

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES**

CAMILA LUIZA SOUZA DA SILVA

**VAMOS SARAVÁ!
AS TRADIÇÕES RELIGIOSAS AFRO-BRASILEIRAS NA OBRA DE
CLEMENTINA DE JESUS**

João Pessoa

2017

Camila Luiza Souza da Silva

VAMOS SARAVÁ!
AS TRADIÇÕES RELIGIOSAS AFRO-BRASILEIRAS NA OBRA DE
CLEMENTINA DE JESUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento aos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Ciências das Religiões, sob orientação da Prof.^a Dra. Dilaine Soares Sampaio.

João Pessoa

2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586v Silva, Camila Luiza Souza da.
Vamos saravá!: as tradições religiosas afro-brasileiras na obra
de Clementina de Jesus / Camila Luiza Souza da Silva. - João
Pessoa, 2017.
115 f. : il.

Orientadora: Dilaine Soares Sampaio.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE

1. Ciência das religiões. 2. Religiões afro-brasileiras.
3. Samba. 4. Clementina de Jesus. I. Título.

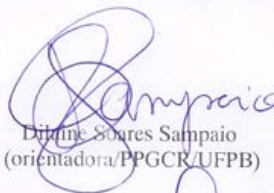
UFPB/BC

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

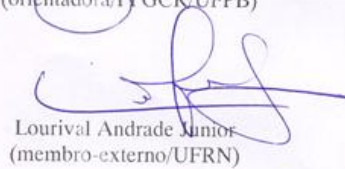
*"VAMOS SARAIVA! AS TRADIÇÕES RELIGIOSAS AFRO-BRASILEIRAS NA OBRA DE
CLEMENTINA DE JESUS"*

Camila Luiza Souza da Silva

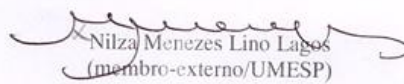
Dissertação apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Dilaine Soares Sampaio
(orientadora/PPGCR/UFPB)



Lourival Andrade Junior
(membro-externo/UFRN)



Nilza Menezes Lino Lagos
(membro-externo/UMESP)

Aprovada em 21 de julho de 2017.

Agradecimentos

Um agradecimento especial ao meu pai Luiz Gonzaga, que foi o primeiro dentre 15 irmãos a fazer um curso superior, sendo aluno na UFRJ de Raul Lody na cadeira de Antropologia, o que o ajudou a ter ainda mais consciência da luta da população negra no Brasil, exemplo para todos nós. Além de ser exímio cantor e compositor.

Às minhas irmãs Ilessi e Magna pelo apoio. À caçula Ilessi pelo diálogo em relação a parte musical deste trabalho. Tenho muito orgulho de seu trabalho como música, cantora e compositora. E à Magna pela revisão do resumo em Inglês.

À minha mãe, minha melhor amiga, amor incondicional, meu tudo.

Ao meu companheiro José Miguel pelo amor e paciência nos momentos difíceis. E pelo apoio aos meus estudos em todos os momentos do nosso relacionamento.

À minha filha Marina, o amor da minha vida, que todos os dias me dá forças para seguir adiante.

À minha colega de trabalho da UFPB Virtual, Walmyra, por ter me indicado o PPGCR - UFPB, quando eu ainda estava com pouco tempo de João Pessoa.

À toda equipe da UFPB Virtual por me incentivar a fazer o mestrado e estarem sempre presentes em todos os momentos que precisava. Em especial aos professores e amigos Danielle Rousy e Lucídio Cabral.

À Marcela Zamboni pelo apoio e empréstimo de livros para que eu pudesse realizar o processo seletivo do PPGCR.

À minha orientadora Dilaine Sampaio por todo o apoio, acreditando na pesquisa desde o início. Pela dedicação, competência, carinho, puxões de orelha e por ser um exemplo de pessoa e profissional. Aprendo muito, todos os dias, com ela.

Aos professores que participaram da pré-banca, Giovanni Boaes e Nilza Menezes, pelas orientações e novos direcionamentos para a nossa pesquisa.

À Beatriz Rabello de Faria por ter feito a ponte com o seu pai, Paulinho da Viola, o que tornou possível a realização da entrevista. Não tenho palavras para descrever tamanha felicidade em poder contar com esse material para a minha pesquisa.

Ao Paulinho da Viola, pela disponibilidade e delicadeza, respondendo às nossas perguntas com tanta leveza e seriedade, não é à toa que é considerado por todos nós o príncipe do samba.

A Hermínio Bello de Carvalho por todo carinho e apoio, me colocando em contato com o mestre Nei Lopes por e-mail, o que enriqueceu o trabalho. As orientações dadas por Nei Lopes nos indicaram um caminho interessante e fundamental para a continuidade da pesquisa.

A Nei Lopes, por ter respondido aos e-mails com carinho e paciência.

A Luiz Antonio Simas pela pessoa maravilhosa que demonstra ser. Por toda disponibilidade, simplicidade e pela belíssima entrevista concedida, além de indicações de bibliografia, discos, dadas posteriormente, está sempre na "rede", o que nos faz acreditar que há muita gente boa nessa vida.

Ao jornalista, crítico musical e atual curador do Museu da Imagem e do Som/RJ, Hugo Sukman, pela orientação relacionada ao uso de imagens, o que me fez procurar também o Depoimento para posteridade de Clementina de Jesus. Materiais importantíssimos para este trabalho.

A meu irmão Ricardo Cruz por ser pessoa fundamental na minha vida.

Aos meus macumbeiros preferidos Dávila, Larissa e Felipe, por estarem sempre juntos durante toda essa jornada.

Às amigas Angela Albuquerque e Maria Isabel por todo apoio e carinho.

Aos colegas, professores e funcionários do PPGCR. Sem eles tudo ficaria muito mais difícil.

À comunidade do samba pelos ensinamentos.

À nossa mãe Quelé pelo legado de vida e obra.

À Música Brasileira por ser a minha base.

Aos orixás e a todas as entidades por permitirem a continuidade e realização deste trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Lista de Figuras

Figura 1 - Clementina e Albino Pé Grande.....	50
Figura 2 - Artistas do espetáculo Rosa de Ouro (1965).....	53
Figura 3 - Artistas no I Festival de Artes Negras no Dakar (1966).....	57
Figura 4 - Clementina, Sidney Miller e D. Ivone Lara.....	79
Figura 5 - Clementina, Carlinhos Vergueiro e Adoniran Barbosa.....	81
Figura 6 - Lúcio Rangel, Hermínio, Sergio Cabral e Clementina.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E A ANCESTRALIDADE DO SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	21
1.1 Religiões e música afro-brasileiras.	21
1.2 As religiões afro-brasileiras e a população urbana na então capital do país ...	29
1.3 As macumbas cariocas e o samba.	36
2. DE CLEMENTINA DE JESUS A MÃE QUELÉ: O SAMBA E AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS.....	43
2.1 A trajetória de Clementina de Jesus.....	43
2.2 A obra de Quelé e sua importância para a MPB.....	54
2.3 A presença da "bantuidade" na música de Clementina.....	60
3. "TEMPO DE GLÓRIA" - ANÁLISE DA OBRA DE CLEMENTINA DE JESUS.....	68
3.1 De 1965 a 1973: Tem curima no samba!.....	68
3.2 De 1974 a década de 80: O samba e sua relação com o mercado.....	76
3.3 O legado de Quelé para a música brasileira.....	85
CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICE.....	108

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer um diálogo entre as religiões afro-brasileiras e o samba, a partir de uma abordagem histórico-antropológica. Para isso, teremos como base de análise a obra da cantora Clementina de Jesus. Nascida na região do Vale do Paraíba, no Estado do Rio de Janeiro, Clementina representaria os negros das comunidades fundadoras das escolas de samba, como o morro do Salgueiro, Serrinha e Mangueira e nos seus discos, além de sambas, estavam presentes jongos, corimas, partido-alto, pontos e músicas rituais recriadas a partir das religiões afro-brasileiras. Podemos considerá-la, então, como uma ponte entre os grupos étnicos conhecidos, genericamente, como “sudaneses” e “bantos”, que trouxeram grande riqueza para a cultura e religiões brasileiras. Além disso, a cantora representa a tensão existente na história do samba, pois apesar desse gênero musical ser reconhecidamente de origem afro-brasileira, para ser aceito pela indústria radiofônica foi necessário afastá-lo da sua vertente mais percussiva para que ficasse mais palatável para os ouvidos da classe média. A obra de Clementina, com forte presença do universo religioso afro-brasileiro, problematiza o racismo estrutural brasileiro e a questão da “*desafricanização*” do samba. Pretendemos estudar a tentativa de afastamento do samba das religiões afro-brasileiras em sua estrutura musical, imposto pela indústria fonográfica, a partir da análise da sua obra, levantando assim, o debate sobre o tema.

Palavras-chave: religiões afro-brasileiras; samba; Clementina de Jesus.

ABSTRACT

This work aims at settling out a dialogue between the Afro-Brazilian religions and the samba. A historical-anthropological approach. In this regard, this analysis will be based on works by Clementina de Jesus. Clementina de Jesus was born in the region known as Paraiba Valley in Rio de Janeiro State. Clementina would represent the black people from the communities which have been regarded as the co-founders of the Samba Schools – communities such as: “Salgueiro”, “Serrinha” and “Mangueira”. Furthermore, Clementina’s albums are not only filled with sambas, but also ‘jongos’, ‘partidos-altos’, ‘pontos’ and ritual songs that have been recreated from Afro-Brazilian religions.

Therefore, Clementina can be considered as a linking point between the ethnical groups known, in general terms, as “Sudanese people” and “Bantu people”. These ethnical groups brought a lot of richness to Brazilian both culture and religions. Besides that, the singer represents the remaining tension in the History of Samba: it was necessary to keep samba aside from its percursive dimension so that it would be more palatable to the ears of middle class, and, consequently, accepted by the radio industry – although this musical genre has its Afro-Brazilian roots widely acknowledged. Clementina’s pieces of work – which have been strongly influenced by the - Afro-Brazilian religious universe – problematize both Brazilian structural racism and the question of “deaffricanization” in samba. By doing this work, I intend to study the attempt of removal of the samba from Afro-Brazilian religions as well as its musical structure imposed by the recording industry. In this sense, by analyzing the works by Clementina, questions will be raised to foster a debate about the theme.

Keywords: afro-brazilian religions, samba, Clementina de Jesus.

INTRODUÇÃO

A música sempre foi elemento essencial na minha constituição como sujeito. Não conceberia o mundo sem música. Música popular, cantada, mais especificamente, o samba. Meu pai, de família negra numerosa, da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, tinha um irmão que foi compositor de uma das escolas de samba mais tradicionais do país, a Portela, e posteriormente foi para a escola de samba União de Jacarepaguá. Sempre nos foi passado, a partir da experiência dentro da comunidade do samba, a importância do estudo e divulgação da cultura negra como formas de resistência à cultura midiática vigente. Apesar de estudarmos diversos gêneros musicais, o samba sempre foi visto pela nossa família como pilar da música popular brasileira.

Ao entrar no curso de graduação em Psicologia, escolhi como tema da monografia de conclusão de curso “Um perfil psicológico da obra de Paulo César Pinheiro” que retratava o lamento na obra do autor, a partir de uma abordagem psicanalítica. Pinheiro é um dos maiores letristas da música popular brasileira das últimas décadas, fez letras para melodias de Baden Powell, Tom Jobim, Mauro Duarte, João Nogueira, Wilson das Neves e Pixinguinha. Suas canções chegaram a nós nas vozes de Elis Regina, Elizeth Cardoso e Clara Nunes, com quem foi casado, além de ter sido produtor dos seus discos e shows. A monografia supracitada retratou a paixão que Pinheiro possui pela cultura afro-brasileira e a relação que o autor faz entre lamento e origem do canto popular brasileiro. Segundo o autor, a partir da dor que o negro sentiu ao ser separado de sua terra e de ter sido escravizado, originou-se o samba, a maior manifestação cultural do país, reconhecida no mundo inteiro (Cf. PINHEIRO, 1976). A Psicanálise é a teoria que mais se aproxima da visão do autor porque estuda a possível relação entre criação artística e angústia (CRUXÊN, 2004) que, neste caso, seria a angústia de separação e escravidão, dando origem ao samba; e, neste meio tempo, ao lamento, que seria uma poesia cantada de uma forma dolorosa, como podíamos observar no antigo canto das lavadeiras.

Mudei-me para João Pessoa em 2012 e no ano de 2014 fiz inscrição como aluna especial na disciplina Religiões afro-brasileiras, no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, quando foi trabalhada a questão da presença das religiões afro-brasileiras em diversas manifestações culturais do país. Ao entrar em contato com este tema, despertou-me a vontade de obter mais informações sobre a origem do samba em

outra perspectiva, não psicológica, mas histórica e antropológica através das Ciências das Religiões. E ao buscar fontes sobre o assunto, nas principais obras sobre o tema, fica evidente a presença do Candomblé e do universo banto no samba que chegou às rádios na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, em todo o país.

Sendo assim, definimos o objeto de pesquisa, que é a presença das religiões afro-brasileiras, principalmente o Candomblé e as Macumbas¹ cariocas, no samba. Ao percebermos a linha tênue entre o profano e o sagrado presente na concepção destas religiões, tentaremos verificar até que ponto estas religiosidades estão presentes na constituição do samba. O principal objetivo da pesquisa é discutir e analisar a importância das religiões afro-brasileiras na origem e na sedimentação do samba no Brasil, levantando a discussão sobre música e religião na área das Ciências das Religiões, tomando como alicerce a obra da cantora Clementina de Jesus. A partir disso, temos também o intuito de contextualizar historicamente o período do surgimento do samba, o que ocorria com a população negra, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, entre o final do século XIX e início do século XX, destacando a importância política e social das religiões afro-brasileiras neste período. Buscaremos ainda pesquisar os elementos das tradições religiosas afro-brasileiras presentes no samba a partir da

¹ O termo macumba na maior parte das vezes é associado a designação genérica e pejorativa dos cultos afro-brasileiros e seus rituais. Os dicionários relacionados as religiões afro-brasileiras mostram a complexidade de sua etimologia, que vale a pena passarmos em revista. Nei Lopes, em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil* traz a seguinte definição: “Designação genérica dos cultos afro-brasileiros e seus rituais. Audácia, ousadia. O vocábulo é de origem banta mas de étimo controverso. Algumas hipóteses o relaciona ao quimbundo *macumba*, pl. de *dikumba*, cadeado, fechadura, em função das “cerimônias de fechamento de corpos” presentes nesses rituais. Mas a origem parece estar no quicongo *macumba*, pl. de *Kumba*, prodígios, fatos miraculosos, ligados a CUMBA, feiticeiro. Slenes (2007b) liga a origem do vocábulo ao que chama “constelação Kumba”, ao grande número de significados do termo quimbundo *Kumba*, alguns integrando o universo do JONGO, aí sugerindo macumba (“grupo de poderosos”) como possibilidades etimológicas”. O autor ainda traz, num segundo momento, a outra definição clássica para o termo, que seria um instrumento musical, uma espécie de reco-reco, proveniente do termo *mucumbu*, do quimbundo. Num terceiro momento, apresenta a possibilidade de macumba como “cada uma das filhas de santo em terreiros de origem banta. O mesmo que MACUMA. Do bundo *Kumba*, conjunto de domésticos, serviçais, escravos; família morando dentro do mesmo cercado”. Num quarto momento Lopes também aponta para macumba como uma espécie de jogo de azar e por fim questiona até a sinonímia com o termo “maconha”, na obra de Manuel Querino (LOPES, 2012, p.152). Lopes irá trazer também a definição de macumba, de modo muito semelhante, em sua outra obra, a *Enciclopédia brasileira da Diáspora africana*. A etnolinguista, Yeda Pessoa de Castro, em *Falares africanos na Bahia*, traz o termo macumba, também como de origem banto e a mesma definição de “denominação genérica para as manifestações religiosas afro-brasileiras de base congo-angola, que incorporaram orientações ameríndias, católicas e espíritas (...)”. Ressalta o uso da denominação para o estado do Rio de Janeiro (CASTRO, 2001, p.270). Vale lembrar que todos os clássicos da bibliografia afro-brasileira irão tratar do termo, de Nina Rodrigues, passando por Artur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide, especialmente, dentre outros. A própria literatura clássica sobre religiões afro-brasileiras colaborou para a visão pejorativa do termo, uma vez que a Macumba era vista como degenerescência em relação as tradições nagôs. Em nosso trabalho, a palavra será usada para retratar a denominação dada aos cultos afro-brasileiros no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro.

história deste gênero musical que chega à indústria radiofônica no início do século XX, a partir da figura simbólica de Clementina. E, por fim, iremos analisar e refletir sobre a importância da presença jeje-nagô e banta nas religiões e manifestações culturais afro-brasileiras, tomando para análise a obra da cantora Clementina de Jesus, que foi realizada entre as décadas de 60 e 80, problematizando a questão da *desafricanização* do samba na indústria radiofônica da época.

Ressaltamos que o tema da música e religião, no Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, ainda não foi trabalhado e, em outros programas da área, até onde foi possível levantar, também ainda não foi muito explorado, o que nos causou uma certa surpresa já que a música sempre teve papel fundamental nos estudos sobre magia e feitiçaria com o seu poder hipnótico nos processos de invocação e exorcismo sobrenaturais; no seu poder de cura, sendo ela uma força oculta na sua própria concepção, além de estar presente nos estudos de diversas religiões:

A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado, é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica, principalmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima. Mais ainda, ela é divina e não humana, é daimoníaca, e mesmo demoníaca no sentido em que os deuses criados pelos primitivos são mais ruins que bons. E por isso ela se identifica com os demônios; não é uma arte, não é um elemento de prazer, não é uma função imediatamente desnecessária pois que é difícil de se provar que o primitivo (como até o homem do povo muitas vezes) tenha já concebido a beleza do som, como claramente concebeu a beleza da cor e da forma. Por tudo isso ninguém considera a música como criação humana. (ANDRADE, 1963, p.46)

Por toda essa força e mistério a música está presente no nosso imaginário na ordem do divino. Porém, é importante percebermos que não só as religiões afro-brasileiras influenciaram o samba, mas que o samba também alimenta as religiões, numa via de mão dupla, daí a importância da nossa pesquisa para a área. Em praticamente todas as religiões a música se faz presente, de alguma forma. Nas religiões afro-brasileiras essa presença ainda é mais evidente, o que nos faz refletir bastante sobre a metodologia que foi adotada neste trabalho, a partir de uma abordagem histórico-antropológica, que se baseou no levantamento de dados através de pesquisa bibliográfica, onde os principais instrumentos de coleta de dados foram bibliotecas, sebos, LPs, CDs, vídeos, websites, e entrevistas semiestruturadas. Analisamos não só o texto das letras das músicas, como também a atmosfera musical presente na obra de

Clementina de Jesus, relacionando-a ao ambiente extremamente musical evidenciado nas religiões afro-brasileiras.

Dentre as entrevistas realizadas, a primeira foi feita com o historiador Luiz Antonio Simas, que estuda as questões voltadas à diáspora africana, ao samba e a linguagem da rua. Simas escreveu uma obra que se tornou uma referência da área, o *Dicionário da História Social do Samba*, feito juntamente com Nei Lopes, compositor, sambista e grande pesquisador do campo de estudos afro-brasileiros, considerado por muitos um antropólogo, apesar da sua formação ser em Direito. Nei Lopes, mesmo não sendo entrevistado da forma “tradicional”, participou orientando o trabalho através de troca de e-mails com indicações de bibliografia e de caminhos para estudarmos nossa temática. Um fato interessante é que em diversos momentos da entrevista com Luiz Antonio Simas, o historiador falava sobre alguns posicionamentos relacionados às questões do samba e das macumbas cariocas utilizando o pronome “nós”, indicando que a opinião era resultado da pesquisa feita por ele e por Nei Lopes. Atualmente, ambos estão trabalhando em um projeto sobre Filosofia Africana e possuem uma relação muito próxima e fraternal. Uma outra entrevista foi feita com o cantor e compositor Paulinho da Viola, um dos maiores compositores da música popular brasileira e também nome de referência do samba. Paulinho participou do espetáculo *Rosa de Ouro* em 1965, responsável por fazer com que Clementina de Jesus passasse a ser conhecida pelo grande público. Por questões de agenda, a entrevista precisou ser feita por whatsapp, afinal, em nosso contexto atual, a etnografia transcende os moldes tradicionais, precisando usar a seu favor as novas tecnologias de comunicação, gerando inclusive nomes correlatos para a prática etnográfica como “netnografia ou etnografia virtual”².

² Sampaio e Lula já chamaram atenção para essa questão quando os autores estudaram os Encontros da Nova Consciência em Campina Grande. Fazem a seguinte observação em nota: “Atualmente, vem se tornando inexorável o uso dessas ferramentas virtuais para a realização de etnografias e cabe a nós, pesquisadores, buscar mecanismos, estratégias, de adaptações e releituras do “tradicional” trabalho de campo, feito *in loco* para o trabalho de campo feito via mediação virtual. Uma distinção importante a ser feita é entre as pesquisas que estão tratando do fenômeno religioso no ciberespaço e as pesquisas que utilizam as ferramentas virtuais de comunicação como complemento das pesquisas de campo feitas *in loco*. Para este artigo, nos encontramos especialmente na segunda modalidade, entendendo que os momentos “on line” e “off line” se integram na narrativa etnográfica. Diferentes nomes já foram dados para o uso do ciberespaço nas pesquisas etnográficas como “netnografia” (Cf. R.KOZINETS, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*), “etnografia virtual” (Cf. Ch. HINE, *Etnografia virtual*), dentre muitos outros. Um bom trabalho que traz o mapeamento dos diferentes termos e seus significados é o de Fragoso, Recuero e Amaral, intitulado *Métodos de pesquisa na internet* (Cf. S. FRAGOSO; R. RECUERO; A. AMARAL, *Métodos de pesquisa para internet*. pp.167-182)”. A partir do explicitado pelos autores, nos encontramos também na segunda modalidade, ou seja, nos utilizamos das novas tecnologias de aplicativos para realizarmos a entrevista, considerando ainda que se trata de um artista de renome de nossa música popular brasileira, com inúmeras dificuldades de agenda (SAMPAIO; LULA, 2016, p. 86-87).

No que tange a fundamentação teórica, os estudos dos autores pioneiros das religiões afro-brasileiras foram de grande valia para recuperar os olhares construídos historicamente acerca da relação dessas religiões com a música. O trabalho de Mario de Andrade, feito no universo do Catimbó, destaca-se nesse aspecto, por isso é considerado um dos fundadores da etnomusicologia. Nei Lopes foi um dos principais autores importantes para estudarmos o universo banto, sendo fundamental para questionarmos conceitos pré-estabelecidos ao lidarmos com a temática afro-brasileira e uma suposta supremacia intelectual sudanesa, a chamada muitas vezes de “nagocracia”, ou seja, a atenção demasiada às tradições nagô em detrimento das demais tradições afro-religiosas, como as tradições banto, por exemplo. José Jorge de Carvalho, também muito importante na área de etnomusicologia e antropologia, foi importante principalmente no terceiro capítulo quando analisamos as músicas gravadas em disco pela cantora.

Roberto Moura afirma: "O samba é a própria identidade nacional brasileira" (MOURA, 1998, p.23), sendo assim, a motivação para este trabalho é indicar elementos do samba que tem relações com as religiões afro-brasileiras, na relação de interinfluência que possuem, conforme já mencionado. Uma vez que a música nessas religiões é elemento fundamental, e na cultura brasileira ela também tem papel preponderante, pretendemos então, fazer um diálogo entre a música presente nas religiões afro-brasileiras com o gênero musical intitulado como símbolo da identidade nacional (Cf. AMARAL; SILVA, 2006).

Apesar de obterem um número menor de adeptos declarados, em comparação com as religiões cristãs no Brasil, Candomblé e Umbanda são duas religiões de grande visibilidade principalmente porque "práticas culturais importantes são originárias dessas religiões" (PRANDI, 2007, p.7). Estas práticas muitas vezes são vistas pela sociedade como sinônimo de cultura: samba, acarajé, jogo de búzios, uma vez que não há uma demarcação rígida entre sagrado e profano nas religiões afro-brasileiras. Na descrição presente no *Dicionário da História Social do Samba* podemos perceber a importância que o Candomblé tem para o entendimento do samba:

CANDOMBLÉ: Nome genérico com que, no Brasil, a partir da Bahia, se designa o culto dos orixás jeje-nagôs, bem como algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas "nações". Por extensão, o nome designa também a celebração, a festa dessa tradição, o xirê; e também o terreiro, base física da comunidade de culto. A relação do candomblé com o samba dá-se, como no caso da umbanda, pela tradicional participação, nas escolas, de fiéis e donos de terreiro. E,

finalmente, pela consagração de algumas escolas junto a orixás do candomblé ou entidades de umbanda, identificadas com suas cores e, às vezes, "assentadas" e propiciadas em suas sedes (LOPES; SIMAS, 2015, p.53). (grifos do autor)

Estudos acadêmicos sobre o surgimento do samba na cidade do Rio de Janeiro mostram que o samba e outras manifestações culturais afro-brasileiras têm influência das práticas religiosas dos negros oriundos principalmente da Bahia, que moravam na área do cais do porto e da Cidade Nova, como mostra o conhecido livro de Roberto Moura *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*; o trabalho de Reginaldo Prandi *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*, e o recente livro de Pedro Bustamante Teixeira, fruto de sua dissertação em Letras defendida na UFJF, intitulado *Do samba à bossa nova: inventando um país*. O samba surge nesse contexto, quando a população negra, além da cerimônia religiosa, realizava reuniões com música, batuques e comida, como era visto na casa de Tia Ciata, mãe de santo, iniciada no Candomblé de Salvador. Ela chegou ao Rio de Janeiro no final do século XIX e é considerada figura central para o entendimento do samba na cidade do Rio de Janeiro (Cf. MOURA, 1995).

O samba urbano no Rio de Janeiro tem, no seu início, ligação com o universo iorubano, mas na sua constituição musical e rítmica possui fortemente a presença do universo banto. Para estudarmos a presença jeje-nagô e banta no samba utilizaremos a obra da cantora Clementina de Jesus. Clementina nasceu no ano de 1901 em Valença, cidade ao sul do estado do Rio de Janeiro, onde havia maior influência cultural dos negros bantos, o que poderá ser observado no desenrolar da nossa pesquisa. Foi morar na cidade do Rio de Janeiro aos 10 anos de idade, quando teve contato com o universo jeje-nagô e banto. Nos seus discos estavam presentes jongos, sambas, partidos altos, corimas, lundus, além de músicas e pontos recriados das religiões afro-brasileiras. Ela representaria os negros das comunidades fundadoras das escolas de samba, como o morro do Salgueiro, Serrinha e Mangueira (LOPES, 2001, p.62). Podemos considerá-la então como um elo entre os grupos étnicos conhecidos como "sudaneses" e "bantos". Neste trabalho, levantaremos também a discussão sobre o processo de "desafricanização" do samba exigido pela indústria fonográfica da época, que representava uma classe média que geralmente não via com bons olhos as religiões afro-brasileiras por racismo e preconceito, preferindo reduzir, e muitas vezes até mesmo retirar, os tambores e as batucadas que caracterizam esse gênero musical brasileiro.

A emergência do Candomblé, aos moldes mais próximos do que conhecemos hoje, deu-se quando uma nova ordem econômica e política se instaurou no Brasil. Com

a abolição da escravidão em 1888 e a proclamação da República em 1889 o país, ainda agrário, deveria funcionar sob as novas leis do capitalismo que emergia. Os ex-escravos somente eram iguais aos brancos perante a lei, mas continuavam excluídos e marginalizados por sua condição política, econômica e racial. Apesar dos terreiros estarem presentes no Brasil desde o período colonial, tornaram-se, nessa fase, um espaço onde negros e pobres em geral reconstruíam suas heranças e afirmariam sua identidade cultural (SILVA, V., 2005, p.53). É nesse momento de intensas modificações políticas e econômicas no Brasil que surge o samba na cidade do Rio de Janeiro, que teria a influência do samba do nordeste, mas que nesta cidade ganharia características específicas do meio urbano, chegando até a indústria radiofônica da época, e com isso dando início à ascensão social deste gênero musical.

No entanto, devemos ressaltar que desde o século XVI "[...] a maioria dos africanos traficados para o Brasil, especialmente para o Rio de Janeiro, veio do centro-oeste africano e da África Oriental. São povos pertencentes ao tronco linguístico banto [...]" (BARATA, 2012, p.36). O escravismo brasileiro foi predominantemente banto, podemos perceber a presença africana na música, danças, língua, farmacologia, técnicas de trabalho e religiosidade. Devido ao forte preconceito sofrido pelos bantos, considerados inferiores intelectualmente aos jeje-nagôs, principalmente quando o assunto é relacionado a sua religiosidade, tentou-se negar a sua importância predominando na historiografia o chamado "nagocentrismo", como já mencionado acima (LOPES, 2011, p.9).

Na realidade a suposta fragilidade da religiosidade banta em relação a dos sudaneses não se sustenta, como podemos verificar no trabalho de Nei Lopes sobre esse tema:

[...] Mas o que ocorre é que, entre os Bantos - como já vimos - famílias, clã e tribo sempre forneceram as bases da religião, inclusive com as reencarnações se processando, segundo a tradição, dentro do próprio grupo. Assim, se eles, no Brasil, tomaram emprestados, ao cristianismo e às tradições jeje-nagôs, ritos e manifestações, não foi por culpa da tão propalada inferioridade cultural. O que os levou a isso, primeiro, foi a violência católica a que estiveram submetidos desde o século XV, segundo, o fato de darem mais ênfase ao manismo, ao culto dos ancestrais reais (não míticos) que ao dos espíritos da natureza; e finalmente, à brutalidade da tragédia escravista (LOPES, 2011, p.192).

A história da chegada do samba na indústria radiofônica acaba repetindo a história do protagonismo jeje-nagô da maneira que é tradicionalmente relatada devido à

ligação dos compositores do gênero do início do século XX com as tias baianas, nas chamadas *Pequenas Áfricas*. Contudo o samba do Rio de Janeiro, na verdade, fazia a junção entre os elementos jeje-nagôs e bantos desde o seu início. As religiões bantas no Rio de Janeiro são chamadas de Macumbas e as iorubanas chamadas de Candomblé, ou seja, desde o princípio não havia dissociação entre essas religiões e o samba. A ligação entre a macumba e o samba sempre foi claríssima, tinham em comum a questão rítmica, a importância do tambor e a maneira de ver o corpo. Na verdade, tudo isso era um complexo cultural integrado, "porque as culturas africanas tradicionais não faziam a distinção que as culturas ocidentais fazem entre o sagrado e o profano. Você sacraliza o profano e profana o sagrado o tempo inteiro. Era uma relação umbilical" (SIMAS, 2016). A partir principalmente da década de 30, o samba vai se afastando das religiões afro-brasileiras devido a obrigatoriedade que ele tem em participar da indústria fonográfica, que possuía grande força na época e, também, por um discurso imposto pelo Estado brasileiro na Era Vargas, que redefine o discurso da identidade nacional trabalhando com o mito da mestiçagem cordial. O samba foi incorporado pelo Estado sendo obrigado a perder a ligação que tinha com as religiões afro-brasileiras.

Então desde o primeiro samba gravado (1917), *Pelo telefone*, de Donga, o samba vai modificando o seu percurso. Na década de 30, chega à classe média, com compositores de Ipanema e Vila Isabel, tendo como representantes João de Barro e Noel Rosa, surgindo uma parceria estilística entre o morro e a cidade. Posteriormente, entre as décadas de 30 e 50, a época de ouro do rádio, o samba experimentará diversas nuances como o samba-canção, samba-de-breque, além de retratar o momento em que o país estava vivendo com o governo de Getúlio Vargas, tendo como representantes nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Moreira da Silva. Já as décadas de 60 e 70 trarão um grupo engajado politicamente, os frequentadores do *Zicartola*³, o famoso restaurante criado por Cartola e sua esposa Dona Zica, no centro do Rio de Janeiro, que proporcionou a relação entre compositores de samba com compositores de diversas vertentes musicais, revelando os maiores nomes do samba, reconhecidos como principais referências deste gênero musical até os dias atuais, como Cartola, Zé Ketil, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Candeia e Monarco (MOURA, 1998). Podemos entender então neste período que:

³ Zicartola foi fundado em 1963, onde hoje funciona o Pilão de Pedra. Fechou em 1965 por problemas administrativos.

A partir de sua comercialização e assimilação pela cultura oficial, a música negra tende a perder progressivamente suas características comunitárias e rituais. Porém, ao mesmo tempo em que é homogeneizada pelas elites, é reelaborada pelas camadas populares e urbanas em formação, passando a se constituir como prática de resistência de um novo bloco político [...] A proximidade da classe média e dos "intelectuais" lhe permite adquirir novos conteúdos, novos temas e uma abordagem mais ampla das contradições da totalidade histórico-social (COUTINHO, 2011, p.61).

Clementina surge no cenário musical brasileiro neste momento, na década de 60. Ela também fazia parte do grupo que frequentava o *Zicartola*. O produtor Hermínio Bello de Carvalho, que ainda hoje é um dos maiores nomes da música nacional, reconhecido compositor e produtor musical, foi o responsável por lançar Clementina nos palcos cariocas. O espetáculo *Rosa de Ouro* de 1965, foi onde ela, que até aquele momento era empregada doméstica, juntamente com Aracy Cortes, cantora de rádio, subiram ao palco com os sambistas: Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Paulinho da Viola. A proposta do espetáculo era levar o samba como feito nos subúrbios cariocas, sem modificações. A obra de Clementina nos propõe a reflexão sobre temas importantes inclusive sobre a questão da presença das religiões afro-brasileiras no samba, propondo uma discussão sobre "desafricanização" e "desmacumbização" do samba (SIMAS, 2016). Por este motivo, escolhemos sua obra para realizarmos nosso trabalho. Um fato interessante é que ao realizarmos o estado da arte para essa pesquisa, encontramos apenas uma dissertação que tem a vida e obra da cantora como foco, porém, não se debruça sobre o tema das religiões afro-brasileiras. Referimo-nos ao trabalho de Luciana Leonardo da Silva da UFF, *Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*, tendo como orientadora a professora Martha Abreu. Dessa forma, nosso trabalho se torna ainda mais relevante para os estudos das religiões afro-brasileiras e o samba.

Trabalharemos com a estrutura de três capítulos. O capítulo um, intitulado, *As religiões afro-brasileiras e a ancestralidade do samba na cidade do Rio de Janeiro*, apresentaremos o que os pioneiros nos estudos das religiões afro-brasileiras nos trouxeram sobre o tema destas religiões com a música. Falaremos também da história do Candomblé no Rio de Janeiro, destacando sua sedimentação no final do século XIX. Posteriormente, analisaremos a relação do Candomblé com o surgimento do samba na cidade do Rio de Janeiro, e das Macumbas Cariocas também presentes nesse universo cultural, retomando a discussão sobre a importância dos negros bantos para o surgimento do samba. Ressaltamos que a cidade do Rio de Janeiro entra como

personagem central, pois foi lá que o samba urbano se inseriu na indústria radiofônica da época, o que popularizou este gênero musical em todo o país.

No capítulo segundo, denominado *De Clementina de Jesus a Mãe Quelé: o samba e as religiões afro-brasileiras*, falaremos da trajetória da cantora Clementina de Jesus, uma artista que ficou conhecida no cenário musical brasileiro como símbolo da cultura afro-brasileira, fazendo um elo entre o Brasil e a África. Destacaremos no seu trabalho a gravação dos principais compositores de samba das décadas de 60 a 80, e o fato de que nos seus discos, apesar de se declarar católica, estavam presentes pontos e músicas recriados das religiões afro-brasileiras, além de jongos, sambas, partidos e corimas. Vale ressaltar o simbolismo presente na figura de Clementina de Jesus, em que fortes marcadores sociais da diferença são evidenciados: as questões de gênero, geração, raça e classe social, além da questão da circularidade que deve ser retratada ao trabalharmos com esses conceitos, o que subvertia a visão que a indústria fonográfica buscava vender naquele momento.

Já no terceiro capítulo, *Tempo de Glória: análise da obra da cantora Clementina de Jesus*, analisaremos a obra da cantora por períodos, destacando os elementos dos Candomblés, da Umbanda, das Macumbas e também de diversas manifestações culturais e folclóricas que tenham influência das tradições religiosas afro-brasileiras. Problematizaremos o samba, rompendo com a imagem de um samba cordial, encarando-o como algo que faz parte de todo um sistema cultural integrado e que está inserido em uma zona de tensão que se estabelece em todos os dilemas relacionados ao racismo estrutural brasileiro (SIMAS, 2016).

1. AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E A ANCESTRALIDADE DO SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

1.1 Religiões e música afro-brasileiras

A dimensão musical nas religiões afro-brasileiras sempre despertou o interesse desde os primeiros estudiosos do campo de estudos afro como Nina Rodrigues, João do Rio, Mario de Andrade, Arthur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide. Nessas religiões a música tem papel fundamental tanto para o entendimento do mito como para a execução dos ritos. O olhar científico para as religiões afro-brasileiras deu-se no início do século XX pelo médico maranhense Nina Rodrigues, estudou a religiosidade do negro brasileiro. Apesar de sua produção demonstrar a marca racista da época, com uma visão etnocêntrica, foi fundamental para que outros autores dessem continuidade e se aprofundassem no tema, como Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide e Ruth Landes (Cf. CARNEIRO, J. L., 2014). Nina Rodrigues, as vezes chamado de “médico antropólogo” por alguns pesquisadores, realizou um trabalho etnográfico detalhado de como eram os terreiros de Candomblé da Bahia no final do século XIX e início do século XX. Nessas descrições fica clara a importância da música para execução dos ritos do Candomblé, como na passagem que se segue descrevendo um rito de iniciação:

Aos *tabaques* (sic) seguiram-se as cabaças com que empregou processo *similhante* (sic). [...] Música e canto começaram então a invocar ou chamar o santo. O regente da *orchestra* (sic) não só dirige a música como os cânticos sagrados, que são recitados em língua africana por todos os presentes.

A uma música e cântico *especiaes* (sic), revela-se o santo e a iniciada, em estado de possessão, deve lançar-se na *dansa* (sic) (RODRIGUES, 2006, p.344).

Ao mesmo tempo em que Nina Rodrigues fazia sua etnografia na Bahia, no Rio de Janeiro, João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, escrevia textos que utilizavam recursos jornalísticos como a reportagem e a entrevista, a maioria dos escritos do autor é histórico-informativa. Dentre os seus grandes trabalhos está o livro *As religiões no Rio* que foi lançado, inicialmente, em 1904. Nele, o autor destaca que apesar do país naquele momento ser essencialmente católico, se multiplicavam na cidade do Rio de Janeiro diversas religiões. Em um dos capítulos do livro denominado *No mundo dos feitiços* o autor relata o papel da música em determinada parte do ritual em uma casa de candomblé:

A dança dessas cerimônias é mais ou menos precipitada, mas sem os pulos satânicos dos cafres e a vertigem diabólica dos negros da Lousiana. É simples, contínua e insistente, horrendamente insistente. Os passos constantes são a alujá, em roda da casa, dando com as mãos para a direita e para a esquerda; e o jeguedê, em que ao compasso dos atabaques, com os pés juntos, os corpos se quebram aos poucos em remexidos sinistros. Não sei se o enervante som da música enervando, destilando aos poucos desespero, se a cachaça, se o exercício, o fato é que, em pouco, a iaô parecia reanimar-se, perder a fadiga numa raiva de louca. De cada xequexé-xequexé que a mão de um negro sacudia no ar, vinha um espicaçamento de urtiga, das bocas cusparinhentas das assistentes escorria a alucinação. Aos poucos, outros negros, não podendo mais, saltaram também na dança, e foi então entre as vozes, as palmas e os instrumentos que repetiam no mesmo compasso o mesmo som, uma teopsia de caras bêbedas cabriolando precedidas de uma cabeça colorida que esgarejava lugubrememente. A loucura propagou-se. No meio do pandemônio vejo surgir o babaloxá com um desses vasos furados em que se assam castanhas, cheio de brasas (RIO, 2015, p.41-42).

A visão do autor também demonstra o racismo e o etnocentrismo presentes na sociedade do início do século XX, e a sua estranheza diante do ritual assistido com o papel preponderante da música e da dança, mas é importante, por retratar temas essenciais voltados às religiões afro-brasileiras como a perseguição que sofriam da polícia e a descrição minuciosa das manifestações do culto aos orixás naquela época. Nina Rodrigues e João do Rio frisam a importância cultural dos negros do Golfo de Guiné, os iorubás.

Arthur Ramos deu continuidade ao trabalho de Nina Rodrigues através de uma revisão metodológica, ressaltando que o estudioso que queira se dedicar ao tema da etnografia religiosa da população negra terá que dedicar-se a conhecer o trabalho de Nina Rodrigues. Destaca o autor:

Mas o estudioso dos nossos dias, seguindo a trilha aberta pelo inimitável mestre baiano, defrontar-se-á com duas tarefas de importância: a) continuar a colher materiais diretos de observação, nos vários estados do Brasil, cotejando-os com os primitivos; b) reinterpretar esses materiais, com os métodos científicos do seu tempo (RAMOS, 2001, p.29).

Verifica-se nessa passagem que dar continuidade à obra de Nina Rodrigues não significava fazer os estudos com a mesma perspectiva, mas tomar o que havia de sólido na sua pesquisa e atualizar para as questões do nosso tempo. Sendo assim, Arthur Ramos, em 1934, com a sua obra *O negro brasileiro*, fez o primeiro estudo de conjunto sobre as religiões afro-brasileiras. Na primeira parte desta obra o autor pesquisa as religiões e cultos afro-brasileiros e não faltou obviamente um capítulo sobre a música nessas religiões, intitulado *A dança e a música dos candomblés*. Ele destaca a

importância de se trabalhar também as religiões de origem banto, mesmo com a visão de que essas religiões eram inferiores culturalmente às dos sudaneses. Neste capítulo ele descreve a importância da música e da dança nos rituais religiosos negros considerando religião e magia indissociáveis da dança e da música:

Entre os povos negros que forneceram escravos para a América, a dança era uma instituição: nos atos de caça, guerra, danças sexuais (ritos de circuncisão, puberdade, casamento, etc.), danças funerárias, danças religiosas [...]. Sudaneses e bantos transportaram até nós as suas danças religiosas e guerreiras (RAMOS, 2001, p.181).

Nesse capítulo o autor também faz uma descrição minuciosa dos instrumentos de percussão utilizados nos cultos afro-brasileiros, destacando que o surgimento da música instrumental primitiva se deu através da imitação dos ruídos da natureza, com uma necessidade de marcar o ritmo dos movimentos das danças religiosas e guerreiras.

Mário de Andrade além de renomado escritor, poeta e musicólogo é considerado um dos pioneiros da etnomusicologia. Escreveu trabalhos importantes sobre música e folclore popular. No nosso trabalho destacaremos a sua obra *Música de Feitiçaria no Brasil*, baseado em uma conferência, que o autor escreveu em 1933, lida na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Mas esse livro, na realidade, é uma coletânea de trabalhos do autor organizados por Oneyda Alvarenga, com o texto da conferência e mais a análise das "músicas de feitiçaria" presentes em discos gravados no início da década de 30, que foram publicados depois da morte do autor. Apesar de Mario de Andrade nunca ter incluído o trabalho em sua obra, sempre demonstrou que ele não ficaria parado, que um dia ele retomaria. Isso fica claro em alguns manuscritos deixados por ele. Essa obra é de fundamental importância para o nosso trabalho pois nela o autor levanta questões importantes relacionadas a música e as hoje denominadas religiões afro-brasileiras, particularmente sobre o Catimbó nordestino, que na época o autor relatava como "práticas de feitiçarias". O autor inicia o texto indicando que ao viajar pelo Nordeste para conhecer a musicalidade desta região, se interessou de imediato pela feitiçaria, o que era incontestável pois para ele sempre houve a fusão entre feitiçaria e música. Não se estuda feitiçaria sem se estudar a música presente nos seus ritos e rituais.

Destaca que apesar do povo brasileiro ser supersticioso, os dois estados em que a feitiçaria africana mais estava presente eram Rio de Janeiro e Bahia. Para o autor as feitiçarias africanas do Rio de Janeiro eram as macumbas cariocas e as da Bahia eram os candomblés, principalmente os de origem iyorubá. Além disso, levanta fatores

interessantes como a influência do africano na feitiçaria da Amazônia, a pajelança e a influência da tradição ameríndia nas macumbas cariocas, que segundo o autor teria o nome especial de “linha de mesa”. O interessante, nesse trecho do estudo de Mario de Andrade, é que o autor faz questão de assinalar que o "baixo espiritismo" é o que unifica essas feitiçarias: a pajelança, a linha de mesa, o candomblé de caboclo e o catimbó, e que o baixo espiritismo seria também uma influência europeia (ANDRADE, 1963, p.33). Apesar de ficarem claras as diferenças de cada um desses cultos religiosos, há a tentativa de se unificar também a importância dos principais povos que formaram o Brasil, ainda dentro da perspectiva do “mito das três raças” com toda a sua estereotipia.

Ao descrever a música nas feitiçarias brasileiras o autor salienta a importância dos instrumentos musicais utilizados, principalmente os de percussão para as de origem africana, além da importância da dança. Ao narrar a utilização da música nos diversos rituais estudados, o autor destaca que o elemento principal do poder da música não é sonoro, é rítmico e que o destino principal da música que a faz fundir-se com a feitiçaria é a sua força hipnótica. Diz ele:

E esse é justamente o destino principal da música que a torna companheira inseparável da feitiçaria: a sua força hipnótica. Ela, principalmente pela sua forma de manifestar-se pondo em excesso de evidência o ritmo, atua poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisando, tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos violentos estados de fúria. Santo Agostinho explicava as vocalizações aleluiáticas do Gregoriano, como momentos em que a alma, liberta das suas prisões terrestres, se botava cantando sem palavras, sem consciência, boba, tonta de júbilo ao contato do Senhor (ANDRADE, 1963, p.39).

Ao falar dessas características da música nessas religiões ele então salienta principalmente as afro-brasileiras, destacando não somente o poder rítmico das músicas de "feitiçaria afro-brasileiras" assim como seu caráter coreográfico. Fazendo o estudo de diversos cantos dos orixás, principalmente os das Macumbas Cariocas como o Canto de Xangô, o ponto de Iansã e o ponto de Ogum, descrevendo suas principais características rítmicas e musicais. Nesse ponto o interessante é a conclusão de que o poder hipnótico não está apenas nas músicas de feitiçaria, mas também na música popular brasileira:

Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada muitas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente (ANDRADE, 1963, p.45).

Aqui é importante nos atentarmos para a importância da música não somente para as religiões que aqui se firmaram, mas também o papel da música para a cultura brasileira. A música no país teve um papel fundamental para a construção do que estudamos como “identidade nacional”, mesmo que muitas vezes possa ser considerada por alguns uma identidade forjada, mas o fato é que a música para o povo brasileiro é o que de mais “verdadeiro” temos para o nosso entendimento como país. Essa obra de Mario de Andrade é imprescindível para o nosso trabalho, pois além da conferência, ele uniu análises de discos com as "músicas de feitiçaria" que foram gravadas até 1932. Nesses discos temos o LP de Eloi Antero Dias (Mano Elói) e Getúlio Marinho com o Conjunto Africano que foram os primeiros a gravar cantigas de Candomblé e pontos de Umbanda em disco. Esse trabalho será base obrigatória para analisarmos posteriormente a obra de Clementina de Jesus, que pode ser considerada uma continuidade do que tinha sido feito pelo Conjunto Africano.

Edison Carneiro, antropólogo e ativista político, diplomado em Ciências Jurídicas e Sociais, a partir de 1933, iniciou seus estudos sobre os cultos populares de origem africana, folclore e cultura popular. Começou seus estudos sobre os negros da Bahia através dos candomblés. Os interesses do autor se estendem principalmente pelos campos da etnologia e do folclore e em segundo lugar pelo da história. No seu livro de 1936, reeditado em 1963, *Religiões Negras* (notas de etnografia religiosa) ele fez um estudo das religiões através de particularidades regionais, trabalhando com o candomblé jeje-nagô do Engenho Velho e também um pouco dos candomblés de caboclo.

Já na introdução ele deixa claro a sua visão do negro, desconstruindo a perspectiva vigente naquele momento que descrevia o negro como alguém submisso durante o processo de escravidão. Exemplifica destacando que se formos atrás dos fatos históricos iremos perceber que o negro sempre reagiu diante da política implementada pelos brancos, muitas vezes de maneira violenta, "como nas insurreições de Manuel Congo no Estado do Rio, da balaiada no Maranhão, dos Palmares nas Alagoas, dos negros maometanos na Bahia" (CARNEIRO, E., 1981, p.22). Uma visão interessante em relação a uma outra forma de os negros resistirem, seria que eles teriam resistido também "mansamente", influenciando o folclore, a religião e composição étnica brasileira.

Não fica de fora a questão da diferença entre brancos e negros na sociedade brasileira, dando ênfase ao preconceito de raça. Destaca o autor:

[...] O negro era a besta de carga... O preconceito de raça, pesando sobre os seus ombros, tirou ao negro todas as possibilidades de desenvolvimento autônomo. Ninguém atentava ao fato de ser a escravidão, e não a raça, a causa da degradação moral do negro. As contradições em que se fundava o instituto social da escravidão no Brasil - de um lado, a extrema riqueza dos senhores, do outro a mais desoladora miséria da maioria - não encontravam limitações (CARNEIRO, E., 1981, p.22).

Neste sentido fica evidente que para os estudos voltados às religiões negras é fundamental estudar o contexto em que os negros viveram no país. Questão ainda importante é a necessidade da retomada dos estudos das teorias racialistas, que persistem até os nossos dias, a importância política e social de se retratar a questão negra, mesmo quando o foco é a religião, a cultura ou o folclore. Sem isso, o nosso trabalho tende a cair na leviandade ou até mesmo pode repetir os preconceitos e algumas visões distorcidas, já datadas, dos pioneiros da área. Esta obra de Carneiro traz um panorama interessante das principais religiões afro-brasileiras, inicialmente falando da origem dos povos africanos, divididos tradicionalmente em “bantos” e “sudanese”, incluindo também os malês. Repete a ideia, já há muito refutada pela bibliografia afro-brasileira posterior (Cf. DANTAS, 1982;1988), de uma suposta “superioridade cultural sudanese” em detrimento da banta, todavia, é um autor clássico e fundamental para quem pretenda estudar essas religiões. É em *Religiões Negras* que encontraremos dois capítulos dedicados a importância da música para essas religiões. Um denominado *Os instrumentos musicais negros* e o outro *Os cânticos dos orixás*. Além deles, em diversos outros capítulos a música está presente. Interessante a pesquisa de Carneiro em relação aos instrumentos de origem africana, pois afirma o autor: "Os negros na Bahia, possuem alguns instrumentos musicais de evidente origem africana. Alguns, usados geralmente nos candomblés e acidentalmente nas demais festas, outros, a maioria, usados unicamente nas festas profanas". (CARNEIRO, E., 1981, p.74). O autor deixa clara a importância do estudo dos cânticos dos orixás para o entendimento dos Candomblés da Bahia, fazendo um levantamento de alguns deles e fazendo sua análise.

A antropóloga norte-americana Ruth Landes chegou ao Brasil em 1938, junto a um grupo de pesquisadores que tinham como objetivo estudar principalmente a população indígena, a partir de uma cooperação entre o Museu Nacional e a Columbia University. Landes fugiu à regra e acabou estudando a população negra brasileira através dos Candomblés da Bahia. É referência fundamental para os estudos das

religiões afro-brasileiras por ser pioneira nos estudos das lideranças religiosas femininas e homossexuais nas religiões afro-brasileiras.

Uma das críticas voltadas à sua obra é a de que por ter vindo do contexto de um racismo segregacionista dos Estados Unidos, não deu conta do "racismo à brasileira", pois no Brasil, apesar de aparentemente negros e brancos viverem nos mesmos espaços, há claramente a discriminação do povo negro, sendo considerado inferior ao branco, valendo-se da ideia de que o negro era importante principalmente como força de trabalho, sendo o branco o empreendedor. Como podemos destacar na apresentação, escrita por Peter Fry, do livro *Cidade das Mulheres*, de Landes:

Lendo estas palavras hoje, o leitor pode concluir que faltava a Landes qualquer senso crítico, por não perceber o racismo à brasileira. Mas nos idos das décadas de 1930 e 1940, esta imagem sobre o Brasil era amplamente aceita, no País e no resto do mundo. Na verdade, há boas razões para supor que a ideia de "democracia racial" tenha sido consolidada por ativistas, escritores e intelectuais que olhavam para o Brasil a partir de terras onde a regra era a segregação (LANDES, 2002, p.28).

Apesar do tema do gênero nas religiões afro-brasileiras ter sido o destaque e motivo principal do pioneirismo do seu livro, chama a atenção a descrição minuciosa que a autora faz dessas religiões na Bahia, em um trabalho etnográfico de grande relevância. Há também nele, a descrição da importância da música nos rituais, principalmente quando os deuses "baixavam", o que é fundamental para o entendimento dessas religiões:

Vozes clamavam – Abram caminho! Abram caminho! - E os circunstantes abriam alas para dar passagem até a porta. Os tocadores batiam e cantavam num frenesi, as filhas dançavam solene e pesadamente, quando do meio delas, uma mulher saiu em direção à porta. Era levada pelo seu deus, que tinha baixado e possuía e resmungava pela sua voz. [...]Os atabaques elaboravam um padrão fantástico de sutil sincopado, os homens se inclinavam sobre eles, equilibrando-se nos calcanhares, de modo orgiástico. (A marcação básica era em geral de duas semicolcheias seguidas de uma colcheia ou uma colcheia e uma pausa, sendo a melodia africana um simples canto monótono que às vezes adquiria um caráter mais rápido e mesmo ibérico). Eugênia movimentava-se de um ponto a outro animadamente (LANDES, 2002, p.91).

Apesar de diversas religiões utilizarem a música nos seus rituais, podemos perceber que nas religiões afro-brasileiras existe uma liturgia menos marcada, como se fosse um show livre, onde a música perpassa todo o ritual. Não pode existir sacerdote ou sacerdotisa que não saiba cantar, como podemos perceber nessa passagem retirada da obra de Landes.

Roger Bastide inicia os estudos das religiões afro-brasileiras com uma abordagem que vai além da sociológica, incluindo as abordagens psicanalítica e histórica. No seu livro *Estudos afro-brasileiros* de 1973 ele inicia fazendo uma análise da contribuição do sincretismo católico-fetichista a partir de uma interpretação sociológica, psicanalítica e histórica que se complementam e não se excluem. Ele dedica um capítulo para estudar *O mundo dos candomblés* e para isso destaca que é fundamental o estudo do transe. Fica evidente também a importância da música para o estudo dos candomblés, como ela é fundamental para o entendimento do ethos das diferentes nações.

Cada um desses candomblés tem sua vida própria, sua história e seu espírito. Não são apenas os dos bantos que se distinguem dos jeje-nagôs por serem mais espetaculares, ter música mais alegre, ao mesmo tempo mais leve e mais entusiasta, enquanto os terreiros guineanos são mais tradicionais, mais fiéis à sua cultura nativa, mais nostalgicamente voltados para a África; é verdade que sua música é menos festiva, mas ela, por sua vez, tem qualquer coisa de pesado, de arrastado, e às vezes mesmo de surdo, ela é infinitamente mais religiosa. A diferença das nações se manifesta também pela maneira com que se toca o atabaque, às vezes (iguexás), tamborilando com as mãos, às vezes (jejes) com uma pequena vara afilada. Ao lado de um estoque comum de ritmos e cânticos e seus segredos próprios (BASTIDE, 1973, p. 262).

Apesar de percebermos ainda a visão de um purismo nagô, há um esforço do autor em pensar as diversas nações de Candomblé indicando a necessidade de se fazer pesquisa em muito mais terreiros para que realmente se pudesse perceber as diferenças ou semelhanças entre eles, demonstrando interesse pela própria mística africana, além de trazer uma nova visão para os estudos das religiões afro-brasileiras.

O que podemos perceber no trabalho dos pioneiros nos estudos das religiões afro-brasileiras é que houve um impacto grande em relação a nossa maneira ocidental de se pensar religião, mesmo sabendo que há várias religiões afro-brasileiras, cada uma com sua particularidade, o que podemos perceber em comum entre elas é a relação com o tempo, com o corpo, com os ancestrais, com a música e com a dança. O entrelaçamento do sagrado com o profano será o pilar para o entendimento da relação entre o samba e as macumbas cariocas:

Então há um complexo cultural, né... que eu costumo chamar de complexo das macumbas. E eu chamo de macumba indo na etimologia da palavra, porque a etimologia mais provável de macumba, ela vem do banto né, em que *cumba* é feiticeiro, é o mais velho, é o sábio feiticeiro. E no quicongo o *ma* forma o plural né... Macumba seria esse encontro, né... dos sábios do feitiço, né... E esse

encontro dos sábios do feitiço tá presente numa Umbanda, tá presente no Omolokô, tá presente no Candomblé... Macumba tá presente também num desafio de partido-alto, mas tá presente também numa amarração no jongo... Então há um complexo cultural que envolve isso. (SIMAS, 2016).

A próxima seção deste trabalho, a partir de um olhar que entende esse “complexo cultural” como algo maior do que a divisão imposta aos elementos culturais de origem africana (em dança, música, jogo, religião, de formas estanques), terá como objetivo recuperar a história dos saberes religiosos negros para que posteriormente seja melhor entendido como se deu o surgimento do samba urbano na cidade do Rio de Janeiro.

1.2 As religiões afro-brasileiras e a população urbana na então capital do país

Os primeiros africanos escravizados chegam a Salvador no século XVI para trabalhar nos engenhos de açúcar do Nordeste. A partir daí o contingente africano no país foi só aumentando. Por volta de 1693, houve as primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, isso fará com que no século XVIII haja uma migração de escravos do nordeste para o sul-sudeste, e também haverá um desembarque intenso de escravos nos portos do Rio de Janeiro e no litoral norte de São Paulo. No século XIX, há o início do cultivo do café em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso, o Rio de Janeiro passa a ser a capital do país de 1763 a 1960, o que fará que haja uma migração em massa de africanos e afrodescendentes da Bahia e de outros estados do nordeste para a cidade, principalmente, depois da abolição da escravatura (LOPES, 1992, p.1-4).

Na primeira metade do século XIX o Rio possuía uma grande população africana escravizada, apesar dos historiadores da cidade na época ignorarem este fato, dando a impressão de uma cidade luso-brasileira de rostos brancos e de cultura europeizada, o que evidentemente não era. Lembremos também da transferência do príncipe regente e da corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, em decorrência das guerras napoleônicas. Dom João VI permaneceu no Rio de Janeiro de 1808 a 1821. Por outro lado, há a literatura dos viajantes estrangeiros com uma visão bastante diferente dos brasileiros, alguns com a missão de descrever os horrores da escravidão para os simpatizantes abolicionistas europeus e outros acompanhantes de "expedições científicas enviadas para investigar, classificar e descrever a flora e a fauna do Brasil tropical" (KARASCH, 2000, p.26). Obviamente que esses estrangeiros através de

literaturas, desenhos e pinturas foram responsáveis por corroborar com a visão de um Brasil exótico e tropical ainda presente no imaginário dos estrangeiros que se interessam por nossa cultura.

Para um melhor entendimento do nosso estudo, vale ressaltar que "a maioria dos africanos que foram traficados para o Brasil, especialmente para o Rio de Janeiro, veio do centro-oeste africano e da África Oriental" (BARATA, 2012, p.36). Os "sudaneses" tiveram sua chegada à cidade mais para o final do século XIX, com a migração dos negros baianos para o sudeste após a abolição da escravatura.

Segundo Karasch (2000) para entendermos a população escravizada do Rio de Janeiro do século XIX é importante recorrermos a fontes históricas não tradicionais como a história da arte, tradições religiosas do século XX, correspondências policiais, dentre outras. Além disso, precisaríamos reconstruir o que era ser escravo no Rio de Janeiro e contestar muitas falsas ideias sobre a escravidão no Brasil, como a tese de Gilberto Freyre dos senhores benevolentes e a tese de que diferente de Salvador o Rio perdera suas tradições africanas:

Ao contrário, eu diria que a cidade do Rio também preservou muitos costumes e religiões africanos, mas que vieram primariamente do Centro-Oeste Africano e da África Oriental. Além disso, o Rio oferece um estudo de caso igualmente importante da vida dos escravos no século XIX, porque a cidade era o principal mercado de distribuição dos escravos vindos dessas regiões da África para as províncias de Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, onde as grandes plantações de café substituíram a floresta tropical. Em outras palavras, a cidade do Rio estava intimamente ligada à explosão do café do século XIX, enquanto Salvador estava ligada à economia decadente do açúcar no Nordeste e, na década de 1840, já estava vendendo alguns de seus escravos para o Rio. Na verdade, no século XIX, mais africanos foram importados para o Rio de Janeiro do que para Salvador. Quase 1 milhão de africanos passou pelo porto do Rio, ou perto dele. Embora a maioria não tenha permanecido na cidade, o número que ficou foi suficiente para influenciar as origens nacionais dos escravos cariocas, e portanto, sua cultura (KARASCH, 2000, p.27).

Essa visão será de grande importância para o entendimento do nosso trabalho, pois auxilia na compreensão do contexto das religiões afro-brasileiras nesse cenário que influenciará diretamente o período do pós-abolição. Por isso, também precisamos estudar a participação dos negros escravizados em grupos religiosos durante o século XIX para entendermos o contexto religioso na virada do século XIX para o XX, o que irá influenciar diretamente no surgimento do samba urbano.

Na primeira metade do século XIX havia um número significativo de grupos étnicos na cidade do Rio de Janeiro, assim como também diversos grupos religiosos,

poderíamos então dizer que o ambiente da cidade era multiétnico e multirreligioso. Neste momento a conversão ao Catolicismo era muito pequena, a religião católica era utilizada mais como estratégia de sobrevivência pelos negros escravizados que ali estavam. A tradição religiosa numericamente predominante no Rio de Janeiro neste momento não era nem o Catolicismo, nem o Candomblé, mas a de origem da África Centro-Oriental, ela era Banto. Para o povo banto há uma importância significativa no culto aos antepassados, por isso, os mais velhos são considerados a base da comunidade. Além disso, há uma forte relação com a música que fará parte de todo um ritual mais amplo, não fragmentando o sagrado e o profano (BARATA, 2012).

Devido a algumas características da própria religiosidade banta e pelo próprio contexto histórico-social em que estes negros estavam inseridos, não poderíamos reforçar a crença de que este tipo de religiosidade se deixou influenciar e foi subjugada pelo cristianismo católico por ser inferior culturalmente, quando posta em relação às tradições religiosas iorubanas, sudanesas. Na verdade, a relação com a Igreja Católica sempre foi tensa, havia uma enorme repressão à magia africana, não significando inicialmente que haveria uma total conversão ao Catolicismo. Naquele momento sobreviver era o mais importante. Posteriormente, podemos inclusive perceber que a religiosidade africana acabou impondo mudanças no próprio Catolicismo, pois apesar de não ser tolerada pela aristocracia branca, aproximar essa religiosidade do Catolicismo era uma tentativa de disciplinamento da vida religiosa dos grupos negros:

Se a fé dos negros nos deuses de sua religião original esteve primeiramente disfarçada nas danças e cantos que eles faziam em louvor aos santos católicos, num segundo momento sua fé se dirigiu tanto a uns como a outros. Ou seja, o negro, assim como o índio, continuou acreditando nos seus deuses mesmo considerando-se cristão.

Portanto, a enorme separação social entre brancos, negros e índios não significou que suas tradições culturais se mantivessem impermeáveis umas às outras, o que se verificou no universo religioso do Brasil colonial é que as religiões que o compunham romperam seus limites e se traduziram mutuamente, dando origem às novas formas, mistas, afro-brasileiras (SILVA, V., 2005, p.42).

Entender alguns dos dilemas da sociedade colonial será de grande importância para que possamos entender o que acontecerá com as religiões afro-brasileiras no período pós-abolição da escravatura. A população da capital do Império neste período irá aumentar, alguns fatos serão importantes para compreendermos este crescimento: a falência da lavoura cafeeira na região do Vale do Paraíba, que levará muitos migrantes para o Rio de Janeiro; a chegada dos veteranos da Guerra do Paraguai e os flagelados da

Grande Seca, todos esses migrantes irão juntar-se a população já estabelecida na cidade. Os estados que forneceram maior contingente populacional ao Rio, além de São Paulo e Minas Gerais, foram Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul (LOPES, 1992, p.4). A partir dessas informações é necessário entender o contexto em que houve a emergência do Candomblé na cidade, não que ele não existisse antes, mas terá um papel fundamental no período pós-abolição (1888) e na proclamação da República (1889). Pois, como sabemos, uma nova ordem econômica e política se instaurou no país. Era um período de tensão entre as velhas oligarquias e uma nova elite que surgia com interesses industriais. Na verdade, como já foi amplamente mostrado pela historiografia, a abolição só aconteceu devido às fortes pressões externas, como as feitas pela Inglaterra e Estados Unidos, num arranjo político feito com as “novas elites” que desejavam incluir o Brasil na era industrial, tornando-o “moderno” (SILVA, V., 2005, p.50).

As relações entre esses grupos serão contraditórias pois o Brasil ainda era agrário e foi obrigado a atuar dentro das leis de mercado. Sendo assim, após a escravidão houve um impasse voltado para a nova relação de trabalho entre os ex-escravos e os ex-proprietários. O trabalhador negro não recebeu nenhum incentivo para ser inserido dentro das leis de mercado, o que aconteceu é que os novos patrões preferiram empregar os imigrantes europeus:

A abolição representou, desta forma, um momento de desagregação do mundo negro: os abolicionistas, uma vez terminada sua função, desinteressaram-se completamente pela sorte do antigo escravo. Entregue às engrenagens de uma sociedade em transformação, o negro vai migrar em direção às cidades, estes novos polos econômicos da nação. Ora, é justamente na zona urbana que ele sofre a concorrência aguda do imigrante, bem mais adaptado do que ele a uma economia de mercado. Por todos os lados, o negro se vê vencido pela concorrência estrangeira, como no caso do artesanato, onde ele ocupava até então posição privilegiada. Mesmo nos empregos mais modestos: engraxate, vendedor de jornais, entregador de peixe, ele se vê batido pelo imigrante, que não teme se desconsiderar, preenchendo essas funções (ORTIZ, 1999, p.27-28).

Sendo assim, os negros foram sendo retirados dos seus lugares não somente de trabalho, mas também responsabilizados pelo atraso do país, eles eram os que impediam o seu pleno desenvolvimento. Devido às teorias racialistas vigentes na época, os negros eram considerados inferiores aos brancos. Schwarcz (1993) desenvolveu bem essa questão em seu livro *O espetáculo das raças* demonstrando que no final do século XIX e início do século XX, enquanto em outros países havia a influência da ciência de

Durkheim e Weber, no Brasil, ciência e literatura estavam baseadas em modelos evolucionistas e social-darwinistas, estes modelos seriam aplicados em um contexto nacional, trabalhando principalmente com a ideia de um determinismo racial. Mesmo com todas as contradições que essas práticas e teorias poderiam levantar, quando levamos em consideração que a nossa população é mestiça (SCHWARCZ, 1993, p.34). Os terreiros presentes na cidade desde o período colonial serão neste momento fortes núcleos de resistência. Um lugar onde a população negra, mestiça e pobre poderia reafirmar sua identidade cultural. A religião poderia fazer do sofrimento algo mais suportável e "da fé uma forma de prosseguir mesmo diante da dissolução do mundo ao redor" (SILVA, 2005, p.56):

Como problema religioso, o problema do sofrimento é paradoxalmente, não como evitar o sofrimento, mas como sofrer, como fazer da dor física, da perda pessoal, da derrota frente ao mundo ou da impotente contemplação da agonia alheia algo tolerável, suportável – sofrível, se assim podemos dizer (GEERTZ, 2012, p.76).

Ao seguirmos este caminho interpretativo podemos entender a religião como um meio para dar um sentido à vida e um meio para transcender ou superar o sofrimento, isso dará a base para o modelo teórico conhecido como "complexo fortuna-infortúnio" (PARÉS, 2007, p.103). Apesar do método de análise deste modelo poder ser questionável por ser muito abrangente, o fato é que ajuda a caracterizar as religiões afro-brasileiras que se preocupam com a sustentabilidade da vida neste mundo, diferente do Islamismo ou Catolicismo que acreditam em uma salvação eterna na vida após a morte. A organização social dos terreiros de Candomblé será fundamental para que estes se tornem um lugar não somente de culto religioso, mas também de encontros e organização da população negra e pobre. Essa organização se fez a partir das famílias de santo. É difícil estabelecer um momento em que essas famílias se formaram. Inicialmente se referiam a uma composição étnica, mas posteriormente passou a fazer referência apenas a partir dos vínculos religiosos, principalmente após a adesão de mestiços e brancos a religião. "É pela iniciação que uma pessoa passa a fazer parte de uma família-de-santo, assumindo um nome religioso (africano) e um compromisso eterno com seu deus pessoal e ao mesmo tempo com seu pai ou mãe de santo." (SILVA, V., 2005, p.57). Parés (2007) destaca a mudança progressiva em relação ao conceito de nação, tomando por base o artigo clássico de Vivaldo da Costa Lima *O conceito de nação nos Candomblés da Bahia*, quando perderia sua conotação política para designar um conceito de base teológica. Afirma o autor:

Progressivamente, as denominações de nação deixaram de designar indivíduos compartilhando uma mesma terra de origem ou ascendência africana. O pertencimento de uma pessoa a uma nação passou a depender do seu envolvimento, normalmente marcado pela iniciação, com um terreiro onde, no culto, predominavam elementos rituais e míticos originários de uma determinada terra africana. Como bem notou Lima, o parentesco biológico foi substituído pelo parentesco do santo, decorrente de processos iniciáticos. Consequentemente, o conceito de nação "religiosa" ficou estreitamente relacionado com as diversas linhagens ou genealogias da família-de-santo, através das quais "a norma dos ritos e o corpo doutrinário" são, de uma forma ou de outra, transmitidos (PARÉS, 2007, p.102). (grifos do autor).

Os terreiros de Candomblé terão essa importância também no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Tornaram-se mais conhecidos aqueles que foram formados na região do cais do porto, área central da cidade, que após a abolição atrairá diversos trabalhadores negros que chegavam à cidade para ocupar funções de estivadores, catraieiros e arrumadores. Em meados do século XIX toda a região dos arredores do Cais do Porto como Gamboa, Saúde e Santo Cristo já era habitada por negros escravizados. No entanto, foram os negros que vieram da Bahia que vão formar na região da Praça Onze e Morro da Conceição "A Pequena África no Rio de Janeiro", como denominou Roberto Moura (1995), (Cf. LOPES, 1992). A casa da baiana tia Ciata, iyalorixá iniciada em Salvador, que se localizava nesta região, será um polo central para o entendimento do samba na cidade do Rio de Janeiro. Além dela havia outras "tias", pessoas também de grande importância para se manter um polo de resistência negra na cidade.

Estes baianos que chegaram ao Rio na segunda metade do século passado vão constituir, então, algo como uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República (LOPES, 1992, p.9).

O que podemos verificar neste contexto é que era muito difícil se fazer a distinção entre o espaço para as religiões afro-brasileiras naquele momento, e o espaço para que as manifestações culturais e até mesmo laborais se desenvolvessem. É necessário romper com a visão ocidentalizada de se fragmentar o sagrado e o profano, principalmente quando a pauta são as religiões afro-brasileiras. As culturas da diáspora vão formar no Rio o que era um complexo cultural integrado.

Então a experiência da diáspora a princípio ela é uma experiência de morte. Ela é uma experiência de morte física e simbólica. Só que o impactante nisso tudo é que se a experiência do tráfico negreiro, da escravidão, da diáspora é uma experiência de morte, ela acaba sendo no novo mundo, aqui, uma experiência de reinvenção da vida, porque você teve que reconstruir todos esses laços que foram dilacerados lá. Então você reconstrói laços associativos, redes de pertencimento... né... Você reconstrói identidades e etc e tal. Então, há uma reconstrução de identidades, de laços associativos, de redes de proteção social, de formas de invenção da vida, na diáspora. A diáspora é uma catástrofe, o tráfico é uma catástrofe, a travessia do Atlântico é uma catástrofe, mas acaba sendo também um grande empreendimento inventivo. E a gente descobre que é um grande empreendimento inventivo, quando a gente deixa de considerar a escrava ou o escravo como uma peça numa engrenagem econômica, e começa a perceber a escrava ou o escravo como portadores de cultura. Então essa cultura da diáspora aqui, ela formava um complexo, um complexo que envolve as macumbas, as ritualísticas bantos, os cultos aos ancestrais, um complexo que envolve a formação das maltas de capoeira, complexo que envolve as casas de candomblé, um complexo que envolve as primeiras rodas de samba... Havia um complexo ali que era poderoso (SIMAS, 2016).

Então, para compreendermos o estabelecimento das religiões afro-brasileiras no Rio e a sua relação com o surgimento do samba urbano na indústria radiofônica, assunto da próxima seção desse trabalho, será necessário romper com a ideia de que é possível estudar todas essas questões de forma fragmentada. É preciso entender tanto essas religiões como o próprio samba como formas de ver o mundo e nele viver, para que possamos dar continuidade ao nosso trabalho. Assim como muitas casas de santo eram perseguidas pela polícia, também eram os sambistas, os capoeiristas e todos os que se relacionavam nesses ambientes que se entrecruzavam. Para isso será fundamental trabalhar com o conceito de circularidade de Ginzburg (2006), desenvolvido no livro *O queijo e os vermes*, onde o autor levantou a discussão sobre a relação entre a cultura popular (ou das classes subalternas) e a das classes dominantes. Ele cita inclusive a discussão levantada por Bakhtin no seu livro sobre as relações entre Rabelais e a cultura popular do seu tempo, quando afirma que nessas relações, além de dicotomia cultural podemos pensar em circularidade (influxo recíproco). Será essa perspectiva que iremos adotar nesse trabalho quando nos referirmos ao conceito de circularidade (GINZBURG, 2006, p.15), influxo recíproco entre samba e religiões afro-brasileiras. Acreditamos assim, que esse seria um dos principais olhares possíveis para este trabalho.

1.3 As Macumbas cariocas e o samba

A origem do samba na cidade do Rio de Janeiro tem uma história oficial que poucas vezes é problematizada. Há quase um consenso em relação a sua ligação na origem com o universo iorubano, jeje-nagô. Livro obrigatório sobre o tema é o *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* de Roberto Moura. O livro de Moura faz todo um percurso histórico em relação aos bairros populares da cidade, dá ênfase a uma geografia musical ali presente até chegar ao espaço onde tia Ciata se estabelecera como líder religiosa e comunitária.

Apesar de tia Ciata ter ficado mais famosa, existiam diversas "tias" na área do cais do porto e adjacências, todas elas além de ligadas às religiões, tinham grupos comunitários. Tia Ciata, por exemplo, tinha comércio de doces e aluguel de roupas. Tia Bebiana era costureira e organizava pequenas corporações. Tia Perciliana, mãe do famoso sambista João da Baiana, herdou dos pais uma quitanda especializada em artigos afro-brasileiros. A importância dessas mulheres foi fundamental para o entendimento não só do surgimento do samba, mas de toda a vida da comunidade negra na então capital do país na virada do século XIX e início do século XX.

O fato a se questionar na visão de Moura, é que, segundo ele, havia o grupo de negros migrantes da Bahia de origem sudanesa, que impôs um novo mundo carioca em torno dos seus líderes religiosos, vindos dos postos do Candomblé:

De fato, os baianos se impõem no mundo carioca em torno dos seus líderes vindos do candomblé e dos grupos festeiros, se construindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições culturais comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas (MOURA, 1995, p. 121).

A questão aqui não é a obviedade da influência dos líderes religiosos do Candomblé para a comunidade carioca desta época na região do cais do porto, mas sim o que está subentendido no texto de uma supremacia iorubá naquele momento, deixando de lado que ali também e em áreas próximas havia as tradições religiosas bantas, o Omolokô, os Calundus e diversas outras manifestações que se uniram à tradição iorubá já existentes em diversas áreas da cidade deste o século XIX, e que serão fundamentais

para que possamos entender o surgimento do samba na cidade do Rio de Janeiro. A relação religiosa jeje-nagô e banta também está presente no samba. Ou seja, não foi o universo iorubano que foi fundamental para o surgimento do samba urbano na cidade do Rio de Janeiro, mas a sua junção às macumbas cariocas que proporcionaram o surgimento deste gênero musical. Moura, inclusive cita essas outras formas de religiosidade, mas opta por desenvolver a ideia de uma prevalência iorubá na origem do samba.

Os novos terreiros absorvem e juntam em um discurso comum a influência do candomblé e as principais linhas bantos há muito presentes no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e no Espírito Santo, como a cabula, que aparece mencionada em relatos desde o início do século XIX, e a omelokô. Neles se incorporam também elementos islâmicos, como nas linhas de muçulmim da macumba carioca, e procedimentos de magia, tanto branca com suas receitas protetoras e amuletos, como negra das linhas quimbandeiras, desreprimidas e satânicas que tomam forma no culto de Exu. A presença da Igreja Católica aparece não só nos santos e nos objetos de culto, como numa filosofia maniqueísta relativizada só pelos Exus, que na última das giras descem em grande número em seus cavalos e comandam a macumba (MOURA, 1995, p. 198).

Um trabalho que problematiza essa questão e demonstra que além da *Pequena África* na Praça Onze existiam diversas outras *Pequenas Áfricas* na cidade do Rio de Janeiro no entorno e em outras regiões da cidade é a dissertação de Leandro Manhães Silveira denominada *Nas trilhas de sambistas e povo de santo: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950)*. É necessário lembrarmos que a população negra neste momento se estendia por toda a cidade, não somente em locais específicos. "Os praticantes de cultos afros, longe de estarem circunscritos a um território da cidade, se movimentavam e constituíam ramificações pelas freguesias da cidade" (SILVEIRA, 2012, p.58). Entretanto, como a área de trabalho era predominantemente na região do cais do porto e Centro, é fácil entender o motivo de termos mais referências dessas regiões:

Os zungus e os feiticeiros representam exemplos claros que antes e contemporaneamente a chegada dos principais líderes religiosos da Bahia instalados em bairros no entorno do porto na cidade do Rio de Janeiro, existiam "casas de santo" onde se organizavam cultos aos orixás, festejos e batuques, além de organizarem também alternativas de associativismo voltadas para o trabalho informal e para a sobrevivência econômica das casas e de seus adeptos, tais como a venda de comida, entre elas o angu. No entanto, os zungus, diferem das práticas religiosas que vem da Bahia principalmente pelo fato de que além do culto aos orixás, neles se cultuavam a ancestralidade afro-

brasileira, através dos pretos-velhos, caboclos e exus, assim como as práticas de cura, vistas pela polícia como curandeirismo. Entre estas, está o Omolocô, uma prática sócio-religiosa fluminense que disputava com outras vertentes afro-religiosas não só espaço na cidade, mas também a preferência entre aqueles que buscavam as forças espirituais como alternativa para a resolução de suas querelas (SILVEIRA, 2012, p. 60).

Para entendermos a história do samba na cidade do Rio de Janeiro que no início do século XX chegará à rádio para depois se sedimentar como um dos principais gêneros musicais brasileiros é de fundamental importância fazermos essa problematização. É importante também salientarmos que sambas são estudados pelos historiadores da música em diversas partes do Brasil, durante o século XIX, contudo, não sabemos exatamente quando os batuques de crioulos começaram a ser chamados de samba, mas o fato é que podemos encontrar o termo em diversos estados do nordeste em um ambiente mais rural, como em Alagoas, Pernambuco e Paraíba (TINHORÃO, 2012, p.89). O vocábulo “samba”, aqui utilizado, fará referência ao samba urbano do Rio de Janeiro por ele ter passado a ser considerado, principalmente a partir de uma política de estado do governo Vargas na década de 30, símbolo de uma identidade nacional, mesmo que essa identidade possa ser considerada como forjada, pois elevar a cultura negra como símbolo de identidade tinha a intenção de domesticar essa população para inseri-la no processo industrial necessário à modernização do país. Esta questão é fundamental para o entendimento do que ocorrerá com o samba durante o século XX, foi trabalhada por Siqueira (2012), onde o autor deixa claro a construção pelo Estado dessa identidade:

O samba gerou e movimentou vultuosa quantidade de lucros, mas não inseriu os sambistas. O mercado comprava sua música e a tornava mercadoria, alienando o sujeito de sua criação. [...] Em um contexto onde condições objetivas e reais da vida material e a correlação entre as forças das classes às quais pertenciam os compositores negros (pobres) e os compradores do samba (burguesia), determinaram que, embora houvesse sido o agente da mudança histórica, ao negro fosse subtraída a grandeza do seu papel, para ser dada a outrem. A tradição de um samba nacional é, portanto, criada, como as "tradições inventadas", descritas por Eric Hobsbawm e Terence Ranger. (SIQUEIRA, 2012, p.250). (grifos do autor).

Retornando ao contexto do início do século XX com a questão da *Pequena África*, região que abrangia a Praça Onze, Saúde, Gamboa e Santo Cristo, região do cais do porto, reduto dos afro-baianos onde se estabelecera a casa da Tia Ciata, iyalorixá que nasceu por volta de 1854, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Sua casa é considerada um lugar fundamental para o entendimento da ascensão do samba

como gênero musical brasileiro, pois lá frequentavam não só lideranças comunitárias, mas também músicos e profissionais liberais. Foi casada com o médico negro João Batista da Silva que iria se tornar, no governo de Wenceslau Brás, chefe de polícia (SODRÉ, 1998, p.15).

Lembremos que o samba nessa época era perseguido pela polícia, mas por ter uma certa respeitabilidade, sua casa acabou sendo ponto de encontro de músicos de samba e do choro e "é tradicionalmente aceita como o local onde teria nascido *Pelo telefone*, tido como o primeiro samba a ser gravado em disco" (LOPES, 2003, p.32). Frequentavam a casa da tia Ciata: Donga, Caninha, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres e outros. Não entraremos na polêmica que envolve o samba *Pelo telefone*, se realmente foi o primeiro samba gravado ou não, se era ou não samba, e quais seriam seus verdadeiros compositores, aqui o importante é que ele será a composição que lançaria esse gênero musical no mercado fonográfico (SODRÉ, 1998, p.16).

Havia lideranças religiosas que não eram do grupo do candomblé baiano. Algumas práticas uniam saberes das religiões afro-brasileiras com referenciais muçulmanos, sendo chamadas de "baixo espiritismo", como a casa do Pai Assumano Mina do Brasil, na rua Visconde de Itaúna 191, em um sobrado onde realizava suas práticas. Era figura importante nas rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro. E segundo alguns relatos, era líder espiritual de Sinhô, um dos principais sambistas da época, que na polêmica do *Pelo Telefone*, foi um dos que também reivindicaram autoria com Donga. Outra casa importante era a de João Miguel Gonçalves Junior ou João Gambá, na travessa do Castelo, e que depois migrou para Niterói. Apesar de Pai Miguel ter feito santo na tradição ketu com João Alabá, sua casa executava também práticas de Umbanda e dos zungus da cidade que são de tradição banta. As casas de tradição banta ficaram menos conhecidas, pois não tinham alvará de funcionamento, sendo mais perseguidas pela polícia, por isso tiveram que migrar para os morros ou áreas suburbanas da cidade (SILVEIRA, 2012, p.89-91).

Além disso, havia a liderança de Hilário Jovino Ferreira, que em alguns momentos teve desentendimentos com a baiana Ciata. Hilário era músico e considerado um dos grandes impulsionadores do carnaval carioca. Nasceu em Recife, em 1855, foi criado em Salvador e a partir de 1872 foi radicado no Rio. Foi o responsável pela transformação dos ranchos de reis em ranchos carnavalescos, fazendo com que estes saíssem às ruas (LOPES, 2003, p.32). Mas precisamos destacar que o mundo do samba

não ficou restrito à comunidade baiana, havia também o universo dos fundadores das escolas de samba como o legendário Mano Elói:

[...]Você sacraliza o profano e profana o sagrado o tempo inteiro. Então era uma relação umbilical. É por isso que nas primeiras quadras de escolas de samba, na roda das pastoras que iam pro meio da quadra dançar... Primeiro você já chamava as primeiras quadras das escolas de samba da década de 30 de terreiros, né... Da mesma maneira que você chamava as casas rituais de terreiros. A roda das pastoras, elas giravam no sentido anti-horário, que é exatamente o sentido em que giram as rodas de iaôs. Então você tinha um profano e um sagrado totalmente imbricados ali. E essas tias do samba, né. Eu costumo dizer que eram mães de santo e tias do samba: tia Ciata, tia Prisciliana de Santo Amaro, tia Carmen do Xibuca, essas tias todas né... Ali você tem a força de um matriarcado... que tá presente no samba e que tá presente na religiosidade. "Cê" tem o terreiro de João Alabá que ficava na Barão de São Felix, tia Ciata era iaquequerê dele e etc e tal, então havia essa ligação. O samba é fruto dessa ligação (SIMAS, 2016).

Esta ligação entre os sambas com a Macumba, foi clara e foi levada para a indústria radiofônica através do sambista Mano Elói que nasceu no estado do Rio de Janeiro, em Engenheiro Passos, portanto, não era do grupo de ascendência baiana. Elói foi o primeiro a gravar músicas e pontos rituais afro-brasileiros, registrando-os em disco. Com o seu parceiro Getulio Marinho e Amor e o Conjunto Africano gravou um ponto de Exu, dois de Ogum e um de Iansã. Foram pioneiros por interpretarem e executarem essas músicas "como autênticos pontos de macumba, com atabaques e tudo o mais" (LOPES, 2003, p.38). Esse disco inclusive foi estudado por Mario de Andrade e o seu estudo está disponível no livro *Música de Feitiçaria no Brasil*. Uma outra figura importante foi *Tata Tancredo Silva*, compositor e autor de vários livros da doutrina umbandista. Em 1947 ajudou a fundar a Federação Brasileira das Escolas de Samba, e posteriormente, criou a Confederação Umbandista do Brasil (LOPES, 2003, p.39).

A Praça Onze, em um certo momento, tornou-se lugar onde a população negra e pobre se encontrava, lugar de sociabilização, reunia a população dos morros de Mangueira, Estácio, Favela, fazendo uma ampliação dos blocos carnavalescos e das rodas de samba. Essa sociabilidade festiva também agregava diversos tipos de comportamentos, inclusive violentos, como podíamos ver desde a época do Entrudo de Carnaval, diversos grupos estavam presentes nos desfiles de carnaval: capoeiras, desordeiros, "malandros". "Como se vê, os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização" (SODRÉ, 1998, p. 18).

Na década de 30, essa relação do samba com as Macumbas começa a ser quebrada exatamente pela sua inserção na indústria fonográfica. É importante saber que depois disso ele passa a seguir a lógica de mercado. Coutinho (2011) nos mostra que na chamada *Era de Ouro* da música popular brasileira havia três principais vertentes temáticas: a lírico-amorosa, a apologético-nacionalista e a do malandro. Ao contrário das duas primeiras vertentes, o tema do samba malandro não fortalecia o que gostaria de passar a cultura dominante. Esse tema trazia os conflitos da vida de um tipo social do Rio de Janeiro, os grupos marginalizados. Essa visão de um samba cordial foi construída durante o governo Vargas, sendo política de estado na ditadura varguista. Assim, essa relação com as macumbas será realmente quebrada:

Mas essa ligação começa a ser assim..., em um determinado momento, quebrada. E a meu ver foi quebrada no momento em que o samba, na virada da década de 20 para a década de 30, começa a ser quebrada aí... O samba, ele tem que dialogar necessariamente com duas instâncias que estão fora dele: a indústria fonográfica, porque é um momento em que a indústria fonográfica tá começando né... a se impor com uma força maior... E o próprio Estado brasileiro, que sobretudo a partir da década de 30 na era Vargas, o Estado brasileiro redefine o discurso sobre a identidade nacional. Trabalhando com o mito da mestiçagem cordial, né. E nesse sentido o samba é incorporado ao Estado também... mas é incorporado numa instância de domesticação. Então pra ser absorvido pelo Estado né... E pra ser absorvido pela indústria fonográfica... o samba foi perdendo essa ligação umbilical que ele tinha com as macumbas (SIMAS, 2016).

No Estado Novo o samba será censurado, e para continuar a existir precisará se adequar a uma linguagem mais sutil para resistir a hegemonia de mercado. Então essa expressão *Era de ouro da música popular brasileira* foi criada pelo jornalista Lúcio Rangel para demarcar a fase nacionalista (1930-1945) em que os temas mudam de acordo com um processo de modernização em curso no país. No pós-guerra o *verde-amarelismo* sai do centro dos temas musicais e surge a sigla MPB para designar o *bom gosto musical*, de uma música popular brasileira ligada à tradição (COUTINHO, 2011, p.66).

Ao analisarmos as letras de música dos sambas de diferentes épocas, também podemos verificar todas essas questões retratadas e fazermos um pequeno percurso sobre como foi aparecendo o samba nas rádios. Na década de 20, Sinhô, compositor e músico tinha como marca as crônicas da cidade do Rio de Janeiro com as suas letras dos sambas. Fazia tanto sátiras, retratava aspectos religiosos, assim como letras românticas. Noel Rosa, branco de classe média, de Vila Isabel, irá dar continuidade ao trabalho do Sinhô, ampliando ainda mais as características das letras do samba como crônica

poética da cidade. Podemos perceber entre as décadas de 30 e 50, na época de ouro do rádio, que o samba experimentará diversas nuances como o samba-canção, samba-de-breve, além de retratar o momento em que o país estava vivendo com o governo de Getúlio Vargas, tendo como representantes nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Moreira da Silva. As décadas de 60 e 70 trarão um grupo engajado politicamente, os frequentadores do Zicartola, que proporcionou a relação entre compositores de samba com compositores de diversas vertentes musicais, revelando os maiores nomes do samba, reconhecidos como principais referências deste gênero musical até os dias atuais, como Cartola, Zé Keti, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Candeia e Monarco (MOURA, 1998). Estudar esta última fase será fundamental para entendermos o surgimento de Clementina de Jesus e a sua importância para a música popular brasileira. Ela representaria um grupo engajado politicamente que tinha como um dos objetivos levar o samba, com todas as suas ligações com o universo negro e com as religiões afro-brasileiras, de volta à cena.

2. DE CLEMENTINA DE JESUS A MÃE QUELÉ: O SAMBA E AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

2.1 A trajetória de Clementina de Jesus

Ritualmente, a partideira admirável, Clementina de Jesus. Nesta o sangue africano pulsa, na voz, no canto, com solenes mistérios. Clementina de Jesus, (...) na sua indiscutível fidalguia racial, transparente na máscara, no porte, nos gestos hieráticos, fazer vibrar os seus cantos soturnos, densos de lirismo sombrio: é a alma negra do samba. (Eurico Nogueira França - Correio da Manhã 26/03/65)⁴

O surgimento de Clementina de Jesus nos palcos causou um grande impacto tanto no público como nos músicos da época. Uma senhora de 63 anos sobe no palco pela primeira vez, inicialmente em um recital com Turíbio dos Santos,⁵ *O Menestrel*, em 7 de dezembro de 1964. Produzido e idealizado por Hermínio Bello de Carvalho, o espetáculo tinha como intenção fazer um elo entre um repertório de violão clássico e os sambas, jongos e canto de trabalho. "Saudava público e imprensa e exigia passagem para uma preta idosa, saída diretamente da casa da patroa, no Grajaú, para os palcos da zona Sul" (FRIAS, 2001, p.16). Em 1965 foi lançado o espetáculo *Rosa de Ouro*, que descreveremos adiante. Mas é importante saber de onde veio, e quais são as referências de vida e também musicais da cantora.

Clementina nasceu em 1901 ao sul do estado do Rio de Janeiro, na cidade de Marquês de Valença. O seu bairro, Carambita, era localizado a 2 km do centro. No município de Marquês de Valença, a maior parte dos negros que ali se estabeleceram eram de origem banta. Apesar disso, não há como termos certeza da origem da família de Clementina. Seus pais eram Amélia Laura de Jesus e Paulo Baptista de Araújo Leite. Ela era zeladora da capela Santo Antônio de Carambita, ao lado da casa deles. Ele era carpinteiro, e ajudou na construção da capela (BEVILAQUA, 1988, p.19). Sua mãe gostava de cantar e seu pai tocava violão.

Na cidade havia muitas festas religiosas, como as de Santo Antônio, por exemplo. A padroeira da cidade é Nossa Senhora da Glória, a quem Clementina será

⁴ Depoimento retirado do livro *Rainha Quelé. Clementina de Jesus* de Heron Coelho (COELHO, Heron, ano, p.70)

⁵ Violonista, compositor e professor. Em 1964 participou de um movimento pela integração dos gêneros popular e erudito, liderado por Hermínio Bello de Carvalho. Nessa ocasião, exibiu-se ao lado de outros artistas, como Clementina de Jesus, Jacob do Bandolim, Paulo Tapajós e Araci de Almeida. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/turibio-santos/dados-artisticos>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

devota mais tarde na cidade do Rio de Janeiro. A cantora sempre se denominou misseira, católica, apesar da influência ancestral africana no seu canto. Algo importante a ser ressaltado é que em Valença há o Quilombo São José, um dos mais antigos do estado do Rio de Janeiro, formado por volta de 1850, com negros de procedência principalmente angolana. Ele é considerado o berço do jongo⁶.

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

Devemos lembrar que Clementina será considerada exímia jongueira e partideira. A região de Valença nos meados do século XIX abrigava enorme população escrava que trabalhava nas lavouras de café. No final do século XIX com a queda da produção de café, Valença não foi tão atingida devido a chegada da indústria têxtil e da Estrada de Ferro:

D. Amélia era filha de escravos domésticos - Isaac e Eva. Segundo Clementina "eram mucamos, tratavam dos filhos da sinhá" (Clementina de Jesus, 16.05.87). No tempo da escravidão trabalhavam nas fazendas de café de Valença. Já os avós paternos de Clementina, pretos, forros, chamavam-se Abrão e Tereza Mina. Em relação a avó, Clementina dizia que "ela era mineira, era lá de Mina mesmo. Lá da África, Mina da África" (idem). A designação Mina foi dada aos negros trazidos do interior da África e comercializados no Forte de São Jorge de Mina (BEVILAQUA, 1988, p.20).

A dificuldade que temos em retomar a história de Clementina é porque o registro que fica dessa população negra da época é mínimo, ficando mais a história oral. Como os seus avós foram escravos entram no rol dessa população sem voz e renegada pela historiografia oficial. Mas o que sabemos, é que foi necessário haver uma redefinição da cultura que traziam, então o culto às suas divindades, sua música, canto, danças e modos de viver tiveram que ser recriados em um novo contexto social. Clementina aprendeu a cantar com a sua mãe D. Amélia, que aprendeu as melodias com seus pais,

⁶ Informações baseadas no site: <http://www.portalvalencarj.com.br/>

eram jongos, incelências⁷ e cantos de trabalho⁸. Isso tudo foi levado com Clementina em 1910 quando a sua família se mudou para o Rio de Janeiro devido a dificuldades financeiras enfrentadas por seu pai, que recebia muito pouco pelos serviços de carpinteiro e pedreiro, o que impossibilitou a família permanecer em Valença.

Juntamente com os pais e um dos irmãos, Clementina seguiu para o bairro de Jacarepaguá na cidade do Rio de Janeiro, pois lá morava um tio na Rua Barão. O pai de Clementina conseguiu o emprego de zelador de uma escola o que fez com que ele perdesse um pouco de sua liberdade de receber os amigos em casa, e o fez pedir demissão do cargo, mas continuou a exercer um cargo público. Sua mãe teve que trabalhar para ajudar nas despesas o que fez com que Clementina fosse estudar em regime de semi-internato na região denominada na época de Vale do Marangá, hoje Jacarepaguá, próximo à rua Candido Benício. Dentro do orfanato Santo Antônio, que foi fundado pela Ordem Franciscana, havia uma capela. Pela manhã ela estudava e à tarde fazia outras atividades incluindo aulas de canto. Clementina gostava muito de cantar os hinos religiosos, que junto com as músicas trazidas em sua memória de Valença, modinhas, jongos e cantos de trabalho, serão de fundamental importância para entendermos a direção que tomará a sua obra como cantora anos mais tarde (BEVILAQUA, 1988, p.31). Em Jacarepaguá, Clementina recebeu o apelido que a consagrou posteriormente: Quelé. Interessante perceber no depoimento que deu no Museu da Imagem do Som, é que a acentuação era fechada na sílaba final [ê]. E que posteriormente, a comunidade do samba colocará o acento agudo no apelido.

Porque tinha um senhor que tinha uma barbearia. E eu chegava naquela barbearia, a senhora dele gostava muito de mim e os dois meninos. Quando eu chegava naquela barbearia imediatamente ele queria me ouvir cantar ao menos uma música... Então, ali que eu peguei a cantar, aí eles me chamavam de Quele. Porque tinha uma senhora que se chamava Clementina também. Então, era a Clementina mulata e Clementina preta, que era eu. Então eles me chamavam de Quele, Quele, Quele, porque é, eu não sei. Acho que é porque me queriam muito. Eu tenho essa impressão, que era isso. Que eles me gostavam muito, me chamavam de Quele, cadê Quele? (CLEMENTINA DE JESUS, 1967)⁹.

⁷ Incelências ou Incelenças são cantos fúnebres, com origem no Catolicismo Popular, cantados junto aos mortos ou moribundos, com o sentido de redimir-lhes os pecados ou garantir-lhes o céu.

⁸ Cantos de trabalho são cantigas que nasceram do trabalho coletivo, principalmente na área rural. O antropólogo José Jorge de Carvalho destaca que os cantos do repertório de Clementina, gravados no disco *O Canto dos Escravos* (1982), são os vissungos.

⁹ Depoimento para o Museu da Imagem e do Som - RJ, em 25/09/1967.

Nesse mesmo bairro, fez amizade com uma menina chamada Josefa, que era filha de João Cartolinha que era mestre de pastoril¹⁰ e organizador de várias festas locais, o que fez com que Clementina começasse a cantar em público.

A julgar pelo que Clementina contava, seu João não cumpria a jornada completa do pastoril usual no Norte brasileiro, mas só o cortejo das pastorinhas, o que é bastante comum no Rio. [...] Encantado com a voz da garota, João Cartolinha pediu a seu Paulo autorização para a filha sair de pastora. Foi assim que Clementina tornou-se a "peixeira" do grupo de pastorinhas. Seu João Cartolinha lhe deu o apelido de Quelé. Nos pastoris que restam na cidade - e não são poucos - ainda se pode escutar a cantiga de Quelé: "Sou a peixeira catita/ que vendo peixinhos bons/ a apregoar meus peixes/ eu canto em diversos tons..." (FRIAS, 2001, p.30).

Após esse tempo em que Clementina participou das festividades promovidas pelo festeiro João Cartolinha, ela e sua mãe acabaram se mudando para Boca do Mato, pois seu pai faleceu e a situação financeira da família piorou muito. Mesmo com a mudança a relação de Quelé com João Cartolinha continuou forte. Ele a convidou para o clube Moreninha de Campinas em Oswaldo Cruz, e foi a partir desse contato com o bairro que Clementina entrou no mundo do samba. Lá conheceu figuras importantes como D. Martinha, D. Neném, D. Dorotéia, Mané Pesado e D. Esther, todas pessoas ligadas a diversos tipos de manifestações culturais populares. (BEVILAQUA, 1988, p.37):

Oswaldo Cruz de dona Esther, zeladora de santo, carnavalesca, animadora de festas e fundadora de blocos que são a origem da Portela, escola cujo nascimento Clementina testemunhou. Oswaldo Cruz de Mané Pesado, macumbeiro de mão cheia, em cuja casa assistiu à rara cerimônia de banquete dos cachorros, em honra de Obaluaiê e escutou pontos e cantigas que viriam a enriquecer seu repertório. Naquele território de samba e curima, embora não fosse dada à macumba, Quelé participou dos pagodes e de festas como a de São Cosme e São Damião e das comilanças em honra dos orixás. O que interessava a ela - chegada à boa mesa e à boa bebida - era a alegria de cantar (FRIAS, 2001, p.31).

A partir desse momento Clementina entrou realmente para o mundo do samba. Era pastora de um dos compositores e sambistas mais famosos da época, Heitor dos Prazeres, mas nunca chegou a apresentar-se de forma profissional. Com o grupo de D. Dorotéia, Clementina conheceu a famosa Tia Ciata, na Praça Onze no Rio de Janeiro. Como já citado no capítulo anterior, o samba era perseguido pela polícia e como o marido de tia Ciata era funcionário público bem relacionado, conseguiu a licença para

¹⁰ Folguedos de Natal de origem portuguesa que consistem em representar a jornada dos Reis Magos a Belém, em visita ao Menino Jesus. (FRIAS, 2001, p.30)

promover esses encontros. Lá se encontravam Donga, Pixinguinha e João da Baiana, "para engrossar o canto, podia chegar Heitor dos Prazeres trazendo como visitantes suas pastoras, e dentre elas, quem sabe, Clementina de Jesus" (BEVILAQUA, 1988, p.38).

Em depoimento ao *Museu da Imagem do Som* em 25 de setembro de 1967, Clementina reafirmou ser católica, pois apesar de conhecer bem as festas e rituais afro-brasileiros não acreditava. Mesmo assim tinha o corpo fechado e sua primeira filha Laís foi batizada por uma babá de terreiro. Sua filha foi criada por sua mãe, D. Amélia, e Clementina, pois o pai, o gaúcho Olavo Manoel dos Santos, era ausente e depois morreu:

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

Nesse trecho do depoimento fica bem explícito a relação próxima, porém, com o peso do preconceito em relação às religiões afro-brasileiras no país, reproduzido de forma sutil, mas revelando uma visão que até hoje essas religiões carregam: "não pode ser uma coisa direita". Ou seja, em uma época em que se dizer "macumbeiro" era ainda difícil, mesmo que inconscientemente, gostando e cantando as canções religiosas que a faziam parte de um grupo que a considerava representante da resistência negra, ela se dizia e se considerava católica, pois realmente na sua formação em Valença, e posteriormente na cidade do Rio de Janeiro, a sua base religiosa principal foi a da Igreja Católica. Tanto como meio de trabalho para a sua família, como também foram em instituições católicas a sua formação educacional. Mas no seio familiar, no cotidiano, o que prevaleciam eram as canções de origem afro-brasileiras. Essas relações que

¹¹ Depoimento para o Museu da Imagem e do Som - RJ, em 25/09/1967.

parecem contraditórias, na verdade, fazem parte do universo da cultura brasileira. A cantora inclusive tinha o "corpo fechado" pela madrinha da sua filha, em relação a esse fato dizia que não acreditava, nem deixava de acreditar, mas que se permitiu fazer.

Clementina e D. Amélia passaram por muitas dificuldades financeiras, principalmente depois do nascimento de Laís. As duas passaram a trabalhar como empregadas domésticas. Elas moravam no subúrbio do Rio de Janeiro, em Sampaio. A mãe de Clementina era muito conhecida no bairro por ser rezadeira, lá era conhecida como "D. Amélia Rezadeira". Aniceto do Império, em seu depoimento ao *Museu da Imagem do Som*, em 23 de julho de 1987, destaca esse poder de D. Amélia e a importância da reza, que pode ser benéfica ou maléfica, mas que a mãe de Clementina só fazia para o bem: para aliviar as dores, curar olho grande, ventre virado, dentre outros males. Ela não aceitava dinheiro, mas sim algum auxílio que poderia ser uma galinha, ovos ou pão para ajudar na alimentação da família. (BEVILAQUA, 1988, p.45).

Clementina, nessa época de Sampaio, conheceu Carlos Cachaça, que posteriormente irá casar com Menina, que era irmã da famosa D. Zica. Com eles frequentará os pagodes do *Sampaio Futebol Clube*. Era boa foliã, gostava de ir de Mangueira a Madureira nos blocos de carnaval. Nas duas primeiras décadas do século XX o carnaval era assim dividido: para as pessoas com mais dinheiro havia os ranchos e os corsos, e para as pessoas menos favorecidas eram os blocos e cordões que eram mal vistos pela polícia, geralmente havia confusão, brigas entre grupos rivais que utilizavam armas brancas ao sair neles. Os menos abastados não tinham condições de formar um rancho, sendo assim, acabaram criando em 1932 a *Deixa Falar*, considerada a primeira Escola de Samba, no bairro do Estácio, zona norte do Rio de Janeiro. Esse tipo de organização foi se espalhando pelos subúrbios e, posteriormente, surge a Portela em Oswaldo Cruz. As escolas começam a ir para a Praça Onze, onde em 1932, surge o primeiro desfile competitivo. Como foi promovido pelo Jornal *O Mundo Esportivo*, acabou obtendo apoio das autoridades:

É importante até lembrar um pouco de como era o carnaval, isso dito pelos cronistas, existe muita documentação sobre isso, como era o carnaval? O carnaval eram os corsos em um determinado percurso pela orla, que ia até o centro e tudo, e grande parte da comunidade negra fazia o seu carnaval ali na antiga Praça Onze, antes onde tinha a Balança, a Praça Onze e tudo, eles se concentravam, quer dizer, havia realmente uma concentração da cultura popular, especialmente dos negros num lugar, e uma outra, de uma classe média branca, em outro lugar, não havia essa mistura. Isso se deu depois, aos poucos, com o fenômeno das escolas de samba, despertando os interesses, principalmente assim, da imprensa, e de pessoas que vinham de fora, e

também passaram a ver nas escolas uma forma de expressão mais verdadeira, vamos dizer assim, da cultura popular carioca. Sempre se dizendo isso, nunca houve uma forma pura, se não as escolas ou esses grupos já teriam desaparecido. Elas sempre, de uma certa maneira, tentavam acompanhar esse processo todo de urbanização né, esse processo cultural que trazia influência de todos, principalmente de fora, de outros países, e a partir de um determinado momento... a partir da cultura americana, entendeu? em detrimento de outras. É preciso levar em consideração muito isso (VIOLA, 2016).

Levando em consideração esse contexto de surgimento das escolas de samba, é importante saber que Clementina participou de todo esse processo de transformação do carnaval. Em Riachuelo, outro bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, próximo a Sampaio, também tinha uma escola de samba, era a *Unidos do Riachuelo*. O diretor de harmonia da escola era Aniceto, que fundará mais tarde o *Império Serrano* e Clementina era diretora da Escola, ensaiava as pastoras para o desfile. Não ganhava dinheiro com isso, fazia apenas por amor a escola e com a vontade de vê-la campeã do carnaval. É importante entender essa ligação dos sambistas da época com as escolas de samba, pois haverá uma mudança da relação deles com o samba a partir deste momento, com a inclusão de diversas influências no samba, transformando-o inclusive em samba-enredo, pois ao mesmo tempo que as escolas proporcionam um reconhecimento do samba, até mesmo na indústria fonográfica, elas também acabam dando espaço para que haja influência do estado na sua concepção. Sempre haverá uma relação paradoxal entre o samba e o mercado.

Essa relação de Clementina com a escola de samba *Unidos do Riachuelo* fará com que ela conheça o mangueirense Albino Correia da Silva, o Pé Grande, o grande amor da vida de Quelé. Foi quando a *Estação Primeira de Mangueira* convidou a *Unidos do Riachuelo* para uma festa e os dois se conheceram. Ele era quinze anos mais novo que Clementina, que era portelense, mas acabou sempre saindo na *Mangueira* por causa dele. Ela também se tornou integrante da ala das baianas da *Mangueira*. Albino foi companheiro de toda a vida de Clementina, conheceu D. Amélia, mas a sogra faleceu um pouco antes do nascimento da segunda filha de Quelé, Olga, que era 20 anos mais nova que Laís, a primeira. Depois de dez anos de relacionamento, pois eles se conheceram em 1940, casaram no civil e no religioso em 21 de junho de 1950 (BEVILAQUA, 1988, p.111). O casamento durou até a morte de Pé Grande no dia 28 de junho 1977.

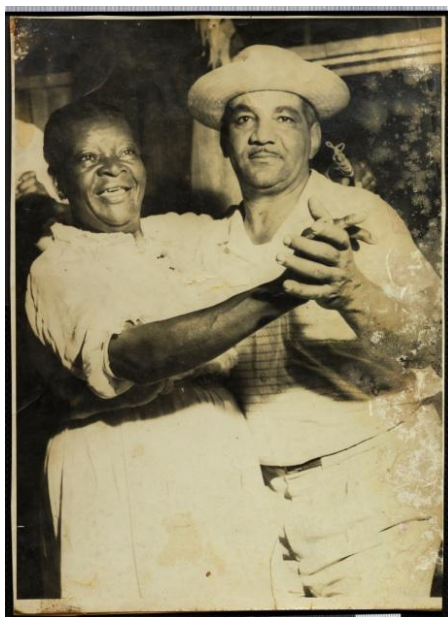


Figura 1: Clementina e Albino Pé Grande¹²

Na década de 60, a bossa nova conseguia cada vez mais espaço, ela trazia a influência do jazz e era feita por grupos de intelectuais da zona sul carioca. Mas isso não impediu que o samba, chamado “tradicional”, continuasse sendo feito nos subúrbios e periferias da cidade. Na casa de Cartola havia reuniões de sambistas. Em 1963, D. Zica, esposa de Cartola, começou a procurar um lugar para fazer uma espécie de botequim em que se pudesse cantar samba, pois na maioria deles era proibido. Então inaugurou o *Zicartola* em um sobrado na Rua da Carioca, 53.

Clementina de Jesus está entre os privilegiados que compareceram à inauguração do *Zicartola*, cujas noites de samba foram uma invenção de Zé Ketti. Era um misto de restaurante e casa de samba fundado na rua da Carioca, centro do Rio, por Cartola e sua mulher Zica, com o apoio de artistas, intelectuais e figuras da cidade como Albino Pinheiro, Sérgio Cabral, Eugênio Agostine e Hermínio, que criou ali a Ordem da Cartola Dourada. [...] O lugar logo se tornou um efervescente ponto de encontro, inclusive da intelectualidade de esquerda. Lá iniciaram carreira artistas como Paulinho da Viola (FRIAS, 2001, p.34).

Na década de 60 alguns compositores e pesquisadores estavam em busca da origem da nossa cultura. E o *Zicartola* representava essa busca. Ao ouvirem Clementina muitos ficaram perplexos com a sua voz, era muito diferente de todas as cantoras da época. Alguns chegavam a fazer comparações com cantoras de jazz, como Bessie

¹² Coleção Sérgio Cabral - Acervo MIS (Museu da Imagem e do Som - RJ). Nesta foto destaca-se Clementina com o seu companheiro de vida, Albino Pé Grande.

Smith. Foi ali no *Zicartola* que Hermínio viu Clementina cantando na cozinha com D. Zica e ficou encantado. Perguntou quem era, mas depois acabou perdendo-a de vista. Hermínio, Sérgio Cabral e Ferreira Gullar viam em Clementina algo promissor que eles estavam procurando para representar a voz da cultura brasileira. Somente no terceiro encontro entre Quelé e Hermínio, em 1964, na *Taberna da Glória* e também na festa da padroeira que a parceria entre os dois se estabeleceu. Foi então que Hermínio idealizou o primeiro show com Clementina, já citado no início dessa seção, com Turíbio dos Santos, *O Menestrel*. Já outro grupo via a necessidade de transformar as manifestações políticas em lutas artísticas, foi nesse sentido que foi idealizado o espetáculo *Rosa de Ouro* em 1965, o que levou Clementina a ser conhecida pelo grande público, na mesma época em que também foi lançado o espetáculo *Opinião*¹³.

O festejado *Rosa de Ouro* estreou em 1965 e permaneceu em cartaz durante dois anos no Rio de Janeiro, São Paulo e na Bahia. Idealizado e dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, revelou Clementina de Jesus, aos 63 anos de idade, trouxe de volta aos palcos a maior estrela do teatro de revistas, Araci Cortes, e lançou os "cinco crioulos": Paulinho da Viola e Jair do Cavaquinho, da Portela; Elton Medeiros, da Aprendiz de Lucas; Anescar, do Salgueiro; e Nelson Sargento, da Mangueira.

O espetáculo *Rosa de Ouro* representa a cultura popular como um entrecruzamento de tradições, a começar pela tradição dos cordões e ranchos carnavalescos, como o Rosa de Ouro, para o qual a maestrina Chiquinha Gonzaga compôs, em 1889, a marcha "Ó abre-alas", como que anunciando uma nova etapa da cultura popular, marcada por características urbanas. O Rosa de Ouro, constituído por negros e mestiços, é, assim, tomado como marco e signo da identidade cultural brasileira (COUTINHO, 2011, p.82).

Clementina, apesar de ter apenas uma experiência anterior no palco com *O Menestrel*, trazia toda a sua vivência tanto dos jongos e músicas rurais de Valença, como também da sua vivência no meio das escolas de samba: gêneros como o rancho, samba-enredo e partido-alto. Ela ficou responsável no espetáculo por cantar as músicas negras com trechos em iorubá, com movimentos ritualísticos que também faziam referência às macumbas cariocas. Aracy Cortes cantava as músicas que representavam as vedetes dos teatros de revista. Enquanto os "quatro crioulos" eram os sambistas das grandes rodas de samba, que queriam mostrar ao grande público o samba como era feito nos subúrbios.

¹³ O Show Opinião foi um espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal. O elenco era formado por Nara Leão (bossanovista), João do Vale (cantor de temas rurais nordestinos) e Zé Kéti (sambista carioca). Os atores-cantores intercalavam poemas e canções referentes à problemática social do país.

E acontece que o espetáculo, apesar do teatro ser pequeno, o espetáculo foi um sucesso. Ele despertou um interesse muito grande por parte de muita gente, a própria imprensa começou a dar muita nota sobre o aparecimento de uma cantora como Clementina de Jesus, uma surpresa, uma cantora que na época tinha uns 63 anos, nunca tinha cantado profissionalmente, e que fazia um sucesso enorme cantando sambas e curimas, músicas de caráter religioso que ela aprendeu na convivência dela com as pessoas ligadas a religião negra, aqui, e provavelmente ouviu coisas também na terra aonde ela nasceu, Marques de Valença, que aliás é terra da minha mãe, onde minha mãe nasceu também. Onde era forte essa cultura de jongo, essa cultura desse tipo de religião africana, que não era exatamente o candomblé, que se fazia, por exemplo, na Bahia, era uma outra expressão, uma outra forma de religião negra. E ela trouxe isso sabe, e surpreendeu, porque as pessoas algumas se chocavam, porque nunca tinham visto uma cantora negra cantando daquela forma, com aquela força, com aquele vigor, com aquela voz diferente de tudo que se tinha escutado até então, ao lado de uma cantora que foi um sucesso, nos anos de 1920, principalmente na década de 1920 aqui no Rio de Janeiro, que cantava, gravou também muito, e cantava nos teatros de revista. Era um sucesso assim, era uma estrela, realmente, dos teatros de revista da época, brilhou muito. E ela já estava afastada, já há muitos anos disso e tudo, já uma senhora, e o Hermínio Bello de Carvalho que montou o espetáculo ao lado do Kleber Santos que dirigiu o espetáculo. O roteiro era do Hermínio e a direção era do Kleber Santos, é importante dizer isso. O Kleber que dirigia o Teatro Jovem também. Então, foi um sucesso, assim... estrondoso. Um sucesso que fez com que a gente inclusive viajasse pra outros estados e até pra fora do país, pra França e depois eu fui com Clementina pro Primeiro Festival de Arte Negra do Senegal em 66, fomos eu e ela, fui acompanhando ela... Então, esse espetáculo foi um sucesso e é claro que foi muito importante pra mim. Duas coisas foram muito importantes para o meu trabalho, que foi conhecer o *Zicartola*, isso levado por Herminio Bello de Carvalho, e participar desse show ao lado do Elton Medeiros, quer dizer, ter conhecido essa turma toda né, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, Cartola, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro, Zé Cruz, Nelson Sargento, quer dizer, isso pra mim foi talvez a coisa mais importante que tenha acontecido nessa década de 1960. E esse espetáculo *Rosa de Ouro* foi realmente de muita importância, não pra mim mas pra todos nós ali, pra todos nós que participamos dele. Ele foi importante porque ele também, é..., a imprensa, a crítica foram muito favoráveis, e aí alguns sambas, e uma certa cultura do samba e da religião, e também de um samba mais antigo que era feito pela Aracy Cortes, isso tudo veio à tona, assim, com muita força, despertando o interesse de muita gente, de uma nova geração também, que nos ajudou muito nesse trabalho (VIOLA, 2016).

O momento político do espetáculo foi marcado pela ditadura militar, com um governo imposto. Muitos achavam que o *Rosa de Ouro* naquele momento tinha menos importância na luta política do que o *Opinião*, mas na verdade os dois espetáculos utilizavam estratégias diferentes para falar da importância da cultura popular como meio de tradição e resistência. Levar o samba como ele era cantado nos botequins, nas rodas

de samba e festas populares, também era uma maneira de dar voz ao povo, pois as letras eram como crônicas da vida social dessa população mais carente. Definitivamente, o espetáculo *Rosa de Ouro* foi o que fez Clementina se estabelecer como cantora. Apesar de não vender muitos discos sua figura e sua representação no palco eram o que davam maior destaque para a sua carreira.



Figura 2: Espetáculo Rosa de Ouro: Elton Medeiros, Turíbio Santos, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Anescar do Salgueiro, Clementina de Jesus, Aracy de Almeida e Aracy Cortes. - Arquivo Paulinho da Viola¹⁴.

Clementina em depoimento para o *Museu da Imagem e do Som*, em 25 de setembro de 1967, disse que ela sempre trabalhou muito, mas que depois que foi para a rádio cansou e parou de trabalhar. Até os 63 anos de idade Quelé trabalhou como empregada doméstica, para ela trabalho significava algo que requeria sacrifício. Não concebia algo como a música, que sempre esteve presente na vida como algo prazeroso, pudesse ser considerada como trabalho. Clementina traz consigo questões simbólicas fortes. Era negra, mulher e iniciou a sua carreira idosa. Nas sociedades tradicionais, como nas sociedades negras iorubás e bantas, o velho é pedra fundamental para que sejam retransmitidas às novas gerações a memória do grupo social. Já na nossa

¹⁴ Retirado de: COUTINHO, 2011, p.84.

"sociedade a noção de velhice está ligada às ideias de doença, solidão, feiura, improdutividade e morte, seja ela a morte biológica, seja a morte social, aquela que retira o indivíduo de seu lugar no seio da vida dos homens" (BEVILAQUA, 1988, p.17). Essa relação paradoxal irá perpassar toda a carreira de Clementina: a questão do samba como forma de resistência negra que se insere na indústria fonográfica, mas que ao mesmo tempo passa por um processo de domesticação e que acaba se modificando por uma questão de mercado. A própria figura de Clementina que no mundo do samba é super respeitada e aclamada, na mídia, será deixada de lado, ficando praticamente esquecida nos seus últimos anos de vida, o que também se mostra como algo paradoxal. São todos esses detalhes que procuraremos analisar no decorrer desse trabalho.

2.2 A obra de Quelé e sua importância para a MPB

A carreira de Clementina começou em um momento peculiar em que o país estava vivendo, estávamos em plena ditadura militar, havia um sentimento de redescobrir o país através da sua cultura. Ao mesmo tempo tinha um grupo que pregava a modernidade musical, a subversão na maneira de fazer música, o que era considerado tradicional era deixado em segundo plano. O mundo do samba, dito tradicional, sempre existiu e resistiu, mas foi perdendo espaço nas rádios para outros estilos musicais que se aproximavam mais da maneira de ser da classe média.

Na verdade, uma década antes do surgimento de Clementina no meio musical, surge como gênero musical brasileiro em 1950, a bossa nova. Para Tinhorão (2013), inicialmente a bossa nova se constituiu em uma reação culta de jovens de classe média branca das cidades contra a obediência do ritmo negro estabelecido pela percussão, era uma tentativa de aproximação ao jazz norte-americano, marcando definitivamente o afastamento do samba das suas fontes populares. Marcava o aparecimento de uma separação social no Rio de Janeiro entre os pobres da Zona Norte e das favelas, dos jovens da Zona Sul, ricos. Esses jovens da Zona Sul representariam a alienação das elites brasileiras preocupadas com o mercado fonográfico. O fato é que antes da bossa nova o samba já estava se afastando do samba considerado tradicional com o advento do samba-canção.

A partir do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em 1958, podemos dizer que realmente nasceu a Bossa Nova. Apesar de Tinhorão afirmar que isso significou uma separação entre uma população mais pobre e outra mais rica, podemos identificar

no movimento diversas fases. Uma delas seria essa do surgimento de um novo gênero musical com João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a partir de uma apropriação do jazz norte-americano pelo samba, que foi "um dos principais alicerces da moderna música popular brasileira" (COUTINHO, 2011, p.87). Mas também houve, a partir de 1960, uma mudança na temática da bossa nova, a partir de uma vertente ideológica representada por músicos que eram direta ou indiretamente ligados a movimentos estudantis como o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Entre eles tínhamos: Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes, Edu lobo, dentre outros, que estavam preocupados em levar as camadas mais pobres da população a consciência político-econômica. Surge então a canção de protesto. O samba tradicional era considerado, nesse contexto, como uma maneira de alienação:

Embora a canção de protesto seja frequentemente definida como um gênero da canção universitária surgido em 1964 e desaparecido com o Ato Institucional nº5 (AI-5), desde o início do século XX, e mesmo antes, canta-se criticamente a realidade social brasileira. Porém, diferente da crítica social e de costumes que caracteriza parte da produção musical desse período, a partir da década de 1960, e sobretudo após o golpe de Estado, o protesto passa a ser uma tendência ideológica na música popular - associado à luta contra a ditadura militar -, aparecendo como prática de agitação política e resistência e autoritarismo (COUTINHO, 2011, p.87).

Além do movimento bossanovista, nessa época nasceu também a Tropicália. Neste contexto de abertura da economia nacional ao capital estrangeiro havia um embate entre os músicos nacionalistas de esquerda e os que achavam que deveria haver uma modernização cultural. Alguns achavam inclusive que deveríamos incorporar elementos da cultura universal à cultura brasileira. Em 1967 havia um grupo de músicos que protestavam contra o *rock'n roll*, principalmente contra a *Jovem Guarda*, programa comandado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos que conquistava a população. Essa resistência ao rock só é vencida a partir do surgimento do Tropicalismo. Caetano Veloso e Gilberto Gil introduzem a guitarra elétrica pela primeira vez no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, nesse mesmo ano de 1967. Gil defendendo a música *Domínio no Parque* e Caetano defendendo *Alegria, Alegria*. Essa incorporação do rock à música brasileira tinha a mesma intenção que inicialmente pretendeu-se com a bossa nova, a modernização da música brasileira a partir da noção de renovação e recriação, associada a um projeto político que tinha como intenção uma ruptura com a perspectiva nacionalista de esquerda.

Em sintonia com o processo de consolidação da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos no Brasil, o tropicalismo pavimenta o caminho para a hegemonia de uma nova concepção do popular que, deixando de significar o revolucionário, a ação política nas massas, passa a se identificar ao que é mais consumido. [...] Note-se que um dos principais traços que irão marcar não apenas o tropicalismo mas também a trajetória de Caetano Veloso e Gilberto Gil até os dias de hoje é a aceitação tácita das regras do mercado. Enquanto outros compositores tiveram dificuldades maior ou menor de se integrar à indústria da canção, por motivos político-ideológicos e/ou estéticos, [...] desde o início Caetano Veloso e Gilberto Gil buscaram abertamente uma integração nos canais de massa e nos esquemas comerciais, acreditando, de maneira ingênua ou oportunista, que as engrenagens da indústria cultural poderiam ser mudadas a partir de dentro (COUTINHO, 2011, p.97).

Interessante notar na obra dos tropicalistas é que apesar de estarem abertos à cultura universal, eles nunca deixaram de dialogar com o passado da música brasileira. Todo esse contexto polêmico da música popular associada ao mercado fonográfico nas décadas de 60 e 70 será fundamental para entendermos a importância de Clementina e todas as relações paradoxais entre o seu trabalho, o samba visto como tradição, e o mercado de discos. A carreira de Clementina tem início exatamente neste momento de ruptura, recriações e renovações que passava a canção popular brasileira. A obra dela nos proporcionaria dialogar com a tradição de uma outra maneira, como algo que ao contrário de provocar alienação, ou ser conservador musicalmente, nos proporcionaria fazer uma retomada da nossa ancestralidade negra, oferecendo um posicionamento político, dando voz a uma população que sempre foi silenciada. Ela representaria a voz do canto negro do morro, das escolas de samba, das nossas tradições rurais, deixando em evidência todo o racismo estrutural brasileiro também presente na indústria fonográfica.

Como citado anteriormente, a carreira de Clementina foi muito mais marcada pela figura simbólica que representava do que pela venda de discos. Logo depois do *Rosa de Ouro* ela foi convidada para representar o Brasil no *Festival de Artes Negras* em Dakar, no Senegal, no ano de 1966 durante todo o mês de abril. O festival tinha como objetivo demonstrar "a importância cultural do negro como fator de civilização e tradição não só na África, como em todos os países que possuem parte dessa população"¹⁵. Participaram do festival também mestres de capoeira baianos; Aatullo Alves e grupo; Clementina acompanhada por Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Pé

¹⁵ Trecho do Jornal Estado de São Paulo no dia 06 de abril de 1966, extraído de BEVILAQUA, 1988.

Grande e para fechar a apresentação subia ao palco a cantora Elizeth Cardoso, como nos relatou Paulinho da Viola na entrevista realizada. A artista que mais obteve sucesso foi Clementina, seus músicos optaram por não tocar nenhum instrumento harmônico, no acompanhamento foram só os instrumentos de percussão e as palmas. A plateia foi ao delírio. Ao chegar ao Brasil, Quelé recebeu um novo convite para se apresentar fora do Brasil, dessa vez em Cannes. Após essa apresentação em Cannes, Clementina também se apresentou em uma rádio em Paris acompanhada por Turbío dos Santos.



Figura 3: I Festival Mundial de Artes Negras (Dakar-1966). Da esquerda para a direita: Ataulfo Alves, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus com seu marido Albino Pé Grande, Elton Medeiros, os capoeiristas João Grande, Gildo Alfinete, Roberto Satanás, Gato Preto, e Camafeu de Oxóssi¹⁶.

Clementina ainda fez muitos shows durante a sua carreira. Em 1972 apresentou o espetáculo *Zicartola 2* e também, o *Noitada de samba*. Em 1973 teve um derrame, voltando ao trabalho somente em 1974. Um dos projetos mais importantes foi o *Projeto Pixinguinha*¹⁷ em 1978, percorrendo o Norte e o Nordeste do país. Recebeu diversas homenagens como o evento em 1980 na Funarte denominado *A benção Quelé*. Em 1983, por iniciativa de Darcy Ribeiro, que era Secretário de Cultura do Estado do Rio

¹⁶ Coleção Sergio Cabral - Acervo MIS (Museu da Imagem e do Som - RJ).

¹⁷ O Projeto Pixinguinha foi criado por Hermínio Bello de Carvalho em 1977 com o objetivo de levar a música popular brasileira por todo o país com preços acessíveis. Pode-se ver mais em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha>.

de Janeiro, recebeu uma homenagem no Teatro Municipal com um show em que participavam artistas como Beth Carvalho, João Nogueira e Paulinho da Viola.

Apesar do esforço do seu produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho, Clementina nunca viu revertido o seu trabalho em estabilidade profissional, sempre passou por muitas dificuldades financeiras. Ela gravou muitos discos, mas a indústria fonográfica não dava ao seu trabalho a importância que merecia. Inicialmente, entre 1966 e 1973, ela até conseguiu gravar muita coisa do que gostava de fazer, mas a partir de meados dos anos 70 até a sua morte em 1987, ela seria obrigada a se enquadrar no que a indústria fonográfica queria:

[...] A indústria fonográfica mais uma vez tentou de tudo para *desafricanizar* a Clementina. Isso é muito claro. Então você vê que a indústria fonográfica atua da seguinte maneira: grava a sua curima, grava o seu jongo, mas grava também um samba do João Bosco, grava uns sambas da Mangueira, canta aquilo... Quando a rigor, o próprio Hermínio dizia, a rigor aquela não era a Clementina de Jesus. A Clementina da performance de palco era a Clementina que trazia a memória ancestral, que sai da África Central passa pelo Marquês de Valença, e... tá corporificada nela, né... A Clementina é resultado desse embate por isso que eu falo que é a *peleja da Clementina*. Porque até a indústria fonográfica brasileira, ela frequentemente considerou que você tinha que *desafricanizar* e *desmacumbizar* o samba, pra que o samba fosse encarado como um produto vendável pra indústria fonográfica. Então pra mim isso é muito claro. E a grande tensão que envolve a carreira da Clementina de Jesus é essa. É uma Clementina que virou uma cantora de samba, é uma Clementina que pra muita gente foi colocada no campo do folclore (SIMAS, 2016).

O final da carreira de Clementina, principalmente, por todos esses fatores, foi de muita dificuldade financeira. Ela ficou doente e muitas vezes as gravadoras não cumpriam as suas promessas, deixando-a recorrentemente sem perspectivas de gravações de disco. A sua figura, que hoje sabemos, tinha uma representação política muito forte, na época não foi entendida e até mesmo foi colocada como algo caricatural que representaria as velhas tias de santo como algo exótico ou folclórico, ela foi transformada em algo em que não representava a "verdadeira" Clementina de Jesus, jogueira e partideira que tanto encantava a quem a escutava.

Para mim, como escrevi recentemente para a entrevista com o jornalista Luiz Fernando Vianna, a ser publicada por estes dias, a música brasileira jamais conseguiu abolir a escravidão estética que o rádio comercial e o disco lhe impuseram desde o início. Aí, a gente vê, por exemplo, nas "Cenas Africanas" da parceria Pixinguinha e Gastão Vianna, apenas o lado folclórico e até picaresco das canções, como na

letra de “Iaô”, que muita gente pensa ser um cântico religioso, mas é uma cantiga de "safadeza", disfarçada em resquícios de línguas africanas. "Aquicó" é galo e "adié" é galinha, em iyorubá. Só aí você já pode imaginar o sentido da letra. Clementina, coitada, acabou ficando mais como uma cantora caricata. Por falta de melhor orientação. O resgate de sua importância, tentado pelo nosso Hermínio Bello de Carvalho, e da qual ela não chegou a ter consciência, ainda precisa ser completado (LOPES, 2016).¹⁸

Mas ao mesmo tempo, apesar de todos esses problemas no decorrer da carreira de Clementina, precisaríamos destacar que com toda essa dificuldade, ela conseguiu marcar definitivamente não só a música brasileira, mas também o canto brasileiro, como destaca bem Paulinho da Viola:

Eu não ouvi ninguém dizer alguma coisa que diminuísse, ou mesmo manifestasse um desagrado em relação ao que Clementina significou pra música brasileira. E o que se destaca nisso, é você ver uma cantora representante legítima da arte negra musical do Brasil, sendo aplaudida como eu vi em vários lugares daqui, no Brasil e no mundo, em muitos lugares no mundo, é... com aquela voz que de maneira alguma era uma voz que você estava acostumado a ouvir, quer dizer, era um valor que não se cultuava. É... uma pessoa ignorante poderia dizer, "mas isso é uma cantora?", não é?, que estava acostumado a ouvir um outro tipo de canto, um outro tipo de vibrato, um outro tipo de timbre, né, de respiração e tudo. Então, de uma certa forma a Clementina desmonta esse culto a uma determinada forma de cantar que se tinha assim como cantora, é isso. Ela vem completamente diferente, isso não desmerece em nada as grandes cantoras que nós tivemos, inúmeras cantoras de alto nível, que nós tivemos na música brasileira. Temos até hoje, tudo assim, mas nesse período do aparecimento de uma Clementina de Jesus, você tinha ainda inúmeras cantoras, que vinham da era do rádio, cantando e fazendo sucesso, gravando, isso você tinha muito. Então, a Clementina surge como um contraponto a isso. Isso não era uma coisa comum, eu acho que isso permitiu com que uma determinada parte da comunidade negra, do canto negro, fosse visto de uma maneira diferente, é assim que eu vejo a importância da Clementina (VIOLA, 2016).

A partir dessa perspectiva tentaremos buscar a fundamental importância da obra e da figura de Clementina. O que o trabalho de Quelé trazia que tanto incomodava a indústria fonográfica? Tentaremos a partir desse ponto refletir sobre a questão negra, ancestral, presente na sua vida e obra. Ao lermos um pouco mais sobre isso, percebemos que há a questão do racismo estrutural brasileiro presente inclusive no meio do samba e na indústria fonográfica, estabelecendo assim uma relação paradoxal entre a música negra e o racismo. A religiosidade afro-brasileira trazida pela obra de Clementina é fundamental para a nossa análise. Os elementos das religiões afro-brasileiras são

¹⁸ Nei Lopes, em resposta à pergunta por e-mail em 17/10/2016.

evidentes na cultura e música brasileiras, mas de que maneira eles são aceitos pela indústria fonográfica e mídia até os dias atuais? É o que pretendemos investigar.

2.3 A presença da "bantuidade"¹⁹ na música de Clementina

A região do Vale do Paraíba, onde se situa Valença, a cidade de nascimento de Clementina recebeu durante todo período pré-republicano negros predominantemente de procedência banta:

O adjetivo "banto", usado nas formas flexionadas "banto, a, os, as" ou "bantu", sem flexões, designa cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamado angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques, etc. Herdeiros ou caudatários, à exceção dos últimos, da portentosa civilização *Kongo*, cujo apogeu se deu antes da chegada dos portugueses, no século dezesseis, esses bantos foram dos primeiros africanos para cá trazidos como escravos. E foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu.

No nordeste açucareiro, lá estavam com sua força de trabalho e sua rebeldia quilombola. Da mesma forma, no sudeste, nos ciclos de ouro e do café.

Onde havia riqueza, lá estava o negro banto. E a província fluminense, sediando a capital do Império, era o centro do país (LOPES, 2001, p.56)

O universo de Clementina foi esse que trazia como ancestralidade os anos de ouro de café, com a riqueza para a elite e a violência da escravidão com a predominância banta no seu entorno. Ela nasceu treze anos após a abolição da escravatura, quando a indústria cafeeira entrava em declínio e se iniciava no Brasil um processo de industrialização. De Valença ela levará com a sua música, o jongo e os cantos de trabalho. Ao ir jovem para a cidade do Rio de Janeiro teve contato com as escolas de samba e principalmente aprendeu a improvisar e a versar, o que é fundamental para participar das rodas de partido alto, passando a fazer parte do meio do samba. Como dizia o grande mestre Candeia²⁰, partido-alto é a expressão mais autêntica do samba, quem domina seus improvisos e versos consegue entender o que há de mais genuíno no samba do Rio de Janeiro:

¹⁹ Termo utilizado por Nei Lopes no texto *O canto banto de Quelé* In: COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença, RJ. Ed. Valença S.A. 2001.

²⁰ Antonio Candeia Filho (1935-1978), cantor, compositor e sambista. Um dos principais nomes do samba carioca, acreditava que a arte negra era uma forma de luta política e resistência.

Dentre os inúmeros estilos e formatos existentes no amplo universo do samba, o partido-alto é, então, em resumo, aquela variedade em que, depois de entoado em coro o refrão, estribilho ou primeira parte, dois ou mais cantores alternadamente, improvisam ou interpretam de memória solos constantes de versos preferentemente alusivos ao tema inicial, após o que o coro retoma sua parte. E assim sucessivamente. Talvez uma das últimas manifestações do folclore musical tipicamente carioca, essa qualidade de samba nasceu da interação de outros estilos e gêneros musicais, de várias regiões do país, para constituir-se num modelo de cantoria, assim entendida a arte ou ação de cantar e tirar versos, quase sempre em caráter de disputa ou desafio, praticada pelos cantadores populares do Brasil (LOPES; SIMAS, 2015, p. 212).

Esse entendimento da importância do partido-alto para o samba no Rio de Janeiro será fundamental para entendermos também a maior influência banta nessa cidade. Podemos dizer que se na Bahia a manutenção das práticas africanas se deu principalmente pela ligação com o universo jeje-nagô através do Candomblé, no Rio de Janeiro essa preservação se deu principalmente pela sedimentação do samba não só como gênero musical mas como um saber, meio de vida, um modo de ser e estar no mundo, representando todo um complexo cultural integrado, representando também um território sagrado. Lembremos que além do samba carioca, jongos e cantos de trabalho, Clementina trazia também em seu repertório muita coisa do Catolicismo popular, além de ter uma forte ligação com manifestações culturais religiosas como as folias-de-reis e as pastorinhas. Vale destacar que o Dia de Reis, tanto no Brasil como em Cuba, era usado pelos negros bantos, antes da escravidão e também um tempo depois dela, como um dia de carnaval para dançar e cantar livremente (LOPES, 2001), Simas também destaca essas relações:

O Conjunto Africano entre 1928 e 1929, a macumba de Oxossi, a macumba de Ogum, a macumba de Iansã e tal. Eles fazem os primeiros registros. Depois quem começa a fazer esses registros é Moreira da Silva. O Moreira começa como cantor de ponto de macumba gravando muito Tata Tancredo Silva, que é um sacerdote de Omelokô do Rio de Janeiro e que foi compositor, autor do *General da Banda* e etc e tal. E isso de repente é quebrado. E aí o que acontece? Quando Elói e Getulio Marinho Amor gravam, você considerava que aquilo estava dentro do universo do samba, mas aí depois você vai ver que a indústria fonográfica opera uma ruptura, o samba vai pra um lado, e do outro vira música de macumba, com J. B. de Carvalho gravando ponto de Umbanda. Quando a rigor você não tinha essa distinção porque era rigorosamente a mesma coisa, você canta um partido alto, depois você canta uma curimba de macumba. E a Clementina era de certa maneira uma linha de continuidade com o Conjunto Africano. É aquela linha dos saberes bantos, da rítmica banto, dos saberes da macumba, dos cantos de trabalho, das ladainhas, né... De uma mistura evidente entre essas referências banto e o

catolicismo popular, né... que o Conjunto Africano esboça fazer, mas é muito precoce tem poucas gravações e Clementina retoma nos anos 60 (SIMAS, 2016).

A obra de Clementina irá representar essa retomada dos saberes bantos e das macumbas nos sambas gravados em discos, além de trazer a questão simbólica na sua figura de artista. Em primeiro lugar, é necessário repensar a questão da religiosidade banta, principalmente nas comunidades em que o samba urbano foi criado. Na verdade há sim uma predominância nesses dois lugares (banto e iorubano) de um universo ou de outro, mas temos que ter em mente que predominância não é exclusividade, devemos tentar sair dessa perspectiva polarizada para trabalharmos com a cultura e religiões afro-brasileiras.

Por sua ligação com o Catolicismo é muito comum ouvirmos que Clementina fazia uma obra em que havia a predominância de um sincretismo entre ele e as religiões afro-brasileiras. Na realidade, essa questão foi construída em toda a história contada sobre a cultura brasileira. O tema do sincretismo é polêmico. Por volta da década de 1970, as críticas às teorias culturalistas e ao processo de aculturação se intensificaram. Os cientistas sociais passaram a considerar o sincretismo a partir de um processo histórico, dando a ele em alguns momentos um sentido negativo (SANCHIS, 1995, p.123). Acreditavam que ele trazia em seu processo de formação, uma matriz sócio-histórica de desigualdade, principalmente a partir da visão de uma militância negra dessa época. Nei Lopes, militante, deixa claro o seu posicionamento sobre o tema, considerando que na obra de Clementina o processo que ocorreu foi outro, pois o que houve foi uma recriação, inclusive de estilos de vida. E que sua obra, apesar da autora se dizer católica era predominantemente negra, diz o autor:

Sincretismo é a fusão aleatória de elementos de doutrinas diferentes. Com relação ao encontro das religiões africanas com o cristianismo, a moderna etnografia rejeita a tradicional expressão "sincretismo religioso". O catolicismo e os cultos negros como acentua Muniz Sodré, enfeixam sistemas simbolicamente incompatíveis. Então ao associarem orixás, voduns e inquices (espíritos bantos) a santos católicos, os negros não fundiram os dois sistemas, mas apenas, respeitosamente, trouxeram para o seu domínio, através de analogias, os heróis e mártires canonizados por Roma, da mesma forma que os antigos romanos entronizavam em seus templos os deuses dos adversários vencidos (LOPES, 2001, p.58).

Talvez o que poderíamos levantar seria a questão de como a visão estereotipada em relação aos bantos, influenciou e influencia até hoje, os estudos acerca dos negros no Brasil. Desde Nina Rodrigues, que acreditava em uma supremacia cultural sudanesa em

detrimento da banta, tudo isso, fez com que tivéssemos um número muito maior de trabalhos acadêmicos voltados a religiosidade iorubá, o que alguns autores denominam de nagocentrismo e são muito poucos que retratam a religiosidade banta:

Enredados, então num juízo apriorístico, esses estudos sobre o negro brasileiro só viram as aparências: não souberam definir com clareza os conceitos de Banto e Sudanês; não mostraram os diversos contextos históricos em que esses Bantos vieram para o Brasil; não falaram das grandes civilizações florescidas nas partes meridional, central e oriental da África antes da chegada dos portugueses; não mencionaram a formidável obra de pilhagem e destruição que esses portugueses levaram a efeito em território africano; não se aprofundaram na heroica e organizada resistência dos africanos à escravização e ao domínio colonial; não viram a República livre de Palmares como um Estado criado e dirigido por Bantos; confundiram etnias com portos de embarque; não estudaram os Bantos enfim (LOPES, 2011, p.95).

A questão é em que perspectiva temos o entendimento do termo para realizarmos este tipo de análise. O trabalho de Ferreti (2013), sobre o sincretismo na Casa das Minas no Maranhão, faz todo um apanhado histórico sobre o tema, retomando as teorias evolucionistas e culturalistas nos estudos das religiões afro-brasileiras, até chegar a Bastide, seus críticos, bem como o que os novos autores falam sobre o tema. Por Bastide possuir uma obra vasta, é preciso entender que no seu desenvolvimento houve uma mudança de perspectiva em relação ao sincretismo entre as relações afro-brasileiras e o catolicismo. Publicou diversos textos sobre o tema. Na obra *Estudos afro-brasileiros* (1946), houve uma interpretação sociológica, em que o catolicismo era considerado um meio de disfarce. E também uma segunda interpretação, psicanalítica, em que o sincretismo "trata-se da projeção de um complexo de inferioridade desenvolvido pelo negro na escravidão, pois a religião do branco faz parte de uma cultura considerada superior" (FERRETI, 2013, p.57). Porém, as pesquisas nos terreiros fizeram-no procurar explicações mais aprofundadas sobre o fenômeno. Na sua tese de doutorado escreve que o termo sincretismo anteriormente havia o induzido ao erro, pois ele procurava nos estudos das religiões afro-brasileiras e o catolicismo, um processo de fusão, mas que na verdade, o processo de sincretismo nessas religiões funcionava como um sistema de equivalências funcionais, de analogias e participações. Assim, Bastide irá chegar ao seu conhecido "princípio de corte" ou "princípio de ruptura" como parte da resposta a questão que o inquietava: "como é possível que um deus africano seja ao mesmo tempo divindade negra e santo de outra religião?" (BASTIDE, 2001, p.254).

Para ele, o princípio de ruptura era como “uma dobradiça unindo o princípio da participação e o princípio do simbolismo”. Assim busca então concluir o autor:

Concluindo, vem-nos a tentação de afirmar que se nossa lógica tende para o pensamento indutivo, que consiste em subordinar as leis ou conceitos cada vez mais gerais aos fatos e às espécies de fatos, a lógica dos membros do candomblé tende para os raciocínios por analogia, que estabelece correspondências entre estratos diversos da realidade. Assim, é possível passar de um estrato para outro, embora todos mantenham suas diferenças irredutíveis, o que não impede também a existência do “raciocínio por complementariedade” (...) e que, por meio de dons e de contradons, por meio da divisão do trabalho (...), corrige o que a proibição de misturar apresentava de absoluto (BASTIDE, 2001, p.262-263).

Gilberto Gil, músico, cantor e compositor, militante da causa negra, em uma das suas canções faz uma crítica da condenação ao sincretismo e à miscigenação tão divulgadas na década de 1980, diz ele "Quando os povos d'África chegaram aqui/Não tinham liberdade de religião/Adotaram o Senhor do Bonfim/Tanto resistência, quanto rendição"²¹. Podemos perceber na ideia do compositor que não vê no termo somente algo relacionado a fusão, ou somente de domínio da religião dominante, mas de troca de saberes entre o povo oprimido e do povo opressor.

No trabalho de Sanchis (1995), o autor problematiza a questão do sincretismo. Diz que o estudamos não somente ao nos referirmos às religiões, mas também no campo genérico da cultura, acreditando que no caso brasileiro precisamos modificar o nosso olhar para lidarmos com as diversas formas de nos relacionar com o uso desse termo:

No caso brasileiro, tal visão do sincretismo deixa, por conseguinte, um espaço aberto tanto para as qualificações do sincretismo como fruto de um processo de domesticação quanto para uma problematização em termos de resistência e de sofisticado revide. Simplesmente, nenhuma dessas interpretações poderia pretender recobrir a totalidade desse espaço teórico, como se o fenômeno se reduzisse a ela. A definição do sincretismo não se esgota em nenhuma das suas emergências empíricas, todas elas transformações de sua estrutura profunda. (SANCHIS, 1995, p.128).

Trazemos para o nosso trabalho essa perspectiva mais aberta voltada ao tema, que será importante para entendermos as relações de mútua influência entre o samba e as religiões afro-brasileiras. Alguns autores preferem trabalhar com o conceito de hibridismo cultural, por o considerarem mais amplo, principalmente quando relacionamos religiões e cultura. Porém, Ferretti (2014) nos lembra que apesar do

²¹ Versos da Canção *De Bob Dylan a Bob Marley: um samba provocação*. Presente o LP *O Eterno Deus Mu Dança*, WEA, 1989.

sincretismo passar a ser identificado com a dominação colonial e, por isso, considerado por muitos como ultrapassado, e o hibridismo ter sido proposto como termo mais amplo, ambos possuem defensores e opositores, até porque, o termo hibridismo é originário da biologia de Charles Darwin. O autor afirma que segundo a concepção de Burke "todas as formas culturais são mais ou menos híbridas e que a fusão de culturas diferentes é uma consequência da globalização, mas acredita na reconfiguração de culturas [...]" (FERRETTI, 2014, p.22).

Sendo assim, como destaca o autor, apesar do conceito de sincretismo ser evitado por parte dos movimentos negros e algumas lideranças religiosas, acreditamos na possibilidade de adaptações dos termos ao serem utilizados no dia-a-dia e na cultura popular, pois devemos sempre nos referir a realidade cotidiana, estar em diálogo com ela. Nessa perspectiva, sincretismo é um termo muito conhecido e utilizado em diversas denominações religiosas, por isso acreditamos ser válido ainda trabalhar com ele, apesar dos diversos debates que este conceito traz consigo.

Podemos concluir dizendo que não reconhecemos a existência de grandes diferenças entre sincretismo e hibridismo, embora possam ser diferenciados. Alguns preferem utilizar sincretismo para eventos especificamente religiosos e hibridismo para eventos de outra natureza. A nosso ver, o conceito de sincretismo se encontra estabelecido na literatura e divulgado há muito tempo. Inspirado em Mauss (1974), podemos considerar que, em sociedades como a nossa, o sincretismo pode ser considerado como fato social total, relacionando com instituições religiosas, políticas, familiares, econômicas, estéticas, culturais, que, ao mesmo tempo é imposto e voluntário. A sociedade brasileira é complexa e se caracteriza pelo encontro e a mistura entre os povos e culturas diversas, e este encontro é enriquecedor. Assim, a mistura e o sincretismo constituem elemento central em nossa sociedade, como pode ser evidenciado, entre outros aspectos, nas religiões e na cultura popular (FERRETTI, 2014, p.30).

Dáí podemos perceber a dificuldade de se pensar a religiosidade banta. Barata (2012) ao retratar o samba e o partido-alto no Rio de Janeiro, inicia o seu livro ressaltando exatamente a nossa dificuldade em entender a religiosidade daqueles que ao serem traficados para o Rio de Janeiro apresentaram. Como nesta cidade a predominância foi de pessoas oriundas da África Oriental e do centro-oeste africano, a autora fez questão de descrever a religiosidade banta. Para eles a existência da vida em comunidade seria a extensão da vida dos antepassados. Davam mais "ênfase ao manismo, ao culto dos ancestrais reais (não míticos) que ao dos espíritos da natureza" (LOPES, 2011, p.192), Barata também destaca a importância desse culto:

Em função da importância central dos cultos aos antepassados, há um grande respeito pelos mais velhos, que são considerados os esteios da comunidade, cabendo a eles a responsabilidade pela manutenção do grupo. Entre os bantos, tudo é arte: falar cantar, cozinhar bem, cumprir bem os rituais, as cerimônias as festas, tocar bem os tambores, esculpir as imagens dos ancestrais, saber pentear-se, vestir-se, andar, rir etc. Assim esse povo considera belo tudo que carrega dentro de si uma tradição de ancestralidade e que, por efetivar uma conexão com os ancestrais, divina a criação [...]. Por isso, essa sociedade não produz música sem símbolos, construída de forma abstrata, pois a música faz parte de um ritual muito mais amplo do que ela mesma, sendo parte de um todo que se relaciona de forma complexa com outras práticas culturais. Criando mitos, distraindo e educando (no sentido de fazer, dando exemplos), essa música não fragmenta o sagrado e o profano (BARATA, 2012, p.36-37).

Ao ter o encontro com a mitologia iorubá a partir do século XVII, depois de ter passado desde o século XVI pelo massacre da escravidão, a religiosidade banta passou a ser associada a algo diluído com o catolicismo, tomando de empréstimo os orixás iorubás, sendo considerada menos africana do que a outra. A religiosidade iorubá seria, nessa visão, aquela que preservaria as nossas verdadeiras raízes africanas. Já em relação a contribuição do universo banto na música, por ser algo inegável, muitos optaram por dizer que essa seria então, a maior contribuição banta na cultura brasileira deixando em segundo plano a questão da religiosidade desse grupo:

A presença banta (bantu) na cultura brasileira compreende pelo menos 2/3 de toda a nossa africanidade. Na música, tudo é essencialmente banto, tendo as contribuições de iorubás (nagôs) e fons (jejes) ficado restritas ao ambiente religioso. Em Cuba, sim, foi que as tradições bantas amalgamaram-se com as iorubás (lucumíes) e fons (arará) e até com outras, mandingas e carabalís. No Brasil, todas as "danças do tipo samba", como classificou Oneyda Alvarenga, sucessora de Mario de Andrade, são provenientes do universo banto, principalmente de Angola, Congo e um pouco de Moçambique. Daí foi que vieram os cânticos que Clementina aprendeu na infância (LOPES, 2016).²²

O que aconteceu no Rio de Janeiro é que com grande força esses universos, “sudanês” e “banto”, se entrecruzaram, sendo muito difícil dissociá-los para o estudo do samba. A questão da base rítmica e melódica são indiscutivelmente bantas, elas serão retratadas no próximo capítulo para que possamos nos aprofundar nessa questão. Porém, ao pensarmos em um complexo cultural integrado, o samba não como um gênero

²² Nei Lopes, em resposta por e-mail em 17/10/2016.

musical, mas sim como um "fato social completo"²³, até onde iria a influência iorubá? O que podemos deixar claro no momento é que a obra de Clementina nos traz também uma questão importante sobre as religiões afro-brasileiras, levantando uma questão maior que seria a falta de interesse de nos debruçarmos em temas tão importantes para o entendimento da nossa cultura, sendo mais fácil reproduzirmos conceitos pré-estabelecidos. A obra de Quelé deixa escancarado o fato de que o racismo opera em todas as instâncias da sociedade brasileira, até mesmo nos meios culturais e religiosos negros, sendo reproduzido inclusive pelas pessoas que fazem parte deles. Era muito comum a exaltação de Clementina como rainha negra, ao mesmo tempo em que o número de estereótipos em torno de sua figura pululava:

E a grande tensão que envolve a carreira de Clementina de Jesus é essa. É uma Clementina que virou uma cantora de samba, é uma Clementina que pra muita gente foi colocada no campo do folclore [...] Que é a pior coisa que tem, que as pessoas acham que estão elogiando e eu acho uma tremenda de uma desqualificação [...] E o que eu acho interessante no trabalho com a Clementina é que a figura dela corporifica, a rigor, pra mim algo que é muito mais profundo. A rigor corporifica essa tensão que marca a história do samba. Essa tensão entre um samba que paradoxalmente ele se vale de sua origem africana, mas paradoxalmente ele tem que negar essa origem pra que ele seja aceito pela indústria fonográfica dentro de uma sociedade de consumo. Então a tensão é essa... E Clementina é única nesse processo (SIMAS, 2016).

O desafio é esse, analisar a obra de Clementina com uma visão crítica e atenta. Contextualizá-la com todas as questões que envolviam a indústria fonográfica, percebermos em que sentido a questão religiosa entra aí acrescentando algo como fator de sucesso, pois ao relacionar o samba com as macumbas Clementina força a indústria fonográfica a dialogar com algo que não é interessante a ela, então é aceito desde que isso seja jogado para o campo do folclore, do exótico e até mesmo do anedótico. Teremos como objetivo nesse trabalho problematizar o samba, algo que opera em uma zona de tensão, como destacado por Luiz Antonio Simas na entrevista realizada. No próximo capítulo nos debruçaremos em toda a obra deixada por Clementina em disco e refletiremos sobre todas essas questões.

²³ Termo utilizado por Luiz Antonio Simas na entrevista realizada, referindo-se ao conceito desenvolvido pelo sociólogo Marcel Mauss no livro *Ensaio sobre a dádiva* (1925).

3. "TEMPO DE GLÓRIA"²⁴ - ANÁLISE DA OBRA DE CLEMENTINA DE JESUS

3.1 De 1965 a 1973: Tem curima no samba!

Durante a sua carreira Clementina gravou onze discos que fizeram parte da sua discografia. Também participou de outros projetos, de filmes e fazendo participações em discos de cantores e compositores consagrados da MPB. Esta seção irá analisar os discos gravados no início da sua carreira, sendo dois deles relacionados ao espetáculo *Rosa de Ouro*. Optamos por considerar o período de 1965 a 1973, pois a cantora conseguiu gravar um grande número de batucadas, músicas de domínio público, músicas de tradições rurais, pontos e músicas rituais recriadas, além de sambas tradicionais. Apesar de no início da década de 1970 o repertório ter sofrido maior influência do mercado, Clementina ainda conseguia gravar o que gostava de cantar, a partir de uma estética rítmica e musical que preservavam as músicas das tradições populares. Nesta fase a cantora gravou oito, dos seus onze discos. Alguns LPs terão mais destaque nessa análise do que outros, pelo repertório mais ligado ou não às tradições religiosas afro-brasileiras.

Ao analisarmos os seus discos, precisaremos retomar também a atmosfera política em que o país estava vivendo, conforme citado rapidamente no capítulo anterior, pois estávamos em plena ditadura militar. Esse cenário influenciava obviamente a indústria fonográfica e a produção artística em geral. Além disso, a história do movimento negro é importante, além do posicionamento de gênero na época em que Clementina viveu com reflexos até os nossos dias, fatores fundamentais para o entendimento do nosso trabalho. Estes temas serão tratados durante todo o capítulo, conforme forem sendo relatados durante cada seção.

O LP *Rosa de Ouro* (1965) vinha com o repertório na mesma ordem como aparecia no espetáculo de enorme sucesso, já amplamente descrito nesse trabalho. Uma das coisas importantes a ressaltar nesse capítulo, é que realmente naquele momento havia uma grande abertura para a música estrangeira. E nesse sentido, o disco pode ser considerado subversivo, como destaca bem Hermínio Bello de Carvalho ao falar da primeira vez que Clementina subiu aos palcos, um ano antes.

²⁴ Samba de Wilson Moreira e Nei Lopes em homenagem a cantora Clementina de Jesus. In: *O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes*. EMI Odeon, 1985.

Estávamos em dezembro de 1964, ano violentado pelo golpe militar que instituiu um novo estado de direito. Se a mordada da censura ainda não baixara com a truculência que exibiria quatro anos depois com o Ato Institucional nº 5, eu temia um outro tipo de censura, a estética, porque as comparações seriam inevitáveis. Como bem explicitou o pesquisador Ary Vasconcelos: "Em nossos ouvidos mal acostumados pela seda e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para nos lembrar que a África permanece viva entre nós" (CARVALHO, H., 2001, p.40).

A gravação dele se deu na reta final da temporada carioca do musical, em junho de 1965. O disco tornou-se um clássico da música brasileira, trazia em seu repertório grandes nomes da história do samba como Ismael Silva, Sinhô, Geraldo Pereira, além de Lamartine Babo, Villa Lobos em parceria com Hermínio e os novatos Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Clementina foi realmente a figura mais emblemática do grupo, isso pode ser percebido até mesmo pelo anúncio da sua entrada, o que nos faz perceber que diferente dos outros artistas, ela foi tratada de maneira especial, para que realmente causasse o impacto que causou, com o partido composto por Elton Medeiros *Clementina, cadê você?*, nos versos, os quatro crioulos descrevem o início da sua vida de cantora com João Cartolinha e a anunciam com grande exaltação e respeito para entrar na roda dos sambistas. Como podemos ver em alguns versos do partido citado: "Foi peixeira lá na roda do famoso Cartolinha/Já virou nos caxambus²⁵ e hoje aqui ela é rainha. [...] Estrela Dalva no céu parece estar anunciando/Clementina de Jesus nessa roda vem chegando". E Clementina ao rufar dos tambores entrava cantando um pout-pourri de canções de domínio público, cânticos tradicionais recriados por ela: *Benguelê, Boi não berra prima, Siá Maria Rebolo e Marapaema*, todas elas com arranjos percussivos aproximando-as de pontos das religiões afro-brasileiras e curimas. Depois continuava seguindo com sambas. No espetáculo, era ela quem aparecia por último, como se fosse o grande trunfo da apresentação, a grande surpresa, e era.

O disco vendeu bem. Após o seu lançamento o espetáculo foi para São Paulo, no Teatro Oficina do ator e diretor José Celso Martinez Correa. No final desse ano Hermínio foi eleito pelo jornal *O Globo* como o produtor do ano. E o LP Rosa de Ouro foi eleito o melhor do ano de 1965, sendo que a justificativa foi ter tido Clementina como revelação da nossa música e o retorno de Aracy Cortes aos palcos, além de unir como compositores grandes nomes da música brasileira com os novos compositores que

²⁵ Grande tambor, de procedência africana, usado na dança do mesmo nome. De origem banta. (LOPES, 2006, p.75).

ali surgiam. No ano de 1966, o LP ganhou como melhor disco daquele ano com cerimônia no Teatro Municipal, no VIII Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. (CASTRO et al. 2017. p.118-120).

No ano de 1966, foi lançado o primeiro disco solo da cantora, com a produção de Hermínio Bello de Carvalho, e com um grupo de músicos de alto gabarito no meio do samba e da música popular. Foi o LP *Clementina de Jesus*, o disco veio recheado do gênero que Clementina se tornou mais aclamada, o partido alto, além de jongs e curimas. No repertório fica clara a intenção de mostrar o que a cantora fazia com maestria, as músicas das tradições populares. Das 10 músicas do disco, 6 eram de domínio público, a maior parte delas levadas pela cantora, que as cantava da lembrança que tinha da mãe e vizinhos por onde passou, mas não sabia exatamente a origem. Hermínio a incentivou a gravar tudo isso que trazia da sua bagagem cultural e de vida. Além disso, ele também tentava entender melhor este repertório que a cantora trazia.

Durante a produção, entender a origem dos cantos ancestrais que colocavam um tempero diferente no álbum *Clementina de Jesus* era o desafio de Hermínio Bello de Carvalho. Naquele mesmo ano, o poeta e produtor musical ministrou o seminário *Clementina, uma análise*, a convite do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no Centro de Estudos e Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. O objetivo era debater a bagagem cultural daquela cantora recém-descoberta e a riqueza do seu repertório (CASTRO et al. 2017. p.143).

Nesse disco podemos ver como os temas religiosos dialogam de forma frequente nas músicas de tradições populares, como verificamos no jongo *Cangoma me chamou*, que foi gravado apenas com dois atabaques entoando o ritmo do jongo, junto com as palmas, reproduzindo a atmosfera em que o jongo é geralmente tocado. Além de *Vinde, vinde companheiros*, onde podemos verificar a temática católica na sua letra, é um canto das pastorinhas que Clementina cantava na época que trabalhava com seu "João Cartolinha":

Vinde, vinde companheiros
E companheiras também
Que Jesus já é nascido
Na cidade de Belém
Entoemos lindos cânticos
Todos cheios de alegria
Louvando o menino Deus
Jesus, filho de Maria.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Após esse disco solo, no ano seguinte (1967) houve uma segunda edição do espetáculo *Rosa de Ouro*, foi gravado então o LP *Rosa de Ouro 2*. O disco teve a mesma concepção do outro só que nesse o gênero musical que prevaleceu foi o samba. Clementina canta apenas uma curima chamada *Santa Bárbara*. Depois desse LP, Clementina irá gravar mais três discos coletivos, para depois gravar seu segundo disco solo. Todos os três no ano de 1968, os discos *Mudando de Conversa*, *Fala Mangueira* e *Gente da Antiga*. O LP *Mudando de Conversa* foi baseado no espetáculo de mesmo nome estrelado por Ciro Monteiro, Nora Ney, Clementina e o Conjunto Rosa de Ouro (formado por todos os músicos que participaram do espetáculo, com a exceção do Paulinho da Viola, que foi substituído por Mauro Duarte, por ter começado sua carreira solo). (CASTRO et al., p.167-168). O show *Mudando de Conversa* não obteve grande sucesso, mas o álbum teve boa repercussão.

O ano de 1968 foi de grande turbulência na política do país. Essa geração ainda estava muito impactada com o golpe de 64, que enterrou a esperança de transformação do país, pois acreditava-se que com João Goulart, derrubado pelo golpe, o país faria as suas reformas através do desenvolvimento e conscientização do povo. Nessa época ainda havia uma rádio muito influente, a TV ainda não tinha tanta penetração. Os artistas da música e do cinema eram muito atuantes politicamente, em sua maioria. Enquanto o musical estava em cartaz, no dia 28 de março de 1968, houve o assassinato do estudante Édson Luís de Lima Souto, o que mobilizou toda a classe artística. Edson foi assassinado pela polícia baleado no peito no restaurante Calabouço, enquanto protestava por melhores condições da alimentação no local.

"Edson Luís foi sepultado à luz de velas e de archotes improvisados - e ao som do Hino Nacional cantado pela multidão. Depois, já se retirando, todos entoaram a *Valsa do Adeus*" (VENTURA, 1988, p.103). Podemos imaginar nesse contexto a atmosfera emocional que se formou em toda a cidade do Rio de Janeiro, as manifestações foram intensificadas, os espetáculos foram suspensos e foi convocada uma greve geral. O elenco do espetáculo *Mudando de Conversa* também foi afetado por todo esse clima.

Quando *Mudando de Conversa* foi apresentado no dia 04 de abril, após aquele turbilhão de acontecimentos, a plateia se emocionou ao ver o conjunto Momento Quatro, liderado por Zé Rodrix, e os cantores Jards Macalé e Joyce se juntar ao trio Ciro, Nora e Clementina para um *grand finale* cheio de significância, envolto naquele ambiente de contestação e desobediência civil à ditadura, em memória do estudante Edson. Era uma aura pesada, e não havia quem passasse impune: no

dia do show, Ciro passou a tarde chorando, Nora Ney foi acometida por uma forte crise de nervos em pleno palco e Clementina de Jesus teve de tomar calmantes para poder interpretar a sua parte no espetáculo. O público aplaudiu de pé. *Mudando de Conversa* ficou em cartaz até o dia 14 de abril, após um mês (CASTRO et al., 2017, p.171).

O disco *Gente da Antiga*, apesar de ter sido gravado depois, acabou saindo antes do LP *Mudando de Conversa*. *Gente da Antiga* reuniu três baluartes da nossa música: Clementina, Pixinguinha e João da Baiana. O disco possui doze faixas, algumas delas instrumentais. As quatro faixas solo de Clementina eram composições de domínio público, que ela novamente levava ao público: *Roxá*, *Tua sina*, *Estácio Mangueira* e *Mironga de moça branca*, essa última gravado como um ponto de Umbanda.

Debaixo de Umbanda tem mironga
Mironga aê
Tem mironga de moça branca
Mironga aê
Agô!
Saravá!
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Mironga, do quimbundo milonga, significa mistério, segredo (LOPES, 2006, p.149). Mas podemos trabalhar também com o significado dentro da Umbanda, em que significa feitiço, pois mirongueiro é feiticeiro. Essa faixa com um arranjo bem característico dos pontos da Umbanda, com coro, e tendo João da Baiana pedindo licença com o seu *Agô* e nos saudando com *Saravá*. Nesse disco foi gravada também, uma das músicas que entraram para o repertório de Quelé, tornando-se uma das mais conhecidas na sua voz *Yaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana: "No jacutá²⁶ de preto velho há uma festa de Yaô²⁷. [...] No terreiro de preto velho iáíá, ora vamos saravá/ A quem meu pai? Xangô". Como citado por Lopes (2016), essa música não era um cântico religioso, apesar de ter sido considerada na época. Há citação de termos em iorubá, mas na verdade era uma canção em que os autores faziam uma brincadeira com as palavras. O LP foi muito elogiado pela crítica, sendo considerado um dos clássicos da música popular brasileira.

Outro disco coletivo dessa fase foi o *Fala Mangueira* (1968). Após conhecer Albino Pé Grande, Clementina passou a ter uma relação íntima com a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Hermínio inicialmente teve a ideia de fazer um musical

²⁶ Na Umbanda, denominação de altar.

²⁷ Filha de santo no candomblé.

em homenagem a escola. Mas acabou que apenas o disco foi viável, com sete faixas. Participaram o trio mangueirense, Carlos Cachça, Cartola e Nelson Cavaquinho, além de Clementina e a cantora Odete Lara. Esse disco foi somente de sambas em homenagem à Verde e Rosa, as principais composições são do trio participante do disco, além de outros compositores ligados à Mangueira.

Os dois próximos discos solos de Clementina serão realmente marcantes na carreira da cantora e da música brasileira. O disco *Clementina, cadê você?* (1970) foi considerado um dos mais belos e o mais brasileiro disco de Clementina pelo diretor do MIS-RJ na época, Ricardo Cravo Albin (CASTRO et al., 2017, p.200). O disco era repleto de músicas do cancionero popular, mais uma vez a maior parte do repertório de Domínio Público. Foi feito um trabalho belíssimo de resgate dessas músicas. Na terceira faixa ela traz de volta a macumba para o seu álbum com três curimas: *Ogum Megê*, *Bendito louvado ó ganga* e *Lá no mato tem folha*:

Ogum Iara, Ogum Megê
Ogum Rompe Mato auê
Ogum Iara, Ogum Megê
Ogum Rompe Mato auê
[...]
Bendito louvado seja ó Ganga
O rosário de Maria (Saravá!)
No mundo já era noite Ganga
Lá no céu parece dia
[...]
Lá no mato tem folha
Lá no mato tem ganga
Folha por folha
Lá no mato tem ganga.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Na Umbanda há uma descrição do mundo espiritual que o organiza em sete linhas, cada uma dividida em sete legiões ou falanges. Nesse ponto eles exaltam a linha de Ogum, onde há os chefes das legiões. Ogum Iara é o chefe das legiões de Oguns dos rios, ligados a Iemanjá. Ogum Megê é o de Oguns ligados à linha das almas e Ogum Rompe Mato é o das legiões de Oguns das matas, ligados a Oxóssi. As outras curimas continuam com exaltação aos "feitiços" realizados. Na sétima faixa há mais uma curima exaltando Ogum Beira Mar, chefe dos Oguns das praias, ligados a Xangô (GASPAR, 2002, p. 203).

Beira-mar auê Beira-mar
Beira-mar auê Beira-mar
Ogum já jurou bandeira

Na porta do Humaitá
Ogum já jurou bandeira
Vamos todos saravá
Beira-mar auê Beira-mar
Beira-mar auê Beira-mar
Ogum já jurou bandeira
Na porta do Humaitá
Ogum já venceu demanda
Vamos todos saravá.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Há também algumas modas²⁸ nesse disco, com destaque para a primeira faixa do disco *Deus vos salve a casa santa*, que "era um canto de igreja bastante popular em Moçambique, cujo ritual era uma dança de bastões. De acordo com Edison Carneiro, o canto também era entoado no Candomblé e no maculelê da Bahia" (CASTRO et al., 2017, p. 197).

Deus vos salve casa santa
Deus vos salve casa santa
Aonde Deus fez a morada
Aonde Deus fez a morada, ah...
Aonde está o cálice bento?
Aonde está o cálice bento?
E a hóstia consagrada
E a hóstia consagrada, ah...
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Além desses gêneros, havia também jongos, incelenças, sambas e caxambus. O disco realmente era recheado de gêneros musicais das tradições populares brasileiras, relacionados à religiosidade do nosso povo. Clementina ficou dois anos sem gravar, mas no seu próximo disco solo ela continuará cantando esse tipo de repertório, porém com um adicional, ela começa a gravar os compositores consagrados da música popular brasileira, isso será um divisor de águas na sua carreira. É o disco *Marinheiro Só* (1973):

Marinheiro Só é praticamente um álbum de percussão e voz. E apenas se viabilizou como tal, resultando em um trabalho repleto de vitalidade e sonoramente poderoso, porque contou com a participação do inigualável percussionista pernambucano Naná Vasconcelos, de tantas contribuições para a música popular brasileira e reconhecimento no Brasil e em todo o mundo. [...] Naná conheceu a partideira em 1973, quando ela se apresentava no Teatro Opinião no Rio. Ficou imediatamente fascinado: "Clementina é a prova que a África é a espinha dorsal da nossa cultura. A música dela é realmente de corpo e alma. É uma coisa que saía com tanta dignidade, espontaneidade, com tanta verdade, uma coisa muito pura", comentou. Ao entrar em estúdio

²⁸ Moda é um tipo de canção rural com influência europeia, ameríndia e africana.

com ela para gravar *Marinheiro só*, percebeu que estava no lugar certo (CASTRO et al., 2017, p 219-220).

Nesse álbum destaca-se o pout-pourri dos cinco cantos religiosos, sendo três deles de domínio público: *Fui pedir às almas santas*, *Atraca Atraca* e *Incelença*, e dois feitos por compositores: *Oração de Mãe Menininha* de Dorival Caymmi e *Abaluaiê* de Waldemar Henrique. A música de Dorival Caymmi foi em homenagem a mãe de santo baiana, Mãe Menininha do Gantois, importante líder religiosa, sendo o terreiro do Gantois um dos mais importantes do Brasil. É muito conhecida até os dias de hoje "Oh, minha mãe, minha mãe Menininha, Oh, minha mãe, Menininha do Gantois" e já foi interpretada por outras cantoras, como Maria Bethânia, por exemplo, filha de Oyá, vinculada ao Gantois.

Fui pedir às almas santas também se tornou um clássico do repertório da cantora, um ponto de Umbanda, citando os seus filhos (filhos de pomba):

Eu andava perambulando
Sem ter nada pra comer,
Fui pedir às almas santas
para vir me socorrer
Foi as almas que me ajudou
Meu divino Espírito Santo
Louvo a Deus Nosso Senhor
Quem pede às almas
As almas dá
Filho de pomba é que não sabe aproveitar.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Em *Atraca, Atraca*, Naná Vasconcelos dá um show, com a sua técnica vocal-percussiva, imprimindo verdade a interpretação, transformando a batucada em um tremendo ponto de Macumba, o que é muito destacado pelos críticos musicais da época:

Atraca, atraca
Que vem Nanã ê ê
Atraca, atraca
Que vem Nanã ê á
É Nanã rainha do mar
É Nanã mamãe Iemanjá
É Nanã que eu vou saravá ê á.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Apesar de não ter sido um sucesso de vendas, o disco foi elogiado pela crítica devido ao resgate cultural que trouxera. Nem parecia que nos anos de 1971, 1972 e naquele mesmo ano de 1973, Clementina tinha passado por tantos problemas pessoais, como a doença do seu marido Albino Pé Grande, que teve um infarto em 1971, o que

fez com que ela tivesse muitas dificuldades financeiras, já que ele ficou impossibilitado de trabalhar, passando muito tempo dependente dela. E em fevereiro de 1973, Clementina sofreu um derrame cerebral que paralisou o seu braço e sua perna esquerda. Contudo, ela seguiu rigorosamente o tratamento, possibilitando-a gravar o álbum *Marinheiro só* em julho daquele ano. Esse momento também marcou uma nova era do samba, em que surgiam jovens talentos com poder de venda de discos como Clara Nunes, João Nogueira e Martinho da Vila, assim como, a primeira geração do samba, ligada à tia Ciata, começou a se despedir. Naquele ano, por exemplo, também em fevereiro, houve a morte de Pixinguinha (CASTRO et al., 2017 p. 215-216).

Na próxima seção iremos trabalhar com a mudança na carreira de Quelé no seu final. Os três últimos discos dela serão coletivos, além de fazer muitas participações em discos de outros artistas como Milton Nascimento, Clara Nunes, Candeia, dentre outros. Os discos com a estética percussiva e tradicional, trazidos com Clementina de Jesus, não eram mais interessantes para esse mercado, o que causará muita dificuldade à artista no seu fim de carreira. É necessário pensarmos sobre alguns dos diversos fatores que podem ter influenciado a sua vida profissional nesse período até o seu falecimento em setembro de 1987.

3.2 De 1974 a década de 80: O samba e sua relação com o mercado.

A partir dessa fase, nota-se claramente a adaptação dos seus discos ao mercado fonográfico. Gravando com compositores consagrados da MPB, como Milton Nascimento, João Bosco e Aldir Blanc, além de participar de projetos com sambistas consagrados e outros grandes nomes da MPB. Havia espaço para os sambistas mais jovens, os baluartes foram sendo deixados de lado. Todavia, no ano de 1976, a indústria fonográfica ainda abriu espaço para a velha geração do samba. Cartola, naquele ano, gravou seu segundo LP e Clementina gravou um disco com a participação de Carlos Cachça, *Clementina de Jesus - Convidado especial: Carlos Cachça*. O disco foi gravado em um ambiente de profissionalismo e amizade.

O compositor cantou as três composições de sua autoria e Clementina cantou as outras. Nesse disco percebemos já a falta de corimas e cânticos das religiões afro-brasileiras, apesar de constarem jongos e cantos de trabalho, que também faziam parte do seu universo cultural. Gravou sambas de Paulo da Portela, Cartola, e uma música de

Milton Nascimento. Também nesse período iniciava a amizade dela com o compositor João Bosco que durará até o fim da sua vida. (CASTRO et al., 2017, p.233). Nesse disco ela gravou o samba *Incompatibilidade de gênios* de Bosco e Aldir Blanc. Dessa vez a crítica ao disco não foi unânime em relação a qualidade do trabalho de Quelé. Apesar do jornalista da *Veja*, Tárík de Souza, tentar destacar a coragem da cantora em continuar cantando após um derrame, colocando-a quase como um monumento santificado da música brasileira, o historiador José Ramos Tinhorão deu a entender em seu texto, publicado no *Jornal do Brasil*, que talvez o que estivessem fazendo com a carreira da cantora poderia ser uma perversa exploração:

Sempre apadrinhada por Hermínio Bello de Carvalho, começou a gravar discos, defendeu sambas nos festivais de televisão e integrou a delegação de artistas brasileiros ao Festival de Arte Negra de Dacar. Ia ser exatamente esse sucesso, no entanto, o responsável pela institucionalização de Clementina de Jesus como artista do povo para consumo e catarse da classe média: a partir de um determinado momento, gostar da voz rude de Clementina de Jesus, e louvar a sua quase inocência de neta de escravos fluminenses, passaria a constituir uma forma das pessoas de um "certo nível" purgarem de certa maneira os pecados da sua alienação em relação às "coisas do povo". Nada por coincidência, a partir do momento em que Clementina de Jesus se transformou nessa espécie de totem de todo o mau-caráter envergonhado, começaram as declarações de amor pela artista do povo: Caetano Veloso, então dissolvendo-se no seu nada, dedicou-lhe a glossolalia do seu disco *Araçá Azul* [homenagem que Clementina retribuiu em seu LP *Marinheiro Só* por sugestões dos badaladores comerciais do seu talento], e uma legião de interessados agarram-se ao seu sucesso como pingentes. Ora, essa farsa não teria maior importância, não fora o fato de confundir a própria Clementina de Jesus, permitindo a seus exploradores usar o seu carisma para uma série de promoções e proveito próprio. E tudo isso, é claro, em prejuízo da arte da própria Clementina (CASTRO et al., 2017, p. 234-235).

Não estamos aqui para fazer juízo de valor em relação ao caráter ou não de determinados artistas ou ouvintes. Mas o fato é que nesse texto Tinhorão coloca “o dedo na ferida” do que poderia estar acontecendo naquele momento. O samba da década de 1960 era feito nos subúrbios. Já em meados de 1970 ele passou a entrar em um outro patamar, quando se inseriu numa certa estética musical, adentrando a classe média, mesmo que de forma mais robusta como aconteceu com o sucesso de Clara Nunes, líder de venda de discos da época, ou de uma forma mais indireta, com os sambas cantados orquestrados ou com bandas que possuíam uma formação menos clássica do que a do violão, cavaquinho e percussão. A questão é que a temática das religiões afro-brasileiras

nunca saiu de cena da música popular. Os orixás sempre estiveram presentes, no entanto, os tipos de batucadas, jongs e pontos de Macumba cantados como Clementina gostava de fazer, conservando o arranjo das tradições populares, estavam quase em extinção na indústria fonográfica naquele momento. Não era mais interessante para o mercado a estética musical que Clementina trazia. O que foi feito então? Tentaram enquadrar Clementina no que o mercado queria, com o discurso de que estavam com ela dando voz à Mãe África e toda a tradição musical que tinha origem nela. Esta tentativa de enquadrar a carreira de Clementina aos moldes mercadológicos, pode ser lida, entre outras questões, como uma enorme falta de respeito, haja vista a sua representatividade para a música popular. Por sua origem modesta, talvez nem tivesse consciência, por isso tenha sofrido tanto no fim da sua vida.

A partir desse momento, Clementina passará a gravar somente com grupos de artistas, o disco dela solo, não sairá, até o término da sua vida. Em 28 de junho de 1977 Clementina perde o seu companheiro Albino Pé Grande em um hospital do Rio de Janeiro, quando ele teve uma hemorragia gastrointestinal. Os grandes nomes da Mangueira participaram do velório. Após o falecimento de Pé Grande houve uma outra transformação na carreira de Clementina, que foi o afastamento de Hermínio Bello de Carvalho que começou a produzir outras cantoras como Elizeth Cardoso e Zezé Gonzaga. Talvez pelo afastamento da família de Quelé do poeta e compositor.

Mesmo assim, Clementina ainda faria o *Projeto Pixinguinha*, já citado no início desse trabalho, com Hermínio. Neste ano também fez participação no disco da cantora Clara Nunes, *As forças da natureza*, onde cantou junto com Clara o partido alto de Candeia P.C.J. (*Partido Clementina de Jesus*). Esse disco vendeu muito bem e Clara Nunes levava sempre Quelé para onde ela podia. Elas fizeram muitas participações em programa de TV como o Fantástico e até mesmo o humorístico da TV GLOBO, *Os Trapalhões* (CASTRO et al., 2017, p.246).



Figura 4: Clementina de Jesus, Sidney Miller e Dona Ivone Lara²⁹

O seu primeiro disco, sem a presença de Hermínio na produção, foi o LP *Clementina e convidados*, de 1979, produzido por Fernando Faro. Foi um disco de sambas tendo compositores como Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Candeia, Paulo da Portela, Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro. Muitos deles participaram das faixas do disco, das doze faixas, oito havia participações de grandes nomes da música, como Cristina Buarque, Clara Nunes, Roberto Ribeiro e João Bosco. O disco foi gravado com uma outra concepção, principalmente a diferença na instrumentação, em que agora notava-se a predominância de instrumentos harmônicos em relação aos percussivos. Essa concepção pode exemplificar o que queremos dizer quando usamos o termo *desafricanização* do samba. Além disso, Hermínio deixava a cantora mais livre para cantar, já Faro fazia várias repetições, era mais técnico, conduzindo o disco a uma outra atmosfera, diferente do que nós estávamos acostumados a ouvir. As músicas com elementos de tradições religiosas afro-brasileiras aparecem com uma outra roupagem, sem as batucadas que fizeram a cantora tão célebre. E também, nesse disco, não havia nenhuma canção de domínio público, tão presentes no seu repertório de toda a vida. Ainda mesmo que timidamente, a temática das religiões afro-brasileiras estava lá, como

²⁹ Coleção Nelson Motta - Acervo MIS (Museu da Imagem e do Som - RJ). Essa foto traz um representante da MPB, um dos compositores mais respeitados da época, Sidney Miller. E a principal representante das mulheres como compositoras de samba, pioneira, Dona Ivone Lara.

a canção *Embala eu*, de Albaléria, com a participação de Clara Nunes, "Embala eu, embala eu/Menininha do Gantois/Embala pra lá, embala pra cá/Menininha do Gantois". E também o samba de João Bosco e Aldir Blanc, *Boca do sapo*, que descrevia em detalhes a realização de um "feitiço" de uma mulher para o seu marido infiel:

Costurou na boca do sapo
Um resto de angu
- a sobra do prato que o pato deixou.
Depois deu de rir feito Exu Caveira:
Marido infiel vai levar rasteira.
E amarrou as pernas do sapo
Com a guia de vidro
Que ele pensava que tinha perdido.
Depois deu de rir feito Exu Caveira:
Marido infiel vai levar rasteira.
Tu tá branco, Honorato, que nem cal,
Murcho feito o sapo, Honorato, no quintal.
Do teu riso, Honorato, nem sinal.
Se o sapo dança, Honorato,
Tu, babau.
Definhou e acordou com um sonho
Contando a mandinga,
E falou pra doida: meu santo me vinga.
Mas ela se riu feito Exu Caveira:
Marido infiel vai levar rasteira.
E implorou: "Patroa, perdoa.
Eu quero viver.
Afasta meus olhos de Obaluaiê".
Mas ela se riu feito Exu Caveira:
Marido infiel vai levar rasteira.
Tás virando, Honorato, varapau,
Seco feito o sapo, Honorato, no quintal.
Figa, reza, Honorato, o escambau.
Nada salva o sapo, Honorato,
Desse mal.
(BLANC; BOSCO, 1979, faixa5)

O repertório apresentava algumas letras com um apelo político social, mais enfático, como *Torresmo à milanesa*, de Adoniram Barbosa e Carlinhos Vergueiro, que fala do dia-a-dia do trabalhador da obra, descrevendo o momento do almoço na calçada. E também o samba de Martinho da Vila *Assim não, Zambi*, retratando a situação de miséria dos moradores do morro, Clementina demonstrava um certo desconforto com o tema.

[...] A letra que na época já registrava a opressão e a situação de miséria para aqueles que vivem no morro, foi motivo de preocupação para a intérprete, devido ao caráter de alguns versos como: "Abre cadeia pros inocentes/Dá liberdade pros homens de opinião". "Isso

não vai me dar problemas?, perguntava (CASTRO et al., 2017, p. 257).



Figura 5: Clementina de Jesus, Carlinhos Vergueiro e Adoniran Barbosa.³⁰

Esse disco foi o último da cantora que levava o seu nome. O último de carreira foi *O Canto dos Escravos* de 1982, junto com Doca (integrante da Velha Guarda da Portela desde 1970) e Geraldo Filme (um dos grandes nomes do samba paulistano da época), resultado da pesquisa do filólogo e linguista Aires da Mata Machado Filho, sobre cantigas dos escravos ouvidas outrora nos serviços de mineração de Minas Gerais, os vissungos:

Os vissungos são cantos de força. Foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século dezoito. Adotando a perspectiva comparativa já padronizada da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de “cantos de trabalho” dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava (CARVALHO, J., 2000, p.11).

³⁰ Patrimônio - Acervo MIS (Museu da Imagem e do Som – RJ). Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro representariam a relação da cantora com os compositores de samba de São Paulo.

O disco fugia ao padrão de todos os discos que a cantora já havia gravado, pois era um disco apenas de percussão e voz, somente com esses cantos objetos da pesquisa. O disco foi um fracasso de vendas, ficando conhecido somente entre os pesquisadores e amantes de músicas folclóricas, considerados uma elite. O CANTO I, cantado pelos três cantores, é um bom exemplo, da riqueza desse trabalho.

Iauê ererê aiô gumbê.
Com licença do Curiandamba,
Com licença do Curiacuca,
Com licença do sinhô moço,
Com licença do dono de terra
(DOMÍNIO PÚBLICO)

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2000), em um dos seus trabalhos sobre a música afro-brasileira, exemplifica os vissungos, sendo essa faixa do disco usada para que ele fizesse sua análise sobre esse tipo de canto no meio dos escravos. Diz o autor:

Curiandamba é um ser sobrenatural que, como Exu e similares, indica o caminho e exige ser apaziguado para não causar problemas para os escravos negros que trabalham nas minas. Curiacuca é outro ser sobrenatural, que também devia ter um poder ameaçador para o sujeito que canta e para os ouvintes que compartilham da comunidade de significado e experiência formulada pela canção. Ambos os seres sobrenaturais são provavelmente equivalentes míticos do papel representado por Exu, ou Bara, ou Legba, o deus trapaceiro nas religiões afro-brasileiras. A despeito do fato de se tratar de um gênero de circulação muito restrita, esse vissungo afirma uma certa atitude emblemática dos negros no Brasil. O sujeito une os mundos sobrenatural e natural, o religioso e o social, a hierarquia celestial e a humana; ele parece obrigado a render-se às esferas africana e brasileira de sua experiência. Por um lado, ele presta obrigação ritual aos espíritos, exatamente como se faz no candomblé, xangô, umbanda; por outro, presta sua homenagem ao jovem, provavelmente filho de senhor branco, mencionado explicitamente no verso seguinte. Isso pode ser tomado como uma orientação para o comportamento dos escravos na Minas Gerais do século XX (CARVALHO, 2000, p. 13-14).

Podemos perceber nesse relato a circularidade dos temas relacionados ao universo do negro escravizado no Brasil, e que trabalhar com a sua música envolve relacionar diversos temas, como a sua religiosidade, trabalho e meio social. É interessante perceber que esse disco não obtinha o interesse da grande massa de ouvintes da época, como ainda hoje é um disco pouco citado pelos amantes e pesquisadores da música popular.

Após esse LP, Clementina fará apenas participações em discos de outros artistas. Não conseguirá gravar antes da sua morte o seu tão sonhado LP solo. Porém, ela recebeu muitas homenagens em vida. A Escola de Samba Lins Imperial a homenageou no carnaval de 1982, com o enredo "Clementina uma Rainha Negra". Em 1983, houve a famosa apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a orquestra sinfônica do teatro e nomes da MPB como Gilberto Gil, Paulinho da Viola e Elizeth Cardoso. Em 1984, participou do "caso verdade" na TV GLOBO, onde interpretava sua avó Thereza Mina, além disso participou de três programas da TVE. No ano de 1987, já muito doente, conseguiu um contrato com a LBA (Legião Brasileira de Assistência), para realizar shows em asilos na cidade do Rio de Janeiro. Em junho daquele ano a cantora teve o seu quinto derrame, foi internada, depois o quadro se agravou e ela morreu depois de algumas complicações no dia 19 de julho de 1987. O velório foi no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, e o enterro no cemitério São João Batista em Botafogo. Hermínio não compareceu, pois estava com problemas com a filha de Clementina, Olga de Jesus, por questões ligadas a direitos em relação a carreira da cantora. Mas mesmo assim, escreveu um texto, manifestando seu protesto e sua dor, publicado como prefácio da primeira biografia da cantora de 1988, ano dos 100 anos da abolição da escravatura, organizada por Adriana Magalhães Bevilaqua. Nesse texto, destaca questões muito importantes, como o pedido de explicações por telefone, de sua Eminência Reverendíssima o Cardeal, por Hermínio ter pedido às pessoas para irem de branco na missa de sétimo dia da cantora, na Igreja Nossa Senhora da Glória. O cardeal o perguntou se aquilo era um ritual umbandista. Hermínio negou, assumindo que foi uma ideia sua, e que a cor representava a própria vida religiosa da artista, fazendo questão de sublinhar o preconceito da igreja em relação às religiões afro-brasileiras. Além da descrição desse imbróglio, que nos deixa claro que a tolerância às religiões afro-brasileiras sempre foi algo hipócrita, pois quando o assunto passa dos termos de manifestações culturais para a discussão sobre manifestações religiosas o preconceito se evidencia. Ele também levanta a questão do racismo presente na indústria fonográfica, e mostra sua mágoa em relação a isso naquele momento, em que a morte da cantora ainda estava muito recente:

Quando denunciemos o ranço de uma certa vergonha oficial por essas nossas origens cafuzas - e a problemática aflorou quando do desaparecimento de Clementina - é porque aqui e ali encontramos os eternos cirurgiões plásticos culturais que sonham em retocar as narinas dilatadas e aloirar a pigmentação de nossas peles,

desconhecendo essa negritude que está aí escancarada para quem tiver não só a sensibilidade de percebê-la, auscultá-la, mas deixá-la introjetar-se como um elemento enriquecedor para uma criação menos colonizada. E não se trata de fundar um gueto de reflexão sobre o negro, criando um apartheid cultural indesejável.

Se Clementina e Pixinguinha não tiveram suficientemente compreendidas em vida a gama de códigos que emitiram para a nossa cultura e se na morte ganharam apenas as raspas de uma apressada compreensão que veio enodada por um certo remorso, cabe-nos agora a tentativa de soprar essa fuligem preconceituosa que apenas faz toldar uma perspectiva de avaliação que agora, em plena comemoração do centenário da Lei Áurea, nos permita refletir sobre essa verdadeira alforria cultural que se faz necessário processar.³¹ (BEVILAQUA, 1988, p.13).

Trabalhar com a figura de Clementina de Jesus é trabalhar com um desagradável fato que o país não consegue se livrar, o seu racismo estrutural, que se apresenta diariamente ao verificarmos, por exemplo, que ainda hoje, mais de 100 anos após a abolição da escravatura, o negro ainda não é um cidadão completo. "A empreitada de torná-los cidadãos ativos, ou melhor que se tornem cidadãos por si mesmos, permanece inacabada". (D'ADESKY, 2009, p. 65). Ou seja, o Brasil possui dificuldades em se livrar da sua estrutura escravocrata. A sua carreira nos mostra não só essa questão do racismo, bem notório, mas também como lidamos com ele, e com suas circularidades, ao entrar em jogo também não só a questão racial, mas a de classe, de gênero e de geração. Um outro ponto, é a questão da religiosidade, fica evidenciado como lidamos com as religiões afro-brasileiras, apesar de hoje ser claro que elas são um ponto que marcam um fator de resistência negra, é também um ponto contraditório. A vida da própria cantora mostra essa aparente contradição, era católica, mas tinha o corpo fechado. Ao conhecer Mãe Menininha disse que não acreditava na religião, mas que cantava tudo aquilo com muito prazer, quando Mãe Menininha retrucou: "Você não acredita, mas tem um respeito muito grande" (CASTRO et al., 2017, p. 221). Aceita-se essas religiões como meios de manifestações culturais e em alguns momentos folclóricas, mas muitas vezes não se aceita como instituições religiosas. A preocupação do Cardeal, na missa de sétimo dia de Clementina, deixa-nos claro o desconforto. Na próxima seção, refletiremos sobre algumas dessas questões, relacionando-as à indústria fonográfica.

³¹ Trecho do texto escrito por Hermínio Bello de Carvalho no prefácio para a biografia de Clementina de 1988.

3.3 O legado de Quelé para a música brasileira

Para falarmos da indústria fonográfica brasileira é necessário entender um pouco do que ela é constituída. Apesar da canção popular ser uma forma de arte, ela é também um produto cultural e um produto de mercado. Essa aparente contradição é o que constitui essa indústria que possui uma rede de produção e distribuição do seu principal produto: a música gravada. A primeira gravadora no Brasil foi a Casa Edison, em 1900, de Frederico Figner. Em 1913, associou-se à Odeon alemã e fundou a Fábrica Odeon, pioneira na prensagem de discos no Brasil, dominando o mercado interno até a década de 1920. Há nesta indústria o embate entre as grandes gravadoras transnacionais, e as gravadoras independentes. A regulamentação do setor passa por esse choque de interesses. As multinacionais, com o dinheiro que possuem, começaram a organizar instituições de regulamentação que eram favoráveis aos seus interesses. Por volta de 1970, foi criada a SOMBRÁS (Sociedade Musical Brasileira) que surgiu para combater a política dos grandes conglomerados fonográficos e em defesa do autor, a atual AMAR-SOMBRÁS (Associação de Músicos Arranjadores e Regentes-Sociedade Musical Brasileira) se considera herdeira da primeira (HERMETO, 2012, p. 65-66).



Figura 6: Lucio Rangel, Herminio, Sergio Cabral e Clementina.³²

³² Coleção Sergio Cabral - Acervo MIS (Museu da Imagem e do Som - RJ). Lucio Rangel e Sergio Cabral eram dois dos principais jornalistas e estudiosos da MPB da época. Essa relação que o produtor Hermínio

Clementina vivencia momentos distintos da indústria fonográfica. O primeiro na década de 1960, onde o samba dava passagem para Bossa Nova e IêIêIê. Depois na década de 1970, em que se estimulava a diversificação do universo da canção, com um maior estímulo ao mercado das canções nacionais, mas mesmo assim, desde a década de 60 já se notava a entrada da música estrangeira. E, posteriormente, a década de 1980, em que houve uma invasão da música estrangeira no mercado e também um aumento das gravadoras independentes. Em relação ao primeiro momento, Clementina relatou em seu depoimento ao MIS-RJ:

Devem conservar, dar bastante valor ao samba. O samba verdadeiro, autêntico e... valorizar também a Bossa Nova, porque dar valor a isso também é uma coisa muito bonita, porque chegou a época deles. É uma coisa muito bonita, que eu aprecio muito, quando bem cantada e bem interpretada, eu gosto.

Muitas pessoas falam do Iê Iê Iê, da Bossa Nova. Isso pra mim é indiferente. Chegou a época deles. Isso lhe digo com sinceridade, tá certo? Por causa disso, não vou deixar agora de levar o meu samba, cantar as minhas músicas todas. (CLEMENTINA DE JESUS, 1967)³³.

Ela surgiu em um momento em que o samba já não era palatável para a indústria fonográfica da época. Por isso, o seu trabalho estava na contramão do que estava sendo produzido naquele momento. Apesar disso, na década de 1970, houve um movimento em que diversos discos relacionados as temáticas da Umbanda e do Candomblé foram lançados, como o LP do *1º Festival da Umbanda*, de 1975, da gravadora Tapeçar, onde diversas casas de Umbanda gravaram uma faixa no disco. E o famoso disco de Ruy Maurity de 1976, *Nem ouro, nem prata*, pela Som Livre, com a temática de origem africana e indígena. Mas Clementina acabou tornando-se símbolo principal desse tipo de música, principalmente pela penetração que tinha no meio musical devido a relação com os diversos artistas da MPB e obviamente pelo que representavam a sua figura e carisma. Por isso, mesmo com esses trabalhos que circulavam de alguma maneira no meio musical, a indústria fonográfica tentava o tempo todo *desmacumbizar* ou *desafricanizar* não só a Clementina, mas o samba de uma maneira geral, fazendo com que ela entrasse no rol dos cantores de MPB, que gravavam os temas afro-brasileiros, mas não exibiam a estética dos pontos tradicionais de macumba ou curimas, cantados assim como nos terreiros, a orquestração era a ordem. O sucesso de vendas na época,

Bello de Carvalho possuía com a cantora, a fazia se aproximar dos intelectuais que estavam também em relação com os principais cantores do país naquele momento.

³³ Depoimento para o Museu da Imagem e do Som - RJ, em 25/09/1967.

Clara Nunes, era pesquisadora dos temas afro e também ligada às religiões afro-brasileiras, cantava os seus sambas de uma maneira que dialogava melhor com a imposição da indústria fonográfica, além de ter uma performance de palco bem diferente, a estética era também para torná-la diva, símbolo de sensualidade. Isso claro, não diminui a importância do seu trabalho como cantora e pesquisadora, entretanto, mostra a diferença de abordagem das duas obras em relação ao mesmo tema. Só que Clementina não era aquilo que tentavam impor à sua carreira, o que ela mais gostava de fazer acabou ficando para os palcos, e fora dos seus discos finais, tanto que é evidente a dificuldade que a cantora encontrou em gravar discos na década de 1980.

É importante lembrarmos que foi na década de 1970, que o Movimento Negro ganhou força, sendo unanimidade entre os pesquisadores que o Movimento Negro contemporâneo surgiu nesse momento. Uma das figuras mais importantes que esteve em todas as fases deste movimento foi Abdias Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro, considerado um dos maiores nomes da cultura negra no Brasil e no mundo:

Na década de 1970, o quadro começava a mudar. O samba e outras manifestações culturais de matrizes africanas haviam se consolidado como legítima cultura "popular" e insinuava-se um certo grau de respeitabilidade social em relação às manifestações religiosas. (PEREIRA, 2008, p. 43).

A ideia de que o racismo era resquício da escravidão, e que se o negro ascendesse socialmente e economicamente, o racismo iria desaparecer, foi por terra. Pois mesmo com o "milagre econômico"³⁴ da década de 1970, as desigualdades raciais no mercado de trabalho continuavam alarmantes. Assim, a função do Movimento Negro não era apenas a de combater o racismo, mas também didática, fazer com que o próprio negro tomasse consciência da sua posição na sociedade e buscasse seu espaço. Exemplos desse posicionamento no mundo do samba foram os dos compositores Martinho da Vila e Candeia. Em um dos seus trabalhos Candeia deixa claro o posicionamento de exaltação à cultura negra brasileira, em que chamava a atenção para o protagonismo negro na História do Brasil. E que apesar de termos nossa origem em África, somos cidadãos desse país, construindo-o, inclusive culturalmente. Também destacava o início da invasão da música estrangeira no mercado musical, em um belo

³⁴ Período entre 1969 e 1973 em que houve um grande crescimento econômico na época da Ditadura Militar. Em contrapartida, houve um grande aumento na concentração de renda e da desigualdade.

partido alto sobre o tema, com a participação de Dona Ivone Lara, podemos perceber toda essa abordagem:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano!
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro!
[...]
Menino, tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, podes crer!
[...]
Pra juventude de hoje
Dou meu conselho de vez:
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português!
[...]
Este som que vem de fora
Não me apavora nem rock nem rumba
Pra acabar com o tal de soul
Basta um ponto de macumba!
Eu não sou africano!
[...]
O samba é a nossa alegria
De muita harmonia ao som de pandeiro
Quem presta à roda de samba
Não fica imitando estrangeiro
Somos brasileiros!
[...]
Calma, calma, minha gente
Pra que tanto bambambam
Pois os blacks de hoje em dia
São os sambistas de amanhã!
Eu não sou africano!
(CANDEIA, 1977, faixa 7)

O final de vida e carreira da cantora foi muito problemático para quem vivia de vendas de discos e shows. O fato é que Clementina nunca conseguiu ser um sucesso de vendas, tendo se tornado, por outro lado, um sucesso simbólico e representava para o mundo do samba mais do que mãe. Ao citar alguns fatores que fizeram a mulher ganhar destaque nas religiões afro-brasileiras, Bernardo (2003) cita a densidade do sentimento materno que as sacerdotisas devem ter, fazendo a ligação com a metáfora da Mãe-Terra.

Dessa forma, percebe-se que a troca do poder religioso entre os sexos, atribuída por Gilroy à diáspora, pode ser melhor explicitada recolocando a noção de Terra-Mãe, iluminando a necessidade da mãe, da mulher, da proteção feminina para os africanos ao deixarem a sua terra natal - a África (BERNARDO, 2003, p.53).

Bernardo (2003), chama-nos a atenção para a importância da ressignificação da mãe-preta. Que não seria aquela do ideal racista, ama de leite, mulher negra de seios fartos que servia apenas para a alimentação da prole branca, ou como mecanismo psicológico de compensação da perda da pátria mãe. Deveríamos pensar que essa mulher também foi percebida como alguém com sentimentos que poderiam fazer bem àquela prole. "Não é por acaso que Iemanjá é considerada a grande mãe dos brasileiros". (BERNARDO, 2003, p. 65). Talvez a nossa Mãe Quelé estivesse mais para o arquétipo de Nanã³⁵, a avó benevolente, gentil, a mãe mais velha, que carrega consigo a sabedoria. Dessa forma, poderíamos considerá-la então uma "sacerdotisa do samba". Ela obteve muito respeito não só no meio do samba, mas de todo o meio musical da época, como podemos perceber no samba em homenagem a ela, composto por Wilson Moreira e Nei Lopes:

Conheci a Clementina /Graças a esta senhora /Que é nossa e da Glória
/Num tempo que passou /Era domingo em seu rosto /E, mesmo agosto
sorria /Águas, de muita alegria, rolavam /Quando ouvia Clementina
/Graças a esta senhora /Que é nossa e da Glória /Eu quase chorava [...]
E pra lá das três horas da tarde a rapaziada abria um farnel /Era arroz
de forno, leitão e galinha/Com muita empadinha, farofa e pastel/E lá
do alto do outeiro/Um Deus pagodeiro dizia: amém!/Ao ouvir
Clementina/Jesus só queria ser preto também. [...] E no seu reino da
Glória/Senhora Rainha Quelé de Jesus /Quando a noite vinha /nos
iluminava de samba e de luz. (LOPES; MOREIRA, 1985, faixa 2)

Obviamente, que se não estivesse entre toda aquela elite do meio musical, não teria sido tão conhecida, como ressalta Hermínio em uma entrevista: "Fico com a suprema glória de havê-la descoberto. Ela é minha melhor obra, melhor que meus sambas e poemas" (CASTRO et al., 2017, p.256). Contudo, não podemos esquecer da vontade e esforço da própria cantora. Ela, antes de ir para os palcos, já era respeitada no meio das escolas de samba, sendo diretora da Escola de Samba Unidos do Riachuelo, como contado anteriormente, e ensaiava a ala das baianas da Mangueira, o que nos leva a crer que havia uma certa independência na sua maneira de ser. Ou como destaca Luciana da Silva (2011), na sua dissertação sobre a luta e representação política de Quelé:

³⁵ Nanã Buruku é o arquétipo das pessoas que agem com calma, benevolência, dignidade e gentileza. Das pessoas lentas no cumprimento de seus trabalhos e que julgam ter a eternidade à sua frente para acabar seus afazeres. Elas gostam das crianças e educam-nas, talvez com excesso de doçura e mansidão, pois têm tendência a se comportarem com a indulgência dos avós. Agem com segurança e majestade. Suas reações bem equilibradas e a pertinência de suas decisões mantêm-nas sempre no caminho da sabedoria e da justiça. (VERGER, 2002, p. 241).

Esta trajetória pessoal da cantora não foi valorizada por seus biógrafos e pela mídia. Para eles a infância em Carambita e as memórias ligadas a uma herança africana eram mais importantes para a construção do mito negro. Algumas das situações presentes na trajetória da cantora são tratadas como meras coincidências, como se de certa forma fosse "iluminada". Não consideraram que Clementina tinha uma trajetória comum a de milhares de descendentes de escravos que vieram residir no Rio de Janeiro, percorrendo caminhos semelhantes aos desses sujeitos sociais. Nada em sua vida foi por acaso, muito pelo contrário, Clementina protagonizou como muitos outros libertos do vale, uma história de luta e sobrevivência, além de sua carreira como cantora. (SILVA, L., 2011, p.89).

Sim, a Rainha Negra não era uma rainha passiva. O que podemos perceber é que duas forças se chocam o tempo todo, "luta x cansaço", o que é muito diferente de passividade. Vemos uma vida que demonstra o tempo todo a luta pela sobrevivência de uma mulher negra, pobre e já idosa. A figura de Clementina exaltada por Hermínio, da senhora negra, que reina, cantando suas curimas e batucadas, com uma voz forte, vestida de branco, rainha, sempre se chocou com a expressão de um rosto marcado por essa luta, um corpo travado, não tão dançante, que poderiam revelar algo de sua história de vida. Clementina ao ser questionada sobre racismo, geralmente dizia que era muito bem tratada, sempre preferiu olhar de uma forma diferente para essas coisas, que não sabia "desse negócio de preconceito", mas ao mesmo tempo relata histórias que deixam claro que ele esteve sim presente:

A própria artista relatou um episódio na embaixada americana no Rio, quando foi a um jantar de gala oferecido para artista e, ao se aproximar do portão da embaixada, um guarda brasileiro a interpelou em tom ríspido. "O que a senhora quer? Albino Pé Grande rapidamente mostrou os convites, e a recepcionista da festa, que viu a cena teve que intervir: "Deixa ela entrar logo! O jantar ainda não foi servido por conta desta senhora". Houve casos mais sutis que esse, mas ainda assim emblemáticos, em que o preconceito foi destilado de forma ardilosa. Como quando Clementina foi a um açougue em Botafogo, zona sul, e pediu filé-mignon. O atendente lhe informou o preço da carne, querendo intimidá-la, desafiando aquela senhora preta a comprar a carne mais nobre da venda. A cantora não deixou barato e replicou: "Não estou perguntando o preço. Vou comprar" (CASTRO et al., 2017, p. 201-202).

Aqui se manifesta nitidamente o "racismo *à la* brasileira que percebe antes colorações do que raças, que admite a discriminação apenas na esfera privada e difunde a universalidade das leis, [...] mas é assimilacionista no plano da cultura" (SCHWARCZ, 2012, p. 35-36). O conceito de raça apesar de ser rechaçado como categoria biológica, existe como categoria histórica e social, que causa implicações na

sociedade, como pudemos ver no relato de Clementina e em toda sua trajetória. A luta no final da vida da cantora, tentando a sobrevivência, necessitando da solidariedade de amigos e familiares, se arrastava já há muito tempo. Na década de 1970, quando ainda estava gravando os seus discos, teve que recorrer ao governador do estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima, para pedir uma casa para morar. O governador fez um pedido de financiamento de um apartamento na zona norte do Rio, em Del Castilho. Quelé fez os pagamentos mas decidiu repassá-lo para a filha Olga. Nunca conseguiu estabilidade financeira durante toda a sua vida de trabalho.

Quando vamos refletir sobre a temática de gênero e escravidão no Brasil, precisamos considerar a experiência das mulheres no mercado de trabalho rural e urbano, dentre as atividades de maior destaque, sem dúvida está a atividade doméstica. Quelé conta que a sua avó foi mucama, o trabalho doméstico no Rio de Janeiro do século XIX era feito essencialmente por mulheres negras. (SOUZA, 2012, p.246). Além da avó, ela e sua mãe também foram empregadas domésticas, desde novas até a velhice. Ao chegar aos palcos Clementina revela o cansaço relacionado aos serviços domésticos e a sua vida de intenso trabalho. Mas parece que todo esse trabalho não foi reconhecido, e aos 78 anos de idade ainda precisava trabalhar demais para ter uma vida com o mínimo de dignidade. Por isso, no ano de 1979, encaminhou uma carta ao Ministro da Previdência e Assistência Social, Jair Soares, reivindicando sua aposentadoria. Diz a carta do dia 20 de março de 1979:

Doutor Ministro Jair Soares,
A nêga Clementina de Jesus já passou por muita coisa na vida.
E hoje, para viver, beirando os 80 anos, necessita ainda se locomover por esse Brasil inteiro fazendo a única coisa que pode: cantar.
Mas a nêga véia está cansando, seu Ministro. O que ainda me dá forças pra prosseguir é essa juventude maravilhosa, que me recebe de braços abertos pra todo lugar onde vou.
Depois de trabalhar muitos anos como doméstica, com marido dando duro na estiva, me sobra pouco pra viver, pra dar sustento aos meus netos.
Juntando a aposentadoria do falecido a que eu recebo, nem dá três mil cruzeiros...
Não sei como é que é esse negócio de aposentadoria de cantora, porque nessas coisas, eu sou muito ignorante. No outro dia me disseram que tem que juntar muito dinheiro pra pagar uns atrasados - mas a nêga véia não tem mais cabeça pra essas coisas.
Pois é, doutor Ministro: a nêga véia e muitas outras pessoas do nosso meio estão no mesmo pagode.
Que Deus lhe abençoe. (CASTRO et al., 2017, p. 255).

Essa carta foi enviada junto com uma de Cartola, com o mesmo pedido. Tanto um, quanto o outro não viram a situação deles se resolver tão cedo. Aqui fica claro também, a tomada das rédeas da própria vida. Clementina lutou e muito por sua sobrevivência e dignidade. Infelizmente, percebemos também, que houve certa exploração da sua imagem, isso certamente não passava despercebido pela cantora, que compreendia que já era hora de descansar, mas por motivo de sobrevivência precisou trabalhar até o último momento da sua vida, mesmo estando doente.

É importante destacar o que nos traz Bosi (2009) sobre cultura de massa e cultura popular. Ela inicia o seu texto com dois questionamentos: "Seria a cultura um elemento de consumo? Ou é uma superação do natural, um desabrochar da pessoa na vida social?". Quando trabalhamos com a questão da música popular também podemos pensar na diferenciação entre cultura popular e cultura de massa. Sabemos que estamos entrando em um terreno espinhoso, pois a definição de cultura popular não é tarefa simples, pois há diversos posicionamentos de autores que trabalham com o tema. Podemos então, ao invés de defini-la, tentarmos ressaltar algumas das suas características que nos são interessantes para a análise desse trabalho. Segundo a concepção de Antonio Gramsci, a cultura popular seria aquela criada pelo povo, diferente da cultura erudita que é transmitida pela escola e sancionada pelas instituições. Ela é caracterizada por uma reelaboração constante onde o novo e o arcaico se entrelaçam. A cultura de massa não é sinônimo de cultura popular. Ela é ditada pela indústria cultural, é a grande mídia que define seus parâmetros. Porém, a cultura popular é afetada pela cultura de massa, assim como a cultura de massa transforma-se a partir do momento em que se instaura na sociedade. (BOSI, 2009, p.79-81).

A indústria fonográfica, na verdade, não quis assimilar o trabalho de Clementina, quis de certa forma, que ela se enquadrasse ao seu ideal de cultura. Mas podemos perceber que esse tipo de enquadramento é ilusório, o que pudemos apreender com o conceito de circularidade é que tanto a indústria fonográfica foi influenciada pela música de Clementina, como também influenciou a sua obra e a sua maneira de ver o mundo. Clementina representa muito a "cara do Brasil". É uma figura que não ganhou o devido reconhecimento, talvez, pela sobrevalorização do que é estrangeiro, ou o que tenha mais aproximação com o que é chamado de música clássica. Até quando se vai esquivar da aceitação da música popular como a alma do nosso povo? Como um dos nossos principais saberes e potências?

Hoje houve mudanças na indústria fonográfica. A possibilidade de gravação de fonogramas de forma independente, com a ascensão da internet, ampliou a possibilidade de trabalhos serem divulgados através da rede. No entanto, o formato disco não desapareceu do mercado, apesar de perder certo espaço para esses fonogramas avulsos. Mesmo com essa mudança, a indústria fonográfica mobiliza uma grande quantidade de profissionais. A TV Aberta ainda tem muita penetração no universo da canção, se relacionando hoje com a internet. Sendo assim, é necessário pensar em que linguagem a canção popular é veiculada, e também, no contexto histórico e artístico em que ela está inserida. (HERMETO, 2012, p.71).

Poderíamos pensar se hoje não haveria uma tentativa de *reafricanização* do samba. Não sabemos se esse seria o movimento que ocorre. O Movimento Negro possui atuação e penetração muito maiores nos dias atuais. Há grupos de artistas, militantes da causa negra, que conseguiram espaços relevantes, principalmente após o advento da internet, como é o caso das cantoras Teresa Cristina, Mariene de Castro e Gloria Bonfim. Há um grupo de mulheres fazendo música voltada à temática negra. Mas mesmo assim, percebemos que ficam atrás dos principais artistas de atuação nacional, não só de outros gêneros musicais, como os que fazem samba, como as cantoras Marisa Monte e Roberta Sá, que em termos de venda e penetração na grande mídia possuem um espaço muito maior. Um exemplo clássico parecido com o da história da Clementina no samba é o da grande dama, Dona Ivone Lara, que com seus 96 anos, sendo uma das maiores compositoras do gênero, é pouco citada quando nos referimos aos principais nomes da história do gênero. Também nunca vendeu muitos discos, mesmo com o apoio de grandes nomes da MPB como Caetano Veloso e Gilberto Gil, parceiros de composições da Dona Ivone.

Um dos ícones da música brasileira, e um dos maiores nomes do samba, que estreou jovem junto com Clementina e participou da história da indústria fonográfica que discutimos nesse trabalho é o cantor e compositor Paulinho da Viola, hoje com 74 anos, concedeu-nos uma entrevista que nos rendeu muitas reflexões. Uma das respostas mais longas, e importantes para o nosso trabalho, foi quando perguntamos sobre como ele vê o samba na indústria fonográfica hoje. E se ele ainda sofre o impacto do racismo estrutural brasileiro. O cantor e compositor fez questão de ressaltar que essa não era uma pergunta simples e que ele não poderia respondê-la de forma rápida. Disse que há racismo no país, que todos sabemos disso, mas que há também uma grande reação da comunidade negra frente a isso.

Hoje... o grande problema que a gente enfrenta, talvez maior que essa discriminação sofrida por parte..., por grande parte da comunidade negra, é essa discriminação, e esse preconceito em relação a sua própria manifestação de cultura... musical, que não é só o samba, tem outras formas hoje, não é? O samba é uma coisa muito importante, porque ele já foi pro mundo mesmo. Você tem manifestações em relação ao samba em várias partes do mundo, né... Como tem até do Choro, que também lá na sua origem, a influência negra foi muito grande também, principalmente por parte de músicos negros. E essas duas manifestações já foram pro mundo, entende? Pixinguinha hoje é cultuado em várias escolas de Choro, em várias partes do mundo. É... Então, é uma coisa mais complexa. (VIOLA, 2016).

Destacou também o problema da pulverização do espaço da internet, que ao mesmo tempo que dá acesso às pessoas a informação, esse acesso pode ser indiscriminado e superficial. Demonstra-nos uma dificuldade em se fazer uma análise mais aprofundada das coisas que surgem na rede. Além disso, ressaltou algo fundamental, disse que em alguns lugares do Brasil a rádio ainda é um meio de divulgação musical essencial. Por isso, a importância de pensar que a cultura musical brasileira não é exclusivamente a do samba, que está muito além disso:

Você tem as formas mais diversificadas, espalhadas pelo país inteiro. No Norte você tem várias formas de expressão musical, e manifestações populares de música. Você tem no Nordeste uma coisa riquíssima também, com outras gerações trazendo ideias novas, toda uma arte sedimentada, especialmente calcada em cima do forró, do baião, do xaxado, do coco, tem outros, inúmeras formas. Você tem no Centro-Oeste outra coisa, no Sudeste outra coisa. No Sul, outras manifestações. E o samba, ele tem uma penetração muito grande em todas essas regiões. E muitas vezes até se manifesta de maneiras diferentes, com instrumentais diferentes, com abordagens diferentes, né. Por isso, que é muito difícil, não é? Não quero dizer que não haja discriminação, que não haja preconceito, há. (VIOLA, 2016).

Porém, apesar de dizer que ainda há preconceito racial no meio musical, termina a sua fala ressaltando o perigo de análises precipitadas sobre o tema, para que não se banalize todo um processo musical, cultural. Pois há uma dinâmica em tudo isso que é preciso ser melhor analisada e evidenciada:

O que que você pode dizer? Isso tem valor, isso não tem. Essa coisa foi... a gente discutia isso nos anos de 1960, a gente sentava pra discutir isso, sentava pra discutir mesmo. No próprio Teatro Jovem havia palestras e havia discussões sobre o que era importante e o que não era... E a história nos mostrou que nada que se discutia ali, apesar de ter importância, e alguns dizerem: "ó isso é que é o certo, isso é que é o errado", nada daquilo aconteceu, tudo mudou completamente, porque ninguém controla isso, sabe? Assim, como por exemplo, o samba e certas formas populares, elas não desapareceram, porque o nosso povo não deixou, porque se dependesse dessa mídia, que a

gente costuma falar, já tinha desaparecido há muito tempo, porque a preocupação dela não é a preservação de certos valores, é outra coisa totalmente diferente, não é? E muitas vezes a gente fala assim, é..., na preservação de certos valores e tudo, quando isso não é o mais importante. Justamente porque existe uma dinâmica, existem as novas gerações que chegam, e querem trazer ideias novas, e querem questionar aquilo que está estabelecido, e eu acho que o barato disso tudo, o que fascina, é exatamente este fenômeno da discussão sobre o que é e o que não é, o que vale e o que não vale, e que na verdade ninguém controla isso, o dia que controlarem isso, acabou! Acabou a cultura, acabou! O dia que houver um controle sobre isso, o que que pode, o que não pode, acabou! Eu acho que no fundo a gente volta de novo àquela discussão sobre Educação, sobre o que é Educação, o que é informar, o que é importante na informação, o que que não é. Mas é uma eterna discussão, não é? É uma eterna discussão... Eu acho que as pessoas... como eu volto a dizer... o samba e outras formas, elas não desapareceram porque o nosso povo não deixou. Porque tem sempre artistas jovens que chegam com ideias novas e muitas vezes, eles são identificados por um grupo mais jovem, entendeu? E maior... que vai com ele, vai junto com ele. Ele leva... ele traz uma coisa... Existem muitos jovens... fica até difícil você dizer, porque hoje cada vez há um número maior de atores nessa questão. Eu vejo assim... Eu vejo que qualquer discussão em torno disso, ela precisa ser feita com um certo cuidado, né... pra que a gente não fique com determinadas afirmações, às vezes, que não explicam a totalidade, não abordam essa complexidade, porque eu tô falando isso assim, mas eu também não tenho... Se você me perguntar qual é a solução pra isso eu não sei, entendeu? Por isso, eu prefiro dizer que essa discussão, ela é fascinante por isso, porque você encontra defensores dessa corrente, de outra de pensamento, entra a questão ideológica, entram várias coisas, vários valores aí... E eu acho que as pessoas ao contrário do que se pensa, elas estão cada vez mais atentas a isso, e elas não estão se deixando levar assim, de qualquer maneira, a não ser determinados grupos religiosos. Mas... a grande maioria está refletindo, está querendo saber o que está acontecendo realmente, está querendo participar dessa discussão, que no final é a discussão sobre o país, sobre o nosso povo, sobre como é que a gente vai sair dessa situação aí, como vai avançar. (VIOLA, 2016).

Como podemos notar, a questão sobre se o racismo estrutural brasileiro é um fator preponderante para entendermos as regras ditadas pelo mercado fonográfico, não é de simples discussão. Houve um momento em que a indústria fonográfica tentou promover a *desmacumbização* ou *desafricanização* do samba, e que se levarmos em conta a história da música brasileira, de certo modo, esse processo não foi bem sucedido no seu âmago. Hoje há um movimento robusto para que as origens afro-brasileiras tanto religiosas, como culturais, sejam respeitadas, mas ao mesmo tempo na contracorrente, há uma mídia que insiste em europeizar os nossos meios religiosos e culturais, com um pensamento retrógrado que percebe o que é afro-brasileiro como algo vexatório, se não vexatório atrasado, para não parecer atrasado deve-se aparecer de forma mais

embranquecida possível. Precisamos entrar em um debate profundo sobre as nossas origens e nossa cultura. Além do racismo, que é inegável na nossa sociedade, há outras questões relacionadas à música popular, como elemento cultural que é algo dinâmico, em que há diversos fatores sociais, econômicos, políticos, influenciando. A nossa proposta foi refletir sobre toda essa dinâmica e tentar aprender com ela, aprender um pouco mais sobre a nossa cultura e sobre nossa religiosidade.

Port (2012) em seu artigo sobre as heranças religiosas do Candomblé e sua relação com a esfera pública de Salvador, nos chama a atenção para essa múltipla influência das religiões afro-brasileiras em relação ao mercado e à sociedade.

A conclusão mais geral que este artigo permite – e ousar dizer que isso tem relevância para além do estudo do candomblé – é que as categorias bem estabelecidas dentro das quais os antropólogos têm procurado delinear seus objetos de investigação requerem revisão. O candomblé é parte de um mundo em que atuam as forças da globalização e a comunicação de massa: tenho mostrado que as paredes entre o templo e a sociedade em geral são altamente permeáveis e que, atualmente, o “mundo inteiro” está envolvido em criar e recriar o candomblé. Em tal mundo, faz pouco sentido tentar conter o candomblé dentro da noção antropológica limitada de um “culto”. (PORT, 2012, p.160)

Podemos pensar essa questão em relação às religiões afro-brasileiras, o samba e a sociedade. Acreditamos que a obra de Quelé foi fundamental para que pudéssemos refletir sobre tudo isso. E seu principal legado, além da riqueza cultural, religiosa e musical, é deixar em aberto a discussão entre as inter-relações entre música, mercado, religiões e os marcadores sociais da diferença.

CONCLUSÃO

Trabalhar o tema do samba e sua ligação com as religiões afro-brasileiras foi um desafio muito interessante. Até porque existe um certo consenso de que esse gênero surgiu na indústria fonográfica a partir de cantores e compositores ligados ao candomblé da Bahia, através de migrantes, moradores da Cidade Nova, na região central do Rio de Janeiro e que, posteriormente, foi tomando novos rumos e concepções até se tornar o gênero musical, símbolo do Brasil, conhecido não só aqui, mas internacionalmente. Todavia, percebemos que o caldeirão religioso e cultural que era a cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, é ainda muito pouco explorado. Para isso, a abordagem histórico-antropológica e a metodologia adotadas foram de grande importância sobre esse ambiente do surgimento do samba de maneira mais ampla.

A temática banto foi a que certamente deu mais trabalho, porque queríamos levantar questões relacionadas à religiosidade banta, e pouquíssimos trabalhos foram encontrados. Os nossos entrevistados, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, fizeram questão de destacar a "bantuidade" da obra de Clementina, e a renegação dessa bantuidade nos estudos sobre a diáspora africana até mesmo de pessoas que são pesquisadoras sobre o tema. Simas (2016) faz também questão de destacar a importância do toque dos tambores bantos e sua presença no samba carioca:

Porque... que houve uma *desafricanização* do samba não tenho dúvida nenhuma. E houve uma *desafricanização* do ponto de vista do discurso... Houve uma *desafricanização* do ponto de vista também da musicalidade do samba, porque o fundamento do ritmo do samba que é banto... ele é um fundamento incorporado no tambor... na rítmica do tambor... né... e que é uma rítmica profano e sagrado [...] os três toques básicos dos terreiros bantos que é o cabula né... o barravento e o congo. E como o samba é a cabula no terreiro, a cabula é o samba, a rítmica do samba é o toque da cabula, a rítmica do samba é cabula pura e etc. (SIMAS, 2016).

O antropólogo José Jorge do Carvalho (2006) confirma essa predominância banto na música, mas nos chama a atenção para o fato de que também é difícil encontrar trabalhos que falem da influência da música dos terreiros iorubás na música popular brasileira, por isso, em alguns de seus trabalhos, ele se debruça sobre esse assunto. No artigo *A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se oculta e se revela*, o autor destaca a importância de se ampliar os estudos que iniciou sobre o tema, e que

ainda os considerava como intuições, estímulos para que buscássemos comprovações mais efetivas em relação à essa influência na música brasileira:

Tal paradoxo na tradição musical iorubá no Brasil: ela se apresenta inteira, justamente no espaço em que deve ocultar-se atrás do manto da iniciação e das interdições rituais; e ela é silenciada ou negada justamente no espaço em que a expressão musical deveria ser livre de barreiras e aberta à incorporação e à experimentação.

Evidentemente, essas são apenas intuições que exigem demonstração mais exaustiva. Ainda assim, arrisco afirmar que possivelmente estamos diante de um mal-entendido, ou de estereótipos estéticos sobre essa africanidade musical no Brasil criados pela crença numa homologia automática entre símbolos religiosos africanos e padrões musicais euro-afro-brasileiros. É possível ampliar um pouco mais essas considerações. (CARVALHO, J., 2006, p. 285).

Ao trabalharmos com o universo do samba na obra de Clementina de Jesus, percebemos o quão difícil seria separar esses universos religiosos e musicais tão intrincados. Em todas as suas biografias, o universo banto é destacado, principalmente pelas suas duas maiores especialidades: o jongo e o partido-alto. Mas na verdade, apareciam diversas manifestações religiosas e populares na sua obra, o que enriqueceu a nossa análise. A questão realmente passou a ser a suposta *desmacumbização* ou *desafricanização* do samba imposta pela indústria fonográfica, que teria influenciado diretamente na carreira da cantora.

Apesar da proposta inicial ter sido a de analisar sua obra, em alguns momentos a sua história de vida tomou o protagonismo do nosso trabalho. Era impossível ficarmos indiferentes a tantos detalhes que apareciam e que realmente nos fizeram repensar diversas concepções tidas inicialmente. Nos três livros sobre a cantora, inclusive na biografia mais recente, fica claro o desconhecimento dos autores em relação às religiões afro-brasileiras. Como, por exemplo, a suposição de que o terreiro que ela era vizinha no Rio de Janeiro, praticava o mesmo tipo de ritual do Candomblé baiano, como o da casa da tia Ciata, que a cantora também frequentou. Ora, o terreiro que ela frequentava e que batizou a sua filha, e depois fechou o seu corpo em Osvaldo Cruz, zona norte da cidade, era muito provavelmente de tradição banto. Maria Neném era chamada Babá de Terreiro, denominação de chefe feminino de terreiro de Umbanda. A própria cantora descrevia a casa de Maria Neném como terreiro de Macumba. Além disso, a principal festa descrita pela cantora, na casa de Mané Pesado, a Festa dos Cachorros, era famosa nesse mesmo bairro onde a cantora e sua comadre moravam.

A festa dos cachorros. [...] Uma prática religiosa encontrada no catolicismo, na Umbanda e no Omolocô do Rio de Janeiro, Maranhão,

Ceará, Sergipe, Goiás e também na Amazônia - um banquete a cachorros da comunidade - organizado em casas ou sítios por devotos que desejam pagar promessas para São Lázaro e São Roque ou para os orixás Omolu e Obaluaiê. O evento é seguido de ladainhas nas suas vertentes católicas e de festas e rituais aos orixás, no caso das outras duas matrizes religiosas. Na maioria dos casos, a festa dos cachorros é realizada para pagar uma promessa. (SILVEIRA, 2012, p. 125-126).

Ressaltam que a cantora era católica, no entanto, respeitava as religiões afro-brasileiras, utilizando-as na sua música por fazerem parte principalmente da sua memória e vivência, mas que não acreditava, colocando-a como um provável símbolo contra a intolerância religiosa. Precisamos realmente problematizar essa questão, pois um dos fatores que fizeram com que Clementina não gravasse muitos discos no final da sua carreira, foi exatamente a leitura que a indústria fonográfica fazia da sua obra, viam nela uma ligação profunda com esse universo religioso que naquele momento não era vendável.

A questão é muito complexa, repleta de contradições, pois mesmo que não percebesse em sua vida a questão do preconceito racial, foi vítima dele. Mesmo que se considerasse católica, era vista como macumbeira, até mesmo pelo Cardeal que celebrou sua missa de sétimo dia. E, mesmo que não quisesse, tornou-se símbolo de resistência negra e representante da cultura negra brasileira. Por seu discurso e sua luta no final da vida, podemos perceber que Clementina tinha plena consciência da sua condição de negra, pobre, idosa e que seria necessário lutar muito para conseguir um mínimo de dignidade para sua sobrevivência.

Alguns dos principais nomes da música brasileira, da década de 1970, foram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Wilson Simonal, Elis Regina, Clara Nunes, Tim Maia, Roberto Carlos, Djavan, Raul Seixas, dentre outros. Nessa lista podemos perceber uma variedade do cancionário popular muito grande. Diferente da década de 1980, em que os nomes das grandes gravadoras eram os grupos do pop rock nacional: Titãs, Paralamas do Sucesso e RPM. Dois dos nossos entrevistados que têm ligação com a indústria fonográfica possuem posicionamento diferentes em relação ao racismo que opera nela. Nei Lopes, que possui um tipo de repertório mais parecido com o de Clementina, apesar de ser compositor da maioria das canções que grava, é enfático: "a música brasileira jamais conseguiu abolir a escravidão estética que o rádio comercial e o disco lhe impuseram desde o início." (LOPES, 2016). Já Paulinho da Viola possui um

posicionamento mais cauteloso, vendo nesse processo uma dinâmica natural relacionada às manifestações populares:

Então, isso é verdade mesmo, quer dizer, mas eu acho que isso se deu, um pouco..., levou um certo tempo né, porque muitos artistas mesmo, gravaram durante muito tempo, músicas de candomblé. Heitor dos Prazeres foi um deles, entendeu? Muitos artistas gravaram músicas claramente religiosas, de caráter religioso, abordavam esse tema, mas é claro que o samba foi sofrendo outras influências, essa forma mais primeira, vamos dizer assim, ela foi sofrendo influências, ela foi se transformando. Eu acho um pouco... é... eu não posso afirmar que foi exatamente assim..., para ser aceito, entendeu? A música negra, a música de origem negra, ela teve que fazer concessões. Eu acho que havia também uma certa antropofagia, como se costuma dizer, da música popular também absorver outras formas e devolver à sua maneira, eu acho que foi assim que as formas populares, as diversas formas populares do samba, inclui aí o samba de roda com a chula raiada, do Recôncavo que você tem o *Pelo Telefone*, o samba do Ismael Silva, das escolas daquela época... O samba de breque que aparece depois, o samba canção, as várias formas como isso ia se dando, eu acho que não foi exclusivamente com essa intenção, de tornar o samba mais palatável, mais branco, entendeu? Pra poder ser aceito pela maioria. Não, não foi só isso. É claro que houve isso também, mas isso se dava até naturalmente... Grande parte dos cantores de samba, que cantavam sambas de autores negros, eles eram brancos, podemos falar de Chico Alves, de Sinhô, mas também depois você tem que falar de Ciro Monteiro, de Silvío Caldas, de Orlando Silva, que não eram cantores brancos. Essa coisa foi muito amalgamada, vamos dizer assim, foi muito misturada. E é claro que essa mistura se deu em detrimento de uma coisa mais ligada aos negros, claro que por pura discriminação mesmo, por eles inclusive estarem em desvantagem também, não só econômica. (VIOLA, 2016).

A relação que os dois desenvolveram com essa indústria fonográfica é bem diferente. O trabalho de Paulinho da Viola é ligado também ao universo do choro. Além disso, gravou mais discos em gravadoras maiores. Já Nei Lopes, a maioria dos seus discos, foram gravados em gravadoras mais independentes. O que pudemos refletir nesse trabalho foi que esses processos são muito difíceis de serem analisados. O posicionamento dos dois compositores não se opõem, se complementam. Os dois sofreram o preconceito voltado ao samba. Nei Lopes, depois que se tornou referência na pesquisa dos temas relacionados à diáspora africana, passou a ser respeitado não só como compositor, mas também como intelectual. Apesar disso, nunca vendeu muitos discos. Já Paulinho da Viola apesar de ter uma melhor relação com o mercado, já sofreu discriminação por ser sambista. Lembremos do evento no show do Ano Novo de 1996, em Copacabana, Rio de Janeiro, em que Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento e Paulinho da Viola, fizeram um tributo a Tom Jobim.

Inicialmente, era previsto um cachê de dois mil reais para cada artista, mas depois com a entrada de novos patrocinadores houve um inchamento dos valores. Aumentaram então os cachês de forma desigual, todos os artistas receberam R\$100 mil e apenas Paulinho da Viola recebeu R\$ 30 mil. Essa diferença nos pagamentos foi feita sem o conhecimento dos artistas. Esse fato levantou um debate enorme no meio, para uns era a desvalorização do único sambista do grupo, para outros era apenas uma desvalorização de um produto. (COUTINHO, 2011, p.191-192).

Então, podemos verificar, que as tensões presentes na indústria fonográfica permanecem na história da música brasileira. Hoje, vemos que há um grande mercado para a música religiosa gospel e também grande venda de discos de padres cantores, disputando em igualdade de condições com o novo "boom" do momento, que seria a música sertaneja. A importância da nossa pesquisa está também, no estudo da história dessa relação entre música religiosa e mercado, trabalhando com o tema da circularidade que isso envolve. O que ficou para nós, com a história da cantora Clementina de Jesus, é que muitas vezes a cultura e sua relação com o mercado supera o que pretendem o artista ou os seus produtores. Quando pretendíamos verificar se realmente houve uma *desmacumbização* do samba na indústria fonográfica na época em que Clementina desenvolveu a sua obra, a resposta não foi tão óbvia quanto parecia inicialmente. A tentativa foi clara, em termos de instrumentação podemos dizer que houve *desmacumbização* ou *desafricanização* do samba, pois o que vendia era um samba muito menos percussivo, uma música mais orquestrada. Mas em relação a concepção do samba não houve. Independente dos instrumentos, as religiões afro-brasileiras permaneciam de certa forma presentes na música.

Também a música religiosa negra se caracteriza pela síncopa, pela percussão rítmica sincopada. A síncopa, como expressou Muniz Sodré, é a batida que falta, a ausência que repercute e retorna num novo ciclo rítmico forte. Ela compõe a estrutura musical que expressa e representa a presença da ausência.

Esses dois aspectos, o do nascimento do som resultante da interação de dois outros elementos e a estrutura musical sincopada, condensam e expressam a dinâmica entre o orun e o aiyê, o além, o mundo invisível, e este mundo concreto, individualizado, respectivamente. Desse modo, a música sagrada, na sua própria constituição, exprime o mistério da Existência, característico da visão de mundo da tradição religiosa africano-brasileira (LUZ, 2011, p.143).

Como sabemos que a síncopa é a base do samba, poderíamos pensar que a indústria fonográfica tentou sim *desmacumbizar* a obra de Clementina, mas como nos

lembra o historiador Luiz Antonio Simas, tanto nas religiões afro-brasileiras, como na música afro-brasileira estamos acostumados a sobreviver nas frestas. Então, a manutenção do samba que mesmo timidamente sobreviveu no meio musical, pode ter sido um meio de burlar a regra imposta por essa indústria. Até porque a relação das religiões afro-brasileiras com o objeto artístico é de uma outra ordem, em que é possível pensar ligações diferentes das quais estamos acostumados a ver na arte ocidental.

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de ideias, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são *fatos sociais estético-religiosos*. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”. (SILVA, V., 2008, p.99).

Podemos dizer que a vida e obra de Clementina de Jesus nos fizeram repensar como a questão da escravidão no Brasil e seus desdobramentos ainda são temas de fundamental discussão. Com ela podemos perceber que tanto no samba como nas religiões afro-brasileiras, apesar da origem negra, e de certa ascensão hoje no meio da classe média, o samba e as religiões afro-brasileiras são lugares em que o racismo opera. Não podemos nos engessar apenas na questão racial, pois como já trabalhamos anteriormente, há diversos fatores que interferem na dinâmica do preconceito. Mas, com certeza, ele é um dos fatores preponderantes para entendermos a análise feita nesse trabalho. Clementina é um símbolo de luta, é negra, é contradição, é brasileira, podemos aprender muito como nos percebermos como povo a partir da sua história e da sua obra. Salve o samba! Salve Quelé! Salve as religiões afro-brasileiras!

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no Candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2012.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. *Foi Conta para Todo Canto: As Religiões Afro-Brasileiras nas Letras do Repertório Musical Popular Brasileiro*. Afro-Ásia, Bahia, Nº 34, p.189-235, 2006.
- ANDRADE, Mario de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Editora Martins, 1963.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1972.
- BARATA, Denise. *Samba e partido alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, Cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.
- BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilos criando gêneros: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gêneros em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; EdUERJ, 1995.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras Operárias*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- BRAZ, Marcelo (Org.). *Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e questão cultural no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- BRAZIL, Érico Vital; SCHUMAHER, Schumacher. *Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.
- CARNEIRO, Edison. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa; Negros bantos: notas de etnografia religiosa e folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- CARNEIRO, João Luiz. *Religiões afro-brasileiras: uma construção teológica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Clementina: uma nova estética*. In: COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença, RJ. Ed. Valença S.A. 2001, p. 40-47.
- CARVALHO, José Jorge de. *Estéticas da opacidade e da Transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental*. Série Antropologia, Brasília, 108, p.1-29, 1991.
- _____. *Um panorama da música Afro-brasileira. Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Série Antropologia, Brasília, 275, p.1-40, 2000.
- _____. *A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e se revela*. In: QUEIROZ, Ruben Caixeta de; TUGNY, Rosangela Pereira de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CASTRO, Felipe; COSTA, Luana; MARQUESINI, Janaína; MUNHOZ, Raquel. *Quele, a voz da cor - Biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras Topbooks, 2001.
- COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença, RJ. Ed. Valença S.A. 2001.

- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*, RJ: Editora UFRJ, 2011.
- CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismos: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- DANTAS, Beatriz Góis. Repensando a pureza nagô. *Religião e Sociedade*, n.8, jul.1982, p. 15-20.
- _____. *Vovô Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. RJ: Graal, 1988.
- FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio; XAVIER, Giovana (orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e da pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.
- FERRETI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: EDUSP; Arché Editora, 2013.
- _____. *Sincretismo e hibridismo na cultura popular*. Revista Pós Ciências Sociais, Maranhão, v.11, nº21, pp. 15-34, Jan/Jun, 2014.
- FREITAG, Barbara. *Capitais migrantes e poderes peregrinos: O caso do Rio de Janeiro*. Campinas, SP: Papiurus, 2009.
- FRIAS, Lena. *A saga de uma rosa negra*. In: COELHO, Heron (org.). Rainha Quelé. Clementina de Jesus. Valença, RJ. Ed. Valença S.A. 2001, p. 13-39.
- GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cúica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. São Paulo, SP: Dissertação da USP, Orientadora: Maria Cristina C. Wissenbach, 2015.
- GASPAR, Eneida Duarte. *Guia de religiões populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido na Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HERMETO: Miriam. *Canção Popular brasileira e ensino de História; palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.
- KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LEMONS, Carolina Teles; Souza, Sandra Duarte de. *A casa das mulheres e a Igreja: relação de gênero e Religião no contexto familiar*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A família-de-santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrúps*. Salvador, BA: Dissertação de mestrado da UFBA, 1977.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chulas e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- _____. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- _____. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- _____. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- _____. *Partido alto. Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- _____. *História e cultura africana e afro-brasileira*. São Paulo: Barsa Planeta, 2009.

- _____. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.
- _____. *O canto banto de Quelé* In: COELHO, Heron (org.). Rainha Quelé. Clementina de Jesus. Valença, RJ. Ed. Valença S.A. 2001, p 55-62.
- _____. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- MELO, Rodrigo da Silva. *A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô*. João Pessoa, PB: Dissertação da UFPB, Orientadora: Alice Lumi Satomi, 2011.
- MENEZES, Nilza. *A violência de gênero nas religiões afro-brasileiras em Porto Velho, RO*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; São Paulo: Fortune, 2012.
- MOURA, Roberto. *MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- _____. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: As origens. Volume 1*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.
- OLIVEIRA, Roberto Francisco de. *Hibridação Bantu: o percurso cultural adotado por um povo*. Goiânia: Tese da PUC Goiás, Orientadora: Irene Dias Oliveira, 2015.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajatória e Perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- PEREIRA, Amilcar Araujo. *O mundo negro: relações raciais e constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas; FAPERJ, 2013.
- PINHEIRO, Paulo César. *Canto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1976.
- PORT, Mattis Van de. *Candomblé em rosa, verde e preto. Recriando a herança religiosa afro-brasileira na esfera pública de Salvador, na Bahia*. Debates do NER, ano 13, nº22, Porto Alegre, pp. 123-164, Jul/Dez, 2012.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. BIB-ANPOCS, São Paulo, nº63, p.7-30, 1º semestre de 2007.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de; TUGNY, Rosangela Pereira de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro. Graphia, 2001.
- RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- _____. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.

- SAMPAIO, Dilaine Soares; LULA, Genaro Camboin L.A. “É fácil ser plural”? Uma análise dos últimos encontros da Nova Consciência de Campina Grande-PB Is it Easy Being Plural"? *Rever: Revista de estudos da religião* – PUC-SP, ano 16, n.03, set-dez, 2016.
- SAMPAIO, Dilaine Soares. *Nas manchetes dos jornais: O olhar jornalístico sobre os canjerês na primeira década do século XX*. Sacrilegens, Juiz de Fora, v.5, nº1, p. 23-52, 2008.
- _____. *De fora do terreiro: O discurso católico e kardecista sobre a umbanda entre 1940 e 1965*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2010.
- SANCHIS, P. “As tramas Sincréticas da História: sincretismo e modernidades no espaço lusobrasileiro”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 28, São Paulo, pp. 123-138, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade; o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2007.
- SANTOS, José Rufino dos. *Saber do negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Luciana Leonardo da. *Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*. Niterói, RJ: Dissertação da UFF, Orientadora: Martha Abreu, 2011.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- _____. *O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira*. Debates do NER, ano 9, nº13, Porto Alegre, pp. 97-113, Jan/Jun, 2008.
- SILVEIRA, Leandro Manhães. *Nas trilhas de sambistas e povo de santo: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro. (1905-1950)*. Niterói, RJ: Dissertação da UFF, Orientadora: Laura Antunes Maciel, 2012.
- SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Flavia Fernandes de. *Escravas do lar: As mulheres negras e o trabalho doméstico na corte imperial*. In: FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio; XAVIER, Giovana (orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e da pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.
- TEIXEIRA, Pedro Bustamante. *Do samba à bossa nova: inventando um país*. Curitiba: Editora Appris, 2015.
- TEMPELS, R.C. Placide. *La Philosophie Bantoue*. Éditions de l'Évidence, 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio. 2002.

Fontes Orais

SIMAS, Luiz Antonio. Entrevista concedida em 01 de julho de 2016.

VIOLA, Paulinho. Entrevista concedida em 27 de outubro de 2016.

CLEMENTINA DE JESUS, Depoimento para a posteridade, Museu da Imagem e do Som/RJ. 25/09/1967.

Outras fontes

BLANC, Aldir; BOSCO, João. *Boca de sapo*. Intérpretes: Clementina de Jesus e João Bosco. In: *Clementina e convidados*, EMI Odeon, 1979. 1 CD. Faixa 5.

LOPES, NEI. Depoimento. Repostas concedidas por e-mail nas datas de 14/01/2016, 24/06/2016 e 17/10/2016.

LOPES, Nei; MOREIRA, Wilson. *Tempo de Glória*. Intérpretes: Wilson Moreira e Nei Lopes. In: *O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes*. EMI Odeon, 1985. 1 CD. Faixa 2.

APÊNDICE

Discografia de Clementina de Jesus.

LP ROSA DE OURO - ODEON MOFB 3430/65. Com Aracy Cortes, Clementina de Jesus e Conjunto Rosa de Ouro

01- **Rosa de ouro**

(Hermínio Bello de Carvalho/Elton Medeiros e Paulinho da Viola)

Quatro crioulos

(Elton Medeiros/Joacyr Santana)

Dona Carola

(Nelson Cavaquinho/Norival Bahia/Walto Feitosa)

Pam pam pam

(Paulo da Portela)

02- **Senhora rainha**

(Heitor Villa Lobos/Hermínio Bello de Carvalho)

03- **Ai ioiô**

(Henrique Vogeler/Luiz Peixoto/Marques Porto)

04- **Os rouxinóis**

(Lamartine Babo)

05- **Jura**

(Sinhô)

06- **Escurinho**

(Geraldo Pereira)

Se eu pudesse

(Zé da Zilda)

Nem é bom falar

(Ismael Silva/Francisco Alves/Nilton Bastos)

07- **Sobrado dourado**

(Folclore)

Clementina, cadê você?

(Elton Medeiros)

Benguelê/Boi não berra/Siá Maria Rebolo/Maparema

(Folclore)

08- **Nasceste de uma semente**

(José Ramos)

09- **Bate canela**

(Folclore)

10- **Semente do samba**

(Helio Cabral)

11- **Rosa de Ouro**

(Hermínio Bello de Carvalho/Elton Medeiros/Paulinho da Viola)

LP CLEMENTINA DE JESUS - ODEON MOFB 3463/66.

1. Piedade

(Domínio Público)

- 2. Cangoma Me Chamou**
(Domínio Público)
- 3. Barracão É Seu**
(Domínio Público)
- 4. Tava Dormindo**
(Domínio Público)
- 5. Orgulho Hipocrisia**
(Paulo da Portela)
- 6. Coleção de Passarinhos**
(Paulo da Portela)
- 7. Garças Pardas**
(Zé da Zilda / Cartola)
- 8. Esta Melodia**
(Bubú da Portela / José Bispo "Jamelão")
- 9. Tute de Madame**
(Domínio Público)
- 10. Vinde Vinde Companheiros**
(Domínio Público)

LP ROSA DE OURO 2 - ODEON MOFB 3494/67. Com Aracy Cortes, Clementina de Jesus e Conjunto Rosa de Ouro.

- 1. E a Rosa Voltou**
(Jair do Cavaquinho)
Rosa de Ouro
(Hermínio Bello de Carvalho / Élton Medeiros / Paulinho da Viola)
Quatro Crioulos
(Élton Medeiros / Joacyr Santana)
Cântico à Natureza
(Nelson Matos / José Bispo "Jamelão") Conjunto Rosa de Ouro
- 2. Isso É Que É Viver**
(Pixinguinha / Hermínio Bello de Carvalho)
- 3. Flor do Lodo**
(Ari Mesquita)
- 4. A Harmonia das Flores**
(Pixinguinha / Hermínio Bello de Carvalho)
- 5. Francesa no Morro**
(Assis Valente)
- 6. Palmares**
(Noel Rosa de Oliveira / Anescar do Salgueiro / Walter Moreira)
Psiquiatra
(Élton Medeiros / Zé Ketí)
- 7. Degraus da Vida**
(Nelson Cavaquinho / César Brasil / Antônio Braga)
Mulher Fingida
(Alcebíades Barcelos "Bide" / Cartola)
O Que Será de Mim
(Ismael Silva / Nilton Bastos)
Que Samba Bom
(Geraldo Pereira / Arnaldo Passos)
Só Pra Chatear
(Príncipe Pretinho)
- 8. Dona Maria Devagar**
(Domínio Público)

Clementina Cadê Você

(Élton Medeiros)

Santa Bárbara

(Domínio Público)

9. Mulato Calado

(Wilson Batista / Marina Batista / Benjamin Batista)

10. Minha Vontade

(Chatim)

11. Quem Sabe Um Dia

(Paulinho da Viola)

Rosa de Ouro

(Hermínio Bello de Carvalho / Élton Medeiros / Paulinho da Viola)

LP GENTE DA ANTIGA - ODEON MOFB 3527/68 - Com Pixinguinha e João da Bahiana.

1. Os Oito Batutas

(Pixinguinha / Benedito Lacerda)

2. Yaô

(Pixinguinha / Gastão Viana)

3. Roxá

(Domínio Público)

4. A Tua Sina

(Domínio Público)

5. Elizete no Chorinho

(Pixinguinha)

6. Quê Quê Rê Quê Quê

(João da Bahiana)

7. Mironga de Moça Branca

(Domínio Público)

8. Cabide de Molambo

(João da Bahiana)

9. Batuque na Cosinha

(João da Bahiana)

10. Aí Seu Pinguça

(Pixinguinha)

11. Fala Baixinho

(Pixinguinha / Hermínio Bello de Carvalho)

12. Estácio Mangueira

(Domínio Público)

LP MUDANDO DE CONVERSA - ODEON MOFB 3534/68 - Com Ciro Monteiro, Nora Ney e Conjunto Rosa de Ouro.

1. Lamento

(Pixinguinha / Vinicius de Moraes)

2. Formosa

(Baden Powell / Vinicius de Moraes)

Sacode Carola

(Hélio Nascimento / Alfredo Marques)

Madame Fulano de Tal

(Cyro Monteiro / Cândido Dias da Cruz)

Divina Dama

(Cartola)

Sofrer É da Vida

(Ismael Silva / Francisco Alves / Nilton Bastos)
Risoleta
(Raul Marques / Moacir Bernardino)
3. Mudando de Conversa
(Maurício Tapajós / Hermínio Bello de Carvalho)
4. De Cigarro Em Cigarro
(Luis Bonfá)
Neste Mesmo Lugar
(Armando Cavalcanti / Klécio Caldas)
Bar da Noite
(Haroldo Barbosa / Bidú Reis)
Eu e a Brisa
(Johnny Alf)
5. Se o Carnaval Acabar
(Élton Medeiros / Hermínio Bello de Carvalho / Mauro Duarte)
6. Sabiá
(Maurício Tapajós / Joaquim Cardoso)
Mulato Bamba
(Noel Rosa)
7. Escurinho
(Geraldo Pereira)
Falsa Baiana
(Geraldo Pereira)
Que Samba Bom
(Geraldo Pereira / Arnaldo Passos)
8. Meus Vinte Anos
(Wilson Batista / Silvio Caldas)
Aves Daninhas
(Lupicínio Rodrigues)
Não Te Dói a Consciência
(A. Garcez / Nelson Silva / A. Monteiro)
Castigo
(Dolores Duran)
Não Quero Mais Amar a Ninguém
(Carlos Cachça / Zé da Zilda)
Se a Saudade Me Apertar
(Araulfo Alves / Jorge de Castro)
Saudade Dela
(Araulfo Alves)
9. Leva Meu Samba
(Araulfo Alves)

LP FALA MANGUEIRA – ODEON SMOFB 3568/68 – Com Cartola, Odette Amaral, Nélson Cavaquinho e Carlos Cachça.

1. Enquanto Houver Mangueira
(Roberto Roberti / Arlindo Marques Júnior)
Lá Em Mangueira
(Heitor dos Prazeres / Herivelto Martins)
Mundo de Zinco
(Antônio Nássara / Wilson Batista)
2. Tempos Idos
(Carlos Cachça / Cartola)
Ao Amanhecer
(Cartola)

- Alvorada no Morro**
(Carlos Cachça / Cartola / Hermínio Bello de Carvalho)
- Quem Me Vê Sorrindo**
(Carlos Cachça / Cartola)
- Alegria**
(Cartola)
- 3. Lacrimário**
(Carlos Cachça)
- 4. Saudosa Mangueira**
(Herivelto Martins)
- 5. Sei Lá Mangueira**
(Paulinho da Viola / Hermínio Bello de Carvalho)
- 6. Rei Vagabundo**
(Nelson Cavaquinho / José Ribeiro / Noel Silva)
- A Mangueira Me Chama**
(Nelson Cavaquinho / Bernardo de Almeida Soares / José Ribeiro)
- Sempre Mangueira**
(Nelson Cavaquinho / Geraldo Queiroz)
- Folhas Caidas**
(Nelson Cavaquinho / César Brasil)
- Eu e as Flores**
(Nelson Cavaquinho / Jair do Cavaquinho)
- 7. Sabiá de Mangueira**
(Eratóstenes Frazão / Benedito Lacerda)
- Exaltação à Mangueira**
(Enéas Brites da Silva / Aloísio Augusto da Costa)
- Despedida de Mangueira**
(Benedito Lacerda / Aldo Cabral)

LP CLEMENTINCA CADÊ VOCÊ? – M.I.S. – MIS 013/70.

- 1. Vai Saudade**
(Candeia / David da Portela)
- 2. Deus Vos Salve a Casa Santa**
(Domínio Público)
- 3. Três Corimas:**
Ogum Megê
(Domínio Público)
- Bendito Louvado Ó Ganga**
(Domínio Público)
- Lá no Mato Tem Ganga**
(Domínio Público)
- 4. A Maria Começa a Beber**
(Domínio Público)
- 5. Tomé**
(Domínio Público)
- 6. Sei Lá Mangueira**
(Paulinho da Viola / Hermínio Bello de Carvalho)
- 7. Beira-mar**
(Domínio Público)
- 8. Duas Modas:**
Trancelin
(Domínio Público)
- A Velha do Acarajé**

(Domínio Público)

9. Sereia

(Domínio Público)

10. Cercar Paca

(Domínio Público)

11. A Coruja Comeu Meu Curió

(Domínio Público)

12. A Mangueira é Lá no Céu

(Maurício Tapajós / Hermínio Bello de Carvalho)

LP MARINHEIRO SÓ - ODEON SMOFB 3787/73.

1. Marinheiro Só

(Caetano Veloso)

2. Na Linha do Mar

(Paulinho da Viola)

3. Madrugada

(Antônio Motta / B. Miranda)

4. Sai de Baixo

(Eduardo Marques)

5. Taratá

(Tradicional / Adpt. Clementina de Jesus)

6. Essa Nega Pede Mais

(Paulinho da Viola)

7. Moro na Roça

(Adapt de Tema Popular de Xangô da Mangueira/Jorge Zagaia)

8. Cinco Cantos Religiosos:

Oração de Mãe Menininha

(Dorival Caymmi)

Fui Pedir às Almas Santas

(Tradicional / Adpt. Clementina de Jesus)

Atraca Atraca

(Tradicional / Adpt. Clementina de Jesus)

Incelença

(Tradicional / Adpt. Clementina de Jesus)

Abaluaiê

(Waldemar Henrique)

9. Marinheiro Só

(Caetano Veloso)

Me Dá o Meu Boné

(Padeirinho)

LP CLEMENTINA DE JESUS - ODEON SMOFB 3899/76 - Convidado especial: Carlos Cachaca

1. Pergunte ao João

(Helena Silva / Milton Costa)

2. Incompatibilidade de Gênios

(João Bosco / Aldir Blanc)

3. Olhar Assim

(Paulo da Portela)

4. Ingenuidade

(Serafim Adriano)

5. Defesa

(Mirabeau / Jorge Gonçalves / Vital de Oliveira)

6. A Joelha

(Batelão / Silvio)

7. Não Quero Mais Amar a Ninguém

(Zé da Zilda / Cartola / Carlos Cachça) Intérprete(s): Carlos Cachça

8. Itinerário

(Carlos Cachça) Intérprete: Carlos Cachça

9. Lacrimário

(Carlos Cachça) Intérprete: Carlos Cachça

10. Dois Jongs:

Picapau

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

Carreiro Bebe

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

11. Cinco Cantos de Trabalho:

Os Escravos de Jó

(Milton Nascimento / Fernando Brant)

Alegria do Carreiro

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

Ensaboa

(Cartola)

Peixeira Catita

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

Atividade no Abano

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

12. Lapa

(Domínio Público / Adpt. Clementina de Jesus)

LP CLEMENTINA E CONVIDADOS - ODEON 31C 052422846/79

1. Tantas Você Fez

(Candeia)

Com Cristina Buarque

2. Embala Eu

(Albaléria)

Com Clara Nunes

3. Cocorocó

(Paulo da Portela)

Com Roberto Ribeiro

4. Olhos de Azeviche

(Jaguarão)

5. Boca de Sapo

(João Bosco/Aldir Blanc)

Com João Bosco

6. Laçador

(Catoni/Clementina de Jesus)

7. Assim não, Zambi

(Martinho da Vila)

Com Martinho da Vila

8. Na hora da sede

(Luis Américo/Braguinha)

9. Sonho Meu

(Ivone Lara/Delcio de Carvalho)

Com Dona Ivone Lara

10. Torresmo à Milanese

(Adoniran Barbosa/Carlinhos Vergueiro)

Com Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro

11. Caxinguelê das Crianças

(José Ventura)

12. Papel Reclame

(Nelson Sargento)

LP O CANTO DOS ESCRAVOS - ESTÚDIO ELDORADO 64.82.0347/82 - Com Doca e Geraldo Filme

Todas as Composições são de Domínio Público

1. Canto I

(Tradicional) Doca, Geraldo Filme e Clementina de Jesus

2. Canto II

(Tradicional) Clementina de Jesus

3. Canto III

(Tradicional) Geraldo Filme

4. Canto IV

(Tradicional) Doca

5. Canto V

(Tradicional) Clementina de Jesus

6. Canto VI

(Tradicional) Geraldo Filme

7. Canto VII

(Tradicional) Doca

8. Canto VIII

(Tradicional) Clementina de Jesus

9. Canto IX

(Tradicional) Geraldo Filme

10. Canto X

(Tradicional) Doca

11. Canto XI

(Tradicional) Geraldo Filme

12. Canto XII

(Tradicional) Clementina de Jesus

13. Canto XIII

(Tradicional) Doca

14. Canto XIV

(Tradicional) Geraldo Filme