

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUCIANA LEONARDO DA SILVA

Rosa de ouro:

Luta e representação política na obra de Clementina de Jesus.

Niterói, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ORIENTAÇÃO: PROFESSORA Dra. MARTHA ABREU
CURSO: MESTRADO.

LUCIANA LEONARDO DA SILVA

Rosa de ouro:

Luta e representação política na obra de Clementina de Jesus.

Material apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre Luciana Leonardo da Silva.
Orientador (a):
Profa. Dra. Martha Abreu

Niterói, 2011.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Luciana Leonardo da.
Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus / Luciana Leonardo da Silva. – 2011.
131 f. ; il.
Orientador: Martha Abreu.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.
Bibliografia: f. 109-115.
1. Memória. 2. Identidade. 3. Política (Ciência). I. Abreu, Martha.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 320

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ORIENTAÇÃO: PROFESSORA Dra. MARTHA ABREU
CURSO: MESTRADO.

LUCIANA LEONARDO DA SILVA

Rosa de ouro:

Luta e representação política na obra de Clementina de Jesus.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Carolina Vianna.

Universidade Federal Fluminense.

Profa. Dra. Andrea Marzano.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Profa. Dra. Martha Abreu (orientadora).

Universidade Federal Fluminense.

Niterói, 2011.

Resumo

Se a memória pode ser considerada como narrativa histórica, pode combinar representação e fatos. Se passado pode se tornar um campo de possibilidades a ser interpretado por diferentes grupos sociais, de acordo com seus interesses, as reapropriações do passado – da própria memória – podem ser uma forma de legitimar lutas políticas. O trabalho de enquadramento da memória, enfim, pode ser analisado a partir do investimento político de determinados grupos. Todas as questões acima expostas formam a base de análise deste trabalho sobre a trajetória da cantora Clementina de Jesus, no período entre 1961-1981. Sua trajetória de vida e sua memória podem ser consideradas como uma forma de investimento por parte de grupos políticos que buscavam fortalecer suas próprias identidades.

Palavras-chaves: Memória, identidade e lutas políticas.

Abstract

If the memory can be regarded as historical narrative, can combine representation and facts. If the past can become a field of possibilities to be interpreted by different social groups according to their interests, re-appropriations of the past – the memory itself – may be a way to legitimize political struggles. The working memory framework, in short, can be analyzed from the political investment of certain groups. All the issues outlined above form the basis of analysis of this work on the trajectory of the singer Clementina de Jesus, in the period of 1961-1981. Her life story and her memory can be regarded as a form of investment by political groups seeking to strengthen their own identities.

Keywords: Memory, identity and political struggles.

SUMÁRIO

Agradecimentos	p.7
Introdução	p.8
Capítulo I – As várias interpretações sobre Clementina	p.13
1.1-Clementina cadê você?	p.13
1.2-Rainha Quelé.Clementina de Jesus.....	p.43
1.3-Considerações finais.....	p.53
Capítulo II - O papel da imprensa na construção mito da Rainha quelé.....	p55
.	
2.1-A construção do mito.....	p.62
2.2-Os últimos anos.....	p.73
Capítulo III - Como entender Clementina.....	p82
3.1-Em torno da história cultural.....	p.82
3.2-Memória da escravidão/pós abolição;O protagonismo histórico de Clementina de Jesus.....	p.82
3.3-Repertório.....	p.88
3.4-A carta: Clementina por ela mesma.....	p.94
Conclusão	p.106
Bibliografia	p.109
Anexos.....	p.116

Agradecimentos:

Muitos seriam os agradecimentos deveriam ser feitos, muitas pessoas passaram e me acompanharam neste caminho, alguns ajudando diretamente, outros indiretamente, entretanto todos foram fundamentais para que eu chegasse no final desta etapa. Vale a pena arriscar e destacar alguns deles.

Primeiramente, quero agradecer a minha família, principalmente a mamãe Irene, que sempre apoiou todos os meus sonhos e me possibilitou, através do apoio, carinho e compressão, permitindo a realização de mais um sonho: Obrigada Mãe.

A minha querida vovó Eny, que sempre rezou pelo meu sucesso, deu certo vó!

E ao querido vovô Odilon, que infelizmente não pôde estar presente fisicamente no final desta etapa, mas tenho certeza que está me acompanhando e que sempre estará presente em meu coração.

Aos amigos, principalmente, que compreenderam minha ausência em momentos importantes, mas que nunca deixaram de estar presente nos momentos essenciais de minha vida, principalmente Fernanda e Ana Paula.

À Isabella, que nessa etapa final demonstrou carinho e confiança, impedindo um possível suicídio de minha parte. Muito obrigado amiga, e não se esqueçam: mestrandas unidas jamais serão vencidas.

Ao Felipe, que foi mais que um namorado, foi um crítico, incentivador, amigo, entre outras coisas. Com carinho a atenção me ajudou a passar por este momento tão turbulento e cheio de dúvidas. Obrigado por apenas existir.

A querida orientadora, professora e porque não Guia espiritual Martha Abreu, que no decorrer da graduação me apresentou novos caminhos de reflexão, que contribuíram muito pra minha formação enquanto historiadora, professora e pessoa. Obrigado pelos milhares textos, oficinas, reuniões, tabelas, fichamentos, pelos sorrisos contagiantes, a simpatia, a ética, a confiança em mim depositada, seja como bolsista, seja como orientanda. Agradeço a dedicação e o compromisso que Martha tem com a busca de uma Universidade publica e de qualidade.

E para finalizar, agradeço a minha força de vontade, a minha teimosia e a minha obsessão por buscar sempre o melhor. E que esta busca não para por aqui, é apenas a primeira etapa que terminou, e que venham novos desafios.

INTRODUÇÃO.

O Projeto de analisar a trajetória de vida de Clementina de Jesus (1901-1987) vem de encontro com minha trajetória acadêmica. Durante minha graduação trabalhei com questões relacionadas à música com o projeto intitulado: “*Questões raciais na canção popular II: histórias e memórias*”, sob a orientação da professora Martha Abreu. Neste projeto ampliei meus conhecimentos sobre a música e seu campo de possibilidades dentro da história.

No ano de 2007, tive a oportunidade de ampliar meus conhecimentos sobre diversas manifestações populares de herança negra no projeto intitulado: “*Jongos, Calangos e Folias: música negra, memória e poesia*” sobre a coordenação das professoras Hebe Matos e Martha Abreu. Neste projeto, que teve a participação de diversos jovens pesquisadores, pude conhecer e entrar em contato com manifestações culturais que remetiam diretamente à memória da escravidão no sudeste: jongos, calangos e folias. Vim a descobrir, com a pesquisa de mestrado, que todas estavam presentes no repertório de Clementina de Jesus gravados entres os anos de 1965-1979. O jongo é uma dança em roda com tambores, os calangos, uma música que animava os bailes rurais com sanfona e as folias, a reunião de grupos de devotos dos Reis Magos, com cantos e símbolos devocionais, que percorrem várias localidades em épocas próximas ao natal. Em comum, as expressões tinham a marca dos versos e dos desafios, são expressões culturais dos descendentes da última geração de escravos do sudeste, especialmente do Rio de Janeiro.

No final de 2007, apresentei minha monografia de conclusão no curso de história intitulada: “*Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus.*” Este trabalho tinha como objetivo demonstrar como a música pode ser um campo de possibilidade, principalmente no que diz respeito à luta política e a resistência no período de ditadura militar. A partir de uma breve contextualização acerca do período, procurei mostrar como vários artistas, principalmente na área da música, protestaram em oposição ao regime através de suas composições.

No ano de 2008, ingressei na equipe de capacitação do projeto Pontão de cultura do jongo/ caxambu, em parceria com a Universidade Federal Fluminense e o IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), sob a coordenação da professora Elaine Monteiro. Neste projeto, ministrei, ao lado de outros pesquisadores, a oficina: Memória, história e patrimônio cultural nas comunidades jongueiras das regiões

do sul fluminense, noroeste do estado do Rio de Janeiro e norte do estado de São Paulo. A partir desta oficina, descobri que a figura de Clementina era importante para outro grupo social: os jongueiros. Não é a toa que a cantora foi homenageada no VI Encontro de Jongueiros, na cidade de Valença e citada em vários pontos de jongo. O resultado destas oficinas foi o lançamento de um livro intitulado: *Pelos caminhos do jongo/caxambu: História, Memória e Patrimônio*, em que fui autora do artigo: “*A construção do Patrimônio: memória e História Oral- Memória do jongo*”.

Diante das experiências adquiridas na graduação, foi possível constatar a importância do estudo da trajetória de vida da cantora Clementina de Jesus. O projeto de mestrado recebeu o título de: “*Não Vadea Clementina, Fui feita para Vadear Luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*”.

O recorte histórico desta dissertação é o período militar mais precisamente no final da década de 60 e início da década de 70. Este período foi marcado pelo golpe militar de 1964, que paralisou as reivindicações de trabalhadores urbanos e rurais, estudantes e intelectuais, além de cessar direitos civis e políticos. Entretanto, este período também é marcado pela afirmação da indústria cultural, pelo crescimento do movimento negro e, na música, pela eclosão/ expansão de diversos gêneros musicais como a Bossa Nova, o Tropicalismo, a Jovem Guarda entre outros. Neste panorama, nacional, emerge a figura de Clementina de Jesus, mulher de pele negra, descendente de escravos, que com seus 61 anos cantava jongos, lundus, sambas de partido-alto e músicas católicas.

Clementina é inserida no cenário musical brasileiro através do produtor Hermínio Belo de Carvalho, personalidade que acompanhou de perto a história da música popular brasileira (MPB). Em 1964, Clementina sobe pela primeira vez no palco no espetáculo *O Menestrel* coordenado por Hermínio. Em 1965, no lançamento do show *Rosa de Ouro*, que a cantora ascendeu no contexto musical e cultural brasileiro.

O impacto que Clementina causou com seu desempenho no palco, colocou a intérprete no rol das grandes cantoras brasileiras, além de representar, para os críticos musicais e meios de comunicação, a parcela de nossa identidade afro-brasileira. A criação deste símbolo dialogava com a experiência de vida da cantora, que, desde criança, transitava no universo cultural de descendentes de escravos da região de Valença. As memórias da infância de Clementina não faziam parte apenas de seu grupo familiar. Clementina conjugava em sua memória, a partir da música, lembranças da

época do cativo. Com essas lembranças Clementina seria alçada a ícone da história de um grupo, uma história pouco contada e negligenciada.

E foi a partir da biografia de Clementina, especialmente de suas lembranças, que busquei centrar minha análise. Clementina proporcionou uma releitura da trajetória de descendente de escravos na cidade do Rio de Janeiro.

A partir das informações citadas entende-se que por outro lado, estudar o mundo musical negro e popular poderá ser um bom caminho para se estudar a participação política de setores pouco visíveis no mundo da política formal. O campo musical se tornou um dos importantes espaços de atuação de músicos negros, como já indicaram as pesquisas de Martha Abreu sobre Eduardo das Neves, Gabriela Buscácio sobre Candeia e Luiza Mara sobre os Oito Batutas. A música pode ser entendida como armas de protesto, identidade, afirmação étnica, crítica social e luta política, como já assinaram Napolitano, Gilroy, dentre outros.

Segundo Paul Gilroy, a trajetória do movimento negro perpassou o campo musical. O compartilhamento de experiências desde o período escravista fez com que a música torna-se um elemento fundamental da cultura política negra¹. Esta se torna uma representação direta da vontade dos escravos. Para ele a música pode revelar outros aspectos fundamentais, já que:

*“Examinar o lugar da música no mundo do atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações que a sustentam”.*²

A música tornou-se instrumento de uma cultura política negra, representou um elemento de auto-afirmação étnica que colaborou para o fortalecimento dos negros enquanto comunidade. E de que forma estas questões estão presentes dentro do universo musical de Clementina de Jesus? Para essas respostas, pretendo discutir sua trajetória

¹ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro, modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro UCAM/ED. 34, 2001.

² Idem, op. cit. Pp. 159.

profissional, infância, seus laços de amizade, seu repertório e os espaços onde atuou após sua chegada ao Rio de Janeiro. A trajetória de vida da Clementina também se relaciona com o processo de migração das populações negras do interior do estado do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais para a então capital do Brasil, em busca de melhores condições de vida e de exercício da liberdade recém adquirida. Em diálogo com a trajetória da cantora, diferentes grupos artísticos e políticos irão disputar os significados de sua obra e espetáculo.

A dissertação será dividida em três capítulos: o primeiro procurará apresentar pra o leitor a trajetória pessoal e profissional da cantora. A fonte que irei utilizar será a biografia intitulada: *Clementina cadê você?* lançada no ano de 1988, escrita por um conjunto de pesquisadores (Adriana Bevilaqua, Idemburgo Frasso, Lia Calabre e Maria Tereza Martins) e editada pela FUNARTE. Além da apresentação da biografia da cantora, esse capítulo busca fazer análise de dois livros memorialistas produzidos sobre a cantora no período de sua carreira e após sua morte. A primeira obra intitulada *Clementina cadê você?*, utilizado como base do primeiro capítulo, e segundo, intitulado *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*, lançado em 2001, ano de comemoração do centenário da cantora. O livro foi editado pela editora Valença. Meu objetivo é a partir das duas obras fazer uma análise sobre a reconstrução da imagem de Clementina, ou seja, perceber como esses autores irão contar a história da cantora, quais momentos irão privilegiar, o que será omitido, qual o objetivo das obras, se queriam apenas homenagear ou queriam contar algo mais profundo e detalhado sobre a carreira da cantora?

O segundo capítulo tem como objetivo apresentar a partir de recortes de jornais, como a mídia torna-se elemento de construção do ícone de luta e representação de uma cultura negra baseada nas raízes africanas atribuída a Clementina de Jesus. As fontes foram encontradas em dois arquivos, a biblioteca da FUNARTE e o Museu da Imagem e do Som. A partir dessas reportagens pretendo demonstrar como a mídia, assim como os memorialistas vão eleger Clementina como um símbolo de uma cultura negra carregada de influências africanas.

A proposta do terceiro capítulo será a análise mais detalhada da biografia da cantora, destacando como a trajetória da cantora pode ser considerada semelhante à de diversos libertos que no período pós abolição criaram estratégias de sobrevivência principalmente na capital, Rio de Janeiro. Além disso, o objetivo desta parte do capítulo é demonstrar a multiplicidade da trajetória de Clementina. Em outro momento, farei uma breve análise do repertório da cantora (1965-1979) com o intuito de compreender como

este também foi um elemento importante na construção do ícone. As gravações de certos gêneros musicais pela cantora irão reforçar a idéia de representação de cultura negra autêntica com a influência de raízes africanas. Para finalizar este capítulo, analisarei uma carta redigida por Clementina em 1979, ao então Ministro da Previdência Social Jair Soares, solicitando a aposentadoria. Esta carta tem como objetivo compreender a figura de Clementina como sujeito ativo de sua história e não mero elemento utilizado por estudiosos e a mídia.

Capítulo 1- As várias interpretações sobre Clementina.

Este capítulo apresenta duas propostas. A primeira é fornecer ao leitor algumas informações básicas sobre a trajetória de Clementina de Jesus. Na composição desta parte do capítulo utilizei sistematicamente o trabalho dos pesquisadores Adriana Magalhães Bevilaqua, Idemburgo Frasso Felix, Lia Calabre e Maria Tereza de C. Martins, intitulado *Clementina cadê você?*. A edição da obra foi da Funarte e financiamento pela LBA (Legião Brasileira de Assistência), último local onde a cantora trabalhou em fevereiro de 1987. O lançamento do livro estava inserido nas comemorações dos 100 de abolição da escravidão promovida pelo Governo Federal, juntamente com o MINC (Ministério da Cultura).

A segunda proposta deste capítulo é analisar as duas obras produzidas sobre a cantora Clementina de Jesus. A primeira obra, já citada acima: *Clementina cadê você?* e a segunda obra foi lançada no centenário da cantora, em 2001. A secretaria de Cultura de Valença lançou o livro *Rainha Quelé*, com textos biográficos e críticos de Lena Frias, Nei Lopes, Hermínio Belo de Carvalho e Paulo César de Andrade, sob a organização do Produtor Heron Coelho.

No decorrer deste capítulo poderemos entender a partir dessas duas obras e da própria trajetória da cantora, como foi construído o ícone de luta e de uma visão de cultura negra ou afro brasileira. Ou seja, quais os fatos de sua vida mais valorizados pelos autores? Qual o perfil de Clementina que se quer divulgar? Que identidade musical se quer atribuir à cantora? Qual o papel de Clementina?

1.1 - Clementina cadê você?

A primeira obra a ser utilizada neste capítulo, com o objetivo de apresentar dados biográficos sobre a cantora será a biografia intitulada: *Clementina cadê você?* (1988). Pretendo evidenciar as estratégias dos autores para construção da imagem de Clementina como um almejado símbolo de uma cultura afro brasileira.

A obra possui 139 páginas, incluindo anexos, na capa há uma foto de Clementina sobre um fundo azul. Na contracapa do livro, aparece o nome do presidente da República José Sarney, do ministro da Previdência e Assistência Social Renato Archer, do ministro da Cultura Celso Furtado, do presidente da LBA Marcos Vilaça e do presidente da Funarte Ewaldo Correia Lima. Os nomes dessas personalidades se fazem

necessários já que a obra é editada por um órgão do governo, a FUNARTE, e tem o apoio do MINC (Ministério da Cultura).

Na abertura do livro, há um desenho da igreja de Santo Antônio de Carambita, localizada em Valença. A igreja é um elemento importante na biografia de Clementina, porquanto marca a religiosidade da cantora. As ilustrações foram feitas por Reginaldo Martins. Após esta página há um texto dos autores em agradecimento aos colaboradores do projeto:

“Nossos sinceros agradecimentos a todos os depoentes que por suas informações contribuíram decisivamente para a realização do trabalho. Nossa gratidão a Elton Medeiros, Hermínio Belo de Carvalho e Sérgio Cabral que nos permitiram a utilização de seus arquivos particulares. Não poderíamos deixar de citar a professora de música Regina Meireles Santos por seus esclarecimentos acerca dos ritmos afro-brasileiros. E ainda, aos funcionários da oficina de pesquisa, fitoteca e Arquivo Almirante do Museu da Imagem e do Som (MIS), e do Departamento de Música da Televisão Educativa (TVE)- Funtevê. Os autores.”³

A partir desse agradecimento, podemos perceber que as fontes utilizadas para a construção da obra foram entrevistas e o arquivo pessoal de personalidades ligadas à cantora. Elton Medeiros trabalhou com Clementina no espetáculo Rosa de Ouro, inclusive é autor da música que dá título ao livro; Hermínio Belo foi uma espécie de empresário da cantora, além de tê-la “descoberto”, e Sérgio Cabral acompanhou de perto a trajetória de Clementina. Os pesquisadores da biografia também consultaram uma especialista em música e os arquivos institucionais, tanto do MIS, quanto da TVE.

A equipe de realização da obra foi dividida em: idealização do projeto que foi feita por Hermínio Belo de Carvalho (Produtor Cultural e Diretor da FUNARTE) e Irapoan Cavacanti de Lira (Representante da LBA, financiadora do projeto). A supervisão do projeto ficou sob a responsabilidade de Solange Amaral e Paulo da Costa Martin, ambos da LBA. O texto e a pesquisa foram feitos por quatro pesquisadores: Adriana Bevilaqua, Idemburgo Frasso Felix, Lia Calabre de Azevedo e Maria Tereza Martins. Ao pesquisar sobre os autores, nenhum parece ter tido uma relação direta com Clementina, parece que esses foram contratados pela FUNARTE e pela LBA para realizar a pesquisa. A consultoria e introdução foram feitas por Myriam Lins de Barros, o projeto gráfico por Ruben Fernandes e Mauro Carvalho (LBA), a produção e edição foram feitas pela Fundação Legião Brasileira de Assistência (LBA). O interesse desta

³BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp4.

instituição em financiar a obra se deu pelo fato de Clementina ter prestado serviços à instituição no final de sua carreira no ano de 1987. A instituição trabalha com pessoas de idade. A distribuição e divulgação foram realizadas pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Os textos do livro parecem ter sido escritos em conjunto, não há especificação dos autores em cada capítulo.

Na apresentação do livro, os autores contextualizam a obra. A pesquisa teve início em maio de 1987 e deveria durar seis meses. O acervo oficial da cantora foi encontrado no Museu da Imagem e do Som e na TVE. Entretanto, os autores deixam clara a importância dos depoimentos de amigos próximos da cantora para a reconstrução de sua vida. Eles destacam ainda o falecimento da cantora no meio da pesquisa (Clementina faleceu em julho de 1987), prejudicando assim a mesma.⁴ Após a apresentação há a logo do Programa Nacional do Centenário da Abolição da escravidão. Este programa foi criado pelo governo federal em parceria com o MINC (Ministério da Cultura) como o objetivo de comemorar o centenário da escravidão, financiando pesquisas ligadas ao tema entre outras ações. Antes do prefácio há um texto escrito por Milton Nascimento, que foi publicado em uma das contra - capas do disco de Clementina de Jesus. O LP em questão era *Clementina* (1976), e o texto dizia:

*“Salve os séculos, as tribos, os gritos, toda a existência de uma raça, lançada como cinema pela voz de Clementina. Ela repousa em seu colo a música que Nina com amor que só as velhas amas sofreram, ou da menina que caminha para os seus treze anos. Teria um livro inteiro para começar a falar sobre a beleza dela. Mãe, que trabalho!”*⁵

O prefácio foi escrito por Hermínio Belo de Carvalho, produtor musical, e recebeu o nome de Rainha Quelé. Hermínio Belo de Carvalho é uma figura importante para entender a trajetória profissional de Clementina. Ele acompanhou de perto a história da Música popular brasileira (MPB). Filho caçula de uma família de oito filhos teve contato com o cenário musical carioca ainda garoto. Sua juventude foi marcada por encontros com grandes artistas da MPB, como Cartola, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Elizeth Cardoso, entre outros. Além disso, Hermínio dirigiu shows como Seis e Meia, O Menestrel, escreveu letras, inclusive para o espetáculo Opinião e continua sendo considerado um expoente importante do meio musical brasileiro.⁶

⁴, BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp5.

⁵ Idem, op. cit. Pp7.

⁶ Idem, op. cit. Pp62.

O texto começa com a convocação para a missa de 7º dia da cantora, que seria realizada no Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro. A justificativa para a escolha do local foi o fato de Clementina ser devota de Nossa Senhora da Glória e sempre frequentar a festa da igreja, além de a igreja representar, na obra, o início do fenômeno musical Clementina de Jesus. Hermínio faz questão de destacar essa religiosidade da cantora, ligada ao catolicismo. Entretanto, os elementos ligados à cultura afro-brasileira também estão presentes na narração do produtor e no decorrer de toda a obra. A religiosidade de Clementina será um dos elementos fundamentais para a construção do ícone. Para Hermínio a religiosidade de Clementina transitava entre o catolicismo e os cultos afros descendentes:

“(...) E devota desfiadora de terço, embora com o peito grafitado pelo lanho com que seus ancestrais africanos fecharam seu corpo às mazelas do mundo e às mesquinhas e torpezas e vilanias que são muito próprias desse animal chamado homem (...)”⁷

Hermínio descreve no prefácio o primeiro encontro com a cantora, no mesmo Outeiro da Glória, onde, naquela data, seria celebrada sua missa de 7º dia. Contudo, esta descrição parece ser uma comparação com a Santa Ceia, em que Clementina seria a representação de uma “Santa Senhora” e os apóstolos seriam seus parceiros musicais:

“(...) Formando ali uma espécie de Santa Ceia onde ela imperava Senhora, distribuindo aos apóstolos batuqueiros o pão e o vinho em forma de empadinhas e pastéis e coxinhas de galinhas cuidadosamente arrumadas em uma cesta (...)”⁸

Podemos perceber que a religião perpassa toda a vida de Clementina, desde sua infância até sua fase adulta, influenciando inclusive sua carreira musical. A ideia de “sincretismo”, levantada tanto por Hermínio Belo, quanto pelos autores da obra, parece estar mesmo presente na vida de Clementina. Mas ela certamente não chamava de sincretismo. O termo sincretismo é atribuído a religiosidade da cantora pelos autores do livro e o próprio Hermínio.

O texto segue com o desabafo do autor em relação à reação da igreja católica quanto ao pedido de todos comparecerem de branco ao evento. Hermínio parece ter publicado um anúncio que provocou a reação imediata da igreja católica. Podemos perceber no trecho abaixo:

⁷BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp9.

⁸ Idem, op. cit. Pp9.

“O anúncio publicado na véspera da missa desagradou às autoridades eclesíásticas. E logo recebo um telefonema: sua Eminência Reverendíssima o Cardeal estranhara a ênfase na cor branca, que poderia estar camuflando a indução que aos seus sentidos lhe parecia mais do que óbvia: um ritual umbandista acolchetado no ato Litúrgico⁹.”

A partir deste momento a narrativa do autor passa a descrever como Clementina sempre fora alvo do preconceito, pelo fato de a cantora ser negra e carregar uma parte da ancestralidade africana presente no povo brasileiro, segundo Hermínio:

“Ela representava, antropológicamente, o elo perdido de uma cultura fragmentada, claramente regeneradora das poderosas raízes africanas de que era portadora. Esse africanismo jorrava caudaloso e inestancável nos terreiros onde o baticundum dos negros eram morcegos esvoaçando a insônia dos feitores de casas Grandes que não podiam trancafiar as vozes das senzalas. A tardia decretação da alforria artística de Clementina recebeu a chancela de uma jurisdição cultural.”¹⁰

O trecho acima citado talvez justifique o fato de alguns capítulos da biografia terem recebido nomes derivados de palavras africanas e a mesma ter sido lançada na comemoração do centenário da abolição da escravatura, no ano de 1988.

Ao final do prefácio, Hermínio, a meu ver, justifica a produção da obra e a importância desta para a história da música popular brasileira. O prefácio termina da seguinte maneira:

“Se Clementina e Pixinguinha não tiveram suficiente compreendidas em vida a gama de códigos que emitiram para a nossa cultura 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.”¹¹

A introdução foi escrita pela socióloga Myriam Lins de Barros, que trabalha com temas ligado à família, velhice, história de vida, memória, gênero e geração. Esses temas irão aparecer no decorrer da obra. O tema principal da introdução parece ser a música. A autora destaca que a música sempre esteve presente na vida de Clementina, desde sua infância, *“ouvindo a mãe cantar enquanto trabalhava e tendo, ao lado, o pai na viola (...)”¹²*, com os amigos e companheiros da casa de samba; no trabalho;

⁹BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp9.

¹⁰Idem, op. cit. Pp.10.

¹¹ Idem, op. cit. Pp10.

¹²Idem, op. cit. Pp15.

enquanto lavava a louça; nas festas religiosas, como a do Outeiro da Glória. Esta festa, que marca definitivamente a vida pessoal e musical de Clementina. Enfim:

*“a música está com Clementina desde sua infância, faz parte de seu cotidiano. A música que é aprendida e cantada, a música criada não é vivida sozinha. Com o grupo familiar Clementina convive com um passado que não é parte apenas da memória daquela família, mas de uma comunidade maior.”*¹³

Esse trecho demonstra como a música e o jeito de cantar de Clementina podem ser elevados à marca de uma identidade de um grupo. E de que grupos estaríamos falando? O jeito de cantar e a música fazem parte da identidade de descendentes de escravos, que nesse contexto de lançamento do livro (Centenário da Abolição), são valorizados como símbolos de luta pelo reconhecimento e contra o racismo ou de uma brasilidade. Essas idéias de certa forma são defendidas pelos idealizadores da obra.

Outra questão presente nesta introdução era a questão de gênero relacionada ao trabalho, no caso de Clementina a profissão de doméstica. Para a autora:

*“A vida do trabalho é, muitas vezes, uma continuidade desta mesma face feminina: cozinhando, lavando e passando, não apenas em suas casas, mas nas casas dos patrões. Novamente domésticas novamente cercadas pela idéia de que a mulher só é reconhecida por essa face interna e caseira.”*¹⁴

Este trecho demonstra a preocupação dos autores da obra de apresentar esta face da identidade de Clementina. Mulher, negra, que trabalhou boa parte de sua vida como empregada doméstica, profissão muito comum entre as mulheres negras no período pós-abolição. E por último, mas não menos importante a questão da velhice, que pode ser conjugada pela importância da tradição oral e pela visão preconceituosa de uma sociedade que enxergaria a velhice como algo negativo. O objetivo da autora talvez seja valorizar o papel dos velhos em uma sociedade. Não podemos esquecer que uns dos financiadores da obra é justamente uma instituição que dava assistência à terceira idade e na qual Clementina trabalhou durante a velhice (LBA). Talvez tenha sido essa a razão da autora destacar a ideia de que:

*“Convivendo com a abrangência da velhice e dominância da representação da velhice como etapa de vida desvalorizada e sem função social, onde a noção de passado está sempre submetida à de progresso, existem áreas, em nossa sociedade, em que a velhice é vista como guardiã da tradição do grupo.”*¹⁵

¹³BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?* Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp15.

¹⁴ Idem, op. cit. Pp16.

¹⁵ Idem, op.cit. Pp.17.

O capítulo 1, cujo nome dado foi Mulúduri¹⁶ descreve o local de nascimento de Clementina. A cantora teria nascido em 1901, em Carambita, bairro que se situa a 2 km do centro da cidade de Valença, no estado do Rio de Janeiro. Segundo sua certidão de batismo, era filha de Amélia Laura de Jesus e Paulo Baptista de Araújo Leite. Sua mãe, dona Amélia, parecia ser filha de escravos domésticos. Segundo depoimento dado por Clementina no MIS (Museu da Imagem e do Som) em 16/05/1987, seus avós eram *”mucamos, tratavam dos filhos da sinhá”*¹⁷. No tempo da escravidão, possivelmente, trabalhavam nas fazendas de café de Valença. Os pais (avós paternos) de seu Paulo pareciam ser pretos forros, e segundo Clementina, sua avó era “mineira”, no sentido de vir da Costa da Mina, na África. Clementina teria sido batizada em 25 de agosto de 1901, na igreja de Santo Antônio de Carambita.¹⁸

Essas informações sobre a possível ancestralidade africana de Clementina será legitimada pelos autores através dos depoimentos da cantora. Esta estratégia será utilizada em todos os capítulos do livro, ora são depoimentos da própria cantora e ora são de pessoas ligadas a ela. Um exemplo é o depoimento de Clementina dado no ano de 1967 para o MIS, em que a cantora dizia a importância de córrego que passava ao lado de sua casa e da linha de trem.¹⁹ Além da descrição geográfica do local de nascimento, destaca-se a formação católica da cantora, que fora batizada na Igreja de Santo Antônio do Carambita, e o gosto da cantora por festejos religiosos, marcada no seguinte trecho:

*”freqüentando as festas de Santo Antônio, Clementina adquiria o gosto pela animação, o costume de assistir à primeira missa e depois entrar na festa. Hábito que conservaria nos festejos de N. Sra. da Penha, de São Jorge e de N.Sra. da Glória, mais tarde, na capital.”*²⁰

Ainda neste capítulo, os autores destacam esta possível ancestralidade escrava de Clementina, informando a ascendência dos pais da cantora. Esta, que segundo depoimento da cantora, indicaria que os pais de sua mãe seriam empregados de uma sinhá (termo utilizado pela cantora) e seu Paulo, pai da cantora, era filho de uma

¹⁶ Significa herdeira em língua congo.

¹⁷ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp19.

¹⁸ Idem, op. cit. Pp20.

¹⁹ Idem, op. cit. Pp19.

²⁰ Idem, op. cit. Pp20.

“mineira, era lá de Mina mesmo, Lá da África, Mina da África.”²¹ Mina seria uma região do interior da África onde havia comércio de escravos negros.²²

Contudo, há falta de uniformidade das informações existentes, pela carência de registros, tais como: data de falecimento dos avôs paternos e maternos, nome cristão ou de batismo dos falecidos, condição social (escravos ou libertos) procedência (de que partes da África vieram ou do Brasil), nome do possível proprietário e local do sepultamento. A ausência dessas informações dificulta a exata identificação da ancestralidade da cantora, entretanto, o local de moradia dela aponta fortes indícios de que de fato Clementina é descendente de escravos. A região conhecida como Vale do Paraíba, durante os anos 1830 e 1840, tinha uma grande população de africanos banto, que formavam então cerca de 90% da população cativa dos municípios de Bananal, Pirai, Valença, Vassouras, Paraíba do Sul, entre outros.²³

Além disso, vários estudos têm se dedicado à análise da diferenciação dos povos africanos, dada a importância desta questão para o entendimento das vivências escravas. A dificuldade em se identificar os grupos étnicos na sociedade escravista parte da diversidade das designações atribuídas, que podem diferir de uma região para outra e até mesmo, de um período para o outro. A designação da procedência de escravos segue alguns critérios como portos de embarque e características culturais, como por exemplo, a língua.²⁴ Nenhuma dessas designações são indicadas pelos autores da obra, sendo assim impossível identificar os avôs paternos da cantora como oriundos da região de Mina.

No decorrer deste primeiro capítulo, os autores descrevem a infância de Clementina em Valença. Quando estava ao lado da mãe, a menina aprendia as canções cantadas pelos seus avôs. Os autores da biografia acreditam que: “*Clementina nesses momentos, fazia-se atenta aos jongsos, incelências e cantos de trabalho reproduzidos pela voz forte de sua mãe, aprendendo naturalmente, a cantoria de seus ancestrais.*”²⁵

²¹BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*, Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.20.

²² MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1935. Pp.80.

²³ <http://www.historia.uff.br/jongsos/>.

²⁴ SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da Cor: Identidade Étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

²⁵BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*, Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp. 21.

Nesse trecho, a ancestralidade africana estava presente nas melodias aprendidas com seus pais durante a infância, transformando a menina, em “*Mulúduri*”, ou seja, herdeira de uma memória da escravidão, segundo os autores da obra.²⁶

Qual seria essa memória da escravidão? A escravidão teria uma memória homogênea? Clementina seria a única representante dessa memória? Essas questões não são respondidas pelos autores, que apenas constroem essa ideia de memória da escravidão baseada nessa ascendência da cantora e do seu contato com essas possíveis raízes africanas, representadas pelo núcleo familiar.

Ao final do capítulo, os autores descrevem a mudança da família de Clementina para o Rio de Janeiro, por volta de 1910, por motivos financeiros. De acordo com os depoimentos dados por Clementina para a produção do livro, dona Amélia, era zeladora da capela de Santo Antônio de Carambita e seu Paulo era carpinteiro e pedreiro. Essas atividades não foram suficientes para manter o sustento da família, que era composta pelo casal, e pelos filhos Joaquim (filho mais velho), Pedro e Clementina (a caçula da família). Por esse motivo, no ano de 1910, a família veio tentar a vida na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Clementina, em depoimento dado ao MIS em 25/09/67: “*Nós viemos para Jacarepaguá (...). Ai meu pai vendeu tudo. Vendeu até a galinha a 200 réis cada uma, meia dúzia de ovos por um tostão (...). E com o dinheirinho que juntou, embarcamos pra cá.*”²⁷

“Cantos negros” é o título do segundo capítulo. Esse título pode ser justificado a partir da oralidade, ou seja, a partir dos conhecimentos aprendidos na infância e no decorrer de sua juventude, uma vez que Clementina irá compor seu repertório com os chamados “cantos negros”, definição dada pelos autores da obra. Os cantos descritos neste capítulo são os jongos, batucada, partido alto, lundu, pontos (termo dos autores) e incelência ou excelência (termo dos autores).

Os autores irão fazer uma breve descrição de cada canto utilizando referências bibliográficas como: Maria de Lourdes Borges, no livro *O jongo*; Marília Barbosa e Oliveira Filho, no Livro *Silas de Oliveira*; Valéria Fernandes, no artigo *O jongo no Rio de ontem e hoje*; Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* e Mario de Andrade em *Pequena História da Música*. Logo em seguida, apresentarão uma música

²⁶ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp20.

²⁷ Idem, op.cit. Pp21.

do repertório da cantora para legitimar esta herança ancestral.²⁸ A letra de cada música foi retirada dos LPs gravados por Clementina durante sua carreira.

O primeiro canto será o jongo com que, certamente, Clementina teve contato na infância, até porque Valença foi uma área de incidência do jongo. Ao passar sua infância em Valença, de alguma forma, Clementina teve contato com o jongo, já que esta manifestação cultural é realizada por descendentes de escravos e os pais de Clementina provavelmente eram descendentes de escravos, assim como a cantora. O jongo, escolhido pelos autores, foi gravado pela cantora no LP: *Clementina cadê você?* (“1970): ”*Cercar paca*”.

*“Eu quero
Cercar paca meu mano
Na ‘tria’ aqui passa cotia
cachorro que ‘enguli’ osso
Ora veja só
E por que sabe que se fia.”*²⁹

Após a apresentação da letra há uma breve descrição do que é o jongo, utilizando novamente a estratégia dos depoimentos. Neste caso foi o sambista Aniceto do Império Serrano: “*O jongo é uma dança religiosa. È das almas santas e benditas (...)*”³⁰

A capoeira também parecia estar presente no repertório da cantora, marcando a influência de seu Paulo (pai da cantora). A canção fora gravada no LP *Clementina de Jesus* (1976); “*O Pica-pau*”.

*“Oi picapau, picapau
Que demanda tem com baraúna.”*³¹

Entretanto, é necessário destacar que na área de Valença e em todo o interior do estado do Rio de Janeiro não há registro de capoeira. Seria pouco provável seu Paulo ser capoeirista da cidade de Carambita.

²⁸BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp23.

²⁹ Idem, op. cit. Pp23

³⁰Idem, op. cit. Pp24.

³¹Idem, op. cit. Pp24.

Prosseguindo com a descrição dos gêneros, a batucada, pernada carioca, ou samba duro estava presente no LP *Clementina, cadê você?* (1970), na faixa “*A coruja comeu meu curió*”.

“*A coruja comeu meu curió*

Olha meu curió cantadô

A coruja comeu meu curió

Olha meu curió cantadô “³²

O partido-alto também estava presente no repertório da cantora. O LP *Clementina de Jesus* (1976), a canção, *Incompatibilidade de Gênios*, em que Clementina e João da gente versam durante 7 minutos livremente é uma representação deste gênero musical na obra da cantora. Além desses cantos, ainda estão no repertório de Clementina, os Lundus. O lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens brancas e negras, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Situado, pois, nas raízes de formação dos nossos gêneros afros, processo que culminaria com o advento do samba, o lundu foi originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só se fixando como canção no final do século XVIII. Os cantos de trabalhos e pontos, não especificados pelos autores, marcam o repertório da cantora.³³

A soma desses gêneros musicais permite aos autores fortalecer a ideia de que a memória de Clementina seria um acervo importante para a cultura negra.³⁴ As músicas escolhidas pelos autores para compor este capítulo são justamente as que indicam a importância da memória da cantora na formação de seu repertório. Todas as músicas tendem a representar os chamados “cantos negros” e por isso vêm acompanhadas de uma explicação sobre cada gênero, legitimando assim o repertório da cantora.

O capítulo três, Vale do Marangá, dá continuidade à trajetória pessoal da cantora, e narra a chegada de Clementina ao seu novo destino: Jacarepaguá. Quando chegou ao Rio de Janeiro, Clementina ainda era menina, tinha entre oito e nove anos e apesar de ser muita menina, ainda conservava em sua memória as boas lembranças do tempo em que viveu em Valença. A ideia de conservação de uma memória da

³² BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp25.

³³LOPES, Nei. O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de janeiro: Pallas,1992.

³⁴Idem, op. cit. Pp27.

escravidão vinda da experiência vivida em Valença é um argumento recorrente em toda a narrativa da obra.

Prosseguindo o capítulo, a família da cantora foi morar em uma nova residência, que ficava localizada na Praça Seca, zona oeste da cidade, provavelmente na Rua Barão, nº54. Essa casa era do irmão de seu Paulo, Tio Florentino, que já deveria ter migrado.³⁵ Na capital, dona Amélia era doméstica e seu Paulo tornou-se zelador de uma escola localizada no bairro do Campinho. Na infância no Rio de Janeiro, Tina (apelido da cantora) brincava nas ruas do bairro com a companhia de Josefa, filha do seu Cartolinha, morador da chácara frontal à casa da menina.³⁶ Além das eventuais brincadeiras de criança, Tina adorava cantar. Era sempre convidada a cantar em frente à barbearia de Seu José, que apelidou a menina de Quelé, pois já existia uma Clementina no bairro.³⁷

Naquele contexto, a nova residência de Clementina estava situada no subúrbio da capital. Os autores, a partir de Lima Barreto no livro *Clara dos Anjos*, fazem uma descrição poética dessa região do Rio de Janeiro.³⁸

Entretanto, seria importante destacar que este processo de migração do interior do Rio de Janeiro para capital não foi realizado somente por Clementina. A ocupação dos morros cariocas, a baixada fluminense e zonas rurais no início do século XX foi feita por esta população afro descendentes, que depois de 1888, com a inserção da mão de obra imigrante buscou na capital da República outras formas de prosperar (foi o caso do pai de Clementina, seu Paulo).

Clementina iniciou seus estudos em uma escola particular, onde era bolsista, no final da Rua Barão, no mesmo bairro que residia. Entretanto, as despesas foram aumentando e dona Amélia teve que trabalhar mais para colaborar com as despesas da casa. Clementina, com a ausência da mãe, foi estudar em regime de semi- internato. O nome da instituição era orfanato Santo Antônio, fundado pela ordem Franciscana. Pela manhã, a menina fazia as aulas do currículo tradicional e à tarde praticava outras atividades, entre elas, aulas de canto. Clementina cantava no encerramento da missa e, fora do ambiente religioso, cantava as canções aprendidas na infância em Valença. A descrição desse momento da infância de nossa personagem tem como objetivo

³⁵ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp29.

³⁶ Idem, op. cit. Pp30.

³⁷ Idem, op. cit. Pp30.

³⁸ Idem, op. cit. Pp29.

apresentar as diversas faces de Clementina. Além de apresentar essa mudança de endereço da cantora, este capítulo demonstra a importância de laços sociais que Clementina, ainda menina, vai formar a partir da música. Esta socialização da cantora está inserida no mundo dos libertos.

Neste mesmo período, com 14 ou 15 anos, Clementina passou a fazer parte de um grupo de pastorinhas do vizinho (pai de sua amiga Josefa), cujo nome era João Cartolinha, ela seria a nova peixeira do grupo.³⁹ As pastorinhas é um auto natalino, uma peça teatral cantada, que relata a anunciação do nascimento do menino Jesus. O grupo desfilava no período da festa de Natal, simbolizando a visita ao menino Jesus. Além do grupo de pastorinhas, Clementina também participava do grupo de folia de reis, liderado também por seu Cartolinha.

A experiência de cantar ao final das missas, na porta da barbearia de seu José, de quem recebeu o novo apelido (Quelé), e a inserção da menina no grupo do João Cartolinha⁴⁰, demonstram a importância desta sociabilização dos libertos, no qual a cantora está inserida, ainda menina, a partir da música. Ou seja, *“foi ainda na Rua Barão que Quelé desenvolveu os conhecimentos já iniciados em Valença dos cantos e danças populares.”*⁴¹

O título deste capítulo foi justificado pelos autores a partir de uma citação de Waldemar Costa no livro “O vale do Marangá (pág. 4): *“A região cortada pela atual Rua Candido Benício, chamava-se no século passado e até início deste, de Vale do Marangá.”*⁴²

O Capítulo quatro trata de João Cartolinha, um festeiro que teve importante papel na trajetória de Quelé. Além de ser pai de sua amiga de infância Josefa, Cartolinha inseriu Clementina no grupo de pastorinhas do bairro. Clementina era a peixeira do grupo, e segundo ela: *“Uma era peixeira, a outra quitandeira, outra já era florista, a outra, a libertina, tinha a fúria. São nomes que as pastorinhas trazem, sabe? (...) era uma beleza, e cada uma tinha seus Cânticos.”*⁴³ Neste grupo, Clementina percorria as ruas do bairro, no período de festas natalinas.

³⁹ Esse nome significava o que cada menina levaria no cortejo. Havia quintadeiras, floristas, libertina, fúria, entre outros elementos. Além disso cada pastorinha cantava sua própria música.

⁴⁰ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp30.

⁴¹ Idem, op. cit. Pp31.

⁴² Idem, op. cit. Pp32.

⁴³ Idem, op. cit. Pp33.

Este capítulo apresenta a importância desses festejos populares para a cultura brasileira, por isso o capítulo recebeu o nome de “João Cartolinha”, que era o representante desta cultura popular presente nos subúrbios cariocas, a partir da interpretação dos autores. João Cartolinha seria o responsável por ensinar à pequena Quelé dois importantes festejos populares, no caso podemos interpretar populares como sinônimo de católicos. Este capítulo pode ser compreendido como uma forma de entender esta influência de manifestações católicas na vida de Clementina.

O capítulo cinco narra a mudança para Sampaio, bairro próximo a Oswaldo Cruz, que marca uma nova etapa na vida de Clementina. Seu Paulo já havia morrido e donas Amélia e Clementina tinham que se sustentar sozinhas, trabalhando como domésticas. Dona Amélia, além dessa função, era parteira e rezadeira. Essa última função rendia à senhora uma complementação da renda familiar, já que não fazia as rezas por dinheiro e sim em troca de alguma ajuda nas refeições. Sua fama como rezadeira era tão grande que alguns dos moradores da região chamavam-na de D. Amélia rezadeira. Esta mudança de endereço marcar um processo comum a esses sujeitos sociais. Era comum ocorrer essas migrações urbanas no período pós-abolição por motivos diversos.⁴⁴

Foi neste período que Clementina deu a luz a sua primeira filha, Laís, fruto de uma união mal sucedida entre a cantora e o gaúcho Olavo Manoel dos Santos. A menina foi educada por dona Amélia e Clementina, já que o pai havia abandonado a menina. Os autores utilizam um depoimento da cantora dado ao jornal Pasquim, nº152, para legitimar essa informação.

A mudança, porém, não afastou Clementina da arte, segundo os biógrafos. Após um possível reencontro com Cartolinha, esse a levou a conhecer o famoso subúrbio de Oswaldo Cruz, onde a moça passou a frequentar o clube chamado Moreninha de Campinas. Entretanto, para os autores a mudança possibilitou à Clementina ampliar seus laços pessoais, “assistindo de perto” a diversos festejos populares e conhecendo diversas personalidades da música. Dentre essas personalidades, os autores destacam o contato com Heitor dos Prazeres, “*compositor e sambista afamado, tarimbado nas casas de samba, tinha um grupo de pastoras que o acompanhava em suas apresentações. Clementina foi uma delas, sendo, inclusive, a ensaiadora do grupo (...)*”

⁴⁴RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Pp.200.

⁴⁵. A socialização de Clementina se fazia entre representantes das comunidades negras dos subúrbios cariocas.

É neste capítulo que os autores descrevem o que seria os primeiros contatos de Clementina com terreiros de samba e corimás⁴⁶. Segundo os autores, Clementina parecia não se interessar pelas manifestações afro-brasileiras, como candomblé, a umbanda, entre outras, como se fosse possível, como podemos perceber ao longo da trajetória da cantora. Ela afirmava ter formação católica, apesar de sua mãe ser considerada uma grande rezadeira, entretanto não deixava de frequentar as festas em homenagem aos orixás, sempre de olho na música e na dança. Através do depoimento de Clementina no livro, os autores mostram suas dificuldades em lidar com os cultos afros:

Eu gostava, mas nunca acreditei. Eu gostava de cantar porque tinha prazer, não que acreditasse. Não desfaço cada um segue sua linha, suas coisas. A pessoa pode até receber um santo do meu lado, posso segurar, amparar; qualquer coisa eu faço, mas não acredito. Não entra na minha cabeça, não dá.”⁴⁷

Nesse trecho podemos perceber que a suposta falta de interesse de Clementina em relação a essas manifestações não se confirma. Muito pelo contrário, ela frequentou diversos lugares onde essas manifestações aconteciam e inclusive no seu repertório apresenta músicas relacionadas a estas temáticas. Um exemplo, foi o LP *Clementina, cadê você?* (1970), com as seguintes canções: *Ogum megê* (corimá), *Bendito louvado, ó Ganga* (corimá) e *Lá no mato tem ganga*.

Além desse interesse pelas manifestações afro-brasileiras, os autores relatam o encontro da cantora com outra personalidade do meio popular ligada a essas manifestações: a baiana Tia Ciata. Em depoimento dado ao MIS em 25/09/67, Clementina narrou que havia feito uma visita à casa da baiana na qual havia presenciado algo parecido com um ritual afro descendente⁴⁸. Essa informação fornecida pelos autores tem como objetivo apresentar o sincretismo religioso que possivelmente acompanharia a vida de Clementina. Inclusive, há o relato, não identificado pelos

⁴⁵BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp38.

⁴⁶ Corimã, segundo a Enciclopédia Brasileira da Disporá Africana, pág. 208: “seria uma dança semelhante ao jongo; caxambu. Do quimbundo ou do Kuimba,” cantar”, ou de kurimba,” confusão”, ou ainda kudima,” cultivar”,” arar”.

⁴⁷BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp40.

⁴⁸ Idem, op. cit. Pp39.

autores, de que a filha de Clementina, Laís, teria sido batizada por uma “Babá do Terreiro”. Entretanto, a cantora sempre afirmou sua crença no catolicismo a partir de diversos depoimentos e sempre que perguntada sobre o assunto.

No capítulo seis, “No tempo de Amélia Rezadeira”, percebe-se a importância desta atividade exercida por dona Amélia para os autores. Estes relatam a aproximação de Clementina com as religiões afro descendentes, a partir dos laços familiares da cantora. Novamente a religião está presente na biografia de Clementina, entretanto, neste capítulo, os autores preferem buscar essa religiosidade a partir de dona Amélia, mãe da cantora. No início do capítulo há uma definição de rezador:

“Geralmente, as pessoas que sabem rezar herdaram aquelas espécies de fórmulas e rituais de seus antepassados, porém, além do conhecimento prático da reza, acredita-se que o rezador, ou rezadeira, traz consigo mesmo um certo” quê” místico, uma sensibilidade incomum, que o tornar capaz de influenciar, maléfica ou beneficentemente determinadas ações humanas “49

Para os autores, todas essas atribuições encaixam-se no perfil de dona Amélia, senhora negra de feições africanas (expressão utilizada pelos autores), que escapara da escravidão por causa da Lei do Ventre Livre⁵⁰ (essa informação não foi confirmada pelos autores) e agora, nos subúrbios do Rio de Janeiro, ajuda seus companheiros com os conhecimentos aprendidos na sua infância em Valença.⁵¹

A importância de descrever essa atividade de rezadeira de dona Amélia é na verdade uma forma de demonstrar como a mãe de Clementina é um ótimo exemplo do passado escravista e de como Clementina realmente teve acesso á uma “verdadeira” cultura africana, segundo a visão dos idealizadores do livro. Outro fator importante que podemos perceber seria o desconforto por parte dos autores na crença da cantora no catolicismo. A identidade cristã de Clementina parece manchar essa outra identidade defendida pelos autores: representante de uma cultura negra. Neste caso, no decorrer da obra sempre que ocorrer um período da trajetória da cantora onde o catolicismo for destacado, os autores irão apresentar nesta própria trajetória um elemento ligado às

⁴⁹BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp45.

⁵⁰ Em 28 de setembro de 1871, entrou em vigor no Brasil a "Lei do “Ventre Livre”. Por esta lei toda criança, filha de escrava, que nascesse a partir daquela data não era mais escravo, mas livre. A mãe continuava escrava, mas a criança era livre. Até os 8 anos a criança ficava com a mãe. Depois dessa idade, se fosse embora, o senhor da mãe recebia uma indenização do estado, mas a criança não recebia nada. Caso contrário ficaria até os 21 anos de idade prestando serviços.

⁵¹BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp45.

religiões afro descendentes, com o objetivo de demonstrar este sincretismo religioso na vida da cantora. Talvez esta insistência no sincretismo seja uma forma de justificar a face católica da cantora.

Além da dimensão religiosa da vida de Clementina, o capítulo vai inserindo o leitor no contexto do carnaval, fazendo uma breve descrição da festa nos anos 20, destacando a importância dos ranchos carnavalescos, dos Corsos e Sociedades.⁵²E logo após, inserindo Clementina nesse contexto, a partir da Escola de Samba Unidos do Riachuelo, onde ela fora diretora. O intuito seria preparar o leitor para o encontro ente Clementina e Albino Pé Grande, que seria futuramente seu esposo.

Foi neste ambiente de escola de samba, carnaval e festa, que Clementina viria a conhecer seu maior companheiro. A escola de samba Mangueira a convidou para uma festa “As pastoras da escola Unidos do Riachuelo”, então escola de Clementina. Nessa festa, Clementina conheceu o então estivador e mangueirense Albino Correia da Silva, o Albino Pé Grande, 15 anos mais novo que a cantora. Com ele, Clementina se casou e teve Euclides, que faleceu logo após o nascimento e, logo em seguida, deu a luz a sua segunda filha, Olga, em 1943. Quando Olga nasceu, dona Amélia já havia falecido.

O capítulo sete descreve com detalhes o personagem Albino Pé Grande. O objetivo dos autores é apresentar o homem que seria companheiro fiel de Clementina. Desde que se conheceram, no morro da Mangueira, Albino e Clementina formaram uma família feliz, segundo os autores deste livro. Para legitimar esta idéia de felicidade, os autores irão utilizar depoimentos de pessoas que viviam no círculo social do casal, como Dona Neuma e Carlos Cachaça. Os depoimentos foram recolhidos pelos próprios autores para utilizar na obra.

Albino Correia da Silva, conhecido como Pé Grande, nasceu no morro da Mangueira e lá foi criado. Trabalhava na construção da estrada de ferro e nas horas de lazer gostava de frequentar as festas do morro em companhia dos amigos. Em uma dessas festas conheceu Clementina. Ela também adorava frequentar festas e como diretora de uma Escola de Samba fora convidada a se apresentar na Mangueira, na década de 1940. O encontro rendeu um casamento e a segunda filha de Clementina, Olga, que segundo os autores: “(...) puxara a avó Amélia, neta de escravos africanos, de epiderme bem mais escura (...)”⁵³

⁵² BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp 47.

⁵³Idem, op. cit. Pp50.

No capítulo oito, ‘Nem em sonho’, a música novamente surge como fio condutor da vida de Clementina. A música que a acompanha desde a infância em Valença, através do contato com os avós e pais e no Rio de Janeiro, onde sua própria vivência e o contato com pessoas de vários lugares, fizeram com que Clementina captasse sem perceber a cultura negra ou afro brasileira e passasse a redistribuí-la a partir de seu canto.

“Nem em sonho”, relata a vida dura de Clementina e Albino, a partir de uma visão romântica: como um casal de negros com muitas dificuldades financeiras pôde ser completamente feliz, pelo simples fato de a música fazer parte da vida de ambos. A música é tratada neste capítulo como a fonte de felicidade desta família. A música proporciona uma volta ao passado, uma celebração do presente e mais tarde, uma grande mudança na vida dessa família.

Neste capítulo os autores, mais uma vez, tentam buscar a ligação direta de Clementina com as manifestações religiosas afro-descendentes. Para legitimar certa aproximação de Clementina com algo fora do catolicismo, o capítulo termina com o seguinte parágrafo: “*Mesmo que muitos tentassem fazê-la confessar sua crença nas manifestações religiosas afro-brasileiras, Clementina sempre respondia: Eu canto meus pontos, mas sou católica praticante, sou misseira (...)*”⁵⁴

Essa eterna busca de envolvimento de Clementina com a temática religiosa é um dos grandes argumentos dos autores desta obra. Mesmo sem assumir, para os autores Clementina foi apresentada sim como um elo perdido entre Brasil e África.

As festas religiosas tinham que estar presentes na trajetória de Clementina, que desde a infância tinha forte ligação com o catolicismo, segundo seus biógrafos. Os autores dedicaram um capítulo às festas dos santos que a cantora era devota. Eis aqui este capítulo nove.

Clementina era devota de São Jorge, Nossa Senhora da Penha e Nossa Senhora da Glória, assim dito por ela em depoimento ao MIS em 25/09/67, freqüentando anualmente as três festas cristãs. A primeira a ser descrita foi a de Nossa Senhora da Penha, que era uma das expressivas manifestações populares da cidade do Rio de Janeiro.⁵⁵ Era um encontro de “*jongueiros e sambistas famosos que iam a festa salvar o*

⁵⁴BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp55.

⁵⁵PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Herminio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp61.

santo”⁵⁶, além de ser um encontro de compositores de escolas de samba para a divulgação de sambas enredos. Ou seja, a festa da Penha também pode ser considerada como um encontro da cultura negra na cidade do Rio de Janeiro, e para os pesquisadores “nosso expoente” desta cultura não poderia faltar: Clementina de Jesus.

A segunda festa é a de São Jorge. E logo após a missa, os devotos dirigiam-se aos bares próximos e saldavam o santo. O verdadeiro encontro entre o sagrado e o profano, comum em festas religiosas na capital, segundo os autores. Clementina e Albino estavam lá para prestigiar o santo.

A terceira festa é de Nossa Senhora da Glória que, para os autores, era considerada um marco histórico na vida de Clementina. Foi agosto de 1963, Clementina e Pé Grande, como em todos os anos anteriores, foram comemorar no bairro da Glória, as festividades de Nossa Senhora da Glória, da qual Quelé era devota. Os autores relatam que era comum naquela época, os devotos assistiam à missa em homenagem a santa no Outeiro da Glória e depois iam para a Taberna da Glória, estabelecimento comercial onde a festa continuava. O casal de festeiros não fazia diferente, entretanto, no dia 15 de agosto de 1963, Hermínio Belo de Carvalho, então produtor cultural, iria conhecer sua futura protegida: Clementina de Jesus.

O capítulo dez é essencial para a estratégia dos autores, pois mostra o início da carreira profissional de Clementina. Nele os autores mostram como as redes sociais de Clementina e Hermínio se interligavam, possibilitando a inserção da cantora no cenário musical brasileiro. É a partir de Hermínio Belo (versão defendida na biografia) que Clementina inicia sua carreira profissional. O encontro do dia 15 de agosto de 1963 foi apenas um primeiro contato entre o produtor e a cantora. Eles voltariam a se encontrar em outro dia de festa: na inauguração do bar Zicartola, onde Hermínio fazia parte do grupo de fundadores. O bar era em homenagem ao amigo Cartola e sua esposa Dona Zica e era freqüentado tanto por pessoas ligadas ao samba e as escolas de samba, quanto atores, cantores, e até universitários ligados a grupos como o CPC (Centro Popular de Cultura) e a UNE (União Nacional dos Estudantes).⁵⁷

O bar, segundo os autores, virou um marco histórico para a história do samba, já que acabou virando um espaço de encontro de velhos sambistas, intelectuais e críticos musicais. Estes, que ao ouvirem Clementina cantar no dia da inauguração do bar,

⁵⁶BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp71.

⁵⁷Idem, op. cit. Pp65.

ficaram encantados, na visão dos autores, com a qualidade do canto da velha senhora. O depoimento de Sérgio Cabral aos autores do livro justifica essa idéia:

*“Era bom ouvir Clementina, mas também era promissor ouvi-la. A gente ouvia Clementina sabendo que era e mais uma porção de coisas, ela era importante para nós. Eu, Ferreira Gullar, Albino Pinheiro, Hermínio. Ela era um símbolo que a gente gostava, convivia, mas que ela tinha mais conhecimentos desse mundo, porque ela conviveu e guardou.”*⁵⁸

A ideia de descrever essa admiração de intelectuais em relação ao talento da velha senhora faz parte da construção de um argumento muito importante para os autores: Clementina não será reconhecida como uma parte de nossa ancestralidade africana sem a legitimação de críticos musicais e intelectuais. A partir desse capítulo, poderemos perceber como é importante esse reconhecimento por parte dessa parcela da sociedade.

Dando continuidade a narrativa, Hermínio provavelmente compartilhava da mesma opinião de Sergio Cabral e pensando nisso manifestou a vontade de ver Clementina novamente. Um ano depois, como de costume, o casal Clementina e Pé Grande estava novamente comemorando as festividades de Nossa Senhora da Glória, na Taberna da Glória. Desta vez, Hermínio solicitou a ajuda do amigo Leonardo Castilho e foi ao encontro da senhora e a convidou para ir a um apartamento ali próximo, mais precisamente na praia do Flamengo. Clementina aceitou o convite e foi acompanhada de seu esposo. No apartamento, Hermínio pediu a permissão da cantora e registrou suas canções. A partir deste encontro nasceria uma parceria que duraria até 1987, ano de morte da cantora.⁵⁹

Hermínio havia encontrado sua griot. Os autores definem esta palavra como de origem africana, que significaria pessoas mais velhas que detêm o saber. A palavra foi utilizada pelos autores com o intuito de marcar a importância da “descoberta” de Clementina para a cultura negra. Entretanto, novamente percebemos como os autores utilizam de forma uniforme este conceito, que teoricamente representaria as origens africanas de Clementina. Este termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a

⁵⁸BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp66.

⁵⁹ PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp72.

serviço. ⁶⁰Para os idealizadores da obra, a cantora era a transmissora de toda uma cultura de origem africana passada a ela por seus ancestrais, que neste caso seria seus pais e avós.

Voltando à obra, após este encontro, Hermínio lançou Clementina no Projeto *O Menestrel* de 1964. O projeto era apresentado como um movimento de vanguarda e tinha como objetivo fazer uma panfletagem literária. Havia vários poemas de autores famosos e anônimos que eram distribuídos em cinemas, teatros, bares e casas de show, Hermínio então resolveu ampliar este projeto para o campo musical. O produtor pensava em dividir o espetáculo em dois momentos: primeira parte, música erudita; segunda parte, música popular. Para o espetáculo de inauguração, intitulado *Violão e Banzo*, no dia 7 de setembro de 1964, subiram ao palco Turíbio dos Santos e Clementina de Jesus. Era a estreia da cantora nos palcos cariocas.⁶¹ Desse sucesso, surgiu então, em 1965, o Show *Rosa de Ouro*.

O espetáculo Rosa de Ouro é o motivo para o capítulo onze. Para os autores, o show tinha o objetivo de apresentar duas estrelas da música popular brasileira, Aracy Cortes, que tinha uma carreira profissional ligada à música desde sua juventude e era cantora de rádio, e Clementina, que até aquele momento era empregada doméstica. Entretanto, a música sempre esteve presente em sua vida, justificando o fato de ela ser considerada uma estrela para os autores e pelo próprio Hermínio.

O Rosa de Ouro apresentou um projeto de levar o samba como era cantado pelas classes mais baixas, sem modificá-lo. Era a proposta de levar a verdadeira identidade brasileira para os palcos, ou pelo menos o que se acreditava ser a verdadeira identidade brasileira a partir da visão de Hermínio. No palco, cinco grandes sambistas: Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho. Somado a este elenco de artistas, havia ainda Aracy Cortes e Clementina de Jesus. Na direção musical Hermínio Belo e na direção Kleber Santos.

No decorrer do capítulo há a descrição da estrutura do espetáculo. Este era iniciado com uma projeção de slides, onde apareciam diversas fotos de personalidades ligadas ao samba. Entre essas fotos aparecia a do famoso radialista e compositor Almirante (Henrique Foréis) que abria o espetáculo com a seguinte melodia: *Na Pavuna, na Pavuna/tem um samba/ Que só dá gente riúna*". Segundo os diretores, a

⁶⁰ Portaldoprofessor.mec.gov.br.

⁶¹ PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp.74.

proposta do espetáculo era uma forma de relembrar o famoso cordão de carnaval Rosa de Ouro, de 1899, fundado pela compositora Chiquinha Gonzaga.⁶² No palco, o cenário relembra um velho botequim dos subúrbios cariocas. Após a apresentação dos cinco “crioulos” (assim eram chamados) surgia no palco, vestida de baiana e cantando a música “*Senhora Rainha*”, Aracy Cortes.⁶³

Aracy encerrava a primeira parte do espetáculo. Posteriormente os “cincos crioulos” cantavam alguns sambas e depois apresentava o partido-alto “*Clementina cadê você?*”, de autoria de Elton Medeiros. Elton Medeiros, negro, compositor de melodias e letras, tem o nome ligado a diversos movimentos de renovação, divulgação e preservação da cultura popular, incluindo o já citado bar Zicartola. Formado em administração de empresas pela Universidade de Ciências Políticas e Econômicas do Rio de Janeiro, Elton sempre esteve envolvido com música. Iniciou a sua carreira profissional como compositor no ano de 1958, quando o cantor Jamelão, acompanhado da Orquestra Tabajara, gravou o seu samba “*falta de queda*”, em parceria com Ari Valério, no LP *O samba é bom assim* da Gravadora Continental. Foi Fundador de três Escolas de Samba: GRES Tupi de Brás de Pina (final dos anos 40), GRES Unidos de Lucas, resultado da fusão do GRES Aprendizes de Lucas e GRES Unidos da Capela (em 67) e GRAN Quilombo, já nos anos 70.⁶⁴ A música que Elton compôs para Clementina dizia:

*“Clementina, cadê você?
Clementina, cadê você?
Foi peixeira Lá na roda
Do famoso Cartolinha
Já Brilhou nos caxambus
E hoje aqui ela é rainha...
Estrela Dalva no céu
Parece estar anunciando
Clementina de Jesus nesta roda
Vem chegando.*

⁶²PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp12.

⁶³Aracy Cortes era considerada a senhora-rainha do teatro de revista, fazendo grande sucesso nas décadas de 1920 e 1930. Neste período gravou 32 discos, sendo uma grande interprete de marchinhas de carnaval com “Os rouxinóis”, de Lamartine Babo. A artista tinha na estréia do show 64 anos.

⁶⁴ PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006 pp15.

*Suas rendas e brocados
Já viraram tradição
Com seus banzos e quebrantos
Quero ver todos no Chão...
Clementina, cadê você?
Clementina, cadê você?*

*O partido é de fato
Uma grande epopéia
Daqui pouco Clementina
Vai fazer prosopopéia. ”⁶⁵*

E, então surgia no palco Clementina de Jesus com um vestido de renda prateado. No repertório as músicas da infância em Valença, das festas da casa da Tia Ciata e todos os cantos aprendidos ao longo de sua vida. No final todo o elenco se reunia e cantava novamente a música de abertura “*Rosa de Ouro*”.

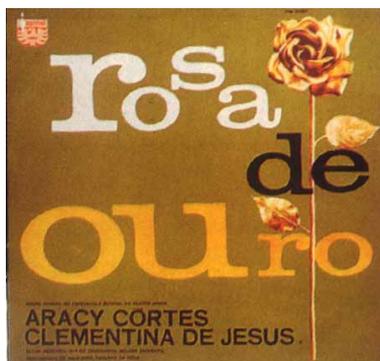


Foto da capa do Lp Rosa de Ouro (Odeon, 1965)

A descrição do espetáculo faz parte de uma das estratégias da obra de apresentar Clementina como um elemento importante da cultura negra. Rosa de Ouro apresenta uma história do samba ligada aos subúrbios cariocas, a partir de duas grandes intérpretes. Entretanto, Clementina não era conhecida do grande público, porém ganhou lugar de destaque no espetáculo. Por que isso ocorreu? Simples, para os diretores do espetáculo e para os autores desta biografia, a velha senhora era uma composição das raízes do samba ligadas aos jongos e corimás, as manifestações negras do subúrbio

⁶⁵ Ver: <http://www.letras.com.br/biografia/clementina-de-jesus>.

carioca e sambas enredos do carnaval carioca. Não era à toa, que Clementina ao entrar no palco tinha uma canção que contava um pouco dessa memória musical presente em sua vida.

Além da descrição da estrutura do espetáculo, o capítulo descreve a repercussão da apresentação de Clementina, principalmente pela mídia escrita. Os pesquisadores selecionaram um trecho de jornal do Brasil (30 de março de 1965), escrito pelo que parece ser um jornalista Yan Michalski:

*“Clementina de Jesus é uma autêntica estrela, mas num estilo completamente diferente, que cria um ótimo efeito de contrastes entre as duas intérpretes: aqui, em vez de malícia, irreverência e tarimba, temos uma força primitiva, o dinamismo e a majestade de uma raça, o ritmo e a música que no sangue.”*⁶⁶

Fácil entender porque a escolha desta nota de jornal. Provavelmente a raça de que o jornalista fala seria a negra e a música que está no sangue tem ligação direta com a ancestralidade africana atribuída a cantora.

O capítulo doze narra as conseqüências do espetáculo *Rosa de Ouro*. Os autores informam que Clementina abandonou a profissão de empregada doméstica e passou a dedicar-se apenas à carreira de cantora. Entre os eventos da agenda de Quelé estavam a sua viagem à África na delegação brasileira para o Festival de Artes Negras (1966).

Depois do sucesso de Rosa de Ouro, que chegou a ganhar o VII Prêmio da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro no ano de 1965, Clementina foi convidada pelo Itamaraty para ser umas das representantes da música popular brasileira, no Festival de Artes Negras, que foi realizado na cidade de Dakar, no Senegal. O festival foi durante o mês de abril de 1966, onde participaram diversos representantes da cultura negra de vários países, sob o patrocínio da UNESCO, do governo de Senegal e da Sociedade Africana de Cultura. A comissão organizadora da participação brasileira no festival de Dakar foi liderada por Waldir Freitas de Oliveira, então diretor do centro de Estudos afros- orientais da Bahia.⁶⁷ A delegação brasileira era composta por 30 pessoas, entre elas Ataulfo Alves, Sergio Cabral, Heitor dos Prazeres, Paulinho da Vila, Elton Medeiros, Albino Pé Grande e sua esposa, Clementina de Jesus. Segundo os autores, a

⁶⁶ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp75.

⁶⁷ OLIVEIRA, Laiana Lannes de. Entre a Miscigenação e a Multirracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros? Os desafios do Movimento Negro Brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950)-A Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro [tese da Uff] /Laiana Lannes de Oliveira.2008.323p,Orientador:Martha Abreu.Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Departamento de História,2008.

ideia era que a delegação dividisse o samba em três fases diferentes: a primitiva, a clássica e a moderna.

A apresentação da delegação brasileira foi no Estádio Daniel Serrano na cidade de Dakar. Primeiramente havia a apresentação do grupo de capoeira da Bahia, em seguida as pastoras de Ataulfo Alves e depois Clementina de Jesus, acompanhada por Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Pé Grande, Elizeth Cardoso finalizava a apresentação.

Segundo os autores, Clementina havia impressionado os africanos com sua apresentação; havia devolvido aos africanos “uma cultura com traços próprios da tradição cultural e religiosa”, segundo a opinião dos autores.⁶⁸ Este discurso encaixa-se perfeitamente com o projeto dos autores de uma identidade afro-brasileira atribuída à cantora e agora os próprios africanos estavam identificando esta “matriz”. Entretanto, não podemos deixar de perceber como os pesquisadores desta obra encaram a história da África como algo homogêneo. Existiria apenas uma África, no qual Clementina parecia ser a representante perfeita, já que teve contato com essa cultura africana através de seus ancestrais? O depoimento de Sérgio Cabral legitima este discurso:

*“Quando Clementina cantou, os africanos entraram em êxtase. Uma alucinação que eu nunca vi. Quando terminou o espetáculo, o pessoal invadiu. E a Clementina agradecia, e o pessoal falava e dialetos. A maioria falava Frances, mas, tinha alemão também. Aquelas línguas todas, e as pessoas em cima da Clementina. E ela dizia; muito obrigado, meus filhos. Que nossa Senhora da Conceição proteja vocês. Mal sabe que, ali, ela era a própria Nossa Senhora da Conceição (...)”*⁶⁹

Um aspecto importante que não foi explorado pelos autores foi o contexto político no qual este festival de Dakar ocorreu. O festival foi organizado pelo presidente Léopold Sédar Senghor (1906—2001). O princípio geral do Festival tinha como objetivo principal permitir a apresentação do maior número possível de artistas negros, ou de origem negra, com o intuito de mostrar à população africana a importância da cultura negra em todo o mundo.⁷⁰

Professor de instituto e de escola superior, poeta e filósofo, Léopold Sédar Senghor, representou seu país na Assembléia Nacional Francesa entre 1946 e 1958. Foi um dos combatentes mais empenhados na independência do Senegal, então uma colônia francesa. Entre 1959 e 1960, presidiu breve Federação do Mali (formada pelo Senegal e

⁶⁸BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp82.

⁶⁹Idem, op. cit. Pp82.

⁷⁰ www.ppgau.ufba.br

pelo atual Mali). Após a dissolução desta, tornou-se presidente do Senegal independente. Com o apoio do Partido Socialista Democrático, tentou, durante seu mandato como primeiro-ministro (1962 e 1970), melhorar as condições de vida da população, recorrendo à aplicação de um programa socialista moderado. Em 1980, renunciou tanto a seus cargos no partido como à liderança do país e aceitou a presidência da Internacional Socialista na África. A partir desse momento, consagrou-se mais intensamente à criação literária. Poesia e política surgem em sua obra como elementos da chamada "negritude", movimento do qual é o representante mais significativo, juntamente com Aimé Césaire, e que prega que a redescoberta pelos africanos de sua cultura constitui o caminho para o reconhecimento da própria identidade ("regresso às origens")⁷¹. O Festival Mundial das Artes Negras organizado em Abril de 1966 devia finalizar, do ponto de vista do Presidente e poeta Léopold Sédar Senghor, o seu iniciador, a marcha de um século que celebrou a grandeza as culturas negras. Para Senghor como para Césaire, os pais da Negritude, a organização do Festival tinha a ver tanto com a política como com a cultura, devia servir a reafirmar a nobreza das culturas africanas, a celebrar a sua essência e a sua importância, num contexto em que a África mal acabava de sair da colonização.⁷²

Continuando o relato, quando voltou ao Brasil, Clementina recebeu um novo convite, desta vez era para integrar o grupo de músicos composto por Elizeth Cardozo, Zimbo Trio, Irmãs Marinho, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Wilson Simonal, e o passista Joni, chefiado por Mario Cabral. Estes fariam uma apresentação no Festival de cinema de Cannes de 1966 em Paris, na França, onde o filme brasileiro "A hora e a vez de Augusto Matraga", baseado na obra de Guimarães Rosa, estava concorrendo. Após o festival, Clementina, acompanhada de Albino, Turíbio dos Santos e Elton Medeiros passaram mais uns dias na capital francesa. Nesta ocasião foi convidada a participar de um programa da rádio Difusora Francesa, cujo nome era "Aquarela do Brasil", apresentado por um pesquisador de música popular brasileira Michel Simon.

A partir das viagens ao exterior, Clementina acabou optando apenas pela carreira artística, mesmo esta não trazendo grandes rendimentos para a cantora. Não podemos esquecer que Clementina trabalhava de doméstica em casa de família e para realizar as viagens, acabou sendo demitida da função. (esta informação não foi confirmada pela cantora).

⁷¹www.netsaber.com.br/.../ver_biografia.

⁷²www.ppgau.ufba.br.

No mesmo ano de 1966, já de volta ao Brasil, Clementina entrou no estúdio para gravar seu primeiro LP solo. O repertório consistia em sambas, jongos, partidos-altos e até um canto de pastorinhas. Havia músicas de compositores respeitáveis como: ”*Orgulho, Hipocrisia*” (Paulo da Portela), ”*Graças pardas*” (Zé da Zilda e Cartola) e “*Esta Melodia*” (Bubu e Jamelão). O disco ainda tinha participação de João da gente no samba “*Barracão é seu*”. O LP foi lançado pela gravadora Odeon.



Capa do LP Clementina de Jesus (Odeon- 1966)

Ainda neste ano (1966), a convite do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Hermínio de Belo de Carvalho organizou uma conferência intitulada: “Clementina, uma análise”, na escola de Música do Rio de Janeiro, com participação de Elton Medeiros, Paulinho da Viola e João da Gente. O evento marcar a reabertura das sessões de estudo do Centro de Pesquisas Folclóricas da escola.⁷³ Este evento, marcar a importância da visibilidade de Clementina em outros espaços.

No ano de 1970, Clementina lançava seu segundo álbum solo: “*Clementina cadê você?*” pela gravadora Odeon. O disco tinha composições de Candeia e David do Pandeiro (*Vai Saudade*), Paulinho da viola e Hermínio Bello (*Sei lá Mangueira*) e Maurício Tapajós (*A Mangueira lá no Céu*).



⁷³ PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp.97.

Capa do LP Clementina cadê você? (Odeon-1970)

O capítulo treze intitulado Clementina Laura de Jesus dos Santos Silva, narra a importância do ano de 1971 para os autores. Seu marido e companheiro Albino Pé grande sofreu um infarto, impossibilitando-o de se locomover. Clementina teve que mudar todo seu cotidiano para acompanhar o marido. Junto com a doença do marido vieram as dificuldades financeiras, além disso, Clementina já apresentava sinais de cansaço, afinal de contas a cantora estava beirando os 70 anos.

Apesar de uma carreira profissional que possibilitou certa visibilidade social, a situação de Clementina não era das melhores. Cachês baixos e incertos não cobriam as despesas da cantora. Albino veio a falecer em 1977, marcando o que seria, para os autores, a decadência pessoal e profissional da cantora. Segundo o depoimento de Leonardo Castilho para este livro: *“Quando pé morreu, todos nós pensamos que ia parar. Era uma relação de muito amor. Só que ela estava tal forma envolvida, que não dava para parar. Só que daí, começou progressivamente um pique pra baixo”*⁷⁴

Após a morte de Albino, Clementina precisava aumentar sua renda. Depois de um apelo em forma de carta ao ministro Jair Soares (esta carta estará no capítulo 3 deste trabalho), solicitando a aposentadoria como empregada doméstica, a cantora consegue sua aposentadoria com a ajuda de amigos.

No final deste capítulo, os autores relatam a dificuldade de se conseguir datas exatas e nomes corretos relativos à vida de Clementina. Incerteza do seu ano de nascimento, na certidão de nascimento, que constava 1901 e na de casamento que estava registrado 1907. O mesmo acontece com o sobrenome da cantora, que na certidão de batismo era Clementina Laura, na certidão de óbito da filha Laís era Clementina Laura de Jesus e na certidão de nascimento da filha Olga estava Clementina de Jesus da Silva. Essas incertezas estão ligadas às próprias falas da cantora, que ao passar dos anos ficara com a memória comprometida, tendo dificuldade inclusive de lembrar-se das canções da infância. Estas eram importantes para a legitimação da ancestralidade africana valorizada em Clementina. O capítulo termina com o anúncio da morte da Cantora em 19 de julho de 1987, a idade da cantora era uma incerteza, talvez 87 anos ou 80 anos.

O capítulo quatorze pode ser interpretado como uma última homenagem dos autores para a cantora. Os autores irão destacar a importância do canto negro da cantora

⁷⁴ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp88.

que fora um resultado de sua vivência cultural e serviu de grande contribuição para a cultura negra. Os autores vão utilizar os depoimentos dados para o livro, como uma forma de legitimar esta imagem da cantora de ícone da cultura negra. Nei Lopes apresentou um depoimento no livro que expressava essa representação de Clementina como ícone de resistência da cultura negra:

*“Graças àquele grito, a resistência negra se assumiu e tomou corpo. Porque aquele era o grito de uma África que o Brasil supostamente branco queria tirar das cabeças. Era o acalanto, o conto, a lenda, a dança, da mãe e mulher negra que durante anos tantos séculos foi o único laço ligando nossos avós escravizados ao continente africano. E era o tapete mágico por onde deslizariam, anos depois e uma de cada vez, Dona Ivone Lara e Jovelina, essas eternas pérolas negras”.*⁷⁵

Para os autores, muitos militantes do movimento negro compartilhavam da opinião de Nei Lopes, de que Clementina era um “elo vivo” que ligava o Brasil com a África. O depoimento de Januário Garcia, presidente do IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras) legitima esta opinião dos autores:

*“Do ponto de vista da nossa luta, enquanto movimento negro, ela é um símbolo, não só ela como Aniceto do Império, os dois velhos da música de fundo de quintal mesmo, pagodão. Eles representam um elo de resgate, esse elo de resgate vivo de nossa cultura. Depois de Clementina só resta a África para sabermos alguma coisa”.*⁷⁶

Esse movimento negro do qual os autores afirmam que Clementina seria uma espécie de continuação de luta e resistência, será citado e valorizado no livro: a Frente Negra Brasileira, Teatro Experimental do Negro, Teatro Popular Brasileiro, Orquestra Afro- Brasileira e posteriormente do IPCN, o quilombo, o Ilê Aiyê e MNU. O objetivo dos autores de citar essas instituições e movimentos seria uma forma de ligar a imagem da cantora ao movimento de lutas dessas instituições.

As pessoas e instituições que estão presentes no livro analisado, como a Frente Negra Brasileira, Teatro Experimental do Negro, Teatro Popular Brasileiro, Orquestra Afro- Brasileira e posteriormente do IPCN. O quilombo, o Ilê Aiyê e MNU, possuem evidentes ligações com os movimentos negros. Este movimento negro, principalmente o da década de 1980 vai ser utilizado pelos idealizadores do livro como um elemento importante de legitimação de Clementina enquanto ícone de luta. Neste período o movimento negro lutava contra o conceito de democracia racial e denunciava a

⁷⁵BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*.Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp 99.

⁷⁶ Idem, op. cit. Pp99.

discriminação racial. Segundo autor Antônio Risério, o ano de 1978 marca a mudança das diretrizes de luta deste movimento negro, com a formação do movimento negro unificado contra o racismo e a discriminação racial (MNU), essas lutas ganharam mais força. A MNU foi uma criação de jovens lideranças negras mestiças de formação universitária, com grande participação do intelectual Abdias de Nascimento. O surgimento deste movimento está ligado com a mudança política externa do Brasil em relação à África. O governo brasileiro iniciou uma política de reconhecimento das declarações de independência de vários países africanos e adotou uma política de condenação ao mecanismo de apartheid da África do Sul.⁷⁷

Estas lutas de liberdade dos países africanos, principalmente os de expressão portuguesa, e a experiência dos afros americanos são interpretadas pelo autor Jacques d'Adesky como uma tentativa de definir as regras para uma autenticidade negra capaz de exaltar ancestralidade africana.⁷⁸ Muitos estudiosos vão denominar este movimento como negritude, onde a construção da identidade negra é baseada na existência de um "outro", que contribui para a formação de sua própria identidade (princípio da alteridade), este "outro" pode ser considerado essas raízes africanas.⁷⁹

Seguindo esta linha de análise sobre o movimento de negritude, o pesquisador Almicar defende a idéia de que o fortalecimento deste movimento ocorreu durante as décadas de 1970- 1980 períodos de forte mobilização política em torno das comemorações do centenário da abolição (1988). O 13 de maio passou então a ser considerado pelo movimento negro, neste caso representado principalmente pelo MNU, como um dia nacional de denúncia da existência de racismo e discriminação em nossa sociedade.⁸⁰

É neste momento que a trajetória de Clementina encaixa-se nesse contexto político dos movimentos negros. A partir de sua música, sua imagem, repertório e suas interpretações, podem identificar elementos, que de alguma forma contribuíram para a luta do movimento negro do período. A ligação de Clementina com o movimento negro

⁷⁷ RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed.34, 2007. Pp373.

⁷⁸ D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, Pp153.

⁷⁹ HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

⁸⁰ PEREIRA, Almicar Araujo. *"o mundo negro": constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)* [tese da UFF] / Almicar Pereira Araujo. 2010. 268p. Orientador: Hebe Maria Mattos. Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2010. Pp174-214.

insere-se neste processo de valorização de uma identidade afro-brasileira, e de uma memória do passado escravista.

Para terminar o capítulo quatorze em forma de homenagem, os autores vão citar todas as homenagens feitas em vida à cantora. O intuito é destacar que apesar da carreira profissional da cantora não ter rendido frutos financeiros, esta conseguiu aumentar o círculo de amigos e de admiradores durante toda sua trajetória. Entretanto, vale destacar que Clementina durante toda sua vida, dependeu de favores desses admiradores e amigos e nunca conseguiu sua independência financeira, assim como outros artistas de seu meio social como Cartola, Paulo Portela, Nelson Cavaquinho, entre outros.

Entre essas homenagens destaca-se o projeto “Benção Quelé”, organizado pela FUNARTE em comemoração aos 15 anos de carreira artística. A homenagem no teatro Municipal, em 1983, organizado pela FUNARJ. Tema do samba enredo da agremiação Lins Imperial, no de 1982, intitulado: “Clementina, uma Rainha Negra”. Em 1983, recebeu o estandarte de ouro como destaque feminino da Escola de Samba Beija-Flor, no enredo: “A grande constelação das estrelas negras”. Sua trajetória pessoal tornou-se um episódio do programa da tevê Globo “Caso Verdade”, em 1984. Neste episódio, Clementina interpretou sua avó paterna Tereza Mina, possivelmente escrava, segundo depoimentos da cantora.

Após o último capítulo, o livro apresenta os anexos: shows realizados pela cantora no período entre 1964- 1987; A carta ao Ministro Jair Soares, com o pedido da aposentadoria; Certidão de batismo de Clementina e folha do livro de batismo da igreja matriz de Nossa Senhora da Glória (Valença); Certidão de casamento e certidão de óbito da filha Olga; Certidão de óbito da filha Laís, certidão de óbito de Albino e certidão de óbito de Clementina; A discografia completa da cantora entre 1966-1982; Diversos depoimentos de Clementina; Biografia de depoentes para o livro e a bibliografia.

1.2- Rainha Quelé. Clementina de Jesus.

Em 2001, ano do centenário de nascimento da cantora Clementina de Jesus, foi lançado pela secretaria de Cultura de Valença o livro *Rainha Quelé*, com textos biográficos e críticos de Lena Frias, Nei Lopes, Hermínio Bello de Carvalho e Paulo César de Andrade, sob a organização do Produtor Heron Coelho. O livro foi lançado no VI Encontro de Jongueiros em homenagem à cantora, onde também foi inaugurado um

busto em homenagem à Clementina de Jesus na cidade. Esse foi o segundo livro comemorativo escrito sobre a cantora. Entretanto, a estrutura deste livro é diferente do primeiro, analisado anteriormente. Esse livro não tem caráter biográfico e sim uma maneira de homenagear e exaltar a imagem da cantora.

A capa da obra é uma foto de Clementina de perfil. Na contracapa encontram-se alguns depoimentos de personalidades sobre a cantora, dentre eles: José Miguel Wisnik (músico, compositor e professor de literatura da Universidade de São Paulo), Caetano Veloso (músico e compositor), Ary Vasconcelos (jornalista e crítico musical) e Maria Bethania (compositora e cantora). Todos os depoimentos apresentam a singularidade do canto de Clementina e a importância deste para “cultura brasileira”. Além disso, encontram-se no fim da página os patrocinadores da obra: FINEP⁸¹, a Prefeitura de Valença, CT Brasil (Ministério da Ciência e Tecnologia) e a Fundação Cultural e Filantrópica Léa Pentagna.

A coordenação editorial foi de Heron Coelho, o design gráfico de Sandra Malta, a ilustração da capa de Elifas Andreato, a revisão final de Patrícia Iglesias Gonçalves e a edição na gráfica e editora Valença S.A. No início da obra há um texto do prefeito da cidade Valença apresentando a obra:

“Com este Livro, Valença terá a oportunidade de conhecer a importância de Clementina de Jesus para a música brasileira e, também, reconhecer a autêntica expressão da cultura negra.

Na qualidade de Prefeito Municipal, sinto-me orgulhoso de fazer esta homenagem, como valenciano, rendo-me à grandeza dessa artista que brilhou no cenário brasileiro e internacional.

Acredito ser esta edição o início de um trabalho que desenvolvemos para garantir a expansão deste reconhecimento a todo o nosso Município.

Luiz Antonio da Costa Carvalho Corrêa da Silva.”⁸²

Esse depoimento destaca a importância de Clementina para o reconhecimento de uma “autêntica cultura negra”. Podemos perceber como nesta obra, também há um investimento por parte dos autores na questão da autenticidade de Clementina em relação à cultura negra. A cidade de Valença faz parte da formação desta identidade e o livro também tem como objetivo destacar a cidade através da visibilidade da cantora no Brasil.

⁸¹ Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) é uma empresa pública brasileira de fomento à ciência, tecnologia e inovação em empresas, universidades, institutos tecnológicos e outras instituições públicas ou privadas. Vinculada ao Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), a FINEP foi criada em 24 de julho de 1967, para institucionalizar o Fundo de Financiamento de Estudos de Projetos e Programas, criado em 1965.

⁸² COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A. 2001. Pp8.

Ainda no início do livro, na nota de abertura da obra, há um texto escrito pela assessora de Cultura da cidade de Valença no ano de 2001, Dilma Dantas Podemos observar ali a descrição de uma pessoa que fora muito importante para a cidade de Valença, para o Brasil e para o mundo: “*Neste ano em que se comemora o seu centenário, Clementina de Jesus é de novo a estrela maior, porque nascida mulher, negra e pobre engrandeceu o Brasil, marcando para sempre nossa ligação com a mãe África.*”⁸³

Esta nota de abertura destaca a importância da cidade de Valença na construção desta identidade negra atribuída à Clementina. Uma identidade negra atribuída à África, uma África mítica criada pelos autores, onde a única representação fiel seria a Rainha Quelé.

A obra é dividida em apresentação, escrita por Heron Coelho, diretor teatral; a biografia escrita por Lena Frias, jornalista e pesquisadora; o capítulo intitulado de memórias foi escrito por Hermínio Belo de Carvalho, produtor cultural e compositor; O capítulo intitulado de estudo, escrito por Nei Lopes compositor. Além desses capítulos, o livro tem um anexo de depoimentos sobre a cantora.

A apresentação foi escrita pelo diretor teatral Heron Coelho. Este destaca a importância de Clementina para o cenário musical brasileiro. Para ele, a cantora trouxe à tona nossa parcela de negritude e cantos negros através da tradição oral e permitiu:

*“(...) desfilar o rosário de nossa brasilidade, dando vazão ao pensamento marioandradiano da necessidade de se abraçar o brasileiro, da urgência de se reconhecer e encontrar a identidade por meio de um mergulho profundo no fosso de nossas origens.”*⁸⁴

Para Heron, a importância de Clementina ultrapassa as dimensões do campo da música, permitindo visualizar na obra e vida da cantora um conjunto de referências consideradas “primitivas e carregadas de uma nacionalidade despercebida”.⁸⁵ Nacionalidade baseada nas heranças africanas atribuídas a cantora. Além disso, ele afirma que a cantora seria uma representação intocável de um tempo (no caso o tempo da escravidão), que só chegou ao conhecimento da sociedade brasileira a através da tradição oral. Termos como “Rainha Gingam” e “rezadeira” são utilizados por Heron para construir e exaltar esta identidade negra.

⁸³COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp10.

⁸⁴ Idem, op. cit. Pp13.

⁸⁵ Idem, op. cit. Pp11.

Enfim, esta apresentação, tem como objetivo esclarecer a proposta da obra: homenagear o símbolo de negritude, baseado na ancestralidade africana, segundo os autores, ou seja, Clementina de Jesus.

O primeiro capítulo intitulado como: “Saga de uma rosa negra” está ligado a memória e foi escrito por Lena Frias. Jornalista e pesquisadora Marlene Ferreira Frias, ou Lena Frias como costumava assinar, será constantemente uma das principais referências e mais respeitados nomes no jornalismo e na música brasileira. Divulgadora e entusiasta da obra de artistas populares como Candeia e Clementina de Jesus, sua paixão pela cultura afro-brasileira e pelo carnaval contribuiu para a projeção dos mesmos, assim como inspiração para tantos outros pesquisadores que beberam da fonte de seu trabalho.

A autora inicia seu texto com a descrição do famoso encontro entre Clementina e Hermínio Belo de Carvalho na festa de Nossa Senhora da Glória em agosto de 1963. A autora marca este episódio como um marco histórico na vida de Clementina, que a partir daquele momento iniciaria sua carreira artística. Uma frase que chama a atenção neste primeiro capítulo faz referência a Nossa senhora da Glória, como a Yemanjá dos pretos.⁸⁶ Este encontro entre a religião católica e os cultos afros descendentes é o ponto de partida para a construção da idéia do sincretismo religioso relacionado à imagem da cantora. Assim como na primeira obra, vários elementos irão ser destacados para comprovar a relação de Clementina com os cultos.

Entretanto, mais do que descrever este artigo faz-se necessário analisar os elementos que a jornalista irá escolher para contar esta biografia. Diferente do primeiro livro, que utiliza documentos e tem um caráter mais descritivo, esta biografia feita por Lena Frias, tem como principal objetivo contribuir para a construção da imagem de Clementina como uma artista indispensável para música popular brasileira, uma junção de diversas culturas que formam ou que o texto acredita formar a identidade brasileira. Um trecho importante do capítulo, a descrição da apresentação de Clementina no espetáculo que havia iniciado sua projeção nacional, o *Rosa de Ouro*. O trecho diz:

“O canto de raízes afro- brasileiras fazia ressoar tambores, cantos e rezas ancestrais em gente loura de olho azul, gente mulata de olho verde, gente amarelada, morena, jambo ou curiboca (...). Cantos de senzalas, sincretizados nos cânticos e rezas das igrejas (...). Religiosidade popular, permeável e generosamente aberta a quantas tradições a ela se somem.”⁸⁷

⁸⁶COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp13.

⁸⁷Idem, op. cit.. Pp19.

A autora descreve o impacto do espetáculo no cenário musical do Rio de Janeiro. O espetáculo representaria para a autora uma nova forma de se olhar a cultura popular, além de ser uma contra-face ao momento político em que o país estava passando. A aparição de Clementina conseguiu reunir a proposta dos idealizadores do projeto (Hermínio Belo e Kleber Santos), que buscavam com o musical reafirmar uma brasilidade baseada nesta ancestralidade africana e ao mesmo tempo respeitar e promover a criação popular. Além disso, o musical possibilitou a cantora ganhar expressão nacional dentro do universo musical e em outros espaços. Houve várias palestras e mesas redondas em torno do musical *Rosa de Ouro* onde seus integrantes eram convidados para dar depoimentos. Um exemplo citado pela jornalista foi o simpósio na Faculdade Nacional de Medicina, promovido pelo diretório acadêmico, cujos debates foram conduzidos por Jacob do Bandolim. Clementina, juntamente com Elton Medeiros, Ismael Silva e Hermínio Belo, participaram do evento.⁸⁸ A descrição deste evento marca a importância, segundo a autora, do canto de Clementina em outros espaços. A cantora seria um talento peculiar a ser estudada, segundo Lena Frias.

A escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro realizou um evento cujo nome foi “Clementina de Jesus, uma análise” com objetivo de discutir a importância de Clementina para a história da MPB.

Dando sequência às consequências do espetáculo *Rosa de Ouro* na carreira de Clementina, o capítulo descreve as duas viagens internacionais que a rainha Quelé realizou. A primeira foi ao festival de Arte negra na cidade Dakar, África, e a segunda foi à apresentação no festival de cinema de Cannes em Paris.

A autora segue sua narrativa apresentando a trajetória pessoal de Clementina, ou seja, antes de se tornar cantora. Em cada etapa da vida de Clementina, a jornalista irá destacar algum elemento considerado importante para a formação do mito Clementina de Jesus. Para a autora, a trajetória de vida da cantora permite poder classificá-la como um mito, já que sua experiência de vida possibilitou a reunião de características para isso: uma voz considerada única, um repertório que reunia diversos gêneros musicais e uma ancestralidade africana decorrente de seus laços familiares.

Na infância em Carambita, bairro da cidade de Valença, Estado do Rio de Janeiro, Clementina teve contato com suas “raízes africanas”, a partir dos laços

⁸⁸COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp23.

familiares. Dona Amélia de Jesus, sua mãe, que havia escapado da escravidão a partir da lei do Ventre livre e Seu Paulo Batista Santos, pai da cantora, que parecia ser neto de pretos forros. Ainda há a formação católica da cantora, legitimada pela lembrança da igreja de Santo Antônio de Carambita e por toda sua devoção a diversos santos. A junção do lado cristão e da ancestralidade africana formam o sincretismo religioso atribuído à imagem de Quelé. A questão do sincretismo é colocada pela autora, quando destaca a formação cristã de Clementina e, ao mesmo tempo, seu contato com manifestações consideradas afro-brasileiras.

Já no Rio de Janeiro, exatamente no bairro de Jacarepaguá, Clementina aumenta seu acervo cultural ao conhecer João Cartolina, festeiro do bairro, que insere a cantora em seu grupo de pastorinhas. Neste caso, não há um “aumento do acervo cultural” por parte da cantora, muito pelo contrário, Clementina faz parte desta comunidade negra que veio tentar a vida na capital, como veremos mais adiante, prosseguindo com o relato de Lena Frias, Clementina saiu de Jacarepaguá e foi para Oswaldo Cruz, onde conheceu Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga, João da Bahiana, Paulo da Portela e a famosa Tia Ciata. Dentre todas essas personalidades conheceu também o morro da Mangueira e, conseqüentemente seu companheiro Albino Pé Grande. O texto termina com as homenagens prestadas em vida à Clementina e narra seu falecimento.

“Encerrava-se, assim, um ciclo, fechava-se a mandala da estação terrena. Mas o mito permanece e quem bem o expressou foi Milton Nascimento, na capa do LP Clementina de Jesus, de 1976: Teria um livro inteiro pra começar a falar sobre a beleza dela. Mãe, que trabalhão.”⁸⁹

O capítulo dois recebeu o título de *Clementina uma estética* por Hermínio Belo de Carvalho. Este capítulo é dividido em três textos de autoria de Hermínio. O primeiro analisa o canto e a música de Clementina, considerados pelo produtor como uma nova estética. Ele destaca o contexto musical da década de 1960, em que artistas como João Gilberto e Nara Leão eram os modelos clássicos da Bossa-Nova e Roberto Carlos era o ícone da chamada jovem guarda, juntamente com o trio Elis Regina, Maria Bethânia e Gal Costa, encantavam o público com suas belas vozes.⁹⁰

Por outro lado, artistas de cunho popular também desenvolviam seu trabalho musical, entretanto estavam restritos a um espaço de divulgação: o bar Zicartola. Cartola, Zé Kéti, Nelson do Cavaquinho e Clementina de Jesus esperavam seu momento

⁸⁹ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp39.

⁹⁰Idem, op. cit. Pp41.

de brilhar, este momento foi justamente o lançamento de musicais como *Opinião* e o *Rosa de Ouro*.⁹¹

Hermínio descreve a peculiaridade do canto de Clementina e a compara com uma cantora espanhola chamada Pastora Pavón, que ele conheceu em uma visita a García Lorca na Espanha. Para ele, as vozes das duas marcariam uma ruptura em seus conceitos estéticos sobre a música. “*O mesmo musgo que cobria de manto a voz da cantora imantava a de Clementina de Jesus. Eu saía meio que hipnotizado daquelas audições*”⁹²

Outra comparação feita por Hermínio seria a de Clementina de Jesus com o cantor Chico Antônio, que era embolador, Coqueiro e Cantador, nasceu em Cortes, nas cercanias de Pedro Velho, cidade que fica a sudeste do Rio Grande do Norte⁹³, descoberto por Mario de Andrade. Para Hermínio, Clementina tinha a voz cristalina, de uma afinação absoluta e uma dicção perfeita, assim como Chico Antônio.⁹⁴ É interessante destacar, que Hermínio busca em Clementina a perfeição artística, além da identidade negra.

Essa comparação foi legitimada por um crítico musical que havia comparecido ao simpósio “Clementina, uma análise”, em 1966, na Escola de música. O professor Luiz Heitor Correa de Azevedo, discípulo de Mario de Andrade comentou sobre a semelhança dos dois artistas. Hermínio completa a comparação com a seguinte frase: “*Mas uma coisa é certa: o descobrimento de Clementina é similar ao do coqueiro-embolador, e coloca os dois no mesmo patamar histórico de Pastora Pavón*.”⁹⁵

Para finalizar esta primeira parte do capítulo, o autor destaca a importância de compreender a cultura, principalmente a música, que deve ser tratada como um elemento de segurança nacional, já que variados ritmos, sotaques diferentes, danças, entre outros são também uma marca importante da identidade brasileira:

*“Clementina é grande berço de um Brasil que produziu Villa- Lobos, Portinari, Niemeyer, Tom Jobim, Drummond, Mário de Andrade. Diria que a voz de Mãe Quelé nasceu junto com o Brasil, Há bem mais de 500 anos.”*⁹⁶

⁹¹ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp42.

⁹² Idem, op. cit. Pp43.

⁹³ Ver mais em: <http://www.dicionariompb.com.br/chico-antonio>.

⁹⁴ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp45

⁹⁵ Idem, op. cit. Pp45.

⁹⁶ Idem, op. cit. Pp47.

Para o autor, as raízes da música que Clementina e outros artistas populares produziam, fazem parte da construção e da compreensão de um Brasil prolixo em culturas.

A segunda parte do capítulo é a transcrição de um texto de Hermínio, encontrado na contracapa do primeiro LP individual de Clementina de Jesus, editado em julho de 1966 pela Odeon. O texto descreve o encontro entre os dois na taberna da Glória, a infância de Clementina ao lado dos pais em Valença, destacando a ancestralidade africana. A vinda para o Rio de Janeiro e o convívio com João Cartolinha, que resultou em sua participação no grupo de pastorinhas e segundo Hermínio na formação de seu círculo social no Rio de Janeiro. Entretanto, vale destacar que a formação deste círculo social de Clementina está inserida num processo de socialização do chamado mundo dos libertos, ou seja, esses encontros da cantora com personalidades do samba não algo ao acaso, e sim uma consequência natural da trajetória desses sujeitos sociais. Assim como na primeira obra, os autores demonstram essas coincidências da vida, sem analisar estes processos de socialização desses sujeitos sociais.

A terceira parte do capítulo, intitulada *Rainha Quelé: 100 anos*, descreve que mesmo tendo uma biografia publicada pela LBA (a primeira obra a ser analisada neste trabalho), diversas participações em discos de outros artistas e diversas homenagens ainda em vida, Clementina morreu em situação financeira escassa e quase esquecida pela imprensa. Por isso, Hermínio considera como uma obrigação, por sua parte, de tentar resgatar a obra de Clementina a partir deste livro, pois para o produtor, Clementina tinha uma voz e um canto que havia herdado de seus antepassados, e que este canto serviria de alerta para o Brasil, pois ele representa uma parte de nossa história, marcada pela escravidão.

A proposta de fazer este livro tem como objetivo apresentar à população de Valença e, principalmente, às crianças que, naquela cidade, nascera uma mulher que contribuiu para uma parcela da identidade brasileira. Hermínio justificaria este argumento no último capítulo do livro, quando Nei Lopes faz um estudo do canto de Clementina, associando-o aos cantos bantos dos escravos do Sul fluminense.

Hermínio Belo de Carvalho nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 28 de Março de 1935. Neto de violeiro e filho de ator, morava no bairro da Glória, quando começou a frequentar reuniões na casa do músico Burlle Marx, onde conheceria Claudete Soares e Helena de Lima. Adolescente, gostava muito de música clássica, tendo sido presidente do Centro Cívico Carlos Gomes, de sua escola. Aos 14 anos, cantava em coro de igreja

e, em 1958, começou sua carreira na Rádio MEC, do Rio de Janeiro, tendo escrito, entre outros, os programas Violão de Ontem e de Hoje, Reminiscências do Rio de Janeiro, Retratos Musicais e Concertos para a Juventude.⁹⁷

Com a inauguração do restaurante Zicartola, em 1964, tornou-se um de seus frequentadores, ao lado de compositores e sambistas como Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Maurício Tapajós, que se tornaram mais tarde seus parceiros. Na primeira metade da década de 1960 dedicou-se à poesia, lançando vários livros: Chove azul em teus cabelos, Rio de Janeiro, 1961; Ária e percussão, Rio de Janeiro, 1962; Novíssima poesia brasileira, Rio de Janeiro, 1963; e Poemas do amor maldito, Rio de Janeiro, 1964. A partir de 1964, iniciou o movimento de integração da música popular e erudita, produzindo concertos mistos, num dos quais apresentou pela primeira vez em público Clementina de Jesus, acompanhada pelo violonista clássico Turíbio Santos.

No ano seguinte, organizou um musical que marcou época, Rosa de Ouro, apresentado no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, que contou com a participação de Clementina de Jesus e Araci Cortes, acompanhadas pelo conjunto Rosa de Ouro, liderado por Paulinho da Viola e Elton Medeiros, que se consagrariam a partir desse show. O musical foi transformado em disco gravado ao vivo – Rosa de ouro, volume I – considerado por unanimidade o melhor do ano. Acompanhou a carreira de Clementina de Jesus até seu falecimento.

O capítulo três: *O canto banto de Quelé*, foi escrito por Nei Lopes. Nei (Braz) Lopes, autor e intérprete de música popular, nasceu no subúrbio de Irajá, Rio de Janeiro, RJ, em 9 de maio de 1942. Bacharel pela Faculdade Nacional de Direito da antiga Universidade do Brasil, no início dos anos 70 abandonou a recém-iniciada carreira de advogado para dedicar-se à música e à literatura.⁹⁸

O autor inicia este capítulo tentando fazer uma análise histórica sobre a presença de negros africanos no chamado Vale do Paraíba. Esta população negra derivaria da família etnolinguística bantu, a qual pertenceriam os chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques e etc. Vieram, para o Brasil, para trabalhar como escravos, primeiramente no nordeste açucareiro e depois com a introdução da cultura do café, nas províncias do Rio de Janeiro e São Paulo.

Contudo, seria importante demonstrar que a reconstituição de trajetórias coletivas de grupos de escravos provenientes do continente africano baseia-se na

⁹⁷ Biografia: Enciclopédia da Música Brasileira.

⁹⁸ Ver em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/neilopes>.

associação de diversos elementos como a língua, práticas religiosas ou nomes pelos quais uma etnia se identifica, que precisam ser traçados desde a saída desses grupos até sua chegada ao outro lado do atlântico. As definições étnicas e de origem encontradas nos documentos históricos, são definições que se aproximam do local de origem e de certa etnia. Neste caso, o autor não apresentou nenhuma fonte que comprove que essas etnias eram predominantes no estado do Rio de Janeiro.

Mas Clementina de Jesus nasceu justamente nesta área de incidência de negros designados bantus pelo autor, no município de Valença, em 1901, quinze anos após a abolição da escravidão. Seus avós possivelmente foram escravos e Clementina teve contato com as memórias ditas da escravidão. Além do trabalho nas fazendas, esses negros nos momentos de “lazer” e devoção cantavam canções, dentre elas as raízes dos lundus, partido-alto, samba e outros gêneros ancestrais presentes no repertório de Clementina.

O autor ainda tentar explicar o sincretismo religioso atribuído à cantora. Ele explica que o sincretismo seria a fusão aleatória de elementos de doutrinas diferentes, neste caso seria o encontro das religiões africanas com o cristianismo.⁹⁹ O autor afirma que este sincretismo pode ser encontrado no repertório da cantora:

“O repertório religioso de Clementina de Jesus contempla, sim, canções sincréticas. Mas, no nosso entender, só na medida em que, como é comum na umbanda, esses repertórios entrecruzavam informações do universo bantu (...)”¹⁰⁰

Para o autor, o repertório musical de Clementina engloba influências do universo bantu, etnia africana na qual a família da cantora fora classificada pelo autor. Além disso, ele compara o sincretismo do repertório musical de Quelé á umbanda, ou seja, a musicalidade de Clementina também tem relações com sua definição religiosa. A cantora dizia-se católica, entretanto, não deixava de cantar músicas de origens africanas presentes em rituais afros. Nei Lopes afirmar que esse repertório religioso de Clementina está presente nas manifestações afro- brasileiras e estava presente, na época da escravidão nas canções dos negros bantus, legitimando assim esta parcela afro descendente de Clementina. Contudo, comovamos analisar, mas a frente, o repertório de Clementina não apresenta canções religiosas ligada ao catolicismo. A maioria dos

⁹⁹ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp59.

¹⁰⁰Idem, op. cit. Pp66.

gêneros gravados pela cantora estão ligados a heranças africanas, ou seja, o repertório da cantora legitima a imagem da mesma ligada a uma cultura negra e não a um sincretismo. O autor termina seu artigo destacando certa musicalidade bantu de Clementina associada a outros gêneros musicais, atribuindo à cantora um papel de destaque na música popular brasileira.

O último autor da obra, Paulo Cesar de Andrade ficou responsável pelo levantamento da discografia da Cantora, incluindo além dos discos solos, participações em outros projetos. Além da discografia, há uma série de depoimentos de celebridades ligada à MPB sobre a cantora e por último uma pequena galeria de fotos.

1.3-Considerações finais.

As duas obras acima analisadas utilizam mecanismos de legitimação de uma imagem de Clementina ligada a um passado a ser exaltado e compartilhado com outros brasileiros e um presente baseado na peculiaridade do talento da cantora. Cada capítulo dessas biografias tem como objetivo reforçar a figura de Clementina como uma espécie de heroína brasileira, que conjuga em sua vida diversos elementos que justificam esta identidade: negra, descendentes de escravos, mulher, pobre, idosa, entre outros.

Os autores conjugam memória e história como uma representação do presente com indícios e traços do passado, ou seja, o passado torna-se um campo de possibilidades de representação do presente. Estas representações do passado, ou seja, a memória pode ser uma forma de legitimar lutas políticas e formar identidades. O trabalho de enquadramento da memória pode ser analisado em termos de investimento por parte dos autores dessas obras sobre Clementina.

O primeiro livro *Clementina cadê você?* Apresenta a cantora como uma espécie de elo perdido entre África e Brasil. Cada capítulo da biografia tem como objetivo descrever um período da vida de Clementina que será responsável pela formação do ícone de uma cultura negra ligada às raízes africanas. Da infância em Valença, onde esta África idealizada pelos autores encontrada, na genealogia da cantora e transferida para as canções aprendidas ainda na infância, à vivência nos subúrbios cariocas, onde o convívio com outras personalidades ligadas à música negra, a presenças em festas populares irão colaborar para a construção do ícone de uma cultura negra.

Além disso, a primeira obra estará inserida em um contexto de comemoração do centenário da abolição da escravidão, em que a história de Clementina confunde-se com a história de uma comunidade, no caso a população negra.

Já na segunda obra *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*, já há indícios de mudanças quanto à forma de organização do livro e a estratégia dos autores. Ao contrário do primeiro livro, onde os capítulos são divididos a partir das etapas da vida de Quelé, essa obra homenageia Clementina e destaca a importância de não se apagar da memória a história desta grande cantora. Esta homenagem é feita por jornalistas que a cada capítulo buscam resgatar um pouco da história pessoal da cantora, enfatizando neste caso a infância no interior do Rio de Janeiro, a repercussão do espetáculo Rosa de Ouro, as especificidades do canto de Clementina e por último uma espécie de estudo com o objetivo de explicar e legitimar a africanidade da cantora.

Embora ambos os livros tenham utilizado depoimentos de personagens da música popular brasileira para enriquecer as representações atribuídas à cantora, não podemos deixar de prestar atenção na presença de um personagem comum na biografia da cantora: Hermínio Belo de Carvalho. Ele está presente na organização de ambas as obras, na primeira, sua principal missão é convencer o leitor de que Clementina é sim um grande símbolo da identidade nacional, nos aproximando ainda mais da África, na segunda obra além de insistir nesta ideia, Hermínio analisa Clementina enquanto um crítico musical a importância do surgimento da cantora no cenário nacional, quebrando paradigmas musicais e demonstrando como a música popular, no sentido de ser interpretada por populares mostra a verdadeira identidade cultural do país.

As análises dessas duas obras contribuíram para entender melhor a trajetória da cantora Clementina de Jesus. A valorização de suas experiências de vida pode ser considerada como uma forma de investimento por grupos políticos que buscavam fortalecer suas próprias identidades. Esses livros tentam valorizar um mito e uma memória a ser celebrada, mas ao mesmo tempo contribuíram para desvendar diversas questões que perpassam a história de vida de Clementina de Jesus.

Capítulo 2: O papel da imprensa na construção do Mito da Rainha Quelé.

Este capítulo pretende pensar o sucesso da cantora Clementina de Jesus na década de 1960/1970 a partir do momento histórico cultural do período. Como o contexto musical das décadas citadas foi importante para entender a consolidação do ícone de uma luta e de uma visão de cultura negra e afro brasileira.

A ideia de música popular brasileira se constituiu num importante marco do universo cultural brasileiro. Um importante estudo sobre o tema foi desenvolvido pelo autor Marcos Napolitano¹⁰¹, que propõe quatro momentos diferentes para entender a formação da tradição da música popular brasileira, englobaria desde 1920 até os anos de 1980, com a incorporação de gêneros musicais diversos como a modinha, lundu, polca, choro, samba, entre outros. Para o autor essas fases nos permitem compreender como o cenário musical brasileiro tem diversos estilos, onde várias tradições musicais vieram a se confundir e se cruzar.

O primeiro momento citado pelo autor engloba as décadas de 1920/1930, época em que o samba se consolida como a principal corrente musical a orientar a organização das possibilidades de criação e escrita da música popular brasileira. O segundo momento gira em torno da década 1940/1950 com a invenção dos conceitos de “*velha guarda*” e “*Era de ouro*”, consolidados pela importância do rádio na difusão de gêneros musicais como o samba e o “*samba de morro*”. O terceiro momento comporta os anos de 1959/1968, em que segundo o autor, ocorre uma mudança radical do conceito de música popular brasileira. O samba continua sendo a corrente musical principal, porém ampliaram-se as matérias primas e as técnicas musicais e interpretativas. Além disso, a canção torna-se um veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos. O último período está inserido entre os anos de 1972/1979, em que há uma reorganização do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições consideradas fora do conceito “*nacional-popular*”, quanto no sentido de consolidar um conceito mais amplo de MPB (com letras maiúsculas), sigla que define muito mais o complexo cultural do que um gênero musical específico.¹⁰² Contudo, faz-se necessário entender que este capítulo não procura fazer uma análise detalhada de cada período classificado

¹⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música-História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

¹⁰² Idem, op. cit. Pp47-48.

por Napolitano e, sim, tentar explicar como o contexto musical contribuiu para o sucesso de Clementina.

Foi exatamente no ano de 1963, que o compositor e produtor cultural Hermínio Belo de Carvalho “encontrou” a senhora de 62 anos cantando na taberna da Glória em uma homenagem à Nossa Senhora da Glória. Contudo foi no ano de 1965, com o espetáculo *Rosa de Ouro*, que a cantora Clementina de Jesus ascendeu profissionalmente no cenário musical brasileiro.

O cenário da década de 1960 /1970, segundo Napolitano, estava marcado pelo processo de consolidação da chamada música popular brasileira, que apresentava marcas ambíguas, ou seja, a produção de novos valores estéticos, culturais e ideológicos para julgar e avaliar a música popular dentro do sistema cultural brasileiro e a permanência de valores musicais ligados à certa tradição musical, como o samba, o choro e outros gêneros musicais. A MPB (sigla criada a partir da década de 1960) neste período apresentava elementos ligados à modernidade, liberdade, justiça social, contudo, apresentava elementos estéticos de natureza diversa, construindo assim um ambiente musical diversificado, com a presença de movimentos musicais como Bossa Nova, Tropicalismo, Jovem Guarda, o Samba, entre outros.¹⁰³

Na década de 1960 como sabemos, a vida política no Brasil foi marcada pelo crescimento dos movimentos sociais e seu reverso. A instalação do regime militar em 1964 é marcada pela ausência da democracia, implementação da censura, perseguição política, desrespeito aos direitos constitucionais e punição a todos os que ousassem contrariar as ideias vigentes. No plano cultural, a ditadura militar atuou intensamente, após o Ato Institucional nº 5 de dezembro de 1968, o regime aprofundava seu caráter repressivo implantado quatro anos antes. Ocorreu um corte significativo das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 1960. Este período pode ser marcado por um clima de militância política, influenciando as músicas que podiam abordar temas relativos à situação social e política do país. Grande parte dos compositores da época utiliza as músicas como arma de protesto. Geraldo Vandré, autor de *Caminhando* de 1968 (*Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores*), e Edu Lobo, de *Upa Neginho* (1967).

A interferência da intensificação da repressão e da censura prévia na produção e no consumo das canções foi muito grande durante o período do regime militar. Os

¹⁰³ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música-História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

movimentos de esquerda, artistas e eventos musicais e culturais situados entre os marcos da chamada Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como a base de um ciclo de renovação musical radical, que parecia ter desaparecido com a instituição da censura.

Nesse contexto de conturbação política, o contexto musical brasileiro passa por uma transformação baseada em novos valores estéticos. Marcos Napolitano descreve o surgimento da Bossa Nova (1959) como um processo de renovação cultural radical, ou seja, tudo que fosse classificado como um exagero musical, segundo o autor, era desclassificado. A Bossa Nova teria “*trocado a atmosfera*” musical, silenciando o batuque e a estridência.¹⁰⁴ Essa proposta musical representada pela Bossa Nova estimulou uma outra transformação no campo musical, com objetivo de se contrapor a ideia elitizada deste gênero, segundo Napolitano. Em 1965, surge a sigla MPB, com o intuito de sintetizar as diversas tradições musicais do Brasil. A perspectiva do movimento era de reorientar a busca de uma pretensa identidade nacional a partir da música. Segundo Napolitano:

*“(...) A ida ao povo, a busca do morro e do sertão, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como reserva cultural da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, as atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (esquerdizando-o) e a idéia de ruptura moderna da Bossa Nova (nacionalizando-a).”*¹⁰⁵

Essa nova proposta em torno da MPB tinha como objetivo estimular o consumo musical de segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. Ainda dentro da perspectiva de Napolitano, essa nova MPB, composta por uma pluralidade de gêneros musicais ou tendências musicais muitas vezes expressas em estilos interpretativos pessoais estava associada a um novo conceito de canção. Esta se tornava um veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos buscando uma pretensa identidade nacional ligada à música. Esta busca estimula a entrada de produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira.

¹⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música-História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.Pp63.

¹⁰⁵Idem, op. cit.Pp64.

Hermínio Belo de Carvalho pode ser considerado um desses elementos, pois a partir do contato com diversos artistas brasileiros e negros, como Cartola, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Elizete Cardoso e a própria Clementina de Jesus, dirigiu diversos espetáculos com tendências políticas e ideológicas importantes como *O Menestrel*, *Opinião* e *o Rosa de Ouro*. É no contexto desses espetáculos que surge a figura de Clementina de Jesus. A cantora foi inserida no contexto musical nacional a partir de um projeto cultural de Hermínio Belo chamado *O Menestrel* de 1964. A proposta inicial do projeto consistia em promover poesias de diversos autores.

O movimento era definido por Hermínio como sendo de vanguarda baseado em uma panfletagem literária, ou seja, Hermínio promovia poesias de autores desconhecidos e distribuía pelas ruas do rio de Janeiro com a intenção de divulgar esses poetas. Com o fracasso desse primeiro modelo do projeto, Hermínio juntamente com Kleber Santos (jovem diretor teatral) resolveu ampliar a atuação inserindo-lhe a música. A idéia era reunir repertórios diferentes, dividindo o espetáculo em duas partes: a primeira parte, música erudita e, na segunda parte, música popular¹⁰⁶. Hermínio descrevia o espetáculo da seguinte forma:

*“Escandalizar ou fazer mais uma coisa diferente não é, definitivamente, o propósito deste concerto. Sequer a idéia é nova: antes de nós, outro país culturalmente amparado tem-na tentado, e com êxito. Nossa idéia é aproximar os dois públicos, da música popular e erudita, e dar-lhes o melhor de cada gênero num só espetáculo (e invoco o exemplo de Bernstein apresentando Louis Armstrong). Temos sobre a matéria um entendimento eclético, porque sabemos que a música não é uma arte unilateral, nem privativa de castas favorecidas economicamente.”*¹⁰⁷

Ou seja, a idéia do espetáculo, segundo Hermínio, seria apresentar a diversidade da música brasileira, apresentando dois estilos musicais diferentes. Clementina neste espetáculo apresentou um repertório de partido alto, enquanto Turíbio tocou clássicos da música popular. Para o espetáculo inaugural Clementina dividiu o palco com Turíbio dos Santos. Contudo, não foi com *O Menestrel* que Clementina entrou para o rol das grandes cantoras brasileiras. O espetáculo *Rosa de ouro* foi responsável pela exposição da figura de Clementina. O musical estreou em 18 de março de 1965, e no elenco estava

¹⁰⁶ PAVAN, Alexandre, Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006.Pp73.

¹⁰⁷Idem, op. cit.Pp74.

Aracy Cortes, Clementina de Jesus, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho, apesar de não serem novatos, a maioria dos integrantes do elenco estava estreando em um palco (exceto Aracy Cortes). O musical foi dirigido por Hermínio Belo e Kleber Santos. O nome do espetáculo fazia referência ao cordão carnavalesco para qual Chiquinha Gonzaga escreveu a canção “*Ô abre alas*”. O espetáculo apresentava um cenário semelhante a uma roda de samba em algum botequim do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Hermínio explicava a informalidade do musical no texto do programa:

*“Um palco é um palco e, partindo do princípio que o samba é espetáculo anticonvencional, tivemos que vencer alguns preconceitos e enquadrá-lo cenicamente, dentro de uma estrutura-espetáculo que nos pareceu válida e onde nos esforçamos ao máximo para preservar o caráter de espontaneidade daqueles que se integraram no Rosa de ouro.”*¹⁰⁸

O *Rosa de Ouro* continha elementos fundamentais que caracterizariam a atuação de Hermínio Belo de Carvalho no cenário musical brasileiro como produtor cultural de esquerda, ou seja, buscava um determinado passado musical, marcado pela idéia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, segundo Napolitano.¹⁰⁹ E como podemos associar Clementina a este contexto musical? Clementina foi um dos elementos essenciais para marcar a identidade de ambos os espetáculos dirigidos por Hermínio. O produtor buscou representar a tradição musical brasileira a partir da imagem de Clementina. Em ambos os espetáculos a cantora interpretou gêneros musicais considerados tradicionais dentro desta nova perspectiva da MPB (partido alto, lundus, corimás, sambas). Assim a repercussão das aparições de Clementina em público remeteria a comentários e análises de críticos musicais, impressionados com o *primitivismo*, *canto de raízes* entre outros adjetivos que iremos destacar mais tarde com a análise dos jornais. O importante é ressaltar, que o sucesso de Clementina na década de 1960 está associado a este contexto de busca de um nacional-popular ligado a uma herança africana, de uma tradição musical brasileira, expresso em espetáculos que defendiam esta ideologia, que se contrapunha a idéia de modernização associada à eclosão da Bossa Nova.

¹⁰⁸PAVAN, Alexandre, Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp12.

¹⁰⁹NAPOLITANO, Marcos. *História e Música-História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.Pp68.

Napolitano explica que esta tradição musical relacionada ao samba (principal corrente musical) não está sozinha no cenário musical brasileiro na década de 1970, o surgimento do gênero pop (outros gêneros musicais como os temas românticos e temas de novela, além do rock) passaram a conviver juntos. Um período no qual a diversidade musical aumenta, acompanhando o momento político de abertura do regime militar. O samba, classificado pelo autor como a corrente principal da MPB, mesmo incorporado a este contexto de diversidade, mantém certa independência estilística, ou seja, apresentava certa liberdade de criação e defendia uma tradição ligada ao gosto popular (sambas enredos, samba-canção e samba de morro). Esta independência estilística muitas vezes era considerada como uma ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”, ou seja, algumas interpretações diferentes e novas harmonias marcavam certo resgate da tradição musical ligada ao samba. O samba e suas vertentes eram os gêneros musicais, que nas décadas de 60/70 recuperavam o passado musical do Brasil.

Outros autores acompanham este pensamento em relação ao samba. Margarida Autran defende a idéia de que o samba voltava à evidência de forma quase espontânea, depois de ter sido deixado de lado nos anos da “Bossa Nova”. Esta nova “*redescoberta*” do samba, em meados da década de 1960 e início da década de 1970, podia ser observada quando intelectuais e compositores universitários passaram a frequentar a gafieira e o restaurante Zicartola, entrando em contato com a música de Nelson cavaquinho, Cartola, Zé Kéti, Clementina de Jesus e, mais tarde promovendo espetáculos como *Opinião* (1964) e *Rosa de Ouro* (1965).¹¹⁰

Esses jovens de esquerda que buscavam raízes continuaram investindo nesses espetáculos onde a principal temática era valorizar as raízes, neste caso, raízes ligada à África e a comunidade negra. Hermínio estreou mais dois espetáculos nesta linha. O espetáculo *Seis e meia* (1976), que tinha como proposta reunir uma dupla de artistas com o objetivo de busca similaridades musicais. Além disso, o espetáculo buscava valorizar a música popular brasileira e seus músicos, já que o contexto musical da época estava ligado à “explosão” do fenômeno das discotecas, atraindo assim as rádios e a indústria de disco. Clementina, juntamente com João Bosco estreou o espetáculo. Neste mesmo contexto de valorização da tradição musical em detrimento de gêneros ligados a “modernidade”, o projeto *Pixinguinha* (1977) seguia a linha do *Seis e meia*, entretanto havia uma diferença, o projeto marcava a formação de um novo modelo de produto

¹¹⁰ BAHIANA, Ana Maria; WISNIK José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: Música popular*. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1980.

artístico, aquele subvencionado pelo Estado, que passava a ditar os caminhos da cultura nacional.¹¹¹

Para melhor esclarecer este papel do Estado no contexto de consolidação da música popular brasileira, principalmente o samba, Gabriela Cordeiro, em sua dissertação apresenta como a década de 1970 será importante para a chamada MPB. Esta década será marcada pela implementação e consolidação de uma indústria de bens culturais como a televisão, o rádio, o mercado de discos e o cinema.

Assim, este panorama musical das décadas de 60/70 nos permite entender porque Clementina de Jesus fez tanto sucesso. A busca de raízes culturais por parte desse jovens de esquerda estimulou a organização de espetáculos onde a principal temática era valorizar a tradição. Neste caso, Hermínio Belo, como representante dessa juventude, organizou musicais onde esta tradição estaria ligada as heranças africanas e a valorização de uma cultura negra.

Além disso, abre espaço para o início da minha análise sobre as reportagens geradas no período sobre Clementina de Jesus. A mídia será um elemento importante para a divulgação e formação do mito Clementina de Jesus no cenário nacional e também no internacional durante das décadas de 1960 e 1970.

Geralmente as reportagens sobre Clementina eram publicadas em colunas periódicas sobre música e cultura, escritas por colunistas geralmente críticos musicais, teatrólogos, maestros, entre outros. O corpus documental deste capítulo pode ser encontrado na biblioteca da Funarte e no Museu da Imagem e do Som (coleção Almirante). Nestes arquivos estão matérias de diversos jornais dentre eles: jornal do Brasil, O Globo, Diário de notícias, jornal do Comércio, Última Hora, revista Veja, Correio Braziliense e Tribuna da Imprensa. O conjunto de reportagens que localizei de Clementina provavelmente só tenha sido recolhido em função do arquivamento de uma determinada imagem que se queria guardar. O acervo foi reunido por admiradores da cantora, portanto não há jornais ou revistas que criticam o talento de Clementina, de qualquer forma é um material interessante para se analisar a imagem de Clementina que era divulgada.

A análise dos jornais estará focada no ano de 1965, estréia do musical *Rosa de Ouro* e conseqüentemente a aparição de Clementina para o grande público. O objetivo de analisar essas manchetes é estabelecer uma análise dos discursos produzidos na

¹¹¹PAVAN, Alexandre, Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006 .Pp156.

mídia sobre a apresentação da cantora. Todos os jornais escolhidos analisam o espetáculo em si e depois destacam o desempenho de Clementina.

2.1- A construção do mito.

Em 15 de Agosto de 1963, na famosa festa de Nossa Senhora da Glória (festa que Clementina e Albino frequentavam todos os anos), Clementina, com então seus 62 anos, estava cantando em homenagem à santa, na taberna da Glória, segundo relatos de Hermínio Belo de Carvalho. Nesse mesmo dia, o produtor cultural estava voltando da praia, curioso com a movimentação da taberna, entrou e se deparou com uma senhora negra que estava cantando um repertório de jongs, lundus e corimas. Infelizmente, segundo depoimento de Hermínio, esse primeiro contato entre a cantora e o produtor foi apenas visual.

Em setembro do mesmo ano, Hermínio teria encontrado Clementina na inauguração do Zicartola. Nesse encontro Clementina e Hermínio conversaram e o produtor cultural teve a idéia de lançar àquela senhora de 62 anos no ramo profissional. Mas foi só em 1964, na mesma taberna da Glória, que Hermínio conseguiu de fato gravar as canções da senhora Clementina. Desta vez após assistir à senhora cantar na taberna da glória, o produtor convidou-a para ir até seu apartamento em Botafogo e registrou a voz da cantora. Após esse episódio, Hermínio passou a organizar vários encontros em seu apartamento, onde Clementina contou episódios sobre sua vida, seus antepassados, sobre cantos que aprendeu com a mãe.

Depois de conhecer o repertório, Hermínio teve a idéia de utilizá-lo em seu movimento *O Menestrel*:

*“Então, nessa época, eu pensei que pudesse apresentar Clementina num concerto, e dessa idéia compartilhou um violonista consagrado mundialmente que é Turíbio Santos, e nessa época estava também no Brasil, lá em casa, Oscar Cáceres. Então pensamos juntos com César faria que fosse um excelente acompanhador, que começou a ensaiar Clementina lá em casa, fazendo levantamento de samba, corimás, lundus.”*¹¹²

O espetáculo estreou no dia 7 de Setembro de 1964. A estrutura do espetáculo consistia, na primeira parte música erudita e, na segunda parte música popular. A

¹¹² BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp 68.

primeira dupla a se apresentar foi Turíbio dos Santos e Clementina de Jesus. Foi a primeira vez que Clementina cantou profissionalmente. Deste sucesso, surgiu então, em 1965, o Show *Rosa de Ouro*.

As conseqüências do espetáculo para a vida profissional e pessoal de Clementina foram enormes. Vários meios de comunicação, principalmente jornais passaram a descrever Clementina com uma grandiosidade de adjetivos.

Será neste contexto de surgimento de Clementina no cenário musical que nascem as primeiras críticas jornalísticas inicialmente em torno dos dois espetáculos que a cantora havia participado: *O Menestrel* (1964) e *Rosa de Ouro* (1965). As reportagens iniciais tinham como objetivo esclarecer para o leitor as propostas dos espetáculos, ao mesmo tempo em que destacava esta nova artista no cenário musical.

Primeiramente irei analisar dois recortes de jornais referentes à participação de Clementina no espetáculo *O Menestrel* (1964). Ambos os artigos foram publicados no jornal do Brasil no ano de 1964. A escolha desses artigos para iniciar este capítulo se deu pela necessidade de perceber quais foram às primeiras impressões da mídia em relação à apresentação da cantora neste projeto. O primeiro artigo foi publicado em 9/2/1964 e não foi assinado por nenhum jornalista específico, foi uma espécie de editorial sobre o espetáculo, o título da reportagem era “*samba de partido alto*”. Uma parte do texto dizia o seguinte:

Partideira da escola de samba mangueira, Clementina, usando um vestido de Cr\$ 80 mil, de renda bordada, cantou 12 sambas, bisando três, acompanhada por uma caixa de fósforos e dois violões, na interpretação de corimás (cantos de macumba) e jongos (danças tradicionais). Era a primeira vez que se deixava aplaudir por uma platéia que não a anônima da Avenida, em dias de carnaval, e o morro da mangueira. Enquanto não lhe fora dado viver esse momento, sua grandeza era a humildade de se deixar ficar até os 62 anos, lavadeira, quando tudo lhe levava a ser para o samba tudo aquilo que Bessie Smith e Ma Era Ney representaram para o jazz, segundo seu descobridor Hermínio belo de Carvalho.¹¹³

Neste trecho, o jornal apresenta Clementina como uma grande partideira da Estação Primeira Mangueira, que aos 62 anos deixou-se ser apresentada ao público diferente do habitual. Sua estréia era apenas nos palco cariocas, pois no meio da cultura popular já era bastante conhecida. Além de descrever a apresentação da cantora, a crítica jornalista irá se apegar as características peculiares da apresentação da cantora. Quanto à valorização do passado escravista, a reportagem cita que o repertório da

¹¹³ Samba de partido alto. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17D,9 Fev.1964.

cantora no espetáculo era composto por corimás e jongos, gêneros musicais associados a uma herança africana. Além disso, o texto ressalta o talento da cantora ao compará-la a grandes ícones do jazz americano. A comparação com artistas americana parece querer colocar Clementina como ícone do samba, que surge do meio popular, das camadas mais pobres da sociedade. Seria uma forma de legitimar os argumentos de Hermínio Belo ao montar este espetáculo, ou seja, unir no mesmo palco o erudito e o popular, onde o segundo fosse a verdadeira estrela.

As duas cantoras citadas no artigo são consideradas grandes cantoras do jazz e do blues e também são negras de famílias pobres, ou seja, uma trajetória parecida com de Clementina. Bessie Smith se consagrou como cantora de Blues, devido ao seu senso rítmico e a sua habilidade de improvisação, somando a tudo isso, uma voz perfeita. Ela ficou conhecida eternamente como a “Imperatriz do Blues”.¹¹⁴ Conhecida como “A mãe do Blues”, Ma Rainey é figura importantíssima na história do Blues. Nasceu Gertrude Malissa Nix Pridgett Rainey em 26 de abril de 1886 na Georgia e foi uma figura marcante no universo musical de sua época, começando sua carreira aos 14 anos. Foi uma das primeiras cantoras a se tornar profissional e a gravar suas próprias músicas.¹¹⁵

O outro artigo foi escrito pelo jornalista Renzo Massarani, em 10/12/1964. Nesta coluna diária sobre música, o autor apresentava-se como crítico musical, por vezes encabeça-lhe o título de crônicas. Ainda encontram-se, cartas – algumas dos próprios leitores –, informes curtos sobre eventos culturais a ocorrer naquele dia na cidade ou no mundo e crítica de acontecimentos do mundo musical.¹¹⁶ Neste artigo intitulado “*Concerto para se recordar*”, o jornalista descreve a apresentação de Clementina, utilizando as palavras do organizador do espetáculo Hermínio Belo. O artigo diz:

“Substituiu-a com o folclore vivo, na voz e na sensibilidade perfeitamente idônea de Clementina de Jesus, que (conforme o próprio organizador)” relembrou os jongos e corimás que ouviu na infância sua mãe cantar. Os sambas, Clementina veio-os aprendendo por essa vida fabulosa que já se estende por 62 anos, ouvindo-os de seus autores- alguns legendários como Paulo da Portela, Bernardo da mãozinha do Estácio e Zé com fome, em rodas de sambas memoráveis... Chamo a atenção para a tônica negroide de seu canto, rude e despojado de artificios, e todo ele vergando banzo dessa raça esplendidamente musical, cuja temática e raízes africanas buscamos

¹¹⁴ www.clubedejazz.com.br.

¹¹⁵ www.biography.com/articles/Ma-Rainey.

¹¹⁶ MEDEIROS, Vanise G. Lendo crônicas do período JK. Caligrama (ECA/USP. Online), v. 1, p. 11-20, 2005.

hoje soluções para nossa problemática musical, formulada em bases nacionalistas".¹¹⁷

O primeiro elemento que chama atenção no artigo é quando o jornalista define a cantora como um "folclore vivo". Neste caso, o autor parecia definir Clementina como uma representante da sabedoria do povo, através de seu canto, transmitindo para os demais uma cultura de caráter tradicional e essencial para construção da identidade cultural de um povo, no caso o povo negro. Essa ideia vai ser confirmada quando Renzo utilizar as palavras de Hermínio para justificar este caráter tradicional da apresentação de Clementina. As músicas aprendidas na infância e os sambas compartilhados com grandes compositores populares relacionam Clementina à questão da transmissão desses conhecimentos a partir da oralidade, elemento essencial na definição do que seria folclore. Outro elemento que justificaria essa definição dada a Clementina seria esta possível raiz africana, que colocaria a cantora como representante de uma cultura tradicional importante para formar as bases da nacionalidade brasileira, defendida neste caso por Hermínio. O autor utiliza palavras com significado forte, expressando uma opinião racista em relação a cantora, como no trecho que ele define o canto da artista como *negroíde, rude e despojado*, algo ligado ao primitivismo de uma raça negra. Este artigo preocupa-se com a questão da renovação musical baseada em folclore negro representado por Clementina. Renzo caracteriza a desempenho da cantora utilizando a estratégia de exaltar o exótico.

O importante é perceber que em ambos os artigos destaca-se a questão da herança africana no repertório da cantora e o investimento por parte dos jornalistas de associar a imagem da cantora a uma pretensa identidade afro brasileira. As primeiras impressões destacam o rico repertório da cantora, a peculiaridade de seu canto. As atribuições de grande ícone para música popular partem de Hermínio Belo, que em ambos os artigos apresenta argumentos que elevariam Clementina a esta posição.

Contudo, a estreia do espetáculo *Rosa de Ouro*, em 1965, marca o aumento de artigos publicados sobre a cantora. O artigo publicado no jornal Diário Carioca no dia 24/03/65, foi escrito pelo crítico musical e pesquisador musical José Ramos Tinhorão, que tinha uma série sobre música popular brasileira neste jornal. O artigo recebeu o nome "*Uma rosa que vale ouro*". O crítico descreve o espetáculo e apresenta suas impressões em relação à participação de Clementina no mesmo:

¹¹⁷ MASSARANI, R. Concerto para se recordar. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19D,9 Dez.1964.

“E, então vem a grande surpresa da noite. Uma senhora de pele escura, com seus 60 anos bem contados, atende aos repetidos chamados dos sambistas “Clementina, cadê você/ Clementina, cadê você”- e aparece para a mais extraordinária e mais autêntica vocalização de velhas corimás e quadras de partido alto conservadas pela tradição oral, nos meios de comunidade negra do Rio.”¹¹⁸

Podemos perceber como o crítico define a apresentação de Clementina como uma autêntica representação da cultura da comunidade negra, transmitida a partir da oralidade. Para Tinhorão, *a senhora de pele escura* carrega em sua memória a história da comunidade negra do Rio de Janeiro, a partir da música. Novamente os gêneros destacados na reportagem estão associados a uma herança africana, colaborando para construção do ícone de luta da tradição da comunidade negra.

No trecho a seguir, ele defende a ideia de tradição antes perdida que com a apresentação da cantora fora recuperada. O trecho diz:

“Quando a velha senhora, que se chama Clementina de Jesus, senta-se numa cadeira, na beira do palco, para cantar o samba:” mangueira/nascente de uma semente/à beira de uma nascente/você não pode morrer... ”Então o teatro jovem se perde no tempo, e a pequena sala é um barco que voga ao sabor de um ritmo que parecia perdido- mas que, agora sabemos, só estará perdido quando morrer no último barraco a última Clementina de Jesus.”¹¹⁹

Nota-se na fala do crítico musical uma ideia de um passado perdido, que foi recuperado através da voz da cantora e de seu desempenho no palco. Este passado pode ser associado ao período da escravidão, pois ao remete-se a ideia de que o canto de Clementina só poderia ser encontrado em *“um barco que voga ao sabor do ritmo perdido”*, este barco poderia ser interpretado como uma metáfora, relacionada ao navio negreiro, onde africanos traziam além da força de trabalho, sua cultura. Ainda nesta perspectiva de recuperação de um passado escravista, o crítico conclui que, até o aparecimento da cantora este *“ritmo parecia perdido”*, entretanto pôde ser “redescoberto” a partir da voz de Clementina. Para Tinhorão, Clementina é a representação viva de um passado escravista, de uma história da comunidade negra.

Clementina representa uma parcela da cultura da comunidade negra escondida nos morros cariocas e que foi revelada em um espetáculo que valorizava justamente esta

¹¹⁸ TINHORÃO, J. Uma rosa que vale ouro. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 24 Mar.1965.

¹¹⁹ TINHORÃO, J. Uma rosa que vale ouro. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 24 Mar.1965.

cultura tradicional do povo. O artigo de Tinhorão defende que a base de uma pretensa cultura negra está associada à imagem de Clementina.

O jornalista, escritor e pesquisador Geraldo Queiroz, publicou no jornal O Globo do dia 25/3/1965 que Clementina apresentava um canto primitivo e autêntico. O artigo dizia:

“Duas cantoras de estilos diversos fazem o espetáculo. A primeira, Aracy Cortes, possui musicalidade e dicção. A segunda, Clementina de Jesus, é primitiva autêntica. São duas rainhas no espetáculo, que recomendo como capaz de proporcionar as mais gratas satisfações neste início de temporada”
120

Essa opinião do jornalista vai ao encontro da proposta do espetáculo, que buscava apresentar ao público uma artista inédita que causasse este impacto de tradição primitiva. Além disso, essa ideia de primitivismo apresenta um sentido de folclorização assim como nos outros artigos. Clementina será considerada autêntica, pois apresenta um canto cristalizado pelo tempo, mantendo assim este primitivismo.

O pianista e crítico de música clássica Eurico Nogueira França, escreveu no correio da manhã do dia 26/3/1965, a seguinte nota:

*“Ritualmente, a partideira admirável, Clementina de Jesus. Nesta, o sangue africano pulsa, na voz, no canto, com solenes mistérios. Clementina de Jesus, que vem, no seu belo vestido, na sua indiscutível fidalguia racial, transparente na máscara, no porte, nos gestos hieráticos, fazer vibrar os seus cantos soturnos, densos de lirismo sombrio: é alma negra do samba”*¹²¹

Nessa nota podemos perceber como o jornalista defende a ideia de pura herança africana associada ao canto e ao desempenho de Clementina no palco. Ao utilizar palavras como “*ritualmente*”, e “*o sangue africano pulsa na voz, no canto...*”, ele está se apropriando da imagem de Clementina como legítima representante de uma cultura afro brasileira. A África está em Clementina, segundo Eurico. Para completar o artigo, ele prossegue com a expressão de “*fidalgia racial*”, ou seja, traduzindo ao pé da letra, a cantora seria uma espécie de pura linhagem de sua raça (negra). Esta classificação estaria associada ao conjunto de elementos enumerados pelo jornalista como: o porte, os gestos e o canto que representariam a “*alma negra do samba*”. Este artigo parece caracterizar Clementina como uma autêntica africana recém chegada ao Brasil, carregando em sua bagagem cultural a mais pura cultura africana.

¹²⁰ QUEIROZ, Geraldo. Rosa de Ouro. O Globo. Rio de Janeiro, 25 Mar. 1965.

¹²¹ NOGUEIRA, Eurico França. Rosa de Ouro. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 26 Mar. 1965.

Outro artigo escrito sobre a cantora foi publicado no dia 30/03/1965, pelo Jornalista Carlos Oliveira, o título da reportagem era "Estrelas no palco". A reportagem dizia:

*"E depois temos Clementina, essa estreante de 63 anos de idade, objeto de verdadeiro seqüestro cultural por parte da mangueira. Clementina é nossa também. Que voz cariciosa, minha gente! E que mãos magníficas, ritualísticas! Clementina de Jesus e Aracy Cortes, num espetáculo de franciscana simplicidade, removem a distância que separa a platéia do palco. Elas cantam e não há obstáculos, só comunhão."*¹²²

Nesse artigo, podemos perceber que a apresentação de Clementina é descrita de forma mais suscita e sem a incorporação de adjetivos associados a uma temática racial. Entretanto o jornalista admite que o desempenho da cantora no palco impressionou, pois representava certo ritual, de algo que pertenceria a todos os brasileiros.

Outro artigo publicado no Jornal do Brasil, também vai destacar a desempenho da cantora no palco. O artigo foi escrito pelo jornalista Yan Michalshi, na coluna destinada a críticas teatrais do Caderno B no dia 30/3/1965. O artigo dizia:

*"Clementina de Jesus é uma autêntica estrela, mas num estilo completamente diferente, que cria um ótimo efeito de contrastes entre as duas intérpretes: aqui, em vez de malícia, irreverência e tarimba, ticamos particularmente impressionados com a harmonia e a beleza da gesticulação da cantora, e com força e a limpidez de sua voz, realmente fenomenal aos 63 anos de idade."*¹²³

O artigo do Jornal do Brasil também descreve a apresentação da cantora, chamando atenção para os gestos e a voz. Assim como o artigo de José Carlos não utiliza palavras ligadas a temática racial, contudo, destaca a "limpidez" da voz da cantora.

Prosseguindo com as reportagens sobre o espetáculo *Rosa de Ouro* 9/4/1965, Luisa Barreto Leite, jornalista que possuía uma coluna fixa no jornal do comércio escreve a seguinte manchete sobre Clementina:

"Clementina de Jesus de Praça Tiradentes nunca teve nada, é a própria Praça Onze rediviva, de sem arranha-céus, sem cordão de isolamento separando o povo de sua música, e sem arquibancada para turistas assistirem escola de samba transformada em teatro de revistas. Clementina de Jesus é também a hora da saudade do que em breve não existirá mais, do que a gente tem vontade de apertar entre os braços, cada vez mais vazios de emoções autênticas, e dizer: para no tempo, fica aí, não

¹²² OLIVEIRA, José Carlos. Estrelas no palco. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 30 Mar, 1965.

¹²³ MICHALSHI, Yan. Rosa de ouro. jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 Mar. 1965.

vai embora, porque com você partirá o último samba de verdade. Clementina, partideira da mangueira, canta com expressão de seus ancestrais que da África nos trouxeram poesia e amor e sua música e em seus corações, que da África nos trouxeram o que ainda de melhor possuímos em matéria de capacidade criadora.

Clementina de Jesus, que Deus te conserve pura como tuas avós, que o asfalto não deforme tua autenticidade madura. Felizmente não é moça e talvez nunca tenhas sido bela, pois isto conservou essa magnificência que fez de ti a guardiã da autenticidade que ainda resta no morro carioca. Clementina de Jesus vela por tuas netas, procura com teu exemplo convencê-las que não deve tresloucar o samba. „¹²⁴

Além dos adjetivos antes designados a cantora, como a questão da autenticidade do samba presente no repertório de Clementina e a memória de uma infância que legitima esse processo de folclorização da cantora, a jornalista enxerga em Clementina a influência do continente africano em sua apresentação. Mais que isso, a jornalista afirma que esta ancestralidade africana é pura e autêntica e remete a um passado que futuramente estará perdido na memória da sociedade brasileira. Além disso, utiliza a ideia de cristalização da imagem da cantora. O espetáculo *Rosa de Ouro* fora responsável pela revelação desta possível ancestralidade africana para os brasileiros, presente nos morros carioca e novamente encontramos a ideia de representação de toda a comunidade negra relacionada à imagem da cantora. Clementina seria a transmissora desta influência cultural, a partir da oralidade.

Outro trecho que demonstra como os jornalistas atribuem à Clementina o papel de detentora de uma cultura autêntica repassada por seus ancestrais foi publicado no Diário de Notícias (10/4/1965), pela musicista Ondina Ribeiro, que assinava uma coluna de música no jornal. O trecho dizia: *”Clementina noutra gênero, apenas surgindo agora já sexagenária, explode de preferência o folclore onde se escondem os reflexos da emotividade de sua raça.”* ¹²⁵

Nesse trecho, a jornalista também utiliza o termo folclore para caracterizar a apresentação de Clementina. Seria neste folclore, ou seja, na sabedoria de certo povo, que através da oralidade Clementina transmitirá a cultura de um povo e conseqüentemente seu passado, a ideia de povo está ligado a comunidade negra. Todos

¹²⁴ BARRETO, L. Rosa de ouro. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 9 Abr. 1965.

¹²⁵ RIBEIRO, O. Rosa de ouro. Diário de notícias. Rio de Janeiro, 10 Abr. 1965.

esses jornalistas e críticos musicais se baseiam nas memórias musicais de Clementina para atribuir este termo para definir esta identidade de brasilidade autêntica ligada ao passado escravista e a África.

Nesse sentido, a formação de uma identidade está ligada a um modelo de certo grupo social. A identidade tem base na imagem com a qual um grupo se identifica. Essa imagem construída por esses jornalistas tem relação com o passado da cantora, que geralmente foi imaginado pela memória da mesma. Assim, esta memória de Clementina foi escolhida baseada em elementos de seu passado (neste caso, a música de tradição familiar, a ascendência africana) para ajudar a formar esta imagem de ícone de uma cultura negra adotada pela mídia. Este papel da memória pode ser enquadrado no conceito de memória exercitada, onde a memória é fruto de um exercício constante com o objetivo de buscar algo, seja uma identidade coletiva/individual, seja uma reconstrução do passado ou narrativa histórica.¹²⁶

Os jongos, corimás, partidos- alto e sambas cantados por Clementina no espetáculo são indícios de uma memória considerada autêntica por esses jornalistas e críticos musicais. Sejam os jongos e corimás, aprendido na infância em Valença, seja os sambas e partidos – altos compartilhados durante a fase nos subúrbios cariocas. De certa forma, Clementina carrega em si uma tradição da música negra no Rio de Janeiro. Todos esses elementos associados à proposta do espetáculo *Rosa de Ouro*, contribuíram para a construção desta imagem folclorizada de Clementina. O caráter tradicional de suas músicas significava certa sabedoria popular que representaria a cultura de um povo e seu passado. A partir das músicas repassadas pela oralidade e colocadas em práticas nos dois espetáculos, Clementina tornou-se uma criação de um grupo de pessoas, no caso Hermínio Belo e a mídia.

De fato, pelas notícias pesquisadas, ninguém parece duvidar da autenticidade da cantora. Além disso, a própria idealização dos espetáculos acabou formando um cenário perfeito para a exaltação da imagem de Clementina: o *Menestrel*, que tinha como objetivo reunir o erudito e popular, dando destaque a um espetáculo popular que os idealizadores consideravam peculiar e o *Rosa de Ouro*, que apresentava um roteiro informal, onde o cenário lembrava os subúrbios cariocas e onde o próprio elenco era formado por jovens sambistas e duas senhoras que representavam a cultura popular de forma diferente. Aracy Cortes, a era do rádio e Clementina de Jesus, a tradição da

¹²⁶ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. São Paulo: Unicamp, 2007. Pp71.

música negra do Rio de Janeiro. Essa tradição agora virava espetáculo, parecia ter público, agradar as platéias e procurava unir culturalmente o Brasil. Buscava-se valorizar esse Brasil mais real, talvez menos influenciado pela cultura americana, e mais autêntico, sem a estética das classes altas e brancas. A música de Clementina e sua própria história passavam a ter muitos significados políticos para diversos grupos.

O importante a demonstrar com a análise desses discursos é como a mídia especializada na área de cultura cria e divulga discurso baseado na autenticidade e na representação de uma brasilidade legitimada pela memória e repassado pela oralidade.

Para além do discurso da mídia na década de 1960, esta imagem da cantora ligada ao ícone de luta e resistência de uma cultura negra também foi trabalhada pelo movimento negro do período, ou seja, não são somente os críticos musicais, jornalistas e estudiosos que legitimam esta imagem da cantora. O movimento negro da década de 1960 apresenta características que nos permitem entender melhor estas apropriações em torno da imagem de Clementina.

Contextualizando melhor esta questão do movimento negro na década de 1960, o autor Antônio Guimarães analisa este período, mas precisamente o início da ditadura militar, no campo destinado à cultura, o papel do governo militar, que procurou estimular a ideia de democracia racial na formação da identidade nacional. Contudo, os movimentos negros que começaram a articular-se neste período, agora buscavam influências africanas, e procuravam erguer uma cultura negra autêntica versus a ideia conservadora do luso-tropicalismo e da democracia racial. Essas resistências das lideranças negras se desenvolveram principalmente no plano cultural e desencadearam na formação de organizações culturais, que também discutiam as questões políticas, baseadas em uma auto - afirmação negra. Para citar algumas: Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, CEAA (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), o SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), a SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), o IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), o bloco afro Ilê Ayê, entre outros. Os militantes negros buscavam denunciar o mito da democracia racial, entretanto em um jogo de tensões e interesse com o Estado militar, adotavam o incentivo estatal à cultura negra como discurso alternativo ao marketing

governamental. No lugar do discurso da mestiçagem, várias organizações negras assumiram a idéia de “pureza cultural”.¹²⁷

O autor Michael George entende que esta busca por uma “pureza cultural” esta associada ao movimento denominado africanista, baseado na procura de símbolos e formas da cultura associadas a uma carga racial. O culturalismo do movimento negro, segundo o autor, apresentou uma problemática fundamental relacionada a um olhar para trás, uma visão de uma África unitária e homogênea como base desta identidade negra. Entretanto, o autor destaca que esta vertente culturalista do movimento negro foi importante para o combate ao racismo durante a década de 1960/1970.¹²⁸

O trabalho de Ivaldo Marciano também apresenta um contexto político, onde o movimento negro se organizava em torno de grupos culturais preocupados em divulgar a cultura negra e sua contribuição para a cultura nacional, buscando positivar a cultura negra e ao mesmo tempo denunciar o racismo no Brasil.¹²⁹

A autora Stefania Capone, descreve que os períodos que englobam os anos 60/70 foram importantes para diversas organizações culturais que tinham o discurso pautado na busca de uma identidade negra. Na Bahia, em 1959 a Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia criou a primeira cadeira de Língua Ioruba do Brasil; o Candomblé foi reconhecido como culto religioso no final dos anos 70; em 1974 foi assinado um acordo entre o governo brasileiro, Universidade Federal da Bahia e a Prefeitura de Salvador para a criação de um programa de cooperação cultural entre Brasil e os países africanos. Todos esses acontecimentos podem ser analisados como a idéia de pan-africanismo, que no Brasil resultou na valorização da cultura afro. Neste caso, afro significaria o negro que tomou consciência de suas origens e de uma identidade cultural negra¹³⁰. As visões construídas sobre Clementina inseriam a cantora neste contexto de valorização da cultura negra, já que para os críticos musicais, jornalista e estudiosos, Clementina apresentava vários elementos relacionados a esta cultura: ascendência escrava, cantos negros, religiosidade, dentre outros.

¹²⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Política de integração e Política de identidade*. IN: *Racismo e Anti-racismo no Brasil*. São Paulo, Editora 34.

¹²⁸ HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. Pp157.

¹²⁹ MARCIANO, Ivaldo de França Lima. *Entre Pernambuco e África. Histórias dos maracatus-nação do Recife e espetacularização da cultura popular*. Tese da UFF/Ivaldo Marciano de França Lima, 2010. 420p. Orientador: Martha Abreu. Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2010. Pp285.

¹³⁰ CAPONE, Stefania. *A busca da África no Candomblé: Tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria /Pallas, 2004.

Ainda seguindo esta linha, Jacques d'Adesky, analisou que a busca de cidadania pelos movimentos negros baseou-se na preservação e valorização das tradições culturais de origem africana, recuperando a história de seus ancestrais, ou seja, a reativação da memória do cativo.¹³¹

È nesse momento que a trajetória de Clementina encaixa-se nesse contexto político dos movimentos negros. A partir de sua música, sua imagem, repertório e suas interpretações podemos identificar elementos, que de alguma forma contribuíram para a luta do movimento negro do período. A ligação de Clementina com o movimento negro insere-se neste processo de valorização de uma identidade afro-brasileira, e de uma memória do passado escravista. Além disso, alguns militantes do movimento negro consideravam Clementina uma representante da luta contra o racismo, podemos perceber esta associação nos depoimentos dados no livro *Clementina cadê você?*. Nei Lopes, Abdias de Nascimento e Januário Garcia expressaram sua opinião defendendo a ideia de que a cantora era um ícone de resistência cultural.¹³²

2.2- Os últimos anos.

Após o sucesso do espetáculo *Rosa de Ouro*, a carreira artística de Clementina ganhou força. Além de duas viagens internacionais representando o Brasil lá fora, Festival de Artes Negras em Dakar (1966) e Festivais de Cannes em Paris (1967), Clementina iniciou a gravação de Lps pela gravadora Odeon. Entretanto, a década de 1970 reservou algumas surpresas desagradáveis para Clementina. Em março de 1971, Albino Pé Grande, esposo da cantora, sofreu um infarto, impossibilitando-o de se locomover. As despesas médicas aumentaram e a situação financeira da cantora se agravou. Em 1977, Albino faleceu, deixando uma pequena pensão para sua viúva Clementina. A morte do marido só fragilizou ainda mais a saúde de Clementina, que mesmo com muitas limitações físicas por causa da trombose sofrida em 1973, continuou se apresentando pelo Brasil afora, com o objetivo de reunir uma quantia para a compra de sua casa própria e garantir seu sustento.

Será nesse contexto, que selecionei nos arquivos do MIS, algumas reportagens sobre Clementina. Naquele momento, os jornalistas especializados em música e cultura

¹³¹ D'ADESKY, Jacques. Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

¹³² BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp99.

não escrevem sobre o talento de Clementina e sim sobre as diversas dificuldades que a cantora estava passando. A primeira reportagem a ser analisada foi publicada na revista *Veja* do dia 15 de agosto de 1979 – final da década de 70. A reportagem tem quatro páginas e foi redigida pelo escritor e jornalista Joaquim dos Santos Ferreira, que trabalhava como repórter, crítico de música e shows na revista. O título da reportagem era: “*Essa velha senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada.*” Como o título já sugere, a reportagem acompanha uma noite de trabalho de Clementina de Jesus na discoteca- Churrascaria Gargalo, no subúrbio carioca do Méier.

O objetivo do jornalista é denunciar a situação financeira da cantora e as condições de trabalho da mesma. A reportagem seria uma forma de denunciar como a grande estrela do espetáculo *Rosa de Ouro*, tem que fazer apresentações de madrugada em condições físicas limitantes para ganhar baixos cachês. A reportagem inicia-se com um verso do samba de Nelson Sargento cantado por Clementina na abertura do Show na discoteca por volta das duas horas da manhã. O verso dizia: “*Assim também já é demais / eu não consigo viver em paz*”. Ao logo da reportagem o jornalista denuncia que Clementina cantava naquela churrascaria por uma pequena quantia de dinheiro.

“(…) Clementina de Jesus começou seu pequeno show na discoteca-Churrascaria Gargalo, no subúrbio carioca do Méier, no final de julho. Ela passara o dia inteiro tomando remédios, uma forte dor machucava-a na altura do coração. Mas à meia noite estava no Gargalo, sentada numa mesa da pista, toda de branco, observando casais que dançavam o último sucesso do Village People embaixo de uma bolota de espelhos. Só às duas horas da madrugada ela seria apresentada pelo locutor J. Galego e começaria a mostrar as dezenas de músicas que lhe valeriam o miserável cachê de 2000 cruzeiros- nem um tostão a mais que o Paulinho Turbo Disco, a outra atração da casa, um rapaz eficientíssimo na arte de piscar luzes e colocar disco num prato.”¹³³

Essa situação descrita na reportagem tornou-se rotina na vida de Clementina após a morte de Albino, seu marido. Para completar a renda familiar a cantora fazia várias apresentações em diversos estabelecimentos pelo Brasil á cachês muitos baixos. A gravação de lps não rendia muito financeiramente, pois a cantora não alcançava alta

¹³³ FERREIRA, J. Essa velha senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada. Revista *Veja* Rio de Janeiro, 15 Ago.1979.

vendagem de lps. Desta forma podemos perceber que no panorama fonográfico, a máquina de disco não foi democrática para todos os artistas do cenário musical brasileiro. Assim como Clementina, muitos outros artistas tiveram dificuldades para se manter no mercado da música e de ter possibilidades reais de viver da mesma.

Prosseguindo com a reportagem, o jornalista apresenta um pequeno histórico sobre a carreira artística de Clementina, com o objetivo de fazer uma comparação. Como uma grande artista da música popular brasileira pode terminar sua carreira cantando em uma churrascaria no Méier.

“A gravadora Odeon já estava lançando o quinto disco individual (ela gravou quatro com outros artistas) dessa cantora que iniciou a carreira aos 64 anos e carrega misturada á sua vida uma boa parte da história da música popular brasileira.” Maior expressão da negritude vocal brasileira”, “árvore genealógica do samba”, é como lhe chamavam os críticos. Com razão: pois Clementina tanto esteve nas festas da baiana Tia Ciata (muito conhecida no meio musical pelas memoráveis festas que organizava em torno de ritmos do folclore africano), entoando jongos, como passeou em carro aberto com Noel Rosa num dia de carnaval pela Avenida Rio Branco.

Quando Ismael Silva fundou, em 1928, a deixa falar, primeira escola de samba, ela esteve perto, “partideira” aclamada entre compositores do Estácio. Da mesma maneira que desfilava na come Mosca, origem da Portela. Por tudo isso havia alguma coisa de muito injusto no ar quando encerrou seu show ás 2h30 da manha e, mal podendo andar (sofreu uma trombose cinco anos atrás), deixou o Gargalo amparada na filha e num neto.
.,134

Esse trecho busca recuperar um passado recente da cantora para o leitor, passado que foi apropriado por diversos críticos musicais e grupos políticos atribuindo determinados valores, idéias e sentidos, construindo uma imagem comum a esses grupos, por isso o autor destaca algumas expressões utilizadas por esses críticos musicais, principalmente no ano de estréia da cantora no meio artístico. Expressões como: *“Maior expressão da negritude vocal brasileira”* e *“árvore genealógica do samba”*. Ao que podemos perceber, o jornalista faz uma espécie de memorização

¹³⁴ FERREIRA, J. Essa velha senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada. Revista Veja Rio de Janeiro, 15 Ago.1979.

coletiva com o objetivo de mobilizar essas lembranças para sustentar essas diversas identidades relacionadas à Clementina, pois:

*“Relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirmar o que fomos. Nossa continuidade depende da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos selves anteriores, por mais diferente que tenhamos nos tornado.”*¹³⁵

Ao buscar recuperar este passado “esquecido” de Clementina, o jornalista apresenta um campo de possibilidades de representação do presente. Ou seja, Através dessas representações do passado, o autor do artigo visa legitimar a sua indignação com a situação de Clementina no presente: Como uma mulher que um dia representou a “*negritude vocal*” de todo um povo e foi considerada como uma das raízes do samba, convivendo com outros sujeitos sociais que colaboraram com a história cultura do Rio de Janeiro, pode hoje tentar sobreviver de seu talento? Outro trecho da reportagem que busca recuperar este passado,

*“(…) Não cansa de repetir que jamais esperava conseguir tanto na vida e aponta a felicidade do ano de 1966, por exemplo, quando foi convidada pelo Itamaraty para representar o Brasil nos festivais de Artes Negras, em Dacar, e de cinema, em Cannes. Ali conheceu a atriz Sophia Loren, uma de suas recordações preferidas:” Ficamos amigas. Nunca vi mulher tão bonita”. Fez sucesso a ponto de gravar a “marselhesa” e anos mais tarde ter dois discos editados na França.”*¹³⁶

Outra reportagem que revela certa preocupação com a idade avançada de Clementina e suas condições de saúde foi publicada no Jornal Brasil, Caderno B, no dia 16/3/79, pela jornalista Mara Caballero, o trecho da reportagem diz:

*“(…) Clementina tem uma preocupação antiga: Torna realidade o sonho da casa própria. é isso que a faz continuar trabalhando, esquecendo a idade, a dificuldade de andar depois de um derrame, há seis anos, e a morte, a dois anos, do marido, O mangueirense Albino Pé grande, companheiro inseparável durante quatro décadas.”*¹³⁷

Esta preocupação que Clementina tinha em conseguir a casa própria vai ser destacada em vários jornais durante o ano de 1979. Após a morte do marido, esta questão parece ser um dos principais motivos da cantora para continuar se apresentando

¹³⁵ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. São Paulo: Unicamp, 2007. Pp71.

¹³⁶ FERREIRA, J. Essa velha senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada. Revista Veja Rio de Janeiro, 15 Ago.1979.

¹³⁷ CABALLERO, M. Clementina de Jesus e Xangô da mangueira. Essa nobreza toda. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 Mar.1979.

a cachês baixos. Além das apresentações, outra estratégia utilizada pela cantora para aumentar sua renda foi o pedido de aposentadoria ao Ministro Jair Rodrigues.¹³⁸ Além disso, a morte de Albino tem uma grande representação nesta nova fase da vida cantora. Como já dito antes, a morte do companheiro da cantora marca uma decadência tanto financeira, quanto emocional na carreira de Clementina. Uma reportagem que merece destaque foi escrita pelo gráfico, jornalista, compositor, cantor, ativista negro e estudioso das questões dos afro brasileiros, Rubem Confete¹³⁹ (homem negro), escreveu na Tribuna da Imprensa do dia 12/11/1979, na coluna sobre música popular, um texto reflexivo sobre a situação do negro no Brasil, exemplificado na figura de Clementina de Jesus. O texto inicia-se da seguinte forma:

*“Ao ouvir a notícia dos problemas cardíacos sofridos por Clementina de Jesus durante uma apresentação na opera cabaré, na capital de São Paulo, no mês passado, uma profunda reflexão sobre a situação do negro no Brasil me envolveu. A força magnética da voz e da presença física de Clementina representa na acolhida que recebe por parte de todos, a desculpa contra a opressão, a discriminação e o preconceito racial, amplamente exercido nestes quatrocentos e setenta e nove anos de Brasil. Uma opressão, uma discriminação e um preconceito que não se diluiu no decorrer da história, ao contrario se acentua, diariamente, na medida em que o país se capitaliza e se tornar colonizador de nações de menor porte econômico. Representante do braço produtor que contribuiu, á força, na formação da sociedade brasileira.(...)”*¹⁴⁰

Esse trecho aponta outras dimensões em relação às questões relacionadas à Clementina neste ano de 1979. Assim como no período de exibição do espetáculo Rosa de Ouro, onde a aparição de Clementina significou um processo de valorização de uma identidade afro-brasileira e de uma memória escravista. Neste ano de 1979, o autor chama atenção para um processo de aceitação da sociedade brasileira em relação à figura do negro como artista aplaudido, ou seja, o fato de Clementina aos 79 anos de idade, velha doente e negra ter ainda certo público admirador seria uma espécie de mérito para a cantora e de uma camuflagem em relação ao negro na sociedade brasileira. Seria de certa forma promover a idéia de democracia racial no Brasil. Rubem utiliza expressões como “*sorte de ser ouvida*”, ironizando esta questão do mérito da cantora e elogia a audácia de Hermínio Belo em “bancar” a carreira desta velha senhora:

¹³⁸ Este pedido foi analisado no capítulo deste trabalho.

¹³⁹ <http://www.dicionariompb.com.br/rubem-confete>.

¹⁴⁰ CONFETE, R. Minha nobre senhora Clementina de Jesus. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 Nov.1979.

*“(...) Clementina de Jesus é uma mulher de 78 anos que aos sessenta e quatro teve a sorte de ser ouvida por um jovem que buscava novos caminhos na arte popular do país. Até hoje me pergunto quantos embaraços terão custado a Herminio Belo de carvalho pela sua ousadia de levar negra idosa para os palcos e para o disco. Quantos foram os embaraços que seu comportamento impetuoso de início sofreu uma retração, premido pelas imposições da minoria dominante (...)”*¹⁴¹

Prosseguindo com a reportagem, o jornalista vai destacar três pontos, ou melhor, três identidades que Clementina carrega e que é alvo de um intenso preconceito: *“(...) Clementina é uma mulher idosa. Além de idosa e mulher é negra. São três pontos básicos de preconceito nesta” florescente” sociedade: idosa, mulher e negra. Alias se o leitor quiser inverter, ainda, se acentua mais preconceito da florescente” sociedade brasileira (...)”*¹⁴².

Esse trecho demonstra a preocupação do autor de apresentar esta face da identidade de Clementina. Mulher, negra, que trabalhou boa parte de sua vida como empregada doméstica, profissão muito comum entre as mulheres negras. Além disso, a questão da velhice, que pode ser conjugada pela importância da tradição oral e pela visão preconceituosa de uma sociedade que enxergaria a velhice como algo negativo. Essas identidades nem sempre eram exposta pela mídia, principalmente em relação à velhice.

Para fechar o artigo, o jornalista faz uma cobrança em relação aos meios de comunicação, às instituições ligadas à valorização da cultura popular brasileira, aos admiradores da arte de Clementina, ou seja, todos aquele que exaltaram o talento desta negra senhora em 1965, tem como obrigação cuidar dela e proteger (salvaguardar) esta figura que representa tanto para MPB:

*“(...) A cansada voz de Clementina de Jesus, seu corpo combalido pelo sucesso e agruras das vida estão por merecer maiores cuidados de nossos arautos da Funarte, TV- globo, ordem dos músicos e das demais instituições que se comprazem em defender a música brasileira. antes de negra, de mulher, de idosa, Clementina de Jesus é um símbolo e merecem de todos o carinho, admiração e respeito.”*¹⁴³

Ainda neste contexto de recuperação da imagem de Clementina da década 1960, os jornais publicados no ano de 1980 também são importantes elementos

¹⁴¹ CONFETE, R. Minha nobre senhora Clementina de Jesus. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 Nov. 1979.

¹⁴² Idem. Op.cit.

¹⁴³ CONFETE, R. Minha nobre senhora Clementina de Jesus. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 Nov. 1979

de análise em relação ao processo de memorização do ícone negro Clementina de Jesus. Foi neste ano, que o espetáculo Rosa de Ouro comemorou 15 de anos desde sua estréia, e conseqüentemente Clementina comemorava 15 anos de carreira e 80 anos de idade. Mas será que essa comemoração foi à altura da grande cantora? O colunista do jornal O globo, Arthur Távola, escreveu um artigo, justamente criticando a posição da imprensa em relação às comemorações dos 80 anos de idade de Clementina. O início da reportagem dizia:” *Nossa Televisão não refletiu devidamente as festas e homenagens aos 80 anos de Clementina de Jesus, comemorados em São Paulo (...)*”.Continuando a análise, o jornalista crítica a programação da TV, que ao invés de comemorar ou relembrar momentos importantes da carreira da cantora, passa uma programação desinteressante e sem nenhum conteúdo cultural. Após esta vistoria sobre a programação da rede televisiva, o jornalista inicia sua análise, fazendo uma comparação entre “dois Brasis”:

“(...) Há um Brasil real e um Brasil, digamos oficial. O Brasil real vive dentro do Brasil Oficial, não o hostiliza, finge aceitar as imposições da super estrutura dele, convive. Sim, o Brasil real apenas aceita conviver com o Brasil oficial. Convive com a política da boa vizinhança. Cumpre as formalidades e obrigações, como, por exemplo, trabalhar na forma desejada pelo Brasil oficial, o dominante; mas a rigor o Brasil real não aceita o tipo de cultura, os processos e maneira de ser dele. Clementina é importante por ser uma deusa do Brasil real. Para o Brasil oficial ela é comemorada como uma raridade folclórica, espécie de mito que serve aos propósitos propagandísticos ou justificadores da aparente paz social deste. Mas para o Brasil real, ela é a própria expressão da capacidade de sobreviver de um povo e de criar uma arte própria, representativa. Por isso ela é importante. Mas por isso, também, fica tão fora dos meios de comunicação (SALVO COMO CURIOSIDADE) também eles muito mais uma expressão do Brasil oficial que do Brasil real, como, ademais todas as instituições representativas dos vários sistemas dominantes (...)”¹⁴⁴.

Ao apresentar a definição de Brasil real e Brasil Oficial, o jornalista apresenta uma crítica a um Brasil que segue as regras do mundo capitalista e segue padrões pré- estabelecidos por uma sociedade de consumo. Este Brasil oficial segue a chamada política da boa vizinhança que pode ser interpretada como uma breve referência a chamada política de boa vizinhança, uma estratégia de relacionamento dos Estados Unidos com a América Latina no período que vai da década de 1920 até a década de 1980. Esta política dos EUA consistia em influenciar culturalmente os países latino-americanos, exportando o modo de vida estadunidense. O outro Brasil, o real, apesar de seguir as regras no plano econômico e social, não admite a imposição cultural

¹⁴⁴ TÁVOLA, A. O Brasil real de Clementina e jota Efegeê. Jornal o Globo, Rio de Janeiro, 13 Fev.1980.

deste Brasil Oficial. No plano cultural, a década de 80 marca a grande explosão da mídia, principalmente TV e rádio, quando praticamente todas as residências possuíam pelo menos um receptor de rádio e de TV, a divulgação das novas músicas tornou-se muito mais rápida e eficaz, tendo como consequência grande disseminação de músicas de má qualidade; objetivos comerciais sobrepujavam os artísticos. Passou a ser muito fácil tornar “qualquer” música, por pior qualidade musical que tivesse um grande sucesso de público; conjuntos de pequeno valor artístico com dois ou três cantores e duas bailarinas seminuas dançando eroticamente passaram a fazer sucesso junto ao grande público, devido à grande divulgação pela mídia.¹⁴⁵

Para contrapor este empobrecimento da MPB defendido pelo artigo, o autor apresenta um exemplo clássico do Brasil Real, a cantora Clementina de Jesus. Ela representa uma parcela da população brasileira que luta por sua sobrevivência. Esta parcela pode ser entendida como a população negra do Brasil, que pelo contexto histórico pertencem às classes menos favorecidas da sociedade. Para o jornalista, Clementina arranha a identidade deste Brasil Oficial, pois demonstra todas as fragilidades de nossa sociedade, com questões ligadas ao preconceito e discriminação racial, a velhice e as questões de gênero. Por esse motivo, seu aniversário não foi lembrado pela mídia brasileira e sua imagem parece ter sido esquecida com o passar dos anos, pois o único interesse do Brasil oficial em Clementina é apresentar a velha senhora como uma espécie de parcela de nossa cultura, uma espécie de música folclórica que representa a nacionalidade brasileira em extinção. Não seria interessante mostrar que aos 80 anos de idade, o grande símbolo de autenticidade de uma cultura, está doente e com problemas financeiros. O melhor seria cristalizar a imagem da década de 60, marcada pelo esplendor de Clementina. Talvez esses elementos justifiquem a ausência da mídia nas comemorações dos 80 anos da cantora, Clementina definitivamente não faz parte do Brasil Oficial.

Essas reflexões colocadas pelo autor confirmam minha hipótese do papel da mídia como elemento de consolidação de uma identidade. No discurso jornalístico é necessário entender que os elementos externos: fatos, as relações de poder, os contextos sociais, as decisões políticas, os interesses econômicos, as crenças religiosas, as concepções estéticas, entre outros, colaboram para um recorte deste discurso.

¹⁴⁵VASCONCELOS, Ary. Panorama da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

Assim podemos perceber que os jornais da década de 1960, valorizaram a imagem de Clementina como sendo uma espécie de autêntica representação de uma cultura negra inerente a sabedoria de um povo, ou seja, um elemento folclórico da cultura afro. O contexto de consolidação do samba e da cultura popular serviu de suporte, ou mesmo recorte para a mídia. Nos anos de 1979/1980, o contexto de uma cultura pop, baseada em influências externas promoveu uma mudança no discurso jornalístico em relação à Clementina. Enquanto alguns jornalistas buscavam recuperar a imagem de Clementina ou mantê-la viva dentro desta sociedade, outros denunciavam suas condições de vida e criticavam a posição da sociedade em relação à cantora. O importante é perceber, como esses jornais apresentam a mesmas representações da imagem de Clementina, entretanto com objetivos diferentes. Na década de 1960 com reportagens que destacam elementos ligados a uma memória da escravidão, ascendência africana e detentora de cultura da comunidade negra, e nos anos de 1979/1980, onde utilizam essas representações para recuperar esta imagem da década de 1960 com intuito de preservar esta imagem da cantora na mídia. Este capítulo nos permite entender como a mídia, assim como a própria memória, é um elemento formador de identidades.

Capítulo 3: Como entender Clementina de Jesus.

3.1- Em torno da histórica cultural.

A partir da década de 1980, a historiografia passou por uma revisão onde houve a introdução de uma nova dinâmica na relação entre os chamados dominantes e dominados. A politização de uma série de ações comuns e a introdução de novos sujeitos sociais possibilitaram uma nova abordagem sobre os acontecimentos históricos. Pessoas simples, comuns, escravos, operários, camponeses, sujeitos sociais antes negligenciados, são agora vistos como atores de sua própria história.

O conceito de cultura política contribuiu para a interpretação de comportamentos políticos de atores individuais e coletivos, dando atenção às suas vivências e ações políticas. A utilização do conceito de cultura política pode ajudar a ressaltar as relações sociais entre dominantes e dominados e inserir uma nova forma de analisar os processos históricos, ou seja, não anular a ação dos chamados dominados como sujeitos ativos da história.¹⁴⁶

Esse tipo de reflexão reforça a ideia de como as pessoas consideradas comuns podem elaborar estratégias de vida, criando contra argumentos a partir da lógica do discurso dominante.¹⁴⁷ A partir desta nova abordagem histórica, pretendo neste capítulo analisar algumas estratégias da cantora Clementina de Jesus para alcançar seus objetivos, e encontrar caminhos para a compreensão do indivíduo e não do mito.

3.2-Memória da escravidão/pós-abolição; O protagonismo histórico de Clementina de Jesus.

Clementina apresenta uma trajetória de vida que nos permite compreender muito além das imagens de mito negro, criadas pelos biógrafos, estudiosos e a mídia da década de 1960. Além de cantar a África e de ser considerada exemplo único de “tradição africana”, Clementina percorreu caminhos semelhantes à de muitos libertos no período de pós-abolição da escravidão no país. Estes caminhos precisam ser destacados e associados à experiência histórica de sujeitos sociais, que, assim como Clementina, tentaram se inserir na sociedade neste período.

¹⁴⁶ GOMES, Ângela de Castro. *História, historiografia e cultura política no Brasil: Algumas reflexões*. IN: Culturas Políticas. Ensaio de história cultural, história política e ensino de história. Soihet, Raquel;

¹⁴⁷ FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: A Cultura Popular no Primeiro governo Vargas (1930-1945)*. [Dissertação da UFF] / Jorge Luiz Ferreira, 1989, 186 pp. Orientador: Raquel Soihet.

A primeira experiência a ser analisada será a mudança da família de Clementina da cidade de Valença (interior do Rio de Janeiro) para a capital do estado. Esta mudança aconteceu por volta de 1910 e, segundo depoimento da própria Clementina (dado ao MIS no dia 25/9/1967), por motivos financeiros.¹⁴⁸ O destino da família de Clementina, como vimos, ao chegar à capital do Rio de Janeiro, foi o bairro de Jacarepaguá, onde um tio da cantora já residia (tio Florentino).¹⁴⁹ Este processo de mudança do núcleo familiar de Clementina demonstra uma experiência comum aos libertos no período do pós-abolição, que buscavam novas oportunidades de vida longe das antigas fazendas de café. A zona rural da periferia do Rio era uma boa alternativa, e onde já existissem conhecidos ou parentes, como veremos.

Este processo de êxodo rural que a família da cantora acaba realizando pode ser explicado a partir do trabalho de Ana Lugão e Hebe Mattos no livro *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. As autoras analisam a partir do recorte de entrevistas com descendentes de escravos do vale do Paraíba e do Espírito Santo, como esta intensificação do êxodo rural caracteriza a história recente dessas regiões do Brasil, a partir do início do século XX e aproximadamente até a década de 1950.¹⁵⁰ Famílias inteiras viam buscar uma melhoria na condição de vida, tentando reconstituir a vida familiar na cidade.

O caso de Clementina é um belo exemplo desta situação. Seu Paulo e dona Amélia vendem o pouco, ou seja, uma pequena casa, que tem em Valença e juntos com os filhos tentam reconstruir uma nova vida no Rio de Janeiro. Ao chegar à cidade buscam outro membro da família, tio Florentino, que provavelmente veio na frente para tentar se estabilizar na cidade. As histórias construídas a partir do uso de depoimentos orais no livro *Memórias do Cativo* permitem, segundo as autoras, traçar um mosaico de experiências partilhadas por diversas famílias, incluindo a família de Clementina.¹⁵¹

Outro elemento importante neste processo de migração da família de Clementina foi o local escolhido: Jacarepaguá. Uma das razões foi o fato de uma parte da família, no caso tio Florentino já residir no local, facilitando a adaptação. Contudo o autor Nei Lopes nos apresenta em seu livro *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição*

¹⁴⁸ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp21.

¹⁴⁹ Idem, op. cit. Pp. 21.

¹⁵⁰ RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Pp.141.

¹⁵¹ Idem, op. cit. Pp. 37.

musical, como regiões da zona norte, zona oeste, baixada fluminense e centro do Rio de Janeiro tornarem-se pólos de atração dessas populações oriundas do Vale do Paraíba e regiões vizinhas atraídos por novas oportunidades de emprego e pelo fato da linha de trem ligar algumas dessas regiões ao interior do estado. Além disso, o autor caracteriza essas regiões como zonas rurais cariocas, que incluiria Jacarepaguá, Oswaldo Cruz, Santa Cruz e Baía de Sepetiba.¹⁵² Essas zonas rurais, também procuradas pelo baixo custo de vida, permitiram a essas populações tentar reconstruir uma vida parecida, inclusive com a possibilidade de recriarem suas antigas roças de subsistência, da qual viviam em suas cidades de origem, e de fato, muitos conseguiram reforçar os laços familiares e fortalecer as redes sociais.

Essa preferência por áreas rurais pode ser relacionada com a formação de um campesinato negro no período pós-abolição. Novamente as autoras Hebe Mattos e Ana Lugão destacam a importância do campesinato negro no pós-abolição como uma forma de entender as experiências dos libertos e suas perspectivas diante de um novo contexto social. Os camponeses negros buscavam locais onde pudessem manter sua roça, exercer autonomia e melhores condições de trabalho e vida. Nem sempre foi possível em áreas próximas às antigas fazendas de café. A formação deste campesinato negro foi analisada pelas autoras como uma forma de enfatizar a dimensão política, pois muitos desses libertos buscavam reconstruir sua vida na cidade tentando se inserir enquanto cidadãos na nova dinâmica social¹⁵³, indo além da questão das migrações para áreas rurais e da relação terra/trabalho.

Como muitos libertos, Clementina fixou residência na Praça Seca, Jacarepaguá. Neste período, ainda na infância, passou a fazer parte de um grupo de pastorinhas e de folia de reis liderado por seu vizinho João Cartolinha.¹⁵⁴ Como dito anteriormente, essa grande concentração de população de libertos nessas áreas facilitava o fortalecimento das redes sociais. João Cartolinha, provavelmente também era um migrante negro que veio tentar a vida com a família na capital. Não podemos afirmar sua procedência, talvez viesse do interior do Rio de Janeiro ou Espírito Santo, mas certamente vinha de áreas das antigas plantações de café, onde as folias de reis faziam

¹⁵² LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. Pp22.

¹⁵³ RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Pp28.

¹⁵⁴ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp30.

parte do patrimônio cultural dos escravos e seus descendentes, como podemos observar no filme jongo *Calangos e Folias: Música negra, memória e poesia*, das professoras Hebe Mattos e Martha Abreu. Seu Cartolina era líder de um grupo de pastorinhas e folia de reis, base para o fortalecimento dos laços desses grupos de libertos.

Essas manifestações populares, mesmo que já estivessem na cidade do Rio de Janeiro, receberam enorme reforço dos libertos que chegavam dos velhos vales de café e passavam a residir nas áreas próximas e menos valorizadas da capital. Tanto a folia de reis quanto as pastorinhas podem ser consideradas bases das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Segundo Marília Barbosa, Carlos Cachaça e Arthur de Oliveira, no livro *Fala Mangueira!*, locais onde havia uma forte migração de descendentes de escravos havia também o chamado batuque e as folias. No morro da Mangueira não foi diferente. A partir das folias de reis e das pastorinhas, formaram-se os cordões e ranchos, que segundo os autores, eram grupos de mascarados com diversas fantasias conduzidas por um mestre. Cantavam diversas canções e desfilavam nos dias de carnaval.¹⁵⁵ O cordões ou ranchos eram organizados e formados por foliões e pastoras de reis.¹⁵⁶ Seu Cartolina provavelmente também fazia partes dos festejos de carnavais e Clementina deve ter aprendido muito com essas relações, pois como já vimos, não?, ela teve uma grande inserção no universo das Escolas de Samba.

Passada a infância e parte de sua juventude em Jacarepaguá, Clementina e sua mãe dona Amélia são obrigadas a se mudar. O local da nova residência ficava no bairro de Oswaldo Cruz, também subúrbio rural do Rio de Janeiro. Seu Paulo, pai da cantora, já havia falecido e dona Amélia junto com Clementina tinham que se sustentar sozinhas nesta nova etapa. Esse deslocamento feito por Clementina e dona Amélia não foi exclusivo da família da cantora. Novamente no livro *Memórias do cativo*, as autoras destacam que durante as primeiras décadas do século XX, houve por parte desta população de libertos e seus descendentes uma grande dificuldade em se fixar em certos lugares, seja por dificuldades financeiras ou por situações ligadas à injustiça e violência.¹⁵⁷ No caso de Clementina e dona Amélia, a morte de seu Paulo, deve ter obrigado Clementina a parar os estudos e trabalhar junto com a mãe na profissão de doméstica. Esta perda do suposto provedor da família obriga, como indicam Lugão e

¹⁵⁵ SILVA, Marília T. Barbosa da. *Fala, Mangueira!*. Rio de Janeiro: J.olympio, 1980. Pp23.

¹⁵⁶ Idem, op. cit. Pp. 27.

¹⁵⁷ RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Pp200.

Mattos, forçar muitas mulheres a buscarem o trabalho doméstico. O trabalho doméstico foi umas das atividades mais exercidas por mulheres e crianças no período posterior a abolição¹⁵⁸. Clementina e dona Amélia não fogem desta estatística.

Em Oswaldo Cruz, Clementina continuava a se socializar dentro do universo dos libertos. Passou a frequentar um clube chamado Moreninha de Campinas, onde segundo seus biógrafos, reencontrou João Cartolinha e conheceu Heitor dos Prazeres, compositor e pintor.¹⁵⁹ O reencontro com João Cartolinha pode mesmo indicar que a ida para Oswaldo Cruz também relacionava-se com suas necessidades de sociabilidade, amizade e parentesco.

O nome de clube Moreninha de Campinas provavelmente também fazia referência a outros libertos, agora de antigas poderosas áreas de São Paulo. Oswaldo Cruz tornava-se um local de encontro e sociabilidade de libertos de diferentes procedências. Era um local de socialização desses grupos de negros que residiam no subúrbio. Clementina como parte integrante deste grupo procurou de forma consciente ampliar seus laços sociais. Esta ação fazia parte do cotidiano desses sujeitos sociais. Ainda nesta perspectiva de ampliação das redes sociais, neste mesmo período, Clementina passou a frequentar a famosa casa da baiana Tia Ciata, segundo os biógrafos do livro *Clementina cadê você?*¹⁶⁰ A comunidade da baiana Tia Ciata era apontada como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. Para muitos estudiosos, a casa da Tia Ciata era um exemplo de resistência cultural e reconhecimento de uma cultura realizada pela comunidade negra.¹⁶¹ A relação de Clementina com a comunidade baiana da Tia Ciata, juntamente com suas experiências rurais no interior fluminense, bem como o contato com as folias de reis de Seu Cartolinha, demonstram como a figura da cantora expressa um entrecruzamento de tradições diversas na formação do que viria a ser reconhecido como uma “ cultura negra” no Rio de Janeiro.¹⁶²

¹⁵⁸RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Pp169.

¹⁵⁹BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp37.

¹⁶⁰ Idem, op. cit. Pp38.

¹⁶¹ VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988, Pp14-16.

¹⁶² GOMES, Tiago Melo. *Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930*. Rio de Janeiro, Revista Afro-Ásia, nº29-30.

Entretanto, para os biógrafos Clementina o contato com terreiros de samba e as corimas parecia ser obra do acaso. Esta informação parece não ir de encontro com a experiência histórica da cantora. Faz parte da vida social dela ter contato com esses cultos não católicos. Clementina residia em áreas onde havia grande concentração de negros descendentes de escravos, que junto com suas famílias também trouxeram para a capital, manifestações culturais e religiosas de matrizes africanas. A própria mãe da cantora, segundo seus biógrafos, era conhecida nos arredores de Oswaldo Cruz, como dona Amélia rezadeira.¹⁶³ Esse contato com essas manifestações não era algo novo na vida social de Clementina, pelo contrário estava dentro do processo de socialização dos chamados mundo dos libertos, do qual Clementina é protagonista.

Prosseguindo com a trajetória da cantora, Clementina continuou em Oswaldo Cruz a frequentar manifestações culturais diretamente ligadas à sociabilidade dos libertos. Os ranchos, corsos, sociedades e mais tarde os blocos carnavalescos eram os locais onde esta população, moradoras dos morros da cidade e do subúrbio brincavam o carnaval. Segundo os autores de *Fala Mangueira!*, as Escolas de Samba eram a continuação dos ranchos carnavalescos. No morro da Mangueira era comum que os integrantes partilhassem ranchos e Escolas de Samba. Por exemplo, no caso da formação da escola rival da Estação Primeira no morro da Mangueira, a liderança veio das festas de reis: *”Na casa do seu Zé das pastorinhas nasceu outra escola: a Unidos da Mangueira, com as cores azul- pavão e rosa.”*¹⁶⁴ Este trecho do livro comprova como esses sujeitos históricos transitam entre várias manifestações culturais. Clementina percorreu um caminho semelhante ao de seu Zé das pastorinhas no morro da Mangueira. De integrante de um grupo de pastorinhas na infância, passou a ser “ensaiadora” do grupo de pastoras da escola de Samba Unidos do Riachuelo e posteriormente foi diretora da mesma escola.¹⁶⁵ Fato importante no contexto do carnaval do Rio de Janeiro.

Foi através da Unidos do Riachuelo que Clementina conheceu seu futuro marido e companheiro Albino Pé Grande, morador do morro da Mangueira, mas precisamente no Buraco Quente.¹⁶⁶ Este encontro é narrado pelos biógrafos do livro *Clementina cadê você?* como algo inesperado, contudo podemos observar que, pela trajetória de

¹⁶³BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp45.

¹⁶⁴ SILVA, Marília T. Barbosa da. *Fala, Mangueira!*. Rio de Janeiro: J.olympio, 1980. Pp49.

¹⁶⁵BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp48.

¹⁶⁶BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.49.

Clementina, eram comuns esses encontros. Faziam parte da socialização cotidiana dos libertos, que construíam referências próprias em alguns locais da cidade. O casamento com Albino Pé Grande, transformou Clementina em uma das figuras mais importantes da Escola de Samba Mangueira. Mesmo que desde jovem em Osvaldo Cruz tenha participado da escola de Samba Portela, a cantora foi um dos membros homenageados pela galeria da Velha Guarda da Mangueira, no ano de 1956, eleita princesa da Velha Guarda.¹⁶⁷ Após o casamento com Pé Grande, a trajetória da cantora prossegue com encontros cotidianos com personalidades do mundo do samba entre outras manifestações culturais. Essas redes sociais acabaram levando o produtor Cultural Hermínio Belo de Carvalho à cantora, iniciando assim sua carreira profissional.

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 toda sua trajetória fosse “iluminada”. Não consideraram que Clementina tinha uma trajetória comum ao 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, bem além de sua carreira como cantora. Até hoje é negado o papel dos descendentes de escravos do sudeste na construção das escolas de samba e do próprio samba do sudeste.

3.3- Repertório.

Outro aspecto importante presente na trajetória de vida de Clementina de Jesus está relacionado à criação de seu repertório musical. Ao analisar a discografia da cantora, foi possível enumerar uma presença de gêneros musicais relacionados a uma herança africana, herança da escravidão, (que não necessariamente é africana) e identidade negra. Essas categorias foram definidas pelos memorialistas e críticos musicais que analisaram a discografia da cantora. Contudo, estas canções colaboram de certa maneira para reforçar o mito negro construindo tanto nos livros de memorialistas,

¹⁶⁷ SILVA, Marília T. Barbosa da. *Fala, Mangueira!*. Rio de Janeiro: J.olympio, 1980. Pp23

quanto nos artigos de jornais da década de 1960/1980. Vale destacar, que a intenção deste capítulo não é fazer uma discussão profunda sobre a história desses gêneros musicais presente na discografia da cantora e sim como eles foram importantes na construção desta identidade do mito negro relacionada às heranças africanas, ou seja, de uma trajetória variada (filha de escravos, neta de africanos, catolicismo rural, rio de janeiro dos anos 30, 40 e 50), o repertório musical também torna-se um elemento importante na construção deste ícone.

Clementina de Jesus durante sua carreira gravou cinco Lps individuais: *Clementina de Jesus* (Odeon -1966), *Clementina cadê você?* (MIS-1970), *Marinheiro só* (Odeon-1973), *Clementina de Jesus- convidado especial: Carlos Cachça* (Odeon-1976) e *Clementina e convidados* (Odeon-1979). Além da participação em vinte e sete Lps: *Rosa de Ouro* (Odeon – 1965), *Rosa de Ouro dois* (Odeon-1967), *A enluarada* Elizeth-CLP-1967), *Gente da antiga* (Odeon-1968), *Mudando de conversa* (Odeon-1968), *Fala Mangueira* (Odeon-1968), *Cs* (Odeon-1968), *Milagre dos peixes* (Odeon-1973), *Música popular do centro oeste/sudeste dois* (Marcus Pereira-1974), *Música popular do centro oeste/sudeste quatro* (Marcus Pereira-1974), *O show dos shows* (Odeon)-1975), *Cs* (Odeon-1975), *O Dinheiro na MPB* (V-Som-1976), *Geraes* (EMI-1976), *As forças da natureza* (Odeon-1977), *Axé* (WEA/Atlantic-1978), *Aniversário do Tarzan* (RCA-Victor-1978), *Rebulição* (Odeon-1979), *Estilhaços* (CBS/EPIC-1980), *Adoniran convidados* (EMI-1980), *Cristina* (ARIOLA-1981), *O canto dos escravos* (Estúdio Eldorado-1982), *Anjo do Averso* (ARIOLA-1983), *Partido-alto nota 10*(CID-1984), *Lira do povo* (Tycoon-1985), *Chico rei* (Som Livre-1986).¹⁶⁸

As informações sobre as classificações dos gêneros musicais de herança africana foram retirados da contra- capa dos lps. Contudo nem todos os lps tinham estas informações, por esta razão irei trabalhar com apenas dois lps individuais: *Clementina de Jesus* (Odeon -1966) e *Clementina cadê você?* (MIS- 1970). E com quatro lps coletivos: *Gente da Antiga* (odeon-1968), *Música popular do centro oeste/sudeste dois* (Marcus Pereira-1974), *Música popular do centro oeste/sudeste quatro* (Marcus Pereira-1974) e *Axé* (WEA/Atlantic-1978). Para facilitar a compressão de parte do

¹⁶⁸ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp63-69.

repertório da cantora, apresentarei duas tabelas, uma enumerado os lps individuais e outra enumerando os lps coletivos, com os respectivos gêneros musicais.

Lps individuais	Sambas	Partido-alto	Jongos	Modas	Batucadas	Canto das pastorinhas	Corimás
Clementina de Jesus (1966-Odeon)	05	01	01	01	01	01	0
Clementina cadê você (1970-MIS)	03	0	01	03	03	0	05
Total:	08	01	02	04	04	01	05

Tabela 1: Fonte: COELHO, Heron (org), Rainha Quelé. Clementina de Jesus. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp63-69.

Lps coletivos	Sambas	Jongos	Modas	Batucadas	Corimás
Gente da Antiga (odeon-1968)	02			01	01
Música popular do centro-oeste/sudeste dois (Marcus Pereira-1974)		02			
Música popular do centro-oeste/sudeste quatro (Marcus Pereira- 1974)			01		
LP Axé (WEA/Atlantic-1978)	01	01			
Total:	03	03	01	01	01

Tabela 2: Fonte: COELHO, Heron (org), Rainha Quelé. Clementina de Jesus. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp63-69.

A partir das tabelas apresentadas acima podemos compreender como o repertório da cantora tornou-se um elemento importante na formação /consolidação da imagem do ícone de uma cultura negra. A tabela um e dois apresentam o levantamento de gêneros musicais associados a uma herança africana, herança da escravidão ou identidade negra (exceto o canto de pastorinhas). Dentre eles, encontramos em dois Lps (da cantora) individuais e quatro lps coletivos os seguintes gêneros: samba partido-alto,

jongo, moda, batucada, corimás. Além desses gêneros encontra-se uma música classificada como canto de pastorinhas na tabela um, relacionada à temática católica.

O gênero musical que aparece em maior quantidade nos lps selecionados é o samba. No total, na soma das tabelas um e dois são 11 sambas gravados pela cantora. O elevado número de gravações deste gênero musical feito pela cantora pode ser explicado a partir da definição apresentada no livro de Nei Lopes *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*.

O autor afirma que o samba, que também pode receber a denominação de *samba de partido alto*, surgiu no início do século XX, conciliando formas antigas da musicalidade negra como o partido alto baiano. O autor ainda acrescenta que este gênero musical nasce no subúrbio e a zona rural carioca, localidades onde no final do XIX e meados do século XX houve uma forte migração da população rural oriunda de diversas regiões do Brasil, principalmente Minas Gerais, Espírito Santo e interior do Rio de Janeiro.¹⁶⁹ Como já visto anteriormente, essas populações eram descendentes de escravos de áreas cafeeiras que buscavam uma nova oportunidade nesses estados.

Ainda seguindo a análise de Nei Lopes, essas áreas denominadas pelo autor de sertão carioca e o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro foram o destino de figuras expressivas do samba, como: Dalmácio dos Santos Martins (o seu Leitão da Portela), Tereza dos Santos (a tia Tereza), Maria Joana Monteiro (a Vovó Maria Joana), Eloy Anthero Dias (mano Elói), Antonio Rufino dos Reis e claro Clementina de Jesus. Todas essas personalidades, segundo o autor trouxeram de suas cidades de origem a matéria-prima para o surgimento do samba.¹⁷⁰ Essa matéria-prima seria a conjugação de gêneros da memória desses libertos ainda em seus locais de origem, juntamente com as experiências nessas áreas do Rio de Janeiro. Clementina como podemos observar percorreu esses caminhos. O samba pode ser a representação da junção da memória do cativo e a socialização do mundo dos libertos. Clementina representa esta junção, já que tem laços familiares ligados à herança africana e uma trajetória de vida ligada ao mundo dos libertos. Então podemos perceber que o samba está ligado é uma identidade da comunidade negra do Rio de Janeiro.

¹⁶⁹ Lopes, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. Pp50.

¹⁷⁰ Idem, op. cit. Pp24.

O segundo gênero mais gravado são as corimás, totalizando seis. Este gênero musical é considerado juntamente com benguelê, jongo e cantos de trabalho dos escravos responsável pela origem do samba. O fato deste gênero estar presente na discografia da cantora reforça a idéia de que Clementina teve contato com gêneros musicais/manifestações culturais que deram origem ao samba e ao partido-alto, dando à cantora um status de detentora de uma cultura antiga, no sentido de tradicional. Clementina representaria a pureza de uma musicalidade negra, baseada nas heranças africanas.

Seguindo as corimás, vêm as batucadas e as modas, totalizando cinco de cada. As batucadas e as modas também são consideradas matérias-primas para o samba e o partido alto, segundo Nei Lopes. As batucadas ou pernada carioca, segundo o autor fornece um amplo repertório para o partido-alto chegando a confundir os dois gêneros. Já a moda se enquadraria melhor dentro do esquema, que a autor chama de “*responsorial da tradição negro-africana e afro-brasileira*”¹⁷¹.

O jongo aparece quatro vezes no repertório da cantora. Também conhecidos como caxambus e tambus, os jongos são manifestações culturais executadas por afrodescendentes em várias localidades no estado do Rio de Janeiro e sudeste do Brasil, desde o século XIX.¹⁷² Alguns autores como Gustavo Pereira Côrtes no livro *Dança, Brasil! : festas de danças populares* classifica o jongo como uma “*dança de origem africana que chegou ao Brasil através dos negros escravos bantos. Difundiu-se nas regiões cafeeicultoras, o que explica sua presença quase que exclusiva no Sudeste do país*”¹⁷³ Clementina, como já visto antes, era oriunda dessas regiões do interior do Rio de Janeiro, mas precisamente Valença. Além disso, como dito anteriormente, a cantora teve contato com o jongo ainda na infância através de seus avós.¹⁷⁴ Outro fator que reforça a ideia de autenticidade do repertório da cantora é a ligação entre o Jongo e o Samba, cuja ligação está baseada na tradição oral, ou seja, as populações que migraram dessas regiões onde o jongo estava presente, trazem consigo esta manifestação cultural,

¹⁷¹ LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras e cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. Pp27.

¹⁷² http://www.historia.uff.br/jongos/?page_id=11

¹⁷³ PEREIRA, Gustavo Curtas. *Dança Brasil! : festas de danças populares*. Belo Horizonte: Ed. Leitura, 2000.

¹⁷⁴ BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp20.

considerada por muitos críticos e pesquisadores como uma cultura autêntica, de raiz, influenciando mais tarde o samba.¹⁷⁵

Com uma música, seguem o partido-alto e o canto de pastorinhas. O primeiro gênero, como o autor Nei Lopes define, "*tem um nome e dez conceitos*", o importante e ressaltar que Clementina era considerada uma das grandes partideiras do mundo do samba. O mesmo Nei Lopes afirmar em seu livro *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, que a cantora era uma espécie de depósito da tradição oral do partido-alto, pois havia nascido no interior do Rio de Janeiro e ao chegar à capital tornou-se um elemento ativo da comunidade negra da zona rural e dos subúrbios cariocas. Para o autor a cantora era a expressão viva de uma tradição musical da comunidade negra no Rio de Janeiro.¹⁷⁶ O repertório aqui analisado confirmar essa idéia defendida pelo autor, biógrafos e críticos musicais. Antes de terminar com essa pequena análise de parte do repertório da cantora, faz necessário destacar a presença de apenas uma música de temática religiosa, no caso não é exatamente católica, mas do mundo do catolicismo popular no repertório da cantora. O canto de pastorinhas foi gravado em 1966, no disco *Clementina de Jesus (Odeon)*. Este foi o primeiro disco solo da cantora. Após este disco, não há registro de outras músicas ligadas ao tema religioso, no caso católico no repertório da cantora.

Esta ausência de músicas católicas pode ser explicada a partir do incomodo tantos dos biógrafos e estudiosos, quanto da mídia a definição religiosa da cantora, não era propício no momento, não se encaixava com o mito negro. Como um mito negro, que carrega em sua trajetória diversos elementos ligados a heranças africanas pode ser católico? Clementina afirmou sua crença no catolicismo, sempre que perguntada sobre o assunto, afirmava ser católica. A presença de apenas um gênero ligado á temática católica, de certa maneira demonstra que a cantora deixou um traço de sua personalidade, que naquele momento não necessário destacar: ser católica. Assim, esta análise parcial do repertório da cantora, demonstra que além das biografias, das manchetes de jornais e revista, o conjunto de canções interpretadas pela cantora fortalece o mito negro relacionado às raízes africanas.

¹⁷⁵ VARGENS, João Baptista; FERNANDES, Valéria (orgs.). O jongo no Rio de ontem e hoje. In: Notas musicais cariocas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

¹⁷⁶ LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. Pp65.

3.4- A carta: Clementina por ela mesma.

O último elemento a ser analisado neste capítulo será uma carta escrita em 1979 por Clementina de Jesus, auxiliada por Cartola, ao ministro Jair Soares, então ministro da Previdência Social do governo Figueiredo, solicitando sua aposentadoria.¹⁷⁷

Esta carta demonstra a importância da análise de documentos textuais para trabalhar com certos significados relacionados a visões de si, produzidos pelas falas desses sujeitos sociais antes negligenciados pela tradicional abordagem histórica. Além disso, a escolha desta carta, marca a importância de se ressaltar a análise de correspondências pessoais no campo historiográfico. Estas podem oferecer informações sobre assuntos variados e revelar representações que pessoas comuns possuem da sociedade. Como destaca Roger Chartier, investigar os usos dos escritos ajuda a compreender os modos como uma comunidade ou grupo constrói suas representações sobre a sociedade, buscando significados plurais. Permitindo associar práticas sociais e subjetividade. A correspondência é um espaço para observar-se a relação entre o indivíduo consigo mesmo e com os outros.¹⁷⁸

O exercício de escrever e trocar cartas podem ser considerados umas das práticas culturais mais modernas da produção de si, que incluem vários tipos de ações, como a escrita de si a partir das autobiografias e diários, até a construção de uma memória realizada a partir da escolha de diversos objetos que irão representar algo a ser lembrado. A escrita de si é um investimento que visa materializar e dar sentido à história de um indivíduo e dos grupos aos quais ele pertence. Por meio dessa prática, o indivíduo atribui significado ao mundo que o rodeia, relacionando com sua própria vida, de modo a construir identidades.¹⁷⁹

A carta produzida por Clementina agrega muitos elementos que são importantes para compreender a visão da cantora sobre si mesma. Suas ações são consideradas políticas inseridas no cotidiano e principalmente a forma como ela vai utilizar vários

¹⁷⁷ Esta carta foi publicada no livro BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. *Clementina cadê você?*. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp109.

¹⁷⁸ GONTIJO, Rebeca. *História, cultura e sociabilidade intelectual*; IN: *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*; SOHEIT Raquel, BICALHO, Maria Fernanda e GOUVÊA, Maria de Fátima (horas). Rio de Janeiro: Mauadd,2005.Pp 264.

¹⁷⁹ Idem, op. cit. Pp265.

argumentos para tentar conseguir chegar ao seu objetivo individual e de certa forma de um grupo de pessoas pode ser observada ao longo da carta. Esta seria uma forma de participação política, que a primeira vista pode ser entendida como um simples pedido, um apelo emocional de uma “nega véia” a uma autoridade. Entretanto, esta carta representa um importante canal de expressão de Clementina, que representa certo grupo de pessoas, buscando seus direitos e utilizando as trajetórias individuais como argumentos favoráveis. As palavras de Clementina na carta representam as falas de diversos sujeitos sociais que compartilham uma trajetória similar a da cantora e que buscam seus direitos, muitas vezes negados pela sociedade.

A escolha desta carta neste capítulo surgiu de uma necessidade de encontrar Clementina por ela mesma, ou seja, tentar apresentar ao leitor que Clementina tem voz própria e também busca escrever sua própria história. Esta carta foi publicada nos anexos do Livro comemorativo *Clementina cadê você?* de 1988. Este livro apresenta a biografia de Clementina a partir do olhar dos autores transformando-se em um livro de Construção de um ícone de luta e representação de uma cultura negra.

Ao propor a análise desta carta neste capítulo, busco lançar um olhar ao estudo de indivíduos, com o objetivo de observar e analisar pequenos detalhes que às vezes passam despercebidos pelo historiador. Esses detalhes que irão surgir podem revelar algumas estratégias individuais comuns que podem vir a evidenciar relações sociais mais amplas. O ponto forte deste capítulo é repensar o papel de Clementina como sujeito de sua própria história, interpretar suas falas e construir uma história contada por ela e não pelos críticos musicais, a mídia ou Hermínio Belo de Carvalho; perceber através de seu discurso quais as identidades que ela se reconhece e interpretar suas ações.

Além disso, é perceber que Clementina é um sujeito ativo de sua história e fala de um determinado lugar. Qual seria este lugar? O lugar de mulher pobre, negra e idosa que busca a partir de suas próprias ações obter sua aposentadoria como empregada doméstica. Clementina irá utilizar sua identidade de “nega véia”, trabalhadora, mãe e avó para conseguir alcançar seu objetivo.

É possível pensar que seu objetivo seja comum a uma parcela da sociedade brasileira. Artistas como Cartola (que escreveu a carta junto com Clementina), Dona Ivone Lara, Nelson Sargento, Candeia, dentre outros, acabaram por completar sua renda a partir da aposentadoria de suas primeiras profissões antes de se tornarem conhecidos do grande público. Isso ocorreu, porque mesmo gravando muitos lps, os direitos

autorais eram manipulados pelas sociedades arrecadadoras, não permitindo a sobrevivência desses artistas. Esses artistas forneciam a matéria prima do sucesso e em troca recebiam uma ilusória sensação de aceitação ou até mesmo de ascensão social.¹⁸⁰

Clementina também se insere neste contexto de exploração da indústria fonográfica. No final de sua vida, apresentava-se em diversas regiões do Brasil. Viajava de ônibus, hospedava-se em hotéis de baixa categoria e ganhava cachês incompatíveis aos seus esforços. Tinha como renda fixa apenas a pensão de viúva do marido e mais tarde a aposentadoria por tempo de serviço de empregada doméstica, solicitada pela carta a ser analisada neste capítulo.

Em 1979 Clementina de Jesus redigiu uma carta ao ministro Jair Soares em forma de apelo. A carta inicia-se da seguinte maneira:

“Rio de Janeiro, 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 ainda pode: cantar.

Mas a nêga veia 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 bem pouco para viver, pra dar sustento aos meus netos.

Juntando a aposentadoria do falecido a que recebo, me 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 a gente tem que juntar muito dinheiro pra pagar uns atrasados-mas a nega veia não tem mais cabeça pra essas coisas.

Pois é, doutor Ministro: a nega veia e muitas outras pessoas do nosso meio estão no mesmo pagode.

Que Deus lhe abençoe.

Clementina de Jesus.”¹⁸¹

¹⁸⁰ PAVAN, Alexandre, *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Belo de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006. Pp61.

Antes de iniciar a análise da carta faz-se necessário apresentar o contexto social no qual esta foi redigida. O ministro Jair Soares foi nomeado pelo presidente e general João Batista de Oliveira Figueiredo como ministro da Previdência e Assistência Social, permaneceu no cargo no período de 1979-1982. Clementina escreveu a carta para o ministro por recomendação de Hermínio Belo, que naquele momento viu como umas das alternativas possíveis para a solução do problema financeiro de Clementina: a busca de seus direitos como empregada doméstica, profissão exercida pela cantora antes da carreira artística. Contudo, como Clementina não tinha como comprovar quanto tempo trabalhou na função, o pedido de aposentadoria seria feito a partir do pedido informal da cantora. Quanto à participação de Cartola nesta carta, a única informação que consta, é que o compositor havia escrito a carta com Clementina (informação fornecida por Hermínio).¹⁸²

A década de 1970 apresenta algumas mudanças na vida de Clementina. No ano de 1971, Albino Pé Grande, seu esposo, sofre um infarto impossibilitando-o de se locomover. Clementina teve que mudar todo seu cotidiano para acompanhar o marido. Junto com a doença do marido vieram as dificuldades financeiras, além disso, Clementina já apresentava sinais de cansaço, a cantora já tinha 70 anos.¹⁸³

Apesar de uma carreira profissional que possibilitou certa visibilidade social e cultural, a situação de Clementina não era das melhores. Cachês baixos e incertos não cobriam as despesas da cantora. Albino veio a falecer em 1977, marcando o que seria a decadência pessoal e profissional da cantora. Clementina ficou muita abalada com a morte do marido e sua saúde veio a se agravar depois do ocorrido.

Entretanto, a década 1970 também foi marcada pela gravação de quatro lps solos: *Clementina cadê você?* (1970), *Marinheiro só* (1973), *Clementina de Jesus: Convidado especial: Carlos Cachça* (1976) e *Clementina de Jesus e convidados* (1979). Apesar disso Clementina nunca foi um grande sucesso em vendagem de discos. Talvez por ter gravado quase que somente temas considerados folclóricos por alguns críticos musicais, ou por sua voz não obedecer aos padrões estéticos tradicionais.¹⁸⁴ Clementina impressionava por suas aparições no palco, onde tinha um contato direto

¹⁸¹ BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, Cadê você?* Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.109.

¹⁸² Idem, op. cit. Pp89.

¹⁸³ Idem, op. cit. Pp88.

¹⁸⁴ COELHO, Heron (org), *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*. Valença: Ed. Valença S.A.2001. Pp45.

com seu público. Por isso, seu empresário estava sempre buscando novas apresentações. Com Hermínio, passou a participar do projeto intitulado: *Seis e meia*, ao lado de João Bosco. O projeto rodou várias capitais brasileiras em agosto de 1976.

Em 1977 a cantora estreava outro projeto do produtor Hermínio Belo: *Projeto Pixinguinha*, lançado em agosto do mesmo ano, patrocinado pela Funarte e o Banco do Brasil e com uma programação de 13 elencos, a maioria do projeto *Seis e meia*. No final da década de 1970, Clementina presenciou outro importante momento em sua carreira profissional: as noitadas de samba do teatro Opinião, onde Clementina, juntamente com Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho, Cartola, Dona Ivone Lara, Baianinha e o conjunto Nosso Samba faziam parte do elenco fixo. Contudo essas diversas apresentações não rendiam muito dinheiro para a cantora. Além dos projetos organizados por Hermínio Belo, Clementina fazia apresentações em bares, restaurantes em troca de pequenos cachês, numa maratona de espetáculos superior a suas forças, abaladas por um derrame recente. Vivia mais dos aplausos, que o público nunca negou. Da fulminante aparição, representando o Brasil no festival Arte Negra em Dacar, em 1966, as churrascaria e rodas de samba da periferia. Essas sucessivas apresentações são baseadas em uma preocupação antiga: Tornar realidade o sonho da casa própria. Essa preocupação justifica o pedido da aposentadoria ao ministro, expresso em uma carta.

Clementina irá utilizar três argumentos centrais na construção do texto da carta. O primeiro argumento utilizado pela cantora englobará a trajetória de vida, incluindo a trajetória profissional. Clementina fará uma espécie de cronograma, destacando sua vida profissional no presente e utilizando sua biografia como justificativa para o pedido. O segundo argumento será em torno das condições físicas da cantora e sua idade avançada. Clementina irá valorizar sua identidade de “nega véia” para tentar envolver o leitor no seu texto. O último argumento girará em torno da condição social da cantora. Ela construirá um texto demonstrando a visão que ela tem de si mesma, ou seja, uma mulher negra, pobre e velha que trabalhou por muito tempo como doméstica, e que necessita da compreensão do leitor para conquistar a aposentadoria. Esta identidade construída em torno desses adjetivos vai ser reforçada quando a cantora declara que não está sozinha nesta situação.

Na abertura da carta, Clementina apresenta-se como a “nêga Clementina de Jesus”, ou seja, esta identificação inicial permitirá ao ministro reconhecer a autora da carta e associar esta à famosa cantora. Este será o momento em que a cantora vai se apropriar da imagem de artista. Após a apresentação, a narradora irá iniciar a construção

de um clima emocional, que tem como objetivo permitir a aproximação entre o narrador (no caso Clementina) e o leitor (o ministro). Este início, que está relacionado à experiência de vida da cantora, prepara o campo para mais tarde, a cantora revelar seu interesse ao escrever esta carta (a obtenção da aposentadoria). Na verdade o processo de negociação entre Clementina e o ministro está sendo iniciado neste momento. Neste sentido a estratégia inicial de Clementina pode ser entendida a partir da visão da correspondência como um lugar de subjetividade e de sociabilidade, pois esta permite a construção e transmissão de uma espécie de clima emocional, que possibilita aproximações e afastamentos entre narrador e leitor.¹⁸⁵

A primeira estratégia utilizada pela cantora na elaboração da carta será a recuperação de sua trajetória de vida. Clementina irá utilizar sua trajetória profissional atual conjugada com sua trajetória pessoal, destacando o conjunto de experiências individuais da cantora. Na primeira frase da carta Clementina afirma que já passou por muita coisa durante sua trajetória de vida: “*A nêga Clementina de Jesus já passou por muita coisa na vida*”. Pode-se perceber que a carga emocional inserida no início do texto está relacionada ao conjunto de experiências individuais que a narradora vai utilizar no decorrer do texto. Ou seja, estas experiências provavelmente estão relacionadas com a biografia da cantora. Clementina, de forma indireta, sem destacar nenhum momento específico de sua trajetória, apenas descrevendo que viveu muita coisa, pretende chamar a atenção para multiplicidade de sua biografia: nascida no interior do Rio de Janeiro no início do século XX, descendentes de escravos (neta de escravos e filha de ventre livre), veio tentar a vida na capital com a família, mãe solteira, empregada doméstica, cantora profissional aos 65 anos, mulher, negra, idosa e viúva, que aos 79 anos “*já passou por muita coisa na vida*”.

O objetivo da narradora é chamar a atenção para sua trajetória de vida. Usa o passado de doméstica, entretanto, usa mais o sucesso hoje. Esta trajetória pode ser apresentada como um exemplo dos caminhos possíveis e das dificuldades enfrentadas por sujeitos históricos que, com talento, sacrifício e um pouco de sorte, negaram o silêncio e a subalternidade a que pareciam destinados e encontraram formas de expressar suas idéias.¹⁸⁶ Clementina passa pelos mesmos processos de outros sujeitos

¹⁸⁵ GONTIJO, Rebeca. *História, cultura e sociabilidade intelectual*; IN: Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história; SOHEIT Raquel, BICALHO, Maria Fernanda e GOUVÊA, Maria de Fátima (horas). Rio de Janeiro: Mauad, 2005. Pp. 266

¹⁸⁶ MARZANO, Andrea. *Ascensão social, participação política e abolicionismo popular na segunda metade do século XIX*; IN: Culturas políticas e leituras do passado: historiografia e ensino de história.

sociais que estão inseridos na mesma rede social da cantora. Neste primeiro momento, a cantora descreve de forma indireta como a vida comum exige uma estratégia que leva as pessoas comuns a “se virarem” dentro de certo contexto social.¹⁸⁷

Após a recuperação de um passado de lutas e muito trabalho, a narradora argumenta que naquele momento, sua única fonte de sobrevivência, aos 80 anos de idade era cantar, pois ela não conseguiria fazer mais nada, a não ser esta atividade. Clementina continua utilizando a estratégia de descrever sua trajetória de vida, entretanto, a cantora passa a descrever o presente, ou seja, a atual condição social. A narradora afirma que a atual atividade profissional que “ainda” pode exercer é cantar, utilizando assim a carreira artística. Ou seja, por enquanto ela pode continuar garantindo sua renda cantando, entretanto, não sabe por quanto tempo ainda pode realizar esta atividade. Ela, em momento algum, escreve na carta que já foi vítima de uma trombose e de derrame, ela apenas descreve estar muito cansada de viajar pelo Brasil afora fazendo essas apresentações. Talvez o objetivo de Clementina seja apenas sensibilizar o ministro, e de certa forma explicitar que ela é a grande cantora Clementina de Jesus.

Assim, neste primeiro momento, a narradora apresenta de forma indireta no início da carta sua trajetória de vida baseada no passado, apesar de não descrever sua vida desde a juventude, esta apresentação contribui para a construção da segunda parte do argumento, onde a cantora apresenta sua condição atual. Ou seja, mesmo trabalhando muito desde sua juventude e fazendo diversas apresentações, a reunião dessas atividades não proporciona a cantora uma renda compatível aos seus gastos. O segundo argumento pode ser considerado como um investimento que visa materializar e dar sentido à história da cantora, que aos 80 anos de vida continua “passando por muita coisa na vida”. Ao descrever sua condição profissional atual, ou seja, o fato de continuar fazendo apresentações por todo o Brasil beirando os 80 anos de idade, a narradora decidiu destacar suas condições físicas: “*Mas a nêga veia está cansando, seu Ministro (...)*”, entretanto, ela destaca que a motivação para continuar cantando é seu público. Neste momento, Clementina nega ser um mito, ela se coloca como coitada. A idéia da narradora seria demonstrar para o leitor, que o motivo para ela para deixar de fazer as apresentações estava ligado à sua condição física e não a ausência de público ou da

Abreu Martha, SOHEIT Raquel e GONTIJO Rebeca (horas). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Pp.375.

¹⁸⁷ FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: A Cultura Popular no Primeiro governo Vargas (1930-1945)*. [Dissertação da UFF] / Jorge Luiz Ferreira, 1989, 186 pp. Orientador: Raquel Soihet.

vontade de cantar. Vale ressaltar, que no final da década de 1970, Clementina já apresentava sinais de cansaço, pensando inclusive em deixar a carreira. Sua saúde não permitia fazer longas viagens e suas apresentações ficaram restritas à cidade do Rio de Janeiro, principalmente, nas noitadas do teatro Opinião.¹⁸⁸

Ao mesmo tempo em que Clementina afirma que cantar era a única atividade que ainda podia exercer aos 80 anos de idade, ela também argumenta que não tem mais idade suficiente para continuar exercendo a atividade. Este será o segundo argumento da cantora no decorrer da carta, a precariedade de sua saúde, juntamente com a idade avançada. Esta mudança do argumento está marcada no início da frase: “*Mas a néga veia (...)*”. Neste momento já podemos perceber uma alteração na apresentação da cantora para o ministro. Clementina não se apresenta somente como nega Clementina, como observado no início da carta, agora ela é a *negá veia Clementina*. O acréscimo da palavra *veia* ao início da frase, demonstra a mudança de contexto apresentado na carta. Assim podemos observar como no decorrer da narrativa as transformações vão ocorrendo com o objetivo de tentar envolver o leitor.

Esta mudança de apresentação feita pela narradora tem ligação direta com a identidade que a mesma quer passar para o leitor, é a maneira como ela se vê naquele momento. Clementina tentar convencer o ministro de que realmente precisa desta aposentadoria, pois ela já tentou de todas as formas manter sua renda mensal. Ela necessita desta concessão ao fim da vida para continuar tendo um sustento. Esta identidade de “*negá veia*” foi bastante explorada na biografia da cantora publicada no ano de 1988.

Hermínio Belo de Carvalho, um dos idealizadores do livro, no prefácio intitulado “Rainha Quelé” destaca um episódio onde a cantora se sente humilhada diante da possibilidade de uma gravação de um novo disco. A cantora ao contar o episódio utiliza a frase: “*Nega véia não é palhaça não, meu filho!*”¹⁸⁹ Esta expressão marca o tom de apelo da carta. A narradora se apresenta como uma senhora velha, que no fim da vida tenta se sustentar através da única coisa que saber fazer naquele momento: cantar. Além disso, a expressão utilizada por Clementina demonstra como a análise de

¹⁸⁸ BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, Cadê você?*Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.81.

¹⁸⁹ BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, Cadê você?*Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.11.

correspondências pessoais pode revelar significados e visões de si mesmo, produzida por esses sujeitos sociais.

No final deste parágrafo: ”(...) *O que ainda me dá forças pra prosseguir é essa juventude maravilhosa, que me recebe de braços abertos pra todo lugar onde vou.*”, Clementina apresenta indiretamente a vontade de parar de cantar, contudo, argumenta que seu grande estímulo para continuar cantando seria o carinho de seu público ao recebê-la. A partir desta afirmação, Clementina tenta ocultar o verdadeiro motivo para parar de cantar: o fato de estar muito cansada e das apresentações não estarem rendendo financeiramente.

No decorrer da carta, ela continua utilizando argumentos subjetivos para tentar convencer o leitor de que cantar não seria mais possível para ela. Nesta etapa da narrativa, Clementina acrescenta novos elementos para compor o tom de apelo deste documento. Esses elementos estão ligados ao terceiro argumento da cantora: sua condição social. Clementina afirma que trabalhou durante muitos anos como doméstica: “*Depois de trabalhar muitos anos como doméstica, com marido dando duro na estiva, me sobra bem pouco para viver, pra dar sustento aos meus netos.*” Este trecho demonstra como Clementina irá utilizar argumentos diferentes, porém complementares para tentar convencer o ministro de que necessita mais do que ninguém desta aposentadoria.

O primeiro argumento será a citação do tempo indeterminado de serviço como empregada doméstica. De acordo com a biografia da cantora, Clementina começou a trabalhar como empregada doméstica após a morte de seu pai. Não há uma data específica, contudo, deve ter sido no mesmo período da nascimento de sua primeira filha Laís, no final da década de 1920.¹⁹⁰ A falta de determinação do tempo de trabalho era uma forma de Clementina convencer o ministro que trabalhou muitos anos como doméstica, e assim mereceria ter sua aposentadoria. A falta de determinação do tempo exato pode ser uma estratégia da narradora para conseguir seu objetivo, pois Clementina não tinha contribuindo tempo suficiente para garantir a aposentadoria de forma tradicional.

Além desta afirmação, Clementina apresenta que seus rendimentos mensais eram seu salário enquanto empregada doméstica e o salário do falecido Marido Albino

¹⁹⁰Idem, op. cit. Pp30.

Pé Grande como trabalhador da estiva, e nesta época a soma desses dois rendimentos, mais os cachês que recebia nas apresentações não eram suficiente para os gastos da família. É neste momento que é inserido na narrativa o elemento família. Até este parágrafo Clementina estava se referindo as suas dificuldades financeiras individuais. Agora, ela insere os netos como parte desses gastos pessoais. É necessário lembrar que Clementina tinha três netos, dois da filha falecida Laís e três de sua filha Olga. O fio condutor do terceiro argumento de Clementina será a questão financeira de sua família. Clementina demonstra sua preocupação com o futuro dos netos, pois ela parece ser uma das responsáveis pelo sustento dos mesmos. Apesar da narradora não ter escrito estas informações, a mensagem que ela que passar ao leitor é que a situação financeira da família está difícil.

No próximo parágrafo ela declara quais são os seus rendimentos mensais: *“Juntando a aposentadoria do falecido a que recebo me dá três mil cruzeiros (...)”*. Apesar deste parágrafo se curto, ele pode nos revelar a verdadeira intenção da narradora ao deixá-lo incompleto. De certa maneira, ela quer dizer que esta quantia é muito pequena para todos os gastos que tem com sua família. A ideia seria de passar ao leitor que esses gastos são infinitos e a melhor forma de demonstrá-los seria as reticências. Não podemos esquecer que neste período a cantora ainda morava de aluguel e tinha muitos gastos com remédios devidos suas fragilidades físicas. O próximo trecho da carta pode ser considerado o clímax da narrativa, pois é o momento que Clementina faz o pedido ao ministro: *“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 a gente tem que juntar muito dinheiro pra pagar uns atrasados-mas a nega veia não tem mai cabeça pra essas coisas.”* O pedido de aposentadoria é referente à profissão de cantora e não de empregada doméstica.

Clementina durante um período trabalhou como empregada doméstica e parecia ter carteira assinada durante este período. Entretanto em 1965, após a viagem à cidade de Dakar, na África ela se dedicou apenas à vida artística. Como cantora, ela não tinha nenhum registro, então porque pedir o benefício a partir desta atividade? Uma das possibilidades que podemos pensar seria de que Clementina queria utilizar sua imagem como grande cantora no período para pode convencer o ministro. Outra estratégia que pode ser analisada é o fato da cantora declarar que desconhece os mecanismos legais para se obter a aposentadoria, e que para a obtenção da mesma seria necessária uma quantia que ela não tinha, por motivos que antes ela havia discriminado. Para finalizar o

parágrafo, ela novamente utiliza a expressão “*nega veia*” para justificar sua falta de conhecimento do assunto.

O último parágrafo da carta, de certa forma justifica a participação de Cartola na escrita da mesma. A frase inicia-se da seguinte maneira: “*Pois é, doutor Ministro: a nega veia e muitas outras pessoas do nosso meio estão no mesmo pagode.*” Podemos perceber que neste momento, Clementina retira o tom individual do pedido e fala em nome de um grupo específico de pessoas. Esse grupo pode ser classificado como os cantores, compositores negros, que naquele período tinham certa visibilidade no cenário musical brasileiro, mas ainda exerciam suas funções profissionais de origem. Contudo, não podemos esquecer que o argumento utilizado pela cantora continua sendo a questão financeira, ou seja, muitos desses sujeitos sociais apresentam a mesma dificuldade financeira que a cantora. Entre essas pessoas poderíamos destacar Cartola (Angenor de Oliveira). Compositor, cantor, instrumentista, trabalhou como pedreiro, lavador de carros e Contínuo do Ministério da Indústria e Comércio. Assim como Clementina não tinha como se manter somente com as apresentações. Outra personalidade deste meio musical foi Candeia que se aposentou pela Polícia Civil após um acidente, dedicando-se apenas à vida Artística.¹⁹¹

O importante é analisar como a narrativa da cantora vai ganhando diversos elementos representativos de algo que precisa ser lembrando, ou seja, uma trajetória repleta de dificuldades, que foram superadas pela cantora e por outros sujeitos sociais que se encontram no “*mesmo pagode*”. Esta carta trata-se de um investimento por parte de Clementina, de tentar materializar e dar significados à sua história e de um grupo ao qual ela pertence: artistas negros do meio popular.

Para finalizar a carta, Clementina abençoa o ministro, demonstrando seu lado cristão e assina a carta. Não há informações que o ministro tenha lido a carta ou se esta chegou às mãos do mesmo. Clementina obteve sua aposentadoria em 1985, quando um jovem admirador, Luís Sérgio Bilheri Nogueira, junto com Paulinho da Viola e Elton Medeiros, obtiveram as duas primeiras colocações no Festival de Música Popular da cidade de Três Rios, interior do Rio de Janeiro, destinando sua parte dos prêmios ao pagamento retroativo das contribuições previdências de Clementina, proporcionando sua aposentadoria como empregada doméstica.¹⁹²

¹⁹¹ <http://www.dicionariompb.com.br/>

¹⁹² BEVILAQUA, Adriana Magalhães. *Clementina, Cadê você?* Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. Pp.136.

A carta escrita pela cantora Clementina de Jesus, demonstra a importância das correspondências como um suporte de registro ou de descrição de acontecimentos importantes. Além deste registro, pode ainda representar a construção de uma história de um indivíduo, no caso a própria cantora e de um grupo no qual ela se insere, no caso os músicos negros.¹⁹³

Ao analisar a carta, podemos perceber que ela pôde dividi-la em argumentos diferentes, porém complementares. O primeiro seria uma apresentação da cantora para o ministro com a intenção de descrever sua trajetória de vida repleta de dificuldades e suas condições atuais, que irá justificar o futuro pedido. No segundo argumento, ela descreve todos os elementos que ela considera importante para construir a narrativa e dar sentido a algo que precisa ser lembrando, ou seja, as dificuldades físicas ligadas a sua idade avançada. No terceiro argumento, podemos observar como a falta de recursos financeiros para o sustento de sua família será o fio condutor da narrativa, acompanhado de um pedido que parecia ser individual e torna-se coletivo. A descrição de todos os elementos que representariam suas dificuldades financeiras: a idade avançada, o cansaço de fazer longas viagens para se apresentar, os cachês baixos, a pequena aposentadoria do marido, dão sentido à história dela e de outros sujeitos históricos que passam pela mesma situação. A partir deste momento podemos entender a participação de Cartola na elaboração da carta. Cartola também faz um pedido ao ministro, utilizando Clementina como porta-voz.

Resumidamente, a elaboração desta carta por Clementina pode ser considerada uma fonte histórica e um importante objeto de análise. Este texto reconstitui diversas experiências vividas pela cantora, que também foram vivenciadas por outros sujeitos sociais. Além disso, torna-se um instrumento de negociação, utilizado por Clementina, com o objetivo de conseguir um direito, mas sem utilizar as vias oficiais.

¹⁹³ GONTIJO, Rebeca. *História, cultura e sociabilidade intelectual*; IN: Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história; SOHEIT Raquel, BICALHO, Maria Fernanda e GOUVÊA, Maria de Fátima (horas). Rio de Janeiro: Mauad, 2005. Pp. 265.

Conclusão.

A proposta deste trabalho foi analisar como as memórias produzidas a partir da trajetória de vida de Clementina de Jesus foram um instrumento de luta e representação política para estudiosos, críticos musicais e a mídia da década de 1960. Para além dessa questão, procurei apresentar como a trajetória da cantora vai muito além da construção de um ícone de luta. Clementina percorre caminhos semelhantes ao de diversos sujeitos sociais. Estes sujeitos são negros, que após a abolição da escravidão em 1888, buscam novas alternativas de sobrevivência na capital da República. Esse mundo dos libertos nos revela estratégias de luta e resistência cultural dessas comunidades.

No capítulo um, a proposta foi analisar como as memórias produzidas a partir da trajetória de Clementina foi um instrumento importante para a formação de um ícone de luta e representação de uma cultura negra e africana. A análise partiu de duas obras produzidas em homenagem à cantora: *Clementina cadê você?*, 1988 e *Rainha Quelé. Clementina de Jesus*, 2001. Ambos foram lançados em datas comemorativas, o primeiro livro foi lançado no centenário da abolição da escravidão (1988) e o segundo no centenário da cantora (2001). Além de apresentar a biografia de Clementina para o leitor, este capítulo também tem como objetivo entender como foi construindo o ícone Clementina de Jesus, quais os momentos da trajetória da cantora foram valorizados pelos autores de cada obra, qual a identidade formada por esses livros memorialistas.

No segundo capítulo procurei analisar como a mídia da década de 1960 também foi importante na formação do ícone Clementina de Jesus. Assim como os estudiosos, a mídia atribuía à imagem da cantora elementos ligados à uma herança africana responsável pela construção de uma cultura negra autêntica. Os periódicos encontrados no acervo da biblioteca da Funarte e na Coleção almirante, do Museu da Imagem e do Som demonstram como esses jornalistas e críticos musicais investiram nesta identidade negra, muitas vezes baseada nas heranças africanas. Para além da análise dos jornais da década de 1960, o capítulo também demonstra como os anos de 1979/1980 marcam um período de grandes dificuldades financeiras e físicas na vida da cantora. O objetivo de analisar os periódicos ligados a esses anos é demonstrar como a mesma mídia que exalta a imagem da cantora na década de 1960 encara essas mudanças na trajetória pessoal da cantora. As reportagens que antes eram de exaltação de um ícone musical ligado a tradição cultural da comunidade negra, nesse momento descrevem as dificuldades da vida da cantora e tentam de alguma forma recuperar a imagem da

cantora no período dos anos de 1960. A transformação de Clementina de Jesus em ícone na década de 1960 possibilitou à cantora certa ascensão social, contudo, como diversos sujeitos sociais ligados a música, não garantiu para cantora uma ascensão financeira.

O terceiro e último capítulo tem como objetivo apresentar outra Clementina de Jesus, diferente dos estudiosos, memorialista e críticos musicais. Uma Clementina que fora sujeito de sua história que, traçou seus caminhos com muita dificuldade e possibilitou apresentar para o leitor deste trabalho uma trajetória cheia de lutas e resistência. Para entender melhor este capítulo, houve uma divisão em três partes essenciais para compreender melhor Clementina de Jesus. Na primeira parte do capítulo, a partir da biografia da cantora lançada em 1988(*Clementina cadê você?*) podemos perceber como a trajetória da cantora permite compreender além da formação do ícone negro pelos biógrafos, estudiosos e a mídia. Sua trajetória vai além da narração de uma África mítica. Clementina percorreu caminhos semelhantes à de diversos libertos no período denominado pós- abolição. Após a infância em Carambita, a experiência da migração para a cidade do Rio de Janeiro consolida redes sociais importantes para essa comunidade. A família da cantora é agente da história, assim como diversas outras famílias de libertos. No fundo podemos perceber como biografia da cantora permite compreender tudo um conjunto de experiências, que não foram exploradas por seus biógrafos, pois como vistos antes, estes selecionaram momentos considerados importantes para construção do ícone.

A segunda parte do capítulo consiste em uma breve análise do repertório da cantora durante sua carreira. O objetivo seria de demonstrar como o repertório da cantora também foi um instrumento de legitimação desta identidade construída a partir da visão dos biógrafos e da mídia. Entretanto, por falta de algumas informações a análise ficou restrita, nem todos os lps da cantora puderam ser analisados. Porém, assim como na biografia, pudemos assinalar a ausência de músicas e gêneros musicais ligados à uma temática católica. Esta informação nos permite afirmar como a dimensão religiosa de Clementina causava certo desconforto nos biógrafos e na mídia.

A última parte desse capítulo procurou demonstrar um exemplo de protagonismo por parte da cantora. A fonte utilizada foi uma carta redigida pela cantora em 1979 para o Ministro da Previdência Social com um pedido de aposentadoria. O objetivo de analisar esta carta foi uma tentativa de demonstrar para o leitor que Clementina tinha voz própria e também pode escrever sua história. A análise da carta buscou lançar um olhar o indivíduo e tentar compreender como pequenos detalhes podem revelar estratégias

individuais comuns, evidenciando relações sociais mais amplas. O ponto forte dessa parte do capítulo foi repensar o papel de Clementina como sujeito de sua própria história, interpretar suas falas e construir uma história além das dos críticos musicais, da mídia ou do próprio Hermínio Belo de Carvalho.

Bibliografia.

- ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, histórias e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, lapa, 1996.
- AZEVEDO, Cecília. Identidades Compartilhadas: A identidade nacional em questão; IN: Ensino de história: conceitos, temáticos e metodologia; ABREU, Martha e SOIHET, Raquel (orgs). Rio de Janeiro; Casa da Palavra, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria; WISNIK José Miguel; AUTRAN, Margarida. Anos 70: Música popular. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1980.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães. Clementina, Cadê você? Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988.
- BOUDIER, Pierre. Economias das trocas simbólicas. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro; Perspectiva, 2005.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. "A chama não se apagou": Candeia e a Gran Quilombo: movimentos negros e escolas de samba nos anos 70 [Dissertação da UFF] / Gabriela Cordeiro Buscácio. , 2005. .167 p Orientador: Martha Abreu. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2005.
- CAPONE, Stefania. A busca da África no Candomblé: Tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria /Pallas, 2004.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Pp.139.
- CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaio de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. 2 Idem. p. 45.
- CELESTINO Regina. Identidades étnicas e culturais: novas perspectivas para a história indígena; IN: Ensino de história: conceitos, temáticos e metodologia; ABREU, Martha e SOIHET, Raquel (orgs). Rio de Janeiro; Casa da Palavra, 2003.
- COELHO, Heron (org), Rainha Quelé. Clementina de Jesus. Valença: Ed. Valença S.A. 2001. PP: 23.

- D'ADESKY, Jacques. Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas,2001,Pp153
 - ELIAS, Norbert.Sociedade dos indivíduos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.
 - FERREIRA, Jorge. Trabalhadores do Brasil: A Cultura Popular no Primeiro governo Vargas (1930-1945). [Dissertação da UFF]/ Jorge Luiz Ferreira, 1989,186 pp.Orientador: Raquel Soihet.
 - FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs). Uso e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro, editora Fundação Getulio Vargas, 1996.
 - FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. Estruturas e escolhas: Era o golpe de 1964 inevitável?IN:1964-2004-40 anos do Golpe. Ditadura Militar e Resistência no Brasil Rio de Janeiro: 7letras, 2004.
 - GILROY, Paul. O Atlântico Negro, modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro UCAM/Ed.34,2001.
 - GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. 2. ed. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.pp150.
 - GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1986, p. 16.
 - GOMES, Ângela de Castro.História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões.IN: Culturas Políticas.Ensaio de história cultural, história política e ensino de história.SOIHET, Raquel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima (orgs) Rio de Janeiro.Editora Mauad. 2005.
- GOMES, Tiago Melo. *Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930*. Rio de Janeiro, Revista Afro-Ásia, nº29-30.
 - GONTIJO, Rebeca. *História, cultura e sociabilidade intelectual*; IN: Culturas políticas: ensaios de histórica cultural, história política e ensino de história; SOHEIT Raquel, BICALHO, Maria Fernanda e GOUVÊA, Maria de Fátima (orgs).Rio de Janeiro: Mauad,2005.

- GONTIJO, Rebeca. Identidade nacional e ensino de história: a diversidade como “patrimônio sociocultural”; IN: Ensino de história: conceitos, temáticos e metodologia; ABREU, Martha e SOIHET, Raquel (orgs). Rio de Janeiro; Casa da Palavra, 2003.
- GUIMARÃES. Antonio Sérgio Alfredo. Racismo e Anti-racismo no Brasil. São Paulo, Editora 34.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, nº24 pp.68-75, 1996.
- HANCHARD, Michael George. Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001
 - JORGE, Fernando. *Cale a boca, jornalista!* Petrópolis: Vozes, 1987.
 - LE GOFF, J. São Luís: Biografia. RJ/SP: Record, 1999.
 - LE GOFF, Jacques. Memória. In: Enciclopédia Einaudi: memória-história. Volume 1. Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1997.
 - LEVI, Giovanni. "Sobre a Micro-História" in: BURKE, P. (org). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
 - LIMA, Henrique Espada. *A Micro-História Italiana: Escalas, Índícios e Singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Pp.262
 - LOPES, Nei; *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
 - LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Projeto História, São Paulo, n.17, nov.1998, PP.83
- MARCIANO, Ivaldo de França Lima. *Entre Pernambuco e África. Histórias dos maracatus-nação do Recife e espetacularização da cultura popular*. Tese da UFF/Ivaldo Marciano de França Lima, 2010. 420p. Orientador: Martha Abreu. Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2010. Pp285.
 - MARZANO, Andrea. Ascensão social, participação política e abolicionismo popular na segunda metade do século XIX; IN: *Culturas políticas e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Abreu Martha, SOHET Raquel e GONTIJO Rebeca (orgs). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

- MARZANO, Andrea. Respeitável público! Universo teatral, trajetória e história social no Rio de Janeiro (1839-1892) [Tese da UFF] / Andrea Marzano. , 2005. .344 f: il Orientador: Martha Abreu. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2005.
- MEDEIROS, Vanise G. Lendo crônicas do período JK. Caligrama (ECA/USP. Online), v. 1, p. 11-20, 2005.
 - MENDONÇA, Renato. A influência africana no português do Brasil. 2 .ed. São Paulo: Editora. Nacional, 1935.
 - NAPOLITANO Marcos. A Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência política e consumo cultural.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música-História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Laiana Lannes de. Entre a Miscigenação e a Multirracialização:brasileros negros ou negros brasileiros?Os desafios do Movimento Negro Brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950)-A Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro[tese da Uff]/Laiana Lannes de Oliveira.2008.323p,Orientador:Martha Abreu.Tese(doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Departamento de História,2008.
 - PAVAN, Alexandre. Timoneiro: perfil biográfico de Herminio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2006.
- PEREIRA, Almicar Araujo. *"o mundo negro": constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)* [tese da UFF] /Almicar Pereira Araujo. 2010.268p.Orientador:Hebe Maria Mattos.Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense,Departamento de História, 2010
- PEREIRA, Gustavo Curtas. Dança Brasil! : festas de danças populares. Belo Horizonte: Ed. Leitura, 2000.
 - RICOEUR, Paul. A Memória, A história, o esquecimento. São Paulo: Unicamp, 2007
 - RIDENTI, Marcelo. 1968: Rebeliões e utopias. IN: O século XX; REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999; 3 v.
 - RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiros-artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

- RIOS, Ana Lugão, MATTOS, Hebe. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- RISÉRIO, Antonio. A utopia brasileira e os movimentos negros. São Paulo: Ed. 34, 2007. pp: 373.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- SILVA, Marília T. Barbosa da. *Fala, Mangueira!*. Rio de Janeiro: J. olympio, 1980.
- SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da Cor: Identidade Étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- VALENÇA, Raquel Teixeira. *Serra, serrinha, serrano: O império do samba*. Rio de Janeiro. J. Olympo, 1981. Pp02.
- VARGENS, João Baptista; FERNANDES, Valéria (orgs.). *O jongo no Rio de ontem e hoje*. In: *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins, 1965.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988
- WADE, Peter. Compreendendo a “África” e a “negritude na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-asiáticos*, ano 25, nº 1, 2003, pp. 145-17.

Sites utilizados

- <http://www.historia.uff.br/jongos>
- <http://www.lettras.com.br>
- <http://www.dicionariompb.com.br/chico-antonio>
- <http://www.samba-choro.com.br>
- <http://www.entretextos.jor.br>
- www.clubedejazz.com.br
- www.biography.com/articles/Ma-Rainey
- <http://www.dicionariompb.com.br/rubem-confete>
- <http://www.dicionariompb.com.br/>
- www.ppgau.ufba.br
- www.netsaber.com.br/.../ver_biografia
- Biografia: Enciclopédia da Música Brasileira
- <http://www.samba-choro.com.br/artistas/neilopes>

Artigos de Jornais:

- BARRETO, L . Rosa de ouro. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 9 Abr.1965.
- CABALLERO, M. Clementina de Jesus e Xangô da mangueira. Essa nobreza toda. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 Mar.1979.
- CONFETE, R. Minha nobre senhora Clementina de Jesus. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 Nov.1979.
- FERREIRA,J . Essa velha senhora. As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada. Revista Veja Rio de Janeiro, 15 Ago.1979.

- MASSARANI, R. Concerto para se recordar. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19D,9 Dez.1964.
- MICHALSHI, Yan. Rosa de ouro. jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 Mar. 1965.
- NOGUEIRA, Eurico França. Rosa de Ouro. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 26 Mar. 1965.
- OLIVEIRA, José Carlos. Estrelas no palco. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 30 Mar, 1965
- QUEIROZ, Geraldo. Rosa de Ouro. O Globo. Rio de Janeiro, 25 Mar. 1965.
- RIBEIRO, O. Rosa de ouro. Diário de notícias. Rio de Janeiro, 10Abr. 1965.
- Samba de partido alto. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17D,9 Fev. 1964
- TÁVOLA, A. O Brasil real de Clementina e jota Efegê. Jornal o Globo, Rio de Janeiro, 13 Fev. 1980.
- TINHORÃO, J. Uma rosa que vale ouro. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 24 Mar. 1965.

Anexos:

Diário de Notícias 25/7/1965- Ney Machado

O mito Clementina

Com seu vestido de renda brancas (RENDAS MARICOST, diga-se de passagem) e seu cabelo João, ostentando 63 anos de coragem e esperança- a preta velha Clementina de Jesus tornou-se definitivamente, um dos poucos mitos de arte do canto popular do Brasil, ao lado de um Silvio Caldas e de uma Aracy de Almeida.

Há poucos dias tivemos a oportunidade de vê-la no teatro municipal, acompanhada de Elizete Cardoso, Pixinguinha, Hermínio Bello de Carvalho e Elton Medeiros. E extra-ordinário- nenhuma figura se tornou mais importante no municipal do que a preta velha, com seu vestido de rendas bordado de perolas, saudado pelo maestro Isaac Karabtchevsky e por senhoras da alta sociedade, abraçada e apontada por todos que foram aquela casa de espetáculos. E, quando sentou-se num camarote especial, parecia a própria Rainha Sabá, fulgurante em sua alegria e espontaneidade.

Clementina sempre cantou. Mas, ganhar dinheiro, só agora é que conseguiu. Começou em outubro do ano passado. Sua estréia deu-se através o movimento o menestrel do teatro jovem, movimento de música e poesia popular e erudita. Clementina nasceu ali. sua primeira apresentação foi feita com o jovem violonista Turíbio dos Santos, que levantou, há três semanas o I prêmio do concurso internacional de violão mais importante do mundo. Esta é uma das alegrias da mãe Clementina.

Ela se lembra da noite de despedida de Turíbio. O concertista pediu-lhe que não faltasse á sua despedida, precisava de suas bênçãos para embarcar. E debaixo de temporal, acabado o espetáculo, lá estava Clementina.

Cantou até ás três da manhã para seu menino, seu filhinho, que é como ela se refere carinhosamente sobre Turíbio.

O que ganhou Clementina com essa temporada jovem?

Ganhou muito, sabe-se. Mas Clementina não é de guardar. Ela acha que, aos 63 anos, tem de aproveitar muito a vida, ao lado do seu marido, Albino pé grande.

Aumentou a coleção sua coleção de vestidos de rendas, sapatos já não tem onde colocar (todos de salto alto), além de uma grande coleção de broches.

Vê-la chegar ao teatro é um acontecimento. Os rapazes do Rosa são os primeiros a beijar-lhe o rosto e as mãos. Depois sai distribuindo suas bênçãos.

Primeiro o Artur, administrador do teatro, depois Kleber, Zenaider, toda a jovem equipe técnica do teatro. Ela diz que são seus netos.

- Quero um bem extraordinário a todos, a todos... São muitos bons para mim, muito mesmo, diz com ênfase.

Tudo que diz é com ênfase. É de maravilha-se á toa. Mas gostas mesmo de uma boa roda de samba.

No camarim, enquanto espera o início do espetáculo, diverte-se ouvindo Araci Cortes.

-eu gosto muito dela, sabe disso? É uma artista extraordinária, extraordinária.

Além do português, Clementina entende muito é de Nagô. Mas nagô é uma língua muito diferente daquelas que ouve diariamente em seu camarim, quando estrangeiros (gringos, no dizer dela, mas sem nenhum sentido pejorativo), vem abraçá-la. Uma vez ganhou um lenço de uma americana, que não conseguiu falar-lhe nada, apenas chorou. Aliás, tem esses lenços e um outro de que gosta muito: o que lhe deu sua amiga Elizete Cardoso.

Esta é o mito Clementina de Jesus. Aliás, nem precisava de sobrenome. Porque o nome Clementina já é inconfundível, não pode haver outra.

Clementina, no dizer do poeta Valmir Aiala, já nasceu na estrela. Estrela que nasceu cronologicamente tarde, mas em tempo de se consagrar perante o povo como patrimônio artístico de valor inestimável.

E enquanto puder, irá cantando como faz todas as segundas e sábados no teatrinho jovem de Kleber Santos. Abrindo os braços, cerrando os olhos fazendo arrepiar toda a platéia:

Benguelê. Benguelé

Guenguelê o mamãe sima

Benguelê.

Jornal do comércio 25/ 02/1965

Luísa Barreto Leite

Rosa de ouro no teatro jovem

teatro jovem se alegra com Rosa de Ouro, recordação viva de toda uma época e da mulher que simboliza na música popular brasileira o primeiro grito de independência das encarceradas sinhazinhas. Chiquinha Gonzaga, sobrinha do Duque de Caxias e precursora das moças de opinião, mandava abrir alas para as novas idéias, pois era DO BLOCO, MAS NÃO PEGAVA NA CHALEIRA.

José Ramos Tinhorão. Diário Carioca 24/03/65

Uma rosa que vale ouro.

Afinal, depois do equívoco de ‘opinião’, os cariocas podem assistir a um espetáculo de música popular. o show chama-se “Rosa de ouro”(nome do cordão para o qual Chiquinha Gonzaga compôs a marcha “O abre alas” e esta desde semana passada no teatro jovem, da praia de Botafogo. Pela primeira vez alguém coloca diante do público da classe média um grupo de artistas tipicamente representativos das canções populares cariocas. quando se acendem as luzes, o publico está diante de quatro mulatos e um crioulo que se revezam tocando violão, cavaquinho, tambor e cabaça. Ainda não corrompidos sequer pelo meio do rádio, esses artistas oriundos de escolas de samba ou de rodas de boêmios- Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Paulinho da Viola, Nescarzinho do Salgueiro- abrem o espetáculo com um pequeno retrospecto histórico.....

E, então vem a grande surpresa da noite. Uma senhora de pele escura, com seus 60 anos bem contados, atende aos repetidos chamados dos sambistas “Clementina, cadê você/ Clementina, Cadê você”- e aparece para a mais extraordinária e mais autêntica vocalização de velhas corimãs e quadras de partido alto conservadas pela tradição oral, nos meios de comunidade negra do Rio.

Quando a velha senhora, que se chama Clementina de Jesus, senta-se num cadeira, na beira do palco, para cantar o samba:” mangueira/nascente de uma semente/à beira de uma nascente/você não pode morrer...”, então o teatro jovem se perde no tempo, e a pequena sala é um barco que voga ao sabor de um ritmo que parecia perdido- mas que, agora sabemos, só estará perdido quando a último barraco a última Clementina de Jesus.

Uma rosa tão rara numa época de alienação, de mediocridade, uma rosa de ouro dessas não pode morrer tão cedo.

Rosa de Ouro

Eurico Nogueira França Correio da Manhã 26/3/65

Ritualmente, a partideira admirável, Clementina de Jesus. nesta, o sangue africano pulsa, na voz, no canto, com solenes mistérios.

Clementina de Jesus, que vem, no seu belo vestido, na sua indiscutível fidalguia racial, transparente na máscara, no porte, nos gestos hieráticos, fazer vibrar os seus cantos soturnos, densos de lirismo sombrio: é alma negra do samba.

Rosa de ouro

Geraldo Queiroz O globo 25/3/65 .

Duas cantoras de estilos diversos fazem o espetáculo. A primeira, Aracy Cortes, possui musicalidade e dicção. A segunda, Clementina de Jesus, é primitiva autêntica.

São duas rainhas no espetáculo, que recomendo como capaz de proporcionar as mais gratas satisfações neste início de temporada.

Rosa de Ouro

Yan Michalshi jornal do Brasil 30/3/65 coluna teatro

Clementina de Jesus é uma autêntica estrela, mas num estilo completamente diferente, que cria um ótimo efeito de contrastes entre as duas intérpretes: aqui, em vez de malícia, irreverência e tarimba, ticamos particularmente impressionados com a harmonia e a beleza da gesticulação da cantora, e com força e a limpidez de sua voz, realmente fenomenal aos 63 anos de idade.

Estrelas no palco

José Carlos Oliveira Jornal do Brasil 30/3/65

E depois temos Clementina, essa estreante de 63 anos de idade, objeto de verdadeiro seqüestro cultural por parte da mangueira.

Clementina é nossa também. Que voz cariciosa, minha gente! E que mãos magníficas, ritualísticas! Clementina de Jesus e Araújo Cortes, num espetáculo de franciscana simplicidade, removem a distância que separa a platéia do palco. Elas cantam e não há obstáculos, só comunhão.

Rosa de ouro

Luisa Barreto Leite Jornal do comércio 9/4/65.

Clementina de Jesus de Praça Tiradentes nunca teve nada, é a própria Praça Onze rediviva, de sem arranha-céus, sem cordão de isolamento separando o povo de sua música, e sem arquibancada para turistas assistirem escola de samba transformada em teatro de revistas. Clementina de Jesus é também a hora da saudade do que em breve não existirá mais, do que a gente tem vontade de apertar entre os braços, cada vez mais vazios de emoções autênticas, e dizer: para no tempo, fica aí, não vai embora, porque com você partirá o último samba de verdade. Clementina, partideira da mangueira, canta com expressão de seus ancestrais que da África nos trouxeram Poesia e amor e sua música e em seus corações, que da África nos trouxeram o que ainda de melhor possuímos em matéria de capacidade criadora.

Clementina de Jesus, que DEUS TE conserve pura como tuas avós, que o asfalto não deforme tua autenticidade madura. Felizmente não é moça e talvez nunca tenhas sido bela, pois isto conservou essa magnificência que fez de ti a guardiã da autenticidade que ainda resta no morro carioca. Clementina de Jesus, vela por tuas netas, procura com teu exemplo convencê-las que não deve tresloucar o samba.

Uma rosa de 18 quilates

Visão 2/4/65

Clementina de Jesus, 63 anos, partideira de mangueira, é uma figura impressionante, que porjea músicas e vibração. Sua voz potente, num caxambu, chega a arrepiar, pela força com que evoca as fontes ancestrais. Clementina, absolutamente anticonvencional- ela canta vários números, sentada numa cadeira no meio do palco, de vez em quando explode num frenesi de ritmos e tendências, misturando dança e mímica, alternando a dramaticidade e graça moleque. Clementina enfim, é o povo em

festa, despreocupado, puro , ruidoso. Além disso, apenas o palco nu, algumas cadeiras , vozes e sons de violão, de cavaquinho, de pandeiro, de tamborim, de reco –reco, caixa de fósforo. Sons e vozes que vão criando uma intimidade crescente entre interpretes e público, até que o palco e a platéia se irram na mesma alegria singela. A alegria do Rio e de sua gente.

Rosa de Ouro

Ondina Ribeiro Dantas Diário de notícias 10/4/65

Clementina noutra gênero, apenas surgindo agora já sexagenária, explode de preferência o folclore onde se escondem os reflexos da emotividade de sua raça.

Rosa de ouro para a Bossa eterna

José Carlos Rêgo última hora 8/4/65

De Clementina de Jesus, vale repetir o que disse Sergio Cabral: “é a grande surpresa da noite”. É que grata surpresa. Em seu repertório, com os falsetes e descaídas de quem domina o gênero, ela traz o tesouro, pois guarda, zelosa, os corimãs e os jongos que lhe ensinou a mãe, filha de escravos. A respeito de Clementina diz o severo e erudito crítico Andrade Maurici: “Tem insondáveis raízes de terror feiticistas, ancestralidade turva que repona em cada gesto: poreja música de todo o seu vibrátil e em perene transe paroxístico; exprime dança e mímica em cada movimento, numa prestigiosa escala de inflexões.” É uma definição do sobrenatural.

Samba de partido alto

Jornal Do Brasil 9/2/64

Aplaudida de pé por uma platéia de mais de 200 pessoas que lotava o teatro jovem (Que só tem capacidade para 150), Clementina de Jesus demonstrou que descer o morro significa quase sempre subir, ao abrir seus braços enormes para abraçar, com sua voz negra e quente, as gentes de todas as elites que, com a mesma efusão, vinham aplaudir o violão erudito de Turíbio Santos, concertista que, entre outros números, apresenta Chorus nº1 e Estudos nº 2, de Villa- Lobos.

Partideira da escola de samba mangueira , Clementina, usando um vestido de Cr 80 mil , de renda bordada, cantou 12 sambas, bisando 3, acompanhada por uma caixa de fósforo e dói violões , na interpretação de corimãs (cantos de macumba) e jongos (

danças tradicionais). Era a primeira vez que se deixava aplaudir por uma platéia que não a anônima da Avenida, em dias de carnaval, e o morro da mangueira. Enquanto não lhe fora dado viver esse momento, sua grandeza era a humildade de se deixar ficar até os 62 anos, lavadeira, quando tudo lhe levava a ser para o samba tudo aquilo que Bessie Smith e Mae Era Ney representaram para o jazz, segundo seu descobridor Hermínio belo de Carvalho.

Oradora oficial da ala da Velha Guarda cantou Clementina, fazendo com que quantos a ouviram percorressem quatro séculos de Música, embalados pela sua de 110 quilos de beleza, como se fossem todos crianças, convencidos pelos cantos dos anjos que são as mães pretas extasiadas, todos de banzo que é saudade.

Concerto para recordar

Renzo Massarani jornal do Brasil 10/12/64

Substituiu-a com o folclore vivo, na voz e na sensibilidade perfeitamente idônea de Clementina de Jesus, que (conforme o próprio organizador) ” lembrou os jongos e corimas que ouviu na infância sua mãe cantar. Os sambas, Clementina veio-os aprendendo por essa vida fabulosa que já se estende por 62 anos, ouvindo-os de seus autores- alguns legendários como Paulo da Portela, Bernado do mãozinha do Estácio e Zé com fome, em rodas de sambas memoráveis... chamo a atenção para a tônica negroide de seu canto, rude e despojado de artifícios, e todo ele vergando banzo dessa raça esplendidamente musical, cuja temática e raízes africanas buscamos hoje soluções para nossa problemática musical, formulada em bases nacionalistas”.

Joaquim dos Santos ferreira. Essa velha senhora (música). Veja. São Paulo. Ed. Abril (571): 61-64 15 de agosto de 1979.

As aventuras de Clementina, aos 78 anos, doente e cansada, em suas batalhas pela madrugada.

Assim também já é demais / eu não consigo viver em paz.

È um samba lamentoso de Nelson Sargento, rimando vexame com infame, e foi ele, significa mente, que Clementina de Jesus começou seu pequeno show na discoteca-Churrascaria Gargalo, no subúrbio carioca do Méier, no final de julho. Ela passara o dia inteiro tomando remédios, uma forte dor machucava- a na altura do coração. Mas á meia noite estava no Gargalo, sentada numa mesa da pista, toda de branco, observando casais que dançavam o último sucesso do Village People embaixo de uma bolota de

espelhos. Sá as duas horas da madrugada ela seria apresentada pelo locutor J. Galego e começaria a mostrar as dezenas de músicas que lhe valeriam o miserável cachê de 2000cruzeiros- nem um tostão a mais que o Paulinho Turbo Disco, a outra atração da casa, um rapaz efficientíssimo na arte de piscar luzes e colocar disco num prato.

A gravadora Odeon já estava lançando o quinto disco individual ela gravou quatro com outros artistas) dessa cantora que iniciou a carreira aos 64 anos e carrega misturada á sua vidas uma boa parte da história da música popular brasileira. “ Maior expressão da negritude vocal brasileira”, “ árvore genealógica do samba”, é como lhe chamavam os críticos.Com razão: pois Clementina tanto esteve nas festas da baiana Tia Ciata (muito conhecida no meio musical pelas memoráveis festas que organizava em torno de ritmos do folclore africano), entoando jongos, como passeou em carro aberto com Noel Rosa num dia de carnaval pela Avenida Rio Branco.

Quando Ismael Silva fundou , em 1928, a deixa falar, primeira escola de samba, ela esteve perto, “partideira” aclamada entre compositores do Estácio.Da mesma maneira que desfilava na come Mosca, origem da Portela.Por tudo isso havia alguma coisa de muito injusto no ar quando encerrou seu show ás 2h30 da manha e, mal podendo andar (sofreu uma trombose cinco anos atrás), deixou o Gargalo amparada na filha e num neto.

40 graus- “Ela veio aqui porque gosta de mim, eu toco suas músicas no meu programa da Rádio Roquete Pinto”, diz J.Galego. “Que outro disc- jóquei faz isso? O que vale é nossa luta contra a discoteca alienígena. O Cachê foi mais pro táxi.” Acompanhada pelo conjunto turma Boa de Samba, com quem jamais havia ensaiado, Clementina cantou para umas noventas pessoas, a maioria delas abraçadinhas no meio da pista, dançando seu couvert artístico de 50 cruzeiros e a consumação mínima de 100. Ao final de cada música, Bira, de 15 anos, aproximava-se da avó e lhe gritava o primeiro verso do número seguinte- e só assim, depois de alguns segundos de indecisão, perguntando “ qual, menino?”, Clementina lembrava-se do que cantar.

Surgia um partido alto onde pede “ Piedade ó mãe de Deus” ou “ eu não sou daqui” (“ marinheiro só”, de Caetano Veloso) – um repertório que parecia comentar mais uma vez, como o samba de Nelson Sargento, sua sofrida desambientação com o espetáculo em volta.Por isso, quando um grupo de jovens berrou “ não vadea Clementina”, um partido alto de sucesso de seu repertório, ela entendeu outra coisa qualquer:” Eu estou aqui com mais de 40 graus de febre”, reclamou. “ vocês precisam me respeitar”. Logo em seguida, cantou um ponto de macumba (dai-me a sua

proteção/menininha do gantois) e – ao mesmo tempo que um rapaz lhe beijava a mão-despediu-se:” Eu vou sair daqui direto pra debaixo das cobertas”. E deixou que Paulinho Turbo disco com seus raios laser voltasse a reinar no Gargalo.

No dia seguinte, Clementina lembraria tudo aquilo sem queixas:” o galego foi até muito bom de me dar um dinheiro, não precisava”. Não cansa de repetir que jamais esperava conseguir tanto na vida e aponta a felicidade do ano de 1966, por exemplo, quando foi convidada pelo Itamaraty para representar o Brasil nos festivais de Artes Negras, em Dacar, e de cinema, em Cannes. Ali conheceu a atriz Sophia Loren, uma de suas recordações preferidas: “ Ficamos amigas.nunca vi mulher tão bonita”.Fez sucesso a ponto de gravar a “ marsehesa” e anos mais tarde ter dois discos editados na França.

Corpo Fechado- Os 78 anos de Clementina são apenas presumíveis, pois ela não tem qualquer documento que comprove isso. È com certeza filha de Paulo e Amélia dos Santos, um estucador- violeiro e uma parteira, que pedia.....

Cresceu em um meio a um misticismo estranho: estudava num colégio religioso, o Orfanato de Santo Antonio, e em casa Tefê o peito lanhado a fogo num ritual de preces nagô (conserva a marca até hoje), porque a mãe acreditava que assim ficaria com o corpo fechado.

Correio Braziliense 7 de fevereiro de 1979

Irlam Rocha Lima

Vamos abraçar tia Quelé?

80, 79, 75? Não se sabe, exatamente. Uma coisa porém é certa: Hoje é o dia do aniversário de um dos raros mitos nacionais, a venerada Clementina de Jesus, umas das mais idosas cantoras em atividade em todo mundo. Somente Alberta Hunter (com 83 anos) a supera, atuando no Cockerie de Village, em Nova York.E Clementina vai comemorar seu aniversário em Brasília.A comemoração poderá ser na sala da Funarte, onde ela estará ensaiando com Xangô da Mangueira e o Exporta Samba, para a estréia (amanha) no Verão Funarte. E tia Quelé adorar ganhar presentes. Gosta de rendas brancas, amarelas e rosas.Vamos abraçar tia Quelé?

Quantos anos Clementina?

-Olha meu filho, eu não tenho essa de esconder idade não.Acontece que eu não sei direito se nasci em 1900, 1902 ou 1908.A preta velha aqui teve que tirar documento umas duas ou três vezes, e ai cada vez que tirava a data vinha diferente. Mas já passei

dos 70. Pelas contas de meu filho Hermínio(o poeta Hermínio Belo de carvalho, a quem Clementina trata por filho) acho que estou beirando os 80.

Quase 80 Tia Quelé?

- Mas isso não é importante não meu filho. Bom é a gente tá alegrando essa garotada, e estar convivendo com essa gente tão boa feito minha irmã Ivone Lara, a Clarinha Nunes, a Beth, a Elizeth, o Milton, o meu mano Cartola. olhai o Cartola não fez 70? E tai feito um garoto, fazendo coisas bonitas como esse” As rosas não falam”. deus é mais meu filho. Se eu tiver que chegar aos cem, vou querer chegar cantando.

Clementina de Jesus surpreende pela vitalidade. e foi justamente isso que fez superar uma grave crise, há mais ou menos seis anos, quando foi vítima de uma trombose.

A partir daí, com um dos lados do corpo semiparalisado foi obrigada a interromper por um largo tempo sua carreira artística. recuperada, a primeira coisa que fez foi gravar: “ Marinheiro só”, um dos quinze lps de sua discografia.

Foi forte, também, para superar outra adversidade: A perda do seu Marido Albino Pé Grande, “ mulato estivador, de muito caráter”, como ela costuma dizer.

E Clementina foi em frente. Sua carreira vai de vento em popa. Ora gravando com Milton nascimento, com Clara Nunes, dia a dia firmando-se como um dos mitos da música popular brasileira.

Uma interprete cujo discos estão na coleção de Sarah Voughan, Pierre Bahout e até príncipe Charles da Inglaterra.

Na última segunda feira, no teatro opinião, no Rio de janeiro, onde ela é umas das presenças constantes, nas Noitadas de samba, promovidas pela dupla Coutinho e Bayer, Quelé foi homenageada.

Aquela casa de espetáculo literalmente lotada, cantando com a velha partideira.

Alias, o publico (geralmente formado por jovens) acompanha Clementina de Jesus quando canta, já virou uma coisa costumeira. Foi assim, recentemente, na Bahia, quando o teatro vila Velha, superlotado cantou com ela e Dona Ivone Lara o sucesso “ não vadea, Clementina”.

Ao termino do show, entre muitos que foram ao camarim beijá-la, estava Caetano Veloso, um dos seus mais fieis admiradores.

Jornal do Brasil 16/3/79

Clementina de Jesus e Xangô da mangueira

Essa nobreza toda

Mara caballero

Ausente dos palcos cariocas há um bom tempo, ela tem mantido Brasil afora, no entanto, uma intensa atividade: ano passado percorreu o sul, com João Bosco e todo norte-nordeste, com xangô; e este ano já fez show na Bahia ao lado de Dona Ivone Lara. Para o espetáculo que entra hoje em cartaz, ensaiou apenas dois dias.

Clementina tem uma preocupação antiga: Torna realidade o sonho da casa própria. É isso que a faz continuar trabalhando, esquecendo a idade, a dificuldade de andar depois de um derrame, há seis anos, e a morte, há dois anos, do marido, O mangueirense Albino Pé grande, companheiro inseparável durante quatro décadas.

Tribuna da imprensa 12 de novembro de 1979

Rubem Confete

Música popular

Minha nobre senhora Clementina de Jesus

Ao ouvir a notícia dos problemas cardíacos sofridos por Clementina de Jesus durante uma apresentação na opera cabaré, na capital de São Paulo, no mês passado, uma profunda reflexão sobre a situação do negro no Brasil me envolveu. A força magnética da voz e da presença física de Clementina representa, na acolhida que recebe por parte de todos, a desculpa contra a opressão, a discriminação e o preconceito racial, amplamente exercido nestes quatrocentos e setenta e nove anos de Brasil. Uma opressão, uma discriminação e um preconceito que não se diluiu no decorrer da história, ao contrario se acentua, diariamente, na medida em que o país se capitaliza e se tornar colonizador de nações de menor porte econômico. Representante do braço produtor que contribuiu, á força, na formação da sociedade brasileira. Clementina de Jesus é uma mulher de 78 anos que aos sessenta e quatro teve a sorte de ser ouvida por um jovem que buscava novos caminhos na arte popular do país. até hoje me pergunto quantos embaraços terão custado a Hermínio Belo de carvalho pela sua ousadia de levar negra idosa para os palcos e para o disco. Quantos foram os embaraços que seu comportamento impetuoso de início sofreu uma retração, premido pelas imposições da minoria dominante.

“ –Não tenho medo de nada, muito menos da morte. A gente tem de morrer um dia. Não tenho nada.Tenho o dia e a noite para viver mas não me amolo nem fico gritando”

Estas afirmações estão no requintado impresso que acompanha o mais novo disco de Clementina de Jesus e nele firmo para uma análise mas ampla destes quinze anos de vida profissional da venerada senhora.

Clementina é uma mulher idosa. Além de idosa e mulher é negra.são três pontos básicos de preconceito nesta “ florescente” sociedade:idoso, mulher e negra. Alias se o leitor quiser inverter, ainda, se acentua mais preconceito da florescente” sociedade brasileira.

Estes longos parágrafos de reflexão vem a propósito do novo disco de Clementina de Jesus, produzido e defendido por Fernando Faro

A cansada voz de Clementina de Jesus, seu corpo combalido pelo sucesso e agruras das vida estão por merecer maiores cuidados de nossos arautos da Funarte,Tv-globo, ordem dos músicos e das demais instituições que se comprazem em defender a música brasileira.antes de negra, de mulher, de idosa, Clementina de Jesus é um símbolo e merece de todos o carinho, admiração e respeito.

O globo 13 de fevereiro de 1980.

Artur Távola

O Brasil real de Clementina e jota Efegê

Nossa Televisão não refletiu devidamente as festas e homenagens aos 80 anos de Clementina de Jesus, comemorados em São Paulo.eis alguns fatos importantes para a música popular brasileira, concomitantes:

1)o referido aniversário pelo que Clementina representa;

2)o lançamento ontem do livro de Jota Efegê, “ figuras e coisas da música popular brasileira”, volume dois, no qual o rei dos peralvilhos, meu personagem favorito, em 280 paginas editadas pela Funarte, relata um lado menos conhecido da música popular brasileira.

3) Enquanto isso, a Tv Tupi encerrava segunda feira com um tropicalíssimo programa (fiquei imaginando como explicar para meu amigo inglês, o que era “ bafó de onça” e o que significavam, em termos de Brasil, aqueles glúteios negros de mais ou menos metro e meio de diâmetro rebolando em close up no vídeo) o concurso de

músicas carnavalescas, ganho, com muita justiça, por Noca da Portela e dando o título de melhor intérprete ao conjunto ao conjunto ‘ as gatas’ que me fizeram lembrar com muita saudade o Luís Reis, pois elas defenderam muitas músicas dele em passados carnavais.

Feita a vistoria nos canais, cabe me falar sobre os 80 anos de Clementina de Jesus, mal comemorados por TV e rádio. Eis o quero dizer:

Há um Brasil real e um Brasil real e um Brasil, digamos oficial. O Brasil real vive dentro do Brasil Oficial, não o hostiliza, finge aceitar as imposições da super estrutura dele, convive. Sim, o Brasil real apenas aceita conviver com o Brasil oficial. Convive com a política da boa vizinhança.

Cumpra as formalidades e obrigações, como , por exemplo, trabalhar na forma desejada pelo Brasil oficial, o dominante; mas a rigor o Brasil real não aceita o tipo de cultura, os processos e maneira de ser dele.

Clementina é importante por ser uma deusa do Brasil real. Para o Brasil oficial ela pé comemorada como uma raridade folclórica, espécie de mito que serve aos propósitos propagandísticos ou justificadores da aparente paz social deste. Mas para o Brasil real, ela é a própria expressão da capacidade de sobreviver de um povo e de criar uma arte própria, representativa. Por isso ela é importante. Mas por isso, também, fica tão fora dos meios de comunicação (SALVO COMO CURIOSIDADE) também eles muito mais uma expressão do Brasil oficial que do Brasil real, como, ademais todas as instituições representativas dos vários sistemas dominantes.

Os 80 anos de Clementina, como figuras conhecidas ou anônimas do formidável livro de Jota Efegê ontem lançado, são todos pertencentes ao Brasil real, aquele que vai vivendo e educando porque é mais forte e mais profundo de que todas as apropriações que dele se pretende fazer a cada momento de nossa evolução histórica.

Jornal do Brasil

12 de julho de 1980 caderno b

A iluminada Clementina de Jesus.

Os momentos de glória da cantora também não corresponderiam financeiramente: até hoje ela ainda se apresenta a troco de pequenos cachês, numa maratona de espetáculos superior a suas forças abaladas por um derrame recente. Vive mais do aplauso que o público nunca negou. Da fulminante aparição, representando o

Brasil no festival artes negras em Dacar, em 66, ás churrascaria e rodas de samba da pereferia.

