

## **CLEMENTINA DE JESUS: pessoa-poesia e o aprendizado biográfico**

## **CLEMENTINA DE JESUS: person-poetry and biographical learning**

Míriam Cristina Carlos SILVA<sup>1</sup>  
Gustavo de CASTRO<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma leitura compreensiva das narrativas sobre Clementina de Jesus (1901-1987), sob a hipótese da pessoa-poesia como um complexo centro catalisador e irradiador de saberes. Mediante o cotejo de suas biografias, perfis, crônicas, documentários e materiais de arquivo, entendemos o estudo biográfico como processo de mediação e aprendizagem da experiência, devido à sua natureza narrativa e pedagógica. As considerações apontam para a construção de um perfil que sugere, a partir da vida de Clementina de Jesus, um aprendizado do diálogo com as diferenças.

**Palavras-chave:** Biografia, Clementina de Jesus, Pessoa-poesia.

**Abstract:** This article proposes a comprehensive reading of the narratives about Clementina de Jesus (1901-1987), under the hypothesis of the person-poetry as a complex catalyzing center and radiating knowledge. Through the comparison of their biographies, profiles, chronicles, documentaries and archival materials, we understand the biographical study as a process of mediation and learning from experience, due to its narrative and pedagogical nature. The considerations point to the construction of a profile that suggests, from the life of Clementina de Jesus, a learning of dialogue with differences.

**Keywords:** Biography, Clementina de Jesus, Person-poetry.

### *Introdução*

Entre 2010 e 2012 realizamos entrevistas a convite do jornalista Werinton Kermes para o documentário *Clementina de Jesus: Rainha Quelé*, lançado em 2012, no circuito de festivais daquele ano. Chamaram a atenção, à época, os depoimentos dos artistas que conviveram com Clementina, pois é unânime a narrativa sobre o magnetismo, a performance sedutora, a beleza das roupas, o estranhamento e o encantamento provocados por sua presença nos palcos e fora deles. Os depoentes destacam a qualidade da voz de Clementina de Jesus e o modo sempre amável com que a cantora se relacionava, fosse com conhecidos ou estranhos.

Instigados inicialmente por essas entrevistas, em 2023, iniciamos uma nova pesquisa, com ênfase para o campo biográfico. Neste artigo, a partir do cotejo

---

<sup>1</sup> Míriam Cristina Carlos Silva; doutora; Universidade de Sorocaba; pesquisa regular Fapesp; miriamcristincarlos@gmail.com; <http://lattes.cnpq.br/4765974862523886>; <https://orcid.org/0000-0002-6162-332X>.

<sup>2</sup> Gustavo de Castro; doutor; Universidade de Brasília; [gustavo.castro@fac.unb.br](mailto:gustavo.castro@fac.unb.br); <http://lattes.cnpq.br/8544052996023384>; <https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>.

entre as biografias da cantora (Bevilaqua *et al.*, 1988; Frias, 2001; Castro *et al.*, 2017), as crônicas de Hermínio Bello de Carvalho (2015; 2023) e dois documentários (Kermes, 2012; Rieper, 2018), notamos a construção de um perfil que confirma os depoimentos tomados nas entrevistas para o documentário de Kermes (2012) e reforçam um imaginário associado à uma força poética e à ideia de mãe, terna e amorosa, a exemplo do que expõe a pianista Irma Ametrano: “Ela passava uma ternura incrível. Eu a adorava pessoalmente. Era muito carinhosa com a gente. Eu gostava de beijá-la. Tinha uma pele doce, tão bonita” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 69).

Além dos materiais biográficos, foram consultados os arquivos do SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional), que apresenta 381 registros para o termo “Clementina de Jesus”, quando pesquisado de forma livre, sem marcação para filtragem. Utilizando o filtro do sistema para Arquivo Digital, temos 314 registros, em que aparecem fotografias, dossiês do Serviço Nacional de Informação, letras de músicas enviadas pelas gravadoras para a Censura, matérias publicadas em jornais, entrevistas, além de fichas de mídias não acessíveis facilmente, tais como rolos de película cinematográfica. Também pesquisamos o acervo do MIS, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, e constatamos de que se trata do arquivo mais utilizado nas biografias (está presente em todos os textos selecionados para este trabalho, com exceção dos de Hermínio Bello de Carvalho), especialmente quanto aos materiais dos acervos Almirante, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Depoimentos para a Posteridade, com entrevista de Clementina de Jesus a Ricardo Cravo Albim.

Fazemos uso das noções de biografia de André Maurois (2024), Manuel Alberca (2021), Leonor Arfuch (2010) e Anna Caballé (2021). Ainda que outras abordagens sejam possíveis, optamos por esses autores por sua compreensão da biografia como um sistema complexo, aberto, múltiplo e polirreferencial. Segundo Alberca (2021), o problema biográfico visa relacionar objetividade e subjetividade, ficção e não-ficção, literatura e história, continuidade e descontinuidade, comunicação e silêncio ou incomunicação. Exploramos a hipótese de pessoa-poesia, que nos auxilia na observação das camadas do perfil de Clementina de Jesus, composto no entrelaçamento entre música, religiosidade, comunicabilidade, festas e cotidiano, que se alternam ora em “estado poético”, ora em “estado prosaico” (Morin, 1998). Paz diferencia poesia (modo de ser) e poema (obra), e Morin iguala a poesia ao poeta;

pois compreende o ser humano “suficientemente poeta para estar aberto aos encantamentos da natureza” (Morin, 2017, p. 16), que “viver é viver poeticamente” (Morin, 2005, p. 138) e pressupõe uma “arte da vida” (idem). Para Castro e Dravet (2014, p. 13), a poesia, em sua relação com a comunicação, é “mídia aberta por abarcar e dar passagem à universalidade dos saberes humanos”. Percebida neste artigo sob a hipótese da pessoa-poesia, Clementina exerce o papel de mediadora de saberes, por sua contemporaneidade atrelada à ancestralidade, à tradição. Trazemos, para a ideia de pessoa, a discussão de Silva (2017); o pesquisador angolano problematiza a noção de pessoa banto, em sua relação com o outro, na responsabilidade ante a comunidade a que se pertence e na participação ativa nos ritos do cotidiano. A noção dialoga com o que se observa na biografia de Clementina de Jesus, cuja sociabilidade se constrói na relação com os ritos e festas do catolicismo e das matrizes africanas, em comunidades nas quais havia uma população negra composta de origens e culturas muito variadas. A começar pelo grupo banto, provável origem de Clementina de Jesus, há uma enorme complexidade, pois se trata de um grande e variado grupo etnolinguístico, como destaca Spirito Santo: “Não fossem quase todas línguas aparentadas, fruto da convivência secular, estaríamos diante de uma babel, um mundo ininteligível, perdidos num cipoal de conceitos e sentidos inescrutáveis” (2016, p. 51).

Apresentamos o artigo em três partes: “De Tina à Rainha Ginga”, em que fazemos uma breve apresentação de Clementina; “Questão biográfica 1 – narrativas biográficas sobre Clementina”, em que analisamos o estado da arte dos estudos desenvolvidos até o momento e “Questão biográfica 2 – pessoa-poesia”, em que exploramos a hipótese homônima como contribuição aos estudos biográficos. Quanto à metodologia empregada, apostamos na pesquisa bibliográfica, biográfica e compreensiva.

### *De Tina à Rainha Ginga*

Clementina de Jesus foi uma cantora brasileira, nascida em 1901, na cidade de Valença, interior do estado do Rio de Janeiro. Criada entre a religiosidade católica e a ancestralidade das religiões africanas, era neta de ex-escravos por parte de mãe: “Isaac e Eva eram mucamos, escravos domésticos que trabalhavam em fazenda de café. Por parte de pai, era neta de pretos forros, Abraão e Tereza Mina<sup>1</sup>, de quem,

ainda muito pequena, escutou canções em línguas de nações africanas, provavelmente bantas, parte substantiva de sua herança musical” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 27).

O pai era violeiro, carpinteiro e capoeirista. A mãe, “Amélia de Jesus dos Santos ou Amélia Laura” (Frias, 2001, p. 27) era parteira e rezadeira, “escapou de ser escrava pelo benefício da Lei do Ventre Livre” (ibidem). Foi com a mãe que Clementina aprendeu ladainhas, jongs e “cantos de trabalho”. Concordamos com Jesus e Pereira (2020) de que chamar os vissungos como cantos de trabalho configura uma noção “*soft* folclórica”. São cantos de uma experiência duríssima; plenos de um sentido de comunicabilidade oculta e resistência. Devem ser chamados, portanto, de cantos de escravidão.

Paulo Baptista de Araújo Leite, o pai de Clementina, capoeirista e violeiro, trabalhou como carpinteiro na igreja de Santo Antônio do Carambita, localizada ao lado da casa onde viviam e na qual Clementina foi batizada. A casa onde viveu é citada no depoimento ao MIS:

Lá tem um corregozinho, que passava atrás, no quintal da minha casa, que era uma nascente com água clarinha, onde tinha um poço muito grande, que eu me lembro bem. De manhã, eu ia buscar água, que minha mãe mandava. Depois deste corregozinho, tinha uma subidinha, que passava a linha do trem. (dep. Clementina de Jesus 25.09.67 MIS) (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 19).

Nos depoimentos de Clementina é recorrente a linguagem terna, atravessada pelo passado e materializada em muitos diminutivos, que revestem suas memórias de delicadeza e fragilidade. É a menina que retorna, ou a mãe de seu passado, que lê a própria vida pelo prisma da poesia.

Por volta de 1910, a família de Clementina muda-se para a capital do Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. “[...] ‘Nós viemos pra Jacarepaguá [...]. Aí, meu pai vendeu tudo. Vendeu até galinha a 200 réis cada uma, meia dúzia de ovos por um tostão [...]. E com o dinheirinho que juntou, embarcamos para cá’ (Clementina 25.9.67 MIS)” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 21). Ali, amplia-se o círculo social da menina, que passa a estudar em um semi-internato católico, além de participar dos ranchos (embriões do que viriam a ser as escolas de samba) e pastoris (manifestações populares que envolviam cortejos com música e dança, a maior parte delas natalinas), comandados por João Cartolinha, um famoso mestre da época. Ganha o apelido de Quelé de um barbeiro da região, que gostava de

ouvi-la cantar. Mas é de se cogitar que Quelé possa ser uma abreviatura para Quelementina, forma de dizer Clementina, possivelmente resultante de uma bantuização, fenômeno linguístico descrito por Tinker (2000), ou seja, da confluência entre o modo de falar banto e o português, com a adição de vogais, como em durumindo, para dormindo; purugunta, para pergunta, verbos deliciosamente materializados por Clementina nos jongos, modas de viola, lundus, calangos, curimãs e benditos, como afirma Lélia Gonzalez, num “pretuguês maravilhoso” (2020, p.208).

Segundo os depoimentos de Clementina de Jesus, em 1967, ao MIS - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (Frias, 2001, p. 29), a música sempre esteve em sua vida, desde o canto ancestral que ouvia da mãe, passando pela liturgia católica da qual participou desde a infância, na igreja de Santo Antonio do Carambita, em Valença; depois, no orfanato Santo Antônio em que estudou, no Vale do Marangá; e daí em diante, nas festas da Penha e de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro; no samba de terreiro, em Oswaldo Cruz; nas batalhas de confete em Vila Isabel, onde conheceu Noel Rosa; nas escolas de samba que viu nascer, que ajudou a criar e em que foi liderança.

Em 1964, revelada pelo poeta, compositor e produtor Hermínio Bello de Carvalho, inicia-se a carreira de cantora profissional de Clementina de Jesus, que estreia com mais de 60 anos de idade (Carvalho, 2015), após um encontro com Hermínio, na Taberna da Glória. O poeta já a teria visto no Zicartola; restaurante e casa de shows fundada por Cartola e sua esposa, dona Zica. Ali Clementina realizou uma de suas primeiras apresentações: “Entrei numa roda de samba, comecei a cantar e todo mundo parou pra me ouvir. Ah, foi uma maravilha” (Castro *et al.*, 2017, p. 79). Sobre o encontro com Clementina, Hermínio afirma: “A taberna deu-me algo mais: a oportunidade de, em 1963, conhecer Clementina de Jesus e, a partir daí, questionar todos os códigos estéticos propostos e impostos por nossos colonizadores culturais” (Carvalho, 2023, p. 134). Ele passa a chamá-la de Mãe Quelé e de Rainha Ginga, que se refere à Ana de Sousa, rainha do Dongo (1624 e 1626). Para Hermínio, “Clementina era uma tribo, era toda uma África que a tinha guardada na garganta repleta de tambores” (Carvalho, 2023, p. 177).

É assim que, a convite de Hermínio Bello, Clementina sobe ao palco pela primeira vez, no espetáculo Menestrel, ao lado de Turíbio dos Santos, músico erudito, em

1964. Em 1965, Quelé se destaca no espetáculo Rosa de Ouro, com Aracy Cortes, Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Nelson Sargento. Bello de Carvalho relata o sucesso do espetáculo:

O público enlouqueceu, o público literalmente enlouqueceu. Clementina tinha no repertório uma coisa absolutamente de gênio, e o povo urrava, ninguém entendeu nada. Aquela preta velha linda no palco. Ela tinha um negócio bonito de mãos, ela cantava fazendo aquele negócio, e quando ela levantava para dançar aqueles partidos-alto, aquelas batucadas, aí o público vinha abaixo. O público se viu diante de uma coisa muito nova (Carvalho, 1988, p. 74).

Com projeção midiática e então reconhecida pelo público, em 1966, representou o Brasil no Festival de Artes Negras, em Dakar, no Senegal, e no mesmo ano, no Festival de Cannes. Sérgio Cabral esteve com ela em Dakar; afirma que os africanos ficaram extasiados: “Uma alucinação que eu nunca vi” (idem, p. 82). Ao término do espetáculo, as pessoas invadiram o palco, falando em dialetos, com Clementina agradecendo e convidando: “Vão lá na minha casa, na rua Acaú, no Engenho Novo” (ibidem). Muitos falavam em francês e em alemão. A própria Clementina afirmou: “Foi um delírio! Verdadeiro delírio. No final, todos nós tiramos até o sapato; eu e a Elizeth” (ibidem); referindo-se à Elizeth Cardoso.

Quando representou o Brasil em Cannes, foi convidada por Michel Simon, pesquisador de música brasileira, para participar do programa Aquarela Brasileira, na Rádio Difusora Francesa, onde cantou, de memória, uma versão da Marselhesa em português, aprendida na infância (Bevilaqua *et al.*, 1988), fato este que ganhou destaque nos noticiários do Brasil e nas entrevistas concedidas por Clementina, nas quais era recorrentemente questionada sobre como havia aprendido a versão em português da Marselhesa. Para Elton Medeiros: “Houve um certo comentário da atitude chamada inusitada, da Clementina cantar a Marselhesa, com uma tradução que ela sabia de muitos anos. É porque, é aquele negócio, a Clementina se atira, ela não se mantém num pedestal. Ela é uma figura muito simples” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 85). Se Clementina não temia lembrar o que aprendera no passado e, de forma espontânea, trazia as lembranças firmes em sua voz, também não temia inventar, como nos improvisos de partido-alto. Clementina atirava-se, mergulhava fundo no passado e voava no presente.

No final da carreira, debilitada por problemas de saúde, seguiu trabalhando em

condições precárias, vitimada por promessas não cumpridas pelas gravadoras e empresários. Faleceu após um derrame, em 19 de julho de 1987. Foi velada no Teatro João Caetano, acompanhada por poucos amigos: “Alguns não conseguiram chegar a tempo, pois seu sepultamento estava marcado para as 17:00 hs, porém, uma peça infantil deveria ser encenada às 16:00 hs, fazendo com que o féretro saísse antes da hora marcada” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 92). Para Bello de Carvalho, “a morte de uma Clementina equivalia ao incêndio de centenas de baobás, de uma parte de nossa floresta amazônica” (Carvalho, 2023, p. 247).

### *Questão biográfica 1 – Narrativas biográficas sobre Clementina*

Alberca (2021) compreende que as biografias são mestras de vida, porque aspiram a oferecer exemplos e modelos para que se possa encontrar nelas motivos para aperfeiçoar as nossas próprias vidas. Afirma que a leitura de biografias possibilita um olhar introspectivo, dado que o conhecimento sobre o outro nos enriquece e nos auxilia no autoconhecimento, a partir da alteridade. Acrescentamos que, no caso de Clementina de Jesus, além de aprendermos com a diferença, proporcionada por sua jornada pessoal, podemos ainda compreender mais sobre a história dos negros no Brasil, já que sua vida se assemelha a de muitos outros netos de escravos. E em se tratando de uma mulher negra, para as quais são raras as biografias escritas no Brasil<sup>2</sup>, esse aprendizado biográfico torna-se ainda mais necessário. Podemos experimentar um aprendizado sensível ao nos deixarmos atravessar por sua obra, por sua voz telúrica e por todos os coletivos que povoam suas letras, carregadas dos mistérios do sagrado, nos cantos de vida, morte e escravidão.

O estado da arte no campo biográfico nos mostra o livro de Bevilaqua *et al.* (1988), *Clementina, cadê você?*, biografia realizada entre maio e novembro de 1987. Além de entrevistas, as principais fontes citadas são o Museu da Imagem e do Som – MIS (Rio de Janeiro) e a TVE – FUNTEVÊ. Projeto de curto prazo, não esgota o tema, mas desde sua publicação, tem servido como referência a outros trabalhos. O prefácio de Hermínio Bello de Carvalho (1988) se destaca pela linguagem poética, que revela a relação afetuosa entre o poeta e a cantora. Há transcrições de áudio dos depoimentos de Clementina de Jesus ao MIS-RJ e uma entrevista da cantora feita pelos autores, com Quelé debilitada e com dificuldades de memória, cansada,

pedindo para encerrar a conversa e que já havia dito tudo o que queriam, que seu desejo era cantar. Nessa mesma entrevista, há intervenções da filha Olga, que busca auxiliar a mãe em algumas respostas. Chama a atenção a restrita presença de depoimentos de familiares, embora sempre sejam tomados depoimentos de amigos e artistas com os quais conviveu.

O livro de crônicas de Hermínio Bello de Carvalho (2015), *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*, é um conjunto de textos selecionados de publicações anteriores. Clementina de Jesus é mencionada em episódios que revelam o “encantamento” exercido pela cantora no público e na crítica; há narrativas engraçadas, a exemplo do fato de que ela não gostava de linguagem chula. Quando muito se permitia chamar de “bibiu o que era pênis” (idem, p. 161). Clementina, ao subir as escadas para visitar Hermínio em seu apartamento, é provocada por ele: “adivinha quem veio me visitar? Dona Ivone Lara!”; ao que ela responde: “Grandes merdas”. Em outra situação, Clementina pronuncia um sonoro “merrrrdaaaa” ao tomar um banho de lama quando um carro passa. Entre as páginas 79 a 86, está “Sova de Beijos em Clementina” (expressão usada por Albino Pé Grande), com quem viveu uma relação de imenso amor e cumplicidade, incluindo-se grandes bebedeiras e muita festa. É exposto o impacto causado na cena musical: “A crítica foi, em geral, avassaladora. O severo crítico Andrade Muricy, presidente da Academia Brasileira de Música, classificou-a de extraordinária, e não foram menores os outros elogios” (Carvalho, 2015, p. 79). Ele fala ainda sobre o sincretismo de Quelé: “Cresceu assim, num misticismo estranho: ouvindo a mãe rezar em jeje nagô e cantar num dialeto provavelmente iorubano, e ao mesmo tempo apegada à crença católica” (idem, p. 81). Embora Carvalho mencione rezas em jeje nagô e dialeto iorubano, e ainda que a vida e as referências de Clementina tenham sido tecidas em uma diáspora de múltiplas origens, a maior parte das pesquisas afirmam e comprovam sua origem banto<sup>3</sup>. O autor relata que ela: “Cantou duas vezes nas sessões de candomblé e partido-alto realizadas na Visconde de Itaúna, onde morava a legendária Tia Ciata” (ibidem). Conta sobre a ida de Clementina ao Festival de Cannes em Paris: “Clementina destoava de todas exatamente pela elegância sóbria: em brancas rendas *guipure*, o coque com um pequeno engaste em pérolas” (idem, p. 82). No mesmo Festival, Turíblio Santos e Vinícius de Moraes testemunharam um embaixador que se apresentou à Clementina:

“- Muito prazer, embaixador.  
(Alguém sussurra ao seu ouvido: ‘Ele não fala português,  
Clementina’)  
- Me desculpe: muito prrrazerrr, embaixadorrr” (ibidem).

*Passageiro de relâmpagos: crônicas friccionais e perfis inexatos*, também de Hermínio Bello de Carvalho (2023), traz perfis relacionados à música popular brasileira, em um trabalho de rememoração que conjuga “o lembrado, o vivido e o imaginado” (Carvalho, 2023, p. 8). No perfil “Mãe Quelé”, conta que hospedou Clementina para que ela pudesse se curar de uma gripe: “Hospedar uma rainha não é fácil” (idem, p. 252). No texto, chama-a de “Pixinguinha de rendas” (ibidem), devido à semelhança de feições entre ela e o músico. Fala que: “Sempre de saltos altíssimos, e sobre eles o que dançava e sapateava não se pode descrever. Sapateava, sambava literalmente – fazia uma súbita *fermata* corporal e saltava, a sensação era de que levitava por alguns segundos no ar, um *stop motion* na linguagem cinematográfica” (idem, p. 253). Hermínio ressalta o quanto a cantora era gentil: “No trato, sempre doce” (idem, p. 254); “Já era uma celebridade, mas não se dava conta disso” (ibidem); “Flor de delicadeza, educação” (ibidem). Em Paris, hospedada em um luxuoso hotel, Clementina fazia a própria cama para que não a julgassem desleixada, talvez a insistência do gesto de servir e quase nunca ser servida. Hermínio deixou com ela um caderno para que anotasse as músicas de que se lembrasse. Voltando à casa de Quelé, viu que o caderno continha receitas, contas, listas de compras e nenhuma música.

*Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*, produzida por Castro *et al.* (2017) é resultado de um TCC - Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo, na Universidade Metodista de São Paulo. Utiliza fontes bibliográficas e documentais, material audiovisual e entrevistas realizadas pelos autores. Castro *et al.* (2017) dá grande relevo ao contexto histórico, porém, parte das fontes não é referenciada, o que dificulta rastrear com precisão os dados. O livro repete fontes anteriores, tais como Bello de Carvalho e o MIS/RJ. Hermínio chega a ser tão monumentalizado quanto a própria Clementina. Algumas entrevistas parecem ter sido feitas pelos autores, quando na verdade são fontes secundárias.

Já a obra organizada por Coelho (2001), *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*, traz textos de Lena Frias, Hermínio Bello de Carvalho, Nei Lopes e Paulo César de Andrade. Lena Frias faz a gênese de Clementina como cantora, descreve a reação do público em suas primeiras aparições nos palcos e nas mídias, trata da recepção da

crítica e das reações mundo afora, assim como descreve a relação com Albino Pé Grande e as homenagens recebidas por Clementina em vida e após a sua morte, realizando, no formato perfil, uma síntese da vida e obra da cantora. Hermínio Bello de Carvalho trata das rupturas estéticas provocadas pela presença de Clementina na música popular brasileira e avalia o significado de sua presença na cultura nos anos 2000. Nei Lopes expõe as origens banto de Clementina; Paulo César Andrade elenca a discografia completa. O livro ainda oferece depoimentos de personalidades da música, do jornalismo e da cultura (alguns apenas assinados, sem fonte precisa).

O livro de Silva (2022), *Vamos saravá! As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus*, é fruto de um mestrado que avalia as tradições afro-brasileiras na obra de Clementina. Embora não se trate de uma biografia, compôs o estado da arte por se tratar de um livro de abordagem histórica em que o nome da cantora aparece no título, sugerindo que os dados biográficos serão importantes para a contextualização da questão norteadora da pesquisa, o que de fato ocorre, com o mérito de que a biografia aponta para um contexto maior, o da realidade dos negros no Brasil, especialmente aqueles da região do Vale do Café, que compreende parte dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Destaca-se a entrevista de Luiz Antonio Simas, que auxilia a compreender a partir da biografia de Clementina a história do samba carioca. O livro recupera as relações entre música e religiosidade afro-brasileira, no Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX. Trata da trajetória da cantora em um universo fonográfico heteronormativo, masculino e branco. Analisa as letras das músicas gravadas por Clementina e suas relações com as culturas banto e jeje-nagô. A autora fala sobre a desmacumbização / desafrikanização operadas pela indústria do samba.

O documentário *Clementina* (2018) foi dirigido e roteirizado por Ana Rieper e oferece imagens raras da cantora, assim como uma ampla contextualização de suas origens banto, com destaque para Valença, onde nasceu, no Vale do Paraíba. Já o documentário *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*, de Werinton Kermes (2012), teve o objetivo de colher impressões de artistas que conviveram com Clementina: Paulinho da Viola, Cristina Buarque, João Bosco, Lecy Brandão e Martinho da Vila, que somam seus relatos aos de artistas que não a conheceram pessoalmente, mas admitem a importância do legado da cantora e sua influência, como Monica Salmaso, Paula Lima e Heron Coelho. Há uma convergência nesses relatos relativa ao fascínio que ela exercia sobre o público.

Aparecem imagens de shows e entrevistas concedidas pela cantora, com destaque para o programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro na TV Cultura.

Além da leitura e cotejo do material biográfico, realizamos um levantamento no Sistema de Informações do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, no qual localizamos três processos sigilosos / confidenciais em que o SNI (Serviço Nacional de Informação), da ditadura militar brasileira (1964-1985), informa ao Ministério da Justiça sobre três shows colocados sob suspeita, nos quais Clementina de Jesus figura na lista dos artistas: o Show da Volta, de 1979, realizado em homenagem à volta de Luiz Carlos Prestes ao Brasil e organizado, segundo o documento, “por elementos do proscrito partido comunista brasileiro”; o segundo, o Show da Anistia (1979), com arrecadação destinada a exilados retornados ao Brasil e presos políticos libertados; e o terceiro, em 1982, no Festival Nacional de Mulheres nas Artes, ocasião em que o público gritou “Abaixo a ditadura” e onde foi “defendida a liberação da mulher e o sistema socialista, não tendo havido ataques ao Regime e ao Governo”. Neste mesmo arquivo, encontramos material fotográfico oriundo do jornal *Correio da Manhã*, uma participação de Clementina no Festival de Águas Claras, em documento no qual o SNI registra o público participante como “hippies desocupados” e um artigo de 1969, de um jornal da cidade de Ribeirão Pires, em São Paulo, chamado *A Imprensa*. Nele, Alvaro Frederige, provavelmente um articulista do jornal local, assina o texto no qual “conversa” de forma imaginária com Clementina sobre temas diversos, inclusive sobre racismo, pedindo-lhe a bênção e chamando-a de mãe:

MÃE CLEMENTINA, você não sabe mas havia em você enquanto cantava, dando o seu recado musical, um halo de santidade, um halo de pureza que só os autênticos artistas que fazem da sua apresentação um sacerdócio, que em sua ação jogam tudo do seu. . . Mas acontece que você já não é uma jovem vibrante, você não estava de mini-saia, você não tinha um sorriso bonito... você, MÃE CLEMENTINA, só tinha um halo de santidade (Frederige, 1969, p. 3).

A partir da leitura de Frederige, percebe-se um exemplo de que a imagem da mãe preta, contida na primeira biografia e continuada nos textos posteriores, compunha até mesmo a percepção daqueles que não conviviam com Clementina – caso de Frederige, que a conhecia apenas pela televisão. O jornalista, no diálogo imaginado tecido com Clementina, deixa claras as condições distintas da artista, na relação com as cantoras da época, ao apontar ausências de certos valores

midiáticos: não há jovialidade, tampouco uma beleza padronizada ou um figurino erotizado. O texto destaca elementos também presentes nos documentários, nas biografias e crônicas, tais como a performance e o canto atrelados a uma espécie de aura de autenticidade, de santidade, de conexão entre a entrega total da cantora para o ato de cantar e a presença do sagrado.

### *Questão biográfica 2 – Pessoa-poesia*

Em diálogo com Octavio Paz (2012), compreendemos que a poesia difere do poema. Enquanto a poesia é vista como um estado do ser e uma forma de ver o mundo, o poema é uma estrutura literária. A poesia não está presa à forma do poema; pode estar em um quadro, uma paisagem ou uma pessoa, de modo que podemos concluir sobre a existência de pessoas poéticas, o que nos sugere o termo pessoa-poesia.

Amparados em Morin (1998), vemos como finalidade da poesia a de nos colocar em estado poético, que é o avesso (ou complemento) do estado prosaico, funcional, operacional e pragmático. A poesia nos coloca em um estado dizente (Castro; Dravet, 2014, p. 11). Da mesma maneira, a hipótese da pessoa-poesia sugere essa capacidade dizente, quando, de modo econômico, como apontado por Lotman (1978), condensa em um gesto, em poucas palavras, camadas e camadas de sentido. Como exemplo, Clementina de Jesus, que ao ser questionada por Sidney Miller sobre o que haveria para o jantar, responde: “Tudo” (Coelho, 2001, p. 75), com a força poética da síntese, que pode ser interpretada de várias maneiras: Tudo o que se tem. Tudo o que é preciso. Tudo o que é possível. Tudo – com tudo o que possa significar e ainda mais. Camadas que se sobrepõem e que não se esgotam. A resposta de Clementina revela-se poética, ou, na concepção de Castro e Dravet (2014, p. 13), Clementina se faz uma mídia aberta, capaz de dar passagem aos saberes diversos, assim como de aprofundar a relação do homem com a natureza aberta e relacional das coisas. Os autores afirmam que a vontade de poesia inclui o inesperado, o desconcerto, a metáfora e a complexidade de criação (idem, p. 9).

Entendemos que uma pessoa-poesia é aquela cujo próprio corpo é mídia aberta, arquivo de memórias, na medida em que esse corpo dá passagem a saberes que integram o que parece cindido ou oposto. Ainda que Clementina de Jesus se proclamasse católica, sua corporeidade encarnava traços de uma África plural,

marcada pela imanência do sagrado, a ser celebrado, e que come, bebe, dança e gesticula como forma de alcançar os outros, em uma sociabilidade que busca o prazer de estar entre os seus, no momento presente, mas que também guarda a possibilidade de reencontrar os ancestrais. Não à toa, afirmava-se católica, misseira, mas cantava pontos, jongos, com gestos das mãos que pareciam voar e levar o público ao transe. Vestia-se de branco e usava turbantes.

Castro e Dravet (2014, p. 13) definem a poesia como “arte catalisadora e irradiadora de ideais, estilos de vida, sentimentos, utopias e obras; a arte como ofício e destino, como ciência e repertório cultural e, finalmente, como elo primordial entre o homem e a natureza”. Podemos ver a pessoa-poesia Clementina de Jesus como um centro catalisador de mundos, culturas, tempos, pessoas e narrativas, uma espécie de semiosfera (Lotman, 1978) na qual pululam signos diversos, um microcosmo da diáspora do negro no Brasil, pois sua trajetória pessoal permite ver a de tantos outros filhos e netos de escravos.

Clementina de Jesus tornou-se conhecida a partir da sua revelação ao público, por meio do mundo da música. Os relatos apontam para um exercício do poético que perpassa tanto o campo da arte, quanto o do cotidiano da cantora, no qual arte e sagrado não se separam, já que muito antes de que ela se tornasse artista das mídias, na coleta dos relatos biográficos, aparece a sua profunda relação com a música e a religiosidade desde a infância. No convívio familiar, tornou-se depositária de um conhecimento ancestral, que ao ser posto em sua voz, dá passagem a saberes vindos de outros tempos e outros espaços, a África de seus avós, dos ancestrais e de toda uma população trazida à força para viver no Brasil a tragédia da escravidão.

Outra forma de ser e estar na poesia, por parte de Clementina de Jesus, foi a partir de sua possessão poética, por meio de sua expressão estética – na voz singular, que rompeu com o estilo da época na música popular brasileira. Dotada da força da eclosão criadora, do novo, próprias da poesia, rompeu padrões etários para o artista, já que se tornou cantora profissional somente após os 60 anos. Rompeu padrões de gênero, por ser mulher e cantora de partido-alto, o que a fez abrir caminhos possíveis para outras mulheres no universo masculino do samba. Rompeu, com o partido-alto, o conceito moderno de autoria, já que se trata de um gênero construído coletivamente, ao incorporar transformações geradas pelo contínuo gesto de improvisar nas rodas, parte do cotidiano das populações negras no Rio de Janeiro de sua época. Rompeu padrões por trazer o canto de tradição oral,

quando entoava jongs e cantos de escravidão, guardados em sua memória, para o convívio dos músicos profissionais e para as gravadoras.

Com todas essas características, as quais demonstram uma profunda ligação com a ancestralidade e o coletivo, Clementina compôs as redes de proteção da identidade, da sociabilidade, da sobrevivência e da resistência dos negros em diáspora no Brasil. Mas também construiu a sua própria identidade como cantora, conhecida pela voz potente, por seu magnetismo no palco, por atirar-se sem medo, nas entrevistas, na interpretação de músicas compostas por João Bosco, Paulinho da Viola, Matinho da Vila, entre outros. Em seu convívio com diferentes segmentos e classes sociais, relacionou-se, de acordo com os relatos, de forma amorosa, intensa e acolhedora. E transitou com desenvoltura entre mundos distintos, inclusive o do conservadorismo católico, das religiões de matrizes africanas, nas quais, assim como na poesia, há menor separação entre a realidade mítica

/ mágica e a realidade cotidiana, somada à cultura das mídias.

Clementina, que se declarava católica, fechou o corpo para agradar à comadre (realidade cotidiana) e ao mesmo tempo, aceita a realidade mágica ou mítica, ao afirmar: “nunca me aconteceu nada”, em depoimento a Ricardo Cravo Albin, ao MIS do Rio de Janeiro:

(Ricardo) – E sobre aquele lanho que fizeram em você?

(Clementina) – Eu estava na casa da minha comadre. Aí pegaram... Uma cerimônia muito bonita que ela faz no primeiro dia do ano, meia-noite. Todo mundo foi fazer uma seita, essa obrigação. Diz ela que era pra fechar o corpo. Aí todo mundo levou uma cruz no peito. A minha está bem visível, na mão dá pra ver longe, nas costas e no peito dos pés. Dizem que era pra fechar o corpo. A mim nunca aconteceu nada. Até a data presente não aconteceu nada. Que seja por isso, não sei...deixei fazer porque estava lá... e depois eu dependia da minha comadre. Eu e minha mãezinha não tínhamos ninguém, de maneira que eu deixei fazer (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 119).

Clementina foi capaz de congrega, ao invés de separar, de dialogar com campos aparentemente opostos, de exercitar de forma plena a empatia e a inclusão das diferenças. Se é possível, por uma concepção romântica ou moderna (e literária) de poesia, separar poesia e poeta, também é possível pensar com Morin (2005) que todos os homens podem se tornar poetas ao fazer da própria vida poesia – uma arte da vida. Castro e Dravet (2014, p. 11) falam do poeta como “... o arauto, o aedo, o louco, o sábio, o profeta ou o conselheiro”. Clementina exerceu, ou a enquadraram,

por meio das narrativas tecidas sobre ela, como alguém no exercício desses papéis – arauto – abrindo, com sua voz, um portal para outro tempo e outro continente. Ao mesmo tempo, sua imagem encerra o louco, carregada de uma aparente inocência e ingenuidade (como ao arrumar a cama no hotel em Paris), de deslocamento (quando mesmo sendo uma estrela em Cannes, arrumava a cama, acostumada a servir, pois foi empregada doméstica por décadas), nas situações cômicas retratadas sobre ela; mas também aparece a figura do sábio, profeta e conselheiro – a preta velha e sábia, portadora de conhecimentos ancestrais, que existiu e resistiu, inclusive nas mídias, por meio do seu canto (e de seu corpo e performance). Se a poesia é um estilo de vida, que toma a arte como ofício e destino, é importante notar que Clementina não encara a música como ofício, porque até a sua revelação, na década de 60, seu trabalho havia sido a atividade de empregada doméstica. Possivelmente, esse ofício, exploratório e precário, mal remunerado, não trazia à Clementina o prazer e a alegria que lhe eram proporcionados pela música. No exercício solitário de ser doméstica, na casa de alguém fora de seu círculo social, Clementina vive o trabalho como labuta, como interrupção dessa sociabilidade festiva junto dos seus. A música é motivo de alegria, festa, redenção e convívio. Diferente da atividade de doméstica, a música amplia as suas relações e eleva o seu *status* social, pois é pela música que passa a ser chamada de rainha, ainda que isto não se converta em ganho financeiro. A música é a forma primeira para que Clementina exerça a poesia em sua pessoa, em seu estado pleno, de inteireza. Mas até mesmo para ela, parece estranho, desviante ou inadequado que um trabalho, o de cantar, apresentando-se nos palcos, possa ser realizado em estado de poesia. Esse estado de poesia pode ter se tornado raro ao final da vida, quando a necessidade de cantar para sobreviver desafiou o corpo adoecido. Quando as entrevistas exaustivas eram respondidas com impaciência.

Castro e Dravet explicam que: “O padrão técnico científico valoriza a disjunção que separa a poesia dos demais conhecimentos” (2014, p. 13). Para os autores, “esse padrão vigora ainda hoje em muitos ambientes científicos, de modo que falar do poético, do estético e da poesia de forma geral ainda é visto como um discurso da ordem do devaneio e do onírico” (idem). Nesse sentido, é plausível que ao se tratar da hipótese de pessoa-poesia se compreenda essa possibilidade de existência restrita ao campo do onírico e do devaneio, e não como uma força transformadora pessoal, radical, que também perpassa o campo ético, ao convidar a

uma existência criativa e disruptiva, com a qual podemos aprender uma outra história, sob outros pontos de vista.

Castro e Dravet falam sobre a poesia como “... o padrão de interações complexas” (2014, p. 16). A biografia de Clementina pode ser lida a partir de um padrão de enorme complexidade, daí nossa hipótese de ela ser uma pessoa-poesia: mulher no universo masculino do samba e no universo branco da MPB; artista e velha na mídia de massa que celebra a juventude; preta e católica, mas uma católica que canta jongos, pontos e fecha o corpo; de origem banto, em um Rio de Janeiro que abriga também negros da Bahia, de origem sudanesa / iorubá e vinda do samba rural, que se fez no samba urbano. Transitou entre Portela e Mangueira e, aclamada como artista, terminou a vida em derrocada financeira. Vale lembrar que para a poesia, ainda com Castro e Dravet, “a instabilidade pode gerar singularidades” (2014, p. 16). Clementina não rompe com sua tradição africana – mas rompe com o que está posto naquele momento pela indústria musical brasileira. E acrescenta a sua marca autoral, tornando-se ela mesma poesia, por sua aparição poética nos palcos.

Além de problematizarmos a noção de poesia, para uma hipótese de pessoa- poesia, é necessário problematizar a própria noção de pessoa, compreendendo-a como uma construção cultural. A pessoa de Clementina de Jesus pode ser aproximada da noção de muntu, da língua kikongo, com variantes em outras línguas banto (mutu; ntu). “A ideia de pessoa, entre os bantu-kongo, está totalmente associada à concepção de que a cabeça (ntu) determina o ‘ser de modo humano’” (Santos, 2019, p. 122). Segundo Silva (2017, p. 9): “Para alguns círculos africanos, o muntu não pode existir fora da comunidade, ele só tem valor e significado quando encontrado e compreendido na sua comunidade”. Silva (2017) explica que, diante deste contexto, não há espaço para a solidão, pois esta significa a morte, já que o sujeito se realiza enquanto ser social, na relação com o outro, que torna o indivíduo pessoa a partir do saber conviver, ao se envolver nas ações sociais importantes: funerais, reuniões e ritos religiosos. Silva (2017, p. 13) explica que:

O muntu afirma a sua relação ética não só com o presente, mas também com o futuro e o passado: com o presente porque é nele onde traçamos o nosso destino, a realização dos nossos actos, com o passado porque lá estão os antepassados, e com o futuro porque o muntu sonha que o amanhã será de sucesso. Para que este facto

possa acontecer é necessário fidelidade à tradição, ao passado, a tudo aquilo que foi negado pelo colonizador, e deve ter como fim último o bem da comunidade.

A pessoa-poesia Clementina de Jesus viveu intensamente ligada aos seus, envolvida em festas, ritos relacionados às religiosidades católica e de matrizes africanas. Cantar era seu modo de comunicar, de se conectar ao outro, ao passado e de projetar o futuro. Clementina cantava a própria vida – a dela, e a de muitos além de si, pois como pessoa, *untu*, trazia em seu canto séculos e multidões. Este canto esteve “aberto”, comportou o novo, quando assimilou, depois das tradições rurais, os folguedos e o samba das comunidades nas quais viveu e nas que frequentou, nos pontos aprendidos nos terreiros e com os avós e a mãe e, mais adiante, nas marcas autorais dos músicos da MPB.

A música está com Clementina desde a infância, faz parte de seu cotidiano. A música que é aprendida e cantada, a música criada não é vivida sozinha. Com o grupo familiar Clementina convive com um passado que não é apenas parte da memória daquela família mas de uma comunidade maior. Negros e escravos conjugam a memória de seus antepassados e as transformações sociais dadas pelas novas condições de vida, fazendo desta combinação a identidade de um grupo (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 15).

Quando a família de Clementina se mudou para o Rio de Janeiro, o pai se tornou zelador em uma escola e, pelas regras da época, não podia mais receber visitas à noite para encontros “animados pela sua viola” (idem, p. 31). Preferiu demitir-se a se apartar do que era “a diversão predileta da família”, que existia no convívio com os seus.

A noção de poesia, atrelada à noção banto de pessoa, feita no tecer das relações, está próxima do que Castro e Dravet (2014, p. 41) definem como “centro catalisador e irradiador do pensamento, da estética e da vida”. Clementina, como pessoa-poesia, vive a inseparabilidade do ato de cantar de seu cotidiano. Ao mesmo tempo, experimenta a criação artística como marca de sua individualidade: “minha voz era um estrondo” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 16). Seu timbre, classificado como contralto por falta de uma definição melhor que se adequasse à sua singularidade, suas vocalizações, a pronúncia perfeita das sílabas, seus erres marcantes, vibrantes e arrastados, deram-lhe uma marca autoral inequívoca. Essa voz se soma a um corpo poético e pleno, inteiro no canto da figura complexa, pois sendo mulher, negra e velha, viveu três categorias que irrompem no cenário de elite da música

popular brasileira da década de 60 como um abalo. Os relatos sobre ela demonstram que, desde a infância, exercitou a abertura ao outro, em sua condição de “pessoa”, juntando amigos, filhos, netos em um mesmo espaço-tempo, ainda que sob a necessidade de constantes mudanças, que à semelhança da condição diaspórica de seus avós, fez com que sua família trocasse de lar e de pares diversas vezes. A cada movimento, Clementina soube reunir forças para voltar a pertencer. Sua ação no mundo, de acordo com sua biografia, permite o aprendizado de um viver gregário, poético, que aclama por não fragmentar a existência e sim por integrá-la. Ela, como pessoa-poesia, era o centro “catalisador e irradiador” de saberes.

Carlos Cachaça confirma a verve criadora de Quelé: “Clementina tinha uma cabeça. Eu não tinha cabeça, só escrevia, ela improvisava. Ela não era cantora, era cantadeira de jongo, de Partido Alto, de batucada” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 51). Essa cabeça permitiu-lhe criar, inclusive, nas adversidades, com senso de humor e sabedoria. Xangô da Mangueira relata que em uma ida a São Paulo, com Quelé, ficaram hospedados em um hotel próximo à rodoviária, em uma região de prostitutas e marginais. Quando saíram do hotel para o teatro, foram abordados por um policial, que solicitou documentos: “Clementina não conversou, começou a sambar. O policial não entendeu nada. Aí ela falou: - Sou Clementina de Jesus, meu filho, meu documento está no pé” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 90). Nei Lopes fala sobre o assombro de ouvi-la: “Eu, sinceramente, de início não soube bem o que era aquilo: não era rock, não era bolero, não era bossa-nova, não era nada daquelas coisas a que a gente estava acostumado. Mas o negócio é que aquilo me arrepiava todo e me dava vontade de chorar” (Bevilaqua *et al.*, 1988, p. 98).

Resistir com o corpo como documento, arquivo ancestral de tempos e espaços. Ser contemporânea, atualizando um homem negro, caso de Nei Lopes, com a lembrança de sua própria ancestralidade. Um aprendizado necessário a todos nós, inclusive o de questionar a recorrência do olhar etnográfico sobre sua obra, convidando a uma mirada sobre a pessoa-poesia, mais livre, como propõe De Matos, para quem:

À falta de ouvir Clementina com ouvidos livres (para lembrar os olhos livres que Oswald de Andrade reclamava no “Manifesto Antropofágico”) voltou-se para ela um olhar / ouvido etnográfico, que produziu observações pertinentes, mas também levou, em alguns casos, a uma espécie de folclorização de sua figura e de sua arte (De Matos, 2020, p. 263).

E resta dizer que na pessoa-poesia cabem as contradições, ambiguidades e incoerências. Os silenciamentos, ou a incomunicação. As biografias estudadas falam pouco da família, das razões para não se manifestarem, do afastamento de Hermínio Bello e Clementina no final de sua carreira, quando o neto, Bira, se tornou empresário da cantora, de posicionamentos políticos. Sabe-se por meio de poucos depoimentos de Hermínio, incluindo matérias no O Globo, que a família o acusou de apropriar-se do acervo de Clementina de Jesus. Há respostas de Hermínio, que acusa ironicamente a família de exercer a profissão de herdeira, assim como da responsabilidade por Clementina, no final da vida, continuar apresentando-se com a saúde fragilizada por pressão, já que era a responsável principal pelo sustento da família.

Há uma foto de Clementina de Jesus, acompanhada por João da Baiana e Donga, na Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968. Estar na foto sugere um posicionamento político que merece ser mais explorado.

Embora Clementina afirme não ter sofrido racismo em suas entrevistas, Caetano Veloso conta um episódio em que, no Teatro Paramount, em São Paulo, ao subir ao palco, Clementina de Jesus é vaiada. O cantor presenciou os gritos de “Fora, macaco”. E reagiu: “Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!” (Veloso, 1997, p. 164). Clementina pode ter silenciado episódios como este e como o do policial que a abordou por dor, por receio, por razões muitas. Rememorá-los, não equivale a expor uma ferida, mas serve como aprendizado de que as mazelas da escravidão e do racismo devem ser lembradas para que se aponte sua condição absurda de horror, para alimentar a vontade de luta. O samba nos pés de Clementina, visto como identidade, relatado por Xangô da Mangueira, revela seu estado de ser poético, demonstrando que a luta não exclui a alegria, que é também uma forma de resistência.

Sobre as facetas menos conhecidas de Clementina, no jornal O Globo, aparecem situações em que ela se demonstra irônica (Aldir Blanc serve a ela um café, que por ter sido difícil de conseguir, está frio. E ela comenta: Gosto assim, bemquentinho.) Aparecem pequenas picuinhas com dona Ivone Lara (partindo de ambas, o que ficou perceptível quando entrevistamos Dona Ivone para o documentário Rainha Quelé. Inclusive o depoimento não foi usado, porque Dona Ivone acabou falando apenas de sua própria carreira). Também em matéria de O Globo, Ilton Mendes, do grupo Vissungo, conta que teve que aprender a tocar

pandeiro em uma semana, porque Clementina de Jesus se recusou a se apresentar com o grupo sem o instrumento. Eles se apresentariam em Curitiba, e o Vissungo tocava todos os instrumentos, menos o pandeiro, que virou a especialidade de Ilton.

Maurois (2024) nos lembra que a compreensão do indivíduo requer saber que ele é composto de múltiplas personalidades, que se encontram ora todas juntas em seu interior, ora se sucedem. O autor afirma que além do personagem real, já difícil de definir, há também a máscara. E aqui apostamos que sob a da mãe preta, velha e sábia, elo ancestral com a África de seus avós, a Rainha Ginga talentosa nos palcos e amorosa na vida, avó e amiga, ainda há muito a se desvelar.

### *Considerações finais*

Clementina de Jesus, pessoa-poesia, traz em si um elo entre tempos, espaços e gestos, pois expressou em seu corpo, no canto e na dança, a memória da África banto. somada às referências múltiplas às quais foi se conectando ao longo de sua vida: a religiosidade católica em que foi educada, as tradições de terreiro no Rio de Janeiro, os ranchos, pastoris e o samba. Para as culturas africanas, o canto e a oralidade são elementos primordiais de transmissão da cultura. Clementina conectou passado e presente ao cantar pontos, jongos e vissungos, assim como sambas de artistas seus contemporâneos como o “Sei lá, Mangueira”, de Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola. Foi chamada de mulúduri – herdeiro, em língua oriunda do Congo – (Bevilaqua *et al.*, 1988) e, também, de griô, por seu papel de transmissão oral de um conhecimento ancestral, na interpretação de Castro *et al.* (2017, p. 20) para a declaração do produtor Marcus Vinícius de Andrade: “Os africanos têm um ditado assim: toda vez que morre um velho negro, é uma biblioteca que vai embora”.

Como processo de mediação e de aprendizagem da experiência, a biografia de Clementina de Jesus, e ela mesma, como pessoa-poesia, tornam-se arquivos que abrem nossos olhos para a história do negro no Rio de Janeiro e em outros lugares do Brasil. Também podemos ler em Clementina uma parte da história do samba, da música, da cultura, da dança, das festas, das religiões africanas e do catolicismo popular; do carnaval, da indústria cultural, fonográfica, da imprensa, das casas de show do Rio de Janeiro e do Brasil, entre as décadas de 60 a 80.

Clementina foi esse baobá e essa biblioteca, registrada em suas biografias e nos materiais audiovisuais e fotográficos produzidos sobre ela. O trabalho de Camila Luiza Souza da Silva (2022) aponta para a importância do acervo deixado pela cantora em seus discos, como arquivos históricos, não apenas pelas letras, carregadas de palavras e da cultura africana, mas especialmente por seu timbre telúrico, pela impossibilidade de se separar o cotidiano do sagrado em sua história de vida, por um legado cuja aprendizagem convida a re-unir, re-integrar, re-generar presente e passado, composto de pedaços de Áfricas e de Brasis que nela, Quelé / Rainha Ginga, formam um amálgama.

As narrativas levantadas para este artigo, a partir das biografias, perfis e crônicas consultadas, reforçam a ideia de Clementina associada à imagem de mãe, com um poder de fascínio e encantamento exercido não apenas por sua performance no palco, mas também na relação com aqueles com quem conviveu e até com estranhos. Destacam a qualidade e a singularidade de sua voz, a aclamação pela crítica especializada, a relação profundamente amorosa com Albino Pé Grande, o afeto mútuo entre ela e Hermínio Bello de Carvalho. A primeira biografia, de Bevilaqua *et al.* (1988), que serve de fonte para os trabalhos subsequentes, reforça esse imaginário da mãe preta, velha e sábia, elo entre tempos e continentes. O fato de trazer uma entrevista que seus autores tentaram realizar com Clementina já no final da vida, debilitada, cansada e impaciente, oferece a imagem de uma saga em que a conquista do reconhecimento e do respeito não resultou em uma melhor condição de vida. Como trágica contradição, antagonista de seu sucesso musical, estão as dificuldades enfrentadas ao longo da vida de trabalhadora e a velhice sem moradia própria, sem aposentadoria, quando deu continuidade a um trabalho incansável e seguiu cantando, apresentando-se em condições precárias e exploratórias.

Os textos de Hermínio Bello de Carvalho (2015, 2023) são uma visão poética e apaixonada, que relatam uma experiência de convívio, materializada no limite entre a história, a percepção subjetiva e a ficcionalização. Por ter sido quem mais escreveu sobre Clementina e o responsável por projetar a imagem da cantora, ele também é monumentalizado na segunda biografia, de Castro *et al.* (2017).

O material encontrado no Arquivo Nacional não chega a ser amplamente explorado na coletânea de Coelho (2001) e tampouco na biografia mais recente, de Castro *et al.* (2022), o que sugere que há ainda muitas camadas a serem reveladas

– a exemplo do enfrentamento à repressão no período da ditadura e dos possíveis percalços pelos quais Clementina de Jesus pode ter passado, sobretudo no que se refere ao fato de ser uma artista no período ditatorial, além de mulher e negra.

No que se refere à construção de um perfil mais denso de Clementina de Jesus, os arquivos são um desafio necessário a ser enfrentado, haja vista que, no momento da finalização deste artigo, encontramos, somente no acervo do jornal O Globo, 3.580 resultados em dados brutos quando pesquisamos com o filtro “expressão ou frase exata” para o termo Clementina de Jesus, o que nos leva à conclusão de que ainda há muito a se pesquisar, sobretudo pelo ineditismo do material, já que até mesmo as discussões acadêmicas ainda repercutem a obra de Bevilacqua *et al* (1988) e os arquivos do MIS/RJ, citados na mesma biografia.

A biografia de Clementina de Jesus possui uma função pedagógica e comunicacional, quando vista a partir da perspectiva de sua pessoa-poesia; a de nos convidar a reconectar as coisas que foram separadas pelo olhar eurocentrado: cotidiano, arte e religiosidade. Tendo guardado no canto a memória dos avós, ao cantar, toda uma comunidade ancestral e esfacelada se reúne em Quelé, recompondo um tecido feito de inúmeras tradições, cuja narrativa biográfica apresenta-se complexa, aberta, múltipla e polirreferencial, sobretudo quando cotejada aos arquivos ainda a serem explorados. São as noções que André Maurois (2024) e Manuel Alberca (2021) preferem utilizar para definir o próprio gênero biográfico. Percebemos na biografia da artista um desafio para o pensamento e para a pesquisa e um fenômeno de difícil apreensão, portanto, de grande complexidade, dada a monumentalização de seu perfil em função das impressões causadas naqueles que conviveram com ela. Aqui se confundem ficção e não-ficção, literatura e história, imaginário e realidade, como se pode perceber especialmente nas narrativas de Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e naqueles que sequer conviveram com ela, como o articulista Alvaro Frederige, do jornal *A Imprensa*, de Ribeirão Pires.

Concluindo, a noção de pessoa-poesia tecida a partir do fenômeno Clementina de Jesus pode auxiliar na construção de perfis biográficos vindouros complexos, dos quais não se pode excluir, por sua vez, elementos de possessão, ambiguidade, contradição e desafio compreensivo em relação às diferenças.

## **Referências:**

- ALBERCA, Manuel. *Maestras de vida – Biografías y bioficciones*. Málaga: Ed. Pálido Fuego, 2021.
- ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BEVILAQUA, A. M. et al. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA / FUNARTE, 1988.
- CABALLÉ, Anna. *El saber biográfico – Reflexiones de taller*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2021.
- CARVALHO, H. B. de. Rainha Quelé. In: BEVILAQUA, A. M. et al. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA / FUNARTE, 1988. P. 9-13.
- CARVALHO, H. B. de. *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- CARVALHO, H. B. de. *Passageiros de relâmpagos: crônicas friccionais e perfis inexatos*. São Paulo: Edições SESC, 2023.
- CASTRO, G.; DRAVET, F. *Comunicação e Poesia: itinerários do aberto e da transparência*. 1. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.
- CASTRO, F. et al. *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- COELHO, H. *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença, 2001.
- DE MATOS, Cláudia Neiva. Repertórios da cultura oral e música popular mediatizada: arquivo mnemônico e criação artística em Clementina de Jesus. *Del Archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías*. International Association for the Study of Popular Music, 2020. p. 259.
- FREDERIGE, A. Benção mãe Clementina, Benção. *Jornal A Imprensa*, 07 de junho de 1968. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1968. Localização: AN; 787.
- FRIAS, L. Biografia. In: COELHO, H. *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Valença: Editora Valença, 2001.
- GONZALEZ, L. Por um feminismo afro latino americano. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara. Encruzilhadas em preto e branco: cantos de tradição e transcrição em poéticas diaspóricas. *Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais*, v. 10, n. Ja/jul. 2020, p. 94-109, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8659066>. Acesso em: 10 ago. 2024.

KERMES, W. *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*. Provocare, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/301702668>. Acesso em: 18 out. 2023.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MAUROIS, André. *Aspectos da biografia*. Brasília: Ed. UnB, 2024. No Prelo.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MORIN, Edgar. *O método 6 – A ética*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina: 2005.

MORIN, Edgar. *Sobre a estética*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Pró- Saber, 2017.

PAZ, Octávio. *O Arco e A Lira*. Cosac-Naify: São Paulo, 2012. RIEPER, A.

Clementina. *Canal Curta*, 2018. Disponível em Globoplay.

SANTO, Spirito. *Do samba ao funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: SESC, 2016.

SILVA, C. L. S. da. *Vamos saravá! As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2022.

SILVA, C. F. O humanismo perdido e a contribuição da cultura bantu. *Ensaios Filosóficos*, Volume XV, julho de 2017. Disponível em: 01\_SILVA\_Ensaios\_Filosoficos\_Volume\_XV.pdf (ensaiosfilosoficos.com.br). Acesso em: 22 nov. 2023.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki FuKiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2019.

TINKER, J. J. de C. *Um panorama da música afro-brasileira*. Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Série Antropologia, Instituto de Ciências Sociais. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Artigo recebido em 12/08/2024

Aprovado para publicação em

22/10/2024

Editor(a) responsável: Alicia Panicaci Figueiredo

---

<sup>1</sup> É provável que o nome seja uma referência à “Costa da Mina” que corresponde à região do golfo de Guiné, de onde veio grande parte das pessoas escravizadas para as Américas. Corresponde à faixa litorânea das atuais Gana, Togo, Benin e Nigéria.

<sup>2</sup> Realizamos um levantamento não exaustivo acerca da produção de biografias e autobiografias de mulheres negras publicadas no Brasil entre 1930 e 2024, e encontramos, além das citadas biografias de Clementina, poucos dados, a saber: “Carolina – Uma biografia” (2019), de Tom Farias, sobre Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e, desta, a autobiografia “Quarto de Despejo - Diário de uma Favelada” (1960); “Leite de peito” (2001), de Geni Guimarães; “Minha irmã e eu: Diário, memórias e conversas sobre Marielle” (2022), de Anielle Franco; Maria Firmina dos Reis – vida literária (2024), de Luciana Diogo; “Cartas para minha avó” (2021), de Djamila Ribeiro; “Mulheres Célebres (1962), de Ruth Guimarães; “Uma história feita por mãos negras” (2021), de Beatriz Nascimento; “Mulheres pretas da cultura Mãe Luiza, Mãe Menininha, Mãe Stella e Mãe Beata” (2021), coletivo narrativas negras.

<sup>3</sup> Também conhecido no Brasil como povo de Angola. Etnologia: indivíduo oriundo do bantos. Linguística: grande conjunto de línguas do grupo nigero-congolês oriental faladas na África, do quinto paralelo da latitude norte (altura de Cabinda) até o Sul, reunidas basicamente por critério morfossintático e lexical. Foi o maior grupo migratório escravizado no Brasil. Diferente dos iorubanos, malês e outros, eles se caracterizaram por misturar sua língua e cultura aos indígenas locais e aos portugueses.