizado, continuamente) e nos devolve a face contraditória de nossa própria história, a qual se fez (e ainda se faz) de muitas e contínuas mortes. Remete-nos à nossa condição de seres conectados à lama, de onde viemos, e para onde voltaremos, alma.

Referências

- Andrade, O. de. (1990). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- Bevilaqua, A. M., et al. (1988). *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA / FU- NARTE.
- Carvalho, H. B. de. (2015). *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.
- Carvalho, H. B. de. (2023). *Passageiros de relâmpagos: crônicas friccionais e perfis inexatos*. São Paulo: Edições SESC.
- Castro, F., et al. (2017). *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coelho, H. (2001). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença.
- Dravet, F. (2018). Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade. *Revista Famecos*, 25(2), ID27839. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27839>
- Frias, L. (2001). Biografia. In H. Coelho, *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro latino americano*. Rio de Janeiro: Zahar. Kermes, W. (Diretor). (2012). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus* [Filme]. Provocare. <https://vimeo.com/301702668>
- Prandi, R. (2001). *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rieper, A. (Diretor). (2018). *Clementina* [Documentário]. Canal Curta. Disponível em Globoplay.
- Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula. Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama.

Silva, M., & de Castro, G. (2024). Clementina de Jesus: pessoa-poesia e o aprendizado biográfico. *História e Cultura*, 13(2), 267-291.

Silva, M. C. C. (2007). *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. Porto Alegre: Editora Sulina.

Silva, M. C. C. (2023). Processos comunicacionais e poéticas antropofágicas em narrativas contemporâneas. *Razón y Palabra*, 27(116), 203–217.

Silva da Silva, C. A. (2016). *Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade do Sul de- Santa Catarina, Florianópolis.

Simas, L. A. (2023). *Umbandas. Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.