



UNISUL

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CARLOS ALBERTO SILVA DA SILVA**

**CLEMENTINA DE JESUS: UM CORPO CULTURAL, ANCESTRAL E DA
INDÚSTRIA CULTURAL**

Florianópolis

2016

CARLOS ALBERTO SILVA DA SILVA

**CLEMENTINA DE JESUS: UM CORPO CULTURAL, ANCESTRAL E DA
INDÚSTRIA CULTURAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina para obtenção do título de doutor em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Dilma Beatriz Rocha Juliano

Florianópolis

2016

CARLOS ALBERTO SILVA DA SILVA

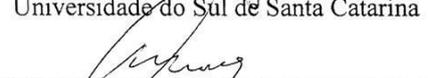
CLEMENTINA DE JESUS: UM CORPO CULTURAL, ANCESTRAL E DA
INDÚSTRIA CULTURAL

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do
título de Doutor em Ciências da Linguagem e
aprovada em sua forma final pelo Curso de
Doutorado em Ciências da Linguagem da
Universidade do Sul de Santa Catarina.

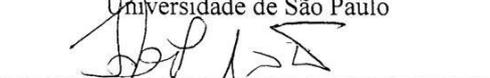
Palhoça, 11 de agosto de 2016.



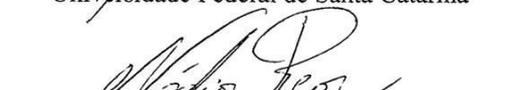
Professora e orientadora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



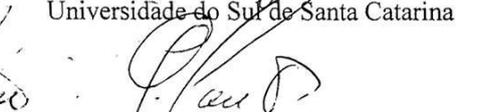
Professor Kabengele Munanga, Doutor.
Universidade de São Paulo



Professora Simone Pereira Schmidt, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Antonio Carlos dos Santos, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta tese aos mestres, aos professores acadêmicos e os professores das ruas, aos mais velhos que ao longo de suas existências sempre têm uma palavra de sabedoria para falar da vida, do mundo dos viventes e do mundo dos eguns, dos orixás, dos deuses.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a minha orientadora, professora dra Dilma Beatriz Rocha Juliano, pela parceria e pela orientação dedicada e incansável na realização das pesquisas e deste trabalho.

Quero deixar registrado o agradecimento especial à minha companheira, esposa, coorientadora e incentivadora Rosana Soares. Pelo seu olhar consegui alongar um pouco mais meu olhar acadêmico, de pesquisador e de ser social e cultural. Sem ela, minhas forças estariam comprometidas.

Agradeço as rezas, as mandingas, os pedidos, as orações e as palavras de incentivo e de estímulos da grande matriarca que é minha mãe, Dilce Silva da Silva, que no alto de sua sabedoria de vida sempre soube me dizer as palavras certas. Também quero fazer reverência especial ao meu pai, Neri Antônio da Silva, que há 12 anos tornou-se um egun e habita o mundo dos espíritos, o *orum*. Rendo uma bença a Deus e aos orixás.

Deixo meus agradecimentos aos meus irmãos Nei Silva da Silva, Paulo Henrique Silva da Silva e Jorge Luís Silva da Silva pela irmandade e pela cumplicidade, também estendo a todos meus familiares, em nome dos meus tios e cumpadres José Desidério da Silva e Marília Freitas da Silva, além do meu primo e irmão Vagner Freitas da Silva pela disposição em sempre ajudar.

Ao FUMDES por parte do financiamento desta pesquisa.

Agradeço a todos os professores da Pós-Graduação de Ciências em Linguagem da Unisul, aos companheiros de curso e todos os funcionários da Universidade.

Esta tese é uma homenagem a minha filha Luisa Furtado da Silva. E assim minha ancestralidade continua.

Atraca, atraca
Que vem Nanã ê ê
Atraca, atraca
Que vem Nanã ê á
(Folclore, adaptação Clementina de Jesus)

Saudando Nanã, pedimos licença.
Aí vem Clementina.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto Clementina de Jesus: seu canto e sua ancestralidade, como resistência estética e política em meio à indústria cultural. O trabalho de análise parte dos referenciais teórico crítico dos estudos culturais, fundamentalmente a partir dos estudos da cultura negra e da ancestralidade para localizar Clementina de Jesus na música popular brasileira como memória de uma africanidade dos tempos da escravidão que chega à indústria do entretenimento e à indústria fonográfica como um passado no presente, um velho no novo, uma tradição na modernidade. Para fazer este trânsito temporal, recorreu-se aos teóricos da cultura para embasamento sobre a diáspora negra e, conseqüentemente, sobre a cultura negra, com um olhar no afro-brasileiro. E abordar africanidade, anterioridade e religiosidade de matriz africana significa tratar de mitologia africana, dos orixás e seus mitos, da magia e do encantamento. Clementina de Jesus surge no mundo da indústria cultural apresentando uma parte do canto e da música negra marcada pelos processos colonizadores, escravistas e classistas, na história brasileira. Portanto, a tese afirma em Clementina de Jesus a resistência ao apagamento da história, que estrategicamente criou uma marca musical negra entre as demais culturas. A ancestralidade pode ser entendida como uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento (Oliveira, 2007). O que nos leva a entender que Clementina de Jesus serviu, e ainda serve, como uma arma política na defesa da cultura negra. De certa forma, seu canto ancestral não se resumiu em trazer à cena uma oralidade dos tempos da senzala que estava de lado, correndo riscos de ser esquecida, ele serviu também como estratégia política de inserção na indústria cultural.

Palavras-chaves: Clementina de Jesus. Cultura Negra. Ancestralidade. Indústria Cultural.

ABSTRACT

The object of this research is Clementina de Jesus's song and ancestry, seen here as both aesthetic and political resistance within cultural industry. The analysis departs from theoretical and critical framework, provided by Cultural Studies, in particular the studies on both black culture and ancestry. This perspective helps place Clementina de Jesus within the Brazilian popular music scene as a memory of Africanity of slavery times, thus reaching both entertainment and music industry as the past within the present, the old within the new, tradition within modernity. In order to bridge this temporal passage, the researcher has resorted to cultural theorists, who are able to provide theoretical foundation to black diaspora and, consequently, to black culture, with a look at the Afro-Brazilian subject. Addressing Africanity, anteriority and religiosity of African descent means dealing with African mythology, which includes the Orishas, the myths, the magic and the spell. Clementina de Jesus emerges in the world of cultural industry supported by a part of the black song and music marked by the colonizing, slaving and classist processes of the Brazilian History. Therefore, the thesis prints on Clementina de Jesus the resistance to the erasure of History, which has, strategically, created a musical black brand among other cultures. Ancestry may be understood as a category of relationship, link, inclusion, diversity, unity and spell (Oliveira, 2007). Such an idea helps us understand that Clementina de Jesus worked, and still works, as political weapon in the defense of black culture. In a way, his ancestral son was not reduced to bringing to the scene the orality of the 'Senzala' times, which had been left aside at the risk of being forgotten. She has also served as a political strategy of insertion within cultural industry.

Keywords: Clementina de Jesus. Black Culture. Ancestry. Cultural Industry.

LISTA DE SIGLAS

AVC - Acidente Vascular Cerebral

BA - Bahia

DVD - Digital Video Disc

LP - Long Play

PE - Pernambuco

RJ - Rio de Janeiro

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
2 CLEMENTINA: UM CORPO CULTURAL	11
2.1 Clementina: um Baobá da cultura negra	13
2.2 Os Estudos Culturais: uma questão de cor	18
2.3 Uma questão de raça	23
2.4 Uma questão de cultura	27
2.5 Uma questão de descrição cultural.....	33
2.6 Outra questão de cultura.....	38
2.7 Uma questão de olhar	40
2.8 Uma questão de diferença	45
2.9 Uma questão de conceito genérico.....	51
3. UM CORPO NA ANCESTRALIDADE, NA ANTERIORIDADE	55
3.1 Herdeiros de Clementina.....	58
3.2 Herdeira da tradição	61
3.3 Herdeira da ancestralidade	68
3.4 Memória e ancestralidade	72
3.5 A ancestralidade e a morte	78
3.6 Entre o Aiyê e o Orum: o Axé	87
3.7 O mito e a ancestralidade	95
3.8 O mito de Exu: o princípio, o fim	101
4. CLEMENTINA NA INDÚSTRIA CULTURAL	106
4.1 De doméstica à artista.....	107
4.2 Um vaga-lume na indústria	114
4.3 Nas ondas do rádio	118
4.4 Não altere o samba tanto assim	123
4.5 Um canto de felicidade.....	129
4.6 A magia da felicidade	133
4.7 Atraca, atraca que vem Nanã	138
4.8 O trânsito profissional	140
4.9 Clementina na encruzilhada.....	143
4.9.1 Um espetáculo de africanidade.....	147
4.9.2 Canta pra subir	150

CONCLUINDO..... 152
REFERÊNCIAS..... 159

INTRODUÇÃO

Tava durumindo cangoma me chamou
Tava durumindo cangoma me chamou
Disse levanta povo cativo já acabou
(Clementina de Jesus)¹

Uma senhora negra e velha na indústria cultural sempre foi algo que me chamou a atenção, principalmente por cantar com aquela voz grave e cortante, de contralto de raro timbre e divisões próprias, personalíssima, um canto ancestral, que chama: “levanta povo cativo já acabou”. Acompanhado de atabaques e tambores numa batida frenética de toques de candomblé e toques de umbanda. Clementina sempre pareceu mostrar uma negritude que estava camuflada ou dormindo dentro de mim, esta ancestralidade à descoberta, esta cultura negra precisando ser pesquisada, esta resistência estetizada e apresentada por ela numa forma de ser e se mostrar negra.

Clementina de Jesus apresentou um canto negro que nos leva a anterioridades, ao passado, ao tempo da senzala, mas de uma forma positiva, de uma forma que nos dá vontade e necessidade de dizer o quanto somos negros. E com a necessidade de saber qual a importância e o lugar de uma cantora como Clementina na cultura, na ancestralidade e na indústria cultural, comecei a me interessar por este tema. Aliás, o interesse já vinha se alimentando há mais tempo.

Desde o mestrado, em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), elegi estudar a condição da mulher negra como central para as minhas pesquisas. Naquele momento, foi a personagem Maria Maria de Milton Nascimento². O estudo se desenvolveu a partir do CD *Maria Maria* lançado em 2002, mas que já tinha sido produzido entre 1976 a 1980 para trilha sonora do grupo de balé Corpo, de Minas Gerais.

O objetivo do trabalho foi analisar as faixas em que se apresenta Maria da infância, juventude, passando pela fase adulta até chegar à velhice. Como resultado, constatei – naquilo que a arte mostra – a pouca mudança na condição social, econômica, política e cultural da mulher negra desde o Brasil colônia à atualidade. Agora, a proposta de tese recai numa outra figura feminina negra, pobre e velha.

¹ A canção "Cangoma" é um visungo, e está cantada originalmente no disco "Canto dos Escravos"(1982), de Clementina de Jesus, álbum: Brasil de AZ. O visungo, nome dado ao canto dos escravizados das lavras de mineração e Diamantina - MG, faz parte de uma coleta etnolinguística feita em 1928.

² SILVA, Carlos Alberto Silva da. A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento. Dissertação defendida no Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2003, sob orientação da professora doutora Tereza Virginia de Almeida. O eixo do trabalho acadêmico é a representação e a contribuição do negro na formação e constante transformação da cultura brasileira.

Avanço com o estudo, em outro recorte, tendo como foco Clementina de Jesus no contexto cultural. O campo de pesquisa será o dos estudos culturais e mais uma vez retomo os três pontos trabalhados na dissertação: classe, gênero e etnia, tendo como linha condutora a palavra oral (alguns cantos) e a cultura afro-brasileira, uma vez que a oralidade é o grande viés de formação da maioria das comunidades tradicionais africanas, principalmente da região subsaariana, assim como em muitas regiões do Brasil, em que o aprendizado se desenvolveu pela observação da natureza e também por ouvir e contar histórias. Na cultura africana tradicional tudo é “História”, com h maiúsculo, conforme destaca Vanda Machado (2006, p 80) ao falar da tradição oral e da vida africana e também da afro-brasileira, e por esta “História” se “explica o surgimento e a importância da terra, das águas, dos vegetais, dos astros e assim por diante, nas nossas vidas”.

A memória³ das antigas sociedades africanas se apoia na transmissão continuada de história, contendo conhecimento, princípios e valores que preservam o sentido agregador da família e a vinculação à terra. E o ato de lembrar está na essência das tradições que sustentam a organização comunitária e a forma de governar tais sociedades através de estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas da diversidade e das multiplicidades. O interesse pela cultura afro-brasileira e a negra no contexto cultural me aproxima a Clementina de Jesus para investigar os cantos originários do período que antecede e precede a abolição da escravidão até sua chegada à indústria cultural e as apresentações pelos palcos brasileiros e no exterior.

A relevância desta pesquisa, portanto, está no reconhecimento de Clementina como herdeira da ancestralidade negra desde o período do Brasil colônia ao Brasil contemporâneo, bem como sua importância na representação cultural do negro na indústria fonográfica a partir da reprodução dos cantos que eram entoados nas lavouras, no trabalho doméstico, nas ruas, nos rituais religiosos, na senzala e na casa grande. Ela torna-se, assim, peça fundamental para preservação de parte da história cultural brasileira que estava se perdendo pela falta de continuidade ou de registro que garantisse a transmissão para gerações futuras.

Por isso, além de ser memória apropriada pela indústria cultural, ela também é uma resistência negra na indústria do entretenimento e na indústria fonográfica ao dar autenticidade na reprodução dos cantos que se originam da escravização. É um corpo cultural neste trânsito temporal

³ É possível pensar a memória a partir de Bergson (1990). Ele acredita na existência de uma memória pura, inalterável, que se contrapõe à lembrança-imagem e à percepção, que não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando a lembrança-imagem, por sua vez, participa da lembrança-pura que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar. E ainda sobre memória, Bergson diz que o papel do corpo não é armazenar lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta. Nesta linha de Bergson também está *Memória & sociedade: lembrança de velho*, de Eléa Bosi (1998) em que é questionado para que servem os velhos e a resposta é para lembrar muito e lembrar bem, afinal, esta é uma memória social, ancorada na velhice, seguindo o que muitas comunidades africanas sempre fizeram. Respeitar os velhos e tê-los como memórias vivas.

passado/presente, tradição e modernidade que contém as transformações do tempo até chegar ao processo de reprodução via mídias eletrônicas, onde ficam registradas em disco os cantos, a singularidade e particularidade deste cantar.

Esta transição temporal se faz necessária para garantir a autenticidade na reprodutibilidade técnica, afinal o original, ou ponto de origem, constitui o conteúdo daquilo que é autêntico, segundo Walter Benjamin (1994), além de enraizar uma tradição que se identifica até os dias de hoje. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (Benjamin, 1994, p 168).

Sendo assim, entendemos a importância de Clementina de Jesus como este elo entre tradição e modernidade, passado e presente, colonialismo e pós colonialismo, raça e etnia, herança e memória, bem como uma guardiã ou sabedora da preservação da ancestralidade. Isso se dá a partir de seu canto e de seu corpo, com fortes cores africanas, performatizado nos veículos de comunicação de massa. Sua aparição nos programas de televisão ou nos palcos de teatro cantando ou dando depoimentos em documentários remetem à fronteira entre o sagrado e o profano⁴, segundo os parâmetros civilizatório ocidental/cristão. Entendemos que esta ideia de sacralizar e profanar faz parte de um jogo de poder no mundo moderno do Ocidente do qual os colonizadores lançaram mão para justificar o domínio hierárquico sobre as várias culturas. Mas nosso olhar será em torno da cosmovisão africana que olha a existência do ser entre o mundo dos viventes, de todos os seres vivos e o mundo do além, dos que já morreram.

É preciso destacar também que muitos vídeos e áudios apresentam Clementina como cantora e como empregada doméstica, trabalhando em diversas casas de família de classe média, a exemplo de muitas negras que tinham tal atividade de trabalho como alternativa para seu sustento e de sua família. Mas é no livro *Rainha Quelé: Clementina de Jesus* (2001) e no filme documentário *Clementina de Jesus – Rainha Quelé*⁵ (2011) que sua história será apresentada em forma de biografia, com depoimentos de músicos, pesquisadores e dela própria. O livro e o documentário serão as principais referências, além das bibliográficas, para o estudo deste trabalho.

Clementina de Jesus nasceu na comunidade do Carambita, bairro da periferia de Valença, no sul do Rio de Janeiro, e mudou-se com a família para capital aos oito anos de idade, morando

⁴ Se bem que pela cosmovisão africana, não há separação entre a esfera do profano e do sagrado (Oliveira, p 42/43). Pela cosmovisão africana tudo faz parte da existência do ser, só que o sagrado estaria associado aos deuses, aos orixás, as divindades e profanar seria algo dos seres terrestres quando saem das ritualísticas que devem ser feitas às divindades, quando ignoram tais ações que estão voltadas à energia, à Força Vital, à ancestralidade. Portanto, quando nos referirmos ao sagrado e ao profanos estaremos fazendo pelo olhar africano.

⁵ Parte do documentário foi apresentado neste vídeo como projeto de tese durante os Seminários Avançados do doutorado em Ciências da Linguagem da Unisul. A proposta inicial se alterou durante os encontros de orientação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z-Zp-R6W0vE>>
O filme documentário está como anexo deste trabalho.

inicialmente no bairro de Osvaldo Cruz. Lá acompanhou o surgimento e desenvolvimento da escola de samba Portela e foi onde passou a frequentar as rodas de samba. Casou-se com Albino Correia da Silva (Albino Pé Grande), em 1940, e foi residir no morro de Mangueira, tornando-se integrante da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Como doméstica, trabalhou por mais de 20 anos até ser “descoberta” pelo compositor e agente cultural Hermínio Bello de Carvalho, em 1963, que a levou para participar do espetáculo *Rosa de Ouro*, rodando algumas das capitais mais importantes do Brasil.

Devota da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, participa com frequência das festas das igrejas da Penha e de São Jorge onde canta canções de romaria. Era também considerada rainha do samba de partido-alto, uma das variantes do samba em que se faz versos de improviso, semelhante ao repente nordestino, segundo Nei Lopes (2005), um gênero de cantoria, uma forma de desafio, disputa poética, parte de improviso e parte decorada.

Clementina registrou ritmos da cultura africana como curimás, jongos, cantos de trabalho, recuperando a memória da conexão cultural afro-brasileira. Ao lado de Pixinguinha e João da Baiana gravou o disco *Gente da Antiga*, em 1968, em que os ritmos do sincretismo⁶ religioso estão presentes, mesmo que esta ideia de sincrético tenha algo negativo, que dá a conotação de mistura confusa de elementos diferentes e de inautenticidade. Poderíamos conceituar estes cantos pelo hibridismo⁷ em que tudo se mistura e, muitas vezes, resultava em tensão ou então no entre-lugar, analisado por Hommi Bhabha (2010) e por Silviano Santiago (1978).

A produção do disco *Gente da Antiga* foi de Hermínio Bello de Carvalho. Depois disso, ele produziu os discos solos da cantora (dois com o título *Clementina de Jesus* e os demais *Clementina, cadê você?* e *Marinheiro só*), além de auxiliar em diversas participações como *Rosa de ouro*, *Canto de escravos*, *Clementina e convidados* e *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento, em que

⁶ Arthur Ramos (1935) descreveu o sincretismo como sendo uma forma entre os negros cativos de manterem traços culturais dos grupos populacionais provindos de diversas partes da África para o Brasil. O sincrético, portanto, não se restringe exclusivamente ao domínio religioso, mas foi o mais típico e nem sempre foi harmonioso, como nos casos da colonização, da dominação e da escravização vivenciado no território brasileiro. É preciso ressaltar que sincretismo é uma palavra considerada maldita, que provoca mal-estar em muitos ambientes e em muitos autores. O dicionário de Aurélio Burke de Holanda (1975) apresenta cinco sentidos desta palavra e o primeiro deles como “reunião dos vários Estados da Ilha de Creta contra o adversário comum”. O sincretismo afro-brasileiro foi uma estratégia de sobrevivência e de adaptação que os africanos trouxeram para o Novo Mundo. No Continente Africano, nos contatos pacíficos ou hostis com povos vizinhos, era comum a prática de adotar divindades entre conquistados e conquistadores. Foi, portanto, uma estratégia de sabedoria que pode ser entendida a partir da conceituação do Dicionário do Aurélio. Na própria África, é sabido, diversos povos receberam muito cedo influências cristãs, mesmo antes do tráfico escravo se tornar intenso.

⁷ O conceito de hibridismo é considerado mais amplo se comparado ao sincretismo, que tem a religiosidade como centro, quando se trata de questões culturais. O hibridismo, segundo Bhabha (2010, p 51), pode ser um lugar, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo e se insere no ato das negociações e assimilação dos contrários.

interpretou *Escravos de Jó*. Em 1983 foi homenageada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com participações de Paulinho da Viola, João Nogueira, Elizeth Cardoso, entre outros nomes do samba.

Ela também era chamada carinhosamente de Rainha Ginga e Mãe Quelé, duas formas com a imponência do título de realeza africana e que evocam sentimentos de ternura e profundo respeito. No documentário, em que é a personagem principal, fica evidente isso tudo. Todos com quem se envolvia tinham a compulsão de chamá-la de mãe, como faziam os músicos que lhe acompanhavam.

O vídeo documentário aponta o respeito ao peso ancestral⁸ de sua voz como uma espécie de África Tradicional que estava presente em nossa cultura e que, portanto, é evocada subitamente nos cantos que Clementina aprendeu com sua mãe, filha de escravizados. Ou seja, ela surge como o elo perdido entre a moderna cultura negra brasileira e a cultura africana dos escravizados aportados no Brasil. Letícia de Souza Reis (1994, p 34) destaca que os negros, por meio de sua produção cultural – tendo o corpo como eixo –, conquistaram espaços de atuação, no interior de um processo dinâmico de reinvenção de sua identidade étnica em solo brasileira.

Clementina, com seu canto singular, agradou músicos brasileiros de estilos tão diferentes como João Bosco, Milton Nascimento e Alceu Valença que fizeram questão de tê-la em participação especial em alguns de seus álbuns. Afinal, a negra velha estava contribuindo, artisticamente, com a ancestralidade afro-brasileira representada em sua voz e em sua performance corporal. Mesmo não estando dentro dos padrões estéticos de canto ditados pela indústria fonográfica e do entretenimento, ela agradava, e muito, estes compositores e cantores que faziam sucesso na mídia em fins dos anos de 1960.

Mesmo tendo iniciado tardiamente sua vida artística e com uma curta carreira, é uma das mais importantes artistas brasileiras, segundo o crítico de música erudita Andrade Muricy, que teve suas impressões transcritas no jornal Última Hora pelo jornalista José Carlos Rego. Clementina de Jesus morreu no dia 19 de julho de 1987, na Vila Santo André – Inhaúma – Rio de Janeiro, em decorrência de um acidente vascular cerebral – AVC.

Clementina deixa o registro fonográfico⁹ em 11 discos de vinil, começando com o *Rosa de Ouro*, inaugural de 1965, pela Odeon, e culminando com *O canto dos escravos*, de 1982, pelo

⁸ “Ancestralidade desde um matiz cultural, um conceito muito além das relações consanguíneas ou de parentesco simbólico. Uma categoria analítica que contribui para a produção de sentidos e para experiência ética. Passa da categoria nativa, como a tratava Nina Rodrigues e sua escola, para uma categoria analítica, como desenvolve uma recente filosofia cultural de base africana re-criada no Brasil” (Oliveira, 2012, p 3).

⁹ Rosa de Ouro – Odeon (1965); Rosa de Ouro – Odeon (1967); Mudando de conversa – Gravadora Imperial/Odeon (1968); Fala Mangueira – Odeon (1968); Gente da antiga – Odeon (1968); Clementina, cadê você? – Gravadora Museu da Imagem e do Som (1970); As forças da natureza (1977); Clementina e convidados – EMI (1979); O canto dos escravos – Eldorado (1982); Partido alto nota 10 – CID (1984); Marinheiro só – EMI/Odeon (1989); Gente da antiga – EMI/Odeon (1989); Clementina de Jesus – EMI (1989) e Rosa de ouro – Volumes I e II – EMI/Odeon – CD (1993).

Estúdio Eldourado. Hermínio Bello de Carvalho produziu nove desses discos, oito pela Odeon e um para o Museu da Imagem e do Som (*Clementina, cadê você?*, 1970). Já o disco *Clementina e convidados*, de 1979, foi produção de Fernando Faro.

As imagens de Clementina em vídeos são diversas desde entrevistas para emissoras de televisão a *clips* em que se apresenta cantando ou respondendo a diversas entrevistas dos jornalistas. No filme de Werinton Kermes há quase uma necessidade de reverenciá-la para música e para cultura brasileira. O documentário tem como intenção mostrar às novas gerações a importância desta cantoras como memória da cultura e preservação da ancestralidade negra.

Desde sua primeira apresentação no Teatro Jovem (Rio de Janeiro) no dia 7 de dezembro de 1964, no primeiro show da série de espetáculos Menestrel, sob a direção de Hermínio, muitas publicações falaram dela e de sua *performance*¹⁰ ao cantar. Tais publicações em jornais e revistas, ao lado dos registros de sua voz e de sua imagem em movimento nos programas de televisão, constituem o espaço de expressão onde podemos encontrar o corpo midiaticizado.

É neste espaço, o dos signos, que Clementina está como texto criativo de cultura, como matéria de uma memória a ser explorada naquilo que Heloisa Valente (2003) chamou de oralidade mecanicamente mediaticizada. Ou seja, os cantos aprendidos com a mãe, que por sua vez também aprendeu com sua mãe (negra, escrava), e que serão registrados e transportados pelas mídias eletrônicas, proporcionaram um trânsito geográfico e temporal nas manifestações orais. Estes cantos não ficaram, então, restritos a uma região ou apenas a uma determinada comunidade e a um tempo passado, estarão, por exemplo, nos discos à disposição de quem se interessar em ouvi-la.

A função de transmissão da memória do grupo social é normalmente atribuída, nas sociedades tradicionais, aos mais velhos. Por outro lado, a compreensão de velhice está submetida à lógica de produção burocrática no mercado de trabalho reinante na sociedade capitalista contemporânea. Aos velhos recaia sempre o peso por estar fora de atividade e por, economicamente, estar sendo sustentado durante seu período de aposentadoria via previdência. Em outras situações, os idosos são escondidos em casas de retiros (asilos) ou em hospitais, quase sempre em total abandono.

Para Norbert Elias (2001), a semelhança atribuída aos velhos e moribundos, compreensivelmente, coloca dificuldades especiais às pessoas de outras faixas etárias. Consciente ou inconscientemente, elas resistem à ideia de seu próprio envelhecimento tomando a velhice como

¹⁰ “*Performance* se refere, de modo imediato, a um acontecimento oral e gestual (...) Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre aí um elemento irreduzível, a ideia de presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra”, segundo Paul Zumthor (2000, p. 45).

sinônimo de sofrimento, causado pelas dores de um corpo velho e solitário. No caso de Clementina há uma inversão por conta do seu cantar e de suas lembranças de canções aprendidas na infância e pela presença da cultura africana. Portanto, ela não se deixa apreender por este dispositivo político, social e econômico da velhice na era industrial e faz público seu corpo (im)produtivo.

O desprezo ao velho, ao pobre, ao corpo improdutivo é um problema que vem há séculos interiorizado entre todas as classes sociais. Simone de Beauvoir (1990, p 111) constata que até o século XIX nunca se fez menção aos velhos pobres, que eram poucos, e a longevidade só era possível nas classes privilegiadas. Resume que, na verdade, os velhos eram pouco numerosos devido às circunstâncias que não favoreciam à longevidade¹¹.

Vem da tradição africana que os mais velhos devem ser ouvidos, consultados, principalmente nas ritualísticas religiosas. O comando de uma casa ou de um terreiro de candomblé fica quase sempre sob a responsabilidade do mais antigo, daquele que acumulou sabedoria, que tem vivência. A transmissão de saber nestes casos geralmente se processa pela oralidade¹².

A cultura brasileira, por muitos séculos, se desenvolveu em grande parte pela oralidade, resultado de sistemas político, econômico e a forma de poder, principalmente, no período colonial escravocrata. Mas é a partir do século XIX, por exemplo, que a porcentagem de analfabetismo (considerado como analfabeto aquele que não sabe ler e escrever; ou seja, no sentido censitário tradicional), começa a cair¹³.

Há de se ressaltar que o índice de analfabetismo entre as famílias pobres e, basicamente, entre os negros era ainda maior. Isso sem levar em consideração aqueles que sabiam apenas assinar o nome e ler com dificuldade algumas palavras escritas. Apesar disso, é importante destacar que durante o período escravocrata, nas décadas de 1800, alguns negros escravizados, alforriados e livres sabiam ler e escrever, porque tinham “a consciência de que se alfabetizar era um índice para se ter alguma voz dentro da sociedade branca” (Lobo e Oliveira, 2009, p 26).

¹¹ No neotaísmo chinês, por exemplo, o objetivo supremo do homem é a busca da longa vida. Tratava-se de uma disciplina quase nacional. O indivíduo podia chegar pela ascese e pelo êxtase a uma santidade que o protegia contra a própria morte. O povo judeu também é conhecido pelo respeito de que cercou a velhice. Os mandamentos bíblicos exigem dos filhos que honrem pai e mãe. Já o tratamento dado ao negro velho tem outra conotação entre os praticantes das religiões de matrizes africanas.

¹² Conta-se que todo esse saber foi dado a um adivinho de nome Orunmilá, também chamado de Ifá, que o transmitiu aos seus seguidores, os sacerdotes do oráculo de Ifá, que são chamados babalaôs ou pais do segredo. Durante a iniciação a que é submetido para o exercício da atividade oracular, o babalaô aprende essas histórias primordiais que relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres. Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular (Prandi, 2001, p 17/18).

¹³ Até 1920, o índice de analfabetos ainda superava 2/3 dos brasileiros, o que equivalia a 64,9% das pessoas acima de quinze anos. Supõe-se que a taxa de analfabetismo entre as pessoas nessa faixa etária era de 77% na época dos censos de 1872 e 1890 (nessas ocasiões os censos não especificam idade para o levantamento do analfabetismo). Em 1950, essa taxa caiu para 50% e levou mais trinta anos para baixar aos 25%, em 1980 (Ferraro, 2004, p.195-207).

Em fins do século XIX e meados do século XX, por esta condição, o país poderia ser explicado por um dos tipos de oralidade definidas por Paul Zumthor (1993). A primeira seria a oralidade primária, quando não há contato com a escritura, o que não seria o caso do Brasil, nem mesmo durante a escravidão e, muito menos, depois; porque a sociedade brasileira estaria na (segunda) condição de oralidade, considerada mista, em que a influência da escrita permanece externa, parcial e atrasada (o que, aliás, ocorre dos anos de 1870 a 1920). Neste segundo tipo de oralidade há uma recomposição com base na escritura num meio onde tende a se esgotar os valores da voz no uso e no imaginário (Zumthor, 1993, p. 18).

Por isso, vale recorrer a Zumthor (1993) para entender e observar que a oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escritura”). A sociedade começa a monopolizar a escrita como forma de transmissão dos elementos culturais de uma comunidade, não ficando apenas na oralidade. O misto oralidade/escrita está entre os negros escravizados que precisam manter, principalmente na religião, traços de identidade ou de uma memória particular de África.

Quando era possível escrever, deixava-se o registro escrito, mas quando se utilizam da palavra falada era preciso a via auditiva atenta para transmissão de saber e dessa forma assegurar, pela conservação no jogo da repetição, a tradição cultural. A escrita tem uma outra peculiaridade social, ou seja: ela sugere uma ideia de divisão – separa os mais e os menos cultos, os mais e os menos civilizados e ainda é uma forma política que estabelece a divisão de poder.

Apesar de Clementina estar num contexto em que a oralidade se sobressai à escrita, ela lança mão da palavra escrita e integra aquele grupo que frequenta a escola – estudou num orfanato – e, portanto, aprendeu a ler e a escrever. Desde seu nascimento, 1901 em Marquês de Valença (RJ), os pais queriam a filha com conhecimento da escrita e por isso se mudaram para Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, atrás de uma situação financeira melhor para família. Os pais Paulo Batista de Araújo Leite e Amélia Laura de Jesus¹⁴ eram filhos de negros escravizados e com eles restavam algumas manifestações da cultura oral do tempo das senzalas, mas era preciso conhecer a letra escrita também. Afinal, como destaca Rama (2015, p. 27) “a escritura possuía rigidez e permanência, um modo autônomo que arremedava a eternidade.”

¹⁴ Na certidão de batismo de Clementina o nome do pai aparece como Paulo Batista de Araújo Leite, mas em outros documentos vai aparecer como Paulo Batista do Santos e a mãe ora aparece como Amélia Laura de Jesus ou Amélia Laura.

Clementina aprendeu melodias que Dona Amélia cantava enquanto fazia as tarefas domésticas. A menina ficava atenta aos jongos, *incelênças* (ou excelências)¹⁵ e cantos de trabalho¹⁶ reproduzidos por aquela voz forte que aprendia, naturalmente, a cantoria de seus ancestrais. Vai manter na memória aquilo que sua voz irá reproduzir mais tarde para os registros escritos e midiáticos.

Analisar Clementina de Jesus no cenário cultural brasileiro a partir dos cantos, muitos deles do período da escravidão, é uma possibilidade de entender como a indústria cultural se apropria e reproduz este canto como produto mercadológico. Cantigas entoadas ao longo do tempo em ritualísticas religiosas, em cerimônias festivas, fúnebres ou na lida do trabalho, podem não ter um autor definido pela escrita, mas precisa de um corpo e de uma voz para ser performatizada na sua forma primária com “(...) gestos (incluindo-se mímica, movimento e postura), vestimenta e adereços, maquiagem, enfim, tudo que produz auto presença do ser humano, por meio do seu corpo”, (Valente, 2003, p 97).

Assim, **o problema desta pesquisa** consiste em saber o lugar/espço da presença de Clementina de Jesus como corpo cultural, ancestral, na indústria fonográfica e na indústria do entretenimento. Pretendemos como **objetivo geral** localizar Clementina de Jesus no contexto criativo da cultura e seu trânsito na indústria cultural. Já nos **objetivos específicos**: a) investigar os conceitos de cultura com foco na tessitura da cultura negra e afro-brasileira; b) buscar compreender Clementina de Jesus em sua africanidade e no movimento da ancestralidade; e c) caracterizar Clementina de Jesus na indústria cultural.

A **hipótese de pesquisa** é de que Clementina de Jesus, transitando na indústria cultural, se apresentou como sujeito de resistência e preservação da cultura afro-brasileira na indústria do entretenimento e na indústria fonográfica. E que ela representa a continuidade daqueles cantos do tempo da senzala e que estavam se perdendo porque não havia registro escrito, porque tudo era passado oralmente de pais para filhos, como estratégia de transmissão de saber. Isso quer dizer que tais cantos populares, de senzala, não tinham um autor e, portanto, não tinham um registro escrito, eram de domínio público e podiam ser alterado por quem os executasse. Clementina, com sua voz e sua performance, apresenta tais cantos de forma singular, ancorados em sua ancestralidade. É um corpo/memória na linha de tensão dentro da sociedade do espetáculo, como parte atuante na

¹⁵ É uma espécie de canto entoado no cerimonial fúnebre, não especificamente negro, aos pés do morto, enquanto os benditos são cantados à cabeça. (Uma incelênça que é pra ele/ uma incelênça que é pra ele/ Mãe de Deus/ Mãe de Deus/ Oh! Mãe de Deus/ Rogai a Deus por ele). Este canto está gravado no disco Marinheiro Só, de Clementina de Jesus.

¹⁶ É uma música não tipicamente negra e sua função seria de amenizar a dureza das tarefas durante o trabalho. Como por, aproximadamente, três séculos o trabalho mais árduo foi reservado ao negro, não é difícil entender a associação do canto de trabalho à comunidade negra. Nos trabalhos na cidade, os negros cantavam sozinhos ou em grupos durante toda a tarefa. (Atividade no abano/ antes que o fogo se apague/ antes que o fogo se apague/ na cinza fica o calor). Este canto está gravado no disco Clementina de Jesus, que tem como convidado especial Carlos Cachaça.

indústria cultural, a apropriando-se das possibilidades técnicas de registro e exposição disponível na modernidade em que vive.

A **metodologia** para este trabalho de tese se caracteriza como pesquisa qualitativa com revisão bibliográfica e se organiza em seu fundamento teórico a partir dos estudos culturais, que possibilitam mapear a diversidade de posições e tradições para pensar o contexto em que se encontra Clementina de Jesus. Macedo (2010, p 38/39) observa que “para o olhar qualitativo é necessário conviver com o desejo, a curiosidade e a criatividade humana; com as utopias e esperanças; com a desordem e o conflito; com a precariedade e a pretensão; com as incertezas e o imprevisto”. Ele acredita que dessa forma a realidade é sempre mais complexa que as teorias e, portanto, não cabe em um só conceito. Além disso, é pelos estudos culturais que vamos constituir um campo interdisciplinar, transdisciplinar e em algumas vezes contra-disciplinar, como sugerem Cary Nelson, Paula A. Treichler e Lawrence Grossberg (1998), para atuar na tensão entre suas tendências e abranger uma concepção estreitamente humanística de cultura.

A Clementina de Jesus no campo da cultura é o nosso ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa e, por isso, no Tópico 2 (*Clementina: um corpo cultural*) será a filiação nos estudos culturais a partir das discussões de Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Franz Fanon, Raymond Williams, Kabengele Munanga, Achille Mbembe e Hommi Bhabha. É neste momento que vamos destacar os conceitos de cultura, as tensões, as questões políticas e o debate sobre a cultura negra, focando questões étnicas e raciais.

No Tópico 3 (*Um corpo na ancestralidade, na anterioridade*) vamos tratar da ancestralidade, da africanidade e da cultura afro-brasileira, situando Clementina como herdeira da senzala, dos cantos religiosos e de trabalho dos negros escravizados. E os principais teóricos como base de análise são Juana dos Santos, Eduardo Oliveira, Clyde Ford e Reginaldo Prandi. Portanto, se faz necessário uma abordagem de como o negro traz no corpo uma escrita marcada pela escravidão e uma voz que transita entre o *aiyê* (mundo de todos os seres vivente na terra) e o *orum* (o além, a infinitude, o sobrenatural).

E por último, no Tópico 4 (*Clementina na indústria cultural*), vamos ver como a indústria cultural adaptou e apresentou o corpo negro e velho de Clementina de Jesus e de como ela, mesmo com as transformações e adaptações para o mundo do entretenimento, se mantém como sujeito de resistência e memória da cultura afro-brasileira. Para fazer tais abordagens vamos recorrer a teóricos como Walter Benjamin, Guy Debord, Nei Lopes e Muniz Sodré.

2 CLEMENTINA: UM CORPO CULTURAL

Muriquinho piquinino,
 ô parente,
 muriquinho piquinino
 de quissamba no cacunda.
 Purugunta adonde vai,
 ô parente.
 Purugunta adonde vai
 Pru quilombo do Dumbá:
 Ei, chora-chora mgongo e de vera
 chora, mgongo, chora.¹⁷

(Canto de escravos II, cantado por Clementina de Jesus)

Quando se fala em cor ou em raça no Brasil paira uma atmosfera de final de tarde em que a luz é difusa: nem bem dia, nem bem noite, nem bem luz do sol nem bem luz da lua. É com esta iluminação difusa que se tenta clarear o caminho dos estudos sobre cultura e debater a questão racial, assim como as políticas governamentais que não deram historicamente condições social e econômica à maioria dos negros brasileiros. Nesta linha de pouca clareza encontra-se a perversidade e a crueldade se iluminando pelo racismo. E como o *muriquinho piquinino*, colocamos nossa trouxa às costas e vamos pelo caminho buscar compreensão sobre estes temas culturais, a partir da abordagem sobre raça.

As ações racistas que estiveram presentes em diversas fases da vida de Clementina de Jesus podem a ser analisadas no momento em que ela começa como artista. Tudo aconteceu no palco do Teatro Paramount quando se apresentava como convidada de Geraldo Vandré no programa Frente Ampla da Música Popular Brasileira da TV Record. Era o ano de 1967. A plateia formada por jovens estudantes paulistanos brancos, em sua maioria, esperava as apresentações de nomes como Elis Regina, Maria Bethânia, Nara Leão, Chico Buarque e Caetano Veloso, além de Wilson Simonal, Jair Rodrigues e Gilberto Gil.

Então surge aquela velha cantora negra, lançada aos 63 anos de idade por Hermínio Bello de Carvalho, ao mundo da indústria fonográfica. Ela, como lembra Caetano Veloso (1997), conhecedora de lundus e sambas arcaicos, com sua voz grave e líquida, era uma máscara africana,

¹⁷ A tradução da letra deste canto, segundo estudo de Aires da Mata Machado Filho, no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1985, p 93/94), diz que o moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram por não poder ir também. Este é também o Canto II do álbum *O canto dos escravos*, LP prensado em 1982, contendo cantos ancestrais dos negros benguelas, de São João da Chapada Diamantina, Minas Gerais. As interpretações são com Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela.

um tesouro escondido numa vida de empregada doméstica, entrando no mundo artístico e percebendo o peso da mão intolerante e discriminadora de parte da plateia branca. Seu “descobrimento” já vinha sendo festejado no Rio de Janeiro, mas o público de São Paulo reagiu com estranhamento¹⁸ e desrespeito.

O público do Teatro Paramount, jovem e paulista, embora majoritariamente estudantil e nacionalista de esquerda, não tinha ideia de quem fosse Clementina, nem mesmo estava preparado para ouvir o samba em estado tão cru e tão autêntico. Ao vê-la surgir no palco murmurou assustado e, ao ouvi-la cantar, vaiou, sendo que de alguns jovens presentes (de ambos os sexos) ouvi gritos de “fora, macaco!”. Eu próprio, entre revoltado e amedrontado, levantei-me e gritei para os que puderam e quiseram me ouvir: “Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!” (Velo, 1997, p 164)

A reação da plateia paulista não se restringiu ao estranhamento da voz e nem tão pouco à performance de Clementina. As vaias que se ouviram e indignaram Caetano Veloso foram uma manifestação puramente racista a uma cantora negra e, sobretudo, velha. Um punhado de preconceito e uma porção generosa de racismo jogados naquela mulher. Afinal, as pessoas podem estranhar um canto, uma voz e uma vestimenta e podem também se manifestar com vaias para qualquer artista, o que, aliás, acontece com frequência no mundo do espetáculo. Mas no caso dela, as vaias não bastaram. Precisava agredir e ofender com palavras. Deixar evidente que a questão era raça. Era cor.

Começar o tópico com esta cena retirada do livro *Verdades tropicais*, de Caetano Veloso, e recontada pelo produtor cultural Heron Coelho, no documentário *Clementina de Jesus: Rainha Quelé*, de Werinton Kermes (2011) serve para nortear a discussão sobre a cultura, os estudos culturais, a cultura negra e o racismo, além de analisar o quanto estas temáticas estão em vários momentos se cruzando e se descolando, porque no centro está o poder de hegemonia branca. Mas para garantir um aprofundamento nas questões teóricas para a pesquisa que estamos desenvolvendo, vamos nos filiar aos estudos culturais e tratar de alguns aspectos da natureza constitutiva e da política da representação percebida na linguagem para chegar na cultura negra e no racismo interpessoal e estrutural.

¹⁸ Duas vertentes são possíveis para o termo estranhamento: 1) do formalismo russo de Viktor Chklovski (1893-1984), que está diluído tanto no pensamento do dramaturgo alemão Berthold Brecht (1898-1956), quanto em Jacques Derridá (1930-2004); 2) surge das reflexões do materialismo histórico-cultural do filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971) e trata das relações entre o crescimento das capacidades individuais e o desenvolvimento das forças produtivas e seu desdobramento nas falas do marxista tcheco Karol Kosik (1926-2003). Mas aqui neste trabalho vamos trabalhar estranhamento como dois sentimentos/ideias: a) curiosidade ou b) repúdio. Portanto, o estranhamento pode se dar a partir do primeiro contato com uma obra e daí as primeiras sensações, impressões de reconhecimento e repúdio. No caso de Clementina entra também o estranhamento cultural.

2.1 Clementina: um Baobá da cultura negra

Antes de entrar na discussão sobre as culturas é bom destacar que falar de cultura negra é falar de religião, de movimento, de ancestralidade, na cosmovisão africana, ou então, como destacam Fanon e Bhabha, de um local político, de inscrição e de intervenção, demarcado sempre pela memória da escravidão. Por isso, vale lembrar que em muitos momentos Clementina foi comparada ao baobá, que é considerado por muitos povos africanos como a árvore da vida e símbolo de luta do negro no Brasil. Aliás, é considerado muito mais do que uma simples árvore de grande porte e que pode atravessar um milênio, é também quem carrega consigo a história da devoção e o poder de transformar os preconceitos¹⁹.

A frontosa árvore é capaz de abrigar toda uma comunidade em sua sombra e serve para o *Griot*²⁰ contar a história e a ancestralidade daquele lugar, que se torna referência cultural para orientar as ações do grupo e para que tenham também uma vida comunitária saudável, inclusive em comunhão com a natureza.

A árvore, em Recife (PE), serviu de motivo para introduzir a discussão sobre racismo no dia a dia dos alunos e ajudou a transformar a maneira como uns enxergavam os outros. Dentre os estados brasileiros, Pernambuco é o que tem a maior quantidade de baobás, segundo pesquisa desenvolvida pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Estima-se a existência de cerca de 150 árvores no estado e o fascínio dela está na forte relação com a religiosidade de matriz africana, que fez gerar histórias sobre a forma como teria surgido.

Uma das lendas conta que antes de serem embarcados nos navios negreiros, os escravizados africanos, sob chibatadas, eram obrigados a dar dezenas de voltas em torno de um imenso baobá, enquanto depositavam suas crenças, suas origens, seu território, enfim, sua essência, para em seguida serem batizados com uma identidade cristã-ocidental e enviados para o cativo. Por isso, o baobá passou a ser chamado de árvore do esquecimento. Os africanos escravizados teriam deixado ali toda sua memória e sua sabedoria.

Uma outra lenda diz que o baobá foi a primeira árvore criada por Deus, que também teria colocado ao seu lado um lago. Em seguida criou outras árvores de várias espécies. Mas quando baobá olhava às águas, que funcionavam como um espelho, via as outras e então perguntava:

- Por que aquelas árvores têm as folhas amarelas e eu não tenho?

¹⁹ Estas informações podem ser obtidas pelo site: <<http://educandoesemeando.blogspot.com.br/p/historia-do-baoba.html>> acessado no dia 8 de maio de 2016.

²⁰ *Griot* é o nome que se dá aos homens e mulheres encarregados de guardar a memória coletiva do grupo. Normalmente são anciãos que viajam pelas aldeias fazendo narrativas cosmogônicas, cosmológicas e históricas. O *Griot* é o “historiador” da etnia.

E Deus respondia:

- Baobá, você foi o primeiro que eu fiz, você é o meu mais querido, coloquei em você tudo o que eu tinha de bom e depois fui aprimorando.

- Ah, entendi. Mas por que a outra tem flor rosa e eu não tenho – questionava baobá.

E toda hora reclamava por que as outras tinham alguma coisa que ele não tinha. Deus, então, foi perdendo a paciência e decidiu virá-lo de cabeça para baixo. E o que ficou para cima foram raízes, enquanto a cabeça ficou enterrada.

Por conta disso, muitos africanos até hoje sentam em baixo do baobá para escutarem os conselhos da árvore, que tem a boca no chão, e como ela é a mais antiga, todas as histórias do mundo estão contidas nela. Em meio as lendas, e por ser africana, existem algumas curiosidades levantadas pelos pesquisadores, como o nome científico: *Adansonia Digitata*.

Uma outra curiosidade é que quando chega à fase adulta seu tronco torna-se o mais grosso entre todas as demais espécies, chegando a medir até 20 metros de diâmetro. Além de todo seu tamanho, ainda tem sua longevidade que pode alcançar até seis mil anos. Outro fato curioso é sua semente que demora 10 anos para germinar. E por ser uma árvore tão grande, e devido a sua espessura, são necessários cerca de 100 pessoas adultas para abraçar o baobá.

Uma singularidade da árvore é o tronco oco, onde a planta acumula aproximadamente 120 mil litros de água, o que é muito importante para as comunidades africanas nos períodos de estiagem. Basta abrir um buraco no caule para usar a quantia necessária e logo em seguida tampar com a própria casca. Depois que termina a água, o interior serve de abrigo aos bichos e até mesmo às pessoas. O interessante é que seus frutos enormes são semelhante à polpa da jaca. Já sua flor, grande e mal cheirosa, nasce de cabeça para baixo, parecendo um sininho.

Todas estas características e singularidades do baobá, a árvore da vida, e sua ancestralidade, servem para reforçar a metáfora²¹ sobre Clementina de Jesus, com sua força e a potência da cultura africana, que guardou a história e a memória do povo negro. Se de um lado temos uma vida de seis mil anos do baobá, de outro temos uma existência que transita entre o mundo terrestre e o além, a infinitude. E tanto uma como a outra atravessaram o tempo como guardiões de uma sabedoria que jamais se perdeu, porque na oralidade nada se perde, tudo se transmite, a exemplo do *Ibin*,²² que deixa para trás o vestígio ancestral, o rastro de sabedoria, o caminho de um tempo que se movimenta para o passado pavimentando o futuro, e criando a cada visita pretérita uma nova força da memória no inusitado mundo presente.

²¹ Usamos a metáfora no sentido aristotélico, como comparações implícitas, baseadas no princípio da analogia, sem entrar na discussão do filósofo americano Donald Davidson para quem a metáfora não diz nada além de seu significado literal.

²² *Ibin* é o caracol no candomblé. Caracóis na Angola são realeza africana em prosperidade.

Temos uma árvore que representa o centro psicológico do africano e, portanto, representa o símbolo mítico cósmico, do mundo, da vida. O baobá se mantém como o grande guardião, cujas raízes penetram fundo na terra e coincidem com o reino inferior do subsolo ou mundo debaixo – as profundezas do inconsciente humano. Já o tronco, proeminente, representa o reino intermediário da terra, o campo da consciência despertada e cotidiana. E, por fim, as folhas, voltadas para luz, fazem as vezes do mundo de cima, do paraíso, o domínio enaltecido do espírito humano (Ford, 1999 p 78).

Nesta analogia mítica do baobá está Clementina e sua história de vida que de tão simples é rica culturalmente e, ao mesmo tempo, de tão difícil de se viver em meio à escassez financeira é encantadora por sua simplicidade e grandiosidade. Ela é a heroína com rosto africano para ser cantada em cordel ou como enredo de escola de samba.

Como seu canto trazia a essência dos antepassados, ela não poderia ter nascido muito longe de um local religioso, ou melhor, quase ao pé da igreja de Santo Antônio do Carambita, que de tão pequena estava mais para uma capelinha. A casa de sua família ficava no bairro que levava o mesmo nome da igreja, cerca de dois quilômetros do centro de Marquês de Valença (RJ). Quando associamos Clementina ao baobá é porque tudo em sua história é interessante de ser contado, faz parte de uma cultura negra que é construída há muito tempo, muitos séculos.

Portanto, neste momento é importante começar nosso estudo mapeando a infância de Clementina para entender porque ela se tornou guardiã e uma depositária da memória do negro brasileiro. “Olhar o passado e lembrar um acontecimento ou um saber não é mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade e é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros de uma comunidade” (Silva e Sá, 2014, p 3).

Na comunidade do bairro de Carambita estavam os guardiões que transmitiriam a pequena Clementina aquele conhecimento e aquela sabedoria que até então estavam restritos àquele lugar, assim como outros saberes negros estavam restritos em lugares espalhados pelo território brasileiro. Mas, especificamente naquela localidade, a oralidade tinha na palavra cantada o instrumento de transmissão cultural, de movimento, do fazer e do entendimento de ser negro numa nação que se construiu imaginada pelo branco (Anderson, 2008).

Por isso que num depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 25 de setembro de 1967, Clementina lembrou daquele lugar onde passou boa parte de sua infância. “Um correzinhos que passava atrás do quintal da minha casa, que era uma nascente de água clarinha, onde tinha um poço, que eu me lembro muito bem, de manhã eu ia buscar água que minha mãe mandava” (Frias, 2001, p 26). Ela recordava detalhes do lugar como a subidinha próxima do córrego e a linha de trem que

depois sempre surgiriam em suas entrevistas e conversas, como referências sobre sua fase de infância.

Estas lembranças formaram o tecido de uma história da comunidade negra onde nasceu e de sua hereditariedade, cujo recorte estava na narrativa de seus pais. Sua mãe Amélia de Jesus dos Santos ou Amélia Laura, que era parteira, rezadeira, escapou de ser escrava por conta do benefício da Lei do Ventre Livre.²³ Mas seus avós maternos Isaac e Eva foram cativos, segundo Frias (2001, p 27) e Bevilaqua (1988, p 20). Eles eram mucamos, domésticos que trabalhavam em fazenda de café. Já seu pai, Paulo Batista de Araújo Leite, pedreiro, carpinteiro, violeiro, capoeirista, descendia de pretos forros (Abraão e Tereza Mina) de quem Clementina, ainda criança, escutava canções em línguas de nações africanas, provavelmente bantas.

Talvez daí venha a parte substantiva de sua herança musical. Sua avó Tereza Mina, que era “Mina da África”, integrou “aquele grupo de negros que, segundo pesquisadores, foram *trazidos*²⁴ do interior do continente e comercializados no forte de São Jorge de Mina, na costa africana” (Frias, 2001, p 27). Em meio à ancestralidade hereditária, também estava sua formação cristã (católica e misseira, como fazia questão de reafirmar), temperada com a religiosidade negra da África.

Outra importante herança, e esta de forma direta, é a sua mãe, Dona Amélia, que lavava roupa no córrego, atrás da casinha modesta, e cantava hinos católicos e cantigas aprendidas com os pais e os negros mais velhos, gente de um universo de jongo e caxambu, jogos sagrados da espiritualidade da terra. Embora reafirmasse com frequência que não era de religiões de raiz negra, generalizadas como macumba, e resistente aos significados rituais do jongo²⁵, era frequentadora dos terreiros, onde ia cantar. E interpretava os cantos como se chamasse a si e exprimisse na sua voz mistérios sagrados dos negros escravizados. Aqueles plantados debaixo dos pés de café em noite de “lua grande” ou em noite de natureza desatada na força dos elementos, que o candomblé faz questão de reverenciar.

²³ A Lei do Ventre Livre, também conhecida como “Lei Rio Branco”, foi uma lei abolicionista, promulgada em 28 de setembro de 1871 (assinada pela Princesa Isabel). A partir dela, todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir da data de sua promulgação estavam livres. A Lei do Ventre Livre tinha por objetivo possibilitar a transição, lenta e gradual, do sistema de escravidão para o de mão-de-obra livre. O Brasil, desde meados do século XIX, vinha sofrendo fortes pressões da Inglaterra para abolir a escravidão.

²⁴ A autora desta citação utiliza a palavra “trazido”, quando sabemos que os negros foram deportados, forçados, violentados pelo sistema escravocrata adotado pelo europeu colonizador.

²⁵ Lena Frias (2001, p 28) lembrou que há pesquisadores que classificam o jongo apenas como dança profana mas, na realidade, o que existiria são as manifestações profanas do jongo, o que seria diferente. Ainda hoje, no sul fluminense, quando bate a hora grande (meia-noite), os tambores do jongo chamam a força da natureza, ao lado do fogo, embaixo dos pés de bananeiras. No centro e no norte fluminense os tambus (o maior dos tambores) roncavam os feitiços embaixo dos pés de café ou no meio das plantações de cana, quando se murmuravam, cantavam e rezavam os pontos. Aniceto de Menezes e Silva Junior (1912-1993), conhecido como mestre Aniceto do Império, amigo de Clementina, conhecia bem tais fundamentos, firmemente plantados na sua nação da Serrinha, território da escola de samba Império Serrano. Membro de uma família de jogueiros históricos, ele afirmava que “o jongo é uma dança religiosa. É das almas santas e benditas. O jongo mata. No nosso linguajar se diz que o jongo tem dendê”.

Um dos jongs cantados por sua mãe e que vem de um tempo indeterminado era o *Cercá paca*²⁶apresentado, anos depois, em público no Rosa de Ouro, espetáculo produzido por Hermínio Bello de Carvalho no Teatro Opinião e, finalmente, gravado no disco *Clementina, cadê você?* – em 1970. Segundo Clementina, este foi um dos cantos de sua memória de infância quando ficava vendo e ouvindo sua mãe, enquanto lavava roupa no rio. Este trabalho era interrompido, vez e outra, para cachimbar, que era o típico prazer do povo da roça. E a tarefa de preparar o “pito” era dela, Clementina, que enrolava o fumo de rolo picado.

Estes elementos do cotidiano, os afazeres, os espaços, a temporalidade dão conta de uma cultura negra que se cruza com as demais culturas, mas estava em pleno movimento naquela cidade do interior do Rio de Janeiro. Por isso é importante, lembrando o *Ibin*, voltar na infância para ver os vestígios culturais, ancestrais de um lugar, de uma oralidade, de uma comunidade, de uma memória. Voltar seguindo os rastros para olhar uma igreja de Santo Antônio do Carambita que, apesar de modesta, era um centro de romaria e de festas e, portanto, um elemento significativo na paisagem desta cultura negra e para o fazer artístico de Clementina.

É desta igreja que se entoavam as ladainhas, os terços, as novenas, as missas e toda a agenda de atividades que fizeram daquele lugar interiorano um núcleo ativo da vida social da comunidade. E tudo isso ficou depois como lembrança infantil por toda uma vida adulta ou por toda uma vida de memória, a exemplo do mítico baobá.

Seu Paulo Batista, pai de Clementina, começou a perceber que as oportunidades de trabalho se reduziam aos poucos em Valença. Como carpinteiro e pedreiro, participou da construção da igreja local e depois disso nada mais surgia para ajudar na renda familiar. A alternativa foi mudar para o Rio de Janeiro na expectativa de melhorar financeiramente. Alguns detalhes desta mudança do interior para capital foram contados por Clementina em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, em setembro de 1967.

“Aí meu pai vendeu tudo. Vendeu até galinha a 200 réis cada uma, meia dúzia de ovos por um tostão. E o dinheirinho que juntou, embarcamos para cá, onde estava esse meu tio (Florêncio) na rua Barão, 54” (Frias, 2001, p 29/30). É no Rio de Janeiro, portanto, que ela vai conviver com a cultura negra na sua essência, por intermédio das festas de carnaval, as ritualísticas religiosas católicas, de candomblé e umbanda. É neste espaço urbano que os conflitos sociais, étnicos,

²⁶ *Jongo Cercar Paca:*

“Eu quero
cercá paca meu mano
na tria aqui passa cotia
cachorro “qui enguli” osso
ora veja só
é porque sabe que se fia”.

culturais e, sobretudo, raciais serão intensos, mas também é neste espaço que seu canto vai crescer e se estender feitos os galhos ou o tronco do baobá.

2.2 Os Estudos Culturais: uma questão de cor

Começamos falando do baobá e da infância pobre de Clementina para entrar na análise sobre as noções de etnia e de raça e de como a discussão sobre cultura vem de muito tempo e as políticas culturais, em alguns momentos, não alcançam as comunidades pobres e evitam discussões como a cor da pele (o fenótipo²⁷). Vamos começar analisando a categoria “raça”, que Hall (2013) esclarece que não deve ser vista como científica e sim como uma construção política e social, um discurso em torno do qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão, que alimenta e dissemina o racismo.

Na mesma linha de pensamento, Moore (2012, p 31) acrescenta que “raça não é um conceito que possa ser definido segundo critérios biológicos”, deve ser tratada como uma construção sociopolítica, enquanto o racismo deve ser definido como um fenômeno que antecede sua própria definição. Bhabha (2010) também apontou que esta prática discursiva justificou as diferenças sociais e culturais que legitimaram na Europa – durante o comércio de escravizados – a exclusão racial sob a ótica da distinção genética e biológica, isto é, na natureza.

Já “etnicidade” gerou um discurso em que a diferença se baseia nas características culturais e religiosas e vai se contrapor a “raça”. “Todos nós nos originamos e falamos a partir de ‘algum lugar’: somos localizados – e neste sentido até os mais ‘modernos’ carregam traços de uma ‘etnia’” (Hall, 2013, p 93). Isso significa dizer que há uma classificação de pessoas em determinados grupos compartilhando herança social e cultural, desde religião, costumes, língua, idioma etc. transmitidos de geração para geração. É o que se pode entender como categorias relacionadas à cultura.

Entendemos que raça e etnia não têm o mesmo significado, apesar do senso comum insistir em traduzir como a mesma coisa. Por exemplo, membros de grupos raciais diferentes podem pertencer ao mesmo grupo étnico e membros de grupos étnicos distintos podem pertencer ao mesmo grupo racial. Ou seja, muitos africanos, na condição de escravizados (de etnias diferentes) no Brasil, poderiam ser considerados da mesma raça, por semelhança em suas características fenotípicas, mas de culturas diferentes, como sudanesa e angolana, nigeriano e beninense.

²⁷ Carlos Moore (2012) defende a tese de que o racismo não se estrutura em torno do conceito biológico de raça, nem a partir da escravização dos africanos, mas a partir de um dado universal inegável: o fenótipo. Segundo ele, é um elemento objetivo, real, que não se presta à negação ou à confusão. É ele, não os genes, que configura os fantasmas que nutrem o imaginário social; que serve de linha de demarcação entre os grupos raciais e como ponto de referência em torno do qual se organizam as discriminações “raciais”.

Parece haver três razões para confusão conceitual, conforme enumera Stuart Hall (2013), ao falar não de “racismo” versus “diferença cultural”, mas de duas lógicas de racismo. A primeira confusão é empírica e diz que os imigrantes afro-caribenhos (em termos raciais) chegaram inicialmente à Grã-Bretanha e os asiáticos, caracterizados pela diferença cultural e religiosa, chegaram mais tarde e se tornaram, o que ele chamou de, um “problema”. Nos anos de 1970, as lutas antirracismo dos dois grupos tendiam a se unificar sob a afirmação de uma identidade “negra”, definida pelo compartilhamento da diferença racial em relação à sociedade branca. Mas aí entrou a política de reconhecimento enfatizando o direito à diferença cultural e o inesperado privilégio da experiência afro-caribenha sobre a asiática.

“Negro se tornou a descrição mais comum dos afrodescendentes, enquanto os asiáticos tenderam a voltar a usar termos de identificação étnica específicos. Daí a atual descrição anômala – ‘negro asiático’ – que combina ‘raça’ e ‘etnicidade’”. (Hall, 2013, p 79)

A segunda confusão conceitual, continua Hall, leva em consideração as diversas situações no mundo em que etnia, e não a raça, era foco de violentos conflitos de exclusão como em países asiáticos, a exemplo da Indonésia ou orientais como a Síria entre outros tantos que brigam entre si num mesmo território. A terceira confusão conceitual se deu com o aumento significativo da discriminação e da exclusão baseadas na religião ou em um forte componente religioso, em particular contra as comunidades muçulmanas, relacionado à politização mundial do Islã. (Ibid. p 79)

Estas distinções de raça e etnia são discutidas pelo multicultural e pelo multiculturalismo; e por suas proximidades também estão o tempo todo se entrecruzando nos estudos políticos e nos estudos sociais da cultura. A diferença entre um termo e outro não está apenas na escrita, mas nas suas propostas de articulação e atuação políticas. Aliás, na prática estas duas propostas estão presentes nas políticas culturais brasileiras, principalmente quando envolvem culturalmente os negros e os indígenas.

O multicultural é um termo qualificativo e plural que descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retém algo de sua identidade original. Este multiculturalismo, no Brasil, está na tentativa de preservação da cultura afro-brasileira através das religiões de matrizes africanas. Já o “multiculturalismo é singular e substantivo e refere-se às estratégias políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidades geradas pelas sociedades multiculturais” (Ibid. p 57). Nestas estratégias, vamos ver os movimentos negros cobrando ações políticas na promoção da igualdade racial e, conseqüentemente, cultural. Portanto, enquanto uma expressão lida com as diferenças entre

os grupos e as formas de convivência em sociedade, a outra articula leis e regras, que tem como via a política, para possibilitar um possível equilíbrio governamental nas esferas de poder.

Há de se levar em consideração que a cultura se articula não só nas questões sociais, mas também nas questões políticas com estratégias de equilíbrio frente às diversidades que englobam gênero, religião, raça, etnia etc. Para explicar as tentativas de governar as sociedades multiculturais, Hall divide o multiculturalismo em seis estratégias.

- a) O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível ao *mainstream* (sociedade majoritária), baseado em uma cidadania individual universal, tolerando certas práticas culturais particularistas apenas no privado.
- b) O multiculturalismo conservador insiste na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria.
- c) O multiculturalismo pluralista avalia diferenças grupais em termos culturais e concede direitos de grupos distintos a diferentes comunidades dentro de uma ordem política comunitária ou mais comum.
- d) O multiculturalismo comercial pressupõe que, se a diversidade dos indivíduos de distintas comunidades for publicamente reconhecida, então os problemas de diferença cultural serão resolvidos (e dissolvidos) no consumo privado, sem qualquer necessidade de redistribuição do poder e dos recursos.
- e) O multiculturalismo corporativo (público ou privado) busca “administrar” as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro.
- f) O multiculturalismo crítico ou “revolucionário” enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência.

Em todas estas divisões do multiculturalismo, as estratégias políticas privilegiam os grupos que detém o poder e decidem em nome da diversidade dos indivíduos e suas distintas comunidades com o discurso de que estarão resolvendo os problemas, inclusive, das minorias. Neste sentido, Homi Bhabha (2010) observa que há uma tentativa de interromper os discursos ocidentais para mostrar as rupturas da modernidade e nelas apresentar as críticas.

Os “subalternos e ex-escravos” que agora se apoderam do acontecimento espetacular da modernidade, fazem-no em um gesto catacrético de reinscrição da “cesura” da modernidade e utilização desta para transformar o *locus* do pensamento e da escrita em sua crítica pós-colonial (Bhabha, 2010 p 340).

Refazer a crítica no pós-colonial com a assinatura do subalterno e, mais especificamente, do negro contemporâneo, significa, entre outras coisas, se apoderar da escrita que separava, e ainda

separa, os cultos dos menos cultos, e assinar as estratégias políticas e sociais no jogo de tomada de poder. Porque no centro da discussão do multiculturalismo estão as decisões políticas voltadas à cultura escrita em forma de leis, que muitas vezes não tem a participação negra de maneira direta. Os poderes que tomam estas decisões, como por exemplo os parlamentos, têm em sua maioria representações brancas e, portanto, o que lá se escreve privilegia uns e desfavorece ou dificulta outros. Ou, então, ignoram as diferenças sociais e políticas, enquanto falam de “igualdade”.

É importante, apesar de difícil, refletir sobre essas questões levando em consideração a necessidade de uma análise da história negra, com suas expressões culturais, e todas as estratégias governamentais para atender aos anseios das diversas comunidades em suas particularidades. Afinal, tudo isso não pode ser tratado como uma simples ideia de relações raciais, porque é bem mais do que isso. É uma questão de consciência, como observa Kabengele Munanga (2012), e precisa estar contemplada nas leis que tratam da cultura e reforçam a identidade do negro numa sociedade multicultural.

De acordo com Munanga (2012, p 11) essa negritude ou identidade negra se refere à história comum que liga de uma maneira ou de outra os grupos humanos que o mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros.

Se o processo de construção da identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados. Partindo desse pressuposto, não podemos confirmar a existência de uma comunidade identitária cultural entre grupos de negros que vivem em comunidades religiosas diferentes, por exemplo, os que vivem em comunidades de terreiros de candomblé, de evangélicos ou de católicos, etc. em comparação com a comunidade negra militante, altamente politizada sobre a questão do racismo, ou com as comunidades remanescentes dos quilombos (Munanga, 2012 p. 11).

Munanga sugere a necessidade de mostrar esta diversidade contextual considerando alguns componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva que passam pelos fatores: histórico, linguístico e psicológico. Numa aposta hierárquica nesta linha de raciocínio, a identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea destes componentes no grupo ou no indivíduo, mesmo que surgisse a pergunta sobre qual deles é mais importante ou qual deles seria suficiente para caracterizar a personalidade cultural na ausência dos outros dois. Portanto, é preciso examinar cada um destes fatores para se pensar o problema em torno da identidade negra.

Seguindo o raciocínio de Munanga, o fator histórico parece importante porque une os elementos diversos de um povo pelo sentimento de continuidade histórica vivido pela coletividade, sendo que o essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que liga seu passado ancestral, o mais distante possível, para se ter uma consciência histórica e um sentimento de coesão, segurança

e solidez. Munanga (2012, p 12/13) lembra que o afastamento e a destruição da consciência histórica eram estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados. E observa ainda que esta consciência histórica parece ser mais forte nas comunidades de base religiosa, como é o caso dos terreiros de candomblé, onde os mitos de origem africana ou as fundações conservadas pela oralidade são atualizados através de ritos e outras práticas religiosas.

Nas bases populares negras sem vínculos com as comunidades religiosas de matriz africana, a consciência histórica e, conseqüentemente, a identidade se diluíram nas questões de sobrevivência que toma o passo sobre o resto e pode desembocar num outro tipo de identidade: a da consciência do oprimido economicamente e discriminado racialmente. Na militância negra há uma tomada de consciência aguda de perda da história e, conseqüentemente, a busca simbólica de uma África idealizada (Ibid, p 13).

No segundo fator destacado por Munanga está o linguístico, que não se pode dizer que a crise identitária foi total até porque nos terreiros religiosos ainda persiste uma linguagem esotérica que serve de comunicação entre os deuses (orixás, inquices²⁸) e continua a ser um elemento de identidade. Assim como em algumas comunidades rurais isoladas que teriam conservado estruturas linguísticas africanas enriquecidas com vocábulos e expressões de língua portuguesa. (Ibid. p 13)

O terceiro e último fator é o psicológico que levanta um questionamento sobre o comportamento do negro em comparação ao comportamento do branco. Se esta diferença existir, poderia ser explicada pelo condicionamento histórico e suas estruturas sociais comunitárias e não com base nas diferenças biológicas, como defendem os racialistas? (Ibid. p 13)

Diante destes fatores apresentados por Kabengele Munanga sobre a diversidade contextual na qual a cultura negra está inserida, fica evidenciado que a identidade de um grupo funciona como uma ideologia que permite aos seus membros se definir em contraposição com de outros grupos. Ou seja, cada um deve conservar suas identidades distintamente, entendendo que pode haver manipulação por parte de um grupo dominante, que muitas vezes nutre o desejo separatista. E a separação se articula no campo político com a ideia de raça.

Para ser racista, coloca-se como postulado fundamental a crença na existência de “raças” hierarquizadas dentro da espécie humana. “Se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis” (Ibid. p 15).

²⁸ Inquice – de *nkisi*, plural *minkisi* – sagrado em quimbundo. Também é termo usado para objetos, fetiches e estatuetas que contêm espíritos chamados *mpungo*, que são divindades de origem angolana cultuadas pelos candomblés das nações angola e congo. Orixá – *òrisà* – divindade, deus do panteão yorubá.

2.3 Uma questão de raça

A discussão em torno do conceito de raça e os posicionamentos político, ideológico, social e cultural levantam diversos olhares entre os teóricos, que se aprofundam no campo político, social, econômico, religioso e histórico. Paul Gilroy (2001, p 43) observa que é “significativo que, antes da consolidação do racismo científico no século XIX, o termo ‘raça’ fosse empregado quase no mesmo sentido em que a palavra ‘cultura’ é empregada hoje”.

Semanticamente, a palavra “raça” e a consolidação do racismo científico nos levam para formas variadas de análise do racismo, com aprofundamentos diferenciados inclusive na sua significação, como já apontamos com Hall, Bhabha, Munanga, Moore e agora com Gilroy. Mas podemos acrescentar também Kwame Anthony Appiah (1997) que apresenta três diferenciações do racismo: racialismo, racismo extrínseco e racismo intrínseco para explicar a palavra e suas três significações, que em alguns dialetos do inglês, explica ele, são sinônimas e, na maioria dos dialetos, as definições não chegam a ser precisas.

A primeira doutrina é a visão – que chamarei de *racialismo* – de que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem, segundo a visão racialista, uma espécie de essência racial; e faz parte do teor do racialismo que as características hereditárias essenciais das “Raças do Homem” respondam por mais do que as características morfológicas visíveis – cor da pele, tipo de cabelo, feições do rosto (...). O racialismo está no cerne das tentativas do século XIX de desenvolver uma ciência da diferença racial, mas parece ter despertado também a crença de outro – como Hegel, anteriormente, e Crummell e muitos africanos desde então – que não tinham nenhum interesse em elaborar teorias científicas (Appiah, 1997, p 33).

Appiah continua com as definições, agora com o racismo extrínseco, que se fundamenta em “distinções morais entre os membros das diferentes raças” (Ibid. p 33). Significa que estes racistas acreditam na essência racial como qualidades moralmente relevantes o que, aliás, não se sustenta porque nenhum racismo é unicamente extrínseco e é por isso que ele se estrutura em forma de opressão. Já no racismo intrínseco são as “pessoas que estabelecem diferenças morais entre os membros das diferentes raças, acreditando que cada raça tem um status moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros” (Ibid. p 35).

Estes pontos já demonstram a tensão que se estabelece com as políticas culturais no campo dos estudos culturais e serve também para questão de gênero como o feminismo e as políticas sexuais nos movimentos gays e lésbicas, entre outros. A resposta, ou as respostas, para estes questionamentos sobre raça, gênero e etnia podem estar, segundo Hall (2013, p 277), na abertura

ambígua para a diferença e para as margens culturais que faz com que “um certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado por uma reação que vem do âmago das políticas culturais”.

A questão sobre raça nos leva a pensar o negro como imagem de uma existência subalterna social e na organização hierárquica de poder, como destaca um dos principais teóricos da atualidade sobre políticas africanas, Achille Mbembe (2014). Em seu livro *Crítica da razão negra*, ele pensa o conceito de “Negro” a partir da evolução do pensamento racial europeu que origina e carrega máscaras para cobrir com um manto de invisibilidade a condição do negro.

Para Mbembe, o nome Negro, por muito tempo, ficou associado a instintos inferiores e de forças caóticas, e teria sido inventado para significar exclusão, embrutecimento, degradação para ser abominado. “Na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital” (Mbembe, 2014, p 19).

Estas reflexões, algumas inquietantes, nos possibilita falar, portanto, de raça e racismo numa linguagem imperfeita e dúbia. Ora são análises de teóricos negros engajados em movimentos sociais, políticos e acadêmicos e ora são análises fortemente acadêmicas, mas que dão embasamentos nas diversas frentes de discussões, como bem observou Fanon (1983, p 17): “Damos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo que deve nos dar um dos elementos de compreensão da dimensão para além do homem de cor, haja visto que falar é existir de modo absoluto para o outro.”

A partir destes teóricos podemos olhar as velhas questões de heterogeneidade, diferença e liberdade ressuscitadas (ou acordadas, já que nunca morreram) para serem recontadas, desta vez pelos próprios vencidos e não mais apenas pelos vencedores, que vinham se apropriando da ideologia da mestiçagem para negar e desvalorizar a questão racial. Sempre houve uma tentativa de apagar²⁹ ou ocultar a contribuição dos afro-latinos e dos negros escravizados para o desenvolvimento histórico da América do Sul.

²⁹ A tentativa de apagamento com diversas manobras políticas pode ser vista a partir do Haiti que declarou independência em 1804, vinte anos após a dos Estados Unidos, e assim dá-se uma reviravolta na história moderna da emancipação humana. Essa discussão encontra-se, por exemplo, nos trabalhos de Du Bois, Stuart Hall, Mbembe, Franz Fanon, entre outros intelectuais negros. Vale lembrar que no decorrer do século XVIII, a colônia de São Domingos é exemplo de uma ordem social, política e econômica hierárquica chefiada por um número relativo de grupos brancos rivais, com um grupo de homens negros livres e mestiços e uma larga maioria de escravizados, entre os quais mais da metade nascidos em África. Diferente dos demais movimentos de independência, a Revolução Haitiana resulta de uma insurreição de escravizados e por conta dela, em 1805, se faz uma das mais radicais constituições, que interdita a nobreza, instaura a liberdade de culto religioso, critica os conceitos de propriedade e de escravatura, que a Revolução Americana se quer ensaiou fazer nestes moldes. A nova constituição do Haiti não pretendia apenas abolir a escravidão, autorizava, também, confiscar as terras dos colonos franceses, decapitados pelo caminho, grande parte da classe dominante. O radicalismo da constituição haitiana causou preocupação nos colonizadores da Europa e nos governantes

Mbembe (2014, p 39) observou, por sua vez, que cada comunidade é entendida como um corpo coletivo único e deixa de ser dotada de sua própria força para ser unidade de base de uma história conduzida. E por esta condução, “o negro é representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar a sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura de seu deus”. Ou seja, ele não teria condições, entre outras coisas, de narrar sua história, teria que esperar que outro o fizesse e o representasse.

Mas de repente, não é isso que está ocorrendo, ou seja, das reações resultantes das políticas culturais neste pós-moderno global, em que os grupos, comunidades e povos reivindicam espaço, estão a resistência agressiva à diferença. A hegemonia cultural, de até então, tenta restaurar o cânone da civilização ocidental, o ataque direto e indireto ao multiculturalismo, o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura, que seriam os pilares de sustentação da identidade e das culturas nacionais, segundo Hall. Isso significa, acrescenta, a defesa do absolutismo étnico e as novas xenofobias prestes a subjugar a Europa.

A ideia de sustentação da identidade e das culturas nacionais, com a retomada da hegemonia não são exclusividades dos europeus. No Brasil também é forte este sentimento, que Moore (2012, p 25) denominou de “mitoideologia” da democracia racial, causadora da insensibilidade sociorracial, que é produto do racismo. “O racista é imune a tudo quanto não sejam as razões para a manutenção dos privilégios unilaterais que desfruta na sociedade. O racismo retira dos seres humanos para perceber o sofrimento alheio, conduzindo-os inevitavelmente à sua trivialização e banalização”.

Moore observou que o mito da democracia racial, assim como o mito do “desenvolvimento separado”, na África do Sul, atuou como mitoideologia eficaz na manutenção do *status quo* sociorracial por praticamente um século, criando obstáculos para o avanço da sociedade tanto na África do Sul quanto no Brasil. E as transformações só foram possíveis graças aos esforços dos movimentos sociais negros que demonstraram ora de forma didática ora de forma intransigente e austera que o mito da democracia racial era uma perigosa falsa visão. E abria-se, assim, espaços para o debate sobre uma sociedade ou uma nação que admita seriamente as relações racistas e, conseqüentemente, precisaria avançar nas políticas em todos os setores.

americanos. Porque entre outros pontos da constituição estava o de abolir a distinção entre os nascimentos legítimos e ilegítimos e ainda levava às últimas conseqüências as ideias de igualdade racial e de liberdade universal. No decorrer do período atlântico, por onde se fazia o trânsito de escravizados, a Europa se inscreve progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo. E ao longo do século XVIII, surgem vários discursos em torno da natureza, das qualidades, traços e características dos seres humanos e, até mesmo, de populações inteiras, que são especificadas em termos de espécies, gêneros ou de raças em suas classificações.

As políticas afirmativas desmistificando a mitoideologia da democracia racial talvez tenha ganhado força no Brasil a partir dos anos 2000, justamente no período em que o próprio Estado manifesta publicamente sua preocupação com o crescente quadro de desigualdade sociorracial, derrubando o discurso do senso comum das relações interpessoais em que “o preconceito todo mundo tem” (Ibid. p 23).

A negação do racismo, que se dá há muito tempo, deu a entender que tudo estava bem na sociedade, distorcendo as desigualdades socioeconômicas entre as populações de diferentes “raças”, que estariam submetidas à inferioridade, levando que adotassem a postura de inconformadas e até mesmo “racistas às avessas”. (Ibid. 24) Quando algo se faz contra o *status quo*, os conservadores, quase sempre brancos e detentores do poder, sentem-se legitimados a organizar estratégias de repressão.

Em 2001 organizou-se a Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância em Durban, na África do Sul. O encontro serviu para identificar o racismo como uma grave ameaça para a paz mundial e um perigo de desagregação interna às nações. Ficou definido que os governos tinham obrigação de aplicar políticas que freassem e destruíssem as desigualdades sociorraciais.

Se este combate ao racismo e às desigualdades sociorraciais não chegassem tão tarde, possivelmente a ofensa sofrida por Clementina de Jesus em São Paulo quando se apresentava no Teatro Paramount teria uma punição e seria uma ação para desconstruir a democracia racial no Brasil que sempre foi um mito, mesmo com o racista negando tal quadro e tentando justificar o injustificável com o discurso da boa convivência. Aquela atitude demonstrava o resultado de uma sociedade que se organizou na desigualdade negando isso a ver com raça. É por conta disso que se discute a cultura negra como parte de um guarda-chuva que abriga outras culturas e seus muitos elementos no campo dos estudos culturais.

Por isso que é inócuo falar do negro no contexto cultural sem abordar raça, identidade e sociedade e não lembrar situações, como a de alguém que grita: “sai daí, sua negra!”, num palco em que uma negra velha cantava. A forma pejorativa como estas palavras são ditas já denota uma ofensa e um desrespeito que é agravado pela expressão “fora, macaco!”. Tal agressão não surge, no entanto, em São Paulo ou naquele teatro, justamente com Clementina de Jesus. A agressividade ao negro é algo da história da humanidade.

O cientista senegalês Cheikh Anta Diop³⁰ diz que estas agressões e violência contra o negro vem de um passado muito distante da humanidade e se assenta na singularidade violenta do

³⁰ Cheikh Anta Diop (1923-1986) – senegalês, físico, antropólogo, paleontologista, químico, linguista, egiptólogo e historiador faz parte de um dos intelectuais apresentados e debatidos por Carlos Moore no livro *Racismo & sociedade*

universo euro-semita que era propenso ao expansionismo, à guerra, ao individualismo, ao materialismo e à xenofobia. Ele afirma que a história recente da humanidade teria sido muito mais complexa e problemática do que os textos históricos surgidos da modernidade induzem a supor.

“A história da humanidade permanecerá na escuridão até que seja vislumbrada a existência de dois grandes berços – o meridional, que inclui toda a África, e o setentrional, que corresponde ao espaço euroasiático – onde o clima forjou atitudes e mentalidades específicas”³¹ (Moore, 2012, p 119). Fundamentalmente, explicou Diop, a humanidade havia desembocado em duas lógicas de evolução socioeconômicas opostas por terem sido o resultado da interação do homem com meios ambientais opostos.

2.4 Uma questão de cultura

Como estamos analisando Clementina de Jesus no campo da cultura, então, vamos demarcar um ponto de partida a partir das questões culturais e seus movimentos, inclusive com aquilo que Hall (2013) chamou de velhas correntes de pensamento, que seria a dicotomia entre os elementos velho/novo: a tradição e a modernidade, o passado e o presente. Neste processo de organização textual, vamos começar pela teoria da cultura, que Stuart Hall resume como o estudo das relações entre elementos e um modo de vida global. E acrescenta que a cultura não seria uma prática e nem apenas a soma descritiva dos costumes e culturas populares das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos de antropologia.

Ampliando um pouco o vasto conceito, a cultura passaria por todas as práticas sociais e seria a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos, que não está na arte, na produção, no comércio, na política e nem na criação de filhos, tratados como atividades isoladas, mas através do estudo da organização geral. O propósito analítico é entender como as inter-relações de todas estas práticas e padrões são vividas e experimentadas como um todo, em um dado período (Hall, 2013). Nestes relacionamentos podem ser incluídos ainda “a bondade natural, interioridade espiritual, sentimento e imaginação e vida comunitária” (Chauí, 1989, p 12).

(2012). Moore conta que era amigo de Diop, que teria insistido, na década dos anos de 1970, para que direcionasse suas pesquisas etnológicas no sentido do processo evolutivo para desvelar o poderoso impacto fenótipo ao longo da história dos humanos e, especificamente, sobre as relações entre os diferentes segmentos raciais que surgiram no escopo do que se denominou “humanidade moderna”. E muito do que Moore usa em seu livro, ele sustenta, que teria sido transmitido oralmente pelo cientista senegalês.

³¹ Conversa com Carlos Moore, durante uma entrevista realizada em Dakar, Senegal, em 1976.

Esta ideia do todo da cultura passa por organizações práticas, as atividades do dia a dia, a convivência interpessoal, com o mundo dos objetos, a natureza e a própria natureza humana, mas também passa pelas questões teóricas articuladas por seus pensadores durante as várias fases da humanidade. Em cada um destes momentos se sobressaem pontos que precisam ser observados, afinal, a cultura é um corpo em movimento, um tear que não se finda nunca, a construção de caminhos que se cruzam e se entrecruzam.

Um destes movimentos é denominado por Stuart Hall como rupturas³² significativas ou uma forma de atualizar o pensamento marxista nos estudos culturais. São temas debatidos a partir das velhas correntes rompidas, que se reagrupam em novos e velhos pensamentos para entender o pós-moderno, o pós-colonial ou o neomarxismo. Estas discussões são levantadas por Stuart Hall a partir de suas críticas, inicialmente, em Raymond Williams (2011), no livro *Cultura e sociedade*,³³ e depois em outros intelectuais ingleses como Hoggart e Thompson, ou seja, ele está criticando os teóricos que estão com os olhos voltados apenas à cultura europeia, mas que de qualquer sorte, estes intelectuais, propõem mudanças histórias em termos que estariam com seus conceitos ultrapassados, como: indústria, democracia, classes sociais e arte.

Inicialmente, vamos recorrer a Williams para abordar as transformações e significação de algumas palavras desde as últimas décadas do século XVIII até a primeira metade do século XIX e assim entender a ruptura estruturada na linguagem e, conseqüentemente, na comunicação interpessoal e na comunicação de massa. Por isso, a nova compreensão e significação das palavras indústria, democracia, classe, arte e cultura são importantes no momento de mudanças e, portanto, de rupturas. E estas palavras funcionam na estrutura moderna de significados para as instituições sociais, políticas e econômicas da Europa e, ainda, marcam profundos reflexos também no resto do mundo, principalmente nos países capitalistas.

Seguindo relativamente uma ordem cronológica, a primeira palavra destacada por Williams é indústria, que está atrelada ao período da Revolução Industrial, sendo que seu uso nas últimas décadas do século XVIII tornou-se coletiva para as instituições manufatureiras e produtivas. Ela é considerada uma instituição, um corpo de atividade e não simplesmente um atributo humano. A palavra industrial, que descreve pessoas, é acompanhada, no século XIX, por industrial que descreve as instituições.

³² A hegemonia cultural e a linguagem são momentos de ruptura que marcam os estudos culturais, assim como o feminismo e a raça, a partir da década de 1970, que ganham força a partir da organização dos movimentos sociais das mulheres e dos negros. Portanto, foi necessário repensar as questões de hegemonia e desigualdade nas sociedades culturalmente dominantes.

³³ Raymond Williams apresenta em *Cultura e sociedade* seus principais pensamentos e interpretações sobre como se relacionam a cultura, o público, os meios de comunicação, as formas de expressão, de convivência e os produtos culturais. Este livro, publicado em 1958, destaca temas desdobrados pelos intelectuais que analisam e debatem cultura e o estudos culturais.

Williams (2011, p 16) vai dizer ainda que “o rápido crescimento da importância dessas instituições é considerado como a criação de um novo sistema, que na década de 1830, é chamado pela primeira vez de industrialismo”. Em parte esta nomeação se dá pelo efeito transformador nos métodos de produção, que resulta em mudanças na sociedade, por conta da industrialização e, conseqüentemente, ocorrem as transformações culturais, com o surgimento da classe operária. Da mesma forma, ele lembra que a expressão revolução industrial foi usada pela primeira vez por autores franceses na década de 1820 e gradativamente adotada no decorrer do século por escritores ingleses em uma analogia a revolução francesa de 1789.

A segunda palavra importante assinalada por Williams é democracia, que vem do grego como “governo do povo”, mas que só passou a ser usada no inglês à época das revoluções americanas e francesas e torna-se parte do vocabulário político. Democratas, no começo do século XIX, eram considerados agitadores perigosos e subversivos das multidões. “Indústria, para indicar uma instituição, começa aproximadamente em 1776; democracia, como uma palavra prática, deve ter mais ou menos a mesma data” (Ibid. p 17). É importante ressaltar que democracia passa ser utilizada como estratégia política para apaziguar as divergências, mas também tornou-se caminho para todas formas de reivindicações culturais.

Já a palavra classe ganha outro sentido a partir de 1772, quando então significava uma divisão ou grupo de escolas de ensino e aprendizagem, e só no final do século XVIII que a estrutura moderna, em seu sentido social, começa a ser construída. Inicialmente tem-se o termo classes inferiores para expressão ordens inferiores e depois, na década de 1790, surgem classes superiores, classes médias e classes medianas. Em 1815, mais uma significação, desta vez classes trabalhadoras, e em 1820 surge então classes altas.

Ainda sobre a palavra classe, Williams acrescenta que “as expressões preconceito de classe, legislação de classe, consciência de classe, conflito de classe e luta de classes seguem no decorrer do século XIX. A expressão classe média alta só é ouvida pela primeira vez na década de 1890; e classe média baixa só no século XX” (Ibid. p 17).

A quarta palavra é arte e também passa por transformação significativa, a exemplo de indústria. O sentido original era de habilidade, como atributo humano, e depois passa a ser uma espécie de instituição, um corpo estabelecido de atividades, por isso que segue o mesmo sentido da indústria. Portanto, com a nova significação, artista passou a ser a pessoa com habilidades específicas ou alguém especial (Ibid. p 18).

Nesta espécie de instituição estão agregadas no conjunto a literatura, a música, a pintura, a escultura e o teatro, porque estas artes tinham algo em comum e distintas de outras habilidades humanas. Dessa forma se explica a necessidade de separar a conceituação de artista e artesão, bem

como de gênio (tipo de pessoa especial) e talento. Estas transformações são o registro do propósito da arte e de suas relações com outras atividades humanas e com a sociedade como um todo.

Por último, a quinta palavra: a cultura que, segundo Raymond Williams (2011), significava a “tendência a crescimento natural” e, por analogia, um processo de treinamento humano. Ele explica que tais modificações teriam ocorrido no século XIX quando passou a significar um estado geral ou hábito da mente, algo próximo a ideia de perfeição humana. E depois como uma situação geral de desenvolvimento intelectual em uma sociedade como um todo e como o corpo geral das artes. Lembra ainda que neste mesmo século significou todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual e neste sentido, cultura passou a ser o que vamos ter como compreensão hoje, um caleidoscópio para espiar as sociedades, os povos, os grupos sociais.

Mas entre todas as palavras destacadas neste momento de ruptura na linguagem demarcando o processo de transformação nas sociedades na virada do século XIX para o século XX, cultura é a que mais surpreende e também a que traz questões produzidas pela mudança histórica, social, econômica e política, conseqüentemente, é a mais complexa. “A ideia de cultura seria mais simples se ela tivesse sido uma reação apenas ao industrialismo, mas ela foi também, bastante claramente, uma reação aos novos desenvolvimentos políticos e sociais, à democracia” (Ibid. p 20). Williams completa que “nos casos em que cultura significou um estado ou hábito da mente, ou o corpo de atividades intelectuais e morais, ela hoje significa também todo um modo de vida. Esse desenvolvimento, como cada um dos significados originais e as relações entre eles, não é acidental, e sim geral e profundamente significante” (Ibid. p 20).

Depois de apresentar as transformações na linguagem, com destaque para mudança no significado social, político e econômico das cinco palavras, fica mais claro a importância de Raymond Williams para os estudos da cultura, assim como E. P. Thompson³⁴ (*A formação da classe operária inglesa*) e as produções de Richard Hoggart,³⁵ com o livro *As utilizações da cultura*.

³⁴ Edward Palmer Thompson é um dos principais historiadores marxistas (da linha da história social) de todos os tempos, e um dos primeiros intelectuais, junto com Williams, a se dedicar aos estudos culturais. *A formação da classe operária inglesa* (1963), publicado em três volumes, trabalha com a tese que entre 1790 e 1832 ocorreu na Inglaterra a transformação de grupos heterogêneos de trabalhadores, que se viam numa classe operária com identidade própria e efetiva consciência de classe, no sentido marxista, e continuou esta trajetória nos anos seguintes. Thompson salienta que o fator crucial não foram as condições objetivas externas ou estruturais do capitalismo industrial, mas a própria experiência e ação coletiva dos grupos de trabalhadores em oposição as classes superiores da sociedade inglesa.

³⁵ Richard Hoggart foi um dos fundadores do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, na Universidade de Birmingham (1964) e um dos responsáveis pela prestigiada *New Left Review*, juntamente com Raymond Williams e E. P. Thompson. Sua obra, *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos* (1973-1975), publicada em 1957, oferece uma análise original de um contexto histórico em que o sistema heterogêneo de valores, códigos e práticas culturais das classes trabalhadoras urbanas se viu confrontado com as mudanças políticas, econômicas e socioculturais do pós-guerra.

O livro de Hoggart teve como referência o “debate cultural” há muito sustentado nas discussões acerca da sociedade de massa, bem como na tradição do trabalho intelectual identificado com Leavis e a revista *Scrutiny*. Cultura e sociedade reconstruiu uma longa tradição definida por Williams como aquela que, em resumo, consiste do “registro de um número de importantes e contínuas reações a ... mudanças em nossa vida social, econômica e política” e que oferece “um tipo especial de mapa pelo qual a natureza das mudanças pode ser explorada” (Hall, 2013 p 144).

Hoggart se mostra pessimista sobre algumas mudanças e diz que as reminiscências da antiga cultura urbana do povo está se destruindo e que de certa maneira a nova cultura de massas é menos saudável do que a cultura que estava sendo substituída. Por outro lado, a “distinção entre as atitudes “antigas” e “novas”, embora não seja muito nítidas, é suficientemente clara para se tornar útil” (Hoggart, 1973, p 29).

Segundo o que já foi apontado por Williams, o termo classe se associa ao termo proletário significando outro conceito, o de classes proletárias, que para Hoggart pode ser conceituado por “Nós” e “Eles”. A divisão está relacionada ao mundo do trabalho, ao capitalismo e à industrialização.

A noção de grupo é reforçada pelo isolamento em que o grupo se mantém, pela concepção de que o mundo se divide em “Nós” (os membros do grupo) e “Eles”, os que estão de fora. (...) “Eles” é a palavra geralmente empregada pelos membros do proletariado para os seus habitantes se referirem. “Eles” é uma figura dramática compósita, a personagem principal da expressão moderna e urbana da antiga relação rural camponês – senhor da terra. “Eles” são todo e qualquer membro das outras classes, à exceção dos raros membros dessas classes que os trabalhadores conhecem individualmente (Hoggart, 1973, p 87).

Na visão de Stuart Hall, estes intelectuais sinalizam o caminho (com as rupturas) para se estudar a cultura, retirando do então contexto puramente das artes (da relação alta e baixa cultura) e passando para o domínio das ideias e, acima de tudo, para o aspecto político das relações em sociedade, de forma mais democrática. Portanto, é preciso estudar atentamente a movimentação da sociedade e, principalmente, das pessoas e de tudo que está relacionado em torno destas pessoas no convívio entre si, com a natureza e com os objetos que compõem seu contexto social e político. É claro, lembrando, que indústria, classe, arte, democracia e cultura passam a fazer parte disso tudo.

Hall teve como propósito, nesta análise, entender como as inter-relações de todas estas práticas e padrões são vividas e experimentadas num dado período. Por isso a importância de olhar com atenção os velhos pensamentos com as novas correntes e analisá-las em sua temporalidade sem, no entanto, perder o fio condutor: a condição humana, o homem.

Na série de análises que fez sobre os textos de diversos pensadores, Stuart Hall foi olhando os aspectos bons e ruins para chegar na definição dos estudos culturais e nas rupturas que até então estavam nas teorias em Marx e seu total distanciamento às questões de raça. Mas enfim, Williams

foi um dos primeiros a ser criticado pela “estrutura da experiência”, que Hall julgou ser vulgar e materialista.

Seu posicionamento se dirige contrariamente à operação literal da metáfora base/super estrutura, que no marxismo clássico conferia o domínio das ideias e significados às superestruturas”, concebidas como meros reflexos determinados de maneira simples pela base, e sem qualquer efetividade social própria. Quer dizer, o argumento de Williams é dirigido contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico (Hall, 2013, p 150).

Um segundo momento é quando Williams leva em conta a crítica de E. P. Thompson sobre seu livro *A longa revolução* (1961)³⁶ e é deste ponto que Stuart Hall continua analisando os dois intelectuais e criticando seus textos para esboçar uma linha de pensamento para os estudos culturais, mas já incluindo a dialética que passa ter, junto com a cultura, sentido e valor ou “cultura” e “não cultura”. São mudanças nas concepções de cultura ligadas às transformações industriais, econômicas e sociais que alteram, por sua vez, a concepção política de cultura.

Ele define cultura ao mesmo tempo como os sentidos de valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais são incorporados. Williams junta esses dois aspectos – definições e modos de vida – em torno do próprio conceito de cultura. Thompson reúne os dois elementos – consciência e condições – em torno do conceito de “experiência.” Ambas as posições envolvem certas oscilações complicadas em torno dessas palavras-chave. Williams absorve tão completamente as “definições de experiência” ao nosso “modo de vida”, e ambos em uma indissolúvel prática-em-geral, real e material, a ponto de perder de vista qualquer distinção entre “cultura” e “não cultura” (Hall, 2013, p 155/156).

Mas a principal crítica de Hall a Thompson está no conceito de “base/superestrutura” que não estaria trabalhando a dialética e, portanto, conceituar a cultura economicistas e não focar nas pessoas seria um erro. Ou seja, haveria a necessidade de uma revisão nas ideias marxistas para avançar nos estudos culturais e fazer a quebra das estruturas, a ruptura, em que se unem o velho e o novo. Destas novas formas marxistas saem também a preocupação com as questão de gênero, classe, etnia e raça com as quais os estudos culturais estão hoje preocupados.

³⁶ Num tom duro de um debate que empreendeu em 1979, Thompson partiu de um “repúdio sem reservas ao epíteto de ‘culturalismo’ aplicado à tradição historiográfica marxista da qual é considerado representante”, para lembrar que, quando criticou, em 1961, o livro de Raymond Williams, procurou opor as pretensões de Williams a uma história cultural “como todo um sistema de luta”. (MATTOS, Marcelo Badaró, *Thompson no Brasil*. Revista Outubro, nº 14) <<http://revistaoutubro.com.br/blog/edicoes-antiores/revista-outubro-n-14/>> acessado no dia 21/02/2015, às 20h.

2.5 Uma questão de descrição cultural

A exposição de Clementina de Jesus nos veículos eletrônicos de comunicação ou nos impressos mostrava quase sempre uma negra velha afável, maternal, a grande Mãe Preta, mas, por outro lado, retratava o senso que se tem da velhice, do corpo cansado, propenso a dor e as doenças devido ao peso da idade e de um tempo que já passou, que está lá trás, como uma fotografia amarelada no álbum de família. Esta mesma imagem de um ontem aponta para um hoje carregado de ambiguidade entre passado e presente, entre a tradição e modernidade. Era Clementina trazendo para música popular brasileira uma história de negritude que não tinha sido contada pela voz negra de quem descendia em linha direta da senzala.

Esta temporalidade marca a tensão na dialética novo/velho, marxismo/neomarxismo, moderno/pós-moderno ou nas questões não resolvidas (como racismo) numa sociedade que passou por transformações políticas, econômicas, sociais, religiosas e culturais e continua enfrentando problemas depois das transições do Brasil monárquico ao republicano, do Brasil de sistema escravocrata ao liberal, do Brasil da ditadura à redemocratização. Ou seja, o racismo tornou-se esta tensão do passado no presente que se reproduziu na música.

As questões culturais neste processo de constantes tensões e das transformações pelas quais o Brasil passou (no trânsito passado/presente) levou o negro a se articular num lugar negro, mesmo tendo diante de si o discurso amoroso do sincrético e a falsa ideia de democracia das raças. As comunidades negras caminharam por uma zona de fronteira nem sempre fácil e muito menos desejável, mas que não deixava de ser uma área de intenso intercâmbio e de compreensão mútua desde que os avanços não ultrapassassem demais os limites de classe e as esferas de tomadas de poder. Mesmo assim, travaram-se disputas eternas, em território fértil para mágoas e xenofobias tácitas.

O jogo político sempre esteve intenso em campos econômicos, religiosos, sociais e, sobretudo, culturais. Aliás, são nestes campos que vamos olhar Clementina de Jesus, que traz em si a ambivalência produtora de sentido, o alicerce que assenta e concebe o lugar do homem como um espaço de cultura e também de conflitos, de embates, de tensões entre as políticas culturais voltadas às comunidades negras e às demais comunidades das minorias.

É interessante destacar que na era industrial todos chegam à velhice como corpo improdutivo no mercado de trabalho, entre os quais o doméstico. Mas há um processo transformador nesta passagem, uma ruptura social/cultural que se aplica a Clementina ao transitar para o campo da arte. Este mesmo corpo, ora velho, agora artisticamente produtivo, interessa à

indústria fonográfica, ao mundo do entretenimento, a partir do seu canto ancestral que se torna referência no contexto da cultura negra contemporânea.

Estamos diante de uma mulher desenhada à imagem de um país das tensões provocadas por questões raciais, étnicas, religiosas, sociais e de costumes fortemente marcado por elementos africanos e pelos rastros da escravidão. Com o avanço da produção econômica, a crítica pós-colonial aponta para o acirramento do quadro da desigualdade social e o agravamento dos abismos entre o mundo dos abastados e o mundo daqueles que vivem em situação de pobreza. Estamos diante da briga de classe, das omissões e invisibilidades residuais das práticas hegemônicas no campo cultural.

Frente às tensões é provocador ver aquela senhora simpática, expressiva e maternal soltando sua voz potente, grave, como algo saindo das entranhas do tempo para inquietar a todos. Como destaca Bhabha (2010), são os subalternos e ex-escravizados se apoderando do acontecimento espetacular para transformar o *lócus* do pensamento e da escrita em sua crítica pós-colonial. Ou então como uma aposta benjaminiana na era da reprodutibilidade técnica em que se confirma o tecido do capital que incorpora tudo, de onde se rompe de dentro, fazendo surgir o subalterno na cena espetacular.

Neste trânsito temporal e de lugar que se insere o corpo performático de Clementina de Jesus como gesto de reinscrição do negro nos estudos culturais. E a imagem que temos para fazer tal descrição é de uma negra velha que veste um vestido branco rendado e cobre à cabeça um lenço em forma de turbante conotando ao mesmo tempo uma rainha africana em seu pleno reinado ou uma vendedora ambulante de doces, caldos e salgados³⁷ e que caminha por uma rua qualquer nas tradicionais festas religiosas que acontecem Brasil a fora em alguns períodos do ano. É esta senhora, esta representação, que será absorvida pela indústria cultura para ser consumida como parte de uma cultura brasileira que estava em vários lugares, mas ainda não estava na mídia e nem no mercado em forma bruta.

Por esta perspectiva de análise, vamos olhar então o lugar, aquele que deixa de ser concebido a partir de identidades naturalizadas e passa a ser entendido como referência que se mantém no contexto social, seja como uma idealização – a exemplo dos grupos étnicos considerados na diáspora, como os negros – ou então como um projeto construído individual e coletivamente no cotidiano a partir de suas experiências e demandas.

³⁷ A prática de venda de comidas nas ruas, principalmente caldos e doces, começa no Brasil colônia e continua depois no Brasil República em muitas capitais, como Salvador e Rio de Janeiro. A comercialização se dava basicamente por mulheres negras, anteriormente a mando de suas senhoras e depois como trabalho informal para o sustento familiar. Por questões de higiene e de saúde este tipo de comércio se modificou. Caldos, por exemplo, já não se vendem nas ruas.

A dimensão de lugar nos leva para o entre-lugar, usado por Homi Bhabha (2010), e que se situa nestas margens em que as identidades estão em construção e tende a resolver de alguma maneira os essencialismos³⁸ apresentados no impasse entre passado e presente, reconhecendo a presença e a participação de forças heterogêneas naquilo que se definiu como o “local da cultura”, que poderia ser os locais das culturas ou a diversidade, os deslocamentos, os estranhamentos, os hibridismos. Daniela Martins (2011) lembra que a expressão entre-lugar é cunhada por Bhabha, um dos autores dedicados à constituição do pensamento pós-colonial, e se caracteriza pela atenção ao que esteve à margem de um conhecimento hegemônico acerca dos procedimentos civilizatórios colonizadores.

Antes de avançar nestas teorias, vamos abrir um parênteses para dizer que este termo aparece pela primeira vez no trabalho do brasileiro Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1978), onde traçou uma compreensão teórica e historiográfica dos estudos culturais. E no ensaio de abertura está *O entre-lugar do discurso latino-americano* e nele o entre-lugar é visto como aquele espaço dos deslocamentos, da assimilação, da mistura, da mestiçagem, mas com um olhar voltado para América Latina, onde o europeu chegou para “conquistar” utilizando o discurso da compreensão, do conhecimento para depois destruir culturalmente e até fisicamente os habitantes nativos, como destacou Todorov (2010). Bhabha usa também esta expressão, mas não se refere a Santiago, enfim, fecha-se o parênteses.

O conceito de entre-lugar (no singular ou no plural) tem como proposta definir alguns enquadramentos para a compreensão de dinâmicas transformativas da tessitura social contemporânea, experiências afetivas, éticas, estéticas e políticas que encarnam as condições do presente, com possibilidades de novos contextos e intertextualidades. Martins (2011) acrescenta que as contribuições de Bhabha na abordagem dos entre-lugares se somam aos esforços empreendidos na constituição do pensamento pós-colonial, na produção de interpretações das experiências de contato intersubjetivo e intercultural como experiências inventivas.

A partir do entretempo ou cesura-temporal que emerge a tensão como símbolo da continuidade do progresso e a temporalidade do signo do presente. Aliás, este “signo do presente” é a “performatividade da prática discursiva, os *récits* do cotidiano, a repetição do empírico, a ética da auto encenação, os signos interativos que marcam as passagens não-sincrônicas do tempo nos arquivos do “novo”” (Bhabha, 2010, p 338). O autor fala destes movimentos demarcando que o presente e o futuro são resultados do passado e que os deslocamentos resultantes deste entre-lugar é

³⁸ Essencialismo como a doutrina que dá à essência uma realidade, uma anterioridade ou um valor superior ao da existência (Lalande, A. *Vocabulário técnico e crítico de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999). E aqui está sendo usado no sentido de definir uma forma de compreensão do lugar como algo essencialmente tradicional e impermeável à experiência presente.

também um lugar do híbrido, dos encontros entre os diferentes, da ressignificação de passado em, agora, passado “projetivo”.

Ao quebrar esses “amalgamas” da modernidade, torna-se visível a contra-modernidade pós-colonial. O que Foucault e Anderson recusam como “retroversão” emerge como uma retroatividade, uma forma de reinscrição cultural que se move *de volta para o futuro*. Eu chamarei de passado “projetivo”, uma forma do futuro anterior. Sem o entre-tempo pós-colonial o discurso da modernidade não pode, acredito, ser escrito; com o passado projetivo ele pode ser inscrito como uma narrativa histórica da alteridade que explora formas de antagonismo e contradição social que ainda não tiveram uma representação adequada, identidades políticas em processo de formação, enunciações culturais no ato do hibridismo, no processo de tradução e transvalorização de diferenças culturais (Ibid. p 347).

A partir da conceituação de entre-lugar apresentado por Homi Bhabha, é possível pensar estas variações, estes deslocamentos, estas diversidades culturais nas quais consta a cultura negra e seus desdobramentos, mas vamos perceber o quanto sua definição sempre esteve no corpo. No corpo negro, segundo a cosmovisão africana, que iremos abordar mais adiante ao tratar da ancestralidade.

Enquanto isso, vamos ver as conceituações de cultura, segundo Zygmunt Bauman (2012). Ele lembra que originalmente, na segunda metade do século XVIII, a ideia de cultura foi cunhada para distinguir as relações humanas dos fatos “duros” da natureza. Então, “cultura significava aquilo que os seres humanos podem fazer; natureza, aquilo a que devem obedecer” (Bauman, 2012, p. 12).

Percebemos que o conceito de cultura carrega complexidade de noções e exige cautela, principalmente quando se quer dar resposta a diversos problemas enraizados em interesses divergentes nas áreas sociais, literárias, estéticas, antropológicas e religiosas. Enfim, estamos em “um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara” (Hall, 2013 p 147). Por isso, Hall busca em Raymond Williams a concepção de que cultura é, em si mesma, socializada e democrática, um modo de vida global, um domínio das ideias e que se liga às práticas sociais (Ibid, p 147). Já Bauman (2012, p 12) vai dizer que:

A tendência geral do pensamento social durante o século XIX, culminando com Émile Durkheim e o conceito de “fatos sociais”, foi “naturalizar” a cultura: os fatos culturais podem ser produtos humanos; contudo, uma vez produzidos, passam a confrontar seus antigos autores com toda a inflexível e indomável obstinação da natureza – e os esforços dos pensadores sociais concentrados na tarefa de mostrar que isso é assim e de explicar como e por que são assim. Só na segunda metade do século XX, de modo gradual, porém contínuo, essa tendência começou a se inverter: havia chegado a era da “culturalização” da natureza .

Se definir cultura é complexo, Zygmunt Bauman acirra o debate nesta fogueira de conceituação ao fazer uma revisão crítica pelo viés das ciências sociais. Ele vai dos gregos antigos ao pós-estruturalismo para examinar as principais correntes de pensamento que analisaram o

significado de cultura na sociedade. *No ensaio sobre conceito de cultura* (2012), ele põe fogo na discussão, mas também desfaz algumas confusões produzidas pela tentativa de colocar o processo cultural no interior do discurso científico.

Para Bauman, o uso do termo “cultura” está arraigado na camada comum pré-científica da mentalidade ocidental que todo mundo conhece bem a partir de sua experiência cotidiana. Dessa forma, “nós reprovamos uma pessoa que não tem conseguido corresponder aos padrões do grupo pela “falta de cultura”. Enfatizamos repetidas vezes a “transmissão de cultura” como principal função das instituições educacionais” (Bauman, 2012, p 90). Observa ainda que temos a tendência de classificar aqueles com quem travamos contato segundo seu nível intelectual. Portanto, uma pessoa culta, em geral, quer dizer instruído, educado, cortês, requintado, nobre e, por outro lado, existem aqueles que não teriam qualquer destes atributos. Estas são noções cunhadas na modernidade iluminista.

Em *A interpretação das culturas* (2011), Geertz segue uma outra linha teórica e propõe que as culturas devem ser interpretadas como se fossem textos e não como ciência que tenta explicar fenômenos subordinando-os a leis gerais. Ele entende que leis científicas ajudam a entender o movimento dos planetas ou a queda dos corpos, mas não sobre culturas. E para explicar seu ponto de vista, dá como exemplo a piscadela, ou seja, um movimento do olho, que pode ser descrito como uma contração das pálpebras. Para tanto, descreve dois garotos piscando rapidamente o olho direito, sendo que um deles é um tique involuntário e no outro uma piscadela conspiratória a um amigo. Como movimento, os dois são idênticos, mas numa observação, que Geertz chama de “fenomenalista”, não há como dizer quem deles pisca como tique nervoso, porém, a diferença entre um e outro existe. A situação, no entanto, se complica um pouco mais se entrar um terceiro garoto que decide se divertir com seus companheiros e passa a imitar de forma propositada o piscar do primeiro garoto.

Ocorre, porém, que este garoto não está piscando nem tem um tique nervoso, ele está imitando alguém que, na sua opinião, tenta piscar. Aqui também existe um código socialmente estabelecido (ele irá “piscar” laboriosamente, superobviamente, talvez fazendo uma careta – os artifícios habituais do mímico) e o mesmo ocorre com a mensagem. Só que agora não se trata de uma conspiração, mas de ridicularizar. Se os outros pensarem que ele está realmente piscando, todo o seu propósito vai por água abaixo, embora com resultados um tanto diferentes do que se eles pensassem que ele tinha um tique nervoso (Geertz, 2011, p 5).

A partir deste exemplo é possível perceber a necessidade de associar este gesto de piscar a categorias familiares à nossa própria existência e discernir, dentro do contexto, o que é algo ridículo, desafiante, irônico, uma zanga ou um deboche. Para Geertz, procedimentos metodológicos

convencionais como subordinar fenômenos a leis, ou construir modelos teóricos e testá-los empiricamente, não garantem acesso a tal conhecimento.

Esta ilustração da piscadela nos leva a compreender que a cultura de uma sociedade precisa ser interpretada para ser descrita e, posteriormente, normatizada por intermédio de regras. A interpretação, por outro lado, pode não refletir – como o próprio Geertz chama a atenção – o que os nativos de uma determinada comunidade pensam e que eles podem apenas fazer simulações inteligentes do que estão, de fato, pensando.

2.6 Outra questão de cultura

Os estudos realizados por diversos teóricos demonstram que cultura carrega em sua gênese a ambiguidade. Bauman tentou desemaranhar as incoerências, por isso dedicou alguns bons anos (mais de três décadas) a pesquisar sob a perspectiva de um olhar sociológico os aspectos da realidade social que precisavam ser apreendidos, descritos e representados.

A ambivalência central do conceito de “cultura” reflete a ambiguidade da ideia de construção da ordem, esse ponto focal de toda a existência moderna. A ordem construída pelo homem é inimaginável sem a liberdade humana de escolher, a capacidade humana de se erguer acima da realidade pela imaginação, de suportar e devolver suas pressões. Inseparável, contudo, da ideia de uma ordem construída pelo homem está o postulado de que essa liberdade deve afinal resultar no estabelecimento de uma realidade a que não se possa resistir – na noção de que a liberdade deverá ser empregada a serviço de sua própria anulação (Ibid. p 18/19).

Bauman viu nesta ambiguidade, a ambivalência produtora de sentido, algo como um alicerce para se conceber o habitat humano como mundo da cultura entre criatividade e regulação normativa para que o homem pudesse ter liberdade. E nesta concepção se construiu a ideia de cultura como uma invenção histórica instigada pelo impulso de assimilar experiências. A complexidade do confronto de uma tarefa historicamente determinada de construção da ordem se elevou à categoria de paradoxos existenciais da humanidade. “Quando traduzida como problema filosófico, a ambivalência real da vida se torna um paradoxo lógico. Não há mais a questão de enfrentar a ambivalência que estrutura o fluxo da vida real” (Ibid. p 21).

Avançando nos conceitos, Zygmunt Bauman entendeu que cultura comporta todas as marcas desse impulso filosófico, incorporando ainda a visão da moderna condição humana. Portanto, seu objetivo foi o de superar a oposição entre autonomia e vulnerabilidade³⁹, concebidas como

³⁹ Segundo Bauman, o paradoxo que surge do discurso cultural é entre *autonomia* e *vulnerabilidade* e, portanto, o ser humano autônomo só pode ser frágil. Porque não seria possível a ausência de uma formação sólida sem

proposições, enquanto encobre a contradição, do que ele chamou, de “vida real” entre o autônomo e o vulnerável ou, então, entre a tarefa da autoconstituição e o fato de ser constituído.

Outra questão sobre o discurso de noção de cultura encontra-se aplicada na antropologia ortodoxa, que teria um sistema coerente de pressões apoiadas por sanções, valores e normas interiorizadas, além de hábitos que asseguram a repetitividade e, claro, a previsibilidade da conduta individual e a monotonia da reprodução e da continuidade no decorrer do tempo. “Cultura neste sentido, queria dizer, em outras palavras, preencher o vazio deixado pelo desaparecimento da ordem preordenada (seja como experiência factual, seja como artifício exploratório)” (Ibid. p 23).

A narrativa antropológica ortodoxa da “cultura” surgiu, segundo Bauman, no período da era moderna, caracterizado por um pânico à desordem, ao mesmo tempo como teoria da coerência social e um apólogo. E as duas noções de cultura estavam em oposição, uma negando o que a outra proclamava. A cultura artística explicava por que os meios e métodos humanos não permanecem, enquanto a cultura da antropologia ortodoxa diz que eles são duradouros, obstinados e difíceis de mudar.

Bauman coloca as duas noções frente a frente e reitera que a primeira era a história da liberdade humana, da aleatoriedade e contingência de todas as formas de vida produzidas pelo homem. Já a segunda, atribuía à liberdade e à contingência papel semelhante ao dos mitos etiológicos, concentrando-se nas maneiras pelas quais seu poder de destruição da ordem é esvaziado e sem consequências. Enfim, ele conclui que a cultura da antropologia ortodoxa prevaleceu nas ciências sociais por mais ou menos um século.

A cultura, como tende ser vista agora, é tanto um agente da desordem quanto um instrumento da ordem; um fator tanto de envelhecimento e obsolescência quanto de atemporalidade. O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autopetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “autopetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo (Bauman, 2012, p 28).

Depois destas colocações, é possível pensar que os fenômenos culturais reúnem uma matriz de permutações possíveis e não uma coletânea finita de significações. E isso é um convite à mudança e também, ao mesmo tempo, uma fábrica e um abrigo da identidade ou das identidades.

Enfim, o emaranhado conceitual de cultura nos leva para muitos caminhos e creio ser prudente definir alguns pontos desta conceituação, como: a) hierarquia, b) diferença e c) conceito

subdeterminação e contingência. Ele complementa que “o íntimo vínculo entre autonomia e fragilidade só se torna um “paradoxo” quando concebido como um problema da filosofia, que tende, por sua natureza, a procurar *Eindeutigkeit* (não ambiguidade), lógica, coerência e clareza num mundo que não tem qualquer dessas características, e a tratar toda ambivalência como um desafio à razão” (2012, p 20).

genérico de cultura. Estes três conceitos estão nos *Ensaio sobre o conceito de cultura* de Zygmunt Bauman e nos permite fazer alguns cruzamentos com a noção de cultura negra e à diáspora africana, principalmente quando se fala em hegemonia cultural, como se houvesse necessidade de nivelamento. E a noção hierárquica busca explicar isso como algo adquirido ou qualidade singular de ser ao mesmo tempo a “essência” definidora e a “característica existencial” descritiva da criatura humana como ser de uma cultura (Ibid, p 90).

Esta noção hierárquica retoma alguns pontos que estamos desenvolvendo ao longo desta discussão sobre cultura, mas que aqui serve para apontar este caráter classista e econômico, que em vários momentos a cultura hegemônica europeia branca adotou até como tentativa de se distanciar das culturas “baixas” das américas e das africanas. A diferença também estaria posta entre as classes. Arendt (1992, p 250) observou que “a cultura adquiriu um valor de esnobismo para o europeu e para apreciá-la é preciso ter status de educado”. Já na concepção de cultura negra entram questões como ancestralidade⁴⁰, anterioridade, diversidade e integração. E tudo isso escrito, desenhado, tatuado na extensão do corpo.

Quando falamos no corpo como elemento de amálgama na cultura de matriz africana, estamos voltando em Clementina de Jesus para justificar estas noções de cultura e, ao mesmo tempo, lembrar que estes movimentos vão continuar na esfera social, política e religiosa. A noção de hierarquia cultural apresentada por Bauman vai se aproximar da noção de cultura negra pelo mito em suas versões europeia e africana, sendo que a mitologia africana pouco – ou quase nada – interessava aos intelectuais europeus. E quando usada, não era devidamente referenciada.

2.7 Uma questão de olhar

A mitologia, na estrutura da narrativa mítica, tende a deixar às claras algo obscuro, que não é de fácil compreensão. Podemos entender o mito como histórias contadas para desvendar mistérios, um saber cultivado pelos antigos que é secreto em grande parte. Por outro lado, o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer, é um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma. Pelo sistema linguístico, é a linguagem que o mito utiliza para construir seu sistema, seria uma metalinguagem: uma segunda língua que fala da primeira (Barthes, 1980, p 137). O que nos interessa nesta abordagem sobre mitologia europeia e africana é olhar algumas

⁴⁰ Ancestralidade aqui é pensada, a partir dos conceitos de Eduardo Oliveira, como uma categoria analítica que contribui para produção de sentidos e para experiência ética, ou seja, vai muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico. É um caminhar que deixa sinais de sua origem, rastros de sabedoria. Um movimento de criação que se dá na força da memória e no inusitado do mundo presente.

questões culturais que estariam na esfera do encantamento, do mágico e do metafísico que se cruzam em narrativas alimentadas pela oralidade. Também fica explicitado a noção hierárquica, de uma ser mais importante que a outra. Isso pelo olhar ocidental, é claro.

Pela mitologia, Bauman observa os poetas líricos da Grécia que descobriram, no século VII, a divergência entre desejo e dever, entre dever e necessidade e, então, o homem ocidental foi condenado à angustiada precariedade de uma identidade dual, semelhante à face de Jano⁴¹: ele é uma personalidade, mas também tem uma personalidade, é um ator, mas também objeto de sua própria ação, ao mesmo tempo criador e criatura. Sua essência determina o que é. Mas ele é com insistência responsabilizado por sua essência e obrigado a formatá-lo de acordo com seu desempenho existencial.

Podemos pensar a cultura e o ser humano pela mitologia africana, recorrendo a Legbá, uma entidade mítica bastante conhecida nos candomblés e umbandas brasileiros pelo nome de Exu⁴². Ele é considerado o orixá mais controvertido da cosmogonia iorubá, devido ao seu caráter múltiplo e duvidoso. Os iorubás, povos africanos dos quais provêm os mitos encontrados no candomblé brasileiro, acreditavam que cada homem possui um orixá e, mais cedo ou mais tarde, as características destes deuses se manifestariam na pessoa. A personalidade de cada orixá se constitui dos mitos que narram os feitos e seus temperamentos.

Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos orixás*, (2001), apresenta 30 mitos de Exu, sendo ele o primeiro orixá a ser apresentado no livro, inclusive no prólogo. O autor explica, segundo a tradição oral, que um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que preocupavam tanto os homens como os orixás. Ele foi aconselhado a ouvir das pessoas todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, além dos animais e de todos os outros seres que dividem a terra com os homens.

Histórias que falassem de aventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do

⁴¹ Na mitologia grega, a origem de Jano é incerta, a versão mais comum conta que ele é filho do deus Apolo e da mortal Creusa. Nasceu na Tessália, Grécia, e quando jovem, partiu em viagem pelo mar Tirreno e com seu exército conquistou e fundou a cidade de Janícula. Jano é também o deus romano das portas, dos começos e fins. Era representado com duas faces viradas para direções opostas: uma face possuía barba, enquanto a outra não, e às vezes era masculino e feminino (provavelmente simbolizando o sol e a lua). Posteriormente, ambas as faces se tornaram barbudas. Em sua mão direita, ele segura uma chave. A sua cabeça de duas faces aparece em muitas moedas romanas e, em torno do século II a.C, sua face aparece com quatro faces. Jano costuma ser adorado no início da época da colheita, do plantio, casamento, nascimento, assim como nos demais eventos importantes na vida das pessoas. Ele representa a transição entre a vida primitiva e a civilização, entre o campo e a cidade, a paz e a guerra, além do crescimento dos jovens.

⁴² Exu – orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa; sempre o primeiro a ser homenageado. Na África, recebe outras denominações, dependendo da região onde seu culto é realizado. Legbá, Eleguá, Legbará, Elegbará ou simplesmente Bará.

cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado (Prandi, 2001, p 17).

Pela mitologia africana, os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os homens seriam cópias amareladas dos orixás dos quais descendem. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedades não históricas, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo e, também, se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente (Ibid, p 24).

Exu seria um ponto de equilíbrio na cosmovisão africana, que interliga, comunica, maneja, manipula, simula, dissimula, revela e disfarça. Mas de seu código ético, a partir de suas atitudes múltiplas e multifacetadas, sempre sairá uma nova lição, como aquela em que ele pintou a metade direita do corpo de vermelho e a outra metade de preto e aí apostou com dois amigos que aquele que soubesse dizer qual era sua cor ganharia uma incrível recompensa. Os dois acharam muito fácil, só que cada um estava vendo uma metade do corpo e assim discordaram tanto que acabaram brigando. Exu riu muito do que tinha feito e depois falou: “Vocês não saberão como eu sou se não derem a volta em torno de mim” (Ligiero, 1993, p 56).

Exu é o orixá da comunicação e também aquele que governa o universo da cultura, este mundo do qual todos nós experimentamos de diferentes formas. Ele é o elo, a síntese da sabedoria produzida pela experiência africana entre o mundo dos viventes e o mundo do além, o mundo do sobrenatural. É também o dono do corpo na sua ancestralidade. Afinal, estamos diante de uma imagem singular em que denota ao mesmo tempo o mistério do Reino escuro de *Aimá*⁴³ e revela o segredo na imagem luminosa provocada pela expansão de Olodumare. Assim, torna-se símbolo do segredo e do revelado, do raso e do profundo, da superfície e da profundidade. É ainda o que explica e esconde, omite e revela, a dualidade bem/mal, luz/treva, mistério/revelação, complexo/simplicidade, mentira/verdade: a síntese de todas as representações do real.

Retomando o conceito hierárquico de cultura, o outro pressuposto destacado por Bauman aponta que a qualidade de um ser humano pode ser moldada e adaptada, mas também é possível ser

⁴³ Orima o Aimá (O primitivo) – conta-se que Olodumaré – o Deus Supremo, criador dos orixás - habitava o pequeno reino de luz e Exu ocupava todo o universo escuro. O reino de Exu era infinitamente grande comparado ao micro reino de Olodumaré, que era infinitamente pequeno. Apenas Exu e Olodumaré existiam. O escuro era um vazio, o universo um silêncio e prenhe de potência. O nada era a condição para existência do mundo. O reino escuro de Exu era um infinito positivo por abrigar o Reino de Olodumaré, que habitava também a possibilidade de criação de todos os seres. Como criatura, Exu necessita de luz como todos os seres animais, vegetais ou minerais. Ele não é apenas o princípio gerativo da vida, é a matéria de todas as coisas existentes e ao iluminar seu Reino, Olodumaré deu vazão à forma conhecida de existência desse mundo (Oliveira 2007).

abandonada, nua e crua, como uma terra inculta, largada e cada vez mais selvagem. Ele recorre novamente aos gregos e lembra a metáfora de Plutarco da cultura *animi* que só era compreensível aos seus contemporâneos porque se apoiava na codificação de Cícero sobre a posição subjacente à prática agrícola. “O solo só dá frutos doces e maduros quando tratado por um agricultor competente e habilidoso que, com assiduidade e esmero, seleciona as sementes de melhor qualidade” (Bauman, 2012, p 91).

Esta metáfora se aplica também ao orixá Ocô, que tem domínio sobre a agricultura, sabe cultivar a terra e as plantações e garante alimento em abundância. O poder sobre as plantações lhe foi dado por Obatalá,⁴⁴ mas a determinação para fazer o plantio foi de Olorum,⁴⁵ diante da escassez de alimentos na Terra. E Ogum⁴⁶ foi o orixá que ajudou a forjar as ferramentas para cavar e semear a terra. É preciso ressaltar que cultura também está associada à agricultura, afinal origina-se de *colere* – cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar. Como está relacionado com o trato do homem com a natureza, no sentido de preservação, é preciso adequar para habitação humana. E cultivar está associado a ideia inicial de cultura.

No terceiro pressuposto apresentado por Bauman, a noção de cultura é saturada de valor e o verdadeiro problema nisso tudo não é a admissão ou negação da existência de um critério objetivo para a avaliação comparativa das culturas, é que “o conceito só faz sentido se denotado como a cultura; existe uma natureza ideal de ser humano, e a cultura significa o esforço consciente, fervoroso e prolongado para atingir esse ideal, para alinhar o processo de vida concreto com o potencial mais elevado da vocação humana” (Ibid, p 93).

A noção hierárquica apresentada por Bauman também aparece em Hannah Arendt quando analisa socialmente a Europa e vê que a sociedade começou a monopolizar a cultura em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e status, forjando assim uma íntima conexão com a posição socialmente inferior das classes médias europeias, que se viram em uma luta acirrada ideologicamente contra a aristocracia, que tinha desprezo pela vulgaridade do ato de ganhar dinheiro utilizado pelas classes médias por intermédio do trabalho.

Nesta luta por posição social, a cultura começou a desempenhar enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para “educar-se”, ascendendo das regiões inferiores, onde a realidade estaria situada, para as regiões superiores e supra reais onde o belo e o espírito estariam em seu elemento (Arendt, 1992 p 254).

⁴⁴ Obatalá – literalmente, Rei do Pano Branco; orixá da Criação; criador do homem; considerado o maior dos orixás.

⁴⁵ Olorum – literalmente, Dono do Céu; nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo.

⁴⁶ Ogum – orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra.

Podemos perceber, a partir das colocações de Arendt, que o sentido de classe passa por mudanças, assim como o próprio sentido de cultura. Mais uma vez a noção de hierarquia se faz presente apontado as diferenças entre as regiões superiores e as regiões inferiores. Esta noção, por outro lado, mantém-se inacabada entre descrição e avaliação ou melhor: permanece imune a outra distinção do pensamento moderno entre cultura e natureza. “Cultura é atingir, alcançar, a natureza; cultura é aquilo que *in actu* se torna idêntico à sua *potentia* natural” (Bauman, p 93). Mas esta questão de hierarquia cultural é parte importante nas relações sociais e individuais, aquilo que se propôs os estudos culturais com o multicultural e o multiculturalismo com o pertencimento e a alteridade: o olhar de si e o olhar do/para o outro.

O Outro – em letra maiúscula – não tem uma origem, segundo Bhabha, assim como o Eu, dentro de uma representação que concebe a identidade como satisfação de um objeto de visão totalizante. Isso reforça as ascensão sociais e o “educar-se”, demarcando, mais uma vez, as diferenças. “Em lugar daquele “eu” (...) emerge o desafio de ver o que é invisível, o olhar que não pode “me ver”, um certo problema do objeto do olhar que constitui um referente problemático para a linguagem do Eu” (Bhabha, 1998, p 80).

A diferenciação social se intensifica entre os europeus e a noção de herança cultural evidencia o Eu e o Outro. Como forma de traçar paralelismo ou até mesmo de comparação, Hannah Arendt lança mão da palavra “filisteísmo” (1992, p 253) para falar de escala social e de cultural na Europa, centro da discussão da cultura ocidental. Ela diz que a palavra foi utilizada no jargão universitário alemão para distinguir burgueses de togados e designava uma mentalidade que julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de valores materiais e, por conseguinte, não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis, tais como os implícitos na cultura e na arte.

Ela lembra ainda que o filisteísmo cultivado é coisa do passado na Europa, porque os objetos culturais foram de início desprezados como “inúteis pelo filisteu até que o filisteu cultivado lançasse mão deles como meio circulante mediante à compra de uma posição mais elevada na sociedade ou adquiria um grau mais alto do que, em sua própria opinião, ele merecia, quer por natureza ou nascimento” (Idem, p 256).

Enquanto Arendt avalia rapidamente o filisteísmo, Bauman retoma sua discussão com uma avaliação, sem profundidade, porém importante, sobre a aristocracia e seus ideais da lógica intrínseca de estrutura social da qual ela é parte constitutiva. Ele lembra que numa sociedade de castas, cada novo grupo, qualquer que seja seu traço distintivo, tende a assumir atributos de casta e a se acomodar na rede já existente. Já numa sociedade organizada com base na coexistência funcional de grupos mutuamente impenetráveis e fechados, a classe detentora do poder assume o mesmo caráter.

Nesta avaliação voltada ao aristocrático entram ainda os símbolos e os objetos culturais na estrutura social que eles representam e fazem existir. Quem é da aristocracia tem condições de se aproveitar e participar daquilo que pode ser valioso a todos os membros que convivem em sociedade. O contrário, não é verdadeiro. A aristocracia é fechada. Do ponto de vista intrínseco, a fusão das virtudes individuais com a estrutura do grupo ao qual o indivíduo pertence parece estar na lógica da estrutura social. Nem todos os espaços podem ser ocupados.

O ideal hierárquico de cultura transmite, de maneiras possíveis, o descontentamento de um dos grupos mais despossuídos e desprivilegiados, mas isso não chega ser útil na preservação do atual sistema de dominação e privilégios. “É como se o conceito hierárquico de cultura, embora mantendo em cada caso seu comprometimento de classe, não fosse necessariamente orientado para o *establishment*” (Bauman, 2012, p 100). O conceito de hierarquia cultural se soma ao conceito do diferente e também ao conceito genérico de cultura.

2.8 Uma questão de diferença

Chegamos na segunda noção de conceito que é o diferencial, mas antes de entrar na conceituação proposto por Bauman, vamos olhar como Bhabha dá uma explicação para diversidade e outra para diferença, mostrando que ambas não são a mesma coisa apesar da proximidade de significação das palavras. A primeira é um objeto epistemológico, de conhecimento empírico, enquanto a segunda é o processo de enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. “Se a diversidade é uma categoria ética, estética ou etnologia comparativa, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (Bhabha, 1998, p 63).

O termo “diferença” para conceituação de cultura, tanto para Bhabha quanto para Hall e Bauman, tem como base o conceito do *différance* como o movimento do jogo que ‘produz’ essas diferenças, esses efeitos de diferença que se funda em estratégias de protelação, suspensão, referência, elisão, desvio, adiamento e reserva. “A diferença não pertence simplesmente nem à história nem a estrutura” (Derrida, 1995, p 50).

O *différance*, para Derrida surge para apontar o uso da “diferença” como elemento ideológico nos discursos de poder, não é uma palavra nem um conceito, mas pode possuir entre outros significados o de não ser idêntico, ser distinto, ser outro, ser discernível. Ele trabalha com a ideia de diferença, no sentido de diferir, tratada como questão de alteridade, de dessemelhança, de antipatia e de polêmica, produz-se entre os elementos ativos e dinamicamente com persistência na repetição, intervalo, distância e espaçamento. Esta

análise semântica se deu na conferência *La Différance*, proferida na Sociedade Francesa de Filosofia no dia 27 de janeiro de 1968 e foi neste momento que ele propôs o uso do termo *différance* escrito com *a* no lugar de *e*, formado a partir do particípio presente do verbo diferir.

Stuart Hall também lançou mão da palavra diferença, a exemplo de Homi Bhabha, para pensar o colonialismo como uma inscrição dupla, que tenta inserir o colonizado no “tempo homogêneo vazio” da modernidade global, sem abolir as profundas diversidades de tempo, espaço e tradição (Hall, 2013 p 60/61). E acrescentou que o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois, pois marca a passagem de uma configuração de poder para outra, na qual o reconhecimento do discurso é nomeado diferença como forma de pacificação discursiva. Para Zygmunt Bauman o conceito de diferença, como todos outros, são arcabouços intelectuais impostos sobre o corpo acumulado das experiências humanas registradas. “São aspectos da prática social humana; sua coesão *in toto*, como no caso de qualquer outra totalidade sistêmica, não é necessariamente divisível quando deles se retira um fragmento qualquer” (2012, p 105). Acrescenta ainda que estes conceitos estão na prática humana, mas nem sempre na experiência, porque as relações são cheias de efeitos do tipo reação e recuo.

Durante o período escravocrata do Brasil, a maioria dos negros escravizados vinha do vasto território abaixo da grande floresta tropical (África Central, Oriental e Austral), que era o território dos povos bantos (Lope, 1988 p 1), assim como uma minoria de africanos escravizados muçulmanos que vinham dos povos malês, basicamente da África Oriental. Estes dois grupos vão nos dar uma noção dos conceitos de diferença e de diversidade cultural nas discussões de Bhabha, Hall, Bauman e Arendt.

No Brasil convencionou-se, inclusive por muitos teóricos – dos quais iremos citar alguns logo abaixo –, que os negros escravizados vindo dos territórios de povos bantos,⁴⁷ ou descendentes destes, eram broncos, de pouca inteligência e a exceção seriam os islamizados: os malês⁴⁸. Esta diferenciação étnica criou o estigma negativo no já negativo tratamento dado aos escravizados. Desta maneira, começa a ser forjado no inconsciente brasileiro que em regra o africano era boçal (no sentido dicionarizado), porque vinha de nações do mais baixo nível cultural – ideia do senso

⁴⁷ Bantos – (forma preferível a "bantus") este nome genérico foi dado por W. H. Bleck em 1860 a um grupo de cerca de duas mil línguas africanas que estudou. Analisando essas línguas, Bleck chegou a conclusão que a palavra *muNTU* existia em quase todas elas significando a mesma coisa (gente, indivíduo, pessoa) e que nelas os vocábulos se dividiam em classes, diferenciadas entre si por prefixos. Assim, *baNTU* é o plural de *muNTU* (Lopes, 1988, p 85).

⁴⁸ Na Bahia de 1835, os africanos muçulmanos eram conhecidos como “malês”. A origem desse termo tem sido objeto de disputa. Braz do Amaral, por exemplo, sugeriu derivar de “má lei”, que seria como os católicos consideravam o Islã, em oposição à “boa lei” da religião católica. Assim, Braz enfatizava que o termo era pejorativo e, portanto, recusado pelos muçulmanos. Mas enfatizou um erro, pois “malê” não parecia possuir tal carga negativa, pelo menos nesse período. Mais razoável, o historiador norte-americano R. K. Kent associou malê com malâm, a palavra haussá tomada do árabe mu'allim, que significa “clérigo”, ou “mestre” (Reis, 2003, p 175/176).

comum sobre cultura. E isso tudo reforçado pela literatura desde Silvio Romero⁴⁹ com o livro *História da Literatura Brasileira* (1953), passando por Nina Rodrigues⁵⁰, em *Os africanos no Brasil* (1977), até Oliveira Vianna⁵¹, com *Raça e assimilação* (1959).

Sobre a diversidade, num juízo de valor pessoal, Gilberto Freyre em sua obra *Casa grande & senzala* também demonstra preconceito sobre cultura nativa da América e, principalmente, as culturas africana e indígena. Freyre⁵² segue a dicotomia hierárquica inferior/superior para falar de cultura negra e indígena e deixa transparecer que ambas são menores diante do eurocentrismo cultural.

A diferença cultural, num território da diversidade, como é o brasileiro (índios, portugueses, negros africanos, espanhóis, ingleses, italianos, entre outros), se acentua no jogo de forças e se dá em campo aberto através de disputas de poder que geram discriminação e discórdia na briga por espaço de reconhecimento. Rebaixar e inferiorizar os africanos recém chegados ao país e promover a carga de negatividade aos bantos era uma estratégia política capaz de assegurar o domínio absoluto sobre o “Outro”, além de incentivar a cizânia entre “eles”, ou seja: estabelece uma hierarquia entre os próprios negros, a partir de qual parte da África teriam vindo.

Casa grande e senzala – publicado em 1933 – serviu para os ideais políticos conservadores da propaganda democracia racial de vários governos brasileiros desde Getúlio Vargas em diante e causou uma profunda desigualdade social e racial. Nas margens permaneceram os negros impedidos de acessar melhores condições socioeconômicas, excluídos nas tomadas de decisões via poderes constituídos e destituídos das políticas culturais que aproximasse dos demais grupos étnicos/raciais.

As críticas feitas pelos movimentos sociais negros a Gilberto Freyre se deu muito pelo fato dele estar alinhado como agente intelectual nesta promoção do *establishment* que privilegia uns em detrimento de uma maioria empobrecida econômica e socialmente. Dante Moreira Leite, no livro *O caráter nacional brasileiro* (primeira publicação em 1968), aponta problemas metodológicos no trabalho do pernambucano. Segundo ele, o método de Freyre é um enorme processo de deformação com a teoria da miscigenação. Sem um ponto de vista teórico bem definido e sem um método de

⁴⁹ Silvio Romero (1851-1914) – Nega que a história do Brasil possa ser compreendida como história dos portugueses na América ou a história dos tupis ou dos negros. Ao contrário, deve ser a história de um tipo novo – o mestiço – resultante de cinco fatores: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira (Leite, 1992, p 185).

⁵⁰ Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) – A publicação *Os africanos no Brasil* (1905) foi interrompida depois da morte de Nina Rodrigues. É um livro geral sobre os negros da Bahia com a tese de que as raças inferiores – negros e índios –, bem como os mestiços não podem ter o mesmo tratamento no código penal (Leite, 1992, p 217).

⁵¹ Francisco José de Oliveira Viana (1883-1951) – publica em 1932 *Raça e assimilação*, com várias edições, “e talvez poucos brasileiros tenham escrito palavras tão cruéis e injustas a respeito do negro: este é simiesco, troglodita, decadente moral, inferior” (Ibid p 232).

⁵² Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia* (1992), faz uma análise sobre Gilberto Freire (ele grafava Freire com **i** e não **y**) e diz que a obra do pernambucano revela uma ternura pela negro, mas pelo negro escravo, aquele que “conhecia sua posição” – como o moleque da casa grande, como saco de pancadas do menino rico, como cozinheira, como ama-de-leite ou mucama da senhora moça. (p 281).

explicação antropológico, sociológico ou histórico, suas hipóteses básicas, segundo Leite, se fundamentam em intuições pessoais.

Examinandas mais de perto, as teses de Gilberto Freire revelam um outro aspecto: sua história social – ou sociológica genética, como a denomina o autor – não é apenas anedótica. É também escrita e interpretada do ponto de vista da classe dominante. E neste sentido sua obra é profundamente reveladora – isto é, reveladora dos preconceitos mais conservadores e mais arraigados na classe dominante brasileira (Leite, 1992, p 281).

O quadro desenhado por Freyre, segundo Dante, é de um país que se equilibrou política, econômica e culturalmente sobre uma sociedade patriarcal, na qual o patriarca – dono absoluto de sua propriedade, de sua família, de seus escravizados – se transforma, depois da abolição, no coronel. Mais adiante, o patriarcado estará presente na figura do chefe político, que decide as questões através de suas preferências pessoais e suas relações de família e de amizade. Mas tal tensão de classe entre o senhor e o escravizado, o patrão e o trabalhador, o rico e o pobre se alimenta da opressão e do tamanho da desigualdade que vêm do período colonial e do sistema escravocrata e se mantém, de certa maneira, muitas décadas depois, a exemplo do ressentimento que estamos vendo e vivendo hoje.

O jogo de disputa cultural e briga pelo poder político, com profunda derrota para os negros, está descrito em *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*, de João José Reis (2003), no qual faz um relato da revolta, bem como uma análise das rivalidades étnicas e cooperação entre os negros, além de mostrar o papel dos libertos neste levante e da interseção entre religião e identidade. Outros historiadores e estudiosos⁵³ já trataram sobre a revolta e talvez um dos primeiros textos foi escrito pelo padre Etienne Ignace na Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em 1907.

Reis, no entanto, fez uma pesquisa cuidadosa, sensível ao detalhe etnográfico e com muita clareza sobre a tessitura do movimento mergulhado nas raízes africana da luta dos malês. Creio que entre tantos aspectos importantes do livro estão as informações sobre o contexto social da revolta, da luta armada, envolvendo bantos, malês, portugueses, ingleses e, principalmente, os escravizados, alforriados e os libertos, o que revela a tensão ao contrário da tentativa de contar a história pela “submissão” do negro à escravidão..

⁵³ Francisco Gonçalves Martins tratou sobre os malês na Revista do Instituto Histórico e Geográfico, vol. 72, nº 2 de 1909. Outras publicações trataram do assunto, como dos autores: B. J Barickman (As cores do escravismo: escravistas ‘pretos’, ‘pardos’ e ‘cabras’ no Recôncavo Baiano, 1835), Pedro Calmon (Os malês: a insurreição das senzalas, 1933) e Clóvis Moura (Os quilombos e a rebelião negra).

Há de se destacar que a rebelião escrava de 1835 se deu em dois dias⁵⁴, começou na noite do dia 24 e se estendeu para o dia 25 de janeiro, com um grupo de africanos escravizados e libertos ocupando as ruas de Salvador (Bahia). Por mais de três horas os revoltosos enfrentaram os soldados e os civis armados. Na organização do levante estavam os malês, como eram conhecidos na época os africanos muçulmanos.

A diversidade e as diferenças culturais entre os negros, que vinha de diferentes partes da África, e suas experiências tanto nos territórios africanos de origem até a possível “adaptação” em terras brasileiras, escapa a Gilberto Freyre. Assim como escapa um estudo sobre os malês e sua influência a partir do islamismo, os bantos e sua influência do catolicismo na construção cultural brasileira. Isso significa distinguir os espíritos ousados, menos submissos e conformistas e romper fronteiras guardadas pelos discursos hierárquicos, diferentes do convencional superior e inferior, de cultura dominante e de dominado.

Outro exemplo desta zona de tensão, de vivência, experiência e de sensibilidade no entre-lugar cultural e de jogo de força, de poder e de domínio sobre o corpo, quase sempre pelo uso da violência, que o sistema escravocrata provocou, está na história contada por Manolo Florentino e José Roberto Góes (1997). Tal história demonstra a construção de uma lugar negro, que pelo olhar de Bhabha estaria no entre-lugar, e fornece terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.

No jogo de forças, de dominação sobre o corpo, estaria a história que Manolo Florentino e José Roberto Góes (1997, p 16) contam sobre a revolta de um pai com a condição de escravo dos filhos. Sua atitude vai ao extremo.

No dia 30 de junho de 1847 o crioulo Marcelino, que pertenceu à fazenda do Partido, de um certo capitão Manoel Antônio Barroso, nos Campos dos Goitacazes, cometeu um crime bárbaro. Ele matou com um facão os seus dois filhos, que eram mantidos escravos. Marcelino recebeu a carta de alforria como herança do capitão Manoel, depois de sua morte. O liberto passou a viver numa pequena senzala, com a mulher e a mãe, na localidade de Curral Falso. A casa fica meia légua longe da Fazenda Partido, na qual permaneceram escravos seus dois filhos, Josino (7 anos) e Paulina (6 anos). As crianças eram propriedade de Manuel Antônio da Costa, filho e herdeiro do capitão. Ele matou as crianças para não vê-las escravas do senhor moço.

⁵⁴ Os dois dias, no entanto, se resumem a três horas, mas embora durasse pouco, foi o levante dos escravizados urbanos mais significativo ocorrido nas Américas e teve efeitos duradouros para o Brasil escravista. Centenas de insurgentes participaram e, segundo Reis, cerca de 70 morreram e mais de 500 (isso num cálculo simplificado) foram depois punidos com pena de morte. A rebelião teve repercussão nacional e internacional. “Temendo que o exemplo baiano fosse seguido, as autoridades cariocas estreitaram a vigilância sobre os negros locais” (Reis, 2012, p 9).

Esta história se passou no Estado do Rio de Janeiro e demonstra como, no colonialismo, o homem branco destroça o corpo do homem negro num ato de violência em seu próprio quadro de referência que é o de mercadoria. Mas é o peso da condição de escravo que o pai não quer ver se repetir com seus filhos, que naquele sistema não passa de coisa, um corpo submetido, com valor de mercado, sujeito a transações financeiras em benefício de seu dono.

Este é um dos aspectos importantes do discurso colonial: a dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade, apontado por Bhabha. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca” (Bhabha, 2010, p 105).

A representação paradoxal levou os negros escravizados a atitudes diferentes, conforme suas experiências passadas de geração a geração e vividas no momento da opressão, a transgressão foi um lime frente à violência. Os malês decidiram por um confronto direto contra os brancos que dominavam o sistema escravocrata organizando e promovendo a revolta em Salvador, enquanto Marcelino opta por uma ação individual, que de certa forma atinge quem o escraviza.

Ações coletivas e individuais demonstram que rotular bantos (ou qualquer que seja a etnia negra) de tolos, ingênuos e de pouca instrução não se sustenta. As reações são diversas diante da agressão psíquica e social (a loucura, o suicídio, a traição, a violência) nunca podem ser reconhecidas como condições definidas e constituída de autoridade civil, ou como os efeitos ambivalentes do próprio instinto social diante de políticas excludentes e opressivas. Bhabha observa que “as ações e reações são sempre explicadas como presenças estrangeiras, oclusões do progresso histórico, a forma extrema de percepção equivocada do homem” (1998, p 74).

A dominação, o poder e a violência formam o tecido de uma luta empreendida pelos defensores de uma identidade unitária, que Edward Said denominou de imperialismo e que sempre fez parte da imaginação cultural na era dos impérios. O legado imperial continua a afetar – todas as práticas sociais, ideológicas e políticas nas relações entre o Ocidente e o mundo por eles colonizados. Esta proposta colonialista também foi política dos portugueses com o Brasil escravista. Isso se deu, diz Said (1995, p 28), “em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo”.

A tensão cultural, como a insurgência dos movimentos sociais contrários as políticas voltadas à cultura, colocou em choque as comunidades e suas ideologias diante do hibridismo em que tudo se mistura e, muitas vezes, resultava em conflito. Por isso é preciso olhar a condição do negro brasileiro escravo na virada do século XVIII para o século XIX para se chegar ao corpo

cultural construído na tensão, na diferença e na diversidade. Neste jogo estão a ancestralidade, a memória e o resultado da soma das histórias de família, de comunidade, de classe e de raça. Por isso que a invocação do passado constituiu uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente.

O negro brasileiro e o negro da diáspora, com suas histórias de deslocamentos e identidades, suas narrativas de perda, exílio e viagens, são caracterizados pelo que Paul Gilroy chamou de Atlântico negro (2001), por onde os africanos foram espalhados mundo a fora, em sua maioria, na condição de escravizados. A questão é que este passado escravocrata ainda não foi sepultado. Vaga pelo presente assombrando com o racismo, a intolerância religiosa e os conflitos étnicos. Resumindo, um sério problema de alteridade.

A diáspora africana pelo hemisfério ocidental alimentou histórias de dispersões econômicas – como o caso de Marcelino e o assassinato de seus dois filhos, propriedades de Manoel Antônio da Costa. Também alimentou questões políticas, como a revolta dos malês que causou um mal-estar no governo imperial da época, que temia revoltas em outras partes do Brasil. Estas ações associadas à violência tornam-se um dos níveis da disjunção diaspórica, somados às reviravoltas ou impasses localizados, quase particularizados. Os negros, em cada região, ficaram à sua sorte, à sua organização.

Essa perspectiva atualmente enfrenta uma posição pluralista que afirma a negritude como um significante aberto e busca celebrar representações complexas de uma particularidade negra internamente dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. Não há aqui nenhuma ideia unitária de comunidade negra, e as tendências autoritárias dos que policiaram a expressão cultural negra em nome de sua própria história ou propriedades particulares são corretamente repudiadas (Gilroy, 2001 p 86/87).

Por conta destas tensões que os estudos culturais procuram analisar o jogo político e de poder em torno da cultura, da diversidade étnica, do processo de formação identitária e a ocupação dos espaços culturais. Além disso, precisamos olhar atentamente a dificuldade de construção de um discurso unitário que expresse sentimentos comuns, além do racismo, que por si só seria um motivo unificador. O racismo brasileiro não se parece com o racismo europeu, nem com o americano e nem com o africano e nem com o caribenho.

2.9 Uma questão de conceito genérico

O terceiro conceito tratado por Zygmunt Bauman é o “genérico” e parece influenciado pela oposição natureza e cultura, conforme propuseram os estruturalistas. Antes disso, o conceito

genérico de cultura se amarra no conceito do diferencial, de onde se alimenta de partes subestimadas e não declaradas. “Quanto mais êxito obtém o conceito diferencial em dividir o cenário humano numa multiplicidade de enclaves autossuficientes e sem relação entre si, mais forte é a necessidade de enfrentar o problema da unidade essencial da espécie humana” (Bauman, 2012, p. 130).

Enquanto a noção hierárquica de cultura coloca em evidência a oposição entre formas de cultura “requintada” e “grosseira”, a noção diferencial de cultura é ao mesmo tempo um produto e um sustentáculo da preocupação com as oposições incontáveis e infinitamente multiplicáveis entre os modos de vida dos vários grupos humanos. Já a noção genérica, segundo Bauman, é constituída em torno da dicotomia “mundo humano-mundo natural” (Ibid. p 131). Portanto, o conceito genérico tem a ver com os atributos que unem a espécie humana ao distingui-la de tudo o mais.

Esta fronteira começa a ter importância a partir do Renascimento, quando o homem desloca Deus e aproxima a ciências (o homem) do centro, caracterizando a modernidade. Contrário ao que se via nas comunidades primitivas que tinham a proximidade à natureza da própria pessoa e o resto do mundo (animais, mata, rios, oceanos...). Bauman observa que o modo indutivo de enumerar os sócios aceitos do clube humano teria se tornado impraticável, porque havia a necessidade de respostas absolutistas, aplicáveis a todo o universo, ou seja a ciências falando, agora, em nome de Deus.

O caráter genérico do conceito de cultura escora-se no pressuposto da universalidade dos pré-requisitos que devem ser atendidos para garantir a sobrevivência de todo o sistema social imaginável. E os sistemas sempre apresentam um inventário de necessidades essenciais a serem satisfeitas de uma ou de outra maneira. Isso pode ocorrer por meio de instituições artificiais feitas pelo homem, como as associações, os sindicatos, os movimentos sociais. “Se as normas culturais são trazidas à luz por uma sociedade em luta pela sobrevivência, a consequência disso é que esta sociedade deve ter nascido de uma forma não cultural, na verdade, sem recursos culturais de qualquer tipo” (Ibid. p 140).

A cultura, continua Bauman, é tanto pré-social quanto socialmente gerada e, pelo ponto de vista histórico, as duas surgiram e cresceram ao mesmo tempo e em estreita colaboração, se fortalecendo para seu próprio desenvolvimento. A decisão de concentrar a atenção nas qualidade gerais da percepção humana é o primeiro passo de um longo caminho que leva ao sofisticado estruturalismo semiológico de Lev Vygotsky, Jean Piaget ou Claude Lévi-Strauss (Ibid, p 141). Daí a característica e a capacidade do ser humano de pensar simbolicamente e de produzir símbolos arbitrários e atribuir-lhes significados aceitos do ponto de vista coletivo, que resulta no

desprendimento do homem da natureza sem, no entanto, fazer um olhar aprofundado na evolução biológica segundo a teoria darwinista.

Por este conceito genérico a língua tem uma contribuição importante na produção de símbolos. E independente do que se possa dizer do nível relativo de desenvolvimento de uma sociedade ou de outra, suas línguas não podem ser organizadas numa escalada evolutiva. Portanto, não existem línguas mais ou menos perfeitas e nem mais ou menos primitivas.

Um exemplo é a comparação do homem com seus parentes vivos mais próximos: os chimpanzés. O homem pode falar, criar símbolos, adquirir cultura, mas o chimpanzé e todos os demais animais menos dotados não podem. Portanto, o homem é único neste sentido. Geertz (2011, p 48/49) diz que embora os pongídeos possam ser os parentes mais próximos do homem, eles não são realmente tão próximos, e o último ancestral comum seria, no mínimo, um macaco do alto Plioceno. E desde essa ocasião, a diferença ocorreu com uma rapidez sempre crescente.

E pela linguagem o homem se distanciou dos demais animais na linha evolutiva sem, no entanto, deixar de interagir junto à natureza, mas criou ao mesmo tempo diferenças e diversidade entre si. Por isso os estudos culturais se encarregam de analisar, debater, teorizar sobre essas hierarquizações, essas diferenças, essas diversidades e essas generalizações. Se o mundo é uma esfera em movimento, com múltiplas objetividades e subjetividades, com as coisas do visível e do invisível, do real e do imaginado, então é preciso traçar estratégias para entender a relação interpessoal da humanidade. O campo da cultura é este caminho estratégico.

Este é caminho que usamos para entender Clementina de Jesus como um corpo cultural que liga passado e presente, que se movimenta em meio à diversidade, às diferenças e em meio à ideia de construção hierarquizada de inferior/superior. Este mesmo caminho usado para entender aquilo que existe fora do alcance dos olhos, que é o mundo das ideias e também da ancestralidade.

Enfim, um corpo cultural em todos os seus movimentos e ações, que se inaugura em sua existência coletiva, singular e universal, que existe porque existimos e, conseqüentemente, existimos porque o Outro existe. Porque Clementina existe. E em seus tantos legados, ficou a particularidade de sua interpretação dos cantos negros, que eram cantados pelos escravizados nos trabalhos rurais, nas minerações, nos portos, nas ruas ou nas senzalas, em cerimônias religiosas, fúnebres e também nas festas de confraternização. Estes cantos aprendidos com sua mãe provavelmente se perderiam se ela não tivesse guardados na memória.

Clementina de Jesus é um corpo da cosmologia cultural africana, diverso, integrado e ancestralizado, performatizado para que ninguém esqueça sua anterioridade social, psíquica e ambiental. Esta anterioridade que forja sujeitos que atravessam o atlântico para ser desconstruídos em suas identidades culturais depois reconstruídos como afro-brasileiro – negro brasileiro – na

subalternidade, na marginalidade, no deslocamento, no desvio, no entre-lugar. Negro na diáspora se integrando num lugar desterritorializado, onde se reinventa, transcende e torna-se mais do que uma memória, uma trajetória, uma ancestralidade, que deixa rastros de sabedoria com a finalidade de encantar o mundo e produzir sentido.

Neste tópico investigamos os elementos compositórios da tessitura de Clementina de Jesus na cultura afro-brasileira e seu deslocamento neste “entre-lugar” apontado por Homi Bhabha, Stuart Hall, Kabengele Munanga, entre outros teóricos estudados até aqui e que vai localizá-la num lugar negro, numa encruzilhada. Começamos a partir da discussão de raça e o conceito ligado às questões políticas e sociais e concordamos que não é possível defender os critérios biológicos para dizer que somos todos simplesmente humanos, afinal estamos falando de uma trajetória marcada pela escravidão. E mais do que isso, que foram arquitetadas estratégias diversas, entre as quais teorias, para justificar a mão de obra escrava do negro africano na diáspora e a sua condição de inferior.

Recorremos a Hall para diferenciar o discurso de raça e etnia e entender que etnicidade está baseada nas características culturais e religiosas e, portanto, se contrapõe a ideia de raça. Munanga deixou claro que a identidade negra se refere à história comum que liga de uma maneira ou outra os grupos humanos, que o mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros.

Depois de todas as leituras sobre cultura, e principalmente sobre cultura negra, conseguimos entender que a tessitura deste corpo negro de Clementina se constroi na diversidade, na diferença e na disputa acirrada pela promoção de políticas culturais. Este corpo traz escrito marcas de uma história que não se apaga e sim se resignifica e se organiza em comunidades entendidas como corpo coletivo dotado de sua própria força capaz de conduzir seu passado, seu presente e seu futuro. Estamos falando de uma herdeira da senzala, de um corpo ancestral em constante movimento na cultura de matriz afrodescendente.

Por isso, neste próximo capítulo vamos voltar ao tempo para falar de um passado que marcou Clementina de Jesus e todos os demais negros brasileiros e da diáspora. Vamos lembrar que somos todos herdeiros da senzala, com tudo aquilo que representou estar neste espaço de opressão, violência, tirania e desumanização. Mas também foi lugar de construção de uma outra estética corporal, de um outro fazer religioso, de um outro existir no mundo. Precisamos resignificar esta herança, esta história de resistência cultural, esta trajetória de lutas para sobrevivência e ser negro em meio à diversidade. É Clementina herdeira da senzala.

3. UM CORPO NA ANCESTRALIDADE, NA ANTERIORIDADE

Purru! Acoêto? – Caveia?
 Galo já cantou, rê rê
 Cristo nasceu
 Dia ‘manheceu
 Galo já cantou

Galo já cantou, rê rê
 Cacaricó.
 Cristo no céu
 Galo já cantou.

(Canto XIII, com Tia Doca da Portela)⁵⁵

S. João foi no céu, foi passia;
 Foi visita Noss’Sinhô –
 S. João foi no céu, foi passia;
 Foi visita Noss’Sinhô –
 S. João foi no céu?
 S. João foi no céu, é devera.
 S. João foi no céu, é mentira.

Omenhá, omenhá róssequê
 Omenhá, omenhá róssequê
 Omenhá, omenhá
 Róssequê corá.

(Canto XII, cantado por Clementina de Jesus)⁵⁶

A primeira vez que ouvi Clementina de Jesus foi em minha pré-adolescência, em meados dos anos de 1970 – não lembro exatamente o ano. A única lembrança clara que tenho foi do estranhamento que senti daquela voz e da batida frenética dos tambores (tac titac tac titac tum dum dum) que me causava ao mesmo tempo medo e prazer, pavor e êxtase, numa forte mistura de sensações. Talvez eu tenha demorado algum tempo, quase um ano, para voltar a ouvi-la. O incômodo estava naqueles graves cheio de ruídos da voz, junto à batida dos atabaques, que dava à música e ao canto uma dimensão que não ficava apenas na sonoridade, mas também nos arrepios pelo corpo, seguida da necessidade de movimento, como se já fosse entrar em transe. A partir daquele momento entendi que não há como ficar indiferente a Clementina, porque tudo nela é intenso.

⁵⁵ Este é um canto da Manhã que chama para o trabalho. Aires da Mata Machado Filho (1985, p 74) diz que “o cantor mestre, chamando: Purru, acoêto? (Alá companheiros). A turma, responde: Caveia? (Que é lá?)”. Essa é faixa 14 do álbum Canto dos escravos cantado por Tia Doca da Portela.

⁵⁶ Essa é uma cantiga de secar água “omenhá róssequê”: a água está no cascalho, isto é, já chegaram ao fundo da cata, o trabalho de secar água acabou. A tradução é de Aires (Ibid. p 91) e a interpretação no álbum Canto dos escravos é de Clementina de Jesus, faixa 12.

Depois veio a curiosidade em saber como era o corpo daquela voz e como ainda não sabia, apenas imaginava. E a imagem que criei era de uma negra velha semelhante a minha avó paterna, Josefina da Silva, uma negra velha pequena que gostava de andar descalça e com vestidos compridos. E os seus cabelos predominantemente brancos estavam quase sempre cobertos por um lenço. Mais tarde percebi que minha avó paterna não seria a melhor imagem para aquela voz que ouvia no rádio.

Esta percepção ocorreu em 1978, no programa *Fantástico*, da Rede Globo, quando a vi cantando ao lado de Clara Nunes o samba *Partido Clementina de Jesus (Não vadea Clementina)*,⁵⁷ composição de Candeia⁵⁸. Em cena, as duas artistas cantam enquanto caminham por um campo, ambas de vestido branco. A negra velha trazia uma sombrinha e um turbante brancos à cabeça e não se assemelhava com minha avó paterna, de olhar mais duro e semblante mais sério. A imagem maternal, simpática, sorridente se parecia mesmo era com minha avó materna, Ida Desidério da Silva. Mas de qualquer forma Clementina me parecia familiar: uma vovó na sua ancestralidade.

Depois disso, naquele mesmo ano, voltei a “vê-la” numa paródia⁵⁹ que o programa *Os trapalhões*, também da Rede Globo, fizeram com Renato Aragão (Didi) parodiando Clara Nunes e Antonio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) a Clementina. Aquele quadro engraçado serviu para modificar as sensações estranhas, como o medo, que eu tinha com o canto da artista. A partir dela passei a me reconhecer em minha negridute e também entender o porquê da batida dos tambores na música. Tinha a ver com os terreiros de religião de matriz africana próximos de onde eu morava e que também me desacomodavam.

Com o passar do tempo, fui entender que se tratava da herança negra que Bhabha (2010, p 338) chamou de signo do presente, “em que a performatividade da prática discursiva, os *récits* do cotidiano, a repetição do empírico, a ética da auto-encenação, os signos iterativos que marcam as passagens não-sincrônicas do tempo nos arquivos do ‘novo’”.

⁵⁷ *Partido Clementina de Jesus (Não vadea Clementina)* – Candeia: Não vadeia Clementina/ Fui feita pra vadiar/ Não vadeia Clementina/ Fui feita pra vadiar/ Vou vadiar, vou vadiar, vou vadiar/ Energia nuclear, o homem subiu a lua/ É o que se ouve falar/ Mas a fome continua/ É o progresso, tia Clementina trouxe tanta confusão/ Um litro de gasolina por cem gramas de feijão/ Não vadeia Clementina.../ Cadê o cantar dos passarinhos?/ Ar puro não encontro mais não/ É o preço do progresso, paga com a poluição/ O homem é civilizado, a sociedade é que faz sua imagem/ Mas tem muito diplomado, que é pior do que selvagem.

⁵⁸ Antônio Candeia Filho (1935-1978) – cantor, compositor, escritor e ativista cultural que atuava basicamente em defesa da cultura negra. Foi um dos mais jovens compositores de samba enredo da Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, de onde se desligou por divergência ideológica, em 1975. No fim daquele mesmo ano fundou, juntamente com outros compositores, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

⁵⁹ Usamos paródia a partir de Agamben (2007, p 34), cuja definição provem de uma tradição retórica que encontra sua consolidação no final do século XVI e deriva da rapsódia – peças musicais formadas de trechos, temas ou processos de composição das canções. Aliás, quando os rapsodos (os cantores populares) interrompiam sua recitação, entrevam em cena os artistas cômicos que invertiam tudo o que havia acontecido antes.

Neste signo do presente e neste “novo” com performance e encenação está o imaginário infantil povoado pelas ritualísticas do batuque⁶⁰, do candomblé, da umbanda e da linha cruzada⁶¹. E neles estão os mistérios, as lendas e as magias povoando sonhos e realidades, como nas noites de cerimônia, quase sempre às segundas-feiras (dia de Exu) e às sextas-feira (dia de Oxalá). Nestes dias ouvia o som dos tambores que entravam em mim e me tomavam por inteiro, me deixando receoso, temente ao desconhecido, como se algo de inusitado fosse acontecer. Esse temor era alimentado pelos sacerdotes católicos e pentecostais que atacavam as ritualísticas, classificando-as como coisas demoníacas, não sendo de Deus. Diziam ainda que os terreiros eram lugares onde o diabo se manifestava.

Portanto, o primeiro contato com Clementina de Jesus foi de estranhamento devido a estes sentimentos construídos pela linguagem, pelos signos e códigos pré-estabelecidos via cultura e educação cristã que condenam preconceituosamente as manifestações religiosas de matriz africana, numa repetição do Brasil no período colonial. Por conta disso, entrar numa casa de santo ou num terreiro só foi acontecer na juventude, quando a consciência sobre cultura negra derrubava estes estigmas, graças as leituras e a participação ativa em movimentos sociais negros.

Com o passar dos anos fui entendendo que a música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade dos especialistas em estética ou em linguagem. A identidade negra, segundo Gilroy (2001, p. 209), não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a retórica de quem busca manter o *mainstream*. Por isso, a música de Clementina de Jesus aponta para esta ideia de construção identitária negra em movimento e gesta, no meio do caminho, o surgimento de herdeiros, a exemplo dela com sua mãe. Consequentemente, outros surgem nesta mesma linha, como Paulinho da Viola, João Bosco, Martinho da Vila, entre outros. Nestes entre outros, pretenciosamente, eu me inscrevo.

⁶⁰ Batuque é um termo que pode ser aplicado aos ritmos produzidos à base de percussão por frequentadores de cerimônias que tem elementos mitológicos, axiológicos e linguísticos de origem africana. O batuque é uma religião que cultua doze orixás (Bará, Ogum, Oya, Xangô, Odé (Otim), Ossanha, Obá, Xapanã, Bêdji, Oxum, Yemanjá e Oxalá) e divide-se em “lados” ou “nações”: Oyó, a mais antiga do Rio Grande do Sul, mas com poucos representantes e divulgadores, Jeje, Cabinda e Nagô. O Keto esteve ausente do Estado e só foi se integrar tempos depois por intermédio do candomblé. (Oro, Ari. *Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente*. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2002000200006&script=sci_arttext#nt13> acessado no dia 04/01/2016

⁶¹ Linha cruzada é uma expressão religiosa que passou a ser usada na década de 1960. Enquanto o batuque cultua apenas os orixás e a umbanda caboclos e pretos-velhos, a linha cruzada reúne no mesmo templo todos eles e mais os exus e seus femininos míticos – as pombagiras, que provavelmente são originário da macumba do Rio de Janeiro. (CORREA, Norton Figueiredo. *A cozinha é a base da religião: a culinária ritual no batuque do Rio Grande do Sul*.<<http://books.scielo.org/id/v6rkd/05>> acessado no dia 05/01/2016).

3.1 Herdeiros de Clementina

Dona Amélia Laura de Jesus era uma mulher que enfrentava as dificuldades financeiras da família trabalhando arduamente, junto com o marido Paulo Baptista de Araújo Leite, para não deixar faltar o básico dentro de casa. Se desdobrava em lavar e passar roupas para uma clientela relativamente fixa e ainda exercia a função de parteira e rezadeira não só na rua do Carambita, mas em toda a comunidade negra e não negra de Marquês de Valença, Rio de Janeiro. Bastava chamar que ela ia exercer uma das suas funções. Exatamente por isso e não apesar disso, ela mantinha o hábito de cantar hino de igrejas e cantigas aprendidas com os negros mais velhos, conhecedores de jongos, caxambus e jogos sagrados da espiritualidade da terra.

Clementina, ainda criança, foi aprendendo as cantigas e ladainhas que ouvia atentamente de sua mãe. E embora muitas vezes este aprendizado seja sentido como afetivo, precisou de atividades práticas, da linguagem, dos gestos, das significações corporais e dos desejos para sentir e expressar este cantar. As festas dos santos católicos, as cerimônias nos terreiros de candomblé e de umbanda, os encontros festivos entre amigos e as rodas de samba garantiram este exercício e o retorno à anterioridade, ao passado cultural negro. É importante lembrar que a igreja e seus equivalentes seculares alimentaram uma casta de cantores que passaram a interagir com suas comunidades próximas e outras distantes e garantiram, de certa forma, essa ligação temporal entre tradição e modernidade.

A música oferece esta possibilidade de ligação, mesmo tendo uma dinâmica complexa em que relaciona um conjunto de ideias entre passado e presente, vivos e mortos, tradicional e moderno. E ouvir um canto negro, como de Clementina, nunca estará associado à passividade, porque entre tantos elementos agregados, quer sagrado e profano⁶², político e econômico, ético e social, estão também a memória, a história, a herança e, acima de tudo, a transmissão. E transmitir é conservar, é lembrar e, conseqüentemente, aprender com os mais velhos.

Foi o que ocorreu com o cantor e compositor Paulinho da Viola, um dos primeiros a integrar o time de músicos para acompanhar Clementina em apresentações pelos teatros do Rio de Janeiro e numa viagem a Dakar, capital do Senegal, em 1966, para o Festival de Arte Negra. Ele conta que precisou aprender a tocar atabaque, a pedido do compositor, poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho. O depoimento está no filme documentário *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*, direção de Werinton Kermes, que estamos usando como uma das referências neste trabalho.

⁶² Lembrando que tanto sagrado como profano estão sendo vistos pela cosmovisão africana, em que tudo faz parte da existência do ser, só que o sagrado estaria associado aos deuses, aos orixás, as divindades e profanar seria algo dos seres terrestres quando saem das ritualísticas que devem ser feitas às divindades.

Até então eu convivia com muitas pessoas ligadas ao samba (as escolas de samba, os blocos de carnaval), mas eu mesmo não tinha consciência da importância de uma pessoa como Clementina de Jesus. O convívio com estas pessoas, é claro, que isso enriquece. Eu aprendi muitos sambas, muitas corimás, aprendi toques de atabaque para poder acompanhar Clementina. Conheci Hermínio em 1964, que me apresentou Cartola e Elton Medeiros. Ele me disse: “você toca?” Eu disse: “Toco um pouco de violão”. Ele me convidou para ir na casa dele onde me mostrou fitas de trabalhos que estava fazendo, me propôs uma parceria também. Neste convívio com essa turma toda, inclusive com Hermínio, um dia ele me contou que tinha conhecido uma pessoa fantástica e a forma como conheceu, perto da casa dele, que foi Clementina de Jesus. Havia um lugar chamado Taberna da Glória, que parece que foi ali que Herminio passou e ouviu Clementina cantando junto com o marido. Foi Hermínio que apresentou Clementina para todo mundo.

Neste depoimento, Paulinho da viola demonstra que não tinha noção da importância de Clementina não só para o samba, mas para cultura negra brasileira. A partir dela e de seu canto se produziu um efeito que remetia ao tempo passado, ao período da escravidão. E nem foi preciso montar um cenário para remeter à anterioridade negra, todos os mecanismos de identificação e reconhecimento estavam na voz e na sua performance de interpretação. Artista e espectador podiam estar fisicamente próximos, mas como sujeitos históricos e sociais, podiam estar distantes, porque compreender aquele canto exigia preparação, um pouco de aprendizagem da história da cultura afro-brasileira.

Paulinho da Viola lembra que Clementina era encantadora e tinha o poder de chegar e acolher facilmente as pessoas. Ou seja, tratava-se de uma mulher afável nas relações interpessoais, enquanto seu canto era carregado de significações e complexidade sincrética das culturas expressivas como a negra, que agregou ainda elementos europeus e indígenas, numa poderosa magia de alteridade e sensibilidade.

Numa outra passagem de seu depoimento, Paulinho lembra de um fato durante uma apresentação, quando Clementina começou a cantar uma curimá a Santa Bárbara⁶³, e uma mulher que estava sentada na terceira ou quarta fila entrou em transe, causando um problema repentino. O marido ou acompanhante que estava ao seu lado percebeu e deu jeito de segurá-la com força e tirá-la dali. “Não é difícil entrar em transe ouvindo Clementina”, acrescenta o cantor e compositor João Bosco, que compôs algumas músicas para Clementina de Jesus interpretar.

Aliás, ele conta que ouviu Clementina pela primeira vez no disco *Rosas de Ouro*, e depois a viu no espetáculo, com o mesmo nome, produzido por Herminio. Em depoimento para o filme documentário dirigido por Kermes disse que um dos pontos altos da apresentação era um samba em que a cantora era evocada com uma pergunta cantada pelo grupo *Os quatro crioulos*, que dizia: “Clementina cadê você, cadê você, cadê você?”

⁶³ O refrão desta corimá: “Eu vi Santa Bárbara no céu/ a trovoada roncou lá mar/ Ô, popo iê, ô popo ia.../ Ô pô popo ie, ô pô popo ia...”

Era uma pergunta (...) Você ficava na expectativa de se abrir aquela cortina e surgir aquela pessoa que estava sendo evocada ali naquele momento, pelos Quatro Crioulos. Então, eu tinha uma ideia dela, da Clementina, mas eu confesso que esta ideia ficou muito aquém do que realmente Clementina era. Porque quando Hermínio me convidou para ir conhecer Clementina e eu vi aquela pessoa ali e, que veio falar comigo, o som que saiu de sua boca era uma coisa impressionante. Eu vi que era muito, mas muito mais, do que eu podia imaginar.

Um outro depoimento no filme documentário é da cantora e compositora Mônica Salmaso para quem Clementina era uma artista diferente em relação as demais da indústria fonográfica e acrescenta que o poder e a força dela, no palco, não era o de simplesmente se mostrar e sim o de oferecer para própria música o prazer de cantar, dando uma singularidade⁶⁴ interpretativa. Esse prazer estava nas músicas que sabia desde a infância e naquelas que estava aprendendo para colocar em seu repertório permeado de africanidade e depois oferecer à plateia, ao espectador. “Esse era o sagrado do canto dela”, ressalta Mônica.

O canto sagrado de Clementina vem de sua mãe e dos demais familiares e amigos que se organizavam em comunidades majoritariamente negra, numa concepção de grande família. Este tipo de organização e construção comunitária era invocada como meio significativo de conexão e continuidade africana, refutada pelas realidades da vida negra em meio às dificuldades impostas pelas hierarquias sociais e culturais. A vivência em comunidades tornou-se uma estratégia, não só de negros, mas no caso deles, para se fortalecer e vencer as adversidades impostas sobretudo pelo racismo.

Além disso, precisamos recordar que a reconstrução simbólica das comunidades foi projetada sobre uma imagem da família patriarcal, a mesma que Gilberto Freyre apresentou em *Casa grande & senzala*, e que remetia a uma instituição capaz de reproduzir os papéis, as culturas e as sensibilidades tradicionais. Gilroy observa que se este tipo de família teve quase sempre a figura masculina como centro. Mas no Brasil esta imagem do patriarcalismo dá lugar ao matriarcal, quando a mulher negra passa a assumir papel importante no grupo familiar e na própria comunidade, como a Pequena África⁶⁵, no Rio de Janeiro. Aliás, Moura (1995) observa que por

⁶⁴ Entendemos singularidade como uma transcendência, na medida em que ela nunca repete a si mesma, mas é a mesma em todo lugar, Oliveira (2007).

⁶⁵ Após a revolta dos Malês (negros muçulmanos), em 1835, e devido as precárias condições de vida na em Salvador, um grande êxodo ocorre em direção ao Rio de Janeiro. Um outro grupo de negros também ficou sem trabalho no vale do Paraíba, devido à crise do café em 1860, e foi forçado a se transferir para, o que era na época, capital do Brasil. Estes dois grupos encontraram abrigo nas imediações do Morro da Conceição, na localidade denominada Pedra do Sal, na zona portuária. Ali surgiu uma grande colônia negra com encontro destes imigrantes e o desembarque de outros negros africanos. Os escravizados garimpavam o sal da Prainha e esculpiram na pedra seu acesso ao morro. Construíram as escadarias que até hoje são usadas pelos moradores. Devido a influência da cultura negra naquela região surgiu a expressão, atribuída ao artista plástico e sambista Heitor dos Prazeres, “Pequena África”. Nesta comunidade estavam os templos afro-brasileiros e era onde se faziam despachos e oferendas às divindades. Também era local de encontro de sambistas, além dos sacerdotes e praticantes das religiões de matriz africana.

causa do esfacelamento da família africana pela escravatura, foi em torno da mulher que começou a se formar uma nova família negra entre os forros, na virada do século, principalmente na capital fluminense. Mas, de certa maneira, foi um caso a parte.

A família patriarcal brasileira, de um modo geral, tem certa semelhança com algumas famílias africanas, e também com aquelas famílias negras organizadas e estruturadas durante o período colonial e no pós colonial, que tem o casal heterossexual como centro ou modelo. Mas um dos traços mais característicos deste patriarcalismo é a ideia de tradição⁶⁶, compreensivelmente invocada para sublinhar as continuidades históricas, as conversações culturais, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente.

Clementina de Jesus cresce numa família que tem todas estas características de organização do modelo familiar patriarcal, além dos traços da tradição negra e dos preceitos significativos do sincretismo religioso. Por conta disso, herda as práticas geradas a partir da diversidade comunitária e constrói própria experiência como afro-brasileira. A noção da cultura oral africana deixou herdeiros para que continuassem transmitindo aquilo que ela também aprendeu na vida familiar e de sua comunidade. Por esta linha comunitária e familiar surgem artisticamente os herdeiros de Clementina de Jesus, que de alguma forma serão influenciados por seu canto. Entre eles estão João Bosco, o próprio Paulinho da Viola, Martinho da Vila e mais recentemente Glória Bonfim, que a exemplo de Clementina, surge na indústria cultural com idade avançada (no caso dela, com mais de 50 anos) e cantando temas relacionados à ancestralidade.

3.2 Herdeira da tradição

A ideia de tradição traz o que Paul Gilroy chamou de gesto retórico (2001. p 354), ou seja, aquilo que assegura a legitimação de uma cultura política negra “paralisada” em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Esse gesto contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares simples, mas tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco.

Seria algo como um lar provisório onde se encontra abrigo e consolo diante das forças viciosas que ameaçam a comunidade negra no mundo moderno ocidental ou, então, aquilo que se perdeu, mas resistiu à perda na escravidão e na hierarquia social, econômica e política. Portanto, a

⁶⁶ A tradição, a partir dos conceitos de Gilroy (2001, p. 351/352), possui um estranho poder hipnótico no discurso político negro e frequentemente viceja na crítica cultural, dialogando com questões políticas. A tradição opera como um meio de asseverar o parentesco estreito das formas e práticas culturais geradas a partir da diversidade incontida da experiência negra.

porta da tradição não é a memória da escravidão, mas o que se trata a respeito dela, porque do contrário pode parecer que a complexidade da escravidão e sua posição dentro da modernidade tem que ser ativamente esquecida para que se possa adquirir uma orientação para as circunstâncias presentes dos negros.

Por isso que no sistema político republicano brasileiro várias estratégias de governo se esforçaram no sentido de fazer os negros esquecerem a experiência escrava, que ficou como uma aberração na história da humanidade, e substituir o centro do pensamento por uma noção mística, mas que nem sempre foi positiva. É claro que não devemos ficar presos ao passado que marca aquele período infeliz e de desumanidade aos afrodescendentes e transformar isso em vitimização. Por outro lado, a escravidão, tão profundamente imersa na modernidade, fica esquecida e a civilização negra anterior a este período escravagista é invocada em seu lugar. É preciso ressaltar que olhar a anterioridade não significa apagar aquilo que incomoda alguns e agrada o interesse de outros.

A tradição⁶⁷, destaca Gilroy (2001, p. 358), “fornece o laço crítico entre os atributos locais das formas e os estilos culturais e suas origens africanas”. É a história interviniante na qual tradição e modernidade se juntam, interagem e se confrontam, ao mesmo tempo em que é posta de lado justamente pelas implicações deste processo para a mediação de uma idéia de afrocentricidade⁶⁸. Gilroy entende o discurso modernidade como uma estratégia para apagar o passado e, portanto, não falar de temas espinhosos como a escravidão.

A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta diante da modernidade não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro locus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido, “inadequado”, através daquela cisão temporal – ou entre-tempo – que introduzi para significação da agência pós-colonial (Bhabha, 2010, p 333/334).

A discussão da modernidade deveria contribuir para analisar as revoltas de povos escravizados e colocar no centro o corpo cultural negro, já que no pós-moderno tudo estaria fora da ordem, descentrado, deslocado. Esta provocação teórica é uma estratégia para abordar a herança cultural inscrita em Clementina como sujeito do discurso da escravidão colocado no palco para ser resignificado através de seu canto e de sua performance. Seu corpo cultural seria o veículo nesta

⁶⁷ Quando Gilroy confronta tradição e modernidade, está olhando para o centralismo europeu que endossa a visão da modernidade como ruptura absoluta com seu passado e nega a possibilidade do eu moderno ser uma entidade quebrada ou partida. Ele, inclusive, sugere que se faça uma revisão nos debates sobre modernidade para incluir a temática da escravidão.

⁶⁸ A africanologia é definida como o estudo afrocêntrico de fenômenos, eventos, ideias e personalidades relacionadas com a África. O mero estudo de fenômenos da África não é africanologia mas alguma outra iniciativa intelectual. O estudioso que gera questões acadêmicas baseadas na centralidade da África está engajado em uma investigação muito diferente da de alguém que impõe critérios ocidentais aos fenômenos... Afrocêntrico talvez seja a palavra mais importante na definição de africanologia. Esta definição é de Molefi Kete Asante, estudioso afro-americano, historiador, filósofo, poeta, dramaturgo e pintor, que Gilroy (2001, p. 352) destaca em suas discussões sobre afrocentricidade.

cisão temporal, ligando passado/presente através de seu canto e de suas lembrança com dona Amélia, lavando roupas e cantando algo como *Cangoma*⁶⁹, uma cantiga que fez parte de sua infância e compreende uma herança africana que ocupa hoje em dia um lugar radicalmente diferente no imaginário cultural brasileiro.

“A elite brasileira também era extremamente hostil à ideia de considerar a herança africana como parte da tradição nacional brasileira” (Garramuño, 2009, p 37), afinal de contas, o samba, como outras formas de música popular, estava sustentado num discurso que associava a “descendência africana às ideias de um primitivismo selvagem e sensual, visto não somente como negativo, mas também com um sentido de extrema ameaça para conformação de uma identidade nacional” (Ibid. p 37).

Esta herança cultural africana, como o samba e sua hibridização, compõe o processo de construção da identidade brasileira e passa a ser um dos principais elementos de tal formação sem, no entanto, correlacionar à memória da escravidão. Por isso, a estratégia política de fazer os negros e, concomitantemente, os não negros esquecerem a aberração do escravismo e direcionar seus pensamentos para noção do místico e de uma afrodescendência imaginada, estava levando a sobreposição da modernidade à tradição. O problema é que esta estratégia tem como pano de fundo a hegemonia eurocêntrica. Por outro lado, o lugar da cultura negra é um local político, de inscrição e de intervenção, um lugar de enunciação híbrida e de interpelação histórica, uma tensão ora nas margens ora no centro pela constante luta por espaço.

Estamos falando de um espaço em que se forja a experiência interrogativa e trágica da negrura, como sublinha Bhabha sobre a destruição “ontológica do homem” sugerido por Frantz Fanon ao defender que não existe apenas um negro e sim os negros, alguns discriminados na América, sendo que no Sul chicoteados e metralhados por fazerem greves. E outros, como na África Ocidental, vistos como animais. “O negro, no seu país, não se testa em relação ao outrem. Claro,

⁶⁹ Cangoma significa tambor de mina ou festa dos tambores e fazer uma cangoma é o mesmo que festejar. A canção *Cangoma* é um vissungo cantado no disco *Canto dos escravos*, de Clementina de Jesus, e também no filme documentário *Clementina de Jesus: Rainha Quelé*, onde ela lembra cantos de sua infância cantados por sua mãe. Este tipo de canto é denominado vissungo, que é o nome dado ao canto dos negros das lavras de mineração em Diamantina, Minas Gerais. *Cangoma* passou a ser cantado também, como complemento, no *Hino do congresso nacional africano*, com o nome de *Tambores de mina*, que vem do Maranhão, dos cultos de origem africana realizados nas casas ou terreiros de mina, semelhante ao candomblé. Mina é um grupo étnico de Gana (negros sudaneses), antigos negociantes de negros para escravizar da região do Forte São Jorge de Mina, situado na Costa do Ouro.

A letra do vissungo *Cangoma*:

“Tava durumindo
Cangoma me chamou
Disse levanta povo
Cativoiro já acabou”

Fonte: <<http://centroculturalcangoma.blogspot.com.br/>> visitado no dia 20/01/2016

existe o momento de “ser para o outro”, do qual fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada” (Fanon, 1983, p 91).

A partir destas colocações sobre a não existência de uma unicidade negra, Kabengele Munanga (2012) condiciona que se, do ponto de vista político, socioeconômico e geográfico, não é possível conceber uma unidade entre todos os negros do mundo, histórica e psicologicamente ela pode ser estabelecida. Para explicar este ponto de vista, ele diz que na história da humanidade, os negros são os últimos a ser escravizados e tanto no continente como na diáspora, todos foram e ainda são vítimas do racismo branco.

Destaca também que não é possível percorrer caminhos paralelos, porque nos diversos países onde vivem os negros são utilizadas estratégias e métodos de lutas diferentes. Isso quer dizer que cada grupo deve se adaptar e reajustar o conteúdo de sua negritude, respeitando sua especialidade social, econômica e racial. Podemos entender estas colocações de Munanga, Bhabha e Fanon, como algo pós-moderno de identidades pluralistas sem, no entanto, deixar de reconhecer que a história do negro se torna unificada pela experiência da escravidão e os reflexos psicológicos, como racismo, são consequência disso.

Mas enfim, o projeto da modernidade – observado por Bhabha – se revelou contraditório e irresolvido através da inserção do entre-tempo e, portanto, os períodos colonial e pós-colonial emergem como signo e história. Desta forma se constituiu o trânsito modernidade e pós-modernidade com as disjunções que este movimento temporal foi capaz de promover. O que fica evidente nestes deslocamentos é o legado da cultura africana, que torna-se um lugar que pode ser demarcado como este lugar negro.

Legado que traz o sistema de parentesco como referência fundamental do africano que, segundo Munanga, pode se dividir em duas vertentes: a matrilinearidade e a patrilinearidade, ou seja, pelo pai ou pela mãe a criança liga-se a vários ancestrais situados numa mesma linha, constituindo um triângulo em que a base se expande a cada geração. “Os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida (...). A conduta descontraída em relação aos avós, cercada de certo respeito, é uma realidade encontrada em toda a África negra” (Munanga, 2012, p 67).

Os atuais países africanos são multiétnicos, com centenas de grupos que falam línguas diferentes, além das escalas de valores, crenças religiosas e instituições familiares distintas. Precisamos lembrar que dentro da África há quase mil grupos étnicos, que significa dizer: culturas diferentes e, portanto, na tradição de origem africana, a separação entre indivíduo e coletivo é muito tênue. Assim como o sagrado, pela cosmovisão africana, não se divorcia do profano, a subjetividade não se separa do coletivo.

Outro ponto importante apontado por Kabengele Munanga, e que até aqui procuramos analisar para entender o corpo cultural de Clementina de Jesus, é a herança própria que cada sociedade tem, com sua maneira de viver, de trabalhar, de pensar e a totalidade do que resulta dessas atividades (instituições, objetos, filosofia etc.). “Cada cultura concreta é ligada a uma sociedade determinada, cujos membros têm consciência dela. A civilização não é tradição de um grupo, e nem sempre as pessoas que dela participam percebem-na” (Ibid. p 65).

Como as pessoas nem sempre percebem a tradição, também não percebem que as forças da tradição podem bloquear o progresso negro rumo à democracia limitada, injusta e incompleta, por entender que um retorno ao passado seria um impedimento contra os constantes avanços e as transformações propostos pela modernidade. Na realidade, a contribuição da tradição fortalece o desenvolvimento, o progresso. Gilroy explica que o Ocidente está limitado a buscar novos modos de não-liberdade o que, na visão dele, seria um perigo. E para evitar cair nesta armadilha, ele sugere (a partir dos escritos de Richard Wright⁷⁰) que os países em desenvolvimento devam experimentar sua história e sua autonomia e assim evitar erros que emergiram da modernização em outros países, principalmente os europeus e aqueles considerados de primeiro mundo ou desenvolvidos.

O que Gilroy e Wright propuseram foi o de explorar o lado afirmativo da tradição africana perdida, com a reinvenção dos rituais e ritos, assumindo nomes e roupas africanas que estavam sendo esquecidos. Em apoio a estas práticas, outros intelectuais negros ressaltaram que os frutos corporais da sensibilidade africana imaginada⁷¹ poderiam fornecer uma barreira contra os efeitos corrosivos do racismo, da pobreza e da pauperização nos indivíduos e comunidades.

Esta defesa intelectual da importância do negro da diáspora se assumir como africano ou afrodescendente vem da necessidade de abandonar a assimilação e caminhar no sentido da reconquista de si e de uma dignidade autônoma. Porque no momento em que se afirma cultural, moral e fisicamente, ele inverte aquela paixão que o fazia admirar e assimilar o branco e passa a assumir a cor negada, percebendo que nela há traços de beleza e feiura como em qualquer ser

⁷⁰ Richard Nathaniel Wright, conhecido como Richard Wright (1908-1960) – escritor afro-americano que apresentou o racismo praticado nos Estados Unidos nos anos de 1920 em seu livro *O filho nativo*, lançado em 1940. Nesta obra ele fala do tratamento desumano dado à população negra durante o regime de segregação racial. A narrativa apresenta como protagonista o personagem Bigger Thomas, jovem negro criado nas favelas de Chicago que faz uma luta diária pela sobrevivência em um contexto marcado pela exclusão e violência. *O filho nativo* ganhou uma adaptação para o cinema e uma montagem na *Broadway*, dirigida por Orson Welles. Depois ele publicou sua autobiografia, *Garoto negro*, narrando sua tumultuada juventude. Wright se sentindo cansado do racismo em seu país, abandona os Estados Unidos e se estabelece em Paris. Entre seus diversos livros publicados estão *Homem branco, ouça!* (1957) e um texto póstumo de um de seus discursos, *A situação do artista negro e intelectual nos Estados Unidos* (1970).

⁷¹ Esta África imaginada, já citada neste trabalho várias vezes, segue a ideia das comunidades imaginadas de Benedict Anderson (2008), que envolve as questões culturais, religiosas, o modo de aprender o mundo e a representação desta africanidade no Ocidente, aquilo que se imagina.

humano “normal” (Munanga, 2012, p 43). Tal mudança de sentido é resultado do esforço e do empenho da intelectualidade negra do continente africano e daqueles da diáspora.

Este fenômeno da volta às raízes, que ultrapassa o indivíduo e se expressa através de grupos ou movimentos, está associada a questões, inicialmente, ideológicas e, posteriormente, políticas. É assim que nasce a *negritude* e o seu predecessor: o *pan-africanismo*. Ambas as expressões defendendo a volta às origens postuladas na identidade cultural de todos os africanos negros. Essa discussão começa nas Américas, nos Estados Unidos, passando por Haiti e se firmando na Europa, a partir da Inglaterra e, logo em seguida, em Paris, na França. Enfim, se alastra por toda a África e encontra os negros em diáspora.

A conscientização do negro à assimilação branca se dá após séculos de imitação cega frente à ideia de superior/inferior, senhor/escravo e colonizador/colonizado. Os responsáveis por esta consciência são alguns escritores que percebem que todos os grupos étnicos estabelecidos nos Estados Unidos (anglo-saxões, italianos, alemães, poloneses, judeus etc.) estavam em situação privilegiada em relação aos negros, que vinham sofrendo com as condições políticas, com os dispositivos de assujeitamento historicamente impostos, levando-os a acreditar que eram naturalmente inferiores e não tinham história.

Entre estes intelectuais estão dois bem conhecidos daqueles que estudam africanidade ou dos que se interessam pelo tema. Um deles é W. E. B. Du Bois⁷², considerado “pai da *negritude*” e Langston Hughes⁷³, representante do movimento conhecido como Renascimento negro. Ambos balisaram e deram rumo à discussão sobre a condição do negro na sociedade americana e serviram de referencial para os demais escritores e estudiosos debaterem e analisarem suas situações locais.

⁷² Willian Edward Burghardt Du Bois (nascido em 1863) fez seus estudos nas universidades de Fusk, Haverd e finalmente em Berlim, onde se doutorou em filosofia. Em 1900, foi secretário do Primeiro Congresso Pan-africano, convocado em Londres por um advogado de Trindade, Henry Sylvester Williams. Du Bois é considerado o pai do *pan-africanismo* contemporâneo devido aos protestos que fez, antes mesmo dos africanos, contra a política imperialista e em favor da independência, com a criação de uma associação de todos os territórios para defender e promover a integridade da África. Sem pregar a volta para África dos negros americanos, defendia o direito deles como cidadãos da América e exortava os africanos a se libertarem em sua própria terra. Por ter defendido a volta às origens, Du Bois mereceu, portanto, a deferência de “pai da *negritude*”. Du Bois exerceu também grande influência sobre os escritores negros americanos e seu livro *Almas negras* tornou-se leitura base para os intelectuais do movimento Renascimento Negro (entre 1920 e 1940) e ainda hoje é usado como referência dos movimentos sociais negros, inclusive do Brasil, assim como os estudiosos sobre cultura afro-brasileira (Kabengele, 2012 p 46/47).

⁷³ Langston Hughes (nascido em 1902, de pai branco e mãe negra) foi muito prestigiado pelos iniciadores da *negritude* e quando foi a Paris, tornou-se amigo pessoal do francês Leon Damas e do senegalês Léopold Sédar Senghor. Não à vontade na civilização ocidental, segundo ele, dura, forte e fria, seu coração bate nos tantãs africanos. “Todos os tantãs do mato batem no meu sangue. Todas as luas selvagens e fereventes do mato brilham na minha alma”. No entanto, ele não procurou fugir do combate cotidiano do seu povo e é na América que ele escreve *Eu também sou América* (Ibid. p 47).

No Brasil, um dos responsáveis pelo debate da pan-africanidade foi o ativista, artista e intelectual Abdias Nascimento⁷⁴.

A chegada dos estudantes negros nas universidades europeias, principalmente em Paris, permitiu que eles passassem a ter um olhar crítico sobre suas condições de indivíduos e de cidadãos, notadamente tiveram uma percepção sobre algumas contradições, como a política de assimilação. Uma outra era o mito da civilização ocidental como modelo absoluto que, aliás, ganha intensa discussão quando os africanos chegaram para estudar na Europa e começaram a ver os jogos políticos e culturais por dentro.

E aqui vale lembrar Munanga e Moore que dizem basicamente a mesma coisa sobre uma consciência racial – não racista. Ou seja, os negros africanos se convenceram que a opressão não era de uma classe minoritária sobre outra majoritária inferiorizada, mas de uma raça, independentemente de classe social, os negros continuavam sendo vistos como primitivos. “Nesse sentido, a ideia de uma África com negros bárbaros era uma invenção europeia” (Munanga, 2012, p 50).

Para os criadores da *negritude*, prossegue Munanga, a convergência de eventos na América e na Europa foi importante porque reapareceram a memória e a dimensão histórica amputada. E mesmo tendo pés e mãos ainda presos às amarras coloniais, eles tinham o que dizer e responder nos debates que animaram o *Quartier Latin*⁷⁵, nos anos de 1930, sobre temas literários e políticos. Passaram a falar das glórias históricas da África, as riquezas, o ideário necessário ao equilíbrio do mundo futuro, os tambores e as danças, a emoção, a intuição e, sobretudo, a ancestralidade.

Clementina de Jesus, como já dissemos, é um corpo cultural territorializado ora no sagrado e desterritorializado ora no profano, ora num tempo passado ora num tempo presente. Essa territorialização ou desterritorialização está localizado na cultura negra, na cosmovisão africana, e se movimenta na diáspora, como já tratamos no segundo Tópico, e parte deste Terceiro Tópico, com Stuart Hall e Homi Bhabha, basicamente.

⁷⁴ 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 sentenciado, 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.

⁷⁵ Região de Paris com uma concentração de universidades e escolas (na idade média, o ensino era ministrado em latim). O ponto central é a Universidade de Sorbonne, no *boulevard Saint Michel*, além disso tem a Universidade de Paris VII, a Universidade Paris Assas e a Biblioteca *Sainte Geneviève*. Também nesta região estão os tradicionais liceus de Paris, Henri IV e *Louis le Grand*.

E neste movimento, nestas brechas ou dobraduras, está aquilo que se herda e que se transmite. João Bosco, Paulinho da Viola e tantos outros artistas se construíram musicalmente herdando dos mais velhos, assim como Clementina se construiu em sua ancestralidade. Portanto, neste momento, vamos olhar a cultura pela Filosofia da Ancestralidade, tendo Eduardo Oliveira como uma das principais referências sobre o assunto.

3.3 Herdeira da ancestralidade

Antes de abordar a cultura pela via da Filosofia da Ancestralidade, vamos destacar dois depoimentos distintos relacionados à presença e à ausência em Clementina de Jesus e de como esta relação se dá entre aproximação e distância, entre ideia de real e representação. O primeiro é de João Bosco que a presenciou e a entendeu na sua dimensão ancestral e de como ela é importante para cultura afro-brasileira. O segundo depoimento é a minha experiência em revivê-la num evento organizado em Salvador para homenageá-la. São dois olhares diferentes sobre um mesmo objeto (ou seria sujeito?), mas que está ligado ao cultural e também ao ancestral.

Vamos ao depoimento do cantor e compositor João Bosco no filme documentário dirigido por Werinton Kermes e que toca na temática da ancestralidade ao dizer que “ela nasceu há mais de 10 mil anos e nos liga aos nossos antepassados, num elo com aquilo que a gente tem de mais antigo na nossa história”. Ele deu esta declaração para justificar a influência de Clementina no início de sua carreira como cantor, sempre amarrado à sua anterioridade genética e cultural.

Eu digo sempre o seguinte: a Clementina teve a capacidade de extrair de mim coisas que eu não sabia que tinha e que havia herdado, por ser brasileiro, geneticamente, de outros antepassados, mas que não havia exercitado ainda. Quando vi a Clementina e comecei a trabalhar com ela, comecei a desenvolver um lado meu que estava eclipsado, meio apagado, e que se não fosse por ela talvez eu não tivesse despertado para isso. Eu sempre com ela, participando da vida dela, acompanhando tudo que fazia. Por outro lado, eu me soltando para este mundo que ela despertou em mim. Talvez eu tivesse isso e não sabia, mas foi ela quem disse: “você tem, você sabe e você vai usar”.

João Bosco viu em Clementina de Jesus mais do que uma mulher histórica que trazia na lembrança momentos da infância. Na realidade, ele se viu nela e compreendeu que precisava externar, a partir da música, uma percepção unificada entre o biológico e o cultural para compreender sua existência como indivíduo social, político, ético, religioso e, primordialmente, como artista que recebe influência da cultura negra.

Diferente de João Bosco que falou a partir da convivência e da experiência ao tocar com Mãe Quelé e por acompanhá-la em apresentações em diversos lugares, meu depoimento é mais representação e memória de uma Clementina revivida e ao mesmo tempo homenageada em

Salvador – BA por jovens músicos e pesquisadores. A cantora e historiadora Juliana Ribeiro foi a responsável por promover no dia 19 de julho⁷⁶ *Um jantar para Clementina*, no Cine Teatro Solar Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas, na capital baiana. E três atividades ocorreram naquela noite. A primeira foi a exibição do filme documentário *Clementina de Jesus – Rainha Quelé*, de Werinton Kermes, que tinha previsão de estar no evento, mas não conseguiu estar lá.

Depois, o jantar preparado pelo projeto Ajeúm⁷⁷ da diáspora, responsável pela produção culinária, com pesquisa dos pratos prediletos de Clementina. O cardápio oferecia como entrada “oitili” (bolinho de feijoadá) e como prato principal o “angú à Quelé”, uma releitura de comida quilombola, com creme de fubá de milho e frango. Enquanto serviam as comidas, inciava a apresentação dos músicos convidados, fechando a terceira e última atividade da noite. No palco, entrava em cena o legado de Clementina com ritmos como curimás, jongos, batuques, sambas de partido-alto e vissungos.

Participei desta homenagem por acaso, porque inicialmente iria tocar cuica⁷⁸ com os integrantes do Grupo Botequim⁷⁹ numa roda de samba no pátio da Igreja de Santo Antônio Além do Carmo⁸⁰, prevista para última sexta-feira daquele mês de julho. Mas como cheguei 15 dias antes em Salvador, fui convidado por Roberto Ribeiro, um dos integrantes e líder do grupo, a tocar durante a apresentação de um dos cantores convidados para o evento. O convite, claro, foi aceito imediatamente.

⁷⁶ Clementina de Jesus morre, vítima de acidente vascular cerebral (AVC), no dia 19 de julho de 1987, na Vila Santo André, Inhauma, Rio de Janeiro.

⁷⁷ Do iorubá “jeun”, que significa comer, oferecer, compartilhar heranças, histórias, modo de viver. Aliás, a cozinha é o centro dos territórios simbólicos negros, é o local onde as mulheres se reúnem para preparar as diversas comidas oferecidas a divindades de paladar exigente, mas especialmente para comungar com toda a comunidade a oferta de pratos ricos em sabores, texturas, cores e odores que compõem a refeição comunal e por isso é chamada de ajeúm, palavra africana derivada do iorubá.

⁷⁸ A cuíca tem origem oriental e foi popularizada pelos africanos devido à habilidade e sensibilidade com os instrumentos de fricção. Foram os africanos escravizados que trouxeram a cuíca para o Brasil e depois passaram a explorar sua sonoridade. A história do instrumento é contada pelo músico paulista Osvaldo Barros (Osvaldinho da Cuíca) no documentário “A Cuíca - Instrumentos da Música Popular Brasileira”, de Sergio Muniz. E pode ser visto: https://www.youtube.com/watch?v=gQU0fW1_-Bw

⁷⁹ Grupo Botequim surgiu em 2006 no cenário musical de Salvador com a proposta de pesquisa do samba tradicional do Brasil, com apresentações em forma de roda de samba em diversos redutos da cidade. Além do repertório com composições autorais, também destacam e reverenciam compositores baianos como Batatinha, Roque Ferreira, Edil Pacheco, Riachão, Nelson Rufino, Walmir Lima, entre outros. Também desenvolveu projetos aprovados em editais públicos, como Cinema capoeira e samba (Roda de samba no Largo Santo Antônio), Tributo a Batatinha (Teatro Castro Alves, 2008), Cartola no Botequim (Teatro XVII, 2010) e O samba vai às comunidades (circulação da roda de samba por bairros periféricos de Salvador, 2014). O Grupo Botequim fez ainda apresentações pela França e Alemanha em 2011 e somente pela França em 2012.

⁸⁰ A Igreja de Santo Antônio Além do Carmo foi construída no século XVI, entre os anos de 1594 e 1595. Quase 50 anos depois, abrigou a resistência aos ataques holandeses. Em junho de 1638, o padre Antônio Vieira pregou o sermão *À beira das trincheiras que, por 40 dias, defenderam a cidade contra as tropas de Nassau*. Em 1648, foi elevada à categoria de igreja matriz, com a construção da paróquia. O templo atual foi modificado, a partir de 1813, com algumas melhorias e ampliações, concluídas no início do século XX. Se interior é revestido de escaiola, com talha neoclássica e uma fachada estilo rococó.

Mesmo não tendo participado dos ensaios do Botequim, que naquela noite do jantar serviu de base para apresentação musical dos cantores, me senti confiante em tocar com um grupo entrosado e conhecedor do trabalho de Clementina. E havia, além disso, o fato de ser uma homenagem ao objeto da minha pesquisa. Afinal, estava avançando nos estudos no campo da cultura e percebia o quanto tudo que estava relacionado ao canto, à performance, aos gestos e aos movimentos da Rainha Quelé ganhavam resignificações naqueles jovens cantores e cantoras, assim como na própria plateia formada por um público heterogêneo, em sua maioria estudantes universitários, que não teve o privilégio de vê-la pessoalmente, mas que ali, experimentava uma extensão de Clementina performatizada numa ausência/presença no palco.

Aquele momento se tornou o que Oliveira (2007) denomina de acontecimento escatológico⁸¹ por excelência. Quer dizer: algo na ordem da temporalidade, no entre-tempo, que pode ser definido como tempo futuro (possibilidades) de uma Clementina que voltará, de alguma forma ou de outra, a ser revisitada musical, cultural e esteticamente; e no tempo presente (singularidades) em sua *mimese*, além de amarrada ao tempo passado (ancestralidade) não só com a representação, mas com todas as relações e práticas das comunidades negras que se organizaram na diáspora e construíram identidades territorializadas. Afinal, não estamos falando apenas de uma negra, como aponta Fanon (1983), mas dos negros em suas particularidades territoriais.

A particularidade do negro na diáspora nos faz retomar o conceito de cultura pela via da Filosofia da Ancestralidade que aponta para uma esfera dinâmica em que se cruzam idiosincrasias e singularidades, num movimento incessante. E dependendo da velocidade e do ângulo em que se quer ver ou perceber tais particularidades será preciso um olho treinado para identificar, por exemplo, o fardo que o negro carrega às costas, “o peso morto”, que Du Bois (1999, p 59), com seu olhar analítico observou sobre as condições adversas e degradantes que os negros diaspóricos enfrentavam, e ainda enfrentam, em países classificados como desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos. Por outro lado, cabe aos especialistas nos estudos culturais interpretar as particularidades e entender as direções e lugares para onde esta esfera da cultura se move. Eduardo Oliveira (2007) se utilizou do caleidoscópio como imagem para explicar a cultura pela fenomenologia.

Ele sugere que por este caleidoscópio seria possível ver o mundo através da fresta de seu labirinto, porque em cada lente imbutida é possível acompanhar o movimento, as transformações que, de antemão, já sabemos não se repetem. Tal imagem é multifacetada e multicolorida e joga com a ideia do real, como superposição de olhares, de variação de lentes. Este real, no entanto, se

⁸¹ Escatológico como acontecimento final, mas que olha para o futuro e revela-se na visão da profecia que realiza a transgressão da narrativa. O olhar é no passado, mas projetado no futuro.

situa no ponto cego onde não sabemos o que é exatamente verdadeiro ou falso, simulação ou dissimulação. Mas é a realidade com todo o sistema de valores conectado a um conceito, um princípio; ou melhor: o real como uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causas e efeitos, com uma continuidade e uma racionalidade (Baudrillard, 2001, p 69).

É claro que este olhar de Oliveira e Baudrillard vem da proclamada morte de Deus, que resulta no assassinato do real, num matar simbólico, metafórico, mas que, de qualquer sorte, transforma nossos destinos. “Ainda estamos vivendo, metafisicamente vivendo, deste crime metafísico, como sobreviventes de Deus. Mas o crime perfeito⁸² não envolve mais Deus, mas a Realidade, e não se trata de um assassinato simbólico, mas de um extermínio” (Ibid. p 67).

Portanto, diz Oliveira (2009) no artigo *Epistemologia da Ancestralidade*⁸³, que o real não se repete nem como farsa e nem como tragédia, pois cada evento na história terá o seu próprio sabor e as cores do momento, por isso não há como perceber o real por ele mesmo, de maneira essencial. Ele não existe mais senão nos olhos de quem os vê que, paradoxalmente, são inventados pelo que existe fora dele. Por este ângulo, podemos perceber que o mundo da ciência moderna já não existe, deu lugar ao contemporâneo, que é um mosaico fragmentado.

Oliveira reafirma, então, que não há verdade, no sentido platônico, e nem totalidade. O que há, segundo ele, são múltiplas formas de acesso ao real, como memória, experiência e afeto. Portanto, concordamos que a cultura em sua multiplicidade é também o relacionamento das singularidades no plano da imanência, centrada em Deus, e paralelamente produtora de valores no plano da transcendência. Portanto, esta ideia de morte ou extermínio do real apresentado por Baudrillard abre caminho para ancestralidade como uma categoria analítica de compreensão epistemológica que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura.

No espaço territorial de produção de signos culturais está Clementina em movimento no plano de imanência com Deus, articulada ao plano de transcendência a Deus, mas centrada na referência territorial, que tem o continente africano de um lado e o território brasileiro africanizado, de outro. Clementina de Jesus, a Mãe Quelé, está neste entre-lugar atendendo um dos princípios ancestral do candomblé que é o de transitar entre a dinâmica civilizatória africana e os valores considerados importantes ao povo-de-santo brasileiro, como os elementos que ligam e interligam todos os mundos, assim como o princípio gerativo da vida.

⁸² A explicação deste conceito não interfere no que estamos desenvolvendo na pesquisa e aqui a dica de leitura no livro de Baudrillard *O crime perfeito* (Lisboa: Relógio D'Água, 1996) em que ele aborda as consequências desastrosas da expurgação da alteridade, da ausência e da negatividade da cultura ocidental contemporânea. Um “crime” que destruiria não somente a sua vítima, como também toda a evidência de que o crime foi cometido.

⁸³ Artigo publicado na Revista de sociopoética e abordagens afins *Entrelugares*, 2009. Disponível: <<http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>>, acesso em 03/02/2016.

Isso é ancestralidade, que nesta pesquisa não segue aquilo que foi proposto no início do século XX, como sendo algo da relação de parentesco consanguíneo. Aqui, vamos seguir a proposta de Eduardo Oliveira que a trata como principal elemento da cosmovisão africana no Brasil, por não se referir mais às linhagens de africanos e seus descendentes e sim aos fundamentos do candomblé. O que significa dizer que ancestralidade se torna o signo da resistência afrodescendente, protagonizando a construção histórico-cultural do negro para um novo projeto sócio-político fundamentado na inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do homem com o meio ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos e na vida comunitária (Oliveira, 2009).

A ancestralidade que verificamos em Clementina vem da experiência tradicional africana, que se processa em categoria analítica possibilitando a interpretação das várias esferas da vida do negro brasileiro. E pela via da tradição, vamos ver a ancestralidade perpassando as manifestações culturais afro-brasileiras permitindo a qualquer grupo racial, que tiver interesse, assumir os valores africanos. Estas experiências múltiplas estão sob um conceito que dá uma unidade compreensiva sem reduzir a multiplicidade a uma imposição da verdade. Pelo contrário, abre para uma polivalência de sentidos. Afinal, estamos falando da epistemologia da ancestralidade que nasce do movimento, da vibração, do acontecimento.

Na cultura da ancestralidade, Clementina não é apenas uma volta ao passado, é muito mais do que esta possibilidade, é a atualização da tradição a partir de sua experiência, sua sabedoria de vida, sua ética e sua sensibilidade partilhada. É a permanência do passado no presente, a resistência do que o capital quer soterrar o que está vivo no presente. Ela extrapola o conhecimento, que na educação formal fica reduzido à técnica da informação, sob a lógica do capital, que torna a experiência individualizada no aqui, no agora. No trânsito entre passado e presente, entre a territorialidade africana e brasileira e vice-versa, ela se encontra na encruzilhada, neste lugar em que se cruzam as fronteiras temporais e territoriais e onde está o espírito, a gênese, da diversidade.

3.4 Memória e ancestralidade

O cantor e compositor Martinho da Vila, que também registrou seu depoimento no documentário de Werinton Kermes sobre Clementina, lembra que ela não sabia explicar o porquê de cantar “aquelas coisas”, que vinham da sua lembrança de menina. E uma destas “coisas” está

registrada numa cena em que ela canta ao lado do ator Grande Otelo⁸⁴ o samba *Peixeira Catita*⁸⁵ que, segundo a própria Clementina, teria aprendido com sua mãe quando tinha entre 12 a 14 anos de idade. Para João Bosco aquele cantar é carregado de variações que estão além do que parecia ser cantado. Quando ela canta: “Eu não sou daqui, eu não tenho amor” (da música *Marinheiro Só*, de domínio público, com adaptação de Caetano Veloso), você escuta algo que parece não estar no que ela está cantando, mas você escuta isso”, diz Bosco.

O algo além que João Bosco ouve ou “aquelas coisas” que não se explica pode estar no corpo ancestralizado, horizontal, ou nas palavras de Oliveira (2007), nas dobras ou no movimento, que é o contrário do corpo moderno: vertical, estático, linear, rígido e teleológico. Porque o corpo ancestral está mais para sentimento do que para explicação, mais para experiência do que para representação, mais para vivência do que para sistematização, mais para improviso do que para repetição e esquema. É o legado que se multiplicou em formas de expressões que, muitas vezes, não são verbais e foram construídas num esquema próprio, alimentado – sobretudo – pelo mito africano, que deu sentido às expressões corporais e às entonações sonoras presentes com muita frequência em rituais e festas das quais Clementina gostava de participar.

Hermínio Bello de Carvalho conta que a melhor coisa de sua vida foi ter conhecido Clementina de Jesus, por sua ancestralidade e sua oralidade da cultura negra, e o lugar para encontrá-la não poderia ser mais apropriado: o bar e restaurante Taberna da Glória, no Rio de Janeiro. Um espaço de festa, de encontros, de comidas e bebidas, frequentado por intelectuais e artistas como Mário de Andrade, Noel Rosa, Aracy de Almeida, entre outros. “Conheci esta linda e maravilhosa pessoa, esta imperatriz, esta mãe Quelé, Rainha Ginga, eu conheci assim: vestido branco, esplendorosa, divina, um chopinho, muita cervejinha e sobretudo tinha empadinha, que ela trazia.” Este encontro também é contado no filme documentário de Kermes.

⁸⁴ Sebastião Bernardes de Sousa Prata (Grande Otelo – 1915/1993) – Foi um dos poucos negros que conseguiu se destacar no espaço do teatro, onde a presença do negro não era bem aceita, principalmente nos anos de 1940 e nas décadas seguintes, como observou o historiador e pesquisador da cultura negra, Joel Rufino dos Santos, no filme documentário *Martinho da Vila: Cariocas Les Musiciens de la Ville*, da série *Eclats noir du samba*, produzido pela televisão francesa TF1, em 1987. Otelo atuou em mais de 100 filmes entre chanchadas, musicais e dramas. Em *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, foi o protagonista. Como compositor fez parceria com Herivelto Martins nos sambas *Praça Onze* (1940), *Bom dia, avenida* (1944) e *Fala, Claudionor* (1946).

⁸⁵ A música *Peixeira Catita* (do folclore, com adaptação de Clementina de Jesus) está na faixa 11 do disco *Clementina de Jesus e Convidados*, de 1976. Nesta faixa estão cinco cantos de trabalho, numa sequência que começa com *Os escravos de Jó* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Alegria do carreiro* (folclore, adaptação de Clementina de Jesus), *Ensaboa* (Cartola), *Peixeira Catita* e *Atividade no abano* (folclore, adaptação de Clementina). *Peixeira Catita*: “Sou a peixeira catita que vendo peixinho do bom/ Apregoar o meu peixe eu canto em diversos tons/ Eu sou a peixeira, que vivo mercando/ Chegai freguesia, que está se acabando/ Trago pescadas bem frescas, boas trutas e mexilhões, um badejo ainda vivo e saborosos camarões.”

É importante lembrar que na cultura de matriz africana a festa⁸⁶ é um momento de confraternização, de aproximação, de gestos ritualizados, a exemplo dos rituais religiosos, e de ludicidade. E Clementina de Jesus, como um corpo cultural negro só poderia ser “descoberta” para o mundo do espetáculo num espaço festivo, com comidas e bebidas. É deste lugar que irá tornar-se uma amálgama entre os elementos simbólicos da comunidade negra, sua tradição, memória e da produção de subjetividade. É uma preta velha que passou a produzir e apresentar seu passado africanizado para um presente e para um futuro afrobrasileirado. Tratou-se do vínculo definitivo com o lugar, com o território histórico e com a ancestralidade que quase sempre envolvem os mais antigos. É o que Le Goff (2000, p 142) denominou de “velhos depositários da memória coletiva”, que garantem autenticidade e dão um valor seguro à produção de subjetividade.

Agora, é interessante pensar o bar Taberna da Glória como a encruzilhada onde os limites da vivência e da sensibilidade de Clementina de Jesus se cruzam, naquele momento, num movimento contínuo. E ali, naquele espaço, se encontram os limites de Hermínio, um poeta, produtor cultural, também sensível, com a sensibilidade de Clementina e a sua dimensão de mulher que carrega a representação da experiência negra de um passado colonial, que vai da comemoração à festa e ao esquecimento, passando pela nostalgia até chegar as diversas formas de lutas sociais.

Este encontro na encruzilhada⁸⁷ comunga a cosmovisão africana e coloca em cena a memória, que Mbembe (2014, p 180) vê como recordação, nostalgia ou esquecimento, que se constrói por imagens psíquicas entrelaçadas. Ela pode ser explicada pelo campo das ciências biológicas, pela história e pela psicologia mas, vamos espíar memória pelo campo das ciências sociais como forma de análise do corpo cultural ancestralizado de Clementina. Isso nos permite olhar o período escravocrata do Brasil e entender o que denominamos aqui de canto negro, com o “algo” que João Bosco ouve e não consegue explicar muito bem.

A partir da abordagem de Le Goff (1992), entendemos que é possível a relação entre as memórias coletiva, individual, viva ou morta e corpo negro, velho e experiente da Rainha Quelé. Hermínio Bello de Carvalho percebeu, de imediato, que estava diante de um “tesouro”, um “achado”, uma memória, com recordações, com imagens de experiências primordiais e originárias que ocorreram no passado e das quais nós não fomos testemunhas. Para Mbembe a importância da

⁸⁶ Num ensaio de Caillois (Roger. *Le sacré de transgression: Théorie de la fête*. Paris: Gallimard, 1989, tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela) é dito que “não há festa, mesmo triste por definição, que não contenha ao menos um princípio de excesso e frenesi (...). Desde outrora até hoje a festa sempre se definiu pela dança, pelo canto, pela ingestão de alimentos, pela bebedeira. É preciso entregar-se a ela no grau máximo possível, até o esgotamento, até o adoecimento. É a lei própria da festa.” Este texto encontra-se na revista número 19 *Outra Travessia*, disponível também pelo <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/2346/showToc>>, acessado no dia 12/12/2015.

⁸⁷ Encruzilhada é também um lugar negro onde as fronteiras culturais, sociais, políticas e religiosas se cruzam, perpassam, se encontram. Este lugar com várias alternativas de caminhos. É o ponto onde se oferece e se agrada uma das divindades da mitologia africana, o lugar de oferenda a Exu, que é o rei das encruzilhadas.

memória, da recordação ou do esquecimento não é a verdade como um jogo de símbolos e sua circulação, assim como os desvios, as mentiras, as dificuldades de articulação, os pequenos atos falhos e os lapsos, mas a resistência ao reconhecimento.

Mbembe vê na memória, a lembrança e o esquecimento, como forças complexas de representação, atos sintomáticos, que só têm sentido em relação a um segredo, que não é exatamente verdadeiro, mas recusado a ser confessado. E uma destas recusas são as atrocidades em toda sua dimensão e o caminho alternativo de resistência e de preservação cultural provocados pela escravidão e pela colonização. E são por estes segredos, guardados na ancestralidade, que vêm o entendimento sobre estudos da cultura negra.

Estes seriam os aspectos da memória negra colonizada e escravizada e que fazem dela, por um lado, o lugar de perda e, por outro, o da constituição de uma dívida, no sentido pedagógico, sem entrar no mérito da indústria fonográfica, que é outro jogo e atende aos interesses mercadológico. Também não estamos querendo justificar que a dívida, particularmente, com Clementina de Jesus seja pelo seu tardio reconhecimento ou não frente a sua importância artística, histórica e cultural, mas sim à sua representação no coletivo negro brasileiro que, historicamente, sempre teve perdas.

Mas perde-se a oportunidade, por exemplo, de contar a história da humanidade pelo viés da mitologia africana e também de esclarecer melhor o desdobramento das relações no pós-colonialismo e a maneira como foram contadas o terror da dominação e as funções alucinatórias que resultam no que Mbembe chamou de “pequeno segredo”, que seria a reclamação de dívida entre o ex-colonizado e o ex-colonizador, de um lado o horror da escravidão e de outro as marcas que dela ficaram e aquilo que não se conta, que ficaram segredadas.

Em volta deste segredo, observou Mbembe, surge a colônia como uma cena originária que não ocupa apenas o espaço da recordação, à maneira de um espelho. É também representada como uma das matrizes significantes da linguagem do passado e do presente⁸⁸, da identidade e da morte e do corpo ancestral, que dá carne e peso à subjetividade, para lançar mão da memória para continuarmos a experimentar e compreender o legado deixado pela colonização. E é através da literatura, da música, da religião e dos artefatos culturais que os negros desenvolveram uma fenomenologia a partir do colonial que lembra a experiência do espelho.

Na imagem apresentada pelo espelho parece estar em jogo não somente o confronto do que restou da colonização, mas a lembrança da inferiorização e a demonização causada pela escravidão.

⁸⁸ Passado e presente foram analisados no primeiro capítulo para tratar da ideia de ruptura na cultura, a transição entre novo e velho abordados por Stuart Hall e por Homi Bhabha. Agora, a distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção de tempo e que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social/histórica. E aqui não vamos entrar na concepção de oposição passado/presente e sua significação nos domínios da psicologia, da psicologia infantil e da linguística trados por Le Goff (2000) em *História e memória*, volume I.

Por muito tempo, os textos relacionados a este período coloca em cena um sujeito espoliado de seu conteúdo e substituído por uma voz que ganha corpo num signo que desvia, revoga, inibe, suspende e erradica qualquer vontade de autenticidade. Por isso que criar memória colonial ou memória da escravidão é quase sempre lembrar de um descentralismo ao qual foram submetidos os negros na diáspora.

É pela memória que vamos tentar curar as fraturas internas, psíquicas, causadas pela colonização. Isso exige restaurar uma matriz simbólica originária na tradição e que é capaz de impedir o desmembramento do corpo negro. Estamos diante da necessidade de retomada das experiências, sem reservas, da morte ou do desgaste da vida que foi um dos principais traços da história da Europa, das suas operações sociais de produção e de acumulação. Muito disso, resultado da sua forma estática, das suas guerras e até das suas produções religiosas e artísticas. Mas precisamos ressaltar que o ponto de exaltação é a raça, uma vez que nela se manifesta o desejo do sacrifício.

Em nome das conquistas, o europeu (entendemos, principalmente, os espanhóis, os portugueses, os franceses e os ingleses) sacrificaram povos, comunidades, culturas, desejos, sonhos e, sobretudo, identidades: indígenas e negras. Estes sacrifícios deixaram rastros de violência que não se apagam com o simples discurso da cordialidade, pelo contrário, são necessárias ações efetivas para interditar a ideia propagada de que todos são semelhantes ao mesmo tempo em que se criaram barreiras para que não ocorresse a aproximação e, dessa forma, esgarçaram o tecido da desigualdade. Por isso que Fanon (1968, p 271/272) se referiu a Europa como aquela “que não cessa de falar do homem ao mesmo tempo que o massacra por toda a parte onde o encontra, em todas as esquinas das suas próprias ruas, em todas as esquinas do mundo” e que “esta Europa que nunca parou de falar do homem, de proclamar que só se preocupava com o homem, sabemos hoje com que sofrimento a humanidade pagou cada uma das vitórias do seu espírito”.

Todorov (2010) lembra que na conquista da América, em fins dos anos de 1490, os espanhóis se utilizaram de três estratégias muito próprias da monarquia e do alto clero católico: compreender, tomar e destruir. Havia uma compreensão superior dos conquistadores que, contraditoriamente, não os impedia de destruir as civilizações e as comunidades que os recebiam, muitas vezes, com generosidade. A violência é tanta que quase dissimularam os mexicanos, por exemplo, pelo desejo de tomar e enriquecer às custas deles.

Sem entrar em detalhes, e para dar somente uma ideia global (apesar de não nos sentirmos totalmente no direito de arredondar os números em se tratando de vidas humanas), lembraremos que em 1500 a população do globo deve ser da ordem de 400 milhões, dos quais 80 habitam as Américas. Em meados do século XVI, desses 80 milhões, restam 10. Ou, se nos restringirmos ao México: às vésperas da conquista, sua população é de aproximadamente 25 milhões; em 1600, é de 1 milhão. Se a palavra genocídio foi alguma

vez aplicada com precisão a um caso, então é esse. É um recorde, parece-me, não somente em termos relativos (uma destruição da ordem de 90% e mais), mas também absolutos, já que estamos falando de uma diminuição da população estimada em 70 milhões de seres humanos (Todorov, 2010, p 191/192).

Os números apresentados por Todorov dão a dimensão da violência dos conquistadores que sempre agiram em nome da igreja e em nome do rei. Os portugueses não agiram diferente com os índios quando chegaram em terras brasileiras e ampliaram, depois, o horror com o sistema escravocrata e com o mercado negreiro. À tríade compreender/tomar/destruir corresponde a uma outra ordem inversa: escravismo/colonialismo/comunicação. Afinal, o desejo de enriquecer e a pulsão de domínio, duas formas de aspiração ao poder, motivaram o comportamento destes colonizadores. Através da ideia de inferiorizar o outro para dominá-lo, criaram, portanto, para o índio e, logo em seguida, para o negro, o meio caminho entre homem e animal.

Fanon e Mbembe concordam que a violência no sentido amplo, além do castigo físico e psíquico, do extermínio do colonizado, foi o preço cobrado durante a conquista da América e a tomada de boa parte do continente africano. E a principal forma de comunicação entre os sujeitos colonizados, escravizados, e os senhores foi a violência, paradoxalmente, aliado a preservação da subalternidade em que negro permanece sendo o Outro e a intenção de cuidar é só aparência. É o que, segundo Fanon, se dá na relação entre medicina (tratar) e o colonialismo (ferir). Mbembe (2014, p 186) observou que “o corpo que está cativo, nu, algemado, sujeito a trabalhos forçados, golpeado, deportado, condenado à morte, é o mesmo que é tratado, educado, vestido, alimentado e remunerado”.

Na relação entre tratar e magoar aparece, em toda a sua violência, o paradoxo do comando, a força grotesca e brutal que reúne os atributos da lógica (razão), da fantasia (arbitrária) e da crueldade (Ibd. p 187). Fanon (1968, p 26) resumiu esta relação quando disse que o colono e o colonizado são velhos conhecidos. “O colono tem razão quando diz que “os” conhece. É o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial”.

Quando Todorov disse que o jogo se construiu no amar (conquistar), compreender e destruir, o devir estava posto, que era a apropriação cultural e a dominação. E Mbembe acrescentou que ferindo constantemente a humanidade do submisso – fazendo dele uma coisa, um animal – passou a multiplicar os golpes no seu corpo e atacá-lo também em seu cérebro com a intenção de criar lesões. Fanon (1968, p 212) acrescentou ainda que:

Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente: “Quem sou eu na realidade?” As posições defensivas nascidas deste confronto violento do colonizado e do sistema colonial organizam-se numa estrutura que

revela então a personalidade colonizada. Para compreender essa “sensitividade” basta simplesmente estudar, apreciar o número e a profundidade das feridas causadas a um colonizado no decorrer de um único dia passado no seio do regime colonial.

É assim que compreendemos a amplitude destas patologias mentais produzidas pela opressão e que Fanon fez questão de apontar. Afinal, o ato de mandar sempre está acompanhado da vontade de humilhar, insultar e fazer sofrer. E quando necessário, tirou-se também a vida e se fez da morte do colonizado ou do escravizado algo banal, sem importância. Para o colonizador, foi um corpo coisificado, muitas vezes um corpo mercadoria que não causaria prejuízo, portanto, podia matá-lo, desde que não causasse prejuízos financeiros.

Aniquilar e matar este corpo, ou estes corpos colonizados, foi uma tentativa que quase deu certo. Aliás, não deu certo porque não era vantajoso comercialmente e depois porque não se mata apenas fisicamente, seria necessário apagar tudo em torno, como a cultura, a memória, a história. Teria que ser um crime sem vestígios, o que não aconteceu. Desse passado de conquista ficou entre outros resquícios, como já dissemos, a invenção da raça e, conseqüentemente, do racismo. Assim, se consolidou o poder racial, que desde sempre foi articulado e alimentado pela violência.

Aliás, uma destas violências, entre tantas outras em sua vida sob o manto do racismo, Clementina sentiu no teatro ao ouvir jovens brancos gritarem: “Sai fora macaco!”, numa manifestação de contrariedade ao corpo espetacular que se apresenta carregado de ancestralidade, numa extensão cultural negra, ligado pela mística afro e brasileira. Este ataque violento provocado por parte de um público branco foi a verbalização do que disse Du Bois (1999, p 54): o “do quanto é estranha a sensação de se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a nos mirar com divertido desprezo e piedade”.

Caetano Veloso se revoltou contra os insultos sofridos por Dona Clementina. Ele exigiu dos jovens, a quem classificou de imbecis, que respeitassem aquela senhora idosa que, no entender dele, tinha um peso histórico no seu fazer musical, nas suas vivências e nas suas experiências.

3.5 A ancestralidade e a morte

Sabemos que diversos pensadores europeus da antiguidade à modernidade se debruçaram sobre o tema tentando desvendar ou entender o processo que encerra ou fecha a existência e dá ao homem sua perspectiva total com a morte. Entre os cristãos está a concepção de uma chegada ao ponto final depois de uma exaustiva vida de expiação e sofrimento, em que o prazer é excluído e a felicidade adiada. Então, a vida torna-se teleológica e só adquire sentido se estiver voltada para uma missão, uma finalidade, um devir pré-determinado. Portanto, a morte se aplica a todos os seres

vivos da natureza e para morrer é preciso que se tenha vivido, porque não se mata ou morre o que não existe.

Em meio a esta discussão e alargando o olhar sobre o assunto, vamos ver em Walter Benjamin um alerta sobre a perda de força da ideia de morte pela burguesia que havia subtraído esta visão de seus membros. Ele lembra que morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo e seu caráter era altamente exemplar. As imagens da Idade Média apresentam leitos de morte que se transformavam num trono em direção ao qual se precipitava o povo. Antes não havia uma só casa em que não tivesse morrido alguém. Os hospitais e sanatórios passaram a ser o lugar ideal para morrer. Benjamin (1994, p 207) resumiu que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.

Os teóricos da cultura negra trataram a morte sobre vários aspectos e com sentimentos diversos, mas sempre com o olhar focado na raça, como a história autobiográfica de Du Bois, em que no décimo primeiro capítulo de *As almas da gente negra*, dedica à morte de seu primogênito, ao mesmo tempo em que desnuda sua própria alma sofredora, num momento de tragédia pessoal.

Ele morreu ao anoitecer; quando o sol se punha como um lamento pesado sobre as colinas do oeste, velando sua própria face; quando os ventos se calaram e as árvores, as grandes árvores verdes que ele amava, quedaram-se imóveis. Vi sua respiração agitar-se mais e mais, interromper-se e, em seguida, a sua alma pequenina saltou como uma estrela que viaja na noite e deixa um rastro de escuridão em seu percurso (...). Não sou covarde para encolher-me diante da áspera fúria da tempestade, ou mesmo para gemer diante da sombra terrível do Véu. Mas ouvi-me, oh Morte! A minha vida já não será difícil o bastante – esta terra insensível que estende ao meu redor a sua teia de sarcasmo não será fria o bastante – mundo todo além destas quatro pequenas paredes não é impiedoso o bastante para entreis aqui, oh Morte? (Du Bois, 1999, p 261)

A morte para o negro escravo passou a ter outro significado, além da passagem para o outro mundo, passou a ser um retorno, uma possibilidade de volta às origens ou o fim de uma vida de sofrimento, de dor física e psíquica. Os corpos escravizados também eram vistos como produto mercadológico e quando estavam em plena idade de produção não poderiam ser descartados. Deveria-se evitar a morte, sob pena de perdas financeiras.

A história do negro africano e brasileiro pode ser revisitada e contada a partir do terceiro século de escravidão no Brasil. É na virada do século XVIII para XIX que a tensão étnica e racial toma conta de boa parte dos estados que estiveram sob o domínio e comando do império português e, posteriormente, de seus representantes diretos da família imperial, Reis (2003). Tal tensão está escrita no corpo deste negro afrodescendente, que se revoltou contra o sistema e contra o senhor dono de escravizados. O temor destes proprietários de terras, de homens e de mulheres escravizados

estava nas rebeliões que aconteceram em alguns estados brasileiros, mas principalmente na Bahia, e todas elas foram reprimidas à força.

A experiência negra em meio à violência, à negação da cor, à dominação e ao jogo da sobrevivência, fez crescer a força vital de superação frente a tudo, inclusive à morte. Para o africano, o mundo é um conjunto de forças hierarquizadas onde estão os deuses, os ancestrais, os mortos da família, os chefes, os pais, as mães, as crianças, enfim, uma categoria, que segundo Munanga (2012, p 67), circula uma energia vital entre os vivos e os mortos, até chegar aos mais jovens.

A morte e o princípio de sua circulação caracterizam toda a África negra, portanto, morrer deixou de ter um caráter trágico e passou a significar apenas o desaparecimento de um ser, de um indivíduo, em que a realidade última está inteiramente subordinada às entidades preexistentes, que sobrevivem em relação a ele, ou seja, o negro africano, não percebe a morte como uma ruptura total. Em outras palavras: não representa um corte e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo. “O morto entra na categoria dos ancestrais, participando de maior fonte energética” (Ibid. p 67).

Juana dos Santos (2012, p 253) lembra que para os nagôs⁸⁹, “a morte não significa absolutamente a extinção total ou aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de *status*. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social”. A partir destas colocações, passamos a entender que morrer está no processo da vida, assim como está no processo cultural. E no campo da cultura, torna-se um tema resignificado no contexto de organização da sociedade afro-brasileira, que se espelha na sociedade africana, bem como na tradição cultural nagô, que tem a religião como centro de tudo. Percebemos que cada um entende a morte de seu jeito, inclusive na forma de cantar nas diversas cerimônias fúnebres e na forma de cantar o próprio tema.

Clementina de Jesus deixou registrado em disco alguns cantos relacionados ao místico e ao plano sobrenatural, que nos dão a noção de como se concebeu a morte entre os negros no período colonial. Podemos destacar uma *Incelência*⁹⁰, cantada aos pés ou então os benditos à cabeça do morto e durante o cortejo ao cemitério. Também podemos destacar os cantos de perdão em

⁸⁹ Aqui vamos ampliar o entendimento sobre o termo nagô, que no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos os grupos vinculados a uma língua comum: o yorubá e suas variantes dialetais. Esta designação é muito útil para ajudar na determinação, no Daomé, da origem de alguns panteões e de suas entidades divinas. Assim, por exemplo, os daomeanos, que adoram *Mawu*, *Lisa*, *Sapata*, *Gu*, revelam as origens estrangeiras desses, por chamar suas sacerdotisas *Nagonu*, gente nago, independentemente, é claro, da origem étnica da própria sacerdotisa. Nagô é lugar, referindo-se a Kêtu, como uma nação africana, e como ritual relacionado a esta nação de fala yorubá.

⁹⁰ Incelença – “Uma incelença que é pra ele/ uma incelença que é pra ele/ Mãe de Deus, Mãe de Deus/ Oh! Mãe de Deus, rogai a Deus por ele/ Oh! Mãe de Deus, rogai a Deus por ele.

homenagem a *Abaluaîê*⁹¹ (Abaluaê) e aos mortos, como em *Fui pedir as almas santas*⁹², que estão gravados no disco *Marinheiro só*, de 1973, na faixa 8, sob o título de *Cinco cantos religiosos*. De um modo geral, os cantos, as rezas e as ladainhas fazem parte de uma manifestação da cultura africana que precisavam de registros para não desaparecer de vez.

Ainda sobre a morte, recorremos à mitologia dos Orixás, de Prandi (2001, p 506), para entender como se falou de uma temática de forma que não causasse trauma a quem não faz parte das religiões de matrizes africana, ou desconhece o assunto, e que fosse possível entender como sendo uma continuidade da vida. Assim o mito de Icu, também graficamente escrito Iku (que seria a morte), que não é exatamente metafórico e nem eufemístico, mas sim uma estratégia mística de compreensão de um “além-vida” e de uma ética de vida vivida dos homens. Por isso, Obatalá encontra uma forma de conter a ganância e os desmandos dos humanos, que já se imaginavam deuses, criando Icu.

Quando o mundo foi criado,
coube a Obatalá a criação do homem.
O homem foi criado e povoou a Terra.
Cada natureza da Terra, cada mistério e segredo,
foi tudo coordenado pelos orixás.
Com atenção e oferenda aos orixás,
tudo o homem conquistava.
Mas os seres humanos começaram a se imaginar
com os poderes que eram próprios dos orixás.
Os homens deixaram de alimentar as divindades.
Os homens, imortais que eram,
pensavam em si mesmos como deuses.
Não precisavam de outros deuses.

Cansado dos desmandos dos humanos,
a quem criara na origem do mundo,
Obatalá decidiu viver com os orixás no espaço sagrado
que fica entre o Aiê, a Terra, e o Orum, o Céu.
E Obatalá decidiu que os homens deveriam morrer;
cada um num certo tempo, numa certa hora.
Então Obatalá criou Icu, a Morte.
E a encarregou de fazer morrer todos os humanos.
Obatalá impôs, contudo, à morte Icu uma condição:
só Olodumaré podia decidir a hora de morrer de cada homem.
A morte leva, mas a Morte não decide a hora de morrer.
O mistério maior pertence exclusivamente a Olorum.

⁹¹ Abaluaê - Perdão Abaluaîê, perdão/ Perdão a Orixalá, Perdão/ Perdão a meu Deus do céu, perdão/ Abaluaîê, perdão/ Oh! rei do mundo, perdão Abaluaîê/ Ele veio do mar, Abaluaîê/ Ele é forte, ele veio/ Abaluaîê, salvar.../ A tô tô lu Abaluaîê/ Cambône sala na muxila golô-ê

Cambône sala na muxila golô-ê/ Bença, meu pai!

⁹² Fui pedir às almas santas – Eu andava perambulando/ sem ter nada para comer/ Fui Pedir às almas santas para vir me socorrer/ Foi as almas que me ajudou/ Meu divino espírito santo/ Louvo a Deus, Nosso Senhor/ Quem pede às almas, as almas dá/ Filho de pembe é que não sabe aproveitar.

É preciso ressaltar, que estamos falando da morte pelo olhar da cultura africana a partir da mitologia dos orixás, que neste trânsito entre vida e morte tem Obaluaê⁹³ como responsável pela transição. Quando Clementina canta *Abaluaê*, está fazendo o movimento transitório e a passagem, afinal, ele é considerado o senhor da vida, mas também o guardião das almas que ainda não se libertaram da matéria e do mundo das coisas. Estamos falando de um orixá da doença, da cura e da saúde, aquele que tem duas fases, segundo Pierre Verger (2002): Obaluaê, a forma mais jovem, e Omulu, a mais velha.

Em algumas narrativas mais tradicionais, apontadas na obra de Verger e Roger Bastide, por exemplo, o conceito original de Obaluaiê está relacionado ao conceito original da divindade que se referia ao deus da varíola, doença que estava sob seu controle. Era a epidemia mais devastadora e perigosa na região do Daomé, onde teria nascido Obaluaiê/Olumulu. Prandi (2001) narra uma outra história, entre tantas da mitologia, dizendo que Daomé foi conquistada por Obaluaê, que se tornou rei do lugar.

Estes dois orixás (Obaluaê e Icu) dão a dimensão de dois mundos, de vivências múltiplas, de experiências transformadoras, de extensão da vida, de crenças, ritos e mitos ligados à anterioridade, à ancestralidade. Da mesma forma que os nagôs, segundo Juana dos Santos (2012), entendiam a morte como uma mudança de estado, a mitologia em torno dela dá conta de se fazer um exercício de compreensão sobre a vivência do ser humano.

Quando Olodumaré criou Icu, não o fez para pôr um fim na vida do homem como forma de castigo, mesmo quando se pensou naqueles que morreram jovens, o que, aliás, é considerado uma tragédia. Os mais velhos seriam aqueles que naturalmente deveriam fazer o trânsito. Por isso a representação de Omulu, o Rei da Terra, o detentor da experiência, o preparado para fazer a travessia e, conseqüentemente garantir a continuidade a partir da história, daquilo que ficou como legado. É a hierarquia da relação com os antepassados e a ancestralidade que até aqui viemos tratando.

A morte na cultura afro-brasileira sempre foi um tema muito próximo do religioso como apontaram os diversos estudiosos da cultura, da filosofia e da história como Kabengele Munanga, Pierre Verger, Roger Bastide, João José Reis, entre outros. Mas foi com o casal Juana Elbein e Deoscórodes Maximiliano do Santos (o Mestre Didi) que o tema foi amplamente tratado. Eles procuraram analisar a morte e a ancestralidade pela tradição africana nagô devido a influência que

⁹³ Obaluaiê (Abaluaiê)/Omulu – O Rei da Terra, é filho de Nanã, mas foi criado por Yemanjá, que o adotou depois de ser rejeitado por ser manco, feio e coberto de feridas. É uma divindade da terra dura, seca e quente. Também é chamado, às vezes, de “velho”, com todo o prestígio e poder que a idade representa no candomblé. Sua relação com os orixás são marcadas pelas brigas com Xangô e Ogum e pelo abandono que sofreu dos orixás femininos. Primeiro foi rejeitado pela mãe, depois abandonado por Oxum, por quem se apaixonou, e finalmente perdeu Obá, com quem se casou, para Xangô.

os povos descendentes desta cultura exerceram na formação cultural a partir do século XIX. E para entender a importância e a força deste processo sincrético que leva a compreensão de vida e morte e a significação de ancestralidade representados no canto de Clementina de Jesus, é preciso fazer um recorte na história do negro no Brasil, mesmo que breve, para mergulhar um pouco mais nas religiões africanas.

Sabemos que as culturas africanas chegaram em terras brasileiras pelos escravizados negros, tratados como mercadorias dos colonizadores portugueses, que depois passaram a importar diretamente da África, particularmente da chamada Costa dos Escravos. Precisamos lembrar que durante três séculos os diversos grupos étnicos ou “nações” de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental – como já destacaram Reis (2003), Lopes (1988) e Juana dos Santos (2012) – imprimiram no Brasil suas marcas⁹⁴.

Mas enquanto os africanos bantos, do Congo e de Angola, foram distribuídos pelas plantações, espalhados em pequenos grupos por um imenso território, principalmente na região litorânea do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, além de Minas Gerais, os *jejes*⁹⁵ do Daomé e os nagôs, chegaram no último período do Brasil escravocrata para o trabalho escravo. Eles foram concentrados nas zonas urbanas do Norte e do Nordeste, principalmente nas capitais Salvador e Recife. O comércio intenso entre Bahia e a costa manteve os nagôs em contato permanente com suas terras de origem, preservando desta forma suas raízes culturais, seus costumes e, sobretudo, suas práticas religiosas.

Este rápido recorte histórico nos possibilita ampliar um pouco mais a compreensão sobre ancestralidade, anterioridade e o sentido de vida e morte pelo viés africano assimilado em território brasileiro. Já na diáspora, o espaço geográfico da África e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos em um determinado espaço territorial denominado “terreiro”. Aliás, este termo, segundo explicou Santos (2012, p. 32) “acabou sendo sinônimo da associação e do lugar onde se pratica a religião tradicional africana”. Portanto, é um lugar onde se constituem verdadeiras comunidades que apresentam características especiais.

⁹⁴ Segundo Juana os nagôs foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, nos fins do século XVIII e início do XIX. Ela destaca também que os ataques dos daomeneanos dirigidos contra seus vizinhos do Sul, do Norte e do Leste e a pressão dos fulanis sobre *Oyó*, a capital do reino yorubá, impedindo seus exércitos de defender os territórios mais distantes do seu império, tiveram como resultado a captura e a venda de diversos grupos *egba*, *egbado* e *sabé*, principalmente dos *Ketu*, embarcados em Huida (Ajuda) e em Cotonu.

⁹⁵ Parece que o termo *jeje* vem de uma classificação genérica, aplicada pela administração colonial francesa às populações dos arredores de Porto Novo vindas do centro do Daomé durante as lutas tribais. Conhecem-se atualmente no Daomé três grupos *jeje* e a língua do mesmo nome é falada corretamente nos arredores de Porto Novo. No Brasil, os traços culturais dos *jejes* foram comparados aos de origem *fon* e *adja*. Tendo uma organização semelhante ao dos nagôs (Santos 2012, p 31).

Neste contexto, observou Oliveira (2007, p 33) “o candomblé surge como um fenômeno social que consagrou diversas etnias africanas – dispersas no Brasil pelo tráfico negreiro, transformando em unidade e solidariedade o que poderia ser apenas conflito e caos”. Ele destacou ainda que o processo de construção de identidades sempre se deu em contraste com o outro e por isso só teria sentido se fosse “diferente de mim”, do contrário, não tem razão de ser. Então, a identidade *jeje-nago*, acrescenta Eduardo Oliveira, foi criada em detrimento de uma identidade banto, afinal, a primeira foi tomada como a “legítima” e “autêntica” identidade negra. Isso tudo porque era considerada mais “pura” frente aos valores civilizatórios africanos, enquanto que a identidade dos bantos ficou relegada ao discurso de inferioridade étnica, pois estaria mais “misturada” e seria também menos africana e menos legítima da “cultura negra”.

O candomblé como fenômeno social se estabeleceu entre os membros de grupos culturais diferentes num espaço preciso, com limites físicos que ultrapassaram as questões materiais para se projetar numa sociedade global, que não estava restrito ao grupo familiar e ao mesmo grupo cultural. O “terreiro”, por sua vez, passou a ter sua própria estrutura permitindo a convivência entre as pessoas, a natureza, os objetos e o transcendente. Foi neste espaço geográfico limitado que se constituíram os principais locais e regiões de onde se originaram e se praticaram os cultos da religião tradicional africana. Os orixás⁹⁶ e seus cultos estiveram dissimulados nas diversas regiões da África yorubá, adorados em vilas e cidades separadas e às vezes distantes. Entretanto, todas estiveram contidas no “terreiro” nas diversas casas-templos (os *ilê-orixás*).

Nestes espaços limitados, seguindo o modelo da África Ocidental, a religião marcou todas as atividades do nagô brasileiro, estendendo, regulando e influenciando até mesmo as atividades mais profanas. Foi através das práticas religiosas que se conservou o sentido profundo de comunidade e se preservou as raízes culturais. E foi assim que o século XIX viu transportar, implantar e reformular, no Brasil, os elementos de um complexo cultural africano que se expressa até hoje por meio de associações bem organizadas onde se mantém e se renova a adoração as entidades sobrenaturais (os orixás) e a dos ancestrais ilustres (os eguns⁹⁷).

⁹⁶ Orixá são entidades sobrenaturais e segundo Santos (2012, p 80) são massas de movimento lentos, serenos, de idade imemorial. Estão dotados de um grande equilíbrio necessário para manter a relação econômica entre o que nasce e o que morre, entre o que é dado e o que deve ser devolvido. Por isso mesmo estão associados à justiça e ao equilíbrio. São entidades mais afastadas dos seres humanos e as mais perigosas. Incurrir no desagrado ou na irritação de um *orixá-funfun*, por exemplo, é fatal. Esta situação está associada ao sentimento que aterroriza mais o nagô: a do aniquilamento total; a de ser completamente reabsorvido pela massa e não renascer nunca mais. Juana dos Santos utiliza o termo *funfun* num duplo sentido: do branco, de tudo que é branco, os objetos e as substâncias de cor branca e do incolor, a antissubstância – o nada. Os orixás estão associados a calma, a umidade, a repouso e ao silêncio.

⁹⁷ Egum patriarca e genitores humanos cultuados em datas e de formas bem diferenciadas. Enquanto o orixá apresenta um valor e uma força universal, o egum tem um valor restrito a um grupo familiar ou a uma linhagem. O orixá interioriza no ser humano elementos da natureza e a sua pertença a uma ordem cósmica, já o egum interioriza sua

A cultura banto, em síntese, sempre se baseou no aumento da força, o que significa dizer que é uma filosofia da energia, focada mais no movimento do que na racionalidade. A matéria, portanto, não seria nada em si mesma senão o acúmulo de energia. Seguindo nesta mesma linha, podemos destacar o *ubuntu* como uma outra raiz da filosofia africana que sempre tratou desta relação homem/natureza e de suas temporalidades: passado, presente e futuro.

A base deste pensamento filosófico teria saído, possivelmente, do deserto Núbio para o cabo da Boa Esperança e do Senegal ao Zâmbia, segundo observou Mogobe Ramose⁹⁸, no artigo *A filosofia do Ubuntu e Ubuntu como uma filosofia*, publicado no site Filosofia africana.⁹⁹ Ele ressalta que para o *ubuntu* o movimento é o princípio da existência é onde encontra-se equilíbrio entre as forças atuantes na comunidade e também é uma possibilidade para o ser humano afirmar sua humanidade a partir do reconhecimento da humanidade do outro. E o reconhecer significa estabelecer relações humanas e um julgamento ético, social e legal no que podemos chamar de conduta humana.

Percebemos neste breve olhar sobre o movimento como princípio da existência que há a tensão contínua para se chegar à harmonia, não só entre os seres vivos do presente, mas também entre os seres vivos do passado e os seres vivos por vir, aqueles que serão concebidos. Ramose usa uma metáfora biológica bem interessante para ilustrar isso tudo. Ele compreendeu que o presente continuamente tenso é como um infinito encadeamento alternados de bebês, jovens e adultos todos perpetuamente conectados a suas mães através de seus cordões umbilicais. Ou seja, tudo está interligado, numa lógica que assegura a preservação do ser como uma unicidade.

Por esta lógica é possível entender a filosofia africana pelo olhar do *ubuntu*¹⁰⁰ como uma ampla visão de um universo holístico. Resumindo: epistemologicamente, o ser é concebido como um movimento perpétuo e universal de compartilhamento e intercâmbio das forças da vida. E aqui

pertença a uma estrutura social limitada. Na estrutura social e comportamental, o orixá regula as relações do sistema como totalidade e o egum as relações, a ética, a disciplina moral de um grupo ou de um segmento.

⁹⁸ Mogobe Ramose obteve primeiramente o título de bacharel em Artes na University of South Africa. A isto se seguiram os títulos de bacharel, licenciado e doutor em Filosofia obtidos na Leuven University (Katholieke Universiteit Leuven) na Bélgica. Possui também o título de mestre em Relações Internacionais da London University. Suas áreas de especialidade e principais interesses são Filosofia Africana, Filosofias da religião e do direito, defesas étnicas e filosofia das relações internacionais. Possui uma publicação vasta nas áreas mencionadas e seus trabalhos continuam a atrair a atenção de muitos estudiosos. Lecionou em duas universidades européias e quatro universidades africanas, incluindo dois seminários católicos. Atualmente é professor extraordinarius na University of South Africa.

⁹⁹ Este site é parte da pesquisa "Colaborações entre os estudos das africanidades e o ensino de filosofia", desenvolvido pelo prof. Wanderson Flor do Nascimento, na Universidade de Brasília e em interação com o Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades Audre Lorde - GEPIGES Audre Lorde (UFRPE/UnB-CNPq). <<http://filosofia-africana.weebly.com/>>, acessado no dia 25/02/2016

¹⁰⁰ *Ubuntu*, segundo Mogobe B. Ramose, é a raiz da filosofia africana e a existência do africano no universo. É algo semelhante a árvore de conhecimento africano. O *ubuntu*, portanto, é como uma fonte fluindo ontologia e epistemologia formando a base da filosofia africana.

temos a compreensão de universo (recorrendo aos gregos) como algo *pantarreico*¹⁰¹ em que a ideia de ordem não pode ser estabelecida e fixa por todo o tempo, ou por muito tempo. Mogobe Ramose observou ainda que a concepção filosófica africana é também “musical do universo”, o que explicaria o seu dinamismo. Portanto, para os africanos, o convite à música é irrecusável, desde que entendido como imperativo epistemo-ontológico. Por isso que no norte de sotho ou sesotho norte, que é uma das línguas bantas falada no norte da África do Sul (região próxima a fronteira com Moçambique), é costume dizer que sentado você não pode ouvir a música. Nas entrelinhas significa que dançar é estar em sintonia com o ser, com a natureza e com os seus ancestrais, afinal nos terreiros de candomblé se dança muito.

Continuando na linha de pensamento de unicidade na filosofia *ubuntu*, vamos chegar ao entendimento do ser como indivíduo e do ancestral como sobrenatural nos termos de três dimensões interrelacionadas devidamente classificados por Romose. A primeira é a dimensão da vivência – *umuntu*¹⁰² - que torna possível o discurso e o conhecimento do ser, do indivíduo.

A segunda dimensão trata dos seres que passaram longe do mundo dos vivos, ou seja, que partiram através da morte, interrompendo a existência apenas no que diz respeito ao concreto do corpo e da vida cotidiana, como a conhecemos. Se bem que a morte não interrompe totalmente a vida dos que partiram, segundo o *ubuntu* e o pensamento filosófico africano. Eles estariam prontos para entrar e continuar a viver em um mundo desconhecido para aqueles deixados para trás. Estes indivíduos que morreram são chamados de mortos-viventes. Se bem que este termo é contestado e pouco usado pelas etnias africanas. A maioria usa mesmo ancestrais, que continuam a viver mesmo tendo saído do mundo dos vivos. Neste sentido, são considerados imortais.

Já a terceira e última dimensão classificada por Mogobe Ramose é a do ainda-a-ser-nascido, que seria o ser do futuro e, portanto, seria tarefa dos viventes da terra garantir que ele se torne de fato um nascido. Todos estes movimentos nos remetem a ideia do escatológico (Oliveira, 2007) em que a temporalidade apresentaria um tempo futuro (possibilidades), tempo presente (singularidade) e tempo passado (ancestralidade). Afinal, o entendimento de *ubuntu* envolve estes três níveis de existência humana, que Ramose chama de onto-triádica de ser, porque dois deles referem-se a seres que são desconhecidos. Então ele desenvolve uma outra proposta que é a ontologia dos seres invisíveis.

¹⁰¹ *Panta Rhei* em que tudo flui, tudo muda. Ideia a partir da posição filosófica atribuída ao grego Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático que sustentava a mutabilidade do mundo.

¹⁰² *Umuntu* significa, pela filosofia africana, como a emergência do *homo loquens* (o homem falante), que é simultaneamente o *homo sapiens*. Podemos entender, por este viés, como o ser humano, o criador da política, da religião e da lei. Seria também uma entidade específica que se estende a conduzir uma investigação ao ser, a experiência, ao conhecimento e à busca por uma verdade. O que implica uma ideia de movimento.

Na realidade, esta proposição está no campo da metafísica *ubuntu* em que o desconhecido pode permanecer invisível ao lado dos vivos. Por outro lado, esta crença tem influência direta na vida dos vivos no mundo das coisas, na terra. Os indivíduos estão cercados das incertezas, de medo, de tristeza, de solidão e também de companherismo, de saúde e de ausência dela, porque estes são alguns dos fenômenos que definem a instabilidade do mundo dos vivos. Por aí entendemos que religião, política, ética, estética devem estar ligadas no entendimento do cosmos, como uma luta contínua para se alcançar a harmonia. E para fazer uma ponte entre personagens negros e brancos, vamos lançar mão de um europeu e parafrasear Hamlet¹⁰³, personagem de William Shakespeare: “Há mais coisas no céu e terra, Horácio, do que foram sonhadas na sua filosofia”.

3.6 Entre o Aiyê e o Orum: o Axé

O canto de Clementina de Jesus é revestido de poder vital, de energia, capaz de ligar fatos presentes aos fatos passados, de fazer o trânsito entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais, das divindades, e daqueles que já morreram. E é por conta desta oralidade poderosa que os compositores e pesquisadores lhe entregaram músicas com temáticas relacionadas à cultura africana e à cultura afro-brasileira em que a finalidade da existência de *munthu*¹⁰⁴ (ser humano) está estabelecida no universo e preservada numa dinâmica de sua existência com o ser supremo *Nzambi* ou *Zambi* (Deus), os animais, os vegetais, os minerais, os fenômenos e os objetos sem a vida biológica.

Zambi é gerador e mantenedor do homem e a sabedoria africana sobre o Grande Criador, *Olorum* (Deus), é expressa nos provérbios, nas canções, orações, nomes, mitos, histórias, rituais e nas diversas cerimônias religiosas. E o contato com Ele pode ser direto ou indireto, como sugere o samba *Assim não, Zambi*¹⁰⁵, composto por Martinho da Vila para ser interpretado em parceria com

¹⁰³ Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, obra dramática shakespereana mais adaptada e encenada nos palcos de todo o mundo, é hoje uma das mais importantes tragédias do dramaturgo inglês William Shakespeare. Ela foi escrita, provavelmente, entre 1599 e 1602, mas não há até hoje uma data comprovada da gênese deste clássico da dramaturgia. Por questões de tradução, a frase ficou conhecida como “Há mais coisas (ou mistérios) entre o céu e a terra do que supõe vossa vã filosofia”.

¹⁰⁴ *Munthu*, cuja tradução é ser humano, a exemplo da tradução de *banthu*. Lembrando que *umuntu* está relacionado a *homo loquens* (homem falante).

¹⁰⁵ Este samba, composição de Martinho da Vila, está na sétima faixa do disco *Clementina e convidados* (1979), lançado pela EMI-Odeon. *Assim não, Zambi*: “Quando eu morrer/Vou bater lá na porta do céu/ E vou falar pra São Pedro que ninguém quer essa vida cruel/ Eu não quero essa vida assim não Zambi/ Ninguém quer essa vida assim não Zambi/ Eu não quero as crianças roubando/ A “veinha” esmolando uma xepa na feira/ Eu não quero esse medo estampado/ Na cara duns “nego” sem eira e sem beira/ Abre a cadeia/ Pros inocentes/ Dá liberdade pros homens de opinião/ Quando um nego tá morto de fome/ Um outro não tem o que comer/ Quando um nego tá num pau-de-arara/ Tem outro pensando num outro sofrer/ Deus é pai, Deus é filho, Espírito Santo é Zambi/ Eu não quero essa vida não

Clementina de Jesus. Já na primeira estrofe a letra diz: “Quando eu morrer/ vou bater lá na porta do céu/ E vou falar pra São Pedro que ninguém quer essa vida cruel/ Eu não quero essa vida assim não, Zambi/ Ninguém quer essa vida assim não, Zambi”.

Este samba, com fortes elementos da cultura africana e, conseqüentemente, afro-brasileira, deixa evidente a relação da existência em dois planos: 1) o *aiyé* (o mundo), que compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais, particularmente, os *arayê*, habitantes do mundo e 2) o *orum* (o além), que é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Na composição de Martinho da Vila, o sincrético¹⁰⁶ está em São Pedro¹⁰⁷, santo católico, que deve abrir as portas do céu para que Zambi interceda na terra em nome dos negros e negras que estão em situação desfavorável de vida: violência, medo, fome e mortes.

Esta ideia de céu é uma concepção católica em que “os cristãos eram “peregrinos”, ou seja, estrangeiros sobre a terra”, segundo Agamben (2007, p 66) e, portanto, depois da vida terrestre, voltariam para o local ou espaço onde está Deus, que não seria exatamente o lugar em que estaria Zambi ou *Olurum*, entidade suprema. A concepção de *orum* seria algo imenso, infinito, distante, uma vastidão ilimitada habitada por seres ou entidades sobrenaturais, mas que não pode ser classificada de céu ou paraíso, como explica Juana dos Santos (2012, p 56):

Orum era uma concepção abstrata e, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma parte do mundo real. O *orum* é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *orum*; no *orum* habitam, pois, todas as sortes de entidades sobrenaturais (...). Ou, ao contrário, tudo o que existe no *orum* tem sua ou suas representações materiais no *aiyé*.

Juana lembra ainda que os mitos africanos revelam que, em épocas remotas, o *aiyé* e o *orum* não estavam separados, além disso, a existência não se desdobrava em dois níveis e os seres dos dois espaços iam de um lugar a outro sem dificuldades. As divindades habitavam a terra e os seres humanos podiam ir ao além e voltar. O que não ocorre exatamente neste samba *Assim não, Zambi* porque para chegar ao céu, e neste caso é também chegar ao *orum*, seria necessário sair do

Zambi/ Eu não quero essa vida assim não Zambi/ Clementina é filha de Zambi/ Eu não quero essa vida assim não Zambi/ Ninguém quer essa vida assim não Zambi”.

¹⁰⁶ Aqui entendemos o sincrético pela intermistura de elementos culturais, uma simbiose entre os componentes das culturas que se põem em contato e resulta numa fisionomia cultural nova em que se associam e se combinam em maior ou menor proporção as marcas características das culturas originárias (Valente, 1976, p 11).

¹⁰⁷ São Pedro (1a.C-67) foi apóstolo de Cristo e é considerado o fundador da Igreja Cristã em Roma e o seu primeiro papa. As principais fontes sobre a vida de São Pedro são Evangelhos Canônicos, pertencentes ao novo testamento. Escritos originalmente em grego, em diferentes épocas, pelos discípulos Mateus, Marcos, João e Lucas, Pedro aparece com destaque em todas as narrativas evangélicas.

Segundo a Bíblia, seu nome original não era Pedro, mas Simão. Nos livros dos Atos dos Apóstolos e na Segunda epístola de Pedro, aparece ainda uma variante do seu nome original, Simeão. No sincretismo, São Pedro também está associado a Xangô, Rei das Pedreiras e das Cachoeiras.

mundo dos vivos, mas sem possibilidade de voltar, afinal há de se esperar “quando eu morrer” para fazer a passagem.

Estas divindades, que são encarnação do firmamento, como Zambi, são muito poderosos e distantes, como já prevê o canto de Clementina e Martinho, mas em face da humanidade, as suas atitudes são geralmente de frieza e de indiferença, parecem não se preocupar com as criaturas deste mundo, ao menos de forma direta. A indiferença dos grandes deuses talvez se explique pela distância em que se encontram das criaturas humanas, conforme especula Valente (1976, p 74): “Só por ocasião das grandes calamidades e dos grandes perigos, os mortais conhecem a sua obra e respeitam o seu poder. E procuram ganhar a sua simpatia e o seu auxílio. Mesmo assim, não o fazem frente a frente”.

Ainda tratando desta ideia de céu e terra, do mundo dos vivos e dos ancestrais, do *orum* e do *aiyé*, vamos sair de uma composição contemporânea, assinada por um sambista reconhecido na indústria fonográfica como Martinho da Vila e vamos para um canto de escravo XII, recolhido por pesquisadores, e gravado por Clementina no disco *O canto dos escravos*, de 1982 (já mencionado na introdução deste trabalho). Este tipo de canto era entoado por negros escravizados, entre os séculos XVII e XVIII em São João da Chapada ou o que vem a ser hoje Chapada Diamantina, em Minas Gerais.

Na cantiga denominada de secar água, desta vez é São João quem vai ao céu, mas para passear e aproveitar para visitar “Noss’Sinhô”. Este canto de trabalho faz menção ao trânsito entre os dois mundos e evidencia o sincrético na forma de misturar os santos num espaço capaz de chegar a Deus. Percebemos neste cantar escravo a influência católica, assim como a estratégia de pressão esmagadora da cultura europeia sobre a cultura dos povos escravizados, que estrategicamente misturaram suas crenças como forma de resistência. O canto ao qual estamos nos referindo traz a seguinte letra:

São João foi no céu foi passia
 Foi visitar Noss’Sinhô –
 São João foi no céu foi passia
 Foi visitar Nosso’Sinhô –
 São João foi no céu?
 São João foi no céu, é de vera.
 São João foi no céu, é mentira.
Omenhá, omenhá róssequê
Omenhá, omenhá rossequê
Omenhá, omenhá
*Róssequê coroa.*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Segundo Machado Filho (1985, p 91), a cantiga de secar água “*omenhá róssequê*”: a água está no cascalho, isto é, já chegou ao fundo da cata. O entendimento seria, os trabalhadores secam a água das catas com barris: vai um cheio, volta outro vazio. Dai o sentido da cantiga.

Na tradução dos quatro últimos versos fica claro que este canto de trabalho está associado ao carregamento de barris de água, ao mesmo tempo em que se faz referência a um santo íntimo do senhor supremo, do “Noss’Sinhô”, que pode ser *Zambi*, *Olurum*, Deus. Enfim, estamos falando de São João Batista, filho de Zacarias e Isabel, que era prima de Maria, mãe de Jesus Cristo. Portanto, temos uma relação sagrada e familiar dentro da crença católica e adaptada por escravizados no jogo do sincrético.

A Bíblia, segundo os evangelhos, apresenta João como aquele que anuncia a chegada do cordeiro de Deus. Já São Mateus fala das pregações e dos batismos realizados às margens do rio Jordão. E seria ele, João, quem batizou o próprio Cristo, que é o único santo, além da Virgem Maria, de quem a liturgia celebra o nascimento para o céu. Por isso que o valor simbólico e filosófico de João Batista ultrapassa o dogma católico, principalmente por batizar seus adeptos com água e ainda afirmar que depois “batizaria com fogo”, isto é, o Espírito Santo.

Quando São João vai ao céu passear, segundo este canto de trabalho, está retornando ao lugar de onde saiu como o enviado de Deus com a missão de anunciar a chegada de Cristo a Terra. É “o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”, conforme João, no novo testamento. Aliás, este santo anunciador foi sincretizado pelos negros e, conseqüentemente, associado a Xangô-moço, enquanto Xangô-velho seria São Jerônimo. Lembrando que Xangô também é sincretizado a São Pedro.

Valente (1976, p 83) explica que este sincretismo de São João se deu por ser festejado ruidosamente com estouros de bomba e fogos de artifícios, mas além disso por causa do batismo de Jesus, de lavar a cabeça na água doce para se purificar. Outra associação está no local sagrado, ponto de força, onde se costuma depositar as oferendas no alto de uma pedreira ou na cachoeira. De todo jeito, estamos diante de cantos que apontam dois planos significativos para se pensar a existência pelo viés da filosofia ou pelo viés da mitologia africana. São narrações mitológicas tratando as possibilidades da criação do mundo, dos seres e do além. As histórias neste sentido são diversas e uma delas nos parece bem interessante e merece ser contada na sua íntegra, apesar de relativamente longa. É sobre a criação da terra, e pode ser encontrada em Juana dos Santos (2012).

A narrativa diz que quando *Olorum* decidiu criar a terra, chamou *Obatalá*, também reconhecido como Oxalá (o grande orixá, rei do pano branco) e entregou-lhe o “saco da existência” (*âpà-ìwà*) e deu-lhe as instruções para realização da tarefa. Diante do que lhe foi conferido, chamou todos os orixás e preparou-se sem perda de tempo. De saída, encontrou com *Odua*, ou *Odudua*,¹⁰⁹ que lhe disse que só o acompanharia após realizar suas obrigações rituais. Já no caminho, *Obatalá*

¹⁰⁹ Orixá da criação, criadora da terra, junto com Oxalá.

passou diante de Exu, o grande controlador, transportador de sacrifícios, dominador dos caminhos, que lhe perguntou se já tinha feito as oferendas propiciatórias. Sem se deter, a resposta foi de que não tinha feito nada e seguiu sem dar importância à questão. E foi assim que Exu sentenciou que nada do que ele se propunha empreender seria realizado.

Enquanto *Obatalá* seguia seu caminho, começou a sentir sede. Passou perto de um rio, mas não parou. Passou por uma aldeia onde lhe ofereceram leite, mas não aceitou. Continuou andando. Sua sede aumentava e era insuportável. De repente, viu diante de si uma palmeira (*igi-ope*) e, sem se conter, plantou no tronco da árvore seu cajado ritual (*opa-soro*) e bebeu a seiva (vinho da palmeira). Bebeu insaciavelmente até que suas forças o abandonaram, até perder os sentidos, e ficou estendido no meio do caminho.

Nesse meio tempo, *Odua*, que foi consultar *Ifá*,¹¹⁰ fazia suas oferendas a Exu. Seguindo os conselhos dos babalaôs, ela trouxe cinco galinhas, com cinco dedos em cada pata, cinco pombos, um camaleão, dois mil elos de cadeia e todos os outros elementos que acompanham o sacrifício. Exu apanhou estes últimos e uma pena da cabeça de cada ave e devolveu a *Odua* a cadeia, as aves e o camaleão vivos. *Odua* consultou outra vez os babalaô que indicaram ser necessário, agora, efetuar um *ebó*, isto é, um sacrifício, aos pés de *Olorum* com duzentos *igbin*, os caracois que contêm “sangue branco”, “a água que apazigua”.

Quando *Odua* levou o cesto com *igbin*, *Olorum* aborreceu-se vendo que *Odua* ainda não tinha partido com os outros. *Odua* não perdeu sua calma e explicou que estava obedecendo as ordens de *Ifá*. Foi assim que *Olorum* decidiu aceitar a oferenda e ao abrir seu *apere-odu* – espécie de grande almofada onde geralmente está sentado – para colocar a água dos *igbin*, viu, com surpresa, que não havia colocado no *apo-iwa* (bolsa da existência) entregue a *Obatalá*, um pequeno saco contento a terra.

Ele entregou, então, a terra nas mãos de *Odua* para que ela, por sua vez, a remetesse a *Obatalá*. *Odua* partiu para alcançá-lo e o encontrou inanimado ao pé da palmeira, contornado por todos os orixás que não sabiam o que fazer. Depois de tentar em vão acordá-lo, ela apanhou o *apo-iwa* que estava no chão e voltou para entregá-lo a *Olorum*, que decidiu encarregar *Odua* da criação da terra. Na volta de *Odua*, *Obatalá* ainda dormia. Ela reuniu todos os orixás e explicou-lhes que foi designada por *Olorum* e eles dirigiram-se todos para o *orum akaso* por onde deviam passar para assim alcançar o lugar determinando por *Olorum* para a criação da terra.

¹¹⁰ *Ifá* é um dos nomes de *Orunmilá*, também são os apetrechos do babalaô ou o próprio oráculo. *Orunmilá* é o orixá da adivinhação, importantíssimo em Cuba, onde é chamado *Orula*. Aqui no Brasil está praticamente esquecido, segundo Reginaldo Prandi, exceto em alguns xangôs tradicionais de Pernambuco e em candomblés africanizados, em que seu culto vem sendo recuperado.

Exu, Ogum, Oxossi e Ija conheciam o caminho que leva às águas onde iam caçar e pescar. Ogum se ofereceu para mostrar o caminho e converteu-se no *asiwaju* e no *olulana* – aquele que está na vanguarda e aquele que desbrava os caminhos. Chegando diante do *opo-orum-oun-aiyé*, o pilar que une o *orum* ao mundo, eles colocaram a cadeia ao longo da qual *Odua* deslizou até o lugar indicado por cima das águas. Ela lançou a terra e enviou *eyele*, a pomba, para esparramá-la. *Eyele* trabalhou muito tempo e para apressar a tarefa, *Odua* enviou as cinco galinhas de cinco dedos em cada pata. Estas removeram e espalharam a terra imediatamente em todas as direções, à direita, à esquerda e ao centro, a perder de vista. Elas continuaram durante algum tempo.

Odua quis saber se a terra estava firme e por isso enviou o camaleão que, com muita precaução, colocou primeiro uma pata, tateando. Apoiando-se sobre esta pata, colocou a outra e assim sucessivamente até que sentiu a terra firme sob suas patas. Quando o camaleão pisou por todos os lados, *Odua* tentou por sua vez, o que lhe garantiu ser a primeira entidade a pisar na terra, marcando-a com sua primeira pegada. Essa marca é chamada de *esé ntaiyé Odúduwá*.

Atrás de *Odua* vieram todos os outros orixás colocando-se sob sua autoridade. Começaram a instalar-se. Todos os dias *Orunmila* – patrão do oráculo *Ifá* – consultava *Ifá* para *Odua*. Nesse meio tempo *Obatalá* acordou e vendo-se só sem o *apo-iwa* retornou a *Olorum*, lamentando-se de ter sido despojado do *apo*. *Olorum* tentou apaziguá-lo e em compensação transmitiu-lhe o saber profundo e o poder que lhe permitia criar todos os tipos de seres que iriam povoar a terra. A narração textual diz: “Os trabalhos transcendentais de criação permitir-lhe-iam criar todos os seres humanos e as múltiplas variedades de espécies que povoariam os espaços do mundo: todas as árvores, plantas, ervas, animais, aves, pássaros, peixes, e todos os tipos humanos”.

Foi assim que *Obatalá* aprendeu e foi delegado para executar esses importantes trabalhos. Então, ele se preparou para chegar a terra. Reuniu os orixás que esperavam por ele, *Olufofom*, *Eteko*, *Oluorogbo*, *Oluwofim*, *Ogiyam* e o resto dos orixás-*funfun*. No dia que estava para chegar, *Orumila*, que estava consultando *Ifá* para *Odua*, anunciou-lhe o acontecimento. *Obatalá* e seu séquito vinham do espaço de *orum*. *Orunmila* fez com que *Odua* soubesse que se quisesse que a terra fosse firmemente estabelecida e que a existência se desenvolvesse e crescesse como havia projetado, deveria receber *Obatalá* com reverência e todos deveriam considerá-lo como seu pai. *Odua* e *Obatalá* ficaram sentados face a face até o momento em que *Obatalá* decidiu que iria se instalar com sua gente e ocupariam um lugar chamado *Ìditàa*. Construíram uma cidade e roderam-na de vigias.

Aqui está a mitologia africana de criação da terra e de como este lugar seria uma extensão de *orum*, além dos orixás com seus mitos e lendas, parábolas que nos permite aprender seu significado.

Compreendemos que em tudo isso se constitui uma constelação familiar e o uso extensivo da palavra orixá que pode nos induzir a compará-los aos seres humanos.

É claro que agora, a esta altura, já sabemos que para os nagôs os orixás não são eguns. Distinguem-se duas práticas litúrgicas bem diferenciadas, dois tipos de organizações e de instituições, dois sacerdócios: o culto dos orixás e o culto dos eguns. Cada liturgia tem seus fundamentos esclarecidos no corpo dos *odu*, textos rituais, e, principalmente, na prática ritual, mas qualquer que seja o prestígio de um egum, nunca será cultuado junto aos orixás. Lembrando que egum se refere a patriarcas e genitores humanos, cultuados em terreiros, em datas e de forma bem diferenciadas, enquanto o culto dos orixás atravessa as barreiras dos clãs e das dinastias. O orixá representa um valor e uma força universal.

Depois desta narrativa sobre a criação da terra e o movimento no plano da existência dos orixá, podemos compreender os santos católicos sincretizados no samba de Martinho da Vila com ênfase em São Pedro, e no canto de escravo com ênfase em São João. O ponto, no entanto, que mais nos interessou foi este trânsito, ou movimento, entre o céu e a terra, entre o *orum* e o *aiyê*, entre a vida e a morte. Por outro lado, nos chama a atenção, nesta mitologia e, conseqüentemente, na filosofia africana, a energia vital ligando estes planos de existência.

Para os nagôs e para os demais povos de terreiro das religiões de matriz africana este princípio, esta energia vital, será denominada de *àse* (axé), que pode ser compreendido como a força que assegura a existência dinâmica entre o acontecer e o devir. Designa também a força mágico-sagrado de toda divindade, de todo ser animado e de toda coisa, só que ela não aparece espontaneamente: deve ser transmitida. Todo objeto, ser ou lugar serão consagrados através da aquisição do axé.

Dessa forma vamos percebendo a força invisível e vital de Clementina de Jesus como corpo cultural e como corpo ancestral, assim como o seu canto e sua performance em cantar carregado de encantamento. Ou seja, é combinação dos elementos simbólicos que estão expressos no axé, permitindo o trânsito entre o mundo dos vivos e a ancestralidade, a anterioridade. Aqui encontramos a compreensão sobre o movimento energético que se expande e se fortifica combinando qualidades e significações de todos os elementos que tal energia é composta.

Os seres humanos criados por *Obatalá* buscam esta energia para se fortalecer e para manter a harmonia entre si e com as demais coisas em sua volta. A busca deste axé, segundo os nagôs, pode começar pelos “terreiros” onde estaria plantado e onde estariam os elementos de sua composição que permitem a transmissão entre os vivos e os não vivos. E as formas de alimentação de tais princípios energéticos ligando *aiyê* e *orum* podem ocorrer por três caminhos, conforme (Santos, 2012, p 41).

Primeiro, o axé de cada orixá plantado, realimentado através das oferendas e da ação ritual, é transmitido por intermédio da iniciação e ativado pela conduta individual e pelo ritual. Segundo, o axé de cada membro do “terreiro” é somado ao de seu orixá recebido no decorrer da iniciação, que acumulará em seu interior e revitalizará particularmente através dos ritos do *bori* (dar comida à cabeça) aos quais se adicionam ainda o herdado de seus próprios ancestrais. E, terceiro, o axé dos antepassados do “terreiro”, dos seus mortos ilustres, que têm poder acumulado e seria mantido ritualmente nos “assentos” do *ilê-ibo*, que seria a casa onde são adorados os mortos.

A nossa intenção em destacar o axé como esta força que pode aumentar ou diminuir, essas variações que estão determinadas pela atividade e conduta rituais, é uma forma de compreensão de dois pontos importantes desta pesquisa neste Tópico: 1) a Clementina de Jesus como corpo cultural, herdeira da cultura e da tradição negra, em pleno movimento entre a anterioridade e a posterioridade e 2) a ligação possível entre o mundo dos vivos e o mundo dos não vivos por intermédio do axé, ou seja, pela cultura africana e, por extensão, pela cultura afro-brasileira, que compreende o *aiyê* e o *orum* como espaços ligados pela energia vital, por este princípio do *àse*. Assim, Clementina, através de seu canto, carrega e transmite axé e através de seu corpo torna-se egum, ancestral, habitante de *orum*.

Afinal, a ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano e na trama deste tear está o horizonte do espaço, assim como na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo entrelaçando fios para trama da existência. Isso seria, conforme Oliveira (2007), um tempo difuso e um espaço diluído.

O tempo da ancestralidade não é o desbotado pelo desencantamento produzido na modernidade e sim aquele crivado de identidades, com um sem número delas abrigadas em suas dobras. Por isso é um tempo que se recria, porque a memória é um mecanismo de acesso à ancestralidade, que é pontilhado de corporeidades diferentes e onde tudo que se evidencia traz junto o mistério.

Neste mistério está o mito que revela e ao mesmo tempo oculta, que procura explicar aquilo que parece não ter explicação. E nisso tudo está a cultura como relacionamento das singularidades no plano da imanência, composto por fios de memórias para estabelecer a estrutura do real. Chegamos num ponto que entendemos Clementina com suas particularidades e singularidades, num trânsito cultural ontológico e metafísico capaz de expandir aquilo que pretendíamos ver, mesmo nas dobras, o místico e os mistérios, o oculto e o desvelado, o real e o imaginado, o *aiyê* e o *orum*, o mito e o ancestral.

3.7 O mito e a ancestralidade

O canto ancestral de Clementina de Jesus começa, obviamente, pelo corpo, pelo som vibrado por suas cordas vocais e emitido por sua boca, mas também por suas mãos em movimento, desenhando um ato, ampliando a sonoridade das palavras, acentuando a linguagem e expressando um momento presente que está alicerçado no passado. Metonimicamente, os gestos de suas mãos explicam a cosmologia africana nesta singularidade de cantar e dançar, esta síntese histórica da vivência e da experiência como corpo cultural e ancestral que canta. E dança.

Quando Hermínio Bello de Carvalho lembrou do momento em que conheceu Clementina (o registro está no filme documentário produzido por Kermes), eles estavam numa apresentação musical. Então, começou a contar o encontro, mas antes mostrou as mãos de Clementina que, timidamente, abriu um sorriso ingênuo como de uma criança receosa de se mostrar. Ela estendeu o braço para deixar à vista os dedos e as unhas pintadas, enquanto a história era contada. Estava ali naquele gesto corporal algo que nos movimentos sociais negros passou a se chamar de empoderamento.¹¹¹

Mas aquela mão negra estendida era também um momento sobre sua condição social em trânsito de empregada doméstica a cantora profissional, do reconhecimento entre sua comunidade à visibilidade midiática, e, conseqüentemente, da relativa melhoria financeira. E, por fim, o mais emblemático disso tudo: o peso racial que o negro carrega, pelo fato de ser negro. A generosidade de Hermínio em mostrar orgulhosamente sua “mãe preta” não se repetiu em outros palcos, porque nem todos tiveram o mesmo olhar e o mesmo reconhecimento sobre ela. A violência do racismo também entrou em cena, como aquele experienciado com o público paulistano no Teatro Paramount quando gritaram: “fora, macaco!”

Clementina sentiu no palco o que já tinha sentido muitas vezes no seu dia a dia, ou seja, o fardo de ser mulher, velha e, principalmente, negra. São a semântica e os valores culturais relacionados aos afrodescentes num termo cuja conotação é negativa, enquanto toda a definição de branco é positiva tanto para plateia jovem paulistana como para muitos brasileiros e demais ocidentais de um modo geral.

Depois da cena poética, respeitosa, lisonjeira e lindíssima de Hermínio Bello de Carvalho e Clementina de Jesus, precisamos olhar por outro ângulo as questões de mitologia e de raça para entender o que Du Bois e Fanon classificaram de fardo às costas e, a partir deste ponto, nos

¹¹¹ A palavra empoderar vem do inglês *empowerment* e remete a ideia de ação coletiva em que os indivíduos se envolvem e participam de espaços privilegiados, de decisões a partir de sua consciência social e a superação de uma realidade em que se encontram.

questionar por que negros e brancos carregam pesos tão diferentes. Será que tal desproporção de carga é uma invenção moderna da humanidade?

Ao fazer este questionamento temos a oportunidade de ir além da história da raça, da política, da economia, da sociologia ou da psicologia racial. As raízes e o poder simbólico de negros e brancos podem ser compreendidos no contexto mitológico, apesar de raramente, conforme Ford (1999, p 34), a mitologia estar presente no discurso moderno sobre raça.

Para embasar a análise sobre mitologia e as questões raciais vamos recorrer ao americano Clyde W. Ford, que é um estudioso sobre o discurso dos movimentos negros como narrativa mítica. E em seu livro *O herói com rosto africano: mitos da África* (1999), ele olha atentamente os traumas históricos da humanidade como as injustiças e as feridas provocadas pelo forte impulso que o homem tem em dominar e agredir o outro por conta da raça, causando assim uma desproporção de tratamento no seu processo de convivência.

Ford e Moore já apontavam que o uso moderno das palavras negro e branco pode ser rastreado por meio da mitologia a partir do Oriente Médio ainda no século VI, antes da era cristã. Na antiga Pérsia, atualmente Irã, o zoroastrismo tornou essencial em sua mitologia a distinção e o conflito entre a população negra e a branca. E segundo Ford (1999, p 35):

Zaratustra, criador dessa doutrina, afirmava que existem basicamente duas forças em vigor no mundo: Ahura Mazda e os deuses banévolos da luz; e Angra Mainyu e os deuses malévolos das trevas (também chamados de devos). Essas duas forças têm-se enfrentado desde o início da criação, mas o deus da luz acabará triunfando sobre o deus das trevas, e é dever do homem de bem identificar-se inequívoca e inteiramente com as forças da luz. (...) Na época em que se intensificaram os contatos entre a Europa e a África, nos séculos XV e XVI, já estava bem firmada uma mitologia europeia de deificação e de demonismo: os deuses tinham pele branca, os diabos, pele negra, e era dever dos deuses subjugar os diabos. Grande parte da história do Ocidente incorpora essa mitologia simples, mas devastadora, que lança as pessoas de pele branca contra as de pele negra – uma cultura mitológica que nos assola até hoje e continua registrada.

Essa negação em torno do negro vai aparecer em várias outras mitologias sempre com conotação desfavorável, diferente do que até então estávamos vendo com os mitos africanos e a ancestralidade. A deusa grega Melanto, por exemplo, é ligada a negrura da terra fértil, mas por estar relacionada a raiz da palavra *melan*¹¹² pode derivar, como explica Ford, da palavra egípcia *M3nw*, que significa Montanha no Oeste. Isso quer dizer que o sol desaparece no oeste, por trás das montanhas e, portanto, é engolido pela escuridão mítica do mundo debaixo.

Na mitologia budista, *Amitabha*, o venerado Buda da Luz Infinita, é associado ao movimento do sol poente para o oeste, que manifesta compaixão infinita por todo tipo de vida e

¹¹² Uma pesquisa nos dicionários é possível descobrir raízes autênticas da palavra negro (*black*, em inglês). O dicionário *Webster's* – segundo sugestão de Clyde Ford – não registra nenhuma derivação anterior à palavra *blah* do alemão antigo, mas menciona a provável relação com a palavra latina *flagare* e a grega *phlegain*, ambas com o significado de “queimar”. Também é possível rastrear a palavra negro como cor, na raiz grega *melan*, da qual deriva a palavra moderna melanina, o pigmento da pele predominante nas pessoas negras.

encarna na terra na figura do Dalai Lama. Ford (Ibid. p 36) ressalta que a viagem do sol para o mundo debaixo é especificamente relacionada aos ciclos de morte e renovação da vida. Significa que seria o ciclo diário da consciência humana do mundo iluminado pelo dia para o mundo escuro dos sonhos, de onde retorna. Assim, o lançamento de semente ocorre na escuridão fértil da terra, ou seja, no útero da mulher. Isso seria a jornada que a alma humana deveria empreender para realizar a própria natureza divina.

Tal jornada nos leva a ver, novamente pela mitologia, que a derivação de negro está associada a *Nut* (deusa egípcia do céu), que engole simbolicamente o sol no oeste todas as noites, carregando-o como numa gravidez durante a noite inteira e o fazendo nascer de novo no leste, na aurora. Neste movimento há uma preocupação com a viagem da alma para o mundo debaixo, a caminho da divindade. Clyde Ford lembra que o *Livro dos mortos* egípcio dedica-se à consecução dessa passagem. Por este mito fica evidente que a palavra negro estaria relacionada com a escuridão, a morte ou o sono dos mortos. Mas há outras possibilidades para o termo, como *Niger*, analisado por Ford (Ibid. p 37/38).

Niger é outra palavra de origem que significa negro, não grega, mas latina, da qual deriva a palavra negro. Também aqui a mitologia revela uma palavra cuja graça, força e beleza se perderam há muito tempo. Dizia respeito ao nome Nigretai, um grupo étnico temido de guerreiros da Líbia, admirados pela beleza de sua pele negra. Mas a origem de todas estas palavras é uma raiz sem vogais semítica, *ngr*, que tem o significado poético de “água que corre areia adentro”. Ela se refere especificamente ao rio Níger, cujo estranho curso, em forma de U, deve ter convencido os antigos viajantes de que o rio terminava nas areias do deserto. Então, acrescentemos agora esse significado à lista de acepções de negro e preto: povo da água que corre areia adentro – uma imagem maravilhosa do poder transformador da água em trazer a vida à terra árida.

Depois da explicação sobre a origem e a significação em torno da palavra negro e sua conceituação, passamos a ter ideia de como é antigo o racismo não só social, mas também religioso. E nesta linha, no campo do sagrado, vamos compreender que a ideia sobre o conflito inevitável entre o bem e o mal influenciou a mitologia que sustenta todas as religiões dos filhos de Abraão, as três grandes da civilização ocidental: cristianismo, judaísmo e islamismo.

Novamente voltamos a Ford para destacar que o *Avesta*, texto sagrado do zoroastrismo, pintou o conflito em preto e branco. Ou seja, na época em que se intensificaram os contatos entre os europeus e os africanos, isso nos séculos XV e XVI, já estava bem firmada a mitologia europeia de deificação e de demonismos: os deuses tinham pele branca, os diabos pela negra e era dever dos deuses combater os diabos. Daí que grande parte da história do Ocidente incorpora essa mitologia simples, mas devastadora, que lança as pessoas umas contra as outras por conta da raça. É uma cultura mitológica que se estende até aos dias de hoje, quase como uma verdade de história única.

Precisamos aos poucos contar outra(s) história(s) para não ficar apenas numa verdade ou numa história com um só olhar. Precisamos dizer que a África desfrutou uma posição de destaque

no registro ancestral da humanidade. As provas acadêmicas e científicas asseguram que o continente africano é, sem dúvida, o berço da espécie humana, portanto, estamos falando de uma Mãe que gera homens e mulheres na terra e projeta os ancestrais no *orum*. Ela é o ponto de partida para se contar a história de tudo, inclusive dos movimentos e dos deslocamentos para exploração territorial.

Temos, então, a diáspora – esta palavra usada para indicar o deslocamento forçado de milhões de africanos de sua pátria durante os quatrocentos anos de tráfico de pessoas pelo atlântico – e da qual já tratamos no Tópico Dois, principalmente com as discussões de Stuart Hall e de Paul Gilroy. A condição diaspórica significou plantar sementes por dispersão destes povos africanos. Mesmo assim a escravidão não foi a primeira e nem a única diáspora africana, talvez outras teriam um significado mítico maior, como os nossos predecessores humanos, que há dois milhões de anos, se aventuraram para fora da África pelo “Chifre”¹¹³, a península ao nordeste, entre a África e o Oriente Próximo, principalmente entre os países árabes.

A primeira diáspora africana se espalhou para a Europa e a Ásia com a possibilidade de povoar estes territórios, mas inicialmente a tentativa não daria muito certo. O grupo desbravador morreu aos poucos e pelo menos duas outras levas humanas fizeram um êxodo da África para região europeia e asiática durante o período entre 1,8 milhões de anos. Quem, de fato, vai se dar bem nestas viagens são os *homo sapiens* que além de chegar e permanecer nas terras em que os antecessores não conseguiram, eles ainda avançaram pelas Américas (Ford, 1999, p 41).

Portanto, a África gerou mais do que apenas uma nova forma de vida, produziu também uma consciência capaz de contemplar a própria origem, os mistérios da vida e da morte e a reflexão sobre a própria existência. E é assim que chegamos à base da mitologia e os princípios da sabedoria sagrada, porque além de tudo temos o conjunto mitológico tradicional africano com alguns temas que até hoje se propagam. Entre eles, as fábulas da criação do mundo com menção ao parto virginal, lições do pecado original, narrativas da morte e ressurreição de um líder espiritual, relatos do dilúvio, registros da viagem da arca e os símbolos do cálice, da espada e da cruz.

Isso se evidenciou numa cristianização precoce da alma africana. “Esses temas apareceram na África muito antes do advento do cristianismo e repetem-se em todas as grandes mitologias do mundo, ainda que alguns cristãos desejassem que acreditássemos que a fé deles tem um único dono” (Ibid, p 43).

¹¹³ O Chifre da África ficou conhecido como Nordeste africano e algumas vezes como península Somali, região mais oriental do continente. A região é formada por quatro países: Etiópia, Eritreia, Somália e Djibuti. Este canal era o caminho para os países árabes.

É possível perceber, a partir desta citação de Ford, que a mitologia africana nos aproxima da espiritualidade cristã, mas o cristianismo não reconhece de forma explícita o que já se contava na África antes mesmo do advento da Bíblia. O problema em meio a estas histórias, ao que nos parece, recai na interpretação das narrativas. Devemos acreditar, por exemplo, que a criação do mundo, o parto virginal de um líder espiritual e, por fim, a sua morte, ressurreição e ascensão ao céu realmente ocorreram, enquanto estes mesmos temas aparecem na mitologia africana, mas com uma interpretação metafórica e não literal?

Vamos a um exemplo destas narrativas metafóricas da mitologia africana com uma breve história da criação do mundo contada pelos *bulus*¹¹⁴ de Camarões:

Zambi, filho do deus supremo Mebe'e, criou um chimpanzé, um gorila, um elefante e dois homens – um europeu e um africano –, e cada um deles ganhou também o nome de Zambi. A essas criaturas Zambi deu meios de sobrevivência – fogo, água, alimento, armas e um livro. Antes que fosse tarde, Zambi voltou para ver como estava a Terra. “Onde estão”, perguntou ele a cada criatura, “os meios de sobrevivência que lhes dei?” O chimpanzé e o gorila tinham jogado tudo fora, menos as frutas, e Zambi os expulsou da floresta para sempre. O elefante não conseguia lembrar o que tinha feito com suas coisas. O europeu ficou com o livro, desprezou o fogo, enquanto o africano desprezou o livro e ficou com o fogo. Assim, os europeus ficaram sendo os protetores do livro, e os africanos, os protetores da chama (Ford, 1999, p 44).

Tomando esta metáfora mitológica e mais a análise de Clyde Ford, podemos perceber que a narrativa traz alguns pontos interessantes visto pelo mito africano que envolve o homem. Inicialmente, o livro foi entendido como o esforço que o humano fez para tentar dominar o mundo natural através da razão e do intelecto. Essa é a trajetória que a civilização ocidental adotou. Já o fogo simbolizou aquela energia cósmica imortal que constituiu tudo que é vivo e representa o poder sagrado que origina a vida pela criação, que a mantém e a consome nas chamas da destruição. Além disso, significou a sabedoria sagrada que queima a luz da alma humana.

O mito diz ainda que para dominar o mundano, o europeu sacrificou o sagrado, enquanto o africano fez o contrário: sacrificou o mundano para segurar o sagrado. E a partir destas decisões não podemos mais esperar que todos os enigmas pessoais e sociais sejam solucionados virando a página do livro em que se encontram a inteligência, o entendimento, e a razão. A alma precisaria ser burilada e nisso a sabedoria mítica da África manteve acesa uma chama que talvez ajude a iluminar o caminho (Ford, 1999, p 45).

Por isso que a sabedoria africana tem como luz as narrativas metafóricas para desemaranhar o mito que, ao mesmo tempo, é um sonho coletivo e é um sonho individual, cheio de significado e

¹¹⁴ *Bulu* é um dos grupos étnicos dos bantos que, em Camarões, habita as florestas, assim como os *dualá*, *bacocô*, *bassá*, *beti* e *fang*. O grupo *fang* é considerado um dos mais importantes da Guiné Equatorial do ponto de vista democrático, pois ocupa, em sua totalidade, do interior até uns cinco quilômetros do mar e por isso é possível encontrá-los em Camarões, Gabão, África Central e Congo. Eles reconheceram vários outros grupos, entre os quais os *bulu*, em Camarões.

de força, um reino que escapa ao domínio da consciência, mas não chega a entrar nas profundezas do sono. Ele apenas passeia na claridade da consciência desperta, nem bem dormindo nem bem acordado. E aqui nos cabe referendar a dinâmica civilizatória africana e o múltiplo cultural que ornaram e destoam suas manifestações culturais.

Chegamos num ponto da pesquisa em que parece ser função do mito narrar a origem dos povos e, nesta mesma narrativa, finalizar e manter os valores importantes de uma sociedade, bem como – em alguns momentos – dramatizar o que seria as bases morais e éticas na engrenagem social. Assume, ainda, um papel de estruturar a vida e a produção dos povos. O que, aliás, pode ser explicado através de fábulas e acontecimentos fantásticos a partir de fenômenos vividos pela coletividade humana de seu grupo. É bom ressaltar que estamos fazendo uma análise plausível a partir dos estudos de Clyde Ford, mas dentro de uma abordagem racionalista, como sugere o professor Eduardo Oliveira (2007), que liga as narrativas mitológicas à magia.

A ligação ou a aproximação com a magia se dá por conta da dinâmica civilizatória africana e seu vínculo ao mistério, não ao religioso em específico, mas da vida em geral, que já tem toda a aura misteriosa. Aliás, o outro – aquele que não somos nós – é sempre misterioso, assim como é a natureza e as coisas que nela estão. Portanto, o mito, de certa forma, não se explica, porque ele faz reviver o tempo dos ancestrais, como vimos nas histórias dos orixás e nas fábulas africanas sobre a criação do mundo e dos humanos. Afinal, ele é a estrutura onde se encontra a ancestralidade.

Por esta lógica, na qual estamos buscando uma explicação, quem fala no mito são os antepassados, que possibilitam as narrativas místicas e, conseqüentemente, o conhecimento dos ancestrais, porque é no mito que se guarda a estrutura dos valores culturais africanos e também os valores culturais afro-brasileiros. A estrutura mitológica que chega em terras brasileiras por intermédio da escravidão saiu do mesmo útero, da mesma mãe. São sangue do mesmo sangue. E é por isso que tanto os negros africanos como os negros brasileiros sempre contaram com seus corpos e seus mitos para sobreviverem culturalmente. Quando Clementina cantou e gravou as corimás, os jongos, as incelências e os cantos de escravos, ela estava não só alimentando a mitologia e a ancestralidade como assegurando a sobrevivência da cultura negra.

A maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos que, entre tantos pontos positivos, não segregam as esferas do viver, não separa religião de política, ética de trabalho e nem conhecimento de ação. Talvez, por isso, mantenha seu poder de segredo e encantamento, ao mesmo tempo em que revela e esconde, que oculta e manifesta. E assim a ética, no seu ponto primeiro que é o indivíduo, estaria travestida de estética, seja na palavra oral, no vestuário, na música, na dança e, claro, nos gestos. Por isso que mitologia e ancestralidade, imbricadas, encantam.

3.8 O mito de Exu: o princípio, o fim

Depois de olhar Clementina de Jesus a partir de suas negras mãos mostradas e elogiadas por Hermínio Bello de Carvalho durante uma apresentação pública, encaminhamos a finalização deste Tópico ressaltando o poder, a força e a transcendência do canto africano e afro-brasileiro dessa mulher símbolo da cultura afrodescendente. Seu cantar transitou entre o sagrado e o profano, entre as divindades e o humano, entre a vida e a vivência, entre a essência e a imanência. Foi um canto corporificado no entre tempo, no entre lugar, na dimensão cosmológica.

E como estamos tratando de mito e ancestralidade, devemos encerrar este capítulo com o orixá encantador, misterioso, contraditório e determinante: aquele que abre e fecha os caminhos, o responsável pelo trânsito entre a terra e o além ou entre os deuses e a humanidade, o mitológico *Èsù* (Exu). O que sempre esteve e está nas encruzilhadas e em todos os lugares.

Por isso que neste momento significativo de encantamento da mitologia e da ancestralidade teria que estar Exu, o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura *yoruba*. Aquele que mantém o equilíbrio baseado no desequilíbrio das estruturas deste sistema filosófico/ético. Estamos falando de um orixá que ao mesmo tempo em que viola mantém todos os códigos, numa forma de paradoxo.

No mito dos elementos cósmicos, Exu é resultado da interação de água e terra, masculino e feminino e é o primeiro nascido da criação e, como tal, transferido para terra. Santos (2012, p149) lembra:

Èsù-descendente introjeta e se identifica com todos os seres da existência – ingere não só todos os animais, mas também sua mãe, ventre-contidente da humanidade – e, “cortado” pela espada de seu pai, se dividirá e se reproduzirá, povoando todo o *aiyê* e todo o *orum*. Cada um dos pedaços-descendentes é um indivíduo que transporta uma parte do simbolismo próprio a *Èsù*, indo ao encontro do conceito que todo ser, toda matéria individualizada no *aiyê* ou no *orum*, forçosamente, deve estar acompanhada de seu próprio *Èsù*.

Precisamos ressaltar que o encantamento de Exu se dá na simbologia pela mudança e pela sistematização do dialético e do paradoxo, ou seja não é masculino e nem feminino, são os dois, e ao mesmo tempo é a própria contradição. É o princípio da comunicação, não só porque simboliza a união entre feminino e masculino, mas por ser dinâmico e de individualização, que passa de um objeto a outro, de um ser a outro, comunicando. No sentido amplo, é o mensageiro que estabelece relação entre os dois mundos, o da terra e do além, dos orixás entre si e destes com os seres humanos. E vice-versa. Convive com os eguns (espírito dos mortos), reavivando o tempo dos

antepassados. Portanto, é o intérprete e o linguísta do sistema, aquele que governa o universo da cultura, ou seja, do mundo tal qual experimentamos.

Uma outra história encantadora desta potência da mitologia africana, conforme Santos (2012) e Oliveira (2007), conta que *Olodumare* – ou *Olorum*, o Deus supremo – habitava o pequeno reino de luz e Exu ocupava todo o universo escuro, que era infinitamente maior comparado ao espaço iluminado. Apenas os dois existiam e o escuro era um vazio, o universo um silêncio e o nada era a condição para existência do mundo. Consequentemente, o reino de Exu era um infinito positivo que abrigava o reino de *Olodumare*.

Como habitava um espaço minúsculo, *Olodumare* tinha a possibilidade de criação de todos os seres e Exu poderia ajudar neste processo, afinal ele era tanto um como outro, o que lhe garantia compartilhar com todos, inclusive, os animais, vegetais ou minerais, a existência. Dessa forma, assume o princípio gerativo da vida, que se concretiza em matéria no mundo do *aiyê*, ao expandir o reino da luz, iluminando as trevas.

Neste sentido, reforçando a ideia de mundo pela mitologia africana, Exu é vestígio de *Olodumare* na terra e corpo do universo. Para que as coisas pudessem ter seu lugar ao sol foi preciso que houvesse luz para o nascimento do cosmos e, conseqüentemente, possibilitar a existência do ser. Este mito narra o surgimento do mundo diferente daquele em que *Olorum* entrega a *Obatalá* o *apó-iwá* (o saco da existência) para criação da terra e a incumbência acaba não saindo como se previa inicialmente. E tudo porque as obrigações ritualísticas a Exu, o grande controlador, transportador de sacrifícios e dominador dos caminhos, não foram feitas.

Como Exu é o elo, o trânsito, o mensageiro, o rei das encruzilhadas, nada pode acontecer se o ritual não for feito e se as oferendas a ele não forem entregues. Afinal, o controle está em suas mãos, assim como o caminho que deve ser tomado e as ações necessárias para estabelecer o equilíbrio entre as forças naturais, humanas e divinas. Mas para manter o equilíbrio é preciso agradá-lo, porque ele conhece todos os segredos, tanto dos deuses como da humanidade.

Ford (1999, p 220) relata outro mito envolvendo os deuses que enfrentavam dificuldades para comer porque os filhos e filhas da terra não estavam dando a devida alimentação e, por esta escassez de alimentos, eles já estavam brigando entre si. Mas Exu deu jeito de resolver o problema, indo atrás de solução, equilibrando a situação entre as divindades e os humanos:

Uma vez os deuses e as deusas estavam com fome. Eles não ganhavam muito que comer de seus filhos e filhas que habitavam a terra, então começaram a brigar entre si; alguns deles até tentaram caçar e pescar, mas ainda assim não era o suficiente para sustentá-los. Então Exu resolveu que ele mesmo daria um jeito na situação. Primeiro, consultou a orixá Iemanjá, a deusa do rio. Ela lhe disse que desse aos seres humanos uma coisa tão boa que

eles sempre a desejassem. Exu perguntou então ao marido de Iemanjá, o orixá Orungã¹¹⁵, o que se poderia dar aos seres humanos.

“Sei de uma coisa que de tão boa os seres humanos vão desejá-la”, disse Orungã. “É uma coisa maravilhosa feita de dezesseis dendês. Pegue-os, entenda seu significado e você reconquistará a boa vontade dos seres humanos.”

Assim, Exu foi a um bosque de palmeiras e, lá, uns macacos lhe deram os dezesseis dendês sagrados. Mas Exu não sabia o que fazer com estes presentes, e os macacos lhe disseram que ele deveria viajar pelo mundo perguntando o significado desses dezesseis dendês. Ele acabaria ouvindo dezesseis provérbios para cada um dos dezesseis dendês, e em seguida deveria primeiro consultar os outros orixás e depois transmitir aos seres humanos o que ele aprendera.

Os deuses e as deusas ficaram maravilhados em saber o que Exu conseguira e transmitiram seu conhecimento e seu desejo à humanidade por intermédio dos dezesseis dendês mandados à terra. Depois que os seres humanos perceberam a desgraça que se abateria sobre eles e viram uma forma de escapar dela oferecendo sacrifícios e consultando os dendês, os deuses e as deusas nunca a mais passaram fome. Exu voltou para ficar com Ogum, Xangô e Obatalá, e esses quatro orixás ficaram observando o que a humanidade faria com esse presente divino. E foi assim que Exu levou o Ifá para a humanidade.

Entre tantas narrativas mitológicas de Exu, esta demonstra a relação dele com os demais orixás e com a humanidade, levando a sabedoria de uns, os deuses, para os outros, os humanos. Mas, acima de tudo está a complexidade de seu caráter e a síntese do trânsito: o elo entre os extremos para que se mantenha o equilíbrio. E da mesma forma em que consegue colocar tudo em ordem, dá jeito de desordenar novamente, porque sua essência é o da bipolaridade. Ele é um notório “aprontador” do panteão iorubá, como destaca Clyde Ford. E sua queda pela travessura pode ser exemplificada nesta narrativa muito conhecida na cultura africana (Ibid, p 222/223).

Havia uma vez dois agricultores que eram excelentes amigos. Onde quer que fossem estavam sempre vestidos iguais, e seus campos eram vizinhos, separados só por um caminho. Toda manhã Exu andava por este caminho usando um barrete preto. Mas, certa manhã, Exu decidiu pregar uma peça nesses amigos. Primeiro fez para si mesmo um barrete com tecidos de quatro cores – preto, branco, vermelho e verde –, que dava a impressão de ser um barrete de uma só cor conforme o ângulo de que fosse visto. Ele colocou o barrete, depois pegou seu cachimbo e o pôs não na boca, como de costume, mas na nuca, como se estivesse fumando pela parte de trás da cabeça. Seu bastão que ele sempre carregava sobre o peito, foi colocado atravessado detrás dos ombros. Então ele partiu pelo caminho que separava os dois amigos, dando bom-dia a cada um deles, que responderam do mesmo modo. A caminho de casa, os dois agricultores comentaram sobre o velho (Exu) que passou pelo campo deles naquele dia. “Que estranho ele estar andando na direção contrária do trajeto normal dele”, disse um. “Eu percebi pelo cachimbo e pelo bastão, e ele estava de barrete branco, em lugar do preto de sempre.” “Você está cego, homem!”, retorquiu o outro. “Ele estava de barrete vermelho e andava na direção de sempre”. “Meu amigo, você deve ter bebido vinho hoje de manhã”, respondeu o primeiro. “E isso mexeu com seus sentidos.” “Sai para lá”, bradou o outro. “Você está mentindo só para me incomodar.” “Você que é mentiroso, não eu!”, gritou o primeiro. Então um dos homens pegou sua faca e feriu o outro na cabeça. Mas o outro homem puxou uma faca e atingiu seu agressor. Depois os dois correram sangrando para a cidade, cada um contando seu caso para os habitantes e dizendo que o outro era mentiroso.

¹¹⁵ Orungã – orixá filho de Iemanjá, que a teria violentado, dando origem ao nascimento dos demais orixás. Ele está esquecido no Brasil e em Cuba.

Esta história mostra o tamanho da travessura que pode ser tramada e executada por Exu, apenas para ver e se divertir com a discórdia dos outros. Como ele aprecia as coisas mundanas, além de conhecer a humanidade como ninguém, se dá como satisfeito em pregar a discórdia. No caso dos agricultores, a desavença entre eles foi parar no tribunal do rei do local e nem em frente à autoridade davam trégua, continuavam discutindo. “Esses dois amigos não poderiam concordar nunca”, confessou Exu, “eu os fiz brigar. Provocar discordância é o meu maior prazer” (Ibid, p 224).

Para tentar compreender Exu é preciso olhar o todo e não uma parte, caso contrário as particularidades dos caminhos podem causar ilusões e dúvidas. Por isso que ele é o elo que liga o princípio e o fim, o que está nas pontas, nos extremos, amálgama do sistema. É a circularidade. E como guia do caminho da sabedoria sagrada, leva o indivíduo e o grupo além da obviedade.

Ford (1999, p 224) observou que não há duas pessoas tão parecidas quanto os dois agricultores amigos que o mito deixou transparecer, na realidade foi preciso o estratagema de Exu para revelar a verdade oculta sob a aparência externa de conformidade e uniformidade que eles apresentavam de início. Ou seja, romperam-se as maneiras de serem improdutivas para abrir caminho para o revigoração do eu e da sociedade. Em certo sentido, o orixá da discórdia atuou tanto como psicoterapeuta como socioterapeuta.

Enfim, percebemos nestas narrativas mitológicas que Exu é o mediador das forças contrárias da vida e ao negociar com os deuses, como fez nos mitos iorubanos, reafirmando um equilíbrio entre as divindades e a humanidade. E se estes deuses e deusas estão em cada um de nós, então o rei da desavença e, ao mesmo tempo, da comunicação, representa o caminho interno que contrabalança todas as tendências opostas da personalidade individual e talvez exija um empenho tão obstinado e capaz de abalar uma situação quanto a do velho que passou entre os pretensos grandes amigos. Para os iorubanos, lembra Ford, a restauração da ordem começa com a extinção da falsa ordem. Portanto, Exu é o princípio de tudo, como ponto de partida mas, sobretudo, como ponto de chegada.

Com as travessias e travessuras de Exu, procuramos analisar, neste Terceiro Tópico da pesquisa, a Clementina como corpo cultural negro na dimensão do sagrado, como herdeira de uma tradição africana que se reconfigura e compõe o processo de construção da identidade brasileira. Nesta reconfiguração da cultura, algumas coisas se mantiveram no debate, como o racismo e a dificuldade de se articular políticas que aliviasse o que Fanon chamou de fardo que cada afrodescendente carrega às costas, ou seja, a sua negritude.

A dimensão cultural e a cosmovisão africana implicadas e resignificadas no canto singular de Clementina de Jesus lhe asseguraram o papel de velha depositária da memória coletiva destacado por Le Goff (2000). Ela guardou na lembrança o cantar de sua mãe, os sons musicais ouvidos nas

festas de igreja e nos terreiros de candomblé e transmitiu isso tudo via indústria cultural. Estão registrados em discos, em livros, em filmes as entrevistas falando de uma coletividade negra e, sobretudo, os cantos de escravos, as ladainhas, os jongos, as corimás, as cantorias de ritualísticas fúnebres. Clementina conseguiu fazer umas das peripécias de Exu, que foi ligar passado e presente, de comunicar os tempos e abrir caminho da tradição na indústria cultural, que de certo modo, sempre esteve preocupada com o agora, a novidade.

Neste Tópico, buscamos compreender a ancestralidade e a morte como princípios de circulação cultural que caracteriza toda a África e, que confere uma mudança de estado, um plano de existência entre viver e morrer. Por isso, destacamos os mitos e as ritualísticas presentes no canto de Clementina. Tratamos da mitologia dos orixás, do trânsito entre a terra (*aiyé*) e o algo imenso, infinito, distante, além (*orum*), porque neste cantar estava a junção plena da Rainha Quelé no tempo presente (singularidade), no tempo passado (ancestralidade) e no tempo futuro (possibilidade).

Depois de fazer esta análise envolvendo tradição, memória, ancestralidade e mitologia, vamos pedir permissão ao rei das encruzilhadas, ao orixá da comunicação e da cultura, ao responsável pela abertura dos caminhos, para entrar no mundo da indústria cultural, no comércio e no consumo dos produtos da indústria fonográfica e do entretenimento. Com a permissão de Exu, a bença de Nanã e dos demais orixás do panteão africano, vamos analisar neste terceiro capítulo a cantora negra e velha, a grande Mãe, o baobá, a artista desenhada para atender um determinado tipo de consumidor. Vamos localizar Clementina de Jesus na música popular brasileira ou música urbana brasileira.

4. CLEMENTINA NA INDÚSTRIA CULTURAL

Ei e covicará
 io bambi
 tuara uassage ó atundo mera
 covicará tuca atunda
 D. Maria de Ouro Fino,
 crioula bonita num vai na venda
 chora, chora, chora só
 chora, chora, chora só.

(Canto de escravos V, cantado por Clementina de Jesus)¹¹⁶

Eu não sou daqui – marinheiro só
 Eu não tenho amor – marinheiro só
 Eu sou da Bahia, de São Salvador
(Marinheiro só)

No segundo Tópico desta pesquisa mapeamos Clementina de Jesus no campo da cultura e dos estudos culturais para perceber o negro na diáspora e, obviamente, a sua luta política, social e econômica por direitos que só são garantidos quando há estratégias concretas e ações práticas na promoção da igualdade racial. A partir de vários teóricos demonstramos que o racismo é o grande mal a ser combatido em qualquer sociedade onde há desigualdade social e econômica, e pluralidade étnica-racial. E Clementina sentiu na pele o peso desta discriminação por ser pobre, mulher, velha e, fundamentalmente, por ser negra.

Quando avançamos no segundo capítulo, compreendemos a importância dos valores culturais, da tradição e da memória como formas de reconhecimento individual e de construção de identidades, assim como a integração no mundo natural e no mundo sobrenatural. Esta compreensão se deu pelo olhar da cultura afro-brasileira a partir da filosofia africana. Por isso, a ancestralidade tornou-se o eixo desta engrenagem tensa que é a cultura, principalmente a cultura negra. Mas com ou sem tensão, a indústria tem como centro o poder econômico que vai definir quais as manifestações artísticas podem ou não ser comercializadas e como devem ser adaptadas para atender as regras exigentes da mídia, sobretudo, dos grandes veículos de comunicação.

Clementina de Jesus tornou-se um produto mercadológico da indústria do entretenimento e por isso vamos, neste capítulo, analisá-la como um corpo cultural dentro do jogo industrial e de

¹¹⁶ A letra diz que está fazendo frio, a galinha está arrepiada e a crioula bonita, D. Maria de Ouro Fino, está chorando por não poder ir à venda. A tradução é feita por Aires da Mata Machado Filho (1985, p 80). No álbum Canto dos escravos é a quinta música com interpretação de Clementina de Jesus.

como nasce uma artista, que depois passou a ser vista pelos críticos, pelos estudiosos, pelos empresários e pelos próprios músicos como cantora primitiva, uma pedra bruta, uma força da natureza, uma ancestralidade. Vamos analisar o contexto social e musical antes e depois de sua chegada ao mercado fonográfico e como ela tornou-se um corpo do espetáculo, a voz de toda negritude escravizada e pós-escravizada. Neste contexto Clementina surge como um vaga-lume lançando fochos de luz no imenso universo da indústria cultural.

4.1 De doméstica à artista

Antes de Clementina de Jesus se tornar um produto mercadológico da indústria fonográfica e do entretenimento, ela era uma empregada doméstica trabalhando em casas de famílias de classe média carioca. Os afazeres sempre foram relativamente iguais para as demais trabalhadoras deste setor, quase sempre negras, pobres e absorvidas num sistema social e econômico que naturalizou esta extensão não resolvida da pós-escravidão. O trabalho doméstico foi uma das alternativas aos negros que se viam impedidos de outras funções “nobres”, como comércio, engenharia, medicina, gestão empresarial e serviço público, devido a segregação a partir da raça e a imposição de dificuldades de acesso e permanência na escola para capacitação ao mercado de trabalho.

A abolição, que em tese deveria libertar os cativos das atrocidades, na verdade os ofertou, sem condições de competição, um mercado de trabalho subalterno e de extrema exploração do trabalhador negro. A mão de obra europeia passou a ser estimulada em detrimento da mão de obra africana. Essa condição dos negros e a formação de classe após a libertação é vital para entender os aspectos brasileiros do preconceito racial. O sistema de escravidão ganhou nova roupagem depois da lei áurea, principalmente entre as empregadas domésticas.

Este sistema vertical, de cima para baixo, do trabalho doméstico se assemelhou ao da casa grande durante o período escravocrata. A cozinha ficou sendo espaço da negra que mexe com os temperos, combina ingredientes e perfuma com as iguarias todos os demais cômodos. E ainda ficou como responsabilidade dela, as tarefas pesadas: limpeza, arrumação dos quartos, dos móveis e da sujeira de um modo geral. A parte mais leve como decoração, principalmente da sala, e o cultivo do jardim, ficava com a senhora – a patroa.

Clementina experimentou esta organização social patriarcal, que na sua verticalidade colocava o homem branco (o senhor) como detentor do poder familiar pela via econômica e a esposa como gerente do trabalho doméstico. Ou seja, a senhora organiza tudo dentro de casa a partir de seus vários empregados – dependendo, é claro, de sua condição financeira. O sistema

escravocrata, que durante o período colonial imperou, ganhava outra reconfiguração, sendo que a exploração do trabalho braçal negro permanecia numa extensão “escrava”, mas com uma roupa, digamos, desbotada, porque o salário pago impossibilitava o sustento digno de uma família e, portanto, uma vida feliz.

Este rápido desenho sobre a atividade laboral de Clementina de Jesus serve para localizar duas condições presentes nos afazeres domésticos, associados à corporalidade em que se cruzam trabalho e música, numa ambivalência que demarca os rastros deixados pela escravidão: a) a memória escrava, reconfigurada na pós-abolição, e cuidadosamente cultivada em muitas casas de classe média e da elite brasileira, mas que não deveria ser lembrada ou evocada como barbárie e sim como algo cordial, afinal esta doméstica é da casa, é da família; e b) a ancestralidade expressa no cantar durante o trabalho não era entendido, muitas vezes, como algo da cosmovisão africana e sim como apenas uma maneira de distração durante a realização do serviço doméstico.

Estas marcas discursivas não começam durante o período em que foi empregada doméstica, quando colocou seu corpo ainda jovem no trabalho físico, braçal. Iniciam com os seus ancestrais, se estendendo ao que seria depois sua produção artística. Estamos falando de Clementina conhecedora de sua ancestralidade, mas focando no seu presencial produtor como trabalhadora doméstica e na sua potencialidade como trabalhadora das artes, onde é parte de todo o processo produtivo da indústria cultural. Porque, afinal de contas, nem sempre o trabalhador tem noção da totalidade de seu trabalho.

Com a separação generalizada entre o trabalhador e o que ele produz, perdem-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda comunicação pessoal direta e entre os produtores. Seguindo o progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atributo exclusivo da direção do sistema. A vitória do sistema econômico da separação é a proletarianização do mundo (Debord, 1997, p 22).

Os negros não tinham, muitas vezes, a dimensão do que produziam nem nas plantações e nem nas tarefas domésticas que realizavam, mas a continuidade do que já faziam os escravizados com seus cantos, lamentos e ladainhas na lavoura, na mineração, no cais, no carregamento de objetos pelas ruas, enfim, nos trabalhos diversos, se reconfigurou nesta pós-abolição como sendo “coisa” de um povo alegre, feliz em sua “condição humana” e que canta enquanto vai trabalhando, vai produzindo. 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 o cultural.

Daí, talvez, o estranhamento de quem ouve pela primeira vez um canto cheio de sonoridades e entonações – diferente da música projetada e padronizada pela indústria fonográfica –, mas

comum nas corimás, jongos, caxambus, nas ladainhas, nas rezas, nos cantos negros tradicionais em que muitas vezes a ritualística religiosa se confunde com o cotidiano de trabalho e de lazer pelo uso de algumas expressões ou de palavras. E era isso que incomodava a patroa de Clementina que não gostava de ouvi-la, enquanto limpava a louça, segundo conta Myriam Lins de Barros, na introdução do livro *Clementina, cadê você?* (Bevilaqua, 1988, p 15). Afinal era um canto negro fora do contexto segregador branco/negro, patrão/empregado, ideia contaminada pelo colonialismo.

A própria Clementina contou este episódio no filme documentário que está sendo usado como uma das referências desta pesquisa. Inclusive, lembrou *Taratá*¹¹⁷, um dos cantos de trabalho do tempo da escravidão, e que está registrado no disco *Marinheiro só* (5ª faixa) de 1973. Era esta uma das corimás, entre tantas outras, cantadas enquanto lavava, cozinhava e limpava a casa. E neste canto, vamos ouvi-la criando um universo de matizes melódicas e rítmicas em cada repetição dos versos “terra que tem minhoca eu gostá de cavucá”. Percebemos uma entonação diferente, desconstruindo e reconstruindo a letra e a melodia, enquanto canta. E tudo está harmonizado naquela voz que arranca o som do útero da terra, das entranhas das matas, das profundezas das águas, da memória escrava, da tradição de sua comunidade.

Aquela voz era algo cortante, uma navalhada, como bem definiu o jornalista e pesquisador musical Ary Vasconcelos. Em um artigo escrito no dia 29 de maio de 1980, organizado e transcrito por Coelho (2001, p 74/75), ele descreveu.

O choque produzido por Clementina, quando se apresentou no Rosa de Ouro, em 1965, foi exatamente este: em pleno fastígio da voz europeia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, negro e selvagem. Em nossos ouvidos mal acostumados pela seda e pelo veludo produzido pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para nos lembrar que a África permanece viva em nós.

A África viva se materializou pela sonoridade cortante do canto de Clementina que entra para indústria cultural apresentando uma particularidade que também era uma universalidade na cultura negra. Por isso a estranheza e o questionamento da patroa de gosto¹¹⁸ colonizado: “Clementina, (tu) estás cantando ou estás miando”. E Clementina respondia: “Estou miando”. A

¹¹⁷ Taratá é uma faixa experimental, um canto de trabalho tradicional, de domínio público, que tem um arranjo assinado por Nelson Martins e o trabalho de percussão de Naná Vasconcelos, que morreu no dia 9 de março de 2016.

Taratá: “Taratá, crioula de taratá/ Olha terra que tem minhoca eu gostá de cavucá/ Oh, cavucá, crioula de cavucá/ Oh, escavucá, mas para depois paratá/ oh, paratá, crioula, de paratá/ Olha terra que tem minhoca eu gostá de cavucá/ De cavucá, crioula, de cavucá/ Olha terra que não tem dono eu gostá de taratá/ Oh, Taratá, crioula, de taratá/ Olha terra que tem minhoca e eu gostá de cavucá.”

¹¹⁸ Entendemos o gosto na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos a partir de uma categoria estética que responde tanto pela produção e estrutura de uma obra quanto pela ambiência afetiva do espectador. “A noção de gosto – metáfora de paladar que acompanha desde o início da modernidade europeia o conceito de subjetividade livre e autônoma – operam motivações estéticas, morais e sensoriais. Deste modo, três planos imbricam-se e concorrem para definir uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p 34)

resposta confirmava a relação e a associação com a natureza, afinal é um canto na sua pureza absoluta, selvagem, das matas, animalesco. A comparação com o gato, este animal domesticado, mas de instintos selvagem, que desenvolve estratégias de sobrevivência quando se sente ameaçado ou sozinho, não é descabida. É o que Frias (2001, p 19) classificou como a voz que sobe da terra e vem do oco do tempo “provocando sentimentos perturbadores e antigos, chamando memórias talvez dessa Eva negra, germinal africana de toda raça humana”.

A reação da patroa ao perguntar se estava cantando ou miando, recaiu pejorativamente no primitivo, naquilo que Garramuño (2009, p 33) apontou como representações negativas, que se convertem “num autoexotismo que terá papel fundamental na construção de uma cultura nacional”. E este exótico visto pelo olhar do colonizado se reproduziu numa metáfora que foi a maneira de tentar compreender um canto cheio de ancestralidade.

Por isso que na reação, não só da patroa que ouvia sua empregada, mas do consumidor, de um modo geral, que passou a consumir este produto que ora parece bruto ora parece lapidado, se manifestou o estranhamento. Porque este estranhar se constituiu a partir da noção de hegemonia cultural quando os estranhos são assimilados e domesticados dentro de um sistema heterogêneo, conforme apontou Bauman (1999, p 81).

Com efeito, definir 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 reafirmar 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. Sua culpa está fora de discussão; é a irreversibilidade de remoção dos atributos que constituem a culpa que ele deve agora provar. O estranho deve demonstrar a ausência da velha abominação.

O estranhamento que a patroa de Clementina de Jesus sentiu, assim como o público jovem paulistano no Teatro Paramount, por exemplo, ao gritar “fora, macaco!” – numa manifestação com forte carga racista – pode ser traduzido de duas maneiras. Primeiro, como curiosidade a algo que mexe com as sensações auditivas por ser incomum e, segundo, como repúdio que se reflete no comportamento social e das falas desses sujeitos que se manifestam agressivamente.

A manifestação destes sujeitos parece semelhante à atitude de muitas patroas com suas domésticas neste colonialismo tardio. Uma repetição hierárquica do mundo do trabalho nas figuras do patrão e do empregado, reprodução do senhor e do escravo (quando se tratou do trabalhador negro) ou, então, o fetiche das representações sociais midiáticas e estereotipada para demarcar as classes sociais. E nisso estava a figura da negra, velha e ex-doméstica que apareceu na televisão, subiu aos palcos, cantou no rádio. Ela estava se integrando ao jogo “democrático” da indústria cultural, mas com um diferencial. Clementina era, antes de tudo, a preservação e a memória de uma

oralidade que estava se perdendo por não haver registro em vídeo como, por exemplo, ela cantando nas festas católicas, em rituais de umbanda e de candomblé ou nos terreiros das escolas de samba.

Ao mesmo tempo que seu cantar causou estranheza em quem não estava acostumado com aquela voz cortante, também causou encantamento, assim como causam as manifestações da natureza que assustam e encantam com os relampejar e trovejar, com as tempestades e bonanças, com os vendavais e as brisas, com os maremotos e os remansos. Porque Rainha Quelé não era somente a voz, era a cosmovisão africana em sua corporalidade, uma dimensão cosmológica. Seu corpo biológico negro era a estrutura do mito, da ancestralidade, da potência e da condição essencial para o movimento e para o encantamento.

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 folclore¹¹⁹ 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 resignificado 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.

A apresentação deste produto atendia ao processo de criação no interior da cultura de massa que é acionada por um fenômeno identificado por Muniz Sodré (1990, p 112) como talentismo. E o talento, segundo ele, designa o conjunto de meios dos quais dispõe um indivíduo para cumprir uma função determinada e, portanto, seria pelo talentismo (o produtor) que o talento (Clementina) transformou-se num fim, ou melhor: numa continuidade.

Este fenômeno seria, ainda, incentivado pela burocratização da sociedade contemporânea para produção cultural na ordem pós-moderna. A burocracia, que Sodré usou a partir da concepção weberiana, seria um conceito de organização funcional de níveis significativos na sociedade industrial em que prevalecem os meios midiáticos, as grandes máquinas de organização ou gestão na esfera da cultura. E Sodré (Ibid. p 112) acrescentou:

Na verdade, no interior das máquinas da indústria cultural, a cultura (por nós entendida como movimento ambivalente e agonístico de relacionamento do homem com o real) converte-se em culturalismo, ou seja, a cultura é instrumentalizada e tornada uma multiplicação indiscriminada de sinais de elevação do espírito, como se tivesse um valor em si mesmo. O culturalismo é a burocratização da cultura e do Espírito.

¹¹⁹ Conforme Florestan Fernandes, no artigo *Mário de Andrade e o folclore brasileiro* (transcrito da Revista do Arquivo Municipal, ano 12, vol. 106. São Paulo), o folclore sempre permaneceu numa posição incômoda: a cavalo entre a ciência e a arte. Isso por causa de seu próprio objeto. O mesmo nome folclore serve para designar os elementos da tradição oral, da arte popular e o seu estudo propriamente dito. Disponível: <file:///C:/Users/NOT%20RV411/Downloads/72003-96438-1-SM.pdf >, acessado no dia 08 de maio de 2016.

Estas colocações já deixam perceptíveis como se dá a transformação de Clementina de Jesus em produto da indústria cultural, ou seja, há um reconhecimento autoritário da validade de sua própria produção. E o “autoritário”, conforme Sodré, significa que não há discussão crítica e sim números e estatísticas. Talvez, por isso, os discos de Clementina foram regravados de forma tímida e ela, mesmo sendo um talento, foi se tornando uma “senhora incômoda, na ante sala da gravadora que a tinha sob contrato”, como lembrou Carvalho (2001, p 53).

Quando morreu, com ela naufragou a série de discos já gravados. “Um ou outro sendo inicialmente reeditado em coleções que preservavam o conteúdo inicialmente, e depois em coletâneas que, fragmentadas, desqualificavam conceitualmente os trabalhos que para ela produzi” (Ibid, p 53). Ao contar isso, Hermínio Bello de Carvalho deixou claro que sabia como se desenvolvia o jogo e as regras determinadas pela indústria e o quanto era complicado garantir ou proporcionar espaço para uma música que transitava do primitivo ao moderno, do sagrado ao profano, do místico ao racional. Um produto musical difícil, inclusive, de rotular (samba, lundu, jongo, motivo folclórico...) e de socializar, principalmente num momento em que as políticas culturais brasileiras não davam conta da diversidade. Por isso, acreditamos, como obra de arte, que o canto de Clementina precisa dos espaços acadêmico e da educação, já que apreciar arte se aprende.

Se bem que naqueles anos (1940 a 1960) era natural no Rio de Janeiro, como lembra Muniz Sodré (1979, p 19), que os negros reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade, porque os padrões culturais, transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, atravessavam incólumes séculos de escravatura. Se o multiculturalismo não alcançava a cultura negra com políticas governamentais que a salvaguardasse e desconstruísse estereótipos, outras alternativas eram usadas para garantir culturalmente os elementos de identidade do negro e a integração social. “As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoro, casamento) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos às casas” (Ibid, p 19).

O canto de Clementina, de certa maneira, enfrentou esta dificuldade de socialização e até de aceitação numa sociedade de consumo interessada em produtos europeus e norte-americanos como novidade, a partir do surgimento do rádio e depois da televisão, mas não deixou de ser uma ponte de integração social e de referência identitária. Devemos, no entanto, entender que a música e a dança africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio

de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira mestiça – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba.

E como destacou Sodré (1979, p 18), “apesar das características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil”. Ele lembrou que o fim da escravidão criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro.

Estes problemas estão associados à impossibilidade de uma vida auto-suficiente que lhe desse condições de fugir da miséria e da pobreza, resultado da indefinição de trabalho tanto na zona rural como na zona urbana. Aliás, tais incertezas continuam mesmo durante o processo de industrialização, quando se acelera a urbanização e mesmo assim o negro era jogado à exclusão, à marginalização sócio-econômica. Ele continuou preso no período colonial, porque foi “esquecido” pelas políticas públicas.

O racismo institucional, como apontou Fabiana Moraes (2013) num trabalho sobre racismo em Pernambuco, restringiu o acesso ao mercado de trabalho formal e à escola na sua integralidade de educação. A desqualificação para o trabalho, por falta de escolaridade, não se resumiu às questões tecnológicas, mas também ao cultural. E aqui entram os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a cor da pele que passa a receber conotações negativas, complicando ainda mais o processo socializante dentro do sistema capitalista industrial. A marginalização a qual o negro foi submetido durante o período escravocrata pouco se altera no Brasil república. O “esquecimento” temporal se materializou no racismo institucional, no racismo histórico e no racismo político.

Por conta da marginalidade imposta aos negros na pós-abolição, as manifestações culturais e os costumes sociais também passaram a receber o mesmo tratamento. Foi a hierarquização da cultura definida, sobretudo, pela divisão de classes e pelo poder econômico. Enquanto isso, a indústria do entretenimento procurava se mostrar “democrática” quando tornou produto tudo que podia ser comercializado, inclusive os elementos tidos como marginais, desde que se adaptassem às regras do jogo definidos pelo mercado. Em outras palavras: era e é democrático desde que aceite as transformações impostas pelo sistema escuro e opaco da industrialização.

Mas Clementina manteve luz própria na escuridão da indústria, não se descaracterizou para ser aceita e se manter neste universo mercadológico. Ela chegou como se estivesse indo para uma roda de samba entre amigos, uma festa para Nossa Senhora da Penha ou uma homenagem aos orixás. Chegou toda de branco e cheia de luz.

4.2 Um vaga-lume na indústria

Quando olhamos Clementina de Jesus como um produto do mercado fonográfico, voltamos aquele ponto: o de que a indústria cultural é “democrática” por absorver todas as manifestações culturais, sem distinção de raça, de etnia, de gênero, de classe social ou de condição econômica. E Rainha Quelé estaria lá como uma representação da cultura negra, afro-brasileira, feminina e velha, sem qualquer tipo de objeção ou discriminação. Mas, infelizmente, sabemos que não é bem assim. O jogo industrial atende um primeiro interesse que é o mercado e um outro, muito importante, que é o lucro.

Williams (2011) lembrou que democracia, vinda do grego, significava governo pelo povo e só passou a ser usada no inglês à época das revoluções americanas e francesas, ou seja, já demonstrava, naquele momento, uma transformação social que pretendia colocar as pessoas, de um modo geral, em condições de consumir em grande escala a produção da indústria. Tais mudanças na sociedade europeia provocaram uma resignificação em palavras como a própria democracia, assim como a indústria, a arte, a classe e a cultura, e reconfigurou o sistema de consumo.

As transformações sociais na Europa da virada do século XVIII para o século XIX apontaram para uma ideia dominante de democracia na indústria cultural. Ou melhor: tudo pode ser aceito e tudo pode transformar-se em produto mercadológico desde que atenda ao sistema capitalista que sempre se guiou pelo lucro, pela vantagem financeira. O que, aliás, significou dizer que na escuridão do pleno domínio industrial estava uma mão detentora do poder capaz de determinar como o jogo deve ser jogado e quais as regras estariam valendo. Portanto, sair desta dominação seria quase impossível.

Resumindo: nada é pleno e muito menos democrático, quando está em disputa a produção, o mercado, o consumidor e, sobretudo, a lucratividade, e no Brasil, assim como nos países da América Latina e do Caribe, onde o sistema capitalista reina, não seria diferente. Mesmo não havendo semelhanças significativas de classe, de indústria e de democracia analisadas por Williams na Inglaterra daquele período e os demais países fora deste eixo. O mercado, neste sentido, se mostrou quase sempre igual. Primou pelo lucro.

A indústria, por sua vez, poderia ser entendida como uma palavra coletiva para as instituições manufatureiras e produtivas, assinalou Williams (2011, p 15/16). Ela é “considerada como uma coisa propriamente dita – a uma instituição, um corpo de atividades – e não simplesmente um atributo humano”. Além disso, “o seu poder sobre os consumidores é mediado pela diversão que, afinal, é eliminada não por um mero *diktat*, mas sim pela hostilidade, inerente ao

próprio princípio do divertimento, diante de tudo que poderia ser mais do que divertimento” (Adorno, 2002, p 30).

Nestas citações, de Willians e de Adorno, vamos ver a dimensão democrática na indústria como algo que atende a produção e ao mercado, independente de quem nela será processado; a ponta, o final deste processo, se concentra no consumo e no consumidor. São eles, de forma divertida ou não, que movimentam toda a obscura engrenagem de um sistema que não escolhe o quê, mas determina como deve ser o procedimento para se chegar ao lucro.

Dito isso, voltamos à importância de Clementina de Jesus como representação da cultura afro-brasileira e toda sua africanidade na indústria cultural e de como chegou tardiamente neste ambiente em que as oscilações são disfarces para obtenção de lucro e de público. Ela se tornou um produto sem, no entanto, sofrer profundas transformações num espaço onde modificar, adaptar e moldar eram, e ainda são, regras tacitamente impostas. Portanto, não acreditamos ser exagero a metáfora do vaga-lume (Didi-Huberman, 2011), na representação de uma coletividade numa singularidade, para dizer que Clementina não só sobreviveu à hostilidade da indústria como também lançou fochos de luz no escuro ambiente de disputa, de luta e de desigualdade que é o mercado fonográfico e o mercado de entretenimento.

Podemos olhar Clementina como esta espécie animal da bioluminescência que tem por função atrair as presas ou se defender contra o predador, espantando o inimigo através da emissão de seu brilho luminoso inesperado. Mesmo sem saber, ou aparentemente não tendo consciência do tamanho de sua representatividade como negra afro-brasileira, ela estava brilhando e sem “militar” em nome da cultura negra, ela era a própria cultura negra. Afinal, “os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de “ver melhor”, não” (Didi-Hubermann, 2011, p 55). Eles se apresentam a seus congêneres por uma espécie de gesto mímico que tem a particularidade de ser apenas um traço de luz intermitente, um sinal, capaz de clarear os espaços carentes de luz e prosseguir seu voo (Ibid.).

E como já lembramos no Tópico três deste trabalho ao destacar o mito de Exu, é possível compreender o universo como infinito, um espaço maiúsculo, um reino em sua grandiosidade, mas que precisa de luz. Essa luminosidade é geradora de vidas e quebra o silêncio e o vazio, porque é preciso iluminar as sombras para enxergar melhor a infinitude e sua dimensão, mesmo que isso ocorra em partes, pois é difícil iluminar uma imensidão. Mas tal analogia, acreditamos, serviria para explicar a indústria que sempre foi este reino sem fronteira, sem limite, necessitado de fochos que iluminassem o universo.

Por isso é admirável perceber, nesta visão dialética, a capacidade de reconhecer no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz, que quebra o processo de repetição e de padronização. Por

outro lado, como observou Didi-Huberman (2011, p 67), o desespero não dialético também está na incapacidade de buscar novos vaga-lumes, de descobrir aqueles “vaga-lumes da juventude”, que estão dispostos a iluminar e precisam ser descobertos.

Quando Clementina de Jesus – a Rainha Quelé, a Rainha Ginga, a Grande Mãe Negra – chegou na “democrática” indústria cultural brasileira, a música afrodescendente passava a ocupar grande espaço naquele momento (primeira metade dos anos de 1960), mas num processo de profunda adaptação branca. Quer dizer, a ausência negra entre as cantoras e cantores se mostrava anterior. Se olharmos para as décadas de 1930 e 1940, vamos ver isso na considerada era de ouro do rádio. Porque lá estavam nomes como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Nora Ney, Dalva de Oliveira, Dircinha Batista, Marília Batista, Odete Amaral, entre outras tantas, que despontavam cantando sambas de sucesso no rádio¹²⁰, nos teatros e nas casas de espetáculos musicais, cujas composições, muitas vezes, eram de negros do morro e de bairros com grande concentração de comunidades pobres e sem assistência de políticas públicas.

A dificuldade para o negro fazer sucesso cantando samba estava calcado no estranhamento e, sobretudo, no racismo. Para tentar brilhar no rádio, no cinema e, depois, na televisão (espaço eminentemente branco) uma negra como Elizeth Cardoso¹²¹ precisou passar por sacrifícios social, pessoal, financeiro e pela humilhação racista. Mesmo sendo reconhecida como a divina por sua voz aveludada, limpa, cristalina e de alto domínio técnico, as portas do estrelato não se abriam. Sérgio Cabral (1994) lembrou as dificuldades pelas quais ela precisou passar a partir das primeiras tentativas ao cantar na Rádio Guanabara, no dia 18 de agosto de 1936, aos 16 anos de idade. Para conseguir dinheiro para o próprio sustento, isso nos anos de 1940, precisou trabalhar num *dancig* como *taxi-girl*, dançarina que acompanhava os frequentadores e recebia um cachê de quem a convidasse para dançar.

Já a luso-brasileira Carmen Miranda¹²² não teve a cor como dificuldade para alcançar o sucesso, num tempo em que a mulher era extremamente discriminada por ser artista. Ela teve outros empecilhos, como o fato de ser filha de um barbeiro português e de uma lavadeira, ou seja, vinha de

¹²⁰ O surgimento do rádio no Brasil, com a primeira transmissão no centenário da Independência, em 1922, no Rio de Janeiro, abriu um caminho importantíssimo para alavancar a indústria do entretenimento. Foi também o começo da profissionalização dos cantores e compositores, que passaram a ser conhecidos em boa parte do país. “As rádios assumiram o papel que o outrora venturoso teatro de revista exercia no universo da produção artística” (Diniz, 2008, p 55).

¹²¹ Elisete Moreira Cardoso nasceu no Rio de Janeiro no dia 16 de julho de 1920, filha da negra baiana Maria José Vilar, conhecida como Dona Moreninha, e do negro carioca Jaime Moreira Cardoso, tocador de violão, seresteiro e mulherengo, segundo Sérgio Cabral (1994). Gostava de frequentar um terreiro de candomblé em Osvaldo Cruz, onde estava um dos redutos negros do Rio. Trabalhou em salões de beleza, em fábricas antes de despontar na indústria fonográfica como cantora, apesar de circular pelas rádios desde jovem.

¹²² Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu em Várzea de Ovelha (Portugal) no dia 9 de fevereiro de 1909 e no dia 17 de dezembro de 1909, com dez meses e oito dias, chegava ao Brasil com a família para morar no Rio de Janeiro (Castro, 2005, p 14).

uma família pobre que precisou morar em bairros populares, como a Lapa, considerada noturna e cosmopolita por misturar intelectuais, boêmios e malandros. Aliás, foi neste lugar que germinou a “pequena notável”.

Enfim, as dificuldades sociais, econômicas e de gênero não foram barreiras para Carmen Miranda se tornar a maior estrela do disco, do rádio, do cinema, dos palcos e dos cassinos brasileiros nos anos de 1930 a 1939 – dos seus 21 aos 29 anos. Não impediu de se tornar recordista em gravações, vendas, cachês e salários. Até então nenhuma outra mulher tinha sido tão famosa na história do Brasil. Ruy Castro (2005) contou isso tudo em uma das melhores biografias da artista e destacou sua importância nacional e internacional ao difundir o samba pelo país e possibilitar, nos anos de 1940, a exportação para os Estados Unidos. Só que este samba precisou ser adaptado e reconfigurado antes de chegar ao grande público através dos espetáculos e da mídia eletrônica.

Carmen Miranda, diferente de Elizeth Cardoso, era tudo que a indústria cultural e do entretenimento precisava para torná-la estrela. Primeiro ponto: não era negra. E aqui há de se destacar que o Brasil naqueles anos da era de ouro do rádio precisava inscrever o samba como um dos elementos da cultura brasileira e para tanto seria necessário desenvolver toda uma estratégia política que tinha como pano de fundo, ou interesse maior, o nacionalismo. Neste sentido, os veículos de comunicação foram essenciais para criar este sentimento nacional (Anderson, 2008).

O samba tinha todos os elementos para esta atmosfera da identidade brasileira. Inicialmente era resultado da mistura de ritmos e instrumentos de várias etnias e culturas com ênfase à indígena, à europeia e à forte predominância africana. Mas, comercialmente, não poderia ser apresentado na sua forma original, como era executado nos morros ou nas comunidades negras onde se misturavam às questões religiosas: os jongsos, as corimás, as macumbas e os batuques. Seria preciso uma roupagem que, popularmente, foi chamado de samba do asfalto, como uma das categorias da música popular urbana¹²³. Ou seja: há uma descaracterização nesta descida do morro para que pudesse ser finalmente comercializado e apresentado como referência nacional.

Outro exemplo que podemos destacar sobre o espaço branco na indústria e o trânsito do samba do morro para o asfalto estava em Noel Rosa¹²⁴, de classe média do bairro carioca de Vila

¹²³ A música popular urbana brasileira é resultado da confluência cultural de três etnias: o índio, 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).

¹²⁴ Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) nasceu e foi criado no musical bairro de Vila Isabel e ali construiu sua carreira entre 1929 e 1937 e até hoje é celebrado como o mais poético e moderno compositor de samba, um letrista com tanta produção em tão pouco tempo. Branco e filho da cidade, chegou a cursar alguns meses de medicina e desempenhou o papel de revisor e redator em programas de rádio (não sendo raro que também reescrevesse letras de amigos sambistas). Noel fazia visitas tão frequentes aos sambistas de morro que quase sempre dormia na casa de Cartola, em Mangureira (Ibid. p 61/62).

Isabel. Ele era letrado (chegou frequentar alguns meses do curso de Medicina) e, fundamentalmente, boêmio e sambista. Sua linguagem musical foi quase toda moldada junto a negros como Cartola, Ismael Silva, Wilson Baptista entre outros. Ele se misturou a estes músicos e começou a produzir, em seu pouco tempo de vida artística – morre aos 27 anos de idade –, uma obra que demarca bem a transição geográfica, com temáticas que poderiam ser chamadas de crônica musical urbana.

Com tais exemplos já temos uma ideia de como a indústria cultural e fonográfica do Brasil se articulava “democraticamente” a partir dos anos de 1930 e de como o cenário se apresentava no momento em que o canto de Clementina se transformava em produto mercadológico. Os lampejos que ela lançou com seu cantar afro-brasileiro no escuro universo industrial do disco explicam o vaga-lume que iluminou um mundo que não era só para ver melhor, mas resistir e lançar luz em todo um pensamento que se forjava bem antes daquele ano de 1964, quando tornou-se produto da indústria e abriu as cortinas do espetáculo.

4.3 Nas ondas do rádio

A indústria cultural sempre teve nos veículos de comunicação, principalmente nos eletrônicos, um dos seus sustentáculos mais fortes, com poder, inclusive, de criar mística e destruir a aura, que Benjamin (1994, p 170) chamou de “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. E a aura do samba estava nos batuques, com os instrumentos percussivos, no canto e na dança.

O samba teve sua aura destruída para se ajustar ao poder industrial, na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin 1994), e depois tornar-se a espetacularização capaz de seduzir as massas e, sobretudo, o consumidor, aquele que compra e gasta no mercado do entretenimento. Por conta disso, a mediação via veículos de comunicação, com aparato da publicidade e propaganda, possibilitou a transformação de todo e qualquer produto industrial em mercadoria.

Dos meios midiáticos massivos daquela época (cinema, jornal, revista), o rádio, certamente, foi o mais importante deles para difusão dos ritmos, gêneros, estilos e padronização, ou unificação, da música urbana brasileira. Antes do advento radiofônico, não havia como saber o que se cantava, se ouvia ou se dançava entre os brasileiros espalhados territorialmente pelo país. Cada região apresentava suas particularidades locais, que era desconhecida de uma cidade a outra ou de um estado a outro por não haver uma via que levasse e trouxesse as informações.

O aparecimento do rádio mudou a relação entre o próprio brasileiro que passou a se conhecer através de sua regionalidade e possibilitou uma aproximação não só cultural como a troca de saberes, de experiências, costumes e de notícias, que ganharam mais velocidade. Homens e mulheres, analfabetos e letrados, eram ouvintes de tudo o que os programas apresentavam, além de compartilhar questões de diversas ordens desde política, economia, religião e entretenimento. Mas sem dúvida, a música e, conseqüentemente, seus artistas foram os que mais ganharam em visibilidade com este veículo eletrônico.

No começo dos anos de 1920, o rádio ainda era muito precário e só a partir da década de 1930 ganharia as características integradoras que permanecem até hoje. Antes disso, os preços dos receptores, por exemplo, eram altíssimos e poucas pessoas tinham acesso à novidade. As notícias se propagavam nas frequentes audições por intermédio de alto-falantes instalados em praças públicas¹²⁵ e pelos receptores cedidos a personalidades (Diniz, 2008, p 56). O país mostrava-se próspero e moderno com a bem sucedida montagem da megaexposição através do rádio, que era uma revolucionária novidade tecnológica. O Brasil, ganhava, assim, mais uma fonte de integração nacional.

Por outro lado, a falta de profissionalismo imperava nas emissoras naqueles anos 20, do século passado. Os músicos não recebiam cachê para se apresentar e não havia horários determinados para programação. Era comum o rádio sair do ar por problemas técnicos. Como os apresentadores dos programas ainda não dominavam a nova tecnologia e também não havia propaganda comercial, os equipamentos e o custeio das programações eram bancados financeiramente por famílias e por pessoas físicas. Diniz (2008, p 57/58) lembrou que:

Os primórdios da radiodifusão no Brasil foram orquestrados por educadores que viam no novo meio de comunicação a possibilidade de difundir conhecimento e cultura pelo país. O antropólogo Roquete-Pinto e o professor franco-brasileiro Henrique Morize criaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, dedicada a transmitir concertos, óperas, palestras e tudo que seus mentores achassem culturalmente relevante para o povo. As chamadas “rádios educativas” estiveram ligadas à origem do rádio em todo o mundo. Dirigidas por iluministas, vistos como detentores do saber, elas desprezavam a utilização do veículo como meio de entretenimento. Esse elitismo dos pioneiros das ondas sonoras deveu-se particularmente no Brasil aos anseios para mudar uma sociedade recém-liberta da escravidão, erradicando o analfabetismo e a ignorância no país.

A situação e as condições precárias e amadoras no rádio mudaram por completo a partir do final da década de 1930, quando deixou de ser visto com estranheza pela sociedade e passou a fazer parte do cotidiano das pessoas. Uma das alavancas para a popularização que se encaminhava

¹²⁵ Algumas cidades nordestinas, como a histórica Cachoeira, no Recôncavo Baiano, ainda mantêm este modelo de radiodifusão em praça pública com informações, recados e entrevistas jornalísticas com moradores, lideranças comunitárias e autoridades locais. Os alto-falantes estão instalados em postes da energia elétrica e a programação da emissora se desenvolve ao longo do dia, acompanhando a movimentação dos trabalhadores em horário comercial.

naquela oportunidade foi o empenho do presidente Getúlio Vargas que via neste veículo a possibilidade de expandir a política nacionalista que estava em curso. Assim, o processo de democratização do acesso ao rádio se acelerou com a produção de pequenos aparelhos e a profissionalização das emissoras via regulamentação da propaganda (os reclames).

Neste mesmo período, 1936, surgiu no Rio de Janeiro a Rádio Nacional¹²⁶ com toda a grandiosidade necessária para potencializar aquilo que se constituiu a sociedade do espetáculo. Ela simbolizava um modelo de programação seguido por outras emissoras, sendo que em seu primeiro ano de funcionamento já contava com um time de artistas de grande apelo popular. “Como muitas das novas rádios no Brasil, a Nacional pertencia a um grupo jornalístico ligado ao capital internacional” (Ibid. p 59).

Não só a Rádio Nacional passou a contratar músicos e profissionais ligados às artes, mas as outras emissoras também investiram forte no segmento cultural e do entretenimento, como a Tupi, a Tamoio e a Mayrink Veiga, que juntas tinham o maior índice de audiência no Rio de Janeiro. Já em São Paulo destacavam-se Record, Tupi e Excelsior, enquanto no Rio Grande do Sul, Farroupilha e Gaúcha, e em Pernambuco, Clube de Pernambuco e Jornal do Comércio.

A alavancada deste veículo de comunicação eletrônico fomentou a concorrência entre as empresas de capital exclusivamente nacional e aquelas que abriram para o capital estrangeiro. A disputa entre elas consolidou um segmento importante para indústria fonográfica: o entretenimento. Os palcos teatrais e musicais foram adaptados dentro das emissoras e a população, principalmente de baixa renda, encontrou duas alternativas de diversão nas principais capitais do país. Uma era acompanhar as apresentações ao vivo durante a realização dos programas de auditório e a outra era ficar em casa ouvindo pelos receptores.

E foram pelos programas de auditório que muitas carreiras se consolidaram e muitos artistas chegaram ao topo do sucesso. Neste mesmo embalo surgiram os diversos movimentos culturais musicais como as cantoras e cantores da época de ouro do rádio, depois foi a vez da Bossa Nova, logo em seguida a Jovem Guarda e ainda, no mesmo período a Tropicália. Se bem que os tropicalistas se notabilizaram muito mais na televisão do que no rádio.

Independente disso, todos estes momentos da música urbana brasileira tiveram a mesma gênese em sua estrutura: o samba, que por conta das adaptações para indústria foi perdendo a aura.

¹²⁶ Diniz (2008, p 59) destacou um relato do escritor, pesquisador e jornalista Sérgio Cabral sobre a alta popularidade da Rádio Nacional naqueles primórdios da radiodifusão: “O programa esportivo *No mundo da bola* queria saber, em 1951, qual o craque de futebol preferido pelos ouvintes. Estes deveriam dar seu voto, escrevendo o nome do jogador predileto num envelope de Melhoral. Quando o número de envelopes chegou a 19.105.856, a empresa Sidney Ross, fabricante do Melhoral, pediu à emissora que encerrasse o concurso, pois suas máquinas não tinham condições de atender aos consumidores no ritmo em que o produto passou a ser vendido. O craque vencedor foi Ademir, do Vasco da Gama, com 5.309.953 votos. Até as eleições de Janio Quadros para presidente da República, em 1960, o craque Ademir era o brasileiro que mais votos conquistara em nosso país”.

Ele entrava definitivamente na era da reprodutibilidade técnica. E reproduzir significava não apresentar aquele samba tocado nos terreiros de candomblé, depois das cerimônias religiosas, comum, inclusive, na Pequena África e, sobretudo, na casa de Tia Ciata¹²⁷.

A aura estava em meio aos sambista dos anos de 1910 e 1920 que não tinham outro espaço para brincar o samba – sob pena de prisão por “vadiagem” –, senão nos terreiros. O cantor, compositor e ritmista João da Baiana, que conviveu durante aquele período de extrema marginalização, contava que os policiais prendiam quem estivesse com algum instrumento musical relacionado ao samba, como por exemplo o pandeiro. Ele próprio teve o seu quebrado enquanto era conduzido à delegacia. As autoridades políticas (prefeitos, governadores e o próprio presidente da república) mandavam reprimir com violência os negros que não estivessem no padrão “trabalhador”.

A partir da experiência e da vivência de João da Baiana (João Machado Guedes) podemos entender que o samba teve sua transformação maior durante o trânsito de adaptação para o rádio, além do processo de reprodução nos teatros e nas casas de espetáculos. Afinal, a forma e a maneira de tocar e compor naqueles redutos negros eram muito particulares, difíceis de reproduzir nos palcos, no rádio e muito menos nos discos. Sobrava, então, a imitação. “O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (Benjamin, 1994, p 166).

A imitação precisava de modificação como podemos ver em João da Baiana, filho e discípulo de Tia Perciliana do Santo Amaro¹²⁸, uma das famosas baianas da Cidade Nova do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. Ele teria em sua mãe uma mestra que lhe ensinou o ofício de pandeirista e a noção de como tocar o prato e faca, herança de sua formação na tradição baiana.

O que podemos perceber nesta apropriação do samba pela indústria foi a sua transformação para se adaptar inicialmente ao mercado fonográfico e depois aos veículos de comunicação, como o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão. Mas o que ficou marcado no processo de transição foram os ajustes, como a retirada dos batuques, para possibilitar aos músicos brancos,

¹²⁷ No livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África* (1995), é destacada Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (também escrito Siata ou Assiata), como a mais famosa de todas as baianas, a mais influente e relembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos carnavalescos. Nascida em Salvador (BA) em 1854, chega ao Rio em 1876 e vai morar inicialmente na rua General Câmara e depois se muda para rua da Alfândega, 304. A casa de Tia Ciata ganhou tanta fama que figura na literatura brasileira, como em *Macunaima*, de Mário de Andrade.

¹²⁸ “Perciliana Maria Constança foi neta de escravizados beneficiados pela Lei do Ventre Livre. Seus pais, Joana Ortiz e Fernandes de Castro, tinham uma quitanda de artigos afro-brasileiros na rua do Sabão, conseguida com muito trabalho depois de alguns anos no Rio de Janeiro. Perciliana morou muitos anos na rua Senador Pompeu 286, na zona do Peo, casada com Félix José Guedes, outro baiano vindo para capital” (Moura, 1995, p 132).

principalmente os cantores e cantoras, as condições ideais para executar aquilo que até então estava num reduto negro.

Um bom exemplo desta adaptação das cantoras, na era da reprodutibilidade técnica, foi Carmen Miranda. Ela tornou-se um produto do mercado fonográfico e do entretenimento ao agregar vários elementos que a indústria precisava para explorá-la através dos veículos de comunicação de massa e finalmente torná-la sucesso de vendas e de lucro garantido.

O primeiro elemento (e aqui entendemos o país assumidamente racista na recente pós-escravidão) era o fato de ela não ser uma negra, daquelas que cantava e dançava nos terreiros de candamblé ou que estava envolvida nos ranchos¹²⁹ e nos cordões carnavalescos. O segundo elemento, e talvez um dos mais importantes, foi a compreensão do poder dos veículos de comunicação eletrônicos, que começavam a ganhar popularidade e a maneira eficiente de usá-los corretamente.

Carmen Miranda compreendeu, de imediato, o funcionamento de uma tecnologia como o microfone que se agregou à técnica de cantar e de interpretar e abriu caminho para o estrelado nos palcos e no rádio. Depois foi a vez de dominar as câmeras de cinema e de televisão.

Pedro de Souza e Amanda Cadore da Silva lembram, em artigo publicado nos anais do Celsul¹³⁰, que as cantoras de rádio compunham uma linhagem de cantantes que se definia por uma propriedade comum de interpretação vocal. Ressaltam ainda que ao se apresentarem em programas de calouros elas chamavam a atenção pela colocação vocal que fazia lembrar uma diva em evidência nas programações radiofônicas, nos espetáculos de auditório e no mercado fonográfico. Portanto, distante da forma de cantar nos terreiros de candomblé ou nos desfiles carnavalescos da época que não tinha o microfone para ampliar a voz dos cantadores. A tecnologia que se apresentava naquele momento sinalizava as modificações pelas quais passaria o samba tanto na forma de cantar como de compor.

¹²⁹ Os ranchos eram uma espécie de cordão mais organizado, contavam com maior presença feminina, reuniam um instrumental mais sofisticado, com violões, cavaquinhos, flautas e clarinetes. Seu aparecimento se dá em fins do século XIX e esteve ligado diretamente à figura do baiano Hilário Jovino Ferreira, um dos moradores da Pequena África e sacerdote no terreiro de candomblé de Tia Ciata. Aliás, ele soube misturar elementos do rancho de reis, como as pastoras bem ornadas, com as figuras de mestre-sala e porta-estandarte. De origem popular, os ranchos sofreram influência da cultura nordestina, incorporando características das procissões religiosas de origem negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis (Diniz, 2008, p. 97).

¹³⁰ Artigo Cantoras do rádio: subjetivação e singularidade, publicado nos Anais do VIII Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul, no GT Subjetividade na voz e na escrita. Evento realizado em Porto Alegre em 2008, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Texto disponível em: <http://www.celsul.org.br/Encontros/08_index.htm>, acessado dia 30 de junho 2016.

4.4 Não altere o samba tanto assim

Carmen Miranda estreou em disco em 1929 cantando *Não vá simhora*¹³¹ e *Se o samba é moda*¹³² e já neste primeiro momento fica evidente que o samba teria importância fundamental em seu repertório, assim como em muitas composições que iria interpretar. Tanto que compositores negros como Cartola se juntam aos demais compositores urbanos para formar o time que abasteceria o fenômeno da música popular brasileira. E por exigência da indústria e do mercado ávido por novidades, a aura do samba se perde de vez com o surgimento da Bossa Nova, que chegou com outra linguagem musical, bem diferente do que até então vinham fazendo os cantores e cantoras de rádio. A batida do samba, no entanto, entra numa outra dinâmica, que se modificaria ainda mais com a Tropicália.

Mas antes de entrarmos na Bossa Nova e a profunda transformação que ela produz na música urbana brasileira, é interessante destacar *Tempos idos*,¹³³ de Cartola, que fala do movimento hierárquico social do samba e da sua inevitável distância dos terreiros de macumba ou dos terreiros das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro. Ou seja, ele se aprimorou e se adaptou aos padrões que a indústria exigia para que pudesse ser tocado e apreciado em todas as classes sociais do país e ainda tivesse condições de ganhar o mercado estrangeiro. A letra vai dizer:

Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde os malandros iam sambar
Depois, aos poucos, o nosso samba
Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônia ele entrou

¹³¹ *Não vá simhora* (Josué de Barros) “Se você vai ficá, eu fico/ Se você vai simhora, eu vô/ Se você vai com água no bico/ O culpado é você, amô/ Não vá simhora, nós não deve assepará/ A coisa tá mesmo boa, inté faz pena se acabá/ Você gosta de mim, meu bem/ Não me negue o que eu lhe pedi/ Pois assim faz quem amô tem/ Eu só peço é prá não partir/ Não se deve brincá cum amô/ Quando nasce do coração/ Não há nada pió que a dô/ Di uma cruel separação.”

¹³² *Se o samba é moda* (Josué de Barros) “O samba era original dança dos pobre/ E, no entanto, hoje/ Vive nos salões mais nobre/ Se o samba é moda/ Vamos sambar/ Entre na roda/ E deixe o mundo se acabar/ Ainda há quem diga/ Que o samba não tem valor/ Mas lá se encontra o deputado e o senador/ Até na corte o ... é majestade/ Vai um sambinha e quebra mesmo de verdade.”

¹³³ O samba *Tempos idos* integra a quarta faixa do disco *Fala Manguieira!* lançado originalmente em 1968 pela gravadora Odeon e é cantado por Cartola e Odete Amaral. Do mesmo disco, dedicado à Manguieira, participam também Clementina de Jesus, Carlos Cachça e Nelson Cavaquinho. Na contra capa do LP diz que a ideia da produção foi de Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) sugerida por Herminio Bello de Carvalho para um musical que iria falar sobre a Manguieira. O espetáculo, no entanto, não se concretizou. Dez anos depois o disco foi relançado numa edição comemorativa aos 70 anos de Cartola.

Já não pertence mais à Praça
 Já não é samba de terreiro
 Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro
 E muito bem representado
 Por inspiração de geniais artistas
 O nosso samba, humilde samba
 Foi de conquistas em conquistas
 Conseguiu penetrar no Municipal
 Depois de percorrer todo o universo
 Com a mesma roupagem que saiu daqui
 Exibiu-se para a duquesa de Kent
 No Itamaraty

Pelo olhar atento e saudosista de Cartola podemos perceber o caminho sem volta que a indústria fonográfica e a indústria cultural deram ao samba como produto de mercado do entretenimento. Ele deixou de pertencer aos terreiros e à Praça Onze e foi tomando os espaços, se expandindo, como diz a própria música, “por todo o universo”, “com a mesma roupagem”, mas não com o mesmo modelo. Quer dizer: foi ganhando outras modelagens, entre as quais a Bossa Nova, algo mais elitizado, bem distante dos morros e das favelas onde era cantado e dançado sem qualquer tecnologia.

A Bossa Nova surge em fins dos anos de 1950 num reduto de jovens cariocas brancos, de classe média alta, universitários e interessados em fazer uma música sofisticada e “modestamente” eterna. Entre estes cantores, compositores, letristas, músico e arranjadores estavam Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Newton Mendonça, Sylvinha Telles, Nara Leão, Roberto Menescal, Carlinhos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Sérgio Mendes e muitos outros que não tinham preocupação com classe ou desigualdade social. Estavam, de certa forma, preocupados com a música e atentos ao que se produzia entre as comunidades negras. Afinal, seria de lá que sairia parte de suas inspirações melódicas e harmônicas.

Eles sonhavam com um tipo de música que pairasse sobre o tempo e que os tornassem sempre jovens, assim como as pessoas que ouvissem tal estilo musical. Ruy Castro (2001), que tornou-se um dos principais pesquisadores sobre este gênero, chama a atenção para este ponto, ressaltando que se tratava de uma proposta sofisticada e jovial. Talvez por isso mereceu livros, ensaios eruditos, teses universitárias e discussões em seminários sobre sua importância nos rumos da música popular. “A Bossa Nova já deveria ter se juntado à polca, à mazurca e ao maxixe, entre outros estilos históricos que atualmente só parecem existir nos livros” (Castro, 2001, p 15).

Vale destacar que o surgimento da Bossa Nova apontou para um momento de glamourização da música urbana, seguindo uma tendência nacionalista que se espraiava pelas capitais brasileiras, sempre de mãos dadas com o interesse pelos últimos modismos internacionais. Vianna (1995, p 49) observou que os produtos musicais da mistura dos dois, nacional e estrangeiro, não eram

exatamente novidade no Brasil, vinha do século anterior. “Por volta de 1844, com a invasão da polca no Brasil (trazida por artistas de companhias de teatro francesas), surgiu a fusão polca-lundu. Os primeiros sinais do maxixe, também chamado tango, podem ser encontrados na década de 1870 no repertório dos grupos de choro cariocas” (Ibid, p. 49/50).

Mesmo não sendo uma novidade, o movimento da Bossa Nova, assim como o próprio samba, se equilibrava numa linha tênue do mercado de entretenimento, porque naquele período entre 1958 e 1963, como lembrou Castro (2001), a metade do planeta ainda estava tendo surtos espasmódicos ao som do *rock'n'roll* e a outra metade já se contorcia ao ritmo de uma novidade chamada *twist*. Então, a ordem vigente no mundo determinava que um gênero musical para vingar precisava ser dançante. Mas os bossanovistas decidiram pelo caminho inverso, foram na contramão.

Quando Tom Jobim abriu seu piano em sua residência em Ipanema, numa das regiões mais nobres do Rio de Janeiro, liberou dezenas de melodias, que ganhariam letras do poeta Vinícius de Moraes, que se intitulava o branco mais preto do Brasil. Estas composições seriam ouvidas pela primeira vez nas vozes de Sylvinha Telles e depois na do jovem baiano João Gilberto, que acabara de inventar a batida de violão denominada de bossa nova. Ruy Castro (2001, p 16) fez uma observação sobre o andamento desta música.

Mas, por mais gostosa e revolucionária, essa batida – que era samba e, ao mesmo tempo, “não era” – não parecia feita para dançar. Ao contrário, pedia concentração e até algum esforço para ser “entendida”. Quanto a voz do cantor, só faltava exigir que se grudassem as orelhas aos alto-falantes para ser escutada, porque ele cantava baixinho, “desafinado”, de forma relaxante – era quase uma massagem sonora. A oposição sofrida por esta nova música foi tão contundente que um possível fracasso comercial, se tivesse acontecido, seria muito natural. Pois seus adversários devem ter se espantado muito ao ver quantos jovens ansiavam por aquela massagem, aquela batida e aquela mensagem.

A batida no violão trazia todas as características que ora parecia e ora não parecia ser samba, mas que de qualquer forma agradou milhares de jovens que se reconheciam naqueles músicos refinados de classe média, que apresentavam ao público e ao mercado fonográfico um outro lado de se cantar e compor. Enquanto na era de ouro do rádio a tradição do “dó de peito”¹³⁴ ainda estava muito presente na maneira de cantar, em plenos pulmões, nesta nova fase era o contrário: quase um sussuro.

Entre os jovens, que se encantaram por aquela massagem sonora, pela batida do violão e pela mensagem que a música transmitia, estavam alguns bem meninos como Chico Buarque,

¹³⁴ A tradição do “dó de peito” era antiga na cultura musical brasileira. Nos teatros, dentro da lógica do *belcanto* italiano, os cantores precisavam utilizar seus plenos pulmões para não serem ofuscados pelas grandes orquestras. Bom cantor era, quase sempre, aquele que mais volume de voz apresentasse. Modinhas ou lundus, gêneros populares no século XIX, eram vociferados com toda força nos teatros da época. Ao ar livre, em serenatas, os cantores tinham necessidade de gritar para dominar as condições acústicas desfavoráveis. A expressão “estourar os tímpanos” tinha, literalmente, sua razão de ser (Diniz, 2008, p 42).

Caetano Veloso e Gilberto Gil, declaradamente, influenciados pela gravação de *Chega de saudade*, com João Gilberto, em 1958. E é deste ponto de partida da Bossa Nova, ou seja, das influências que passou a promover a partir daquele momento, que surgiu um outro movimento musical muito intenso, a Tropicália.

Os tropicalistas chegaram com uma proposta dançante, irreverente e misturando todos os gêneros musicais e artísticos, algo semelhante ao Manifesto Antropófago,¹³⁵ de Oswald de Andrade, que sugeria devorar tudo e depois ficar com as melhores partes. E tal deglutição interna e externa, local e estrangeira, quase um estômago de avestruz, foi a boca que se abriu para comer tudo, do índio ao africano, do europeu ao norte-americano. Por isso, o rádio – como veículo de comunicação de massa – já não bastava. Era preciso explorar todos os meios possíveis como o cinema e, sobretudo, a televisão, que promovia festivais e fidelizava uma legião de expectadores e de consumidores.

A TV Record, por exemplo, se especializou em música como nenhuma outra emissora brasileira tinha conseguido até aquele momento e explorou programas de auditório com audiências mais ou menos segmentadas. Caetano Veloso, em *Verdade Tropical* (1997) contou que o *Fino da Bossa* tinha um público que não ameaçava o *Jovem Guarda*, que corria em outra ponta da grade de programação da emissora. Portanto, o espaço estava garantido para todos desde os mais conservadores até os irreverentes, contestadores e provocantes tropicalistas.

Se no estômago de avestruz da Tropicália tudo podia ser devorado, do rock britânico dos *The Beatles* ao baião nordestino de Luiz Gonzaga, é claro que o samba também estava reconfigurado neste balaio musical, cultural e artístico. Assim como é evidente que os sambistas tradicionais olharam atravessados para uma novidade que colocava guitarra elétrica em meio às batidas de pandeiro, surdo e cavaquinho. O cantor, compositor e militante da cultura negra, Antônio Candeia Filho¹³⁶, apresentou a composição *Sou mais o samba*¹³⁷ como uma resposta ácida às

¹³⁵ O próprio Caetano Veloso adiantou que recebeu um tratamento de choque dos manifestos oswaldiano: Manifesto da poesia pau-brasil de 1924 e, principalmente, do Manifesto antropófago, de 1928. Deste segundo, ele destaca a metáfora da devoração. “Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida de força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade” (Veloso, 1997, p 247).

¹³⁶ Na abertura do Terceiro Tópico deste trabalho tem um rodapé sobre Candeia, mas a vida e obra deste portelense podem ser pesquisados nas dissertações *A chama não se apagou: Candeia e a gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70, apresentada por Gabriela Cordeiro Buscácio*, em 2005, no Programa de Pós-Graduação em História, Mestrado da Universidade Federal Fluminense; e *O Quilombo de Candeia: um teto para todos os*

misturas musicais e principalmente às transformações profundas pelas quais passava o samba naqueles anos da década de 1970. Na música, interpretada por ele e Dona Ivone Lara a crítica se estruturou da seguinte maneira:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Menino tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, puedes crer

À juventude de hoje
Dou meu conselho de vez:
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português

Este som que vem de fora
Não me apavora nem rock nem rumba
Para acabar com o tal de *soul*
Basta um pouco de macumba

O samba é a nossa alegria
De muita harmonia ao som de pandeiro
Quem presta à roda de samba
Não fica imitando estrangeiro
Somos brasileiros

Calma, calma, minha gente
Pra que tanto bambambam
Pois os *blacks* de hoje em dia
São os sambistas de amanhã

A crítica de Candeia não se dirigia somente aos jovens que ansiavam por produtos vindo da Europa ou dos Estados Unidos, mas também a industrialização da cultura negra brasileira que, pelo olhar dele, perdia a referência a partir da inserção de elementos estrangeiros, como a língua inglesa (palavra escrita e cantada), em meio ao samba. Os tropicalistas, por outro lado, experimentaram a fusão de ritmos, de gêneros, de linguagem e de instrumentos musicais. Radicalizaram bem mais do que os bossanovistas, que seguiam a linha mais intimista.

A Tropicália extremeceu a música urbana brasileira ao se aproximar das linguagens da poesia concreta, da pintura cubista, da arquitetura moderna, do cinema de vanguarda e do teatro de

sambistas, apresentado por Ana Cláudia da Cunha, em 2009, no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Mestrado da Fundação Getúlio Vargas. Disponíveis: 1) <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/627.pdf>> 2) <<file:///C:/Users/NOT%20RV411/Documents/tese/Candeia%20-%20disserta%C3%A7%C3%A3o%20mestrado%20FGV%20-%20202009.pdf>> Acessados 06 de julho de 2016.

¹³⁷ *Sou mais o samba* é a sétima faixa do disco *Quatro grande do samba* (1977), lançado pela RCA Victor, que reuniu Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Guilherme de Brito.

protesto. Tanta transformação e tanta mistura de gênero artístico causaram preocupação em outro compositor, cantor e sambista adepto do samba tradicional. Paulinho da Viola¹³⁸, a exemplo de Candeia, viu mudanças demais naquilo que os criativos, irreverentes e provocadores tropicalistas estavam fazendo.

Portelense como Candeia, ele entendia o samba como um patrimônio da cultura negra que precisava ser preservado na sua essência ou ao menos não sofrer tantas modificações. Naqueles anos de 1970, Paulinho da Viola passou a ser muito respeitado, apesar de jovem como muitos tropicalistas, por organizar a Velha Guarda musical da Portela e por produzir o disco *Portela, passado de Glória*¹³⁹, numa clara demonstração de resistência dos sambas de terreiro, que também corriam o risco de se perder por falta de registro. Portanto, recorreu ao próprio samba para contemporizar e se manifestar através da música *Argumento*, segunda faixa do disco *Paulinho da Viola*, o sétimo de sua carreira naquele ano de 1975. E nela, ele vai argumentar:

Tá legal
Eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro
Ou de um tamborim

Sem preconceito
Ou mania de passado
Sem querer ficar de lado
De quem não quer navegar
Faça como um velho marinheiro
Que durante o nevoeiro
Leva o barco devagar

O argumento de Paulinho da Viola recaía com muita força na inclusão de instrumentos musicais de outros gêneros, como o rock (guitarra e contrabaixo), em substituição ao cavaco e ao pandeiro considerados básicos no samba. Seguindo mais a linha do mangueirense Cartola, ele compreendia que era impossível não haver transformações numa música que tinha bem definida as digitais dos negros, mas que não era uma exclusividade negra. Como apontou Hermano Vianna as influências externas estavam presentes no interior do samba, assim como o não pertencimento a

¹³⁸ A obra de Paulinho da Viola pode ser pesquisada na dissertação *Paulinho da Viola: o caminho de volta (Um estudo poético-musical da canção popular brasileira)*, apresentada, em 1999, por Ivan Cláudio Pereira Siqueira, na Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras. Disponível: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-12052011-155913/pt-br.php>>

¹³⁹ Paulinho da Viola produziu, em 1970, o primeiro disco da Velha Guarda da Portela, *Portela, passado de glória*, do qual participaram compositores e cantores (as) que só eram conhecidos nos redutos de samba, na própria Portela e nos terreiros das escolas tradicionais do Rio de Janeiro. Entre os sambistas que integravam o disco estavam Monarco, Cláudio, Alcides Dias Lopes (Alcides Malandro Histórico), Antônio Caetano, Armando Santos, Francisco Santana, Alberto Lonato, os irmãos Aniceto e Manacéa, as pastoras Iara e Vicentina, além de César Faria, pai de Paulinho da Viola.

uma classe social. A apropriação por parte da indústria e, significativamente, pela elite brasileira já estava em curso muito antes destas críticas dos sambistas militantes.

É neste cenário de disputa, de tensão e de jogo político que Clementina de Jesus chegou ao mercado fonográfico em 1964. Ela entrou sem engajamento político ou cultural e sem pretensão de ser uma cantora de rádio, porque a era de ouro já tinha passado. Sua realidade, frente ao que acontecia musicalmente naquele momento – Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália – era totalmente outra, aliás, ela descendia de uma outra comunidade, de um outro mundo vivido e experienciado.

Apesar de estar na mesma cidade, onde tudo acontecia culturalmente, o mundo deles seria, o que Anderson (2008) chamou de imaginado. A única aproximação possível era o samba e mesmo assim sob olhares diferentes. Enquanto para muitos seria um elemento cultural a ser explorados em toda sua potência rítmica, melódica e harmônica, testando vários experimentos para atender a indústria e ao mercado fonográfico, para Clementina era simplesmente a satisfação de cantar. Porque o canto ascendia nela uma lembrança da infância, da mãe que lavava roupas e cantava, do pai que tocava violão e dançava nas rodas de capoeira, das festas na igreja, das ritualísticas de umbanda e de candomblé, da magia infantil da felicidade. Mundos diferentes, comunidades imaginadas (Ibid).

4.5 Um canto de felicidade

Antes de olhar Clementina de Jesus no cenário musical brasileiro, a partir de 1963, quando começa a cantar profissionalmente, voltamos no tempo para fazer um recorte a partir de sua infância e localizá-la num mundo que é de pobreza social, econômica, de infraestrutura e de escassez de alimentos, vestuário e de falta de condições adequadas de moradias. Todas estas dificuldades, no entanto, não lhe impediram de momentos de plena felicidade, que vinha de seu canto. Cantar para ela, como já dissemos, era algo metafísico, transcendental, sublime, de puro prazer.

Clementina e sua família chegaram ao Rio de Janeiro por volta de 1910 com a expectativa de uma vida digna de ser vivida ou ao menos melhor do que aquela até então vivenciada em Valença. As esperanças pareciam se renovar na capital onde a coletividade demonstrava ser fator importante entre a comunidade negra. Era aquilo que Benedict Anderson (2008) denominou de comunidades imaginadas em que os grupos sociais se rearranjam culturalmente em novos espaços e buscam construir um sentimento de pertencimento a este grupo.

Este novo lugar poderia ser magia e felicidade para Clementina, porque em alguns momentos seria provável que numa criança de oito anos como ela, que vinha da experiência da

pobreza, tenha nascido uma consciência de não ser capaz de trazer consigo aquela porção mágica para viver bem e feliz, mesmo que tenhamos aí duas coisas diferentes. “As crianças, como personagens das fábulas, sabem perfeitamente que para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio na garrafa, guardar em casa o burrinho faz dinheiro (*asino cacabaiocchi*) ou a galinha dos ovos de ouro” (Agamben, 2007. p 20). O que ressaltamos é o canto de Clementina como uma momento de felicidade que vem da infância e para ela a porção mágica está no seu próprio cantar.

Retomando nosso ponto em torno dos familiares de Clementina, a felicidade poderia não estar ao alcance num primeiro momento em Jacarepaguá, onde a família se instalou e a “porção mágica” talvez não fosse suficiente para uma vida feliz e digna. Embora as possibilidades de trabalho fossem um pouco melhores que em Valença, a situação no Rio não teve as facilidades que tanto apregou seu tio Florêncio. Seu pai, Paulo Batista de Araújo, morreu cedo e foi necessário mudar-se para outro bairro, na casa de outro tio, na Boca do Mato, e continuar atrás de uma vida digna.

Apesar da vida economicamente difícil, seria preciso alcançar a felicidade, por intermédio da música, nos encontros de samba e nas festas de carnaval e nas ritualísticas religiosas católicas ou de matriz africana. Por isso, a mudança de residência marcou uma fase fundamental de aprendizagem para o que veio a ser, décadas depois, a vida artística de Rainha Quelé. E o responsável por este primeiro momento de lapidação da jovem artista foi João Cartolinha, um dos grandes festeiros de Jacarepaguá, mestre de pastorel¹⁴⁰ e pai de Josefa, uma menina da mesma idade de Clementina. Ele era, como descreveu Bevilaqua (1988, p 31) “uma destas pessoas que tinha facilidade de perceber o talento escondido na rusticidade de cada artista popular e, ao ouvir a beleza do canto de Quelé, pensou em chamá-la para participar dos folguedos que organizava na região, principalmente no período do Natal”.

Foi assim que Clementina passou a ser a “peixeira” do grupo de pastorinhas e seu João passou a chamá-la de Quelé.¹⁴¹ E nas apresentações ela cantava “Sou a peixeira catita/ que vendo peixinhos bons/ a apregoar meus peixes/ eu canto em diversos tons.”¹⁴² Além disso, ela ainda participou do coro do orfanato Santo Antônio, onde estudou como semi interna e onde aprendia orações em latim e aprofundava sua fé católica.

¹⁴⁰ Pastorel é uma festa de folguedo, que chegou ao Brasil com a colonização portuguesa, no século XVI, e consiste em representar, durante o período que antecede o Natal, a jornada dos reis magos a Belém, em visita ao Menino Jesus.

¹⁴¹ Bevilaqua (1988, p 31) deu outra versão para o nome Quelé, que estaria relacionado ao seu José, dono de uma barbearia nas proximidades de onde morava Clementina. Quando ela passava, pedia para que cantasse ao menos uma música e uma das vezes que passou para cantar ele o teria a chamado “vem cá, Quelê. Quelê vem cá”. A partir daquele momento as pessoas passaram a tratá-la por este nome, porque existia uma outra Clementina na região, que já era adulta. A pronúncia, no entanto, ora era Quelê ora era Quelé.

¹⁴² No terceiro Tópico destacamos este canto, que também foi gravado em disco.

Através de seu João Cartolinha foi convidada a visitar o clube Moreninha de Campinas, perto do bairro Oswaldo Cruz, onde conheceu os mestres daquele reduto de samba. Eles eram considerados professores de uma das mais legítimas escolas musicais do Rio de Janeiro, com intensa atividade naquela região. Oswaldo Cruz, de dona Esther, zeladora de santo, carnavalesca, animadora de festas e fundadora de blocos que são a origem da Portela, cujo nascimento Clementina acompanhou, era o local do samba, de grande riqueza cultural.

Frias (2001, p 31) acrescentou que Oswaldo Cruz era reduto de “Mané Pesado, macumbeiro de mão cheia” e em sua casa Clementina testemunhou a rara cerimônia do banquete dos cachorros, em honra de *Obaluaiê* (orixá associado a doença e a saúde, o Rei da Terra) e escutou pontos e cantigas que mais tarde estariam em seu repertório de influência africana e afro-brasileira. E embora ela repetisse sistematicamente que não era dada à macumba, participava com frequência dos pagodes e das festas a São Cosme e São Damião e das comilanças em honra dos orixás. Mas o que lhe interessava, além da comida e da bebida, era a alegria, a música e a felicidade de cantar.

Ela confirmou isso tudo num depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no dia 25 de setembro de 1967, transcrito por Frias (Ibid): “Eu gostava (das festas, dos rituais), mas nunca acreditei. Eu gostava de cantar, porque tinha prazer, não que acreditasse. Não desfaço, cada um segue a sua linha, suas coisas.” Esta declaração demonstrava que apesar da convicção católica, os traços da ritualística afro-brasileira estavam em seu corpo, literalmente. Ela tinha um superficial corte no peito, que ficou como cicatriz depois de um ritual para “fechar o corpo,”¹⁴³ numa cerimônia em Oswaldo Cruz, no terreiro de sua comadre Maria de Neném, que batizou sua filha Laís dos Santos¹⁴⁴.

Frias (Ibid, p 31) transcreveu o relato de Clementina sobre o ritual no terreiro em Oswaldo Cruz: “Uma cerimônia muito bonita, que ela faz no primeiro dia do ano, meia noite. Todo mundo foi fazer uma seita, essa obrigação. Deixei fazer porque estava lá. E, depois, eu dependia da minha comadre. Eu e a minha mãezinha não tínhamos ninguém, de maneira que eu deixei fazer”.

¹⁴³ O ritual para fechamento do corpo difere na umbanda e no candomblé, assim como nas próprias casas ou terreiros, mas todos têm o mesmo propósito, que seria algo como imunização contra acidentes, moléstias e perigos. Entre os negros escravizados servia para evitar faca, veneno de cobra, feitiço, encosto de maus espíritos, “mau olhado” e arma de fogo. A cerimônia é realizada numa sexta-feira grande, isto é, quando cai num dos quartos da lua nova, em hora “aberta” (18 ou 24 horas). Antes da cerimônia, a pessoa que vai fechar o corpo toma um banho de ervas e suas roupas de uso são queimadas e as cinzas lançadas em rio de água corrente ou no mar. Com uma faca apropriada é feito uma cissura na testa, na nuca, nas costas, no peito, nas juntas dos braços, na palma das mãos, no Joelho e nos pés, tudo acompanhado de cantos próprios para cerimônia. Depois é passado um óleo pelo corpo. Esta deve ser a ritualística pelo qual passou Clementina de Jesus.

¹⁴⁴ Laís dos Santos foi a primeira filha de Clementina, de uma relação que teve com Olavo Manuel dos Santos (Gaúcho) quando tinha entre 17 a 18 anos. Sua filha morreu em agosto de 1974, vítima de um derrame cerebral. Com o marido Albino Correia da Silva, com quem se casou, teve dois filhos: Euclides, que morreu ainda criança, e Olga, que nasceu em 1943.

As cerimônias religiosas, as ritualísticas das quais participava tinham como pano de fundo a possibilidade de cantar, que seria esta magia do “gênio infantil,” do qual fala Agamben (2007) quando recorre a uma antiga máxima segundo a qual quem se dá conta de ser feliz já deixou de sê-lo e, portanto, o estreitamento do vínculo entre magia e felicidade pode ser sinal de uma ética superior. “Quem é feliz não pode saber que o é” (Ibid. p 21).

Clementina podia não dimensionar sua felicidade, mas sabia da sua satisfação em estar com aqueles sambistas, aqueles macumbeiros e aquela gente pobre e animada que se visitavam muito e se encontravam para cantar. Por conta disso, passou a travar contato com músicos como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Paulo da Portela e outros como Bernardo Mãozinha, João da Gente, Aniceto do Império. A partir deles, conheceu a lendária Tia Ciata e algumas vezes visitou a casa dela, que era importante reduto do samba carioca e ficava nos arredores da Praça Onze.¹⁴⁵ Ali ela cantou nos famosos candomblés da baiana.

Nesta época ela conheceu as irmãs Eusébia Silva de Oliveira (Dona Zica)¹⁴⁶ e Clotilde da Silva (Menina) e logo começou a se aproximar do morro da Mangueira e da escola de samba. Frias (2001, p 32) observou, a partir de suas pesquisas que, apesar da intensa participação nas festas e de sempre estar cantando, não lhe passava pela cabeça tornar-se uma cantora profissional. “A rigor, talvez nunca tenha virado. Foi sempre, mesmo brilhando nos palcos, uma grande amante de sua própria arte, da qual extraia um imenso prazer” (Ibid. p 32).

Esta proximidade com os sambistas, cantores e compositores de samba duro, dançado em chão batido, fez com que se entregasse por inteiro ao carnaval dos blocos de sujo, dos ranchos e das escolas de samba, dos cordões, das grandes sociedades festivas e até dos corsos¹⁴⁷, como o que partilhou com Noel Rosa, no bairro de Vila Isabel, nos anos de 1930. Além disso, foi diretora da escola de samba Unidos do Riachuelo, que tinha como diretor de harmonia Aniceto de Menezes (Aniceto do Império), que depois seria o fundador da escola de samba Império Serrano.

A porção mágica da felicidade de Clementina estava no cantar, que para ela era uma forma de brincar. Benjamin (1994, p 253) observou que a brincadeira já estaria na origem de todos os

¹⁴⁵ Conforme Moura (1995), a Praça Onze, nos anos de 1910, era cercada por casuarinas e ficou imortalizada como sede do carnaval popular e do samba no início do século XX. No século XVIII, chamada de Rossio Pequeno, era local aberto de uso comum junto aos mangues onde a população jogava seu lixo. Atualmente a Praça Onze é um pequeno espaço na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, onde se realizam apresentações culturais.

¹⁴⁶ Dona Zica também aparecia com a grafia do nome como Euzébia Silva do Nascimento (1913-2003) e seu ingresso na escola de samba Estação Primeira de Mangueira (fundada em 1928) se deu quando ela tinha 15 anos. Aos 50 anos de idade, começou a namorar o compositor, cantor, sambista e fundador da escola de samba Mangueira Angenor de Oliveira (Cartola) e logo em seguida foram viver juntos. Já sua irmã Menina foi esposa do também compositor, cantor, sambista e um dos fundadores da Mangueira Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachça).

¹⁴⁷ Pode se dizer que curso carnavalesco seria os primórdios dos atuais grandes carros alegóricos carnavalescos que entram na avenida compondo o enredo do desfile de uma escola de samba. Nos anos de 1930, tratava-se de automóveis ornamentados de famílias ricas para desfilar no carnaval.

hábitos (comer, vestir-se, lavar-se, inculcados na criança de forma lúdica). E “os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror” (Ibid. p 253). Portanto, ser feliz seria estar naquela comunidade, imaginada, onde os rastros da cultura africana, com os sambas e batuques, com as dança, as comidas e as bebidas, estavam fortes e visíveis.

Mas ser feliz (cantando) e viver bem (trabalhando) sob a ótica do sistema capitalista tem diferença, como já assinalou Agamben. O sonho infantil, no entanto, podia se materializar como naquela parábola sobre a experiência da pobreza, quando um velho, no momento da morte, revela aos seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. “Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhe havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (Benjamin, 1994, p 114).

Olhando parte da infância de Clementina compreendemos o significado distinto do trabalho para os grupos sociais e étnicos. Para o negro significou exploração, humilhação, carência e sofrimento durante a colonização e pós-colonização. Se o seu Paulo jamais encontraria a felicidade no trabalho, então seria loge dele a chance de ser feliz. A música, os amigos e a comunidade também seriam esta garantia.

4.6 A magia da felicidade

O pai de Clementina sonhava em dar uma vida digna de ser vivida para sua família e, sobretudo, aos seus filhos e por isso decidiu sair de Valença e tentar outra condição no Rio de Janeiro. Ele ainda apostava no trabalho para conseguir tal objetivo. Trocou uma cidade rural, pequena e pacata por uma capital, uma metrópole, com expectativa de conseguir um trabalho de melhor remuneração. Aos poucos percebeu que os entraves não se resumiam ao lugar e sim a todo um sistema capitalista e racista que dificultava alcançar uma vida boa trabalhando.

Ao negro, de um modo geral, o trabalho não era um bom caminho para se chegar numa vida digna de ser vivida apesar de toda a experiência que tinha com preparo da terra e o plantio, com manejo de ferramentas, com o conhecimento das ervas medicinais e o preparo de alimentos, entre outras habilidades. Muitos não conseguiam nem mesmo entrar no mercado formal, sobreviviam na incerteza e na insegurança da informalidade. A parábola que Agamben recolheu em Benjamin não se aplicaria ao seu Paulo Batista de Araújo Leite e dificilmente se aplicaria a outros que estavam na mesma situação. Não era herdeiro de propriedade.

Mas ressaltamos que nossa intenção continua o de localizar Clementina antes de entrar de vez no universo da indústria do entretenimento, quando ela ainda era mão de obra do serviço

doméstico, na informalidade, como foram seus pais. Por isso, vale destacar que a revolução industrial, a divisão fabril do trabalho e a produção em massa para o mercado mundial, colocou o trabalhador do mercado formal, tanto das Américas, do Caribe ou da Europa, numa condição perversa de exploração, tendo que sobreviver com um salário que beirava ao modelo de escravidão.

Por outro lado, a mercadoria industrializada, que este trabalhador produzia, passou a ocupar a vida social. E no centro de tudo, como observou Debord (1997, p 34), “o dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral”, ou seja, “apenas se olha, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata” (Ibid.).

Benjamin, Debord e depois Agamben olharam atentamente a sociedade contemporânea e alertaram para dificuldade de uma vida bem vivida ou a possibilidade de felicidade num sistema capitalista em que o trabalhador, no mercado formal e informal, teria dificuldades em se beneficiar do próprio produto que produzia. Portanto, a felicidade passou a ser esta abstração no mundo ocidental onde tudo tem um valor monetário e dependendo da classe, do gênero e da etnia a chance de alcançá-la ficava cada vez mais distante. Em linhas gerais, nós também entendemos o quanto o trabalhador foi e continua sendo explorado em nome do (ou pelo) sistema capitalista.

Já a situação do negro brasileiro apresentava uma particularidade que sempre foi além das questões históricas e sociais tramadas pelo sistema escravocrata durante o período colonial e também depois de abolido a escravidão, na pós-colonização. O ponto nevrálgico de tudo tinha nomes: raça, melanina, cor da pele. E assim o racismo, na prática, resultou na exclusão e na segregação do negro no mercado de trabalho. Já na teoria a conversa foi outra: a de dizer que no Brasil os povos viviam em harmonia e todos seriam iguais aos olhos governamentais. Estes discursos foram propagados pelo mito da democracia racial, tendo a obra do sociólogo Gilberto Freyre, *Casa grande & Senzala*, lançada nos anos de 1930, como um dos referenciais teóricos.

Diante disso, duas perguntas nos parecem pertinentes: a) como é possível ao trabalhador negro, como seu Paulo, viver bem e ser feliz enquanto o sistema capitalista ditava as regras via mercado de trabalho e de produção? b) como não ficar refém de um sistema cujos dispositivos estão armados para domesticar e disciplinar o trabalhador? As respostas para estas duas questões poderiam ser dadas pela transgressão das normas ou então pela condição de alienação. Mas outra possibilidade seria a preservação do modo africano de viver que prima pela coletividade e não pela individualidade. Mesmo assim, felicidade e bem viver não se constituiriam juntos, até porque, realmente, não são a mesma coisa.

Olhando pelo viés da cultura podemos compreender que a felicidade e o bem viver podem ser possíveis, mesmo que separadamente, pelas singularidades e pelas particularidades e não pelo mundo do trabalho, no sistema capitalista, que subjuga a mão de obra e aniquila as potências

individuais. Por isso, a magia, que é uma ancestralidade da filosofia africana, tornou-se uma saída para Paulo Batista, com sua música ao violão, e uma possibilidade a Clementina para que se ancorasse na oralidade e na memória para cantar e se sentir feliz.

O canto assegurou a Clementina estes momentos de felicidade durante a infância, a adolescência e na juventude com familiares e amigos, nas festas das escolas de samba e nas ritualísticas religiosas. Mas é na fase adulta, quase aos 40 anos de idade, que o seu cantar será completado com a cumplicidade de um grande amor: Albino Correia da Silva (Pé Grande), com quem se casou em fins dos anos de 1930.

Aqui, passamos a ver a felicidade e o bem viver não por aquele olhar marxista ocidental¹⁴⁸ que coloca todos trabalhadores numa mesma condição, com recorte racial ou étnico. Por isso, o casamento merece ser espiado também como parte da cosmologia africana que apresenta, entre tantos outros elementos, uma das evidências que alimentam o encanto amoroso. Os casais, por esta filosofia da ancestralidade, se interligam não só pelo sentimento de afeto, mas pela convivência coletiva em meio à comunidade e pelos laços que transcendem o corpo.

Na tradição de origem africana, como já observou Oliveira (2007), a separação entre indivíduo e coletivo é muito tênue e assim como o sagrado não se divorcia do profano, a subjetividade não se separa do coletivo. O encontro amoroso de Clementina com aquele que viria ser logo em seguida seu marido e seu cúmplice, se dá por uma linha significativa da cultura *Dagara*¹⁴⁹, proveniente da África Ocidental. Por esta tradição, a oralidade é fundamental para troca de saberes e de experiências, bem como é importantíssimo a espiritualidade, em que nada é nada sem o espírito. E o amor não se daria pelo corpo físico tão somente e sim por uma dimensão que envolveria o espiritual.

¹⁴⁸ O intelectual cubano Carlos Moore (exilado no Brasil), no livro *Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão* (2010), é taxativo em dizer que os autores do Manifesto do Partido Comunista seriam racistas e partidários do que ele chamou de “supremacia branca”. Ou seja, faziam uma defesa explícita de uma pretensa superioridade dos povos europeus na condução da história. Ele, inclusive, fundamenta sua assertiva com longas citações das obras clássicas de Marx e Engels. E ainda chama a atenção para o contexto histórico, intelectual e político em que ambos estavam inseridos. Na apresentação do livro, o cientista político Márcio André dos Santos (Moore, 2010, p 9/10) lembrou que “os países europeus viviam uma série de transformações e conflitos fundamentais para consolidação do sistema capitalista no âmbito doméstico, resultando em uma política imperialista e colonialista no “além-mar”. As consequências desta expansão são bem conhecidas hoje: genocídio, subdesenvolvimento e dependência no “Novo Mundo””.

¹⁴⁹ “O povo *Dagara* é encontrado principalmente nos países de Gana, Costa do Marfim e Togo, na costa oeste africana. No interior desses países, em sua fronteira norte, está Burkina Fasso, que antes se chamava Volta Superior. Em 1984, o governo de Volta Superior decidiu que seu nome colonial era muito complicado e escolheu um novo, que significa “a terra dos ancestrais orgulhosos”. Em 1882, quando o conselho europeu, na Bélgica, tentou dividir o continente africano, acabou separando o povo *Dagara* em três nações diferentes. Algumas centenas de milhares de *dagaras* estão em Burkina Fasso, outras centenas de milhares em Gana e um número menor na Costa do Marfim. Essa separação ocorreu como resultado da natureza arbitrária dos poderes coloniais, que não aceitavam as comunidades tribais como nações.” (Somé, 2003, p 15)

A pensadora e escritora burquinense Sobonfu Somé (seu nome significa “a mantenedora do ritual”) explicou em seu livro *O espírito da intimidade* que quando povos tribais falavam de espírito, estavam se referindo à força vital que há em tudo, como no espírito de um animal que ajudaria no propósito da vida das pessoas e a manter a conexão com o mundo espiritual. Somé (2003, p 26) também acrescentou:

Espírito é a energia que nos ajuda a nos unir, que nos ajuda a ver além de nossos parâmetros racialmente limitados. Também nos ajuda nos rituais e na conexão com nossos ancestrais. Os ancestrais também são chamados de espíritos. O espírito de um ancestral tem a capacidade de ver não só o mundo invisível do espírito, mas também este mundo. Assim, serve como nossos olhos dos dois lados. É esse poder dos ancestrais que nos ajuda a direcionar nossa vida e evitar os abismos. Espíritos ancestrais podem ver o futuro, o passado e o presente. Eles veem dentro e fora de nós. Sua visão cruza dimensões. Eles têm a sorte de não ter corpos físicos como nós. Sem a limitação do corpo, eles têm a fluidez de um olho que pode se voltar para várias direções e ver de muitas formas.

A partir destas explicações sobre um amor que transcende o corpo, envolve a comunidade (coletivo) e atinge o espírito, chegaremos na magia da felicidade de Clementina que tinha em seu cantar a porção mágica, mas que ainda faltava alguém para dividir e fechar o círculo da cumplicidade. Ela sabia o quanto é difícil uma única pessoa ter uma visão ampla do *aiyé* (o mundo dos seres vivente) e a infinitude do *orum* (o céu, o além, a ancestralidade). Em dois seria possível ver um pouco mais longe.

O encontro entre a festeira Clementina de Jesus e o festeiro Albino Pé Grande só poderia ser num lugar de festa. A história se deu da seguinte maneira. Um dia, seguindo o costume que as escolas de samba tinham de se visitar, a Estação Primeira de Mangueira convidou a Unidos do Riachuelo para uma festa. Na quadra antiga da escola, naquele tempo, localizada no Buraco Quente (um dos pequenos núcleos populacionais que formavam, o complexo do morro de Mangueira), um negro alto, novo e bonito não tirava os olhos da negra Quelé.

Ele ficou lá me paquerando. Quando eu saí, pá! Ele atrás de mim. É vai dar galho esse negócio, eu disse. Chamei ele e falei: olha, meu amigo, meu caso é esse, se gostar de mim, gosta, se não gostar, não gosta. Vou ser sincera com você. Você trabalha? Ele disse que trabalhava sim. Na estrada de ferro Central do Brasil. Boas falas! E eu: porque eu trabalho, sabe, meu filho? E não quero ninguém para ficar nas minhas costas, não. Você é bonito e eu sou crioula e coisa e tal, morou? Resultado: estamos juntos há 37 anos. Casadinhos no civil e no religioso (Frias, 2001, p 33).

Pela visão *Dagara*, quando dois espíritos conseguem, de fato, comungar profundamente, sem interferência da mente é possível formar uma ligação forte, sincera e amorosa. Se bem que Clementina ainda tentou jogar com a racionalidade ao dizer que não queria brincadeira e nem sustentar financeiramente um homem. A proposta dela seria a união de duas pessoas que o espírito as quer juntas, porque a vida amorosa seria uma experiência radical de intimidade, além de proporcionar benefícios à própria comunidade.

E foi exatamente assim que começou o romance de Clementina de Jesus e Albino Pé Grande, quinze anos mais jovem do que ela. Ambos mantiveram a sanidade do casamento e a integração dentro de suas comunidades pulverizadas entre trabalhadores formais e informais, boêmios, religiosos, sambistas, artesões, carnavalescos, líderes comunitários, entre tantos outros.

Esta comunidade seria o que Somé classificou como o espírito, a luz que guia a tribo e onde as pessoas se reuniam para ajudar uns aos outros e realizar o propósito de cuidar umas das outras. Pela cultura *Dagara*, o objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxeram ao mundo, de forma apropriada. “Sem essa doação, a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem um espaço para contribuir. A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros” (Ibid. p 35).

O mais importante deste relacionamento, além da cumplicidade entre ambos e da integração comunitária, foi o apoio e o incentivo na vida artística de Clementina. Albino Pé Grande teria sido, segundo ela disse em diversas entrevistas a veículos de comunicação, um leal amante e um amigo devotado. “Companheiro de todas as biritas, de todas as comilanças, de todas as farras. O estivador Albino, o especialista das palmas. Aplaudindo, comovido com as apresentações de Quelé ou tirando o ritmo na palma da mão, dando sustentação ao canto da artista” (Frias, 2001, p 33).

Destacar o relacionamento afetivo amoroso pelo olhar da filosofia africana, com este recorte na cultura *Dagara*, ajuda compreender as particularidades e as singularidades da cantora que trazia no corpo e na voz a memória da cultura negra, africana e brasileira. Ou seja, o namoro, naquela altura de sua vida – final da década de 1930, chegando próximo aos 40 anos de idade – não poderia ser por diversão, teria que ser algo espiritual, bem mais do que o mundo dos seres vivente. Precisaria alcançar a infinitude do *orum* (o céu, o além, a ancestralidade). E Pé Grande acatou todas as exigências feitas por Clementina para comunhão dos espíritos. Depois, nunca mais estiveram só nas rodas de samba, nas festas, nas viagens pelo Brasil e no exterior durante as apresentações. A porção mágica estava lançada.

Quando passou a cantar profissionalmente, a gravar discos e aparecer nos veículos de comunicação entrou em cena uma artista que não tinha como ser ignorada nem pela indústria e nem pelo público. Ela era, como definiu Coelho (2001, p 11), “o rosário de nossa brasilidade” e mais ainda: “a necessidade de abraçar o brasileiro” (Ibid.) Sua voz e sua imagem em movimento nos dá a dimensão de um corpo criativo e de uma oralidade com referências primitivas e modernas. Ou melhor: uma negritude pulsante. Uma cantora que cantava por prazer, por alegria, por uma felicidade infantil e mágica.

4.7 Atraca, atraca que vem Nanã

Antes de Clementina chegar à indústria cultural e se tornar um produto mercadológico como todos os outros que lá já se encontravam, o samba executado e tocado nos veículos de comunicação eletrônicos era uma adaptação do que se fazia nos terreiros das escolas de samba e nos terreiros de candomblé, nas festas populares e nos morros. Ela chegou como chegam os vaga-lumes no escuro da noite, faiscando luzes para quebrar o breu e demonstrando uma grande capacidade de resistência da cultura negra afrodescendente. Sua chegada promoveu o que poderíamos chamar de encontro secreto (ou mágico) entre o passado e o presente.

Quem chegou foi o *baobá*, a árvore da vida, a guardiã da memória, o símbolo dos homens e das mulheres que resistiram e sobreviveram à experiência da escravidão. E mais do que um *baobá*, Clementina seria a própria *Nanã Buruku* chegando com toda sua sabedoria e vivência que o mundo do espetáculo precisava naquele momento e somente uma Preta Velha como ela, com a voz do tempo, com a força e a resistência do útero da terra, poderia dar.

Nanã a grande mãe, aquela que se encontra no centro da terra e tem profunda relação com a fertilidade e com a maternidade. E a presença de Clementina de Jesus no mundo do espetáculo significou a matriarca mostrando aos seus filhos, pacientemente, um caminho possível de resistência sem deixar de acompanhar o movimento do tempo, a evolução da vida. Os artistas atentos e respeitosos com a Preta Velha abriram caminho e saudaram aquela senhora que chegava cantando esta saudação:

Atraca, atraca
 Que vem Nanã ê ê
 Atraca, atraca
 Que vem Nanã ê a
 É Nanã rainha do mar
 É Nanã mamãe Yemanjá
 É Nanã que vem saravá ê a

Clementina ingressou num cenário musical que fervilhava com os jovens artistas da Tropicália, da Bossa Nova e da Jovem Guarda. O público jovem consumidor desta indústria do entretenimento e destes movimentos alimentados pelo mercado fonográfico queria dançar, cantar e extravazar com seus cantores da moda, que naquele momento já começavam a levantar uma bandeira da contracultura pedindo mais liberdade, paz e amor.

Neste ambiente da música urbana brasileira entrou aquela senhora negra, velha, de movimentação corporal mais lento e ritmado, mas de uma sonoridade vocal muito intensa, potencializada pelo atraque dos atabaques e dos tambores que acentuavam ainda mais aquela voz cortante como uma navalha. “Atraca, atraca que vem *Nanã* ...”

A primeira aparição de Clementina como cantora de palco, num cenário de espetáculo se deu de forma rápida, mas de larga repercussão, na noite do dia sete de dezembro de 1964, num evento organizado e dirigido por Hermínio Bello de Carvalho. O movimento de vanguarda *O menestrel*, de música e poesia, no Teatro Jovem (bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro), marcou a entrada da Preta Velha no mundo do espetáculo. Ela fazia a segunda parte de um recital que tinha na abertura o violonista clássico Turíbio Santos.

A princípio, o público ficou extasiado e a crítica musical eufórica com aquela apresentação. Hermínio (2001, p 48) lembrou que o severo crítico Andrade Muricy, presidente da Academia Brasileira de Música classificou a estreia de Clementina de extraordinária. Nos jornais e nas revistas cariocas, jornalistas e especialistas na área musical, também seguiram a mesma linha de análise, de elogio e de euforia. O reconhecimento nacional, no entanto, vai ocorrer no ano seguinte, quando ela sai do Rio para se apresentar em outros Estados. A primeira capital que vai lhe receber é São Paulo, e o paulistano, com estranheza, vai saber mais sobre aquela cantora singular, ímpar.

Inicialmente, Carvalho apostou, de forma corajosa, num musical que vinha sendo gestado nas experiências ocorrida no bar *Zicartola*¹⁵⁰, considerado um templo do samba fora dos terreiros das escolas, do morro e dos terreiros de umbanda e de candomblé. Em 18 de março de 1965, no Teatro Jovem, entrou em cena um espetáculo inusitado para época, com uma proposta audaciosa. Colocar no palco sambistas tradicionais, que só tinham trânsito em seus redutos.

Naquele mês de março, as cortinas se abriram para o musical *Rosa de ouro*, num momento em que o rádio e a televisão prestigiavam em larga escala os ritmos americanos, italianos, franceses, latinos-americanos, samba canção e bossa nova. Portanto, seria quase uma insanidade investir em espetáculo de samba, principalmente com artistas desconhecidos do público, da mídia, da crítica e das gravadoras. Mas o que seria uma loucura, tornou-se um sucesso.

Previsto para ficar em cartaz apenas um mês, acabou se estendendo por um ano e depois passou a percorrer o Brasil por um bom tempo. O jovem compositor, poeta e, sobretudo produtor, Hermínio de Carvalho demonstrou coragem e ousadia ao apresentar à indústria uma “novidade” que estava escondida nos morros, nas favelas, nos bairros mais pobres da cidade e sendo executada por negros que sabiam muito bem o que estavam tocando e cantando.

¹⁵⁰ O *Zicartola*, de propriedade de dona Zica e Cartola, foi considerado a primeira casa de samba do Rio de Janeiro. Surgiu no dia 5 de setembro de 1963, na rua da Carioca, nº 53, num velho sobradão, que era o sonho de dona Zica de fornecer marmitas. Aliás, a casa passou a ter como atrações principais a comida caseira preparada por ela e as exibições musicais organizadas por Cartola. Entre os bambas estavam nomes como Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Ismael Silva, Ciro Monteiro, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, João do Vale, o principiante Paulinho da Viola, Hermínio Bello de Carvalho e também Clementina de Jesus. O *Zicartola* foi ponto de encontro regular entre o samba tradicional e a Bossa Nova. Ali se encontravam nomes como Nara Leão, Carlinhos Lyra, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Sylvia Telles, entre outros bossanovistas.

Depois da estreia, que por pouco não foi cancelada devido ao temporal que desabou sobre a capital fluminense, os jornais e revistas falavam dos cinco rapazes (Elton Medeiros, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho) e das duas damas (Clementina de Jesus e Aracy Corte) que lembraram compositores como Paulo da Portela, Nelson Cavaquinho, Cartola, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, Sinhô e Ismael Silva, entre outros totalmente desconhecidos.

Estes músicos começaram a apresentação do espetáculo pouco mais das 23h, como depois relatou Carvalho, num palco desprovido de qualquer cenário, apenas uma rotunda escura e uma tela para projeção de slides. E a primeira imagem projetada foi do compositor e radialista Henrique Foréis Domingues (Almirante). Vencida a ansiedade da estreia e superado os riscos da ousadia, inclusive com a proteção dos orixás (*Nanã, Yansã, Xangô*) que ajudaram a acalmar a tempestade que estava castigando a cidade, os desconhecidos artistas não só se firmaram no cenário musical, como também alçaram voos mais altos.

Naquele mesmo ano de estreia do espetáculo *Rosa de ouro*, chegou ao mercado o primeiro disco, editado pela Pathé Marconi, na Europa, e imediatamente recebeu diversos prêmios e citações como o melhor do ano em São Paulo. O reconhecimento por aquele trabalho resultou, no ano seguinte (1966), em uma missão governamental. Clementina e os demais músicos foram representar o Brasil em dois festivais internacionais: o de Artes Negras, em Dakar (Senegal) e o de cinema, em Cannes (França).

O jornalista Sérgio Cabral, que integrava a comitiva brasileira no festival em Dakar, relatou que o impacto causado por Clementina no Senegal foi grandioso. As viagens ao exterior, o contato com estrelas de cinema, como Sophia Loren, e a receptividade do público sacramentaram Clementina nas indústrias cultural, do entretenimento e fonográfico. Ela tornou-se sujeito da sociedade do espetáculo. Dali em diante começava a profissional das artes, da música e para trás ficou a profissional do serviço doméstico.

4.8 O trânsito profissional

Depois de 23 anos de tanque e fogão, de trabalho doméstico em residências de patrões de pensamento e sentimento colonizados, finalmente Clementina entrou na sua segunda profissão (ou seria a primeira, da qual nunca saiu?): a de cantora. E o palco, *habitat* das grandes estrelas, tornou-se o seu lugar, o seu espaço de conforto, o seu território de plena felicidade, a geografia da mágica secreta entre passado e presente, da travessia entre memória e presença.

A transformação e a adaptação que a indústria do entretenimento sempre exigiu para tornar mercadoria um produto para consumo não modificou a forma de cantar de Clementina de Jesus e nem sua performance que vinha desde o tempo do seu João Cartolinha. Pela proposta de Hermínio não haveria esta necessidade de mudança, o diamante negro não precisava ser lapidado, deveria ser entregue em seu estado bruto, puro, como veio da natureza. Ela continuaria fazendo o que já fazia prazerosamente na infância e na adolescência durante as festas e cerimônias religiosas e nas cantorias carnavalescas.

E foi assim que ela subiu ao palco do Teatro Jovem em seu primeiro musical junto com Aracy Cortes,¹⁵¹ uma veterana do mundo do espetáculo e três anos mais jovem. Os sambistas escalados para acompanhá-las tinham em suas formações o conhecimento adquirido nos terreiros das escolas de samba. Elton Medeiros, ritmista e compositor vinha da Aprendizagem de Lucas, Jair do Cavaquinho, compositor, exímio dançador e sapateador do samba miúdo e do samba duro, vinha da Portela. Também fazia parte do grupo Paulinho da Viola, compositor, portelense e defensor dos sambas de terreiro, além do ritmista e compositor Anescar Pereira Filho, o Anescarzinho do Salgueiro. Mais tarde foi integrado o compositor Nelson Sargento, da Mangueira.

Tal formação de músicos fazia parte de uma trama espetacular capaz de colocar frente à plateia algo não desconhecido, mas que não era visto e nem ouvido ao vivo, a não ser por aqueles conhecedores dos redutos do samba negro. Por isso, se preparou para aquela oportunidade, como lembraram Hermínio, Frias e Bevilaqua, uma projeção de *slides* e depoimentos de personalidades e cronistas da música popular. Estavam lá projetados, num jogo de representação, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Jota Efegê e Almirante. Todos cronistas, pesquisadores da cultura popular e conhecedores do mundo do samba. Já a representação dos sambistas se dava por intermédio de Cartola, Carlos Cachça, Donga, Pixinguinha, Ismael Silva e Elizeth Cardoso.

Se o samba mais tradicional ou mais autêntico, como defendia Candeia em suas composições, não podia ser colocado no palco na sua integralidade, ao menos podia ser espetacularizado e midiaticizado, tendo como referência Clementina de Jesus, a representação e a memória da oralidade negra desde os tempos da senzala. O próprio Hermínio defendia o espetáculo como uma homenagem aos grandes músicos populares do Rio de Janeiro. Conforme proclamava os anúncios de jornal, “um espetáculo de samba autêntico” (Frias, 2001, p 19).

¹⁵¹ Aracy Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola – 1904/1985) estava desaparecida do cenário musical depois de ter sido a primeira grande cantora popular brasileira, praticamente a única a fazer sucesso na década de 1920, antes da chegada do rádio, e num momento em que o predomínio era das vozes masculinas. Ela começou se apresentando em circo aos 17 anos e foi “descoberta” cantando e dançando maxixe. Passou a atuar no teatro de revista e sua estreia nos palcos aconteceu em dezembro de 1921, no Teatro Recreio. Entre as décadas de 1950 e 1960 ficou afastada do meio artístico, voltando a convite de Hermínio para integrar o espetáculo *Rosa de ouro*.

O trabalho, o canto, a memória e a ancestralidade formaram a base de um show musical que já estava escrito na sociedade do espetáculo (Debord, 1997), mas que precisava ser encenada no teatro para quebrar as hierarquias idealizadas de alta e baixa cultura, de erudito e popular. Para tentar desfazer tais escalas hierárquicas, foi necessário um jogo de forças políticas e sócio-econômico, artístico e empresarial antes de colocar no palco uma manifestação popular na sua essência, uma invenção do cotidiano por intermédio de uma arte que a princípio se encenava na rua.

Este jogo e esta medida de forças nos remete a uma expressão cunhada por um teórico da cultura, bem neste período em que Clementina, sem saber, se aproximava da indústria da cultura e do mundo midiático espetacular. Quando Michel de Certeau esteve no Brasil pela primeira vez pesquisando sobre cultura popular, no início dos anos de 1960, ele usou a metáfora “excomunhão” para se referir aos processos de exclusão ou expulsão dos favelados do Rio de Janeiro. E percorrendo a capital carioca, percebeu que o comportamento dos “excomungados” seria o que ele chamou de arte do fazer, ou seja, uma criatividade das pessoas comuns em suas vidas cotidianas. Certeau (1998, p 79) apontou que:

Ali se manifestaria a opacidade da cultura “popular” – a pedra negra que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, defini-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais.

De certa forma os artistas da cultura popular, ou de massa – segundo alguns teóricos – demonstravam certa resistência com à assimilação. Não é atoa que lembramos Candeia, Paulinho da Viola e Cartola contrários ou reticentes às transformações do samba. A compreensão deles deixava claro que a apropriação da “alta cultura” jogava o fazer artísticos para um degrau acima e deixava em um degrau abaixo os sujeitos desta arte: os negros dos morros ou dos subúrbios que eram relegados e, muitas vezes, nem reconhecidos pelo trabalho que desenvolviam.

Os “excomungados” negros só receberiam autorização para chegar num espaço iminentemente branco se fosse pela mão ou pela autorização de outro branco com trânsito no mundo poderoso da indústria dos anos de 1960¹⁵². O jovem e corajoso produtor Hermínio Bello de Carvalho se encarregou de quebrar a resistência que não era só econômica e social mas, acima de tudo, racial. Esta resistência não estava escrita (mas subentendida) nos termos dos contratos sociais e empresariais. Enfim, pela primeira vez a aposta de um espetáculo musical se fechava com artistas majoritariamente negros, que se reinventavam na arte do fazer cotidiano. Em tal reinvenção,

¹⁵² Passado mais de meio século do espetáculo *Rosa de ouro* que apresentou Clementina de Jesus ao mercado fonográfico, a indústria cultural se transformou e os artistas negros das favelas e dos morros se apropriaram também das novas tecnologias. Agora, eles não precisam da mão ou da autorização de um produtor ou empresário branco para tornar mercadoria os produtos culturais gestados em seus redutos.

Clementina brilhou como vaga-lume da resistência, se expandiu como *baobá* atravessando o tempo, caminhou como *Nanã* transmitindo sabedoria e se divertiu como *Exu* na encruzilhada.

Depois da primeira apresentação do *Rosa de ouro*, a representação espetacular daquela Preta Velha tomou outros palcos de teatro, invadiu programas de televisão e de rádio e se espalhou feito facho de luz a pipocar no imenso universo da indústria. Ela foi fazendo filhos e filhas que se inspiravam em seu jeito particular e único de cantar e foi aos poucos deixando rastros por onde passava.

Clementina não passava indiferente por onde se apresentava e nem por onde sua voz ecoava, os seguidores se multiplicavam desde Paulinho da Viola, que foi aprender a tocar atabaque para acompanhá-la, até Caetano Veloso e João Bosco que foram compor para ela. Assim, seguia a rotatividade do mercado fonográfico que, por outro lado, respeitou a singularidade daquela cantora e sua transcendência por nunca se repetir, apesar de ser a mesma em todos os lugares e, por outro, a deixou de lado quando ela passou a não ser lucrativa, a não vender tantos discos.

E como o mistério não desliza para metafísica e nem a magia para o ocultismo (Oliveira, 2007), o cantar daquela Preta Velha passou a ser compreendido como um tear, a exemplo da cultura, que não se finda nunca. Seu canto, desde a espetacular apresentação em março de 1965, começou a costurar no presente um passado que fia e se desfia no agora e no amanhã.

A resistência da cultura negra mitificado em *Exu*, pela cosmologia africana, ou metaforizado no vaga-lume, pela filosofia contemporânea europeia, se estandartizou como fenômeno dos “excomungados” na sociedade do espetáculo. Não deixou de ser uma estratégia política dos oprimidos na busca de espaço na diversidade e uma oportunidade para jogar com os conceitos de arte, de democracia, de cultura e de espetáculo que até então estava posto.

4.9 Clementina na encruzilhada

As nossas pesquisas nos levaram a encontrar Clementina na encruzilhada¹⁵³, naquele lugar que vai sair para todos outros lugares, cujo ponto de partida e ponto de chegada não estão definidos. E ela está chegando assim como pode estar saindo. O certo é que está num movimento de quem

¹⁵³ O termo encruzilhada está sendo utilizado a partir dos vários caminhos possíveis que *Exu* aponta para quem tem dúvidas sobre o rumo a seguir. A encruzilhada também está sendo vista como um lugar de convergência. Além disso, recorremos a Eduardo Oliveira (2007), que localizou a ancestralidade na encruzilhada. E como a ancestralidade tornou-se o símbolo da africanidade e da identidade do negro na diáspora, não teríamos melhor lugar para encontrar Clementina se não neste ponto que nos leva para vários caminhos.

chega e de quem parte. Afinal, como reforçou Oliveira (2007), a encruzilhada é o lugar da forma cultural da matriz africana e uma negra como ela só podia estar ali.

Clementina é esta negra velha, esta *Nanã*, este egun de luz e sabedoria, visto pela cosmologia africana, que ficou expresso em todo o mistério da transformação de um ser deste mundo num ser do além. E cabe ressaltar que não era pretensão alcançá-la, tocá-la, até porque, a exemplo de *Exu* e *Nanã*, ela não deve ser alcançada. Devemos apenas compreender sua caminhada.

Num primeiro momento poderíamos dizer que Clementina estaria naquele ponto que Bhabha (2010) denominou de entre-lugar, ou seja, naquele lugar onde se deu o cruzar de culturas nos estudos culturais, cuja definição aponta para dinâmicas transformativas da tessitura social contemporânea, com atenção ao que esteve às margens de um conhecimento hegemônico acerca dos procedimentos civilizatórios colonizadores. Ou o que Silviano Santiago já falava deste entre-lugar do discurso latino-americano como possibilidade estratégica que permitiria a ativação de temas considerados incompatíveis.

O que podemos perceber ao localizar Clementina é que ela não estava exatamente neste entre-lugar apontado tanto por Silviano como por Bhabha. E não estaria porque entre os negros e seus descendentes escravizados no Brasil os valores culturais teceram uma nova estrutura social para que pudessem se manifestar, como faziam em África. Oliveira (2007, p 113) observou que “as superestruturas africanas teriam gerido em solo brasileiro uma infraestrutura social mantenedora dos valores civilizatórios africanos, ainda que numa terra estrangeira”. O que nos leva a perceber que a religião, com todos os seus símbolos de africanidade, deram aos negros brasileiros uma outra característica, fazendo-os se posicionar nesta encruzilhada.

Mesmo quando olhamos a conceituação de Silviano Santiago como o renascimento colonialista que engendrou uma nova sociedade, a dos mestiços, não dá para localizar com precisão o negro neste local. Porque o entre-lugar seria resultado de uma sutil mistura complexa entre “o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar a descolonização” (Santiago, 1978, p 17).

Acreditamos que o negro brasileiro não está no entre-lugar mesmo com toda a assimilação, contaminação e a transfiguração imposta pelo europeu na colonização da América. Esta estratégia acadêmica de localizar os afrodescendentes numa geografia transdisciplinar nos permite dizer que o negro está na encruzilhada, porque ali é um lugar por onde passam todos os caminhos e onde ficam os rastros de quem passa. Portanto, é o lugar do negro.

Se a fronteira denota o limite de um território e outro, a encruzilhada, como sugeriu Eduardo Oliveira, é um lugar onde se cruzam estas fronteiras e se confundem umas nas outras. Seria uma

geografia em movimento, flutuando, diferente, por exemplo, do que seria o lugar do índio. Ambos sofreram a violência da colonização, passaram pela assimilação imposta e reagiram com a falsa obediência. Mas traziam experiências de opressão diferentes.

Todorov (2010) recorreu as correspondências de Cortez para lembrar como os espanhóis impuseram a mestiçagem da cultura aos índios mexicanos e aos índios dos demais países das américas. Eles chegaram demonstrando que compreendiam o sistema social de convivência daqueles povos tradicionais, logo demonstraram amar tais comunidades e dessa forma fizeram o processo da conquista, da dominação pela força e, finalmente, a destruição física (quase exterminaram os índios), cultural e identitária. Recorremos a este exemplo para comparar como se dá o conflito étnico e o confronto racial neste jogo de poder sobre povos tradicionais.

Diferente da situação do negro na diáspora, os indígenas das américas tiveram antes seu território tomado para depois o extermínio dos traços originais de uma sociedade e de uma cultura milenar. Já sobre o africano escravizado, arrancado de seu espaço territorial, o europeu exerceu forte controle social através da mão de obra explorada, da liberdade cerceada e da imposição de um modo diferente de viver.

Entre os índios, a dominação e a destruição se deram no próprio território indígena, enquanto ao negro a territorialidade ficou para trás e, portanto, houve a necessidade de construir um outro lugar, um outro espaço para manutenção de sua tradição, para reavivamento de uma memória que, a princípio, teria ficado em baixo do *baobá*.

E assim, ele foi transplantado a outra geografia, outro ambiente, outra cultura, outra organização social, outra religião, como lembrou Oliveira (2007, p. 111). Os africanos viram-se impossibilitados de se organizarem no Brasil segundo seu modo de vida familiar original. “Além do mais, a base de sua organização social, estruturadas nas famílias e nos cultos domésticos, tanto entre bantos como entre os iorubás, modificou sobremaneira a organização e reprodução de suas vidas no continente do outro lado do Atlântico” (Ibid. p 111)

A encruzilhada na qual se encontrou o afro-brasileiro se deu também na relação entre as estruturas sociais e os valores religiosos. E mesmo neste ponto podemos perceber que aos negros se fez uma imposição ao catolicismo, religião oficial e obrigatória do Estado brasileiro, e nem assim eles deixaram de ser africanos em suas práticas religiosas. O catolicismo não substituiu as religiosidades africanas, o sincretismo funcionou como uma estratégia cultural de resistência, como sugeriu Bastide (1971, p 359)

Para poder subsistir durante todo o período escravista, os deuses negros foram obrigados a se dissimular por trás da figura de um santo ou de uma virgem católica. Esse foi o ponto de partida do casamento entre o cristianismo e a religião africana em que, como em todas as uniões, as duas partes deviam igualmente mudar, de forma profunda, para se adaptar uma à outra.

O casamento entre a religião africana e o cristianismo não provocou mudanças profundas capaz de fazer a adaptação ideal na união dos dois segmentos religiosos e os motivos para que não desse certo estariam na questão da distância geográfica tanto dos escravizados quanto da família do senhor de engenho, que exercia o poder sobre a igreja. “Os padres que rezam missa nas capelas do engenho, eram mais empregados do patriarca do que um sacerdote em missão de fé e conversão. Estavam a serviço dos interesses dos donos de engenho (e de seus próprios!) e não da igreja” Oliveira (2007, p 112).

Por conta disso, o cristianismo chegou como uma imposição, tanto quanto o trabalho escravo, e serviu ainda como estratégia de controle dos negros africanos. Mas neste momento, a ruptura entre o mundo dos símbolos com o mundo das estruturas sociais da África, não impediram ao negro de secretar no contexto social do Brasil os valores forjados na estrutura social africana. E é neste processo de rompimento que se deu a resistência cultural.

A religião, como podemos perceber, tornou-se um dispositivo¹⁵⁴ tanto para dominação dos povos tradicionais por parte do europeu cristão durante a conquista da América quanto para falsa obediência dos negros na diáspora para garantia de suas tradições em terras estrangeiras. A ideia da assimilação e contaminação cultural seria inevitável, assim como a sobreposição dos elementos africanos na construção da identidade do negro brasileiro.

Quando Clementina foi aceita na indústria fonográfica e na indústria do entretenimento, ela já cantava a partir do que entendemos como encruzilhada, deste lugar com fortes traços negros desenhados pela religião de matriz africana. E apesar de estar contaminada socialmente pelo catolicismo (e sua formação católica aponta isso), seu canto tinha uma africanidade incorrigível. Era uma África cantada em nome da tradição, com uma lógica civilizatória que engendrava a resistência, mesmo que fosse vista como mítica e inventada. Afinal, neste canto estavam “segredos” que alimentaram as comunidades negras do *asè*, além da energia que garantiu a negritude na música urbana brasileira e no mundo do espetáculo.

¹⁵⁴ O termo dispositivo usado aqui, mesmo com toda sua complexidade de definição, no sentido foucaultiano, segue a linha do conjunto heterogêneo que implica discursos, instituições (...) proposições filosóficas, morais e filantrópicas, que resumidamente estaria entre o dito e o não dito e, sobretudo, naquilo que governa. Mas por ser uma palavra de definição ampla e complexa, nos apoiamos na conceituação de Agambe (2009, p 38): “Os “dispositivos” de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”.

4.9.1 Um espetáculo de africanidade

Dez anos depois de estrear no mundo do espetáculo e da indústria cultural, com muitas aparições em programas de televisão, entrevistas para rádios, jornais e revistas e quase uma dezena de discos, entre solo e em participações como convidada, Clementina grava, em julho de 1973, o disco *Marinheiro só* – lançado pela Odeon –, que trazia na faixa título o arranjo e adaptação de Caetano Veloso. Um dos destaques deste trabalho estava na oitava faixa com os cinco cantos religiosos que ressaltam toda a africanidade e a ancestralidade de Clementina, além da participação significativa do percussionista Naná Vasconcelos. São dele os arranjos perfeitos e orquestrados da percussão e, sobretudo, o diálogo da voz e dos tambores durante a execução do *pot-pourri*. E na passagem de uma música à outra ficou evidente que o canto se fez prece e se fez louvação aos eguns e aos orixás.

A faixa começa com *Oração de Mãe Menininha* (Dorival Caymmi), acompanhado de toques de candomblé, numa mistura instrumental de ganzás, agogôs, atabaques e tambores, logo em seguida uma louvação aos espíritos com *Fui pedir às almas santas* (folclore: adaptação de Clementina) e depois uma homenagem a *Nanã* com outra “levada” de candomblé em *Atraca, atraca* (folclore: adaptação de Clementina). A passagem de uma música a outra neste *pot-pourri* parece não seguir uma linha melódica, mas sem demora vamos perceber que o fio condutor de tudo seria a voz de Clementina na temática religiosa. Ela interpreta, por exemplo, *Incelença* (ou excelência, um canto de ritualística fúnebre comum entre os negros escravizados e as famílias católicas portuguesas) de forma tão singular quanto comovente, possibilitando, ao final da música, uma ponte para entrada dos atabaques, para execução de *Abaluaiê* (Waldemar Henrique).

Destacamos o *pot-pourri* desta oitava faixa do *Marinheiro só* não somente porque tratava-se de cantos religiosos (em outros discos ela já vinha fazendo isso), mas por se tratar do cuidado harmônico e melódico entre os tambores e a voz de Clementina. E neste trabalho, toda a africanidade e a ancestralidade estão demarcadas numa encruzilhada musical eminentemente negra, como se deixasse verter do centro da terra, deste lugar da tradição africana, um cantar que transitou entre os mundos do *aiyê* e do *orum*. O cordão condutor de tal movimento estaria nesta mítica e enfeitizada África, traduzida na força de canto de Clementina.

A partir desta sequência de cantos, voltamos nossa atenção ao cantor, compositor e pesquisador da cultura negra brasileira, Nei Lopes (2001), que identificou muitos elementos

*bantu*¹⁵⁵ no cantar de Clementina de Jesus e esta identificação estaria associada a sua raiz familiar e as manifestações culturais muito presentes na comunidade negra de Valença, município fluminense onde ela nasceu. Nesta caracterização estariam traços importantes do antigo samba, ou samba de umbigada, que seria uma das variantes do ritmo na virada do século XIX.

O etnomusicólogo congolês Kazadi wa Mukuna, em trabalho de pesquisa para seu doutoramento pela Universidade de São Paulo (USP) foi além das questões musicais. Ele observou, e com certa perplexidade, a semelhança física de negros em Guaratinguetá, no Vale do Paraíba paulista, com membros dos grupos étnicos *bacongo* e *bazombo* do seu país, o antigo Zaire. Ele se espantou com os hábitos observados também em território fluminense e de como senhoras negras fumavam cigarros com a ponta acesa dentro da boca, prática comum entre as mulheres dos grupos étnicos congueses.

Estes costumes, a semelhança física e as ritualísticas religiosas apontavam para forte influência dos povos bantos e também dos povos *sudaneses* nas comunidades negras brasileiras. É bom lembrar que a diferença entre estes dois povos africanos se dá na distinção linguística. Mas, enfim, Wa Mukuna (1977) fez uma análise sociológica e ao mesmo tempo musicológica para chegar na contribuição *bantu* na música urbana brasileira, fundamentalmente no samba. E Nei Lopes (2001), por intermédio de vários estudos também chegou nesta mesma conclusão. Quando Clementina se estabeleceu na indústria do entretenimento e na indústria fonográfica ficou evidente as características desta parte da África em seu cantar.

As mais fortes evidências da bantuidade, pelo menos musical de Clementina, ressaltou Lopes (2001, p 60), estavam em seu repertório profano e cheio de africanidade. Nele estariam o jongo (denominação que se origina no *umbundo* “*onjongo*”, nome de uma dança dos *Ovimbundos* de Angola); corimbas, corimas ou curimás (do *quimbundo*: ou de *kuimba*, cantar; ou de *kurimba*, confusão; ou ainda de *kudima*, cultivar, arar), onde aparecem vocábulos e expressões de origem banta, como cangoma, cacarecô, quizumba, saravá etc.

Ela apresentou um canto carregado de africanidade e de ancestralidade, como já apontamos ao longo deste trabalho, e com forte influência *bantu*. Isso, no entanto, não significou que outros grupos étnicos que vieram para o Brasil durante o período escravocrata também não tenham

¹⁵⁵ O adjetivo *banto*, usado nas formas flexionadas *banto* (*os, a, as*) ou *bantu* (sem flexões), designa cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravizados chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques etc. Herdeiros ou caudatários, à exceção dos últimos, da civilização *Kongo*, cujo apogeu se deu antes da chegada dos portugueses, no século XVI, os bantos foram os primeiros africanos escravizados *trazidos* para o país. Também foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil colônia conheceu. (Lopes, 2001, p 55/56).

deixado suas contribuições, como por exemplo os *guineanos-sudaneses muçulmanos*¹⁵⁶. São destes encontros étnicos, estéticos, culturais, religiosos e de costumes que nasceu o samba¹⁵⁷ no meio rural, com os escravizados nas lavouras de açúcar, café e nas minas, na extração de pedras preciosas. Mas foi na cidade, na zona urbana, o processo de transformação.

As modificações pelas quais o samba passou poderiam levá-lo a descaracterização total se não houvesse os defensores da tradição como Cartola, Candeia, Paulinho da Viola, Martinho da Vila e tantos outros engajados neste movimento de resistência. Mas a partir destes cantos apresentados por Clementina, principalmente na linha da religiosidade africana, uma luz se acendeu na indústria cultural e, conseqüentemente, os artistas, e também os consumidores, se viram provocados (estimulados) a se olharem e se “redescobrirem” africanizados. Até então as tendências musicais estavam cada vez mais brancas e europeias, assim como o próprio samba se encaminhava. Clementina chegou colocando o passado negro brasileiro no presente e a tradição na modernidade.

“Não me altere o samba tanto assim”, pediu Paulinho da Viola frente às inovações que se experimentavam naqueles anos de 1970. Os jovens estavam animados, dispostos a seguir a indústria cultural que pasteuriza todas as características culturais, as diferenças étnicas afim de vendê-las como mercadoria e a tradição do samba não seria diferente. Um tropicalista transgressor como Caetano Veloso provocava uma revolução na música popular brasileira. Mas ao mesmo tempo em que promovia estas transformações, ele também viu em Clementina uma artista que precisava muito mais do que ser respeitada. Precisava ser reverenciada. E não é por acaso que no disco com os cinco cantos religiosos estivesse a presença do líder da Tropicália com o arranjo e adaptação do *Marinheiro só*, que deu nome ao LP (*long play*).

Esta aproximação entre o jovem Caetano e a velha Clementina demonstrou respeito e reconhecimento entre artistas de gerações diferentes. Era algo além da indústria, era como se fosse um filho reverenciando e agradecendo sua mãe pela memória, pela sabedoria, por sua vivência. No candomblé os mais novos sempre vão respeitar os mais velhos, porque eles conhecem mais a vida e o mundo e conseguem olhar um mais longe. Este fundamento se encontra também na tradição do samba.

¹⁵⁶ Historiadores e pesquisadores como Nei Lopes, João José Reis já mapearam de onde vinham os escravizados para o Brasil e a maior parte deles sai da África Centro-Occidental e estavam divididos em três grupos: *sudaneses, guineanos-sudaneses muçulmanos e bantos*. Os *sudaneses* dividiam-se em três subgrupos: *iorubas, gegês e fanti-ashantis*. Os bantos, grupo mais numeroso, dividiam-se em dois subgrupos: *angola-congoleses e moçambiques*. E os *guineanos-sudaneses muçulmanos* dividiam-se em quatro subgrupos: *fula, mandinga, haussas e tapas*

¹⁵⁷ A discussão sobre a origem do samba é longa e cheia de adendos. Consenso entre os pesquisadores é que ele nasceu africano e rural. Nei Lopes (2005, p 17) observou que “para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacional, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. Entretanto, no seu seio, algumas vertentes e estilos, mesmo nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fieis a seus cânones fundadores.

Clementina, como Caetano Veloso, sempre deram nova roupagem às suas interpretações o que, aliás, era o que se esperava de artistas com identidades próprias, com singularidades. Mas o que voltamos a ressaltar é o lugar de onde canta Clementina: um lugar negro, que foi deslocado e mesmo assim continua sendo um lugar negro, com toda sua negritude.

4.9.2 Canta pra subir¹⁵⁸

Quando Clementina de Jesus morreu, parte da oralidade cantada dos tempos do Brasil colônia, do período escravocrata, estava registrada nos discos e em vídeos para televisão e nos documentários. Ela narrou em música uma vivência e uma experiência que não estavam em livros até então, mas que precisavam ser contadas por alguém que era sujeito e não objeto de uma narrativa histórica, que conhecia e preservava a tradição. Portanto, era necessário deixar esta oralidade ao alcance de todos e não somente das comunidades negras, muitas vezes fechadas por conta das doutrinas religiosas.

Mas ao mesmo tempo que entregou à indústria uma pedra preciosa, que foi seu canto e sua memória africana para enriquecer ainda mais nossa cultura, em troca ela recebeu quinquilharias. Morreu como viveu, ou seja, trabalhando muito e recebendo financeiramente muito pouco. Por mais que cantar fosse um prazer, uma felicidade, uma magia infantil, ela chegou ao final da vida doente e sendo ludibriada em promessas não cumpridas de gravações. E para não ficar sem dinheiro para o tratamento de saúde e um pouco do que seria o bem viver para uma senhora idosa como ela, passou a percorrer bares, noites e madrugadas em apresentações que lhe rendiam cachês baixíssimos, para completar o salário de aposentada que recebia da previdência.

Aliás, a aposentadoria só foi possível depois que os amigos mais próximos se uniram para ajudá-la. Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Luís Sérgio Bilheri Nogueira – que depois foi coordenador do Projeto Pixinguinha, da Funarte – conquistaram as primeiras colocações no Festival de Música Popular de Três Rios, cidade do norte fluminense, com suas composições defendidas por Clara Nunes. Destinaram então uma parte de suas premiações ao pagamento retroativo das contribuições previdenciárias para que ela pudesse se aposentar como doméstica e foi com este dinheiro mensal, a partir de 1970, que passou a se sustentar e a sustentar a família, além do que recebia com as gravações de discos e as apresentações.

¹⁵⁸ No candomblé e na umbanda os cantos, muitas vezes acompanhados de atabaques, chamam os eguns e os orixás, é quando ocorre a incorporação. Para desincorporar se faz o mesmo processo, que é chamado de “canta pra subir”.

Hermínio não se conformava com as dificuldades enfrentadas por Clementina na etapa final de sua carreira e de sua vida, principalmente pelas tentativas mal-intencionadas de empresários aproveitadores.

Ela é um baobá musical maltratado e explorado (...) Aquela negra de alma negra, aquele ser em tudo semelhante ao baobá, árvore africana de largo tronco e cuja folhagem rendilha sombras estranhas, expurgatórias talvez do banzo que sofrem os negros, banzo que há algum tempo vi nos olhos espelhados da grande Mãe Brasileira (Carvalho, 2001, p 38).

A Rainha Quelé, a Rainha Ginga, a grande mãe brasileira apresentou-se em público pela última vez no dia 24 de maio de 1987, num restaurante do Méier, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. Depois disso, os problemas de saúde se agravaram e na madrugada do dia 16 de junho sentiu-se mal e com a ajuda de sua filha Olga foi ao posto médico de Del Castilho (zona norte carioca), de onde foi encaminhada para casa de saúde de Bonsucesso. Naquela oportunidade, já seria o quinto de uma série de derrames cerebrais – acidente vascular cerebral (AVC) –, que vinha sofrendo nos últimos anos. O baobá morreu no dia 19 de julho e seu corpo foi velado no teatro João Caetano, onde brilhou em tantos espetáculos, ao som do samba de partido-alto *Clementina, cadê você?*. Fechou-se a mandala da estação terrena, como resumiu Hermínio, mas o mito permanece. E como expressou Milton Nascimento na capa do disco *Clementina de Jesus*, de 1976: “Teria um livro inteiro pra começar a falar sobre a beleza dela. Mãe, que trabalhão!”.

CONCLUINDO

Quando começamos este trabalho tínhamos muitas dúvidas e poucas certezas, muita vontade, mas também muita hesitação, afinal as pesquisas acadêmicas sobre Clementina ainda não são em grande número e os livros narrando sua infância e sua trajetória no mercado fonográfico e na indústria cultural são poucos, apesar de bem informativos. O problema é que não estão ao alcance do leitor, saíram dos catálogos de venda das livrarias e as editoras não relançaram, tornaram-se raridades e caros. Outro que não se encontra à disposição do consumidor nem nas lojas físicas e nem nas virtuais é o filme documentário *Clementina de Jesus: Rainha Quelé* (2011) que usamos ao longo deste estudo como uma das referências. Para conseguir um DVD foi preciso entrar em contato com um dos diretores, Werinton Kermes, que nos enviou o material pelos correios, sem qualquer custo. Nem mesmo Heron Coelho, um dos organizadores do livro *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*, dispunha do próprio livro e nem do filme.

Já sabíamos, antes mesmo de começar as pesquisas, destas dificuldades que iríamos enfrentar o que, aliás, é uma contradição frente a toda simplicidade que foi a vida de Clementina, a sua generosidade com os amigos e os artistas com os quais trabalhou e a figura da grande Mãe Preta construída ao longo dos 24 anos de carreira artística. Nosso foco, no entanto, estava em analisá-la no cenário cultural brasileiro a partir do recorte de alguns cantos, muitos deles do período do Brasil colonial e outros do pós-colonial, mas quase todos marcados africanamente pela religião. Ou seja, nos propomos a analisar também a ancestralidade e sua inserção na indústria cultural.

Aos poucos, fomos percebendo que essa africanidade presente em seus cantos vinha daquelas comunidades negras espalhadas pelos morros e favelas e que foi representada na indústria fonográfica e na indústria do entretenimento quase sempre por um olhar branco. Isso modificou, inclusive, a forma de tocar e cantar samba que não era mais como nas cerimônias religiosas de candomblé, umbanda e as demais ritualísticas de matriz africana. Nestas mudanças e transformações do samba, os negros, muitas vezes, precisaram adaptar suas composições para entrar na era considerada de ouro do rádio, nos anos de 1940 e 1950.

Clementina chegou tardiamente aos discos e ao mercado da música, gravando quando tinha 64 anos de idade, mas sua chegada em meados da década de 1960 é um marco para música popular brasileira, porque a partir dela a linguagem e a tradição dos batuques, dos cantos religiosos e de trabalhos dos tempos do Brasil escravocrata, memórias de senzala, que não tinham sido tocados com tamanha proximidade e veracidade, ganhavam espaço na mídia. O samba passou a ser tocado

como se estivesse num terreiro de macumba, com muitos tambores, ganzás e cantorias rasgantes, quase um ponto para os orixás.

Assim, a cultura negra passa a ser vista com outros olhos tanto pelos negros como pelos não negros, afinal passaram a perceber que o canto, a voz, os gestos, o vestuário de Clementina estavam entre nós, faziam parte de uma sociedade com herança própria, com uma maneira de viver, de pensar que estavam sendo apagadas pelo atropelo de uma cultura hegemônica, branca, com fortes traços europeus e que não admitia concorrência. O que ela estava apresentando não era novidade: era um velho no novo, uma tradição no moderno, um passado no presente.

A problemática da pesquisa era saber qual o lugar/espaço da presença de Clementina de Jesus como corpo cultural, ancestral e na indústria fonográfica e do entretenimento. O problema foi respondido ao situar Clementina na teia da cultura brasileira, entre o hibridismo e a mestiçagem, entre as tensões e as manifestações culturais das diversas etnias que formam a identidade brasileira. Mas acima de tudo de situa-la na cultura negra, num lugar de resistência em que a ancestralidade e toda a tradição baseada na africanidade davam um sentido diferente ao conceito de cultura negra brasileira. Tal sentido está nas ritualísticas, no mítico, no oculto.

Por outro lado, como destacam Juana dos Santos (2012) e Eduardo Oliveira (2007), as religiões de matrizes africanas trabalham com o segredo, portanto, muita coisa não deve ser público. E exatamente por ter o mítico e o secreto nas ritualísticas, as especulações tomam conta, alimentam todo tipo de comentário e de conversas tanto para o bem como para o mal. Clementina ajudou a quebrar um pouco esta negatividade em torno da religião, ainda que os sacerdotes e seus seguidores continuem sendo atacados fisicamente e psicologicamente com muita frequência, assim como os terreiros com depredações de imagens, de instrumentos e de vestuários, quando não são incendiado.

A tese defendida localizou Clementina de Jesus na cultura negra, na ancestralidade e como uma resistência estética na indústria cultural. Ela foi o vaga-lume que lançou luz sobre um universo que representava a negritude de forma disfarçada, dissimulada para garantir o lucro, num mercado fonográfico onde a música europeia e americana tinha um público consumidor garantido. Clementina entrou neste cenário sem precisar mudar seu estilo de cantar, de vestir e se postar diante do público, chegou como quem iria para uma festa entre amigos, para uma festa religiosa católica ou de candomblé.

A música popular brasileira, ou a música urbana, carecia de uma negra velha, de grande sabedoria e de muitas lembranças, que colocou no centro a ancestralidade, como o movimento do *ibin* (caracol), com seus rastros, seus movimentos para trás, criando uma visita pretérita, deixando sinais de onde vem. Agora, a música brasileira tem vestígios, e eles são negros. E se em algum

momento o brasileiro tinha esquecido a sua africanidade e a sua negritude em sua gene, Clementina e seu canto deram jeito de lembrar.

Para chegar à tese procuramos responder o **primeiro objetivo**, que era analisar Clementina na tessitura da cultura brasileira. Mas antes de chegar à resposta precisaríamos compreender algumas questões sobre cultura, de um modo geral, para especificar cultura negra. Infelizmente, já sabíamos que os estudos culturais se desenvolveram na Europa e nos Estados Unidos, e como não poderia deixar de ser, com toda sua carga hegemônica, voltada quase que exclusivamente ao branco, principalmente se recorrermos aos teóricos como Raymond Williams, Edward Thompson ou Richard Hoggart. Fizemos um estudo nestes europeus para articular os estudiosos negros como Stuart Hall, Homi Bhabha, Paul Gilroy, Achille Mbembe, Kabengele Munanga, além de Muniz Sodré, Nei Lopes, Eduardo Oliveira, Juana dos Santos (uma branca argentina, que estudou a negritude e o candomblé) entre outros.

Estas leituras nos permitiram mapear um ponto de partida e confrontar conceitos e olhares sobre cultura de modo genérico e depois de modo específico, afinal estávamos analisando Clementina como este corpo biologicamente preto e culturalmente negro. E sua negritude transitava pelas políticas culturais, sociais e econômicas recaindo na ideia de hierarquização. A noção de hierarquia aparece em Zygmund Bauman (2012) em seu *Ensaio sobre o conceito de cultura*.

A obra de Bauman procura, pelo olhar da sociologia, determinar o valor e a especificidade da cultura nas sociedades. Esta análise nos possibilitou acompanhar atentamente os debates que estavam por vir, como a ambiguidade e o movimento constante da cultura a partir de vários conceitos. E conceituá-la é como um jogo de olhares, um caleidoscópio, que dependendo do ponto de onde se está olhando temos uma noção diferente. Bauman (2012, p. 22) apresentou uma destas conceituações.

O conceito de cultura comporta todas as marcas desse impulso filosófico. Incorporava a visão da moderna condição humana já reciclada em paradoxo lógico. Seu objetivo é superar a oposição entre autonomia e vulnerabilidade, concebidas como proposições – enquanto encobre a contradição da “vida real” entre o autônomo e o vulnerável: entre a tarefa da autoconstituição e o fato de ser constituído.

Este conceito traz em si um discurso que gera a ideia de cultura como atividade do espírito que vaga livremente e faz a autocrítica em sua autotranscendência, como o próprio Bauman assinalou. Esta é uma das conceituações, em meio a tantas, que serviu como base para olhar o termo cultura, que na sua raiz traz ainda a ideia de cultivar, relacionado à agricultura.

Mas a noção de hierarquia apresentado por Bauman nos pareceu importante para falar sobre a condição da cultural negra. O termo cultura estaria incorporado a três campos distintos do

discurso, que resultaria em três conceitos ou noções diferentes. O primeiro deles seria o hierárquico, depois o diferencial e finalmente o genérico. No segundo Tópico deste trabalho tratamos de cada um deles, mas o que nos interessou foi a ideia de hierarquização cultural muito presente quando se tenta justificar algumas culturas pelo nivelamento.

Por este conceito é possível entender o jogo da indústria cultural quando vende a ideia de “alta” e “baixa” cultura, bem como intelectuais, artistas e políticos quando se referem a “pessoa culta”, que em geral quer dizer muito instruído, educado, cortês, requintado, acima de seu estado “natural”, nobre. Presumidamente, a existência de outros que não possuem nenhum desses atributos estariam numa condição inferior, ou seja, como destaca Bauman (2012, p. 90) “uma pessoa que tem cultura é o antônimo de alguém inculto”.

Pela noção hierárquica, Clementina e toda comunidade negra estariam no grupo dos não cultos, dos que não são requintados, conseqüentemente não seriam nobres. Pelos estudos culturais europeus, como de Raymond Williams, o operário inglês em nada se parece com o operário da América Latina e muito menos com o negro brasileiro. E um dos motivos para tanta diferença ou distanciamento está na experiência da escravidão e seus rastros ainda muito visíveis no pós-colonial.

Entre estes rastros está o discurso da “invenção” de raça como justificativa à escravidão no período colonial e no pós-colonial, além da segregação dos negros na indústria, que se viram impossibilitados de ocupar até mesmo os cargos de baixa remuneração. Na melhor das hipóteses teriam que disputar com outros negros as funções subalternas, como na área da limpeza, “chão de fábrica”. E para explicar esta condição e esta conceituação sobre raça recorremos a Stuart Hall (2013, p. 76/77):

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. As diferenças atribuíveis à “raça” numa mesma população são tão grandes quanto àquelas encontradas entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo.

Achille Mbembe (2014, p. 26/27) reforça que raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético, portanto não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projeção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos entendidos como mais verdadeiros e importantes, como a luta de classe ou de gênero. E por este caminho se alimentou o mito da superioridade racial.

Por definição, acrescenta Hall (Ibid. p. 379), a cultura popular negra é um espaço contraditório, um local de contestação estratégica, mas que não pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposição binárias usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus

cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização.

Depois de analisado a cultura sob vários olhares, chegamos à cultura negra, mais especificamente na afro-brasileira, e começamos a olhar Clementina como este corpo ancestral, que canta uma tradição – entendida como práticas culturais geradas a partir da diversidade incontida da experiência negra. Por esta cosmologia africana começamos a responder o **segundo objetivo**, que tinha como proposta compreender a performance de Clementina de Jesus em sua africanidade e em sua ancestralidade.

Para alcançar tal propósito recortamos alguns cantos que estavam relacionados com a temática e trabalhamos na linha do ancestral, do mito, da cosmovisão africana que olha o mundo num todo, que privilegia uma relação com os antepassados e com os ancestrais, aqueles que multiplicam a força vital. E para entender a ancestralidade de Clementina e seu canto lançamos mão de teóricos como Eduardo Oliveira, um dos mais entendidos sobre o assunto, assim como Juana dos Santos, Clyde Ford, e passamos a espiar Clementina num campo da cultura e da filosofia que trabalham com o encantamento, com a magia e com a mitologia africana.

Um dos momentos encantados foi desfiar esta ancestralidade que perpassa a organização social-ontológica que vem dos bantos e se integra ao ciclo ancestral que recebe sua força vital, que não é um atributo individual, mas sim uma construção coletiva que permanece como forma de vida entre as comunidades negras no Brasil. Ou seja, chegamos num ponto importante desta pesquisa que passou a ver a cultura como um movimento da ancestralidade, num tempo crivado de identidades, com as fortes digitais do negro africano.

Com este olhar encantado passamos a ver o mundo pelo ângulo *nagô*, que concebe a existência em dois planos: o *aiyê* (o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais, habitantes do mundo, a humanidade) e o *orum* (o espaço sobrenatural, o outro mundo, o algo imenso, infinito e distante, a vastidão ilimitada, habitada por seres ou entidades sobrenaturais).

Pela ancestralidade compreendemos a importância dos mitos africanos que contam sobre a existência de todos os seres vivos da terra e de todas as divindades como os orixás e os espíritos (os eguns) que habitam o outro mundo. Portanto, quando Clementina cantava, por exemplo, *Abaluaê*, estava fazendo uma referência ao movimento transitório, a passagem de um mundo a outro, afinal, ela estava se referindo a *Obaluaê*, orixá considerado o senhor da vida, o guardião das almas que ainda não se libertaram da matéria e do mundo das coisas. Da mesma forma quando cantava *Atraca*, estava fazendo uma saudação a *Nanã Buruku*, outro orixá relacionado aos dois mundos.

Por conta do canto de Clementina é possível falar da ancestralidade como um modo de vida, uma forma de ser e de pensar que se relaciona com o tempo, com a memória cultural africana.

A partir dela, ao tornar os orixás e os batuques midiáticos, vamos perceber pelas manifestações de artistas e intelectuais, que deram depoimentos no filme documentário *Clementina de Jesus: Rainha Quelé*, que a música urbana brasileira passa a trazer com ênfase a africanidade e a negritude apresentadas pela grande Mãe Negra, pelo baobá, a árvore da existência, que ela era.

Mas não é só isso, a própria ancestralidade passou a ser um termo em disputa, conforme apontou Oliveira (2007). Os movimentos negros organizados, as religiões de matriz africana, os acadêmicos e até mesmo nas políticas de governo dão início a uma quebra de braço para se apropriar da palavra. No entanto, esta apropriação remonta ao tempo dos ancestrais onde eles também disputavam a antiguidade.

O certo mesmo é que a ancestralidade pode ser entendida como uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento (Oliveira, 2007). O que nos leva a entender que ela serviu, e ainda serve, como uma arma política na defesa da cultura negra. De certa forma, o canto ancestral de Clementina de Jesus não se resumiu em trazer à cena uma oralidade dos tempos da senzala que estava de lado, correndo riscos de ser esquecida, ele serviu como estratégia política de inserção na indústria cultural.

O **terceiro objetivo específico** que era caracterizar Clementina de Jesus na indústria cultural deu conta de apresentar uma deusa ebanácea, um fenômeno telúrico, exclusivamente brasileiro e, acima de tudo, uma negra num lugar negro. E como destacou Hermínio Bello de Carvalho, seu “descobridor” para o mundo da indústria fonográfica, suas interpretações irrefreáveis e contagiosas se igualava – quer pelo seu alto valor, quer por sua efuziante autenticidade qualitativa – a Machado de Assis, Villa-Lobos e Nelson Rodrigues. Com certeza, ela faz parte da nossa ecologia, baobá desta imensa floresta amazônica de sons que vieram das senzalas, das Áfricas (no plural), dos primórdios da civilização.

Carvalho (2001, p 47) diz ainda que “Clementina é esse grande berço de um Brasil que produziu Villa-Lobos, Portinari, Niemeyer, Tom Jobim, Drummond, Mário de Andrade. Diria que a voz de Mãe Quelé nasceu junto com o Brasil, há bem mais de 500 anos”.

Para futuros estudos fica como sugestão trabalhar o canto e a ancestralidade de Clementina de Jesus em sala de aula. A partir dela é possível analisar a estética do corpo e a história do negro brasileiro na perspectiva da desconstrução do discurso racista. Como já aponta Munanga, no artigo *Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?*¹⁵⁹ o país oferece o melhor exemplo do encontro das diversidades étnicas e culturais: os povos indígenas (primeiros habitantes desta terra), os aventureiros, os colonizadores e os africanos escravizados.

¹⁵⁹ Artigo publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, nº 62, p. 20-31. Dezembro de 2015 – disponível: < <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n62/2316-901X-rieb-62-00020.pdf> >.

Mas as resistências identitárias das matrizes culturais do Brasil continuam a se manifestar através dos preconceitos culturais e raciais e pela intolerância religiosa. Desenvolver uma pesquisa sobre Clementina e seu canto pode apontar caminhos para trabalhar na escola a mitologia africana e todas as implicações que a filosofia da ancestralidade já desenvolve no campo da educação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4ª ed. São Paulo: DIFEL, 1980.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira: Ed. Univ. S. Paulo, 1971. 2v.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1)
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, cadê você?*. Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 5ª Reimpressão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- CARVALHO, José Jorge. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: José Olympio, 1943.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Clementina: uma nova estética*. In: COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.
- _____. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Clementina de Jesus*. In: COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.

- _____. *Rainha Quelé: 100 anos*. In: COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Carmen: uma biografia*. São Paulo : Cia das Letras, 2005.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- CLEMENTINA de Jesus: Rainha Quelé. Direção: Werinton Kermes, Brasil, 2011. DVD.
- COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1966.
- DAVINI, Silvia. Voz e palavra: música e ato. In: MATTOS, Cláudia Neiva et alli (org). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 307-315.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDÁ, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- DU BOIS, William. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro : Lacerda Ed, 1999.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERRARO, Alceu Ravello. *História quantitativa da alfabetização no Brasil*. Disponível em: <http://www.didacticasespecificas.com/files/download/1/articulos/Alceu_Ravello.pdf> Acesso no dia 14 de janeiro de 2014.
- FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c. 1790. c. 1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Ed. Alpiarça-Portugal: 1997.

FRIAS, Lena. *A saga de uma rosa negra*. In: COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.

GARRAMUÑO, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Lisboa: Presença, 1973-1975.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *História e memória II*. Campinas: Unicamp, 1992.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Ática S.A, 1992.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LOBO, Tânia; OLIVEIRA, Klebson. *África à vista* (livro eletrônico). Salvador: EDUFBA, 2009.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. São Paulo : Pallas, 2005.

_____. *O canto banto de Quelé*. In: COELHO, Heron. *Rainha Quelé, Clementina de Jesus*. Valença (RJ): Editora Valença S.A, 2001.

_____. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. Brasília: Liber Livro Editora, 2010.

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

MACHADO, Vanda. *Tradição oral e vida africana e afro-brasileira*. In: SOUZA, Forentina 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 março de 2014.

- MARTINS, Daniela Maria Barreto. *A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: o que pode um grupo*. Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PósColoniais. Vol. 1, nº 01, jan-jun 2001, ISSN 2179-7501. Disponível: <<http://www.nucleodecidadania.org/revista/index.php/realis/article/viewFile/6/4>> Acesso em 20 junho 2015.
- MOORE, Carlos. *Racismo & sociedade: novas bases epistemológica para entender o racismo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- MORAES, Fabiana. *No país do racismo institucional: dez anos de ações do GT Racismo no MPPE*. Recife: Procuradoria Geral de Justiça, 2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A.; GROSSBERG, Lawrence. *Estudos culturais: uma introdução*. In: TOMAZ, Tomaz (org.). *Alienígenas na sala de aula. Uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1998.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012.
- _____. *A epistemologia da ancestralidade*. Revista Entrelugares – Revista de Sociopoética e abordagens afins, ISSN 1984-1787, 2009 – Disponível: <<http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf> > acesso em 18 de setembro 2015.
- _____. *A ancestralidade na encruzilhada*. Curitiba: Editora Grafica Popular, 2007.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil – demopsicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. *Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade*. Revista Vozes . Rio de Janeiro, nº 6. 1994.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento*. Dissertação do PPGLB da UFSC, 2003. <<https://www.youtube.com/watch?v=55KxiI2vWPU>> Acesso em 28 de janeiro, 2014.

SILVA, Carlos Alberto Silva da, SÁ, Jussara Bittencourt de. *A fronteira entre presente e passado na velha guarda da Embaixada Copa Lord e o hibridismo cultural no samba*. Revista Querubim, ano 10/2014.
<http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/images/arquivos/artigo_velha_guarda_da_embaixada_copaLord_jussara_bitten_court_de_s.pdf> acessado no dia 10 de maio 2016.

SIQUEIRA, Maria de Lourde. *Negros do Sul: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná – Lá também tem*. Caderno de Educação, Ilê Aiyê, Projeto de Extensão Pedagógica. Salvador: Via Direta Comunicação e Editora, 2012.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso*. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade*. São Paulo: Odysseus Editora, 2003

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Costumes em comum*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo : Via Lettera : Fapesp, 2003.

VALENTE, VALDEMAR. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo, Ed. Nacional 1976.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador : Corrupio, 2002

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 1995.

WA MUKUNA, Kazadi. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade, 1780-1950*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC. 2000.