

REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DE CLEMENTINA DE JESUS¹

AUDIOVISUAL REPRESENTATION OF CLEMENTINA DE JESUS

Roberval de Jesus Leone dos Santos*

RESUMO:

Este artigo objetiva caracterizar, a partir do audiovisual, a trajetória de vida e artística de Clementina de Jesus OMC (c. 1901-1987), intérprete de canções e ritmos brasileiros, com base no aporte teórico-metodológico da hermenêutica de profundidade (HP), formulada por John Brookshire Thompson.

PALAVRAS-CHAVE:

Clementina de Jesus, hermenêutica de profundidade (HP), racismo.

ABSTRACT:

This article aims to characterize, from the audiovisual, the life and artistic trajectory of Clementina de Jesus OMC (a. 1901-1987), an interpreter of Brazilian songs and rhythms, based on the theoretical-methodological contribution of depth hermeneutics (DH), formulated by John Brookshire Thompson.

KEYWORDS:

Clementina de Jesus, depth hermeneutics (DH), racism.

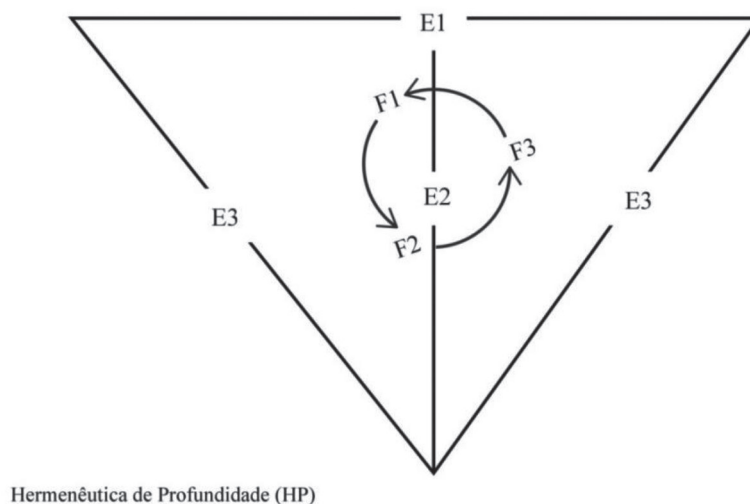
INTRODUÇÃO

Clementina de Jesus (CJ) provavelmente foi uma das cantoras negras que mais se fixou em nossa memória, e o audiovisual, nisso, exerceu papel crucial. Este artigo objetiva entender em que termos e para quais finalidades o audiovisual fez e vem fazendo usos culturais de CJ. Para este fim, adotou-se a hermenêutica de profundidade (HP), desenvolvida por Thompson (2018), que se baseia no pressuposto de que os meios de comunicação social estão imbricados com certas formas simbólicas, no âmbito da cultura

* Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutor pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: robervaleppgg@gmail.com

moderna. O método é dividido em três etapas (Figura 1), sendo a segunda dividida em três fases (THOMPSON, 2018).

Figura 1: Esquematização da HP



Fonte: Thompson (2018).

A primeira etapa (E1) consiste na hermenêutica da vida cotidiana, na qual é realizada a interpretação da *doxa*. A segunda etapa (E2) é composta pelo referencial metodológico da HP propriamente dito, com as fases de análise sócio-histórica (F1), análise formal ou discursiva (F2) e, finalmente, de reinterpretação (F3) (THOMPSON, 2018, p. 365). Por fim, a terceira etapa (E3) constitui-se de uma interiorização/exteriorização do analista em relação aos resultados (THOMPSON, 2018, p. 410). Na pesquisa original, a E3, a qual é omitida aqui, foi aplicada no desenvolvimento do argumento de documentário.

APLICAÇÃO DA HP

INTERPRETAÇÃO DA DOXA (E1)

Iniciamos nossa análise com a E1 (Figura 1), portanto, com a interpretação da *doxa*. Parafraseando Thompson, “estamos procurando, em poucas palavras, reinterpretar um domínio pré-interpretado” (THOMPSON, 2018, p. 32-33). As formas simbólicas utilizadas (ver Apêndice²) são compostas, em sua maioria, por arquivos audiovisuais. Foram incluídas as duas biografias da artista (BEVILAQUA *et al.*, 1988; CASTRO *et al.*, 2017), para estabelecer marcos da história de vida.

A DOXA NA HISTÓRIA DE VIDA DE CJ

O nome da cantora é o feminino de Clemente, de origem católica. Os arquivos pesquisados em geral atribuem a CJ uma ligação com a fé católica e suas conhecidas ambiguidades em relação aos cultos afro-brasileiros. Isso parece conferir ao senso comum certo consenso no sentido de considerar CJ uma espécie de entidade sobrenatural³. Já seu apelido “Quelé” tem origem bastante confusa, derivado de seu nome próprio (CASTRO *et al.*, 2017, p. 39-40). Em parte, vem daí a conhecida insistência das pessoas, mormente intelectuais, de associar CJ a um fóssil vivo de toda uma tradição africana remanescente no Brasil: “Apesar de o barbeiro autor do apelido supostamente não ter conhecimento dos nomes bantos, ele devolve a Clementina um pouco de sua raiz” (CASTRO *et al.*, 2017, p. 39).

Os intelectuais atribuíam à cantora termos como “raiz africana”, “elo com a África”, “origem banto”, “mãe África”, “oralidade”, mas pouco se prontificavam a esclarecer a ela o sentido desses termos. Todas as qualidades reconhecidas na imagem e nos áudios derivam da observação que as pessoas fizeram sobre suas origens, timbre e especialmente etnia. Os atributos físicos foram traduzidos em uma série de elementos doxológicos para erguer uma figura pública possivelmente diferente da figura cotidiana. Provavelmente só foi livre em privado, especialmente quando o marido ainda era vivo e podia sair.

Clementina de Jesus dos Santos - ou Clementina de Jesus da Silva, posteriormente ao matrimônio (1950) com Albino Corrêa da Silva, o Pé Grande -, provavelmente nascida em 1901, era natural de Valença (RJ). Muda-se para a capital em 1908 e inicia sua vida musical anônima no coral de igrejas e nos festejos de carnaval. Tem uma filha com um namorado à época, Olavo Manoel dos Santos, chamada Laís, que vem a falecer em 1974. Posteriormente, tem um filho, mas este morre ainda bebê, em 1940. A terceira e última filha, Olga Corrêa da Silva, já fruto da união com Pé Grande, nasce em 1943, e futuramente lhe daria também netos. A partir de 1923, CJ entra em contato com as escolas de samba cariocas, contato esse que manterá por boa parte da vida, especialmente com a Portela e, depois, com a Mangueira. Antes mesmo de sua aparição artística já se relacionava com nomes do samba carioca, como Tia Ciata⁴, Carlos Cachaca⁵ e Noel Rosa⁶. Em 1943, CJ começa a trabalhar como empregada doméstica. Foi suburbana até morrer, em 1987 (BEVILAQUA *et al.*, 1988; CASTRO *et al.*, 2017).

CJ pagou aluguel por toda a vida, exceto durante breve período, já no final, quando em 1980 recebeu em usufruto um imóvel de propriedade do Retiro dos Artistas (CASTRO *et al.*, 2017, p. 273). A artista foi arrimo de sua família, sobretudo após a doença e morte de Pé Grande: nada menos do que seis pessoas penduradas nas costas, como afirmou certa vez (CASTRO *et al.*, 2017, p. 206). Também não foi contemplada com aposentadoria no tempo propício⁷ (BEVILAQUA *et al.*, 1988, p. 109).

1963 foi o *annus mirabilis* na vida de CJ (Tabela 1, Apêndice). De acordo com informações biográficas (BEVILAQUA *et al.*, 1988; CASTRO *et al.*, 2017), CJ foi “descoberta” em 15 de agosto de 1963 (dia de Nossa Senhora da Glória), ao acaso, por um homem branco de classe média, Hermínio Belo de Carvalho (HBC), enquanto ela cantava na Taberna da Glória. Nas palavras do próprio HBC: “fico com a chamada suprema glória de havê-la descoberto. Ela é minha melhor obra, melhor que meus sambas e poemas” (CASTRO *et al.*, 2017, p. 76-73).

É bastante comum a “descoberta” de pessoas na esfera, por assim dizer, externa à cultura industrial por parte de alguém que, então, apresenta ao mundo a novidade, normalmente ainda passível, na visão da indústria, de certo preparo técnico e apuro de conteúdo - curiosamente pessoas de etnias marginalizadas ou de condições socioeconômicas difíceis. Mais curioso ainda é o fato de o “descobridor” ser justamente o branco intelectual de classe média. Isso aconteceu, por exemplo, com a rom (denominação atual do povo cigano) e flamenga Pastora Pavón, dita La Niña de los Peines (Sevilha, Espanha, 1890-1969), “descoberta” por Garcia Lorca. Nas palavras do próprio HBC, ela teria sido a “Clementina” de Garcia Lorca (CARVALHO, 1988, p. 12). Um caso similar, por fim, foi o de Cartola, “redescoberto” por Sérgio Porto⁸ - ver *Cartola: música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, e Castro *et al.* (2017, p. 73-74).

Essa relação entre “descobridor” (o mediador cultural) e “objeto de descoberta” suscita, por toda a trajetória da artista, em geral, uma série de acontecimentos controversos, que vão desde a relação demasiado próxima ou íntima, inclusive em termos de afeto, com os mediadores culturais, até brigas por questões financeiras e contratuais com estes (CASTRO *et al.*, 2017, p. 252-256).

A DOXA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CJ

A Tabela 1 do Apêndice sumariza a análise doxológica das formas simbólicas consideradas neste artigo. As duas primeiras colunas localizam a forma simbólica. A terceira descreve a forma simbólica em termos de conteúdo doxológico. Por fim, a quarta, a mais importante, fixa o conteúdo doxológico central, ou seja, aquele que, de fato, é a espinha dorsal da forma simbólica, tendo como objeto CJ.

Já a Tabela 2 do Apêndice é essencialmente idêntica à Tabela 1. A razão da separação dos arquivos é apenas operacional, com o objetivo de enfatizar comentários e contrastes.

Finalmente, a Tabela 3 traz a análise das formas simbólicas sumarizadas pelas capas de todos os discos de CJ, com exceção daqueles em que apenas teve participação especial.

ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA (F1E2)

Cumpra a este item fazer uma espécie de reconstituição do conjunto de formas simbólicas analisado no primeiro item desta seção - “INTERPRETAÇÃO DA DOXA (E1)” -, como uma totalidade que forma uma *doxa*, em relação à qual atuam agentes, situações espaço-temporais e instituições. Iniciamos, assim, a Fase 1 (F1) da Etapa 2 (E2) considerando, naturalmente, CJ como sujeito e como objeto do contexto estruturado, o qual tem uma temporalidade aquém e além de sua própria existência, à luz, também, do que está no entorno de cada forma simbólica analisada, que legitimam a cantora como análoga a um discurso de variado sentido. No primeiro caso (considerando-a como sujeito), é feita referência especial às questões sociais e históricas gerais do período de vida de CJ. No segundo (considerando-a como objeto), o foco recai nas estruturas comunicativas que baseiam as formas simbólicas.

O SUJEITO SOCIAL CJ

Praticamente todos os fatos anteriores à chegada de CJ à cidade do Rio de Janeiro, e mesmo os de depois, pelo menos até o fim do emprego como trabalhadora doméstica (1964), são frágeis em registro e comprovação (cf. BEVILAQUA *et al.*, 1988; CASTRO *et al.*, 2017; SILVA, 2011, p. 21). Sequer a data de nascimento é precisa e não há certeza sobre a condição escravizada de seus ascendentes⁹. O fato de os pais de CJ terem tido casa própria aponta em desfavor da hipótese do cativo, apesar da possibilidade de isso ser decorrente da forte ligação deles com o clero católico local (CASTRO *et al.*, 2017).

Essa dificuldade de acesso a dados está imbricada com a própria dinâmica do regime escravocrata do país, bem como com o desmoronamento da instituição escravagista mais tarde. O fim dessa instituição se deu não apenas com o desmantelamento de sua estrutura formal, mas também com a falta de apropriação, ao menos pelo Estado¹⁰, do espólio documental e de organização sistemática. Isso resultou na pobreza de um inventário mais ou menos universal do tráfico de escravizados ao longo da história, o que acarreta em um trabalho cheio de desafios a quem se dispõe a estudar este período, uma vez que as pessoas escravizadas chegavam de inúmeras regiões da África, através de alguns portos, recebiam denominações diversas e a diferenciação entre os povos existentes no continente africano simplesmente se confundia deste lado do Atlântico, na América, impedindo conseqüentemente a caracterização cultural e da língua, por exemplo (SILVA, 2011, p. 21). Neste sentido, restava a memória dos sobreviventes da escravidão atlântica sem os mecanismos tecnológicos que teríamos no século XX.

Não é possível saber categoricamente quais músicas do repertório inicial de CJ - isto é, as músicas que trouxe consigo - de fato vieram da infância em Valença. Pôde muito bem ter aprendido já no Rio de Janeiro, em contato com inúmeras pessoas que também tinham repertório similar, ou em locais nos quais esse tipo de música era executado. Quase tudo que os registros posteriores a 1960 revelam é o que CJ sempre disse ou o que disse HBC, de modo que essa propagação criou uma série de afirmações ambíguas, além de teses infundadas.

Evidentemente, nada disso impediu que tudo o que se afirmou a respeito da cantora fosse legitimado, o que só pode ser compreendido no sentido de uma legitimação simbólica, e não uma asserção histórica, sobretudo diante das incontornáveis mediações existentes entre a África e a brasileira CJ, bem como das próprias diferenças entre grupos étnicos capturados no continente pela economia escravagista, sem falar no contato com outras etnias, como a indígena.

O fato inconteste é que CJ era uma negra nascida em um tempo muito próximo à extinção da escravidão, a qual despejou extramuros uma horda de indivíduos não indenizados e sem qualquer tipo de recurso, a não ser, novamente, o próprio corpo. Indivíduos livres, mas sem os elementos mínimos de gozo da liberdade: moradia, emprego formal, educação etc. A isso deve ser somada a forte onda de imigração europeia, composta de trabalhadores capacitados e incluídos na ética capitalista, fundando uma concorrência

de mão-de-obra claramente desleal, a qual já começava pela cor da pele. Esse é, conforme explica Pochmann (2012), o eco que ressoa ativo e operacional, ainda hoje, na economia brasileira.

Essa condição comum a praticamente todos os negros de seu tempo iria repercutir na vida da cantora não imediatamente, mas em doses homeopáticas, como numa “longa abolição” (FURNO, 2016), uma vez que, até a morte do pai, ainda tinha uma condição relativamente melhor do que a de outros negros no Brasil. Dados mostram que cerca de 70% das mulheres negras se transformaram em trabalhadoras domésticas (FURNO, 2016), em uma atividade não apenas repleta de similaridades com o trabalho escravizado, mas também amplamente reproduzida¹¹.

Os três acontecimentos fatais na vida de CJ que a fazem ter uma espécie de descenso social foram: primeiro, a migração de Valença para o Rio de Janeiro, incorrendo em um decréscimo patrimonial importante, com a perda da casa própria; depois, a morte do pai provedor; e, por fim, ter sido mãe solteira relativamente jovem. Esses três fatos, aliados à condição racial pregressa, iriam empurrar a futura cantora para o mesmo precipício que quase todo negro era empurrado na época - e possivelmente até hoje -: o trabalho semiescravo, no caso dela, o emprego doméstico.

O período no qual CJ viveu no Rio de Janeiro enquanto anônima, onde, a meu ver, efetivamente aprendeu a cantar e a aperfeiçoar sua arte, era hostil aos sambistas e a qualquer tipo de manifestação que tivesse a ver com expressão cultural negra. A perseguição, quando não resultava em cadeia, terminava em proibições e encerramento de festas ou comemorações¹².

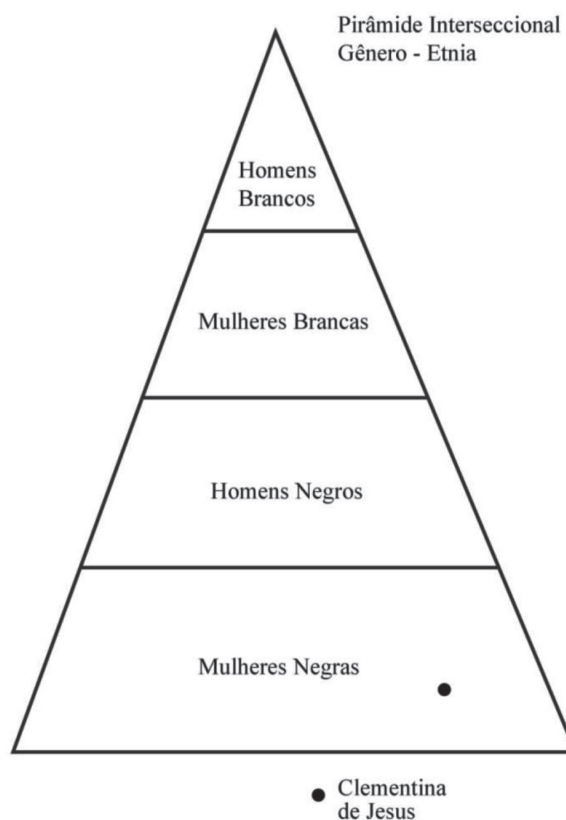
O intuito das duas biografias de CJ é claramente doxológico, com alguma incursão em questões simbólicas e culturais, mas não menos carregadas de apreciações opinativas. Isso faz com que, da mesma forma que são obscuras as informações a respeito da situação econômica efetiva da cantora nos tempos de trabalhadora doméstica, sejam escassos os dados de remuneração a respeito da condição de trabalhadora da indústria cultural¹³, especialmente em relação aos valores do contrato com gravadoras e com mediadores culturais dos shows ou casas de espetáculo, se é que havia alguma formalização.

A *doxa*, porém, permite deduzir que, diante da constante necessidade de realização de shows em esquema de mutirão, da frequência quase absurda em apresentações às

vezes longínquas para uma anciã e dos comentários não muito promissores a respeito de vendas de discos, a cantora não acumulou bens. Uma anciã, em alguns casos, pode exercer atividade laboral, pode-se julgar até salutar, mas não nas circunstâncias, condições de saúde - em 1973 sofreu trombose, além do episódio de cegueira temporária e outros problemas¹⁴ (CASTRO *et al.*, 2017, p. 61; SILVA, 2011, p. 74) - e com os encargos impostos pela indústria cultural a CJ. Tendo de sustentar, de maneira incontestada, um contingente considerável de pessoas, depreende-se que CJ foi pobre por toda a vida. Ou seja, os recursos arrecadados possivelmente se convertiam em consumo, sem qualquer acumulação ou gasto com supérfluos (SILVA, 2011, p. 89).

Traçando-se uma pirâmide¹⁵ na qual CJ possa ser incluída entre seus semelhantes sociais, obtém-se a Figura 2: CJ assume, mesmo na fase de cantora e até a morte, a condição de sustentáculo, junto com demais pessoas de condição similar, de alguns gêneros e algumas condições mais ou menos privilegiadas de cor, permanecendo na base da pirâmide. A posição na pirâmide não é rígida. A questão, então, é compreender a razão de CJ ter nascido, vivido e morrido na mesma posição, ou seja, na base da pirâmide.

Figura 2: Posição de CJ na base da pirâmide.



Fonte: Elaboração própria.

As formas simbólicas estudadas acima permitem interpretações que asseguram um paralelismo entre ações do entorno de CJ e a misoginia caracterizada pela assimetria de posições entre mulheres e homens. Poder-se-ia perguntar, por exemplo: por que CJ não foi “descoberta” por uma mulher negra? Por que todos os mediadores culturais assumidos de CJ (HBC, Fernando Faro e, por fim, o neto, este aos 15 anos) foram homens (note que CJ tinha uma filha cantora, que poderia ter assumido esse papel)? Por que praticamente todas as rodas de musicais em que CJ estava presente eram compostas de homens? Do mesmo modo, comparativamente a homens cantores de idade similar, por que CJ aparentava ter de trabalhar mais, ganhar cachês irrisórios e ter de envergar um figurino mais exuberante, quase folclórico, em sua forma estereotipada?

No caso específico da cantora, as forças coercitivas impeditivas de realização de seu projeto - por exemplo, seu bem-estar e uma qualidade de vida digna -, além de atuarem no sentido próprio de impedimento, aplicavam a ela, ainda, uma espécie de desumanização (MIRANDA, 2016, p. 103).

Parece razoável adotar a hipótese de Pierre Bourdieu a respeito dos capitais (BOURDIEU, 1986). De acordo com o autor, dentro do conceito de campo social, há uma disputa de posição e de poder, com o objetivo de melhorar a posição social. Essa variável independente (posição social) assumirá um valor (ser dominado ou ser dominante) de acordo com as variáveis dependentes, os capitais, classificadas em tipos: o econômico, o social, o cultural e, por fim, o simbólico. O indivíduo, então, busca acumular e maximizar esses capitais, a fim de ocupar uma posição social (BOURDIEU, 1986).

Uma análise otimista em relação aos capitais acumulados por CJ mostra que ela tinha um considerável capital simbólico, comparável aos de seus pares e mesmo aos de homens brancos, porque, pelo menos no ápice da carreira, desfrutou de honra e prestígio. Estas condições, porém, foram uma espécie de atribuição inevitável por parte das instâncias de controle da indústria cultural, como forma de extrair da cantora resultados artísticos, representação e capital simbólico em benefício dessas próprias instâncias e daqueles que a cercavam, como, por exemplo, jovens talentos como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco e tantos outros. É possível admitir, também com alguma condescendência, um não desprezível capital social, por conta do acesso a uma rede encravada na indústria cultural, com seus intermediários¹⁶, sobretudo nas figuras de HBC e Fernando Faro, homens brancos da classe média que atraíram CJ para o mundo desgastante do mercado de discos e do *show business*. Contudo, não tinha

capital econômico e, menos ainda, capital cultural. A questão aqui se reduz, então, a admitir o fato de que a acumulação e a maximização de capital simbólico, nessas circunstâncias, não são capazes de gerar capital econômico.

Para entendermos este fenômeno, é preciso levar em conta os processos de dominação e reprodução das desigualdades sociais, além das “cada vez mais sutis formas de dominação” (TOMIZAKI, 2016, p. 824), já presentes na época de uma CJ anciã. Em primeiro lugar, por analogia às pesquisas de Jean-Pierre Faguer (2003, 2010, 2015), talvez fosse plausível a hipótese de que a marginalização de CJ de uma participação no produto econômico seria tão-somente a repetição do que se faz com uma mulher negra: seu capital simbólico, em lugar de ser uma vantagem a ela, passa a ser um obstáculo à reprodução da desigualdade e ao processo de dominação por parte de homens brancos detentores de capital econômico relevante, de modo que o capital simbólico, ao invés de ser fruído pelo proprietário, no caso, mulheres negras, há de sê-lo por pessoas alheias, a fim de que a reprodução e a dominação possam ser operadas.

Em um mercado limitado, dominado por homens, provavelmente a venda de discos de outros artistas teria, por parte dos distribuidores e da propaganda de mídia, maior inserção na população do que os de CJ, sobretudo porque a indústria cultural era - e possivelmente ainda o é - dominada por mediadores culturais homens. Também pode ter havido um desinteresse comercial, isto é, o objetivo talvez não estivesse ligado a um sentido econômico, de venda, mas de apropriação da identidade da cantora em prol das pessoas que lhe cercavam: estar ao lado de CJ e cantar com ela possivelmente eram atitudes vantajosas, por conta de toda a representação que lhe foi impingida, para lembrar os “parasitas” de Tinhorão (1976). Vê-se que a admiração e a devoção, na verdade, podem se converter na mais pura forma de exploração.

Além disso, que conhecimento de mercado e visão de horizonte poderia ter CJ, como certamente tiveram os seus concorrentes de mercado, diante da idade avançada e da constante urgência de sustentar um exército de pessoas em casa? Era um capital simbólico dissipado sem, pelo menos, qualquer reembolso em capital econômico. Em síntese: o tempo despendido por CJ para a indústria cultural não era pago. Mais do que isso: era um tempo utilizado por outras pessoas em prol de seu próprio capital econômico. Paralelamente, isso é justamente o que acontece no trabalho doméstico, no qual o tempo de trabalho da empregada é convertido em tempo de lazer, trabalho remunerado e mesmo ócio por parte dos patrões. O trabalho de CJ após o emprego doméstico não foi

uma emancipação ou uma “reconversão”, no sentido de Jean-Pierre Faguer (TOMIZAKI, 2016, p. 82), mas tão-somente uma troca de posto de condições similares, talvez com a diferença *aparente* de um trabalho manual para um trabalho “intelectual” (cantar), possivelmente mais cansativo. Ela continuou uma subalterna, de vínculo precário e com remuneração muito abaixo do “valor-trabalho”.

A dominação operada sobre CJ era, portanto, sutil, mas equivalente em resultado à sofrida por qualquer integrante de classe subalterna. Embora fosse a mesma que é operada sobre uma empregada doméstica, a posição que ocupava por conta do capital social - a presença tutelar de mediadores culturais como HBC, depois Fernando Faro e, por fim, o próprio neto, responsável pela mediação cultural, como no último disco - permitia que tal dominação se transfigurasse em modos suaves ou amenos, às vezes expressos pelos incontáveis afagos de seus “filhos”, os inúmeros elogios da crítica, o inegável respeito que o capital simbólico lhe assegurava, bem como a fúria intelectual, da esquerda à direita, pela captura de registros e momentos que a anciã gerava a respeito de uma “cultura perdida no tempo” ou um “elo perdido” com a África.

O que talvez CJ tivesse e que para alguns pode ter sido a felicidade de um achado artístico e cultural, mas para outros, a representação fiel daquilo que toda uma sociedade insiste em minimizar, não compreender ou se aproveitar/apropriar, era “um defeito de cor”¹⁷.

Jean-Paul Sartre em suas *Reflexões sobre o racismo* (SARTRE, 1978) aborda dois temas específicos: o antissemitismo e a negritude, esta última tendo como pretexto uma introdução que faz para um livro de Léopold Senghor (1964). As duas temáticas, porém, como é próprio de Sartre, terminam por abarcar o racismo de uma maneira integrada. Como ele mesmo diz, ao falar de antissemitismo, “o judeu não é no caso senão um pretexto: em outra parte será utilizado o negro e, em outra, o amarelo” (SARTRE, 1978, p. 31) e “há, em certa gente, o asco ao judeu, assim como há o asco ao chinês e ao negro”.

A argumentação de Sartre não nos dá muita esperança a respeito dessa questão, e a razão disso parece estar associada ao fato de o racismo não ser um comportamento apenas absoluto. Pode sê-lo muitas vezes, como no antissemitismo nazista ou nas grandes dispersões forçadas do povo negro na modernidade. Mas também há, destes casos evidentes aos mais velados, uma variabilidade imensa de gradações, até mesmo uma espécie de racismo subliminar, não menos contundente, já referido antes. Este último, pela sutileza do engenho, pode estar ligado a pré-noções e crenças, a valores e a

naturalizações que se fazem na sociedade e que sequer nos damos conta no dia a dia, e cujas manifestações se dão mais como índice do que como signo, mas quase sempre na esfera da dominação.

Para Sartre, o racismo está ligado a dois elementos essenciais: a opinião e a mediocridade. O racista elabora uma lógica interna e fundamenta a argumentação como se estivesse em pleno gozo do “direito de livre opinião” (SARTRE, 1978, p. 6-12). Essa característica é mais fácil de perceber quando a figura do humor está presente. Como o humor opera, em larga escala, sobre uma moral dilatada e uma atmosfera lúdica, o racismo passa despercebido. É o caso, por exemplo, de algumas formas simbólicas analisadas no Apêndice, como aquela em que o apresentador Fausto Silva reúne o *caboman* com CJ.

A mediocridade não está relacionada com o saber, posição de classe, posição intermediária, caráter de médio ou coisas similares. Em primeiro lugar, medíocre é aquela pessoa que põe as qualidades alheias entre parênteses, entende que a virtude de outrem é uma ameaça e, mais importante, se compraz em ser medíocre: se, por exemplo, o medíocre sabe que insultar determinado segmento social resulta em reação, tanto mais o medíocre insultará. Esse estado de animosidade não lhe causa vergonha. Isso é ainda mais severo quando o medíocre converte certos valores ou qualidades da alteridade em universais de determinado grupo. Por exemplo, se o Estado brasileiro está em crise, então a culpa é da população pobre, porque, para o medíocre, houve um dispêndio excessivo que tomou sua parte no quinhão. O mesmo raciocínio terá a pessoa medíocre para questões como mobilidade social etc.

Sartre não elide a estrutura econômica como fator opressor da população negra. Porém, neste caso, a pigmentação da pele deixa de ser um acidente para se tornar uma categoria imbuída de valor cognitivo: “um judeu, branco entre os brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre os homens. O negro não pode negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto” (SARTRE, 1978, p. 94). A saída, ao menos provisória, para o negro, forçado por essa contingência, é viver sob a égide de uma autenticidade (SARTRE, 1978, p. 94). Um exemplo bem conhecido desse tipo de ação é a do bloco carnavalesco Ilê Aiyê, que suscitou tanta má-compreensão.

Investigações a respeito desse racismo multifacetado aventado por Sartre (1978), ou seja, ora ostensivo, ora sutil, ora misturado, como no caso de CJ (quando, por exemplo, a indústria cultural se põe como descobridora de talentos), são fartas e esse tema

admite estudos de caso cada vez mais complexos e surpreendentes, inclusive na cinematografia documentária, como nos filmes de Zózimo Bulbul e em *A última abolição* (2018), de Alice Gomes.

Para finalizar a seção, trago o conceito de Miranda (2016), citando outros autores, o qual define plausivelmente esta análise sócio-histórica do sujeito social CJ como a de “interseccionalidade gênero-raça-pobreza”, que diz respeito à forma pela qual as relações de raça são atravessadas por outras situações que trazem à tona intolerâncias correlatas. Ou seja, há a intersecção do racismo com diferentes características minoritárias, tais como a pobreza e gênero, produzindo intensificações às contingências de vulnerabilidade dos indivíduos atingidos (MIRANDA, 2016, p. 102).

OS MEIOS (MEDIA)

CJ enquanto cantora foi o próprio início¹⁸ e apogeu da televisão brasileira¹⁹. O mesmo pode ser dito, até certo ponto, a respeito da indústria fonográfica em suporte vinil²⁰. Essas foram as duas estruturas mediadoras, com exceção da imprensa escrita e dos espetáculos, das formas simbólicas com as quais os produtores/emissores e receptores lidaram para construir e manter essa outra forma simbólica resultante: CJ, tal como está insculpida, de modo quase indelével, na memória das pessoas.

A popularidade da cantora e a penetração de suas representações nos lares brasileiros foram devidas às aparições na televisão²¹. Há boas razões empíricas para admitir que a TV favoreceu os objetivos dos mediadores culturais de CJ no sentido de torná-la aquilo que ela foi, até atingir uma condição *pop* entre nós: conforme Castro *et al.* (2017), em 1966 ela se apresenta pela primeira vez na televisão (extinta TV Rio), um feito bastante precoce, pois a carreira iniciara-se somente dois anos antes; em 1971, aparece na TV Globo no programa Som Livre, o que viria a tornar-se frequente, culminando no então festejado programa Caso Verdade (1984), da mesma emissora.

Do mosaico confeccionado por incontáveis formas simbólicas, até hoje reproduzidas, como se viu na seção “Interpretação da Doxa (E1)”, quer pela tecnologia das novas mídias, que publicam e reconfiguram arquivos da TV, por exemplo, quer por artistas atuais que se apropriam do legado representativo de CJ para produzir, a partir de si, novos ou velhos significados - o “cantar” CJ é um exemplo -, aparece uma espécie de segunda

natureza que se autonomiza e ganha vida e força para além da vida real e efetiva que experimentou a empregada doméstica migrante de Valença.

O alcance televisivo, a partir da década de 1970, já superava o alcance da imprensa escrita, que ficava cada vez mais limitada à classe média intelectualizada (VICENTE; MARCHI, 2014). No que se refere à indústria fonográfica, Vicente e Marchi (2014, p. 17) resumem bem a situação no período de vida artística de CJ.

Esse cenário promissor, que beneficiou uma “nova geração de artistas, ligada a um público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico, [que] será absorvida notadamente pelas grandes gravadoras multinacionais que passam a operar no país” (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 17), não beneficiou CJ, embora ela estivesse entre esses e tantos outros jovens (a gravadora da cantora era a Odeon), e as razões para isso já foram discutidas no tópico anterior. CJ foi, por assim dizer, no cenário musical, atravessada por três movimentos que aconteceram entre as décadas de 1960 e 1980, mas sem uma cronologia.

O primeiro deles, que veio exatamente com o show inaugural, de 1964, *O menestrel*, é caracterizado pela tentativa empreendida por HBC de unir o que se julgava separado: o popular e o erudito. Esses espetáculos eram roteirizados por HBC e dirigidos por Kléber Santos. Na verdade, o movimento buscava revalorizar a música popular com o rigor esperado de uma estrutura erudita, a fim de que tal estrutura pudesse conferir uma suposta organização a algo absolutamente espontâneo, como sempre fora o samba. Isso se daria pelo fato de que os artistas estariam diante não de “populares”, mas de uma classe média politizada, dotada de forte capital cultural, no sentido acima, e certamente exigente (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019a, 2019b).

O segundo movimento, possivelmente relacionado com o primeiro, refere-se à consolidação da música popular brasileira - ver, a respeito, Silva (2011, p. 57), citando Napolitano (2002) -, para a qual o serviço prestado pela cantora foi certamente inestimável e de balanço ainda em aberto²². Esse movimento, no âmbito da indústria cultural do período, certamente foi o que mais se utilizou de CJ, e suas inúmeras aparições ao lado de talentos emergentes, os quais, ao fim e ao cabo, são por ela auxiliados com sua “tradição”, demonstram a grande importância da cantora nesse mercado, cujos frutos viriam algum tempo depois.

O terceiro e último movimento refere-se à padronização da denominada “música popular”, por intermédio da qual os ritmos, cantos da tradição oral e sons trazidos de

memória, resumidos em acordes que se poderiam vulgarmente reunir como próximos ou radicados no samba, embora não somente, foram transferidos para suportes permanentes dos mais diferentes tipos, capazes de serem acessados a qualquer momento por aparelhos adequados, no âmbito do que Walter Benjamin chamou de “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2018).

Seria inadmissível à indústria cultural manter a “aura” que possivelmente o canto de CJ tivera antes da entrada no mercado, a partir de 1964. O valor de culto pode voltar, mas como uma segunda natureza, a qual, na verdade, manifesta-se como um valor de exposição, por meio de outros aspectos não ligados à obra de arte original, como tantas vezes foi lembrado neste texto, a respeito do que se fez CJ representar.

Neste sentido, pode ser engano imaginar que CJ cantava ou interpretava músicas a partir de 1964 como interpretava antes, enquanto anônima. As biografias, os arquivos visitados e todos os depoimentos vistos são praticamente unânimes na confissão quase inocente a respeito de uma necessidade inelutável de impor-lhe os rígidos critérios de arranjo sonoro, harmonia entre voz e acompanhamento instrumental, comportamento em shows, repertório e roteiro criteriosamente selecionados e formalizados e toda uma sorte de operações que permitissem um enquadramento de voz e gestos aos padrões industriais, para que, de modo mínimo, voz e imagem pudessem permanecer e ter, por assim dizer, equivalência com os demais elementos, obviamente guardadas as singularidades e “escolas artísticas” de cada pessoa.

As formas simbólicas falam de primitivismo, raízes, elo com o passado e tantas outras designações absurdas que definiriam o talento original de CJ, bem como sua espontaneidade gestual e espiritual, quando tudo isso, na verdade, já era um novo significado sobre o original, que ela portava antes da década de 1960, nas incursões dos fins de semana nas festas cariocas, no fervor das orações católicas na nave dos altares, ou em casa junto à família e mesmo no lar alheio, onde trabalhava, exímia que era no canto *a cappella*.

ANÁLISE DISCURSIVA OU FORMAL (F2E2)

Esta fase usa métodos abstratos para dar significado às formas simbólicas. Thompson (2018) elenca vários métodos que o analista pode utilizar.

Aquele que usa a HP tem liberdade de escolher o método mais conveniente à luz das formas simbólicas pesquisadas, mas deve evitar colocar, por assim dizer, o campo

estruturado entre parênteses. Para tal empreendimento, foi adotada aqui a análise da estrutura narrativa, tendo sido as Tabelas 1, 2 e 3 do Apêndice preparadas com esse objetivo, ao assinalar o mesmo núcleo de cada uma das formas simbólicas, o qual se repete, ainda que aparentemente a forma simbólica varie (última coluna de cada tabela). O detalhamento da análise discursiva encontra-se no Apêndice.

REINTERPRETAÇÃO (F3E2)

OBSERVAÇÕES METODOLÓGICAS

Em F1E2, foram examinadas certas relações de dominação características do contexto estruturado em que formas simbólicas são produzidas e percebidas. Nesse contexto, foram citadas a televisão, a indústria fonográfica e uma rede de pontos artísticos (casas de shows e espetáculos, o setor da imprensa escrita responsável pela crítica musical, instituições estatais etc.) que compunham instituições no âmbito da indústria cultural. Ainda, foram citados sujeitos sociais pertencentes a classes fortemente ligadas a essas instituições, os mediadores culturais (geralmente integrantes da classe média branca), e os artistas pertencentes a diferentes classes sociais. Alguns deles atuavam para essas instituições; outros atuavam em nome delas. Por fim, categorias sociológicas como gênero e raça, bem como posição na estratificação social, foram analisadas, para mostrar como essas assimetrias agem no contexto por intermédio das instituições e dos sujeitos sociais.

Em F2E2 (vide Apêndice) foi caracterizada a estrutura das formas simbólicas que facilitam a mobilização de significados, quando foi defendida a hipótese de que essa facilitação acontece por meio de uma narrativa, um conto, no qual CJ atua como uma heroína, de modo a cumprir uma jornada redentora da negritude como a entenderam seus auxiliares, mormente HBC, por intermédio do canto, superando obstáculos como família, senilidade e doenças. Essa narrativa foi urdida com tamanho engenho que permaneceu nas formas simbólicas póstumas. Ou seja, uma narrativa com força de mito e que tem por base uma África idílica.

Neste penúltimo momento do ciclo da HP cumpre-se a reinterpretação da *doxa*. Que ideologia está por trás disso tudo? Essa é a questão que a HP pretende responder, embora de forma inconclusiva (interpretação possível), como assevera o criador do método (THOMPSON, 2018, p. 380).

Thompson oferece uma “tabela que sintetiza as relações entre certos *modi operandi* gerais da ideologia e algumas estratégicas típicas de construção simbólica” (THOMPSON, 2018, p. 81, 379). Ou seja, uma vez que as estruturas das formas sejam identificadas (F2E2), haverá uma correlação destas com os modos gerais pelos quais a ideologia opera (legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação, reificação), no contexto estruturado caracterizado em F1E2. Desse modo, “interpretar a ideologia é *explicitar a conexão entre o sentido mobilizado pelas formas simbólicas e as relações de dominação que este sentido ajuda a estabelecer e sustentar*” (THOMPSON, 2018, p. 379, grifo do autor). Note que, ao fazer isso, a *doxa* (E1) estará sendo reinterpretada.

INTERPRETAÇÃO DA IDEOLOGIA: UMA ZONA DE SOMBRAS

As circunstâncias sócio-históricas mais superficiais do período inicial (1964), chamado de “descoberta” de CJ, eram de grande efervescência. De um lado, o alvorecer de uma ditadura, que demandava engajamento político e intelectual, especialmente da juventude. Esse engajamento estava muito ligado a valores relacionados com a cultura nacional, inclusive de formação de identidade. No âmbito desse movimento, a chamada cultura popular era crucial como conteúdo para uso dessa juventude intelectual, sobretudo junto às massas, mas não somente (CENTRO..., 2019).

No interior dessas circunstâncias, constitui-se discretamente uma elite formada por uma maioria de homens brancos²³ da classe média portadora de considerável capital cultural e social, e de vínculos sólidos com várias instituições dos meios de comunicação e da própria indústria cultural (emissoras de TV, jornais, gravadoras, casas de espetáculos, entidades estatais etc.). Quatro integrantes mais conhecidos, dentre tantos, são HBC, Sérgio Cabral²⁴ (pai), Kléber Santos e, mais adiante, Fernando Faro. Essa elite, por assim dizer, dominou o cenário musical do país a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo, portanto com fortes características centralizadoras naquele eixo do sudeste, por cerca de 20 anos, aproximadamente o tempo de carreira de CJ.

Esse domínio ou, para falar como Thompson, essas relações de dominação, nas circunstâncias sócio-históricas específicas que foram caracterizadas, necessitavam de instrumento que ajudasse na construção de um significado capaz de sustentar essas relações. Ora, esse instrumento era a *legitimação*. Por meio dela, essa elite dizia quem estava dentro e quem estava fora do quadro musical, quem tinha acesso e quem não tinha acesso às gravadoras, quem podia ou não operar nos meios de

comunicação (imprensa e televisão), de onde os sujeitos dessa indústria viriam e onde deveriam atuar e assim por diante.

Consultando a Tabela 1.2., “Modos de operação da ideologia”, oferecida em Thompson (2018, p. 81), na coluna da direita (“Algumas estratégias típicas de construção simbólica”), verifica-se que a narrativização, caracterizada no item 3.3. como uma narrativa na forma de conto em relação a CJ, corresponde, na coluna da esquerda (“Modos gerais”), justamente à legitimação.

Ou seja, foi preciso construir uma narrativa a respeito de CJ, em doses homeopáticas - a alteração lenta e às vezes com idas e vindas do figurino não deixa dúvida, como se viu nas formas simbólicas do Apêndice -, que permitisse uma representação que desse legitimidade a essa elite. CJ não foi a única, naturalmente, dentre tantas outras narrativas, mas certamente foi a mais completa: como um fóssil vivo, resumia todo o discurso dessa elite a respeito do que era ou não negritude; explicava como era a questão, até hoje obscura, da relação primordial entre África e Brasil; dava satisfação a respeito de questões como condição social e econômica dos integrantes do mundo musical; determinava como deveria ser a chamada música popular brasileira por meio de elementos de retificação e enquadramento, como aqueles que tantas vezes operaram sobre o corpo e a voz de CJ.

Essa elite recrutou uma quantidade extraordinária de homens negros (sambistas) - e algumas mulheres, estas em posição mais subalterna, pois raramente apareciam com protagonismo do discurso na mídia - como cooptados que puderam consolidar esse discurso a respeito das narrativas e outros tipos de representação que essa própria elite construiu e que vigora até nossos dias.

A aliança dessa elite com a TV Globo foi crucial. Não é à-toa que CJ lá apareceu de modo precoce, antes mesmo de gravar discos. A TV Globo, que era uma instituição pertencente a tal elite, como se verificaria nos famosos festivais da canção, se aproximou de modo pioneiro da negritude, sem, no entanto, precisar assumir uma política antirracista. Ou seja, o negro, como CJ, foi absorvido pela emissora com fins puramente pragmáticos, mas sem qualquer relação com a programação continuada da emissora.

O objetivo era usar a negritude como representação mais ou menos exótica de nossa identidade e nacionalidade, uma espécie de reverência ao mito da democracia racial, mas sem qualquer compromisso de diversidade. O exotismo de CJ era de tal modo

extraordinário que o fato de ser negra passou a ser apenas um detalhe. O exotismo subsumia a cor. O mesmo pode ser dito da indústria fonográfica. De fato, as novelas da emissora e tantos outros programas continuaram sem a representatividade real do território nacional e do mapa etnográfico do país (ARAÚJO, 2000).

Além da TV Globo, as instituições de Estado também ajudaram a atender os interesses dessa elite - visto que boa parte de seus integrantes atuava nessas instituições -, cujas ações pontuais na trajetória artística de CJ são claras, como a participação dela no I Festival Mundial de Artes Negras, no qual o Itamarati teve papel importante. A partir daí, a narrativa foi levada com denodo pelo Estado brasileiro (1966), com a gravação do disco *Clementina, cadê você* (MIS, 1970), no Museu de Imagem e do Som, e a edição de uma de suas biografias, a cargo da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em consórcio com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Com o advento de CJ, o capital simbólico dessa elite aumentou muito. A cantora deu a essa gente prestígio e honra, até mesmo aos seus cooptados (como Paulinho da Viola, ou Xangô da Mangueira, por exemplo), que foram beneficiados pelo regime instaurado na MPB por conta justamente dessa elite, e aos seus asseclas ou meros funcionários e, mais tarde, também a cantores de prestígio e relativamente bem posicionados em termos de capital econômico (João Bosco e Milton Nascimento, por exemplo).

Quem não conseguiu estar dentro, não podia ir muito longe do lado de fora. Um bom exemplo é a completamente esquecida cantora Aparecida²⁵ - de história de vida quase idêntica à de CJ e já citada neste trabalho -, que cumpriu um circuito “alternativo”, marginal a essa elite, e só conseguiu lançar um LP dez anos depois do “reconhecimento”.

Não se tem notícia, pelo menos no âmbito da música - excetuando-se casos isolados, como os de Pixinguinha ou de figuras icônicas, mas sem materialidade ou já mortas, como Tia Ciata -, de uma figura que pudesse servir tão bem aos propósitos interpretativos daquela elite e, conseqüentemente, da indústria cultural, como CJ: ela tinha os elementos mais típicos constantes do imaginário popular a respeito de um passado recente, o da escravidão, e sua voz, seus gestos e seu jeito espontâneo eram coerentes com o que as pessoas supunham ser correspondentes a uma cultura afro-brasileira. Os únicos elementos que faltavam para completar esse imaginário eram alguns detalhes de visual e de presença cênica e, para isso, o audiovisual contribuiu de maneira decisiva, conforme demonstram as formas simbólicas visitadas (ver Apêndice). CJ, assim, se

integrou inapelavelmente à televisão e quase todas as suas performances eram muito parecidas, quase sempre sob a tutela de HBC.

Além desses aspectos étnicos, o gênero era perfeito: não existe “pai preto”, mas, sim, “mãe preta”. É certo que há o “pai velho” ou “preto velho”, mas este mito está longe de ter os aspectos usuais da imagem de mãe (CAMPBELL, 1989). O próprio patriarcado presente na elite não seria compatível com a aproximação demasiada, para além de profissional, que era preciso ter com CJ para instaurar certa naturalidade e certa intimidade que, ao fim e ao cabo, funcionava como sombra e disfarce dos mecanismos ideológicos ali implicados. Por fim, a mãe preta não quer nada para si, mas dá tudo para o filho. Lembremos esse mito em *As boas maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, quando a mãe se deixa devorar pelo lobisomem adotivo²⁶.

A pobreza também teve suma importância, especialmente por conta do passado como empregada doméstica, uma vez que se associava a uma ideologia de superação. Mesmo que, de fato, CJ não tenha, em termos de propriedade e renda, superado o passado doméstico, o caráter simbólico da entrada na vida artística permitia essa ilusão.

Essa elite controlou com mão de ferro toda a representação de CJ até o fim. Todas as biografias e documentários, sem exceção²⁷, e boa parte das formas simbólicas aqui tratadas (ou não) prestaram e continuam a prestar reverência ao que especificava essa elite. Esse controle atingia tudo: o processo de enquadrar na técnica e no cânone musical o canto; depois, todo o processo de inserção de uma imagem desenhada de modo conveniente no âmbito do audiovisual, especialmente a televisão e o *still* de jornal; e por fim, o processo mediante o qual o próprio fato de se estar sendo controlado se torna algo natural e legitimado. O audiovisual, neste caso, age como uma espécie de gaiola com a vantagem de eternizar a representação, no processo derradeiro de mumificação.

Usar indivíduos ou grupos, na realidade concreta - CJ de carne e osso jamais foi uma ficção -, com objetivos, ao menos na aparência, redentores, por mais nobre que seja, pode ser uma má ideia. E essa má ideia pode estar, por sua vez, amparada em uma má compreensão. Veja bem, as formas simbólicas sistematicamente apresentam CJ como portadora de um rol de características (voz, expressão corporal, origens etc.) que a fazem se representar como um “primitivismo”. Por um lado, trata-se de um elogio, para ressaltar uma suposta autenticidade e intocabilidade. Por outro, porém, há uma aproximação indevida com a forma pejorativa pela qual povos ancestrais ou “pré-modernos”

são tratados, como os povos indígenas. Claramente nas formas simbólicas vimos como essa designação “sugere algo menos sofisticado, tosco, malfeito” (GOLDSTEIN, 2008, p. 309). Ora, Gombrich (2013, p. 37-38), em texto memorável, explica que o que tem sido designado como “primitivo” não remete a ser mais simples do que nós; “ao contrário, seus processos de pensamento tendem a ser mais complexos que os nossos”. Ou seja, ser “primitivo” não significa ser mais fácil de se compreender (GOLDSTEIN, 2008, p. 310), de modo que não parece exagero afirmar, reforçando o que já foi dito aqui anteriormente, que CJ ainda está para ser efetivamente compreendida enquanto artista. Isto é, a efetiva dimensão de sua arte em relação aos contextos pelos quais passou ainda carece de completa compreensão. Não foi suficiente a retificação técnica ter matado a oralidade: esta teria de ser mal compreendida.

A respeito dessa elite - de características idênticas a tantas outras que existem no Brasil no comando de outros mercados, relações sociais e instituições -, o problema não é a cor nem o gênero em si de seus integrantes, mas o fato de essas duas características estarem conectadas a relações de dominação. Ou seja, possuí-las, por parte dos sujeitos sociais, permitiu formar essa elite, desenhada com essas características específicas em detrimento de outros sujeitos sociais a ela não pertencentes - não por acaso mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro nasce racista - lembremo-nos da *mise-en-scène* do preto que brinca com o sapo em *O tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) (ver GOMES, 1974, p 146-148) -, e provavelmente toda a nossa produção artística inicial, de modo que o audiovisual e o cinema ainda esperam uma análise similar, desta vez em relação ao papel desempenhado pelos negros - algo, aliás, já reclamado por Gomes (1974).

CJ não é exemplo único de estereótipo representacional - como negra, como mulher e como anciã -, mas, certamente, compreendendo a problemática que ela insere no contexto brasileiro, faz emergir milhares, senão milhões, de casos que, de modo um pouco assombroso, persistem e se renovam no Brasil, como se a reprodução do estereótipo fosse a própria engrenagem das relações de dominação que perpassam gênero, etnia e faixa etária. Como disse Fanon (2008, p. 186), em trecho célebre, “o negro, em determinados momentos, fica enclausurado no próprio corpo”. Parece razoável admitir que a clausura é o próprio estereótipo, que enquadra adicionalmente o espírito.

É necessário fazer a história aflorar de um passado cada vez mais coberto em camadas de esquecimentos, naturalizações e abrandamentos. A revisão histórica é crucial não apenas para que não se repitam os erros, inclusive no cotidiano, mas também para manter coesa e rija a dignidade de todo o povo negro.

Esse é o maior legado que CJ nos deixou.

REFERÊNCIAS

- A ÚLTIMA abolição. Direção: Alice Gomes. Rio de Janeiro: Globo Filme, 2018. 1 DVD (82 min).
- ALVES, José Eustáquio Diniz. **As características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3OHsg75>. Acesso em: 20 out. 2019.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.
- AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. São Paulo: Dezenove Som e Imagens; Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2017. 1 DVD (135 min).
- BECKER, Valdecir; GAMBARO, Daniel. Audiência televisiva em queda: mudanças no jornalismo e na programação da TV aberta. **Conexão: Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 29, p. 59-80, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães *et al.* **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. *In*: RICHARDSON, John. **Handbook of theory and research for the sociology of education**. New York: Greenwood, 1986. p. 241-258.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix: Pensamento, 1989.
- CARTOLA: música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Rio de Janeiro: Raccord Produções: Globo Filmes, 2007. 1 DVD (88 min).
- CARVALHO, Hermínio Bello. Posfácio. *In*: BEVILAQUA, Adriana Magalhães *et al.* **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988. p. 130-138.
- CASTRO, Felipe *et al.* **Quelé, a voz da cor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL Teatro jovem. São Paulo: Itaú Cultural, 2019b. Disponível em: <https://bit.ly/3cSQy0l>. Acesso em: 19 out. 2019.
- Enciclopédia Itaú Cultural. Centro popular de cultura (CPC). São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Sal9Ha>. Acesso em: 24 out. 2019.

- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Rosa de ouro. São Paulo: Itaú Cultural, 2019a. Disponível em: <https://bit.ly/30FgCtd>. Acesso em: 19 out. 2019.
- FAGUER, Jean-Pierre. o trabalho de consagração midiática: a reconversão dos líderes estudantis de maio 68 no campo político e no campo literário. **Pro-Posições**, Campinas, v. 14, n. 3, p. 133-146, 2003.
- FAGUER, Jean-Pierre. Os khâgneux de 68, objetos e leitores de Os Herdeiros. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 36, n. 130, p. 35-45, 2015.
- FAGUER, Jean-Pierre. Sociología de campo: profesión y vocación. **Revista Espacios en Blanco**, Buenos Aires, v. 20, p.31-55, 2010.
- FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FURNO, Juliane da Costa. A longa abolição no Brasil: transformações recentes no trabalho doméstico. **Revista Pesquisa & Debate**, São Paulo, v. 27, n. 2 (50), 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3zcddwd>. Acesso em: 17 out. 2019.
- GARLAND, Shannon. Exigimos o amor: a música como articuladora de afetos políticos. *In*: Castanheira, José Cláudio S. (org.). **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. Florianópolis: Insular, 2020. p. 127-152.
- GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Rui Barbosa e a polêmica queima dos arquivos da escravidão. **Consultor Jurídico**, São Paulo, 13 set. 2015. Embargos Culturais. Disponível em: <https://bit.ly/3baBGKC>. Acesso em: 20 out. 2019.
- GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3pbtFbm>. Acesso em: 9 ago. 2022.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Conceitos e Métodos**. Metadados: população. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3dx7Scb>. Acesso em: 18 set. 2022.
- JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MIRANDA, Sheila Ferreira. Da base da pirâmide social à “elite” do sistema: um estudo de caso sobre as diversas incursões de uma mulher negra, nordestina e militante. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, São João del-Rei, v. 11, n. 1, p. 100-117, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3vn5A56>. Acesso em: 19 out. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

POCHMANN, Márcio. **Nova classe média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012.

RECLAMAÇÕES. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 fev. 1902. Disponível em: <https://bit.ly/3vp8YMN>. Acesso em: 17 out. 2019.

SANTOS, Joaquim Ferreira. Essa velha senhora. **Veja**, São Paulo, p. 61-64, 15 ago. 1979.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Difel, 1978.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Négritude et humanisme**. Paris: Editions du Seuil, 1964

SILVA, Luciana Leonardo da. **Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. Clementina de Jesus - a arte do povo infestada de parasitas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1976. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bit.ly/3cMuXH0>. Acesso em: 4 out. 2019.

TOMIZAKI, Kimi. Sociologia da educação, reprodução das desigualdades e novas formas de dominação. **Educação e Pesquisa**, v. 42, n. 3, p. 821-834, 1 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3vmcLuo>. Acesso em: 18 out. 2019.

TUDO SOBRE TV. **Anos 70 - A história da televisão no Brasil**. São Paulo: Tudo Sobre TV, [2011]. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv70.htm#>. Acesso em: 8 ago. 2022

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3BUhZBA>. Acesso em: 9 ago. 2022.

VILLELA, Gustavo. Descoberta aos 60 anos, Clementina de Jesus é a rainha do canto negro no Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 jul. 2017. Disponível em: <http://glo.bo/3zbvKJf>. Acesso em: 29 set. 2019.

NOTA

- 1 Agradeço à inestimável orientação do Professor João Batista Lanari Bó (UnB).
- 2 O Apêndice, devido ao grande volume de dados e informações, encontra-se no endereço <https://bityli.com/AyUZx>.
- 3 As fontes são incontáveis. Ver, no Apêndice, a Tabela 1, mas também Carvalho (1988).
- 4 Hilária Batista de Almeida (Santo Amaro da Purificação, 1854 - Rio de Janeiro, 1924).

- 5 Carlos Moreira de Castro (Rio de Janeiro, 1902-1999).
- 6 Noel de Medeiros Rosa OMC (Rio de Janeiro, 1910-1937).
- 7 Muito tempo depois do tempo propício, aparentemente conseguiu, após o pagamento de contribuições retroativas em mutirão da classe artística. Ver Villela (2017).
- 8 Sérgio Marcus Rangel Porto (Rio de Janeiro, 1923 - 1968).
- 9 “Segundo Clementina, ‘[Isaac e Eva, seus avós,] eram mucamos, tratavam dos filhos da sinhá’ (Clementina de Jesus, [depoimento ao MIS] 16.05.87)” (BEVILAQUA *et al.*, 1988, p. 20).
- 10 Exemplo eloquente é o da queima de arquivos do período escravagista, com o objetivo, ao que parece, de evitar que o Estado atendesse à reivindicação dos escravocratas, no sentido de indenizá-los pela abolição. A ordem certamente apagou parte significativa da memória, sobretudo os registros fiscais e aduaneiros. Ver Godoy (2015).
- 11 A propósito, cf. o documentário muito atual *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977).
- 12 Veja este trecho de carta do leitor: “Pedem-nos moradores da Rua Marechal Floriano [no Rio] que reclamemos contra o que se passa no n. 188 daquela rua: É esta casa um foco de jogo e de meretrício. Aí, enquanto na sala da frente se realiza um samba, denominado pelos habitantes com o pomposo nome de baile, nos fundos da mesma casa, às mortas da noite, campeia a jogatina desenfreada. O samba termina quase sempre à meia-noite ou à uma hora da madrugada, é costume ouvir-se nesta ocasião tiro de revólver [grafia atualizada]” (RECLAMAÇÕES, 1902).
- 13 Reunindo um dado aqui e outro acolá, no entanto, é possível estimar a *condição* de remuneração da cantora, que evidentemente não fazia apresentação todo dia. Por exemplo, em uma noite de 1979, numa apresentação na Churrascaria Gargalo, no Méier, bairro do Rio, foi-lhe pago o cachê de dois mil cruzeiros (SANTOS, J., F., 1979, p. 61), hoje equivalentes a cerca de 300,00 reais, segundo o índice da FIPE, o mais longo. Por outro lado, de acordo com uma carta de pedido de aposentadoria destinada ao Ministro da Previdência, reproduzida em Bevilaqua (1988, p. 109), a pensão do marido junto com a aposentadoria como trabalhadora doméstica era de três mil cruzeiros, o que são hoje cerca de 450,00 reais, pelo mesmo índice. Nunca houve aposentadoria como cantora (CARVALHO, p. 136, 1988). Essa condição alarmante de cachê fica bem clara se comparamos a situação de cantores homens negros atualmente, que lhe foram contemporâneos, quando jovens, como, por exemplo, Paulinho da Viola e o próprio Elton Medeiros, falecido há pouco.
- 14 São fartos os relatos segundo os quais frequentemente CJ sofria “acidentes de trabalho”, isto é, colapsos no sistema cardiovascular em plena apresentação (ver CASTRO *et al.*, 2017; SILVA, 2011).
- 15 Adapto, aqui, um modelo utilizado pelo feminismo negro interseccional, cujos detalhes argumentativos estão em Miranda (2016). Remeto, também, ao depoimento de Thereza Santos (nascida Jaci dos Santos, Rio de Janeiro, 1930 - Guarapuava, 2012), no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDgGLJ3TPQU>.
- 16 Talvez hoje, mais apropriadamente, a designação correta seja *managerial regimes*, “a rede de pessoas e instituições cujas posições lhes dão poder descomunal para definir significados e práticas culturais na esfera pública” (GARLAND, 2016, 2020, p. 136).
- 17 Título do romance histórico de Gonçalves (2006).
- 18 Sobre o início da TV no Brasil, ver Jambeiro (2002, p. 53).
- 19 Ver Becker e Gambaro (2016).
- 20 Ver Vicente e Marchi (2014, p. 21).
- 21 Conforme Alves (2004), em 1960 4,46% dos domicílios brasileiros tinham TV. Em 1970, a cobertura alcança 24,11% dos domicílios, sobretudo devido à transmissão ao vivo da Copa do Mundo do México, com uma audiência de mais ou menos 17 milhões de pessoas. A distribuição de verba para a mídia já colocava a TV à frente do jornal e do rádio, respectivamente - ver: TUDO SOBRE TV ([2011]). Em 1970, o Brasil tinha cerca de 95 milhões de habitantes, segundo o IBGE (2022). Em 1980, a cobertura pula para 56,10% dos domicílios, e a TV concentra mais do que o triplo da verba destinada ao jornal e mais de sete vezes a destinada ao rádio (TUDO SOBRE

TV, [2011]). A população do Brasil em 1980, segundo o IBGE (2022), era de aproximadamente 120 milhões de habitantes.

- 22 Silva (2011, p. 48) faz referência a um início disso por parte da Escola de Música da Universidade Federal Fluminense com o evento: “Clementina de Jesus, uma análise”.
- 23 É possível que, no âmbito dessa elite, existissem pessoas não brancas. Mas a cor branca aqui está mais vinculada ao comportamento colonizador e do patriarcado do que a qualquer outro aspecto aparente. Pessoas que deveriam zelar pela promoção da igualdade racial, mesmo sendo negras, podem ter um comportamento racista. Ver, a esse respeito, <https://bit.ly/3xzG3Xh>.
- 24 Sérgio de Oliveira Cabral Santos ORB (Rio de Janeiro, 1937).
- 25 Maria Aparecida Martins (Caxambu, 4 de dezembro de 1939 - Rio de Janeiro, 1985).
- 26 Há de se perguntar, então: se o intuito era sobrelevar os ecos “africanos” da cantora, por que a elite que dela se apropriou não a fez parecer uma *candace*?
- 27 Mesmo o documentário mais recente, *Clementina* (Ana Rieper, 2018).

Recebido em: 12/07/2021

Aceito em: 04/02/2022