

QUELÉ, A VOZ DA COR

Felipe Castro, Janaína Marquesini,
Luana Costa e Raquel Munhoz

QUELÉ, A VOZ DA COR

Biografia de Clementina de Jesus

1ª edição



Rio de Janeiro

2017

Copyright © Felipe Castro, Janaína Marquesini, Luana Costa e Raquel Munhoz, 2017

Design de capa: Roberta Nunes

Design e diagramação de miolo: Mari Taboada

Foto da capa: Arquivo Agência O Globo – Clementina de Jesus, em 18/02/1966, no baile Rosa de Ouro realizado no Hotel Glória, em celebração dos 77 anos de criação do primeiro bloco carnavalesco carioca.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Q49 Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus/Felipe Castro... [et al.]. – 1ª. ed.
– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
364 p.: il.; 23 cm.

ISBN 978-85-2001-311-3

1. Jesus, Clementina de, 1901-1987. 2. Cantoras – Brasil – Biografia. I. Castro, Felipe.

16-37028

CDD: 927.8164

CDU: 929:78.067.26

Todos os direitos reservados. É proibido reproduzir, armazenar ou transmitir partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos desta edição adquiridos pela

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Um selo da

EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.

Rua Argentina, 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: (21) 2585-2000

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:

mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002

Impresso no Brasil

2017

SUMÁRIO

1. Surgiram então aqueles olhos negros 7
2. Com a licença de Clementina de Jesus 13
A marquesa de Valença 21
3. Do pastoril ao partido-alto 31
4. Entre os bambas 51
“Que mulato bonito!” 59
5. Clementina de Jesus Bello de Carvalho 71
6. Os crioulos, a Rainha Ginga e o *Rosa de Ouro* 89
7. O estrelato da rosa negra 107
8. Mãe África 121
Na terra de Sartre 132
9. Entre jongos, curimas e partidos 139
Clementina é filha de Zambi 153
10. Essa nega pede mais 159
Festival pra sambista dançar 181

11. Enquanto houver Mangueira 185

12. Embala eu 207

13. Vai, saudade 237

14. O adeus à Rainha Quelé 267

O último suspiro da dama negra 289

Epílogo 293

Clementina, cadê você? 295

Cronologia 303

Agradecimentos 321

Sobre os autores 327

Bibliografia 329

Livros 329

Discografia de Clementina de Jesus 334

Discografia citada 335

Imprensa 336

Vídeos 350

Internet 351

Entrevistas 351

Fontes entrevistadas 352

Índice onomástico 353

1.

**SURGIRAM ENTÃO AQUELES
OLHOS NEGROS**

Aquele encontro era tão inevitável quanto a vida ou a morte. Acabou acontecendo em uma manhã tímida de agosto, um dia de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro, há mais de meio século. Mas, para o poeta Hermínio Bello de Carvalho, é como se tivesse acontecido ontem. Ele e seu amigo Leonardo Castilho passavam aos pés da ladeira do outeiro, voltando de um banho de mar, quando alguma coisa os deixou inquietos. A caminho da casa de Hermínio, eles pararam e, meio enfeitados, se entreolharam. Da Taberna da Glória, a voz densa de uma mulher cortava o ambiente, fazendo o poeta se perguntar se já havia escutado aquilo antes. Já tinha, sim. Então, seguiu o som e, vitorioso, reconheceu a cantadeira.

— Léo, é ela!

— Jura, Hermínio?

— É ela, Léo!

A mulher era, como Hermínio poderia lembrar a partir de encontros passados, uma negra alta, já idosa, envolta em vestes brancas, assemelhando-se às baianas do candomblé, como Mãe Menininha do Gantois. Era o mesmo timbre forte e inconfundivelmente rouco que o encantara em duas outras oportunidades. Por obra do acaso, e talvez pela timidez em excesso, o poeta ainda não havia tido a chance de engatar uma conversa com ela. Era questão de tempo, pensava. Era só questão de tempo.

Mas a mulher não vivia desse cantar, não. Era empregada doméstica no subúrbio do Rio de Janeiro, tinha 63 anos de idade e frequentava, com assiduidade, as festas do dia 15 de agosto, dia da padroeira do bairro da Glória, de quem era devota. Ótima cozinheira, levava quitutes que ela mesma preparava

para festejar com os amigos. Entre um samba e outro, Clementina de Jesus da Silva esbanjava seu talento sem se sentir incomodada. Na Taberna da Glória, ela era estrela. Durante o expediente como doméstica, no entanto, a cantadeira soltava a voz e era repreendida pela patroa que, ao ouvi-la cantando enquanto engomava as camisas, dizia: “Clementina, estás cantando ou estás miando?”

Hermínio Bello de Carvalho abraçou aquela novidade como poucas vezes fizera antes. Animado, o poeta queria finalmente conversar com a mulher que o enfeitiçara. Mas faltava-lhe coragem. Para um rapaz como ele, frequentador de encontros regados a Vivaldi, jazz norte-americano e poemas de Mário de Andrade, era admirável que se deixasse conquistar pela cantora de voz rascante da Taberna da Glória. Quelé, como era apelidada, fogueou-o definitivamente.

Exatamente um ano antes, os caminhos de Clementina de Jesus e Hermínio Bello de Carvalho já haviam se cruzado, também em um dia de Nossa Senhora da Glória, quando o poeta viu, também na Taberna, uma mulher de rendas brancas e coque, sentada em uma mesa cheia de empadinhas, pastéis e outros quitutes fritos, acompanhada de um mulato forte vestido de branco dos pés à cabeça – gravata, camisa, meias, sapato, tudo branco. A chegada da polícia trouxe uma repentina agitação àquele bar, e Hermínio, que estava apenas em traje de banho, resolveu ir buscar os documentos em casa. Quando voltou, nada encontrou.

A partir daquele dia, a imagem daquela cantora negra, anônima, povoaria seu imaginário. Ela lhe remetia imediatamente à figura de Pastora Pavón, ou La Niña de Los Peines, como era chamada a intérprete espanhola que ele conheceu pessoalmente em uma viagem à Espanha em 1965 e cuja voz “coberta de musgo”, segundo definição do grande poeta andaluz Federico García Lorca, poderia ser perfeitamente atribuída à Clementina também.

Depois da primeira tentativa em vão, o segundo encontro entre Clementina e seu fã incondicional acabou acontecendo na inauguração do bar Zicartola, empreendimento que, a partir de 1963, agitou a rua da Carioca, no centro do Rio, e teve como donos Angenor de Oliveira, o Cartola, e sua esposa, Euzébia Silva do Nascimento, a Dona Zica. O local era frequentado por sambistas de renome como Nelson Antônio da Silva, o Nelson Cavaquinho, Ciro Monteiro, Ismael Silva e José Flores de Jesus, o Zé Kéti. Era o ambiente

ideal para a aproximação. Convidada por dona Menina, a irmã de Zica, Clementina esteve presente na inauguração do Zicartola. Hermínio, envolvido na organização do local, também. Assim que a cantadeira foi convidada a versar um partido-alto no palco improvisado, o poeta logo reconheceu a voz que o conquistara alguns dias antes. Porém, faltava de novo coragem a ele. Embebido em alegria, mas exageradamente tímido, o rapaz deixou a oportunidade escapar pelas mãos. O segundo encontro entre os dois terminava infrutífero, como o primeiro.

Praticamente um ano havia se passado e Hermínio já se ressentia da demora em rever Quelé. O dia de Nossa Senhora da Glória em 1964 era, portanto, a ocasião certa, já que ele tinha uma vaga noção de que a cantora pudesse estar lá. A ideia era lançar mão do amigo Leonardo Castilho para intermediar o encontro. O plano foi meticulosamente elaborado na cabeça do poeta.

— Vamos Hermínio, vamos falar com ela – sugeriu Castilho.

— Não, não vou falar. Mas eu quero que você me faça um favor. Vamos comprar umas flores e você entrega a ela dizendo quem é que está mandando. Provavelmente ela não vai saber quem é. Então, você vai explicar que é do Hermínio Bello de Carvalho, uma pessoa que a admira e que mora atrás da igreja.

Castilho se encarregou da missão de convencer a cantora a ir até o apartamento de Hermínio. Feito. Em alguns minutos, Clementina de Jesus e seu marido, Albino Pé Grande, acompanhados de mais duas pessoas, já batiam à porta do apartamento do poeta. Ao espiar pelo vão da porta, ele, conta Leonardo Castilho, “praticamente desmaiou”.

Não poderia haver melhor mestre de cerimônias para Quelé e Hermínio do que a música: a cantoria, no dia 15 de agosto de 1964, não teve hora para acabar. O poeta, na condição de anfitrião-tiete, recebeu a célebre cantadeira da Taberna da Glória com bebidas de toda sorte, como alguns “uisquezinhos” e “brutucuzinhos” – como Clementina dizia –, que deixavam a cantora mais à vontade.

Entre um “uisquezinho” e outro, Hermínio propôs que a cantadeira exibisse o vozeirão em uma gravação caseira. Mas ela nunca havia visto um

gravador antes. Ao ouvir a própria voz reproduzida pela primeira vez na vida, Clementina de Jesus virou criança novamente: batia palma, ensandecida, olhava para o marido Pé Grande, que fazia a base rítmica com a mão, e dizia repetidas vezes: “Olha, Pé, sou eu!”

Deslumbrado com a potência vocal e principalmente com o repertório de cantigas e cantos de escravos, Hermínio viu, da sala de seu apartamento, serem registradas lembranças do tempo em que a cantora morava às margens do rio Carambita, em Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro. Assim, chegava a hora de o poeta virar produtor musical e se dedicar a esculpir aquela cantora cuja técnica era mais intuitiva.

Quelé já tinha 63 anos e mal imaginava: aquele rapaz mudaria sua vida para sempre a partir daquele dia. Hermínio também não sabia que, além da frutífera parceria profissional, naquele 15 de agosto tinha conhecido sua mãe, a mãe que ele escolheu e que o acolheu já adulto.

2.

**COM A LICENÇA DE
CLEMENTINA DE JESUS**

Clementina é a voz dos milhões de negros desfeitos no fazimento do Brasil. Poderosa voz anunciadora do brasileiro que, amanhã, se assumirá como povo mulato, mais africano que lusitano.

DARCY RIBEIRO, ANTROPÓLOGO, ESCRITOR E POLÍTICO

Clementina de Jesus da Silva tinha 81 anos quando chegou ao Estúdio Eldorado, em São Paulo. Como de praxe, usava vestido longo, branco, de renda, caminhava com dificuldade, escorada em uma bengala, e já não conseguia disfarçar o derrame que paralisara o lado esquerdo de seu rosto. Sempre acompanhada por Bira, seu neto, deu início às gravações, insegura e hesitante, mesmo depois dos inúmeros shows realizados por todo o Brasil, no exterior e os dez álbuns gravados em quase vinte anos de estrada. O ano era 1982 e Quelé, como era carinhosamente chamada, se preparava para o disco que encerraria sua carreira: *O canto dos escravos*. Seu último álbum, até então, havia sido *Clementina e convidados*, gravado três anos antes.

Aqueles eram tempos particularmente difíceis para a cantora, que passava por sérios problemas de ordem pessoal e financeira. Sua idade avançada a privava de realizar grandes shows e gravar discos com a regularidade de outrora. Apesar disso, jamais deixou de cantar. Às vezes se apresentava mais de uma vez por noite, sempre em pequenos espetáculos. Assim, vivendo de sua diminuta aposentadoria, conseguia complementar a renda e sobreviver.

Um resgate de tradições musicais de negros escravizados, *O canto dos escravos* só conseguiu ser viabilizado porque, anos antes, uma pequena e

atrevida gravadora paulista promovera um mapeamento das manifestações culturais brasileiras e abria espaço para que jovens artistas de todo o Brasil gravassem seus discos. Do nordestino Chico Maranhão ao paulista Paulo Vanzolini, da musa da bossa nova Nara Leão ao sertanejo Renato Teixeira, o selo Discos Marcus Pereira ficou marcado na indústria fonográfica pela inventividade e ousadia de seus lançamentos, influenciando inúmeros selos independentes que se inspirariam no exemplo. Seu criador, Marcus Pereira, era dono de uma agência de publicidade e trocou de ramo assim que notou o sucesso que faziam os discos que enviava como brinde aos clientes. A gravadora foi registrada em 1974, mas já estava em atividade plena desde 1970. Após uma crise pessoal e mais de 140 álbuns lançados, Marcus se suicidou em fevereiro de 1981, dando fim à gravadora, cujos direitos passaram a pertencer mais tarde à gigante Odeon.

Do espólio criativo da Discos Marcus Pereira, dois ex-diretores da gravadora, que trabalharam na empresa em momentos diferentes na década de 1970, viram seus caminhos se cruzarem a partir do interesse em comum pela história dos cantos negros de Diamantina, em Minas Gerais. Esses homens eram Aluizio Falcão e Marcus Vinícius de Andrade. “Eu conhecia Aluizio da boemia e de encontros musicais, e um dia ele me procurou dizendo que tinha uma ideia para um disco sobre canto dos escravos, um pouco baseado em um livro do Aires da Mata”, conta Marcus Vinícius, compositor, maestro, arranjador e diretor artístico da Marcus Pereira entre 1977 e 1981. Aluizio não esperava que Marcus Vinícius fosse um entusiasta do assunto. “Eu lhe respondi que conhecia o livro, e o Aluizio se animou, dizendo ‘Então é você quem vai fazer isso comigo’”, lembrou.

Falcão era pernambucano, produtor musical, jornalista cultural e um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife nos anos 1960, ao lado de nomes como Paulo Freire e Ariano Suassuna. Foi, também, diretor da mesma Marcus Pereira na primeira metade dos anos 1970. Animados pelos anos de experimentação musical na gravadora independente, Aluizio e Marcus Vinícius começaram a dissecar o livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, do linguista mineiro Aires da Mata Machado Filho, para a produção de um álbum inteiramente baseado na obra do autor. O propósito

era reproduzir fielmente os cantos dos trabalhadores negros de Diamantina, de maneira visceral: sem instrumentos de corda e melodia, apenas voz e percussão. Nascia ali o projeto que daria forma a *O canto dos escravos*, o álbum que colocaria ponto final na carreira de Clementina de Jesus.

Publicado em 1943, o livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais* traz um estudo da vida escrava no povoado de São João da Chapada, em Diamantina. Para isso, Aires da Mata Machado Filho levantou e compilou informações sobre a rotina, a cultura e as condições dos escravizados, essencialmente pessoas negras. Cidade conhecida por abrigar a história de Chica da Silva, a escrava que viveu por 17 anos em relação estável com um rico contratador de diamantes que depois lhe concederia a alforria, Diamantina, na época Arraial do Tijuco, usava verdadeiros batalhões de escravos nas minas de garimpo de diamante. Um contingente que, no auge desse tipo de extração, na segunda metade do século XVIII, chegou a ser de mais de quatro mil pessoas.

Foi nessa região, no fim da década de 1920, que Aires da Mata testemunhou os vissungos, cantos de trabalho em que os escravos revelavam seu cotidiano no garimpo. “[Os escravos] tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes de o sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua em uma cantiga de evidente teor religioso”, descreve o autor. Como por exemplo o “Canto IX” do álbum, em que o negro se queixa do serviço duro, *lambá*, e pede a morte:

Ei é lambá,
quero me cabá no sumidô
quero me cabá no sumidô,
lambá de 20 dia
ei lambá,
quero me cabá no sumidô
Ei ererê

Os cantos tinham a função de “aligeirar, tornar o trabalho mais sustentável”, como explicava Aires. Mais do que isso, eles funcionavam como elo entre

os negros e a língua materna. Mais tarde, sem o trabalho grupal característico da escravidão, os cantos de escravos foram gradualmente ficando escassos, mas ainda assim seguiam sendo transmitidos hereditariamente.

Era, portanto, um material virtuoso à disposição de Marcus Vinícius de Andrade e Aluizio Falcão, cuja árdua tarefa seria transformar *O negro e o garimpo em Minas Gerais* em um álbum de música. “Reli o livro mais uma vez e selecionei, em meio àquela pesquisa toda, o que achava que era mais significativo, para trabalharmos em cima disso”, recordou Marcus Vinícius, que acabou escolhendo trinta canções antes de realizar mais uma triagem para chegar ao número final de 14 cantos, aqueles que figurariam no LP *O canto dos escravos*. Era hora então dos dois produtores, pernambucanos de nascença e ambientados com a vida “à paulista” na maior cidade do país, começarem a pensar em quais artistas seriam escolhidos para protagonizar o disco.

O primeiro nome ventilado para o LP vinha do Rio de Janeiro. Da zona norte carioca, os produtores trouxeram Clementina de Jesus. “Foi o primeiro nome que veio à mente”, recorda-se Marcus. Ele e Aluizio não tinham dúvida de que se tratava da maior e mais significativa representante da voz negra no Brasil.

A segunda voz para compor o time de artistas negros era masculina: o paulista Geraldo Filme. “Com a voz imponente que tinha, Geraldo não podia faltar na equipe”, lembra Marcus Vinícius. Filho de dona Augusta Geralda de Souza, fundadora do histórico cordão carnavalesco Paulistano da Glória, Geraldo fez história na avenida desfilando em escolas como Vai-Vai e Unidos do Peruche. Nascido em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, o sambista entregava marmita na região dos Campos Elíseos, no centro da capital, ao lado do amigo Zeca da Casa Verde no fim da década de 1930, quando conheceu as tradicionais rodas de samba no Largo da Banana, na Barra Funda, e se apaixonou pelo som de pandeiros e cavaquinhos. Na definição de Osvaldinho da Cuíca, Geraldo era a “cabeça pensante” do samba paulistano. Um pioneiro tanto no samba como no carnaval.

Depois da escolha de Geraldo, outro expoente feminino da música afro-brasileira, Dona Ivone Lara, entrou na mira dos idealizadores do disco. A tentativa, no entanto, acabou em frustração, já que Dona Ivone tinha agenda

lotada de compromissos. Em seu lugar veio a sugestão da pastora da velha guarda da Portela Tia Doca como a terceira voz de *O canto dos escravos*. Ex-catadora de vidro na favela do Pau Fincado, no bairro do Caju, no Rio, Jilçária Cruz Costa, a Tia Doca, era uma referência entre as mulheres no samba carioca e brasileiro e seu nome foi rapidamente aceito para completar o projeto. Presidente da ala das pastoras da Portela durante três anos e grande amiga de Clara Nunes, Doca era conhecida pelo quintal de sua casa na rua Antônio Badajós, em Oswaldo Cruz, à disposição dos ensaios da Portela nos anos 1970. Mais tarde, o Pagode da Tia Doca serviria de berço musical para nomes como Zeca Pagodinho e Dudu Nobre. Musicalmente, Doca era dona de um timbre de voz marcante, que remetia às lavadeiras de beira de rio, de acordo com Marcus Vinícius de Andrade.

A voz aguda de Doca caía como uma luva para algumas cantigas selecionadas para o disco, como era o caso do “Canto X”, uma cantiga de secar água. Em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, esse tipo de canto é descrito: “Os trabalhadores secam a água das catas com barris: vai um cheio, volta outro vazio. Daí o sentido da cantiga.”

Ei ei, qui foi na fonte
Ei ei, qui foi na fonte
Sinhora me disse
qui foi na fonte,
qui foi na fonte
Sinhora me disse
qui foi na fonte,
com dois barri;
Ei ê ei ê

A primeira faixa, “Canto X”, era uma súplica que os negros escravizados costumavam cantar durante a mineração, pedindo licença para aliviar a dureza do trabalho forçado por meio da música. Clementina, primeiro, pede permissão ao *curiandamba*, que é “ao mais velho”. Geraldo, em seguida, pede licença ao *curiacuca*, o cozinheiro. Doca fala ao “sinhô moço”, filho do dono

de terra, e Clementina fecha pedindo licença ao “dono de terra”. Depois, repetem em coro todos os pedidos:

Ia uê ererê aiô gombê –
Com licença do curiandamba,
com licença do curiacuca,
com licença do sinhô moço

O canto dos escravos foi gravado em um mês e meio. Durante as sessões, o produtor Marcus Vinícius de Andrade reparou que Clementina de Jesus era portadora de uma memória extraordinária. “Os africanos têm um ditado assim: toda vez que morre um velho negro, é uma biblioteca que vai embora”, nos diz Marcus. Quelé era mesmo uma biblioteca viva: guardava recordações de setenta anos, incluindo os cantos de trabalho e ritos de escravos, que sua mãe, Amélia, lhe ensinara. Por outro lado, simplesmente não conseguia memorizar uma letra de canção que aprendera havia poucos minutos. Para o produtor, a sensação, diante de Clementina, era a de conviver com certo passado da música brasileira.

A formação da sociedade brasileira não se deu apenas a partir da influência dos colonizadores europeus, como se sabe, mas também incorporando elementos indígenas e africanos. Em sociedades orais, a fala é reconhecida não apenas como um meio de comunicação diário, mas também como um meio de preservação de saberes ancestrais.

Clementina de Jesus era, ela mesma, uma prova contundente da importância da transmissão oral de conhecimento.

Dentro desse contexto, ela se encaixava no conceito de griô, forma abrambrada da palavra francesa *griot*. Originários do Mali, no noroeste da África, os griôs eram pessoas que, dentro de uma sociedade, se incumbiam de realizar a transmissão da cultura oral do conhecimento. Eram genealogistas, músicos, poetas e contadores de histórias, marcando presença em rituais importantíssimos como o nascimento, a cerimônia de casamento e os funerais. Os griôs desempenhavam, assim, papel fundamental em sua sociedade, seja cultural ou politicamente. Além de ocuparem um lugar [econômico] determinante no funcionamento das sociedades.

Quelé encarava com naturalidade a transmissão oral daquilo que se lembrava quando era menina. Ela estava ali, aos 81 anos, no interior do estúdio Eldorado, em São Paulo, materializando oralmente tudo o que sua figura carregava e representava. Era como se sua voz negra e rouca emanasse todo o *ethos* do afro-brasileiro escravizado – como foram seus avós.

De acordo com o compositor Paulo César Pinheiro, que acompanhou Quelé enquanto esteve casado com Clara Nunes, amiga e parceira da cantora, Clementina representava um elo quase único entre o passado, do canto dos escravos e a atualidade. “Ela trouxe elementos primitivos que tinham quase se perdido. Coisas que ela trazia dessa área mais bruta, mais desconhecida, fazem parte de um folclore que quase não se firmou. Muita gente até hoje tem esse veneninho no sangue”, lembrou Pinheiro.

O imaginário da negra que vestia branco e tinha voz grave retinha detalhes sólidos de quando era pastora, aos 12 anos, e ouvia os cantos de trabalho de sua mãe em casa, experiência esta levada para toda a vida.

A MARQUESA DE VALENÇA

Clementina de Jesus nasceu no dia 7 de fevereiro de 1901, na casa aos pés da capelinha de Santo Antônio do Carambita, construída por seu pai na cidade então chamada de Marquês de Valença, situada a pouco menos de 150 quilômetros da capital, Rio de Janeiro.

Em alguns depoimentos colhidos, Clementina chega a dizer que nasceu ora em 7 de fevereiro de 1902, ora em 7 de fevereiro de 1903 e até em 1907 (de acordo com a certidão de casamento). Em registros oficiais, porém, o ano era 1901. “Nasci no Estado do Rio, em Valença, em 7 de fevereiro de 1902”, conta ela em depoimento gravado para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS–RJ), em setembro de 1967. A data ainda suscita dúvidas e não há registro de sua certidão original de nascimento, mas em seu batistério, lavrado na paróquia de Nossa Senhora da Glória no dia 25 de agosto de 1901, o dia de nascimento é 7 de fevereiro de 1901, data que, em comum acordo, utilizamos para contar sua idade nesta biografia.

LIVRO N.º 19

FOLHAS 13

PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA GLÓRIA

PRAÇA GOMES LEAL, 249

V A L E N Ç A

Diocese de Valença - Estado do Rio de Janeiro

CERTIDÃO DE BATISMO

CERTIFICO que, no dia 25 de Agosto de mês de
de ano de mil novecentos e um

na Matriz (Capela) de N. S. da
Glória e Revme.

Paulino Adelfo de Souza Lima Batizou solenemente a
Clementina

nascida a sete de Fevereiro do mês de
de mil novecentos e um filha

legítima de Paulo Batista de Araújo Leite
Amélia Laura de Jesus

Foram padrinhos Marcelino de Lima e Lourenço
Viofante

Valença 10 de Janeiro de 1984



Alcides
Vigário

Certidão de batismo de Clementina, 1901.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

ESTADO DO RIO DE JANEIRO — COMARCA DA CAPITAL
JUIZO DA SEXTA ZONA DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
DÉCIMA SEGUNDA CIRCUNSCRIÇÃO

Avenida Ernani Cardoso, 21-D - Cascadura — Tel. 269-7399
Avenida Geremário Dantas, 142-A - Jacarepaguá — Tel. 392-1568
Avenida Beá de Pina, 110-B - Penha — Tel. 260-9891

CERTIDÃO DE CASAMENTO

DULJACY ESPÍRITO SANTO CARDOSO - Oficial do Registro Civil e Tabelião
Vitalício da Décima Segunda Circunscrição, Freguesias de Irajá e Jacarepaguá,
CERTIFICA, que revendo o livro n.º B-85 :

de registro de Casamentos nele as folhas 7 :

acha-se lavrado o termo sob o n.º 8677 :

do qual consta que no dia 21 de junho de 1950 :

as 13 horas e 00 minutos, na sala dos casamentos :

perante o Dr. Avelino José da Cunha :

e as testemunhas Marinho Bastos e Roberto Yax Teixeira :

receberam-se em matrimônio pelo regime da comunhão de bens: Albino Corrêa da -
Silva e Clementina de Jesus dos Santos :

que passou a chamar-se Clementina de Jesus da Silva :

Ela, natural de Distrito Federal :

nascido em 30 de março de 1917 :

filho de Euclydes Corrêa Bastos da Silva e de Olga Corrêa Bastos da -
Silva :

estado civil solteiro :

profissão estivador :

e residente nesta Cidade :

Ela, natural de Valença - Estado do Rio de Janeiro :

nascida em 07 de fevereiro de 1907 :

filha de Paulo Baptista dos Santos e de Amélia de Jesus dos Santos

estado civil solteira :

profissão domestica :

e residente nesta Cidade :

200 x 10.000

Certidão de casamento de Clementina com Albino Pé Grande, 1950.

Sobre o nome de Clementina também existem divergências. A certidão de óbito de sua primeira filha, Laís dos Santos, falecida em 1974, vítima de derrame cerebral, traz o nome Clementina Laura de Jesus, designação da artista quando solteira. Laís foi fruto de sua primeira união, com Olavo Manuel dos Santos, o Gaúcho, quando Quelé tinha 22 anos. Já na certidão de casamento com Albino Pé Grande, que a acompanhou em boa parte da vida, ela aparece como Clementina de Jesus dos Santos. Depois do matrimônio, removeu o sobrenome Santos e adotou, como de costume, o sobrenome do novo marido, Silva. Na certidão da filha que teve com Albino, Olga Correia da Silva, nascida em 1943, figura o nome definitivo da artista: Clementina de Jesus da Silva.

Sua cidade natal, Valença, foi marcada pela expansão do café no Vale do Paraíba fluminense e o subsequente fluxo escravocrata que ali se formou, fazendo do município um importante polo da cultura afro-brasileira. De acordo com o livro *Valença de ontem e hoje – subsídios para a história de Valença*, do historiador valenciano José Leoni Iório, o município, no fim do século XVIII, contava apenas com um núcleo de índios, os coroados, que fugiam de seus rivais, os botocudos, e se estabeleceram no local para pôr fim ao conflito.

Em 1789, o vice-rei do Brasil, Luiz de Vasconcelos e Souza, ordenou o início do processo de catequização dos nativos que ali viviam. Os encarregados da missão foram o capitão Ignácio de Souza Werneck, o padre Manoel Gomes Leal e o fazendeiro José Rodrigues da Cruz, este com destacado sucesso. Doze anos depois, a notícia da bem-sucedida catequização dos índios coroados fez com que chegasse ao Império os feitos de José Rodrigues da Cruz. O fazendeiro então levou quatro índios ao Rio de Janeiro para apresentar ao vice-rei do Brasil, dom Fernando José de Portugal e Castro, o marquês de Aguiar.

Em 15 de agosto de 1813, foi criada a freguesia de Valença, cujo nome foi dado em homenagem a dom Fernando José, descendente dos nobres da cidade espanhola de Valencia. Já em 1820, foi iniciada a construção da Igreja Matriz para substituir a capela da Aldeia de Nossa Senhora de Valença. Nesse momento surgiu a necessidade da construção de uma vila, porque já vivia ali um número razoável de moradores que não desfrutavam de estrutura urba-

na alguma. O desembargador da Coroa Imperial então determinou que se construísse a Vila de Nossa Senhora da Glória de Valença, em 17 de outubro de 1823, concluída dois anos depois.

Em crescimento graças ao advento da cultura cafeeicultura, Valença foi elevada à categoria de cidade em 29 de setembro de 1857, sendo esta a data comemorada como aniversário da cidade, ainda que se contabilize o ano em que conquistou a condição de vila (1823). Entre 1830 e 1860, houve migração em massa de mineiros com destino a Valença e à vizinha Vassouras. Desiludidos com a exploração do ouro, os trabalhadores se estabeleceram na região. Levaram consigo seus bens: gado e pessoas escravizadas. Atualmente, o município possui área territorial de 1.308,1 km², a segunda maior do estado do Rio de Janeiro, e conta com aproximadamente 72 mil habitantes.

O endereço de Clementina, no bairro Carambita, ficava a dois quilômetros do centro de Valença e era privilegiado por ter uma nascente nos fundos da casa. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), em 1967, ela descreveu:

A rua do Carambita ainda está lá, tem um corregozinho que passa atrás, no quintal da minha casa. Era uma nascente com água clarinha onde tinha um poço, que eu me lembro muito bem. De manhã, eu ia lá buscar água que minha mãe mandava. Depois desse corregozinho, tinha uma subidinha e passava a linha do trem.

A igreja de Carambita foi de grande importância na vida de Quelé. Sua origem remete à figura de Antonio Carambita, um dos últimos índios coroados da região de Valença. Antonio encontrava no meio das pedras o cará, espécie de tubérculo também conhecido como inhame, para alimentar seus vícios em álcool e fumo. A colheita era vendida no Centro da cidade sob os gritos de “*Carambita! Carambita!*”, que na língua desses índios significava “cará do buraco da pedra” (*cará+mbi+ita*).

Um dia, ao voltar para casa, Antonio caiu no córrego e morreu afogado. No local da morte foi plantada uma cruz em memória do ilustre indígena

vendedor de cará. Alguns anos depois, a senhora Maria Romana, que era devota de santo Antônio, ficou impressionada com a morte do índio e resolveu erguer no local da cruz uma capela para invocação do santo de devoção. A igreja foi construída com o dinheiro de esmolas que conseguiu arrecadar e assim pôde homenagear o santo e o índio dando à capela o nome de Santo Antônio do Carambita. A inauguração da primeira construção foi em 1888, ano da Lei Áurea.

Toda essa riqueza cultural e ancestral de Valença fez com que Quelé incorporasse diversos traços afro-brasileiros já de berço. Ela, por exemplo, herdou a ancestralidade africana da mãe, a parteira e rezadeira Amélia Laura de Jesus dos Santos. Amélia escapou da escravidão por causa da Lei do Ventre Livre, que declarava livres todos os filhos de escravos nascidos a partir de 28 de setembro de 1871.

A professora alemã Ina Von Binzer, que trabalhou em uma fazenda na região de Valença na mesma época, descreve em sua obra *Meus romanos; alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*, publicada em 1916, o que mudava com a nova legislação:

Quem já vivia como cativo nessa época assim permanecerá até a morte, até o resgate ou até a libertação. Os pretinhos nascidos agora não têm nenhum valor pra seus donos, senão o de comilões inúteis. Por isso não se faz nada por eles, nem lhes ensinam como antigamente qualquer habilidade manual, porque, mais tarde, nada renderão.

Amélia viu os pais, Isaac e Eva, avós de Clementina, servirem como escravos. A mãe de Quelé contava que os avós eram mucamos e tratavam da filha da sinhá, a patroa. O pai de Clementina era pedreiro e carpinteiro. Paulo Baptista dos Santos (também grafado em documentos como Paulo Baptista de Araújo Leite). “Meu pai era construtor. Na roça, ele era de primeira, né? Tanto que construiu a igreja de Santo Antônio do Carambita em Valença. Nós morávamos atrás da igreja, na rua do Carambita. Lá fomos muito felizes”, descreve Clementina em entrevista ao jornalista e pesquisador paranaense Aramis Millarch, em 1977.

Paulo era descendente banto, nome que designa os membros da etnia à qual pertenciam os negros trazidos ao Brasil, chamados angolas, congos, cabindas e benguelas. Herdaram os costumes da civilização do Congo, cujo auge se deu antes da chegada dos portugueses, no século XVI. Assim, os bantos foram os primeiros africanos escravizados a serem levados para o Rio de Janeiro, São Paulo – na região do Vale do Paraíba – e Minas Gerais. Conforme relata o escritor e compositor Nei Lopes no artigo “Valença e os negros bantos”, esse grupo tornou-se agente de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu.

“Clementina era uma negra banto. O canto dela, aliás, é de uma negra banto”, descreve o compositor Elton Medeiros, com quem Clementina dividiu o palco durante o musical *Rosa de Ouro*, em cartaz entre 1964 e 1967. “Ela tinha um repertório de música africana muito vasto. Muita coisa que ela cantava aprendeu na beira do rio.”

O rio a que Elton Medeiros se refere era o córrego nos fundos da casa de Quelé em Valença, onde sua mãe lavava roupas. Durante a labuta, a função de Tina, seu apelido na infância, era acender o cachimbo para a mãe fumar, como descreve no mesmo depoimento dado ao MIS-RJ:

Ela estava lavando roupa, eu ali por perto. Lavando e cantando, e de vez em quando ela dizia: “Tina, vá acender esse cachimbo.” E eu respondia: ‘Sim, senhora.’ Botava fumo, acendia e trazia pra ela, e ela estava cantando. Assim que eu aprendi umas coisinhas gostosas que ela cantava. A roupa batia na prancha, marcando o passo do canto, espirrando água e sabão na minha cara. E eu acorçada, cantando baixinho, para aprender com a mãe.

Eu quero cercá paca, meu mano
Na tria que passa a cotia
Cachorro que engoli osso
Ora vejam só, é porque sabe que se fia

A história e a cultura do povo banto transmitidas oralmente pela mãe fez de Tina uma *mulúduri* – herdeira –, sem imaginar que o seu futuro lhe reservava a função de transmitir e perpetuar os cantos ancestrais de matriz africana.

Muitos carregam a responsabilidade de um *mulúduri*. O dever de passar adiante um saber era feito pela oralidade, meio pelo qual cultura popular ainda resiste. É dessa forma que se dá a construção do patrimônio cultural imaterial ou intangível de um povo. São expressões de vida, tradições recebidas de ancestrais e passadas aos descendentes. Dessa forma, os negros, por exemplo, foram o próprio registro de sua etnia, com cantos, rituais e outras manifestações culturais, guardadas na memória de cada um e passadas de geração em geração. “A transmissão oral é muito importante na cultura negra. Segundo a lei cultural dos negros, isso é essencial. Se você transcrever a história, estará transgredindo”, afirma Elton Medeiros, outro legítimo descendente de negros escravizados. As canções banto foram aprendidas com os avós paternos, Abraão e Tereza Mina. Trata-se de um aprendizado que representou boa parte da herança musical de Clementina e que a caracterizou como cantora ao longo de toda a sua carreira.

Sobre sua origem ancestral, pode-se observar que a participação da intérprete em *O canto dos escravos* não foi mera obra do acaso. O sobrenome Mina, como o de sua avó paterna, era oriundo dos negros comercializados no Forte de São Jorge de Mina, no golfo da Guiné, África. Trabalhadores que foram enviados para servir em Minas Gerais.

De acordo com o livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, Felipe Neri de Sousa, ou Felipe Mina, foi um dos primeiros moradores do povoado de São João da Chapada, em Diamantina. Negro e de origem africana, ele acabou adotando nome europeu pelo poder que exercia na região. Tratava-se do maior proprietário daqueles tempos na localidade e possuía grande quantidade de escravos. “Mandou construir as melhores casas de telha no centro do arraial. E, para fabricar os grosseiros pregos que então se usavam na construção de casas, e consertar as ferramentas das minerações, tinha um escravo ferreiro”, descreve Aires da Mata em sua obra, reforçando o poder de Felipe na região.

No Brasil, os negros serviçais perdiam qualquer vínculo com sua nação original. Para facilitar a identificação e ressaltar a condição de propriedade, eram-lhes atribuídos sobrenomes de acordo com o proprietário. No clássico

Casa-grande & senzala, o sociólogo Gilberto Freyre explica: “Esses negros batizados e constituídos em família tomavam em geral o nome de família dos senhores brancos: daí muitos Cavalcantis, Albuquerque, Melos, Mouras, Wanderleys, Lins, Carneiros Leões, virgens do sangue ilustre que seus nomes acusam.”

A família de Clementina veio de Minas Gerais, provavelmente da mesma região onde Felipe Mina dominava o comércio escravo – em Diamantina – e de onde Aires da Mata se baseou para escrever seu livro. Pela compatibilidade dos sobrenomes e de informações, a avó de Quelé, Tereza Mina, pode ter sido escravizada na propriedade de Felipe.

Posto isso, Aluizio Falcão e Marcus Vinícius de Andrade não imaginavam, em 1982, a coincidência histórica: Clementina de Jesus provavelmente entoou os cantos dos próprios ancestrais.

3.

DO PASTORIL AO PARTIDO-ALTO

O Brasil, afinal, é uma roda de samba. Este é pelo menos o melhor Brasil, o Brasil genuíno, bom, livre, humano. Sem repressão e sem opressão. O Brasil que respira espontâneo e que canta, acima das seitas e dos partidos, inteiro no partido-alto, entre jongos e canções, benditos e ladainhas. Clementina, mais que devota, é santa desse altar que é honra e glória de nossa nação.

OTTO LARA RESENDE, JORNALISTA E ESCRITOR

Atraído pela promessa de uma vida melhor, Paulo Baptista, pai de Clementina de Jesus, embarcou com a mulher e a filha caçula na estação de Valença com destino ao Rio de Janeiro, em 1908. Assim, Quelé deixava para trás o córrego, a capelinha de Carambita e os dias felizes da infância, levando consigo a maior riqueza: seu canto.

Em depoimento a Aramis Millarch, em 1977, Clementina lembrou as circunstâncias da mudança:

Eu tinha um tio de nome Florentino que veio para o Rio e ficou escrevendo para meu pai dizendo que as coisas por aqui estavam bem, que meu pai iria ganhar muito dinheiro com os serviços que sabia fazer. Aí vendemos tudo para ir para o Rio, as galinhas todas por 200 réis. Vendemos tudo para poder descer.

A família desembarcou na capital do país justamente em um período bastante peculiar de expansão econômica, urbana e demográfica da cidade do Rio de Janeiro, que estava no auge de suas transformações. Conhecido até então

Brasil afora pelo insólito apelido de “porto sujo”, o Rio de Janeiro moribundo do século XIX estava com os dias contados. Os governos federal e municipal queriam transformar a cidade em uma nova metrópole, mais moderna, a pretexto de melhorar sua imagem e incentivar a imigração de estrangeiros. Era necessário estimular a imigração europeia, sobretudo depois que foi abolida a escravidão, no fim do século XIX, e faltava mão de obra – somente entre 1890 a 1906, o aumento populacional foi de 50%.

Duas grandes reformas urbanas foram empreendidas entre 1902 e 1906: uma promovida pelo presidente do Brasil na época, Rodrigues Alves, e a outra encabeçada pelo prefeito do Rio, Francisco Pereira Passos. As políticas federais de saúde pública, levadas a cabo pelo médico sanitarista Oswaldo Cruz, reduziram em 98% o número de mortes por febre amarela em um intervalo de pouco mais de dez anos. Por outro lado, culminaram em uma revolta popular, a Revolta da Vacina, quando a população se rebelou contra a imposição da vacina obrigatória para a varíola, em 1904.

Já a reforma urbana municipal de Pereira Passos (conhecida como reforma Pereira Passos ou, ainda, Bota-Abaixo), ao mesmo tempo que desenvolveu temas como saneamento, urbanização e modernização do tráfego do Rio de Janeiro, também marcou o início de um traumático e excludente processo habitacional, representando o surgimento de muitas favelas cariocas. É que, em nome do progresso social, o governo promovia a demolição de casas e cortiços na região central da capital, dando lugar a novas e largas avenidas e empurrando a população mais pobre para os morros.

Novas famílias que chegavam ao Rio de Janeiro já se viam inseridas nessa recente lógica espacial da cidade. Era o caso de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, cuja família se transferiu no início da década de 1920 da Saúde, bairro da região portuária que foi um dos mais afetados pelas reformas de Passos, para Oswaldo Cruz, no subúrbio. Lá, ele fincaria raízes até se estabelecer como um dos maiores nomes do samba carioca. A família de Clementina seguiu o mesmo ritual cerca de uma década antes, instalando-se em Jacarepaguá, na zona oeste, imediatamente após pôr os pés em solo carioca.

O ano em que a família de Clementina de Jesus chega ao Rio, 1908, marca os cem anos da transferência da corte portuguesa para o Brasil; o início da

imigração japonesa no país; a construção do Forte de Copacabana; a morte do escritor Machado de Assis; e o nascimento de Cartola. Na música, sobressaíam-se os gêneros de forte influência europeia, especialmente francesa, da chamada *belle époque* musical brasileira, como as polcas de Pedro de Alcântara e Catulo da Paixão Cearense (“Choro e poesia”), os xotes de Anacleto de Medeiros (“Iara” e “Rasga o coração”), os tangos de Ernesto Nazareth (“Odeon”) e as modinhas de Cupertino de Menezes e Hermes Fontes (“Constelações”).

Era ano bissexto, e o sábado de carnaval cairia no dia 29 de fevereiro. A festa da Penha, que seria frequentada com assiduidade por Clementina anos mais tarde, já recebia, ao fim da primeira década do século XX,romeiros a cavalo ou em carros de bois ornamentados de folhagens e flores, como manda o figurino.

O subúrbio carioca passava a receber grandes contingentes de migrantes, como aquela família vinda de Valença. Em *Clara dos anjos*, Lima Barreto traça um retrato fiel do subúrbio do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX:

Mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixam. Pelas primeiras horas da manhã, de todas aquelas bibocas, alforjas, trilhos, morros, travessas, grotas, ruas, sai gente, que se encaminha para a estação mais próxima; alguns, morando mais longe, Inhaúma, em Cachambi, em Jacarepaguá, perdem amor e alguns níqueis e tomam bondes que chegam cheios às estações. Esse movimento dura até as dez horas da manhã e há toda uma população da cidade, de certo ponto no número dos que nele tomam parte. São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações de dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perdem o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a situação normal vão se aninhar lá.

A Jacarepaguá do fim da década de 1900 era assim. Com suas chácaras, casebres, currais e um ar bucólico de interior, esse bairro periférico do Rio de Janeiro ainda vivenciava a herança das fazendas de café que foram subdivididas na metade dos anos 1800. A história do bairro começa quando, na primeira metade do século XIX, o ministro da Justiça no período das regências, Bernardo Pereira de Vasconcelos, realiza um recenseamento da região, contando ali 7.302 habitantes, dos quais 4.491 escravizados. Pelo censo, a freguesia de Jacarepaguá era a de maior população escrava no município da corte, situação que se intensificou após a Lei Áurea em 1888, com negros mantendo-se na região e lutando para se adaptar à situação pós-Abolição.

Na primeira década do século XX, os bondes eram puxados por burros, transitando pelos espaços que foram abertos segundo o interesse de grandes barões. O barão da Taquara, em 1890, foi o responsável por abrir pequenos trechos das atuais ruas Baronesa, Barão, Florianópolis e Albano, realizando grandes loteamentos com terrenos variando de 1.500 e 2.000 metros quadrados. Ruas onde, 18 anos mais tarde, a família de Clementina de Jesus se instalava. Era esse o novo cenário da família de negros pobres recém-chegada, que se estabeleceu na rua Barão, número 54, localizada próxima à Praça Seca, região de Jacarepaguá. “É uma rua antes da rua onde mora agora a [cantora] Dalva de Oliveira. Ela mora na rua Albano, na Praça Seca mesmo”, conta a jovem Clementina em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS–RJ), em 1967. Com a chegada daquela família a Jacarepaguá, o tio Florentino se mudou, deixando a casa onde morava para acomodar a família do irmão. “Na época, era só um quarto e uma sala e, ao lado, tinha um espaço de fora para cozinhar, minha mãe fazia nossa comidinha ali”, lembra. Em outra entrevista, ela descreve ainda que a casa era, na realidade, um barraco de madeira com parede-meia para um terreiro de candomblé, para onde costumava olhar pelas frestas e buracos os movimentos do outro lado e prestar atenção nos cânticos, “alguns tão bonitos”.

Em Jacarepaguá, Clementina inicia sua vida escolar num momento em que a educação no Brasil começava a se estruturar a passos muito lentos. Com a República recém-instaurada no país, coube aos estados e municípios a implantação obrigatória do ensino primário para proporcionar educação

àqueles que durante muito tempo ficaram sem qualquer oportunidade de instrução. De acordo com o pedagogo Lourenço Filho, no livro *Tendências da educação brasileira*, em 1871 a relação de crianças matriculadas em escolas era de 14 para cada mil habitantes. Quarenta anos depois, quando Clementina já havia iniciado sua vida escolar, esse número cresce, chegando a 29 crianças matriculadas para cada mil habitantes. Muito pouco, contudo.

Naquele tempo, estudar era mesmo considerado um sonho distante para as camadas mais pobres da população. Apesar disso, aquela jovem teve alguma sorte. A futura cantora e partideira conseguiu passar por duas instituições de ensino durante a infância e a adolescência, alfabetizou-se e conseguiu acesso a uma cultura tão inacessível quanto distante aos negros e pobres daquela época. Muitas décadas depois, em entrevista ao jornal *Última Hora*, aquela garota negra diria que naquela época seu sonho mesmo era ser professora.

A primeira instituição de ensino que Clementina de Jesus frequentou, chamada Dona Maria Barbosa, se localizava na rua Baronesa, Jacarepaguá. Em depoimento, ela revela que tirava boas notas e era “muito quietinha”. “Só no recreio que eu não era”, brinca. No mesmo depoimento, relembra que no quintal da escola havia uma laranjeira e lá aprontava das suas com duas colegas, Maximina e Emília. Maximina era pega pela diretora com frequência e dedurava as travessuras que faziam juntas. Clementina, de forte personalidade, não deixava barato e batia na amiga.

Não há registro de nenhuma instituição de ensino com o nome Maria Barbosa entre os anos de 1900 e 1920 em Jacarepaguá. Clementina contou em entrevista, em 1977:

Lembro da minha professora, a Dona Maria Barbosa, muito boa professora. Tudo o que ela podia me ensinar ela ensinou. Ela tinha adoração por mim, sabe? Me ensinou a escrever, falar, cantar. Ela me ensinava, aquela criatura. Que criatura boa, meu Deus do céu! Nunca vi nada igual na minha vida.

É provável que a futura sambista tenha trocado o nome da escola com o da professora Maria Barbosa, sua primeira tutora na vida escolar. Em *O vale do Marangá*, de 1986, o historiador Waldemar S. Costa, ao explicar a história

de Jacarepaguá, revela que, nas primeiras décadas do século XX, a Praça Seca, na zona oeste, contava com três estabelecimentos de ensino primário público. Um deles era a Escola Marquês do Paraná, localizada justamente na rua Baronesa, número 308, onde nos dias atuais está localizado o edifício Solar Baronesa. Ainda de acordo com Costa, a instituição era comandada por Dona Mariquinha, o que, por associação, nos remete ao nome da professora Maria Barbosa, citado em um dos depoimentos. Clementina comentou, em entrevista ao *Última Hora*, em 1972:

Quando menina, eu era muito arteira. Eu tinha um namorado e mamãe não deixava a gente se ver nem no portão, então eu ia pro quintal de minha casa, trepava numa mangueira alta que havia e ficava dando adeus para meu namorado que me olhava da praça em frente. Quando mamãe descobriu, ficou embaixo da árvore com um bambu na mão. “Desce daí, Tina. O que é que você está fazendo em cima dessa mangueira?” Para disfarçar, eu dizia que estava acenando pra minha amiga de escola que morava em frente. Fui muito arteira.

Ela dizia também ter estudado, mais tarde, no orfanato Santo Antônio, lugar onde foi educada e até mesmo incluída no coro da igreja. “Eu fazia a missa, cantava coisas em latim.” De acordo com os relatos dela, a escola ficava na rua Cândido Benício. No entanto, a única instituição existente nessa região na época era a Escola Bahia, quase na esquina com a rua Pinto Teles, no terreno onde atualmente está o Centro Integrado de Educação Pública, mais conhecido como Brizolão. Não existem indícios de que a Escola Bahia tivesse ligações com a Igreja Católica, embora a possibilidade de Clementina ter estudado em uma instituição de ensino religioso fosse grande, o que era muito comum naqueles tempos. Isso porque a laicidade do Estado brasileiro, instaurada havia pouco tempo com a República e protegida pela Constituição de 1891, fez com que o catolicismo deixasse de ser a religião oficial do país – e, mais do que isso, a religião oficial do ensino público do país –, abrindo concorrência para outras doutrinas e provocando reestruturação no universo educacional. A consequência direta

disso foi o crescimento das dioceses e o aparecimento de muitas instituições católicas de ensino.

Pouco tempo depois de se estabelecer com a família na capital, Paulo Baptista, pai de Clementina, conseguiu emprego na prefeitura, iniciando trabalho como zelador em uma escola no Largo do Campinho, zona norte. Festeiro que era, não se adaptou às responsabilidades que o cargo exigia e, impedido em função do trabalho de zeladoria de receber amigos em casa para as noites ao som da viola, desistiu rapidamente do emprego. A mãe de Clementina, Amélia, teve de ajudar nas despesas e trabalhar como doméstica durante o dia para completar a renda. Sem os cuidados da mãe, Clementina passou a estudar em regime de semi-internato, permanecendo a maior parte do tempo na escola. Pela manhã, assistia às aulas regulares; à tarde, se dedicava a diversas atividades, entre elas as aulas de canto. As moças que se destacavam garantiam participação no coro da capela do orfanato Santo Antônio.

Ali, a voz da futura cantora já era destaque:

Fui incluída no coro da igreja. Eu fazia a missa, cantava umas coisas em latim. Era uma beleza mesmo! Era muito bonito. Em alguns lugares ainda se canta encerrando a missa com: “Bendito, louvado seja o santíssimo sacramento. Os anjos, todos os anjos, louvam a Deus para sempre. Amém.” Eu gostava e tinha uma voz que era um estrondo.

Na época, na esquina da rua Barão, existia uma barbearia cujo dono, o espanhol José, era admirador da voz daquela jovem garota negra, que costumava cantar as músicas que Dona Amélia ensinava. Toda vez que passava por lá, ele a convidava para cantar. Certa vez a chamou por um novo apelido: “Vem cá, Quelê, Quelê vem cá!” A partir daí, passaram a tratá-la por Quelê, para diferenciar de outra moradora de Jacarepaguá que tinha o mesmo nome, já adulta, moça que se encarregava de organizar a procissão de São Jorge, realizada todos os anos no bairro. Assim, a pequena passou a ser chamada Quelê, ou Quelé.

Apesar de o barbeiro autor do apelido supostamente não ter conhecimento das origens dos nomes bantos, ele devolveu a Clementina um pouco de sua raiz.

É que, à medida que os negros escravizados chegavam ao Brasil para trabalhar, os brancos, em minoria, eram obrigados a conhecer alguns termos das línguas de matriz africana para assim terem mais sucesso na fiscalização do trabalho. Em *O negro brasileiro e outros escritos*, o historiador Jacques Raymundo fala sobre “mulatização”, ou seja, as alterações fonéticas provocadas nas palavras de origem africana. “Como exemplo de mulatização por enxerto ou cruzamento, praticada por bantos, sobretudo no Vale do Paraíba, e em várias localidades de Minas, está a deturpação de nomes próprios de pessoas.” Assim, no caso do nome Clementina, a forma original de fala era *Quelementina*; *Ofraso* virou Eufrázio; *Puludêncio*, Prudêncio; *Firimino*, Firmino. Clementina ilustra o conceito de “mulatização” no primeiro verso do jongo “*Cangoma* me chamou”, segunda faixa de seu disco de estreia, *Clementina de Jesus*, de 1966:

Tava durumindo
Cangoma me chamou
E disse levanta povo
O cativo já acabou

É nessa época, na década de 1910, que ocorre o encontro da menina valenciana com João Cartolinha, um vizinho da família. Sua filha, Josefa, e Clementina tornaram-se grandes amigas. A chácara de João Cartolinha ficava em frente à casa de Quelé em Jacarepaguá. “Tio João era alto, branco, tinha nariz meio grande, cabelos pretos penteados para trás. Era muito alegre, se dava com todo mundo, conversava com todo mundo”, relembra Dona Cerina, moradora da Praça Seca na Jacarepaguá de 1918, em depoimento à Fundação Nacional de Artes (Funarte), décadas mais tarde.

Conforme conta a jornalista Lena Frias em seu artigo “A saga de uma rosa negra”, João Cartolinha era mestre de pastoril, “um folguedo de Natal de origem portuguesa que consistia em representar a jornada dos Reis Magos a Belém, em visita ao Menino Jesus”. Todo mês de dezembro ele ensaiava as meninas Quelé e Josefa para o cortejo das pastorinhas, no qual elas se vestiam de vendedoras de peixe e percorriam as casas da vizinhança recolhendo brindes, que podiam ser doces ou comidas. Em *As pastorinhas de Realengo*,

a musicóloga Ermelinda Azevedo Paz descreve o papel das peixeiras nesse tipo de cortejo:

A peixeira era igual à camponesa [vermelha e azul], de acordo com a divisão dos cordões. Levava sobre os ombros um pedaço de pau ou cabo de vassoura, tendo em cada extremidade cordas em forma de triângulo para sustentar as cestas de palha que vinham com peixes dentro. Os peixes eram cortados em cartolina e cobertos com papel prateado.

Tradicionalmente, cada pastorinha tinha uma cantiga. Clementina, que sabia de cor e salteado todas elas, exibia seu talento natural para a música. Sua vocação para cânticos religiosos fora herdada da mãe, Amélia, uma típica cantadeira das festas de igreja e das missas.

Em *Folguedos tradicionais*, Edison Carneiro explica como se davam os cortejos de Natal:

As pastorinhas se dispõem em semicírculo, diante do público. Para iniciar a apresentação, cantam hinos e marchas. Em seguida, a um sinal do ensaiador ou botador responsável, cada qual das integrantes avança, por sua vez, para o centro do semicírculo e canta acompanhada pelo coro a sua parte. Em geral, ao cantar, a pastora declina a sua identidade, exalta os seus próprios méritos, anuncia que vai a Belém e convida os presentes a acompanhá-la na romaria... uma ou outra pastora dança diferente das demais: as borboletas batem asas, a peixeira e a florista oferecem a sua mercadoria.

A tradição de folguedos, como o que Clementina integrava, chegou ao Brasil com a colonização portuguesa, no século XVI. Os primeiros grupos de imigrantes incorporaram seus hábitos e manifestações culturais. Entre eles os pastoris, de origem semierudita, que deram origem a dois rebanhos populares: as pastorinhas, ainda vivas no Rio de Janeiro e no Pará, e os pastoris de jornadas soltas do Nordeste. Essas manifestações alcançaram enorme valor teatral, encenando dramas e episódios variados sempre com um fundo moral e religioso. São cenas bíblicas dramatizadas para a doutrinação dos

fiéis. Em contrapartida, há formas que fazem desfilar uma grande gama de personagens sem qualquer relação com a doutrinação religiosa. Assim, surgiam personagens como baianas, samaritanas, peixeiras, jardineiros, borboletas, luas, sóis, estrelas, relâmpagos, caridades, amores, camponesas e ciganas, entre outros.

João Cartolinha, encantado com a voz e o dom de Clementina ao decorar as cantigas, pediu autorização a seu Paulo para que a filha saísse como pastora. Assim, Quelé passou a integrar o grupo das pastorinhas e saía pelas ruas de Jacarepaguá cantando:

Sou a peixeira catita
Que vendo peixinhos bons
A apregoar os meus peixes
Eu canto em diversos tons
Eu sou a peixeira
Que vivo mercando
Chegai freguesia
Que está se acabando
Trago pescados frescos
Boas trutas, mexilhões
Um badejete ainda vivo
Saboroso camarões
Eu sou a peixeira...

Mais tarde, essa canção acabaria sendo registrada no nono disco da carreira da cantora, *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachaca*, de 1976.

Ao todo, a menina Quelé passaria dois anos como peixeira no cortejo de João Cartolinha. Figuras como o mestre do pastoril, o seu José da barbearia ou as irmãs do orfanato Santo Antônio bajulavam aquela jovem menina porque viam nela um talento musical nato, talvez pressagiando o que viria a seguir décadas mais tarde.

Em meio a todo o aprendizado musical, Quelé perdeu seu pai quando ainda era adolescente, no fim da década de 1910. A morte de Paulo alçou

Amélia à posição de chefe da família, o que representava, no início do século XX, uma quebra de paradigmas ainda maior do que nos dias atuais. Em consequência da morte de seu Paulo, Quelé e sua mãe se mudaram para a casa de um tio, segundo ela, “na Boca do Mato”, na rua Antunes Garcia, no morro da Matriz, atual bairro do Sampaio, zona norte do Rio.

O local era tão humilde que a casa onde passariam a morar no morro fora construída com uma grande pedra servindo como parede dos fundos. O pouco que Dona Amélia e a jovem Quelé ganhavam trabalhando como empregadas domésticas era usado para garantir a sobrevivência naqueles duros dias. “Arranjaram um emprego para minha mãe e eu podia ir junto. Aí minha mãe trabalhava de dia e, à noite, ia para essa casinha”, Clementina conta em entrevista de 1967.

Embaixo da casa ficava a residência do comissário Rocha, um tipão gordo, de barba grande e muito amigo de todo o pessoal do morro. Segundo Quelé, sua mãe, Dona Amélia, contava vantagem dizendo, “estou em cima do comissário Rocha. Ele mora lá embaixo e eu lá em cima”, em uma espécie de autoafirmação por morar em um ponto mais alto do morro do que uma figura importante como a de um comissário. Havia também problemas com as batidas policiais no morro do Sampaio. “Eles gostavam muito de jogar baralho e assim que chegava a polícia eu avisava com três assovios. Todos sabiam que a ‘cana’ estava chegando, se levantavam e saíam fora”, relembra a cantora em entrevista ao programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em 1979.

A mudança de bairro marcou o início de uma nova fase para aquela jovem menina. João Cartolinha, personalidade ainda presente em sua vida, passou a levá-la a um clube chamado Moreninha de Campinas, perto do bairro Oswaldo Cruz. Foi lá que uma Clementina ainda garota teve seu primeiro contato com mestres do samba. No livro *Paulo da Portela: Traço de união entre duas culturas*, as pesquisadoras Marília Trindade Barboza da Silva e Lygia Santos descrevem a região na época em que Quelé a frequentava:

Em 1920, era equivalente ao que é hoje a mais primitiva cidadezinha do interior do Brasil. Era a roça. [...] andavam a pé ou a cavalo. Havia currais em todas as ruas, cheias de valões dificultando a passagem dos transeuntes. Não

havia calçamento, nem luz, nem água encanada. Alguns armazéns e bares constituíam todo o comércio do lugar. As pessoas moravam em chácaras, cercadas e imensos terrenos, algumas povoadas e pequenas casas, formando espécies de vilas ou de habitações coletivas. Os moradores, pessoas humildes, operários, artesãos. Proletariado. As massas. Que não tinham como extravasar a alegria teimosa, herdada do ancestral africano, resistente a toda e qualquer vicissitude. Como as que perseguem os favelados. Porque Oswaldo Cruz era, em 1922, uma grande favela em planície.

Em meio às novas descobertas, Clementina de Jesus, aos 22 anos, deu à luz sua primeira filha, Laís, em 1923, fruto de um relacionamento rápido e tumultuado com Gaúcho, apelido de Olavo Manoel dos Santos. A cantora diz que chegou a se casar com Gaúcho antes de ele falecer. “Ele era muito namorador, tinha muitas namoradas por todos os cantos. Aí ficou só eu, mamãe e minha filha mais velha, a Laís.” Contudo, a versão completa da história foi relatada por ela em entrevista ao jornalista Millôr Fernandes, para *O Pasquim*:

Ah, nego velho, Gaúcho danado! Gaúcho era fogo. Não deu certo. Primeiro apareceu com um negócio na perna. Esse negócio que a perna incha, fica enorme, não sei como é o nome, não. [...] E aí ele arranhou outra mulher quase em frente onde eu morava e eu fui procurar umas duas vezes. Mas depois fiquei na minha. Fazer o quê?

Abandonada pelo pai, Laís foi criada pela mãe e pela avó, Dona Amélia.

Em Oswaldo Cruz surgiram nomes que ajudaram no enriquecimento do repertório de Clementina. A começar por Dona Esther, figura importante para o nascimento de uma das maiores escolas de samba do Rio, a Portela. A biografia de Paulo da Portela descreve Esther Maria Rodrigues como uma bela mulher no auge de seus 25 anos. Alta, branca, cabelos negros e longos, rosto altivo, autoritária e muito festeira, ela apareceu em Oswaldo Cruz por volta de 1921, vinda de Madureira. Lá, ela e o marido, Euzébio Rosas, eram porta-bandeira e mestre-sala do cordão Estrela Solitária.

Um desentendimento com os componentes do cordão fez com que o casal se mudasse para a rua Joaquim Teixeira e fundasse o bloco carnavalesco Quem Fala de Nós Come Mosca. As biógrafas de Paulo descrevem o clima de competição entre blocos:

Em 1922, um grupo de rapazes resolveu fundar um outro bloco para competir com o de Dona Esther. Assim nasceu o Baianinhas de Oswaldo Cruz, na esquina da Estrada da Portela com Joaquim Teixeira, onde se deu o encontro definitivo de Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), Antônio Rufino dos Reis e Antônio da Silva Caetano, os futuros fundadores da Portela. [...] Em 1923, o Baianinhas de Oswaldo Cruz atingiu a maioria. Deixou de ser um bloco de arrelia (com corda e tudo) para ser uma organização séria, com diretoria e estatutos.

Na época, início da década de 1920, Quelé já participava do Come Mosca – como o bloco ficou conhecido –, e chegou até a ser uma das diretoras do bloco. Após frequentar assiduamente os sambas da região, ela conviveu com Paulo da Portela, nome fundamental para a formação musical da cantora e que viria a marcar o início do envolvimento dela com a escola de samba. “Apareceu o Paulo no Come Mosca. Paulo era garoto escurinho, muito cantador com aquela voz bonita. Desse bloco formaram a Portela e me chamavam para ir lá. Aí deixei o Moreninha de Campinas e fui para a Portela”, relembra a cantora.

O Come Mosca continuou na ativa e o Baianinhas de Oswaldo Cruz acabou dissolvido devido a brigas internas. Sem cordão para desfilar, os homens ligados ao samba fundaram o Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, em 1926, que chegou a trocar algumas vezes de nome até se tornar Portela, definitivamente, em meados dos anos 1930. “Nos primeiros anos, a Portela não tinha sede. O cara cedeu o quintal para o pessoal ensaiar. Tinha o Bernardo Mãozinha, Heitor dos Prazeres, Nininho, Paulo [da Portela]”, relembra Quelé.

O “cara”, no caso, era seu Napoleão, e a sede ocupava uma extensão de terra tão grande que acabou dividida em vários lotes. O livro *Paulo da Por-*

tela: traço de união entre duas culturas, de Marília Trindade Barboza e Lygia dos Santos, descreve o local:

Media cerca de 70 metros no lado que dava para a Estrada da Portela, e 90 metros do lado da rua Joaquim Teixeira. Na altura do atual nº 461 ficava uma mangueira, árvore frondosa, sob cujos galhos passou a reunir, nos dias de folga, o “triunvirato” [Paulo da Portela, Antônio Rufino dos Reis e Antônio da Silva Caetano], com o objetivo de estruturar uma atividade sociocultural, na qual pudessem se divertir em companhia dos amigos.

Primeiro berço de Clementina de Jesus no samba, a Portela proporcionou o contato inicial da cantora com João da Gente, compositor e primeiro diretor de bateria da escola. Décadas mais tarde, o caminho dos dois se cruzaria na gravação do partido-alto “Barracão é seu”, do primeiro álbum da cantora, de 1966.

No bairro também moravam figuras que mantinham vivas as manifestações culturais da região, como Dona Martinha, Dona Nenén, Dona Doroteia e Mané Pesado, mestre das macumbas do local. Com Mané, Clementina escutou pontos de trabalho e cantigas, e participou de pagodes e festas, como as de São Cosme e São Damião. De acordo com o livro *Paulo da Portela*, “A cultura de Oswaldo Cruz era mais influenciada por padrões rurais. As festas no início da década de 1920 não eram animadas pelo samba, como o concebemos, mas pelo jongo e pelo caxambu.”

Essa época marca um envolvimento mais profundo de Quelé com manifestações populares e religiosas de matriz africana:

Conheci Doroteia em Oswaldo Cruz, tinha o Manoel Ban Ban Ban e o Mané Pesado, que era de Jacarepaguá e ia pro jongo. O Mané Pesado dava comida a sete cachorros, aquela mesa era forrada para os sete cachorros, e, enquanto eles não comiam, ninguém comia. A comida era boa, galinha, aquelas coisas gostosas. Só depois era servida comida para o pessoal todo que estava na festa.

A cerimônia citada por Clementina de Jesus, conhecida como banquete dos cachorros, é na realidade uma homenagem a São Lázaro, santo do catolicismo em sincretismo com o orixá Omulu, e geralmente feita em pagamento de promessas. O antropólogo Sérgio Figueiredo Ferretti assim descreve a manifestação no livro *Repensando o sincretismo*:

Na Casa das Minas no dia de São Sebastião, dentro da festa de Acossi Sapatá, o rei da terra, que protege contra doenças e contra a peste, equivalendo a Obaluaiê, Omulu ou Shapanã entre os nagôs. [...] Sempre se escolhe um número ímpar de cachorros: 7, 9, 11 ou 13, e não se explica o porquê. Talvez pelo fato de os voduns de Acossi serem três irmãos – Acossi, Azili e Azonce, e porque junto com os filhos eles são treze, que é número ímpar. O banquete dos cachorros é realizado na tarde do dia 20 de janeiro. Inclui, por exemplo, macarrão, carne, galinha, arroz, camarão, farofa e salada com batatas.

Uma das fundadoras da escola de samba Império Serrano, Eulália do Nascimento, a Tia Eulália, também falou sobre essas festas em entrevista publicada no livro *Clementina, cadê você?*, distribuído pela Funarte:

As moças vinham servir os cachorros com vestido branco, turbante branco e aquela toalha amarrada. Elas ajoelhavam perto da mesa e serviam a comida. Também botavam um vinho bem fraquinho misturado com água. Aí Mané Pesado cantava o ponto de Obaluaiê. Os tambores já estavam preparados e o pessoal entrava no ritual deles. Ele cantava e todos cantavam. Enquanto isso, os cachorros comendo e a gente olhando. Eu não sei o que era, mas os cachorros não brigavam.

O jongo foi uma manifestação popular muito presente na vida de Clementina de Jesus, desde a época em que ainda morava em Valença. Conhecido também por outras nomenclaturas, como tambu, batuque, tambor ou caxambu, o jongo é classificado pela maioria dos pesquisadores e folcloristas como uma dança profana ou semirreligiosa. De acordo com o livro do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), *Dossiê jongo do sudeste*,

trata-se de “uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos” e que “tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua banto”.

De modo geral, as festas da região onde morava ajudaram a compor o vasto repertório cultural de Clementina de Jesus. Sambas, jongos e *curimbas* que, mais tarde, acabariam registrados ao longo dos 11 álbuns que a cantora gravou no decorrer de sua carreira. As *curimbas* eram “cantos religiosos da tradição banta no Brasil”, de acordo com o compositor e pesquisador Nei Lopes em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. *Curimba* provém do quimbundo *kuimba* e remete aos cantos de umbanda que compunham a bagagem cultural de Quelé. Contudo, Clementina costumava chamar *curimba* de *curima*. Acreditamos que o uso da linguagem varia de acordo com as experiências históricas, sociais, culturais e políticas dos indivíduos e que não há um registro mais correto do que o outro. Assim, em respeito a Clementina, neste livro será usada a forma *curima*.

Outro fator importante para compreender a relação de Clementina com religiosidade é sua mãe, Dona Amélia. Conhecida naquela época na região de Sampaio como Dona Amélia Rezadeira, ela, garantiam os moradores do bairro, era capaz de “aliviar as dores, tirar o mau-olhado, consertar o nervo torcido e livrar do quebranto”, segundo o livro *Clementina, cadê você?* Em troca, Amélia não aceitava dinheiro. Mas as pessoas, agradecidas pela reza, lhe ofereciam alimentos: alface, beterraba, cenoura e até galinha.

Clementina e Dona Amélia moravam perto de um terreiro de candomblé. Movida pela curiosidade, mas também porque a dona do terreiro ouvia Quelé cantando e a chamou para puxar os pontos de trabalho, aquela jovem moça negra passou a frequentar o local. Mas isso não significava que ela fosse, em sua essência, candomblecista. “Eu gostava das festas e dos rituais, mas nunca acreditei. Eu gostava de cantar, porque tinha prazer, não que acreditasse”, relata Quelé em um de seus depoimentos ao MIS-RJ. Em outro deles, ela fala sobre a dona do terreiro, que inclusive chegou a realizar o batismo da sua primogênita, Laís. “Ela se chamava Maria Nenén. Aí então eu cantava isso. Tem muita coisa de macumba bonita”, relembra. “Isso”, no caso, é uma curima, “Beira-mar”, que depois ganharia registro em disco, incluída no LP *Clementina, cadê você?*

Beira-mar, auê, beira-mar
Beira-mar, auê, beira-mar
Ogum já jurou bandeira
Na porta do Humaitá
Ogum já jurou bandeira
Vamos todos saravá
Beira-mar, auê, beira-mar
Beira-mar, auê, beira-mar
Ogum já jurou bandeira
Na porta do Humaitá
Ogum já venceu demanda
Vamos todos saravá

E também o ponto:

Bendito louvado seja, o gangá,
o Rosário de Maria
No mundo já era noite, o gangá,
Lá no céu parece dia.

Na época em que Clementina frequentava os terreiros, ela chegou a participar de rituais como o de fechamento de corpo no candomblé, conforme relatou:

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

Esses cortes ou incisões são conhecidos como *kura*, de origem africana. Em algumas casas de candomblé, eles são feitos também com infusão de ervas. Normalmente são cortes nos dois lados do peito, nas costas e nos braços, evitando, segundo os preceitos dessa religião, que algo negativo possa entrar no corpo de *Yaô*, filho de santo já iniciado na feitura do candomblé.

Era necessária uma boa dose de força para aguentar as agruras da pobreza naqueles tempos de rua Antunes Garcia, no Sampaio, Rio de Janeiro. Agora mais espiritualizada, a moça negra, pobre, doméstica, mãe solteira de uma criança pequena e cantora ocasional estava prestes a encarar uma nova etapa da vida na qual a relação com grandes nomes do samba se tornaria muito mais intensa.

A Quélé de 20 e poucos anos talvez não ambicionasse virar cantora, mas já estava, cada vez mais, mexendo e revirando o caldeirão de referências que viria a moldar sua carreira musical anos mais tarde. Um caldeirão que àquela altura já tinha recebido doses ilimitadas de ancestralidade e africanidade, e que agora viria a ganhar pitadas de conhecimento musical empírico e, sobretudo, porções generosas de samba, carnaval e partido-alto.

4.

ENTRE OS BAMBAS

Clementina de Jesus chega ao grande público depois da consolidação da bossa nova, como a lembrar que o refinamento da canção brasileira guardava em si a crueza da dicção negra forjada nos fundos das casas das Tias que chegaram ao Rio no início do século XX.

LUIZ TATIT, MÚSICO E PROFESSOR UNIVERSITÁRIO

Impossível falar do samba carioca do início do século XX sem mencionar a Praça Onze. Palco do carnaval da cidade nas décadas de 1920 e 1930, o local era ponto de desembarque de migrantes e imigrantes de vários locais, reunindo assim uma efervescente mistura de etnias. Negros vindos da Bahia, portugueses, judeus e italianos eram os grupos mais numerosos. Os sambistas costumavam se reunir aos domingos, fazendo com que uma infinidade de escolas de samba medisse forças ali naquela arena musical. Em um artigo intitulado “Samba na Praça Onze”, do jornal *O Paiz*, em 1934, lê-se:

Vizinha Faladeira, De Mim Ninguém se Lembra, Linha Primeira de Bento Ribeiro, Corações Unidos, Unidos do Riachuelo, Unidos da Saúde, Deixa Malhar, Unidos da Tijuca, Azul e Branco, Portela, Estação Primeira, Aprendizes de Quintino e outras muitas escolas de samba pisam o campo de batalha, *desacatando* a gente cá de baixo, com os seus sambas que merecem os melhores aplausos da imensa massa de povo apinhada naquela praça.

No início da década de 1920, Clementina de Jesus vivia com a mãe Amélia e a filha Laís no bairro Sampaio, na zona norte carioca. Naqueles tempos, a vida da maioria dos brasileiros que moravam em centros urbanos sofria forte influência da programação do rádio. Para Quelé, no entanto, ter um rádio era uma realidade distante, e a música que inundava sua vida vinha das escolas de samba. Atraída pelo mundo do carnaval, não demorou muito para que ela se envolvesse com a agremiação mais próxima, a Unidos do Riachuelo, cuja sede ficava no bairro vizinho. Lá, ela era ensaiadora de pastoras, componente da ala das baianas e diretora de escola de samba. Tamanho era seu envolvimento que a artista rapidamente passou a ter contato com músicos da categoria de Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Paulo da Portela. A proximidade com eles poderia ter antecipado em quatro décadas o início de sua trajetória profissional na música, não fosse o espaço bastante desfavorável no *mainstream* musical a uma artista como ela, completamente fora dos padrões estéticos daquilo que vigorava nos anos 1920 – o teatro de revista e suas vedetes de estilo burlesco.

Quelé chegou a frequentar encontros na casa da Tia Ciata, responsável pelas primeiras reuniões de sambistas fora do morro e figura indispensável para a consolidação do gênero musical no Rio de Janeiro. A famosa casa de Hilária Batista de Almeida, a Ciata, ficava na rua Visconde de Itaúna, número 117, próximo à Praça Onze, no centro do Rio. Em *Na roda do samba*, Francisco Guimarães descreve:

Os sambas na casa de Asseata [Ciata] eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco, do atabaque.

Berço do samba carioca, o local vivia sempre cheio; circulavam por ali nomes como Donga, João da Mata, Sinhô, João da Baiana, Germano Lopes da Silva e Hilário Jovino Ferreira. Os músicos tocavam na sala de visitas e faziam batucadas e rituais de candomblé no terreiro, espaço de terra batida

localizado no fundo da casa. “Havia o candomblé e vinha o gêge, nagô e angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. Primeiro havia a sessão recreativa, depois vinha a parte religiosa”, explicou João da Baiana, em depoimento ao MIS registrado no livro *Vozes desassombradas do museu*.

Em conversa informal com o poeta e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho e o musicólogo Ricardo Cravo Albin, Clementina contou que nunca participou das festas de Tia Ciata, que duravam três dias, mas revela ter frequentado a casa de Dona Maria Nenén, sua comadre, em celebrações semelhantes:

Por exemplo, se hoje é dia de São Cosme e São Damião ou São Jorge, lá a gente ficava a véspera, o dia, e mais dois dias festejando. Cada dia uma comida, uns panelões enormes. O pessoal cantava samba e depois deitava naquelas esteiras debaixo daquelas árvores. Isso na casa da minha comadre, porque na casa da Tia Ciata eu nunca cheguei a ir [nestas festas de três dias].

Em outro depoimento, Quelé relembrou um episódio que ela teria, sim, presenciado na casa de Ciata, berço do samba:

No dia que cheguei tinha uma comida que estava todo mundo comendo com a mão. Era um negócio com quiabo, e comia-se com arroz branquinho. Eu nem comi, dei o meu para a pessoa que foi comigo. Não comi porque como é que eu ia melar meus dedos naquela quiabada toda?

Por sinal, foi lá que teria surgido o primeiro samba gravado no país, “Pelo telefone”, lançado por Donga em 1916. A música alcançou sucesso no carnaval de 1917 e, antes disso, teve inúmeros pretendentes à sua autoria, o que é objeto de controvérsia até os dias atuais.

João da Baiana e Pixinguinha, que mais tarde fariam parte da obra musical de Quelé, também eram figuras certas naquele berço do samba. Mais tarde, nos anos 1940, a rua Visconde de Itaúna, onde ficava a casa, seria destruída para a construção da avenida Presidente Vargas, importante artéria do

centro do Rio. A Praça Onze também seria seriamente comprometida nesse processo de urbanização.

Foi o pintor e compositor Heitor dos Prazeres quem apresentou Clementina de Jesus à casa da Tia Ciata. “Conheci poucas pessoas. O Donga, o próprio Heitor, que me levou para lá. Ele tinha um agrupamento de moças que eu sempre ajudava a ensaiar”, descreve ela em conversa com Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin. Heitor era conhecido como Lino, apelido dado carinhosamente por suas irmãs, e fora criado nos limites da Praça Onze, onde, suava para sobreviver desde muito cedo, trabalhando como engraxate e ajudante de marceneiro. Ele pertenceu à turma do Estácio, ao lado de nomes como Ismael Silva e Bide, sendo um dos fundadores da Deixa Falar, que mais tarde se transformaria na escola de samba Estácio de Sá. O sambista era compositor e instrumentista, dominando principalmente o cavaquinho. Frequentava a casa das tias baianas sempre levado por seu tio Hilário. Mais tarde, se projetou como pintor e artista plástico, fazendo do seu hobby, a arte, uma profissão.

Heitor dos Prazeres também visitava a zona norte do Rio, levado por Paulo da Portela, que era morador da zona portuária, no centro, antes de fixar endereço em Oswaldo Cruz. Paulo representava a ligação entre os dois mundos do samba naquela época.



O Rio de Janeiro da década de 1930 já era um pouco diferente da cidade que a família de Quelé encontrara alguns anos antes. O município havia passado por rigorosos processos de urbanização levados adiante por três prefeitos, Pereira Passos, Paulo Frontin e Carlos Sampaio. Muitos cariocas lamentaram o fim, por exemplo, do morro do Castelo, um dos pontos de fundação do Rio de Janeiro no século XVI, arrasado pelo prefeito Carlos Sampaio em 1922 para preparar a cidade para a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil.

Na época, Clementina, ainda jovem, não abria mão dos dias de festa. Além do envolvimento com a Unidos do Riachuelo, ela participava das homéricas farras

do carnaval carioca. As festas daquele Rio das primeiras décadas do século XX tinham como protagonistas os corsos, que eram carros de luxo que serviam como alegoria das elites, e as batalhas de confete. Nos anos 1930, as batalhas de confete eram embaladas pelo sucesso da época, “Na Pavuna”, samba de Almirante e Homero Dornelas, que três décadas mais tarde serviria de abertura para o musical *Rosa de Ouro*, responsável por colocar Quelé no mapa da música. Clementina contou ter participado de uma batalha de confete no boulevard 28 de Setembro, em Vila Isabel, zona norte do Rio. Foi em uma dessas brincadeiras que ela recordou ter visto o célebre cantor e compositor Noel Rosa:

Toda batalha de confete na Vila eu ia. Aquelas batalhas na 28 de Setembro. Noel tinha um carrinho, a capota arriadinha e a gente do lado de fora cantando com ele. Ele, com aquele pescocinho, cantando dizia: ‘Ah, essa voz!’ [referindo-se à voz de Clementina]. Às vezes, a Araci de Almeida ia também, era garota muito bonitinha [...].

Foi justamente na 28 de setembro que se deu o surgimento do Bando de Tangará, em 1929, conjunto composto por Noel Rosa, Almirante, Braguinha, Henrique Brito e Alvinho. No livro *O mistério do samba*, de 1995, o antropólogo Hermano Vianna descreve como os sambas de Noel acabavam penetrando em diferentes estratos de uma mesma sociedade:

A população pobre começava a viver realmente separada da população rica. Antes de 1930 as classes sociais se misturavam mais desordenadamente no espaço geográfico do Rio de Janeiro. José Ramos Tinhorão se pergunta sobre as razões de o samba “nolesco” ter atingido o gosto “popular” e, mais tarde, a bossa nova não ter tido o mesmo êxito, permanecendo (sempre segundo Tinhorão) como música da classe média. Sua resposta é a seguinte: “Noel e seu grupo viviam em um tempo em que as classes baixa e média da cidade, embora já suficientemente distanciadas, a ponto de não se confundirem, co-existiam, por dizer assim, em uma mesma área urbana, por efeito da proliferação dos cortiços e das casas de cômodos, que apareciam ao lado das casas das boas famílias.

Nessa época, na década de 1930, Clementina conheceu o samba “Quem espera sempre alcança”, composto por Paulo da Portela e gravado pela primeira vez em 1931 por Mário Reis. A obra ganhou novos versos e até um novo nome, “Orgulho, hipocrisia”, e foi reinterpretada mais tarde por Quelé em seu primeiro disco, *Clementina de Jesus*. Mesmo com a nova roupagem, Clementina sempre atribuiu a autoria da canção a Paulo da Portela. Sobre sua fase como diretora da Unidos do Riachuelo, Clementina relata ao suplemento *Última Hora Revista* de 6/2/1973 uma briga entre sua agremiação e a escola Unidos do Sampaio, que acabou resultando no fim da escola que dirigia:

O meu clube e a União de Sampaio disputavam o troféu do Riachuelo, que naturalmente sempre saía para quem era do lugar. Houve um ano em que o Sampaio resolveu botar pra quebrar, o Riachuelo então queimou a bandeira deles e todo mundo saiu no pau. Foi uma briga de rua que eu nem quero lembrar, eu corri pra longe sem nem virar a cabeça. Só sei que não saiu tiro porque naqueles tempos as brigas eram de mão e ninguém aparecia de trabuco para impor a paz.

Para a jovem carnavalesca, o jeito foi continuar tocando sua vida como ensaiadora de pastoras. Sem a Unidos do Riachuelo, Quelé acabou por frequentar ensaios de outras agremiações. Embora se declarasse portelense e admiradora da escola de Oswaldo Cruz, ela não tinha preferência por uma ou outra escola de samba. Dizia que o coração abrigava mais agremiações do que se podia imaginar.

Por ter sido diretora da escola Unidos do Riachuelo, pequena agremiação que, segundo ela, “era uma escola com muita garota bonitona, boas pastoras mesmo”, Clementina foi convidada para, junto de suas pastoras, visitar a quadra da escola de samba da Mangueira, na década de 1930. Era sua primeira vez na Verde e Rosa, lugar onde Quelé veria seu destino cruzar com o homem mais importante de sua vida.

“QUE MULATO BONITO!”

Albino Corrêa Bastos da Silva, o Albino Pé Grande, era morador do morro da Mangueira. Enquanto os bairros vizinhos, São Cristóvão e Engenho Novo, tinham suas ruas calçadas, grandes casarões e até mesmo os luxuosos jardins imperiais da Quinta da Boa Vista, o morro ainda era uma área quase inabitada e muito pobre. Até 1857, era conhecido como morro dos Telégrafos. A popularidade das mangueiras plantadas no lado da rua Visconde de Niterói – título de nobreza de Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato, dono daquelas terras – ficou tão forte que, em 1889, quando a estrada de ferro Central do Brasil inaugurou a estação de trem, batizou-a de estação Mangueira.

Albino era um dos seis filhos do seu Euclides e da Dona Olga. Todos os irmãos – Altamiro, Guilherme (conhecido como Mil e Seiscentos), Edith, Tita e Jorge – tinham relação com o samba e frequentavam o ambiente da Mangueira desde criança. A fundação da Estação Primeira de Mangueira se deu em 1928, resultado da união de diversos blocos do morro que se juntaram para participar dos desfiles na Praça Onze.

Existiam diversos blocos na Mangueira, mas os melhores sambistas do lugar, já considerado um reduto do samba à época, não eram bem-vindos, por serem tachados de boêmios, brigões, bebedores. Com isso, criaram um bloco, só de homens, o Bloco dos Arengueiros. O próprio nome já apresentava a identidade dos integrantes – arengueiros remete a arengaria, farra, bagunça, algazarra. Como bloco, eles festejaram o carnaval pela primeira vez em 1923, vestidos de mulher. Por cinco anos, esses notáveis foliões saíram pelas ruas da cidade causando bagunça, brigas, discussões e sendo até eventualmente detidos pela polícia. Os arruaceiros acabaram por se juntar ao Bloco da Mangueira em 1928. Contam os registros oficiais da Estação Primeira que a turma dos “arengueiros” fundadores da escola consistia em uma pequena constelação de craques do samba: Cartola; Saturnino Gonçalves (Seu Saturnino); Abelardo da Bolinha; Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachaça); José Gomes da Costa (Zé Espinguela); Euclides Roberto dos Santos (seu Euclides); Marcelino José Claudino (seu Maçu); e Pedro Paquetá. Eles fundaram o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, com Saturnino Gonçalves como primeiro presidente.

Na década de 1930, a Estação Primeira engatinhava quando o assunto era carnaval. Grandes festas aconteciam o ano todo, mas o ápice eram as festas juninas. Foi em uma dessas, provavelmente no ano de 1938, que os olhares de Clementina de Jesus e Albino Pé Grande se cruzaram pela primeira vez. Portelense e dez anos mais velha que Albino, Quelé logo reparou naquele homenzarrão alegre e divertido. “Que mulato bonito!” Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, em 27 de outubro de 1969, Clementina e Albino contaram como foi o primeiro flerte do casal. “Eu era a noiva na Festa de São João na Mangueira. Tava linda no meu vestido branco. Todo mundo me olhava, mas eu nem dava bola. Até que notei naquela maravilha de crioulo, rodeado de moças. Não pensei duas vezes, fui logo falando: ‘É meu, não tem dúvida que é meu.’”

E Albino completou: “Ela logo deu um jeito de se chegar pro meu lado. A gente conversou e eu simpatizei muito com ela. Mas não passou disso.” Só um tempo depois, por volta de 1940, Clementina voltaria, quase contrariada, ao morro da Mangueira. Em depoimento ao MIS, em setembro de 1967, ela relata que foi relutante ao aceitar o convite. “Eu não vou naquela Mangueira, não! Chega lá, segura as pessoas lá. Até matam no caminho as donas lá.”

Mesmo hesitante, Quelé acabou voltando à Mangueira por insistência das amigas da época da Unidos do Riachuelo. Dessa vez, não resistiu aos encantos de Albino. “Até hoje não esqueci a pontada no peito que foi rever aquela maravilha de crioulo. Dessa vez foi pra valer. Pouco tempo depois a gente tava casado e eu torcendo pela Mangueira”, conta a cantora na entrevista ao *Correio da Manhã*.

Mais tarde, em depoimento ao escritor e desenhista Millôr Fernandes, do jornal *O Pasquim*, Quelé revelou com mais detalhes como se deu o início do romance com Pé Grande:

Lá em Mangueira, o Albino entrou na roda e me tirou. Aí uma moça disse assim pra mim: “Ih, aquele mulato está gostando da senhora, Dona Clementina.” E eu disse: “De mim? Ah, não seja boba! Aquele caboclo é muito novo para mim!” [...] Eu tinha 32 anos e ele, 22. Ele ficou me paquerando. Quando eu saí: Pá! Ele atrás de mim. “É, vai dar galho esse negócio”, eu disse. Chamei

ele e falei: “Olha, meu amigo, meu caso é esse: se gostar de mim, gosta, se não gostar, não gosta. Vou ser sincera com você. Você trabalha?” Ele disse que trabalhava, sim. Na Estrada de Ferro Central do Brasil. Boas falas! E eu: “Porque eu trabalho, meu filho. E não quero ninguém pra ficar nas minhas costas não. Você é bonito e eu sou uma crioula e coisa e tal, morou?” Resultado: estamos juntos há 37 anos. Casadinhos, civil e religioso.

No início, a mãe de Clementina, Dona Amélia, não viu a relação com bons olhos: “Esse homem é claro demais para você, minha filha”, dizia. Mas Albino foi pouco a pouco conquistando a sogra e se tornou indispensável para aquelas três mulheres, Quelé, Dona Amélia e a jovem Laís, que até então sobreviviam sozinhas. Depois de três meses, Albino decidiu se mudar para junto delas. Em um determinado dia, por volta das onze horas da noite, Clementina e a mãe já estavam deitadas, ainda moravam no Sampaio, quando Albino bateu à porta. Clementina foi abrir e deu de cara com o homem, de mala e cuia.

A família abraçou aquele rapaz afável e generoso, recebendo-o com carinho. A essa altura, Pé Grande já conquistara a simpatia não só de Dona Amélia, que deu a bênção ao genro, como de Laís, filha de Quelé. Era a hora certa, então, para que os dois vivessem juntos. “Quando Albino ia trabalhar, já me deixava com a tina de água cheia e o café feito...”, conta Clementina.

Logo no início do relacionamento, Quelé padeceu de uma “cegueira repentina” por três meses, período em que Pé Grande funcionou como os olhos da esposa, comprovando seu companheirismo e amor pela futura cantora. O motivo daquela cegueira não é conhecido, mas a cura veio pela fé do imaginário popular: água de sereno fervida e misturada com bórax, aplicada em compressas, pressionando depois o dedo indicador em cruz, três vezes, em cima de cada olho, simpatia essa ensinada por Baiano, um amigo da Mangueira. Para uma pessoa como Clementina, tão carente de acesso a qualquer serviço público de saúde, só lhe restava recorrer à fé. No saber popular, mau-olhado, quebranto, cobreiro, vento-virado e tantos outros males eram curados assim, com benzimentos e simpatias.

No começo da união do casal, nasceu o primeiro filho de Clementina com Albino. Seu nome era Euclides, a exemplo do pai de Albino, mas o menino faleceu pouco depois de nascer, acometido por uma pneumonia. Na época, era comum que uma criança não passasse dos primeiros anos de vida. Nos anos 1940, a mortalidade infantil chegava ao alarmante índice de 140 para cada mil nascidos vivos na região Sudeste do país. As principais causas eram a pobreza extrema e as péssimas condições de saúde pública.

Em 1941, Quelé passaria pela experiência que considera a mais dolorida de sua vida: a morte de sua mãe Dona Amélia. “Tristeza. A coisa que eu tive mais tristeza na minha vida foi quando perdi a minha mãe. Eu fiquei feito que não tinha mais viver. Fiquei muito sentida porque ela era uma amiga”, afirmou. Ainda assim, Clementina seguiu adiante, mesmo sem o apoio e as preces de Dona Amélia Rezadeira. Após a morte da mãe, foi morar no morro do Quietto e, dois anos depois, em 1943, o nascimento de Olga serviu para atenuar a dor e trazer a alegria de volta. Muito parecida com Clementina, Olga, vinte anos mais velha que sua irmã, tinha traços da avó Amélia. O nome Olga foi dado em homenagem à mãe de Albino, Dona Olga Corrêa Bastos da Silva.

O carinho entre a cantadeira e o então trabalhador da estrada de ferro da Central do Brasil se fazia notar pela forma como Albino chamava Clementina: para ele, a companheira era a Mãe. Quelé retribuía chamando-o de Pé, simplesmente Pé. Com a pequena Olga a bordo, o casal não hesitou em aceitar o convite de Laís, filha de Clementina com Gaúcho, para que se juntassem a ela na residência da rua Arandu, no Engenho Novo, zona norte do Rio. É que o novo endereço facilitava a locomoção de Quelé até o trabalho. Mudaram-se, enfim.

Fosse nas festas caseiras organizadas para os amigos da Mangueira ou até mesmo nas rodas de samba, Clementina e Albino não se desgrudavam nunca. No relato da própria cantora: “Quando eu enchia a cara... eu morava numa subidinha, né? Então, quando eu ia pra casa, eu segurava no cós da calça dele. Ele é que me levava.”

Só depois de dez anos morando juntos é que os dois optaram por formalizar a união. Era a hora de se casar, e o dia escolhido foi o 21 de junho de 1950, época em que o Rio de Janeiro vivia a expectativa de o Brasil receber

sua primeira Copa do Mundo de futebol. A partida inaugural se deu no recém-inaugurado estádio do Maracanã três dias depois, com uma goleada de 4 a 0 da seleção brasileira sobre o México.

Há uma superstição de casamento que diz que mau tempo durante a cerimônia é prenúncio de matrimônio malsucedido. Não foi, felizmente, o caso de Quelé e Albino. Naquele dia 21 de junho, mesmo com a chuva, a comida foi preparada bem cedo e a festa na casa dos noivos, no Engenho Novo, não foi adiada. O temporal veio forte, carregou a brasa do fogareiro que esquentava uma lata de canjica no quintal e acabou incendiando as roupas do varal e a parede da cozinha. Mesmo com o incidente, nada atrapalhou a união dos dois. A partir desse dia, Clementina passava a se chamar Clementina de Jesus da Silva.

Todos os dias, ao raiar dos primeiros feixes de luz, a rotina dos recém-casados se repetia: Albino preparava o café e o levava na cama para Clementina. Na sequência, ela se levantava e, religiosamente às 6h30, ia para a porta de casa e ficava varrendo a rua. Uma das habilidades de Clementina era justamente na cozinha; preparava quitutes deliciosos, sendo a maioria deles de receitas que aprendeu com a mãe. O talento de cozinheira garantia uma renda a mais, preparando banquetes para as festas da vizinhança. Na festa de casamento de Zizi, sua vizinha, Quelé matou um porco e preparou todo o cardápio da festa.

Trabalhadora doméstica, Clementina viu se intensificar a carga de trabalho na casa da patroa, Maria da Glória, no bairro do Grajaú, quando Albino foi demitido da rede ferroviária em função de corte de gastos. O sufoco acabou durando pouco: Pé Grande conseguiu um emprego como estivador no cais do porto do Rio, aliviando a situação financeira do casal recém-formado. Ainda assim, Clementina continuou servindo como doméstica.

Na casa de Maria da Glória, Quelé representava mais uma entre tantas que, naquele período, exerciam o ofício sem a garantia de direitos trabalhistas. A regulamentação das leis de trabalho para empregadas domésticas começou a ser discutida na década de 1940, e ainda assim não representou avanços contínuos. Em 27 de fevereiro de 1941, o Decreto Lei nº 3.078 conceituou de forma simples os trabalhadores domésticos e disciplinou a locação

dos seus serviços. Dois anos depois, em 1943, com o Decreto-Lei nº 5.452, surgiu a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que nada dispôs sobre a classe em questão. O maior avanço acabaria sendo a criação da Lei 5.859 em 1972, que conceituou a atividade como a prestação de serviço no âmbito residencial e sem destinação econômica, iniciando um processo que ainda se arrastaria por cerca de 40 anos, até a aprovação, em 2013, pelo Congresso Nacional, da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) das Domésticas.

Em 1964, Clementina detalharia em publicação de jornal cedida pelo Instituto Moreira Salles (IMS) seu emprego como doméstica e as condições de trabalho que tinha na época:

No meu emprego eu não canto não. Cantarolo. Faz 21 anos que trabalho de arrumadeira e passadeira de roupa fina na casa de um casal no Grajaú, um casal santo: me dão férias todo ano, me deixam sair às 11h, me dão décimo terceiro salário e tudo. Entrei ganhando duzentos mil-réis e hoje ganho vinte e cinco mil cruzeiros.



A década de 1950 não representou um hiato na relação de Clementina com o samba. Longe do Riachuelo, onde costumava ensaiar as pastoras, mas ao lado de um mangueirense fervoroso, como era o caso de Pé Grande, e, estando próxima do morro da Mangureira, Quelé acabou sendo figurinha fácil nas rodas de partido-alto promovidas por sambistas ou simplesmente entusiastas da Verde e Rosa. De maneira rápida e surpreendente, a doméstica foi marcando seu nome na Mangureira e impressionando gente como Carlos Moreira de Castro, o Carlos Cachaça, um dos fundadores da Estação Primeira: “Clementina tinha uma cabeça. Eu não, só escrevia. Ela improvisava. Ela não era cantora, era cantadeira de jongo, de partido-alto, de batucada.”

Quando Clementina começou a ser figura frequente na Estação Primeira, o sambista Carlos Cachaça já tinha renome entre os bambas. Como Albino, ele também trabalhava na estrada de ferro Central do Brasil. Nasceu em 1902, bem perto da Mangureira, e aos 12 anos já desfilava nos blocos carnavalescos

do morro. A vida de Cachaça no samba também começou cedo: tinha apenas 16 anos quando fez parte do conjunto do Mano Elói e se destacava por ter sido um dos primeiros a gravar pontos de macumba em discos, como pandeirista. Mas foi a partir de 1922, ao conhecer Cartola, que ele passou a se dedicar ao samba. Cachaça e Cartola formaram uma dupla memorável, que depois estaria envolvida na fundação da Estação Primeira de Mangueira, em 1928, e que ostentou a glória de ter composto um dos sambas que levou a escola à vitória no desfile da Praça Onze em 1932, “Pudesse meu ideal”. Enquanto, em meados da década de 1930, Clementina sequer imaginava trilhar uma carreira de cantora, Carlos Cachaça já tinha um samba cantado por Araci de Almeida, gravado em 1936. Era “Não quero mais”, composição dele em parceria com Cartola e Zé da Zilda. A música foi gravada por vários artistas, e mais tarde viria a aparecer no disco *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachaça*.

Clementina rapidamente se identificou com a esposa de Cachaça, Clotilde de Oliveira, a Dona Menina, e as duas se tornaram parceiras e também “desafiantes” na hora do partido-alto. Dona Neuma, que era filha de Saturnino Gonçalves, um dos fundadores da Mangueira, relembrou a parceria entre as duas, exaltando a capacidade de Quelé de se destacar em uma atividade habitualmente dominada pelos homens: “A Clementina com a Menina fazendo os versos... o que uma dizia, a outra rebatia dizendo os outros versos. Era uma coisa incrível mesmo. Para mim, só homem fazia aquilo, mas elas davam conta do recado direitinho.” A imprevisibilidade de Quelé poderia ser notada posteriormente em canções suas, como “Barracão é seu”, música do primeiro álbum da cantora, *Clementina de Jesus*.



Festeira, Quelé não deixava de ir a nenhuma comemoração, seja lá qual fosse, desde os batuques até as tradicionais festas religiosas católicas, muito comuns no Rio de Janeiro. Uma dessas era a de Nossa Senhora da Penha, comemorada durante os quatro domingos de outubro e o primeiro de novembro. Para essa festa em particular, Clementina cozinhava suas tradicionais empadinhas e a

galinha, e partia ao encontro de seus amigos adeptos do partido-alto, como Aniceto do Império, que fazia questão de pagar pelo menos a cerveja.

Outra festa frequentada por Quelé era a de Nossa Senhora da Glória. A celebração em homenagem à santa era também associada à figura de Iemanjá, e muitos de seus devotos levavam suas oferendas até ela. Localizada no bairro de mesmo nome, a igreja do outeiro da Glória tem um significado especial para o carioca, uma vez que o templo foi construído em um palco de guerras pelo domínio da baía de Guanabara, em poder dos franceses até 1565. Estácio de Sá foi o herói da vitória que representou um grande passo no processo de expansão da cidade do Rio de Janeiro, fundada naquele mesmo ano.

A devoção a Nossa Senhora da Glória, no entanto, aportou bem antes em terras brasileiras, já com a chegada dos primeiros colonos portugueses. A primeira igreja dedicada à santa foi construída em Porto Seguro, na Bahia. Já no Rio de Janeiro, a história da Irmandade de Nossa Senhora da Glória teve um início nebuloso, cercado de mitologia. Conta-se que o português Antônio Caminha teria chegado ao Rio com costumes nada sociáveis. Vestia-se com um hábito de São Francisco e se isolava em locais ermos para cultuar a Virgem da Glória com uma imagem entalhada por ele mesmo, que tinha habilidade de santeiro. Por volta de 1671, Caminha ergueu uma capela de pau a pique e taipa para abrigar a imagem que, aos poucos, foi chamando atenção de devotos pela fama dos milagres alcançados por intercessão da santa. Até romarias eram feitas no local para fiéis pagarem promessas e fazerem pedidos. No entanto, Caminha resolveu presentear dom João V com o entalhe e o enviou para Portugal. O navio naufragou na costa portuguesa, e a caixa que abrigava a imagem entalhada com a proteção divina foi parar na praia da cidade de Lagos, região do Algarve, sul do país, onde passou a ser cultuada.

No Rio de Janeiro, mesmo sem a presença da imagem santa, a devoção se espalhou. O outeiro, palco da manifestação religiosa, era de propriedade de Gabriel Freira e depois foi adquirido pelo proprietário rural Cláudio Gurgel do Amaral, que, por sua vez, doou o terreno em 1699 à Irmandade, impondo três condições: a preservação do culto à santa; a transformação da pequena capela em um grande templo; e a garantia de que o doador e todos os seus descendentes fossem sepultados no local.

A edificação é uma preciosidade da história do Rio de Janeiro. De uma simples capela, o local se transformou em uma pujante obra arquitetônica barroca, inaugurada em 1739. Para se ter uma noção do quão suntuoso era aquele templo, oito mil azulejos formando 61 painéis decoravam a sacristia, a nave, o altar-mor e o coro da igreja, em trabalho assinado pelo mestre ceramista Valentim de Almeida.

Com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, a igreja do outeiro da Glória foi rapidamente abraçada pela Família Real. Em 1819, dom João VI batizou ali sua neta recém-nascida, a princesa Maria da Glória (filha de dom Pedro I e Dona Leopoldina), dando início a uma longa tradição imperial, a dos membros da família Bragança nascidos no Brasil e batizados no outeiro da Glória. O primeiro imperador no Brasil, dom Pedro I, também consagrou seu filho, o futuro herdeiro do trono, dom Pedro II na igreja.

Comemorada todo dia 15 de agosto, a festa dedicada à santa é um capítulo à parte. Nela, a imagem de Nossa Senhora da Glória é representada com uma coroa na cabeça, um cetro na mão e o Menino Jesus nos braços. Embalada por queima de fogos, armação de coreto e barracas de jogos e comidas, a celebração já foi considerada um dos festejos mais populares do Rio de Janeiro.

O ponto alto é a cerimônia de troca das vestes da santa. Em 1886, o traje especial veio de Paris para ornamentar a imagem da Virgem. As roupas da santa eram elaboradas pela mais alta nobreza e a troca das vestes se dava em um ritual que acontecia antes do início das novenas. Mesmo considerado um ato profano por alguns, a cerimônia era motivo de grande orgulho para as senhoras da alta sociedade. “No dia 15 de agosto, já pela manhã, os sinos da igreja repicavam e tinha início o cortejo de carros que conduziam os devotos, tantos os pobres quanto os mais abastados, ao outeiro. Antes das 10 horas da manhã, a música da banda dos barbeiros, formada por negros e escravos, já proporcionava divertimento aos romeiros”, descreve o historiador Anderson José Machado de Oliveira, doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Em 1875, o *Jornal do Commercio* calculou em 20 mil o número de participantes na edição daquele ano da festa da Glória. No romance *Lucíola*, o

escritor José de Alencar descreve aquela amálgama social dos frequentadores dos festejos:

Todas as raças, desde o caucasiano em mescla até o africano puro, todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido, todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo, finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.

Segundo Heloisa Murgel Starling e Lília Moritz Swarcz contam em *Brasil: uma biografia*, a partir da instauração da República, em 1889, a comemoração, que ganhara força no período imperial, perdeu um pouco de prestígio. Quem mantinha viva a tradição da Glória eram os negros, que naquele momento, fim do século XIX, defendiam a monarquia por gratidão à princesa Isabel, signatária da Lei Áurea em 1888. Sendo a festa uma comemoração bastante identificada com os defensores do Império, criou-se essa curiosa relação.

Século XX adentro, os festejos da Glória seguiam, ainda que em volume menor do que em outros tempos. Na década de 1960, como manda a tradição, as barraquinhas no adro da igreja eram um ponto alto, conforme descreve o museólogo Maximilian do Valle Ziegelmuller, do Museu do Outeiro da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória:

Barracas eram e são comuns, de santos, de comida... como é perto da festa junina sempre temos quermesses com jogos, pescarias, correio elegante. A Glória mantinha o frescor por ser uma festa do meio do ano e, por isso, tinha um ar de festa junina, misturando a festa religiosa com a parte recreativa.

Aos pés da ladeira, havia um bar e restaurante onde as pessoas se reuniam quando acabava a missa. Era a Taberna da Glória, que, assim como estabe-

lecimentos adjacentes, o Amarelinho, a Capela, o Simpatia e o Café Nice, se tornou reduto de políticos e artistas, muito disso em função da proximidade com o Palácio do Catete, sede do Poder Executivo até a transferência da capital nacional para Brasília.

Foi exatamente depois de uma dessas festas épicas que Clementina, acompanhada de Pé Grande, cantava e bebia aos pés da ladeira do outeiro na Taberna quando foi observada por um jovem tão audaz quanto ambicioso. O encontro tiraria Clementina de Jesus para sempre da penumbra incompatível com as grandes artistas, como era seu caso.

5.

**CLEMENTINA DE JESUS
BELLO DE CARVALHO**

Fico com a chamada suprema glória de havê-la descoberto. Ela é minha melhor obra, melhor que meus sambas e poemas. A bênça, Quelé. “Deus te abençoe, meu filho de ôio verde!”

HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO,
COMPOSITOR E PRODUTOR MUSICAL

Aquele rapaz esguio, de tez morena, que trabalhava em uma empresa de navegação e beirava os 30 anos, tinha o dom quase divino de conhecer e revelar talentos para a música popular brasileira. O poeta e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, tal qual um Rei Midas do Rio de Janeiro, acompanhou de perto o surgimento de nomes como Paulinho da Viola, Turívio Santos, Elton Medeiros, Maurício Tapajós, João de Aquino, Simone e Vital Lima, sempre insistindo para que o talento dessa gente fosse disseminado e tratado com a devida deferência. Para o jornalista Sylvio Tulio Cardoso, ex-repórter de *O Globo*, Hermínio era a versão brasileira de Rudi Blesh, crítico do *New York Herald Tribune* que reviveu, a partir de crônicas, lendas do jazz norte-americano, como Eubie Blake e Joseph Lamb.

Em meados dos anos 1950, ainda existia um enorme abismo separando intelectuais da zona sul carioca, como era Hermínio, dos sambistas do morro. Primeiro, o poeta viria a conhecer o ilustre Cartola graças a uma feliz casualidade envolvendo o famoso cronista carioca Sérgio Porto, conhecido pelo pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta. A história se deu da seguinte forma: longe do cenário musical há décadas, Cartola estava recluso, sofrendo com a perda

de sua amada na época, Deolinda, e se afastando do morro da Mangueira, onde viveu e fez seu nome. Um dia, reencontrou Dona Zica, que ele conhecia dos tempos de criança, e o relacionamento amoroso o reergueu para a vida, para o trabalho, para o samba. Com Zica ao seu lado, Cartola decidiu aceitar o trabalho de lavador de carros na garagem Ocêânica, em Ipanema. Em uma madrugada de labuta, com o macacão ainda encharcado, o sambista deu um pulinho em um café nas redondezas e foi visto por Sérgio Porto, ou melhor, Stanislaw Ponte Preta. O Rio de Janeiro achava que Cartola estava morto quando a coluna social de Ponte Preta no dia seguinte trouxe o paradeiro do sambista de tantos sucessos na Mangueira. O cronista e seu tio, o também jornalista Lúcio Rangel, fizeram de tudo para reinserir Cartola no meio artístico na época e, de alguma forma, colocaram-no no olho do furacão do samba carioca.

O barracão do casal no morro da Mangueira era frequentado por gente como o jornalista musical Jota Efegê, o ator e produtor Haroldo Costa, o cartunista Lan e um certo Mário Saladini, que era diretor do Departamento de Turismo no Rio de Janeiro e fora procurado pelo presidente da Associação das Escolas de Samba (AES), que lhe pediu um espaço no centro para instalar a sede da entidade. Como Dona Zica também procurava um imóvel no centro da cidade para vender marmitta e abrir uma pensão, Saladini uniu o útil ao agradável e acomodou os dois – o casal da Mangueira e a sede da associação – na rua dos Andradas, 81, em um casarão já desapropriado pela prefeitura.

Assim, com Cartola de volta aos holofotes e instalado na nova residência onde Zica preparava as marmitas que vendia para motoristas e trocadores da Praça Mauá, Hermínio Bello de Carvalho visitou o compositor mangueirense para entrevistá-lo para a revista *Leitura*. O artigo seria intitulado “Os três magos do samba”, no qual contaria a história de Cartola, Donga e Ismael Silva.

Mas ele queria mais. Estimulado pela atmosfera que encontrava na casa de Cartola e sede da AES, por onde circulavam músicos como Zé Kéti, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Carlos Lyra e Nelson Cavaquinho, Hermínio Bello foi além e organizou a conferência *Sambas & sambistas cariocas* no Museu Nacional de Belas Artes, em 1963. O problema é que o evento, que tinha a intenção de disseminar a música da AES para uma gama de estudantes universitários de classe média apaixonados pelo samba, acabou em uma grande

bebedeira. Faltou luz no prédio, velas foram providenciadas e, em meio àquele clima intimista, o auditório foi abastecido com garrafas e mais garrafas até a noite virar farra.

Se por um lado o seminário “fracassou”, por outro acabaria germinando uma semente importante para o samba. Prova disso é que os eventos reunindo sambistas e estudantes na AES se multiplicaram. Inspirado na capacidade que esses encontros tinham de reunir grandes artistas, e também para sanar a falta de dinheiro do casal Cartola e Zica, o estudante universitário e amigo do casal Eugênio Agostini propôs a abertura de um bar em sociedade. Eugênio entraria com o espaço, Cartola cuidaria dos encontros musicais e Dona Zica, da cozinha. Assim, em 1963, nascia o ilustre bar Zicartola, estabelecido em um sobrado da rua da Carioca, número 53, Centro, palco de episódios fundamentais na vida de Clementina de Jesus.

Hermínio foi uma figura importante no começo do bar, acompanhando de perto todo o processo de montagem e cuidando até de detalhes curiosos. O poeta pediu um desenho para Heitor dos Prazeres, que ilustrou o cardápio do Zicartola, e também se incumbiu de dar nomes aos pratos servidos, fazendo brincadeiras como “feijão à Nelson Cavaquinho” e “filé à Ismael Silva”. Mas aquele sagaz caça-talentos ainda estava prestes a encontrar sua maior pérola. Ou, como ele mesmo gostava de dizer, começar a escrever o seu melhor poema.

Aos 62 anos, Clementina de Jesus sobrevivía como trabalhadora doméstica, dava suas palhinhas na cantoria por aí e seguia com seu marido Albino Pé Grande, cuja aposentadoria na época era de irrisórios 29 mil cruzeiros, algo em torno de 185 reais na cotação de dezembro de 2016. O valor ajudava a pagar as contas na casa do casal, mas Albino não largava o emprego na estiva.

Mudaram de residência mais uma vez. Sem Laís, a primogênita de Quelé, se estabeleceram na rua Acaú, no Engenho Novo, zona norte do Rio, mesmo bairro da casa anterior. A família já era maior: Tupiraci, carinhosamente chamado de Pila, 6 anos; Vera Lúcia, 3; e Ubirajara, o Bira, recém-nascido, todos eles, filhos de Olga, a caçula de Quelé, viviam ali, na barra da saia da avó.

Mas a vida da cantadeira lhe reservava novas surpresas. No dia 15 de agosto de 1963, Clementina participava de mais uma festa dedicada a Nossa Senhora da Glória. Como sempre, preparou os quitutes que costumava levar

para comerem durante o dia, assistiu, acompanhada de Albino, à missa em homenagem à santa e depois se dirigiu à Taberna da Glória, local onde, certa vez, os destinos de Noel Rosa e Araci de Almeida se cruzaram, e o encontro rendeu tanto que a cantora gravou praticamente toda a obra de Noel. Ali também era o ponto de parada preferido de Clementina, aos pés da ladeira do outeiro, onde se juntava aos amigos para festejar à sua moda, comendo e bebendo ao som do samba e do partido-alto.

Hermínio Bello de Carvalho, que morava ali perto, voltava da praia quando viu Clementina pela primeira vez. Hipnotizado pela voz, queria chegar até a roda de samba e conferir de perto de onde vinha aquele som. Por estar vestido apenas em traje de banho e não portar os documentos, ele, no entanto, foi embora antes que a polícia chegasse ao local.

Semanas depois, no dia 5 de setembro de 1963, durante a estreia do Zicartola, Hermínio e Clementina voltaram a se cruzar. Era dia de inauguração do bar, com direito a um memorável rega-bofé. Quelé marcou presença a convite de Dona Menina e Dona Zica. “Ela era amiga da minha irmã [Dona Menina]. Eu mandei Menina convidar e ela foi à festa. Quando chegou a vez de Clementina cantar, Hermínio Bello de Carvalho estava lá também, estava a televisão, o rádio. Aí o Hermínio gostou da voz dela, daqueles partidos-altos. Ela cantou, versou...”, Dona Zica contou em depoimento à Funarte. Lamentavelmente, no entanto, o reencontro não rendeu mais que uma conversa e os dois se perderam de vista pela segunda vez.

Assíduo frequentador do bar, o sambista Elton Medeiros via o Zicartola como espaço mais do que fértil para a composição de novos e grandes sambas. Segundo ele, o dono do lugar, “doutor” Eugênio, era um exímio provocador, sempre extraindo o máximo daqueles jovens músicos. “Ele desafiava a gente: ‘Sábado que vem todos têm que apresentar um samba novo.’ Daí surgiram ‘O sol nascerá’, ‘Luz negra’, ‘Diz que fui por aí’. O Eugênio trazia todo sábado uns cinco carros lotados. [...] Ficava muita gente na porta. Sou capaz de afirmar que o Zicartola teve uma grande influência nessa proliferação de rodas de samba, não só no Rio como em São Paulo e em todo o Brasil”, relata Elton em entrevista publicada no livro *Cartola, os tempos idos*, de Marília Trindade Barboza e Arthur Oliveira Filho.

Cansado e sem aptidão para administrar o local, Cartola não conseguiu manter o bar por muito tempo. Era grande o número de amigos do músico que consumia sem pagar nada, pelo sentimento de camaradagem. Assim, depois de pouco mais de um ano, as finanças do estabelecimento iam muito mal. Mas era inegável seu impacto, sua relevância sociocultural durante o período em que esteve aberto: primeiro, porque representava o contato inicial de universitários e intelectuais da zona sul com a “música do morro”; segundo, porque foi, também, um espaço de intensa articulação política contra a ditadura militar, particularmente durante o período em que a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) permaneceu fechada após um incêndio criminoso no dia 31 de março de 1964, dia do golpe militar. Por fim, serviu de inspiração para inúmeros eventos culturais que viriam a seguir, dada a inquietação daquela época de repressão política e ebulição artística.

O fechamento do Zicartola não foi empecilho para que os caminhos de Hermínio e Clementina voltassem a se cruzar. Dessa vez, durante as festas de Nossa Senhora da Glória do ano de 1964, Hermínio passou pela Taberna e não deixou escapar a chance de conferir de perto aquele talento que tanto o deslumbrara nas duas oportunidades passadas.

Primeiro, o poeta a viu no bar acompanhada do marido Pé Grande e dos amigos Ivo Cirilo e Jorge Candinho da Mangueira; o quarteto batia na mesa para marcar ritmo e entoava o samba-enredo de 1933 da escola de samba Vai Como Pode:

Parei, parei
Chega de sofrer nesta vida
Eu já deixei
Quem pra mim foi fingida
E arranjei outra que me sabe amar

Dessa vez, Hermínio não hesitou nem por um instante: por intermédio do amigo Léo Castilho, levou aquela artista e o marido para seu apartamento e conseguiu registrar algumas canções em um gravador caseiro.

Mais de cinquenta anos depois daquele dia fatídico, Hermínio ainda é capaz de lembrar detalhes de maneira intensa, apaixonada. “Sempre que vou dar uma entrevista, uma pergunta é fatal: ‘Como você descobriu Clementina?’ Eu não descobri, apenas coloquei um olhar mais atento ao que fazia aquela senhora portentosa, aquele gênio musical. Nunca descobri nada na vida, só achei”, brinca. Não é exagero dizer que aquela sessão musical no apartamento de Hermínio no Catete simplesmente marcou o pontapé inicial da carreira da cantadeira da Glória.

No dia seguinte, Clementina voltou à rotina de empregada doméstica na casa de grã-finos do Grajaú. A diferença é que agora sua cabeça ia longe... Certamente ainda não havia se dado conta do que acontecia em sua vida. Era a primeira vez que alguém a incentivava a se manifestar artisticamente, que alguém a valorizava, elogiava-a com tanta convicção, e esse alguém não era um qualquer, era um produtor, uma pessoa do meio cultural. Até então nunca havia passado pela sua cabeça a possibilidade de cantar profissionalmente. Daquele instante em diante, todos os seus passos percorreriam caminhos diferentes de tudo o que ela conhecia.

Entre Clementina e Hermínio nascia uma grande amizade regada a carinho, um carinho comparável ao que um filho tem por uma mãe, e vice-versa. Hermínio a queria bem e faria o que fosse preciso para vê-la feliz. Para o poeta e produtor, aquela mulher negra, de vestes brancas, que ele logo apelidaria de Rainha Ginga, precisava começar a ser lapidada. O passo seguinte, segundo ele, era aproveitar sua influência no meio musical para lançar Quelé imediatamente.

A primeira inserção dela no meio artístico foi no Zicartola, depois da reabertura do bar. Uma nota na edição do *Jornal do Brasil* do dia 10 de novembro de 1964 convidou para a reinauguração do lugar, que se daria após a celebração do casamento de Zica e Cartola – uma linda cerimônia organizada por Hermínio e realizada na igreja de Nossa Senhora da Glória. O novo Zicartola trazia uma mudança no contrato social: saía o investidor Eugênio Agostini e, em seu lugar, entrava o comerciante Alcides de Souza.

O show de reabertura foi uma grande homenagem ao recém-lançado *Opinião*, segundo disco da cantora Nara Leão, cuja faixa-título era uma compo-

sição de Zé Kéti. Um verdadeiro batalhão de sambistas (Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Paulinho da Viola, Geraldo Neves, Manuelito da Flauta e ela, Clementina de Jesus) se encarregou do espetáculo musical. “Entre numa roda de samba, comecei a cantar e todo mundo parou pra me ouvir. Ah, foi uma maravilha”, conta Quelé, que pela primeira vez estava cantando no Zicartola como atração do bar, e não mais como convidada das amigas da Mangueira.

A época, no entanto, não parecia muito propícia para que o gênero eternizado por Ismael Silva, Donga, Noel Rosa e Paulo da Portela brilhasse. É que o samba, na metade da década de 1960, não vivia momento favorável: era sobrepujado pelo monstruoso sucesso da bossa nova. “Chega de saudade”, faixa-título do álbum homônimo de João Gilberto, composta por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, foi o marco zero da nova onda. De 1958 até aquele ano de 1964, o novo estilo musical só crescia, empurrado pela elite e pelos universitários, que abraçaram aquela mescla lenta e introspectiva de jazz com samba.

Com circulação livre entre muitos músicos populares, Hermínio Bello de Carvalho tinha vontade de organizar o musical com figurões do samba, salvando-os do ostracismo a que foram relegados naqueles anos de “barquinhos” e “desafinados” sem fim. O primeiro projeto que o poeta e compositor levou adiante nesse período acabou servindo de aperitivo para uma obra maior.

A ideia inicial era, nas palavras dele, “mimeografar um jornalzinho de poesia para distribuir de graça pelos teatros”. E assim ele fez. As primeiras e únicas edições de *Menestrel – Jornal Mambembe de Poesia* foram impressas em papel pardo de embrulho, contando com obras de Francisco Parente, Walmir Alaya e Vaninha – garçoneiro do Zicartola. Mas a ideia de lançar Clementina de Jesus em um espetáculo era boa demais para não ser posta em prática. Ele mostrou ao seu amigo Oscar Cáceres – um violonista uruguaio que havia acabado de chegar ao Brasil – algumas fitas de Clementina cantando. O músico gostou tanto de ouvir Quelé que, a partir dali, Hermínio alterou a proposta original e transformou o que era para ser um simples jornalzinho de poesia em um recital com duas partes: uma dedicada à música erudita e outra à música popular. Nascia, assim, *O Menestrel*.

Enquanto as ideias borbulhavam, o produtor seguia promovendo em seu apartamento encontros musicais com Clementina. Em meio às cervejas e empadinhas na manteiga preparadas por Quelé, ela lhe contava toda sua vida até ali. Desde seu nascimento na casinha pareada à igreja do Carambita no interior do Rio de Janeiro do início do século até o trabalho como empregada no Grajaú. A cada história dos antepassados da cantora, Hermínio se envolvia mais e mais com aquele universo de personagens: a escrava cantadeira Tereza Mina, o violeiro capoeira Paulo Baptista, a rezadeira Amélia, a professora Maria Barbosa, o mestre João Cartolinha, a portelense Dona Esther, o festeiro Mané Pesado, a mãe de santo Dona Nenén e tantas outras figuras que compunham o vasto repertório popular na memória de Quelé.

A Rainha Ginga de Hermínio também falava sobre nomes já conhecidos e que habitavam o imaginário do poeta, casos de Tia Ciata, Paulo da Portela e Noel Rosa. Ou mesmo listava figuras conhecidas de Hermínio, como Heitor dos Prazeres, Carlos Cachça e Ataulfo Alves. A vontade de conhecer essa cultura, genuína, fez com que aquele poeta de classe média mergulhasse em um universo de crendices e cantos. Clementina era a memória viva de uma cultura negra até então pouco conhecida, que revelou a Hermínio uma vastidão de partidos, jongs, curimas, caxambus, lundus, modas caipiras e incelenças. Ele relata:

Nessa época, eu pensei que poderia apresentar Clementina em um concerto, e dessa ideia compartilhou um violonista hoje consagrado mundialmente, que é Turíbio Santos. Estava também no Brasil, lá em casa, o [violonista uruguaio] Oscar Cáceres. Então, pensamos junto com o [também violonista] César Faria, que é um excelente acompanhador, que começou a ensaiar Clementina lá em casa, fazendo todo o levantamento de sambas, curimas e lundus.

Na zona sul do Rio, havia um pequeno teatro que começava a despontar no meio artístico carioca nos anos 1960. De propriedade da União das Operárias de Jesus e sublocado a um estudante de arquitetura chamado Kleber Santos, o Teatro Jovem ficava na praia de Botafogo. Com paredes repletas de cartazes, que traziam ao ambiente um aspecto despojado, ele tinha capacidade para 150 pessoas.

Naquela época, Kleber almejava um teatro que representasse um elo entre estudantes e trabalhadores. Uma nova dramaturgia, mais atual e crítica, que fosse capaz de refletir a realidade brasileira naquele momento de dura repressão, daí o desejo de se criar o que chamava de “teatro popular”. A ideia era se espelhar no que vinha construindo o Centro Popular de Cultura (CPC), no Rio de Janeiro, naquela época: um teatro socialmente mais abrangente e crítico, voltado para a classe operária, embebido em conteúdo político e distante da considerada “arte alienada” do teatro clássico. Originado na França dos anos 1950, o “teatro popular” teve no Brasil dois centros difusores: o supracitado núcleo carioca, cujo CPC, apoiado pela UNE, se firmava sobre uma lógica bastante ideológica (“Fora da arte política não há arte popular” era um de seus lemas), e o núcleo nordestino, liderado por Ariano Suassuna, com um caráter majoritariamente regionalista.

No acanhado Teatro Jovem de Kleber Santos, atores iniciantes, críticos à dramaturgia vigente na época e à ditadura militar, se reuniam para conversar, confabular, se articular. Gente como José Wilker, Cecil Thiré, Cláudio Marzo e Betty Faria se criou ali, no Teatro Jovem.

Hermínio Bello de Carvalho animou-se com o espaço, assim como Kleber, que prontamente o colocou à disposição do produtor para a nova empreitada cultural. *O Menestrel* ganhava forma e conteúdo. A cada dia mais familiarizado com Clementina, o produtor musical já podia pensar em algo maior para aquela senhora de 62 anos. Depois de ter conhecido toda a sua história e principalmente de onde vinham seus cantos ancestrais, preparou o roteiro de sua primeira apresentação dividido em duas partes: uma erudita e a outra popular.

Para a parte erudita de *O Menestrel*, Hermínio Bello de Carvalho recorreu a um velho amigo, o violonista clássico Turíbio Santos, na época com apenas 20 anos. Os dois se conheciam desde 1955, na Associação Brasileira de Violão (ABV), da qual eram integrantes. Nascido em São Luís do Maranhão, mas radicado no Rio, Turíbio foi influenciado pelo pai e pelas irmãs, todos seres-teiros, antes de começar a tocar violão. Na adolescência, decidiu se dedicar aos estudos do maestro Heitor Villa-Lobos até se aperfeiçoar e, mais tarde, consolidar-se como um dos principais violonistas do país, apresentando-se regularmente no mundo todo – em especial na França e na Inglaterra.

Contudo, em 1964, aquele jovem violonista ainda estava se descobrindo na carreira quando aceitou o convite de Hermínio para se apresentar na primeira parte de *O Menestrel*, intitulado “Violão e Banzo”. Turíbio relembra:

A primeira vez que eu ouvi falar de Clementina de Jesus foi por meio de Hermínio. Ele me disse que tinha encontrado uma partideira, que era um fenômeno de voz, uma coisa fantástica. Ele estava com a ideia de fazer alguns espetáculos no Teatro Jovem e essa partideira faria a segunda parte com o repertório dela. Fizemos uma reunião, eu a vi cantando, fiquei realmente boquiaberto e topei na hora.

Não surpreende que, naquele momento, Turíbio Santos tenha lançado mão de uma palavra até então poucas vezes ouvida: “partideira.” É um neologismo, cuja invenção o cronista carioca Jota Efegê atribui a Hermínio. “Para exata elucidação, deve ser consignada, certas e com justiça, sua paternidade ao poeta Hermínio Bello de Carvalho, apontando-se, ao mesmo tempo, a sambista Clementina de Jesus como a primeira que com ele foi qualificada”, escreveu o jornalista na edição de *O Globo* de maio de 1975.

Já na metade popular de *O Menestrel*, Clementina se apresentaria com o acompanhamento de César Faria no violão. Um dos maiores violonistas da história do choro no Brasil, Benedito César Ramos de Faria, nome completo de César Faria, iniciou a carreira profissional em 1939. No ano de 1966 entrou para o consagrado conjunto Época de Ouro, de Jacob do Bandolim, no qual se notabilizou pelo grande “violonista de acompanhamento” que era, de ótimo entrosamento com os “chorões” do grupo. Ele também era acompanhado por seu filho, Paulinho da Viola, em shows e gravações.

De acordo com Turíbio Santos, César Faria era a pessoa certa para acompanhar as variações de tom na voz de Clementina, uma cantora sem a rigidez técnica de seus pares: “Ele [César Faria] tinha um ouvido tão impressionante que você não precisava dizer o tom para ele. A cantora cantava duas notas e ele já caía no tom certo”, conta. “Clementina não se incomodava com esse negócio de tom, não. Ela saía cantando e acabou. Nunca entrava no tom certo. Não tinha esse negócio de verificar tom, nem nada. O cara tinha que

vir atrás”, relembra Turíbio, evidenciando uma marca da artista: seu canto negro e cru, herdado da mãe, legado direto de seus ancestrais.

Paulinho da Viola, que também iniciou carreira em *O Menestrel*, endossa Turíbio. “Ela não estava acostumada a cantar acompanhada de instrumentos de corda. Algumas vezes, ela cantava uma música em um determinado tom, depois podia cantar em outro. E você tinha que, rapidamente, pegar o tom que ela estava cantando e acompanhar.” Segundo ele, essa característica era de conhecimento de Hermínio, que designou César Faria justamente porque sabia que ele tinha condições de acompanhá-la.

Sobre a ideia da mescla entre erudito e popular, Hermínio assim explica no texto de apresentação escrito para o concerto inaugural:

Escandalizar ou fazer mais uma coisa diferente não é, definitivamente, o propósito deste concerto. Sequer a ideia é nova: antes de nós, outros países culturalmente amparados têm-na tentado, e com êxito. Nossa ideia 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 arte unilateral, nem privativa de castas favorecidas economicamente.

Oscar Cáceres aprovou a ousadia de Hermínio:

Foi uma experiência. Tinha aquele público com aquela etiqueta, público de música erudita, público de música popular, e, finalmente, o público que ama música. Por que não tentar uma experiência desse gênero? Na época Hermínio foi o primeiro a fazer isso aqui no Brasil.

O dia era 7 de dezembro de 1964, uma segunda-feira prosaica. O Rio de Janeiro fervia em pleno verão. Os jornais daquele dia estampavam a notícia do aumento de 40% no valor da gasolina e de um protesto na Argentina em que apoiadores do ex-mandatário Juan Domingos Perón queimaram um retrato do general Castelo Branco, primeiro presidente do regime militar brasileiro. Traziam, ainda, os informes esportivos: no Pacaembu, Santos 7, Corinthians

4, com quatro gols de Pelé; já no Maracanã, Fluminense 1, Vasco da Gama 1, deixando a liderança do Campeonato Carioca nas mãos do Flamengo.

Naquela manhã, Clementina de Jesus acordou tomada pela ansiedade. Aquela “nega” trabalhadora, prestes a completar 63 anos e que tinha passado a vida cantando entre amigos, subiria pela primeira vez em um palco para cantar profissionalmente. Só de imaginar seus pés já calejados pisando aquele palco de madeira do Teatro Jovem, suas mãos suavam, a voz rouca embargava e o coração batia tão forte quanto os atabaques que a acompanhavam.

Ao deixar a casa da rua Acaú e se dirigir para o teatro no bairro de Botafogo, Quelé estava inquieta, as mãos agitadas apoiadas no colo, Albino tentando acalmá-la, em vão. O recital estava programado para as 21 horas. Horas antes, ela entrou no camarim e não acreditou quando viu o vestido que estava reservado a ela para a noite de cantoria. Um modelo de rendas claras, todo bordado, de longe o vestido mais caro que já havia colocado na vida. A peça custava 80 mil cruzeiros, cerca de três vezes mais do que Clementina ganhava em um mês de trabalho como doméstica no Grajaú. Vestida com todo o requinte que uma noite de gala pede, Clementina de Jesus pisou no Teatro Jovem para encarar seu primeiro grande desafio musical.

Na primeira parte do musical, dedicada à música erudita, Hermínio e Turíbio Santos escolheram um repertório variado, com uma mescla de peças clássicas e folclóricas. Turíbio apresentou as canções “Guardame las vacas”, “Quatro danças espanholas”, “Barcarolle”, “Scherzo”, “Fandanguillo”, “Três canções folclóricas mexicanas”, e finalmente “Choro nº 1” e “Estudo nº 2”, ambos de Heitor Villa-Lobos.

Findada a apresentação de Turíbio, chegava a hora de Quelé cantar. “Eu dizia: ‘Eu não vou ter cara e coragem pra entrar num palco, eu não posso, eu não aguento, não está em mim.’ E antes de entrar em cena eu tomei um litro de Cinzano sozinha”, conta ela em depoimento ao MIS, gravado alguns anos mais tarde. “Eu espiava a plateia e dizia: ‘Ai, eu não vou não. Todo muito empetecado para ver o Turíbio. Será que eu vou ser bem recebida? Ai, minha Nossa Senhora!’”

A cantora não se continha de tanta ansiedade: “Foi uma garrafa inteira. A garganta continuava seca do mesmo jeito. Aí tocou a sineta. Tocou uma e eu, firme. Tocou duas, eu dei mais um gole e me benzi. Tocou três e eu me

benzi pra baixo, pra cima e entrei. Entrei e não vi nada. Soltei a voz como se estivesse em casa e foi aquele sucesso”, descreve. Ao longo de sua carreira, Clementina relembrou diversas vezes esse episódio em entrevistas, motivo pelo qual a fabricante Cinzano passou, anualmente, a mandar caixas de bebidas para a casa da artista. “Por conta dessa história, minha vó recebia 12 garrafas de Cinzano e Martini por ano”, relata o neto de Clementina, Ubirajara Corrêa da Silva, o Bira.

Apesar da fama de músico promissor, Turíbio acabou mesmo ofuscado pela estreante da noite. Com sua voz grave, transpirando africanidade, Clementina de Jesus inflamou o público do Teatro Jovem. Atabaque, violão e bongô começaram a gritar quando aquela preta risonha, vestida de rendas brancas, surgiu cantando:

Benguelê, ê,
Benguelê, ê,
Benguelê, ô mamãe simba, benguelê

A voz forte e carregada de sentidos, o grave e o agudo alternados no canto, os olhos brilhantes trazendo expressão. Ninguém disse uma só palavra, tamanha a surpresa do público. Em uma toada só, continuou cantando a plenos pulmões “Quatro jongos & curimas”; “Esta melodia”; “Semente do samba”; “Coleção de passarinhos”; “Piedade”; “Semente do amor”; “Orgulho, hipocrisia”; “Bate canela” e “Nascestes de uma semente”. Ao que consta, Quelé só deixou o palco porque não podia cantar a noite toda. Azar do público.

O entrosamento de César Faria e Quelé foi impecável. O violonista, no entanto, não seria o único membro da família Faria a acompanhar de perto o fenômeno Clementina de Jesus. Havia ainda Paulinho da Viola, com mais um violão, além de Elton Medeiros na percussão. “Eu e Elton fizemos o acompanhamento das curimas e dos pontos que ela cantava”, relembra Paulinho, que pode se gabar de ter iniciado sua carreira musical justamente ao lado de uma lenda como Clementina.

Elton e Paulinho foram aquisições de última hora em *O Menestrel*. “Eles também eram meus amigos e frequentavam minha casa. Um dia disseram:

‘Ah, Hermínio! Tá faltando ritmo, vamos colocar ritmo nisso.’ Eu estava com um pouco de medo, porque era a primeira apresentação dela. Não queria complicar as coisas”, relembra Hermínio Bello de Carvalho.

A audácia do produtor ao misturar universos tão distantes no palco do Teatro Jovem gerou críticas positivas ao espetáculo, segundo análise da jornalista Lena Frias em seu artigo “A saga de uma rosa negra”:

Até o severo crítico Andrade Muricy rendeu-se à ousadia e classificou Clementina de “extraordinária”. A ousadia de ligar um repertório violonístico clássico a sambas, jongs e cantos de trabalho foi avassaladora. Hermínio provocava ali um primeiro choque. Quebrava convenções inaugurando o novo, tanto no formato quanto no impacto do que propunha. E propunha uma voz, um modo de cantar e uma presença que iam na contramão de tudo a que se estava habituado. Saudava público e imprensa e exigia passagem para uma preta idosa, saída diretamente da casa da patroa, no Grajaú, para os palcos da zona sul. Acompanhada pelo violonista César Faria e pelo ritmo discreto de Elton Medeiros e Paulinho da Viola, ela abriu a voz e seu canto ancestral deixou a plateia galvanizada pela revelação.

Outro que se rendeu ao talento da partideira foi o membro da Academia Brasileira de Música e crítico do *Jornal do Brasil*, Renzo Massarani, que assim resenhou *O Menestrel* na edição do jornal do dia 10 de dezembro de 1964:

Apresentando, num mesmo concerto de *O Menestrel*, um pouco de música séria e um pouco de música popular, começou dividindo o programa em duas partes bem separadas. Mas – por instinto ou por sabedoria – entregou a parte séria a um violão (instrumento nobilíssimo, cujos repertórios, entretanto, aceitam democraticamente todos os repertórios mais diferentes) e excluiu por completo aquela que para muitos é a única música popular. Substituiu-a com o folclore vivo, na voz e na sensibilidade perfeitamente idôneas de Clementina de Jesus, que (conforme o próprio organizador) “relembrou os jongs e curimas que ouviu na infância sua mãe cantar. Os sambas, Clementina veio-os aprendendo por essa vida fabulosa que já estende por 63 anos, ouvindo-os de

seus autores – alguns legendários – como Paulo da Portela, Bernardo 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 no banzo dessa raça esplendidamente musical, em cuja temática e raízes africanas buscamos hoje soluções para nossa problemática musical, formulada em bases nacionalísticas”.

A segunda apresentação de Clementina foi no dia 14 de dezembro. Para esse show, Hermínio já passou a explorar outras pérolas do repertório popular de Clementina e intitulou a apresentação como *Modinhas e cirandas*. Aqui, além da participação de Turíbio, também contou com a presença de Oscar Cáceres e Paulo Tapajós. A procura era tanta que a produção do Teatro Jovem teve de anunciar nos meios de comunicação a necessidade de reserva de lugares aos que tinham interesse de prestigiar o espetáculo.

“Tive a honra e o verdadeiro privilégio de escutar Clementina antes mesmo que ela pisasse num palco pela primeira vez. Foi algo significativo conhecer alguém que se converteria, depois, num ícone da cultura brasileira. O impacto artístico escutando sua voz foi algo que marcou minha vida de músico para sempre”, relata o violonista Oscar Cáceres.

Como um generoso descobridor de talentos que era, Hermínio deu ao público a chance de conhecer aquele diamante. Para a cantora, a fama depois dos 60 anos e a repentina aparição em jornais, revistas e televisão não era algo muito fácil de lidar, e isso fica claro em entrevista ao jornalista José Itamar de Freitas, publicada na edição de dezembro de 1964 da revista *Fatos & Fotos*:

Me lembro, aliás, de uma vez, no Sampaio, um rapaz que hoje é cantor em São Paulo, e que naquele tempo era meu vizinho, me disse: “– Ah, Dona Clementina, a senhora com essa voz, é uma pena a senhora não aproveitar!” Mas não liguei. Sei lá. Não achava ninguém que me procurasse, eu é que não ia me oferecer, te juro que não pensava em aparecer em lugar nenhum. E assim se foram 62 anos. Minha queda não era pra isso. Sei é que me aplaudiam, na avenida, quando eu saía de baiana pela Mangueira. Os vizinhos, também, sempre gostaram de me ver cantar, e houve uma que lamentou minha mu-

dança, dizendo que quando eu cantava era a alegria [...] Eu sabia que minha voz era bonita, e sempre tive confiança na minha voz, mas me emocionei. Não esperava. Depois veio o encontro com o Hermínio e deu no que deu: acabei no teatro, mas nem me passou pela cabeça virar cantora profissional, gravar disco, ganhar nome, eu não. De repente, os jornais começaram a dar alguma coisa de mim. Veja só. Fiquei meio invocada: meu Deus, que negócio é isso? Sabe que, primeiro, eu pensei até que era gozação? É que eu tenho 62 anos. O Hermínio me afirmou que minha voz era coisa séria. Ensaíamos três vezes e houve audição no Teatro Jovem. Nem te conto. Foi aquele sucesso. Disseram que eu canto com a alma, e isso eu acho que canto mesmo, pois dou tudo de mim. Se o sucesso vai mudar? Ah, não me muda não. Tenho 62 anos de vida, serei sempre a personagem que está aqui. Só não vou fazer mais salgadinhos e doces pra fora, coisa que só fazia pra ajudar nas despesas.

Apesar de *O Menestrel* ter tido boa aceitação do público e da crítica, o musical que cravaria o nome da cantadeira da Glória para sempre na música popular brasileira seria outro.

Tempos depois, Clementina, que ainda era empregada doméstica, relatou em entrevista que, logo após a estreia no Teatro Jovem, conversou com a patroa e pediu férias com uma justificativa tão nobre quanto plausível: havia sido convidada para cantar e pretendia, então, seguir a vida artística. Dona Glorinha, no entanto, não quis aceitar o pedido de demissão e ainda fez troça da história. No dia seguinte, Quelé não voltou mais para trabalhar e ficou sabendo por outra empregada da casa que os olhos da patroa quase saltaram da órbita ao ler no jornal: “Clementina de Jesus, partideira da escola de samba Mangueira, acompanhada por César Faria, dia 7, no Teatro Jovem.”

6.

**OS CRIoulos, A RAINHA GINGA
E O *ROSA DE OURO***

Em nossos ouvidos mal-acostumados pela seda e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para nos lembrar que a África permanece viva entre nós.

ARY VASCONCELOS, JORNALISTA E MUSICÓLOGO

O ano de 1964 terminava anunciando boas-novas para a música popular brasileira. Para Clementina de Jesus, a situação era especialmente promissora. Dando seus primeiros passos como profissional, a cantora teve muitas conquistas para brindar com seu marido Albino Pé Grande. Não faltou samba e cerveja para celebrar seu sucesso e o que mais poderia se materializar a partir das ideias engenhosas do poeta Hermínio Bello de Carvalho.

Ainda naquele ano, apenas três dias depois de *O Menestrel*, entrava em cartaz no Teatro de Arena, no Rio de Janeiro, um espetáculo que marcaria a agitada vida cultural e política daquela década de 1960, um movimento de resistência no cenário teatral e musical ao recém-instaurado regime militar. Escrito por Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, e dirigido por Augusto Boal, o show *Opinião* estreou em 10 de dezembro de 1964, tendo como tema questões sociais e políticas vigentes naqueles primeiros meses de repressão. Seu elenco era simbólico: o homem do campo era o maranhense João do Vale; o sambista do morro era o carioca Zé Kéti, e no papel da representante da classe média urbana estava a queridinha

da bossa nova, a capixaba radicada na zona sul do Rio, Nara Leão. Os personagens encontravam na música a razão de viver e traziam a identificação de três heterogêneas personificações sociais do Brasil: o retirante, o favelado e a moça de classe média.

Opinião foi um sucesso de público e crítica, lotando o teatro e influenciando gerações. Mas, para o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral, a contribuição de Hermínio, com *O Menestrel*, era algo de grandeza maior: “Pode-se dizer que ele [Hermínio] está fazendo mais pelo Quarto Centenário do que o próprio governo da Guanabara”, assinou Cabral em coluna publicada no *Diário Carioca* no dia 14 de janeiro de 1965, fazendo alusão às celebrações do aniversário de 400 anos do Rio de Janeiro.

O Menestrel voltou ao cartaz em 1965, no dia 11 de janeiro, com o violonista uruguaio Oscar Cáceres e o célebre Jacob do Bandolim estrelando o espetáculo *Bach a Pixinguinha*, que, como o nome sugeria, fazia um tributo a próceres da música erudita, de Girolamo Frescobaldi a Heitor Villa-Lobos, de Fernando Sor a Guido Santórsola.

Em seguida, Hermínio incluiu no elenco do recital uma grata surpresa para o público: Araci Cortes, lendária artista dos tempos do teatro de revista, há muito tempo afastada dos holofotes. A cantora estreou em formato semelhante àquele do recital idealizado para Clementina e Turíbio, com divisão entre apresentação de música erudita e de música popular. Era um nome de peso para atrair público e mídia para prestigiar *O Menestrel*, sobretudo por sua história e seu inesperado reaparecimento nos palcos.

Nascida Zilda de Carvalho Espíndola na rua do Matoso, no Estácio, em 1904, Araci foi criada no bairro do Catumbi, no centro do Rio, e se destacou no cantório desde muito cedo. “Aos oito anos de idade eu já tinha voz de soprano. Minhas atuações provocavam em amigos e familiares o comentário de que ‘essa diaba vai dar pra qualquer coisa!’”, relembra ela em entrevista à *Revista do Rádio* em abril de 1965. Principal intérprete do teatro de revista, Araci foi alçada à condição de grande cantora popular brasileira nos anos 1920, e praticamente a única voz feminina a ter sucesso naqueles tempos dominados pelo grave vozerio masculino. Em 1928, lançou um de seus maiores e mais lembrados

sucessos, “Jura”, do compositor Sinhô, seguido pelo samba-canção “Ai, ioiô”, de autoria de Henrique Vogeler, Marques Porto e Luís Peixoto. Viveu anos de sucesso até o início da década de 1940. Mais tarde, abalada pela morte do marido e adoecida por isso, mudou-se para o Retiro dos Artistas, instituição que abrigava toda a sorte de pessoas filiadas de algum modo ao teatro, ao cinema, ao rádio, à televisão, ao circo ou às artes como um todo. As recomendações médicas eram claras em relação ao descanso absoluto de Araci – nem mesmo as tarefas domésticas deveriam ser executadas.

Araci ficou apenas nove meses no Retiro dos Artistas, quando Hermínio resgatou sua carreira propondo a participação em um novo musical que estava sendo gestado. A reestreia se deu em uma segunda-feira, 1º de fevereiro de 1965, causando comoção na mídia. Batizado de *Épocas de Ouro*, o espetáculo, mais um da série *O Menestrel*, contou com a participação de Jodacil Damasceno na primeira metade, erudita, e Araci Cortes e Jacob do Bandolim, na popular. Araci resgatou Sinhô e cantou choros e sambas de Pixinguinha, João de Barro e outros compositores, apresentando canções como “Carinhoso”, “Baianinha” e “Linda flor” (“Ai, ioiô”). A exemplo de Clementina, teve acompanhamento musical de César Faria, mas com a participação também de outros músicos, como Damásio Filho, Manuel Rigaud, Francisco Batista e Jacob do Bandolim.

Mesmo quando não compunha o elenco da apresentação, Clementina não perdia um só espetáculo, afinal, vivia encantada com a nova vida que levava, a vida de artista.



Hermínio Bello de Carvalho queria mais. Teve uma ideia que não tardou em botar em prática. Consistia em um projeto que fosse ao mesmo tempo antológico, reconstituindo a história do samba, e simples, sem grandes artifícios cênicos, abrindo mão de texto e usando declarações de artistas apenas em *off*. Em meio à crista da bossa nova, mas amparado pelo sucesso retumbante do Zicartola, a ideia do produtor era, por meio de um espetáculo retrospectivo, relembrar vários sambas e sambistas do século XX, em uma iniciativa muito

mais ousada e empreendedora do que *O Menestrel*. O nome do novo musical já estava decidido: seria uma homenagem ao bloco fundado por Chiquinha Gonzaga no carnaval carioca do fim do século XIX: *Rosa de Ouro*.

Um dos integrantes do musical, Nelson Sargento, diria que o espetáculo foi, na época, “a saída da música”. “O teatro de revista tinha música, mas era com relação à peça. O *Rosa* não. Era um musical semididático”, explica. “Tinha uma projeção de *slides* em que apareciam Cartola, Carlos Cachça, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Elizeth Cardoso, e a história da música era contada.” Com imagens e depoimentos dos bambas, o repertório só poderia ser bem variado: tinha desde o maestro Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha e Lamartine Babo até Paulo da Portela, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Zé da Zilda e Geraldo Pereira.

Para outro membro do *Rosa*, Elton Medeiros, o musical só tornou-se realidade porque foi necessário provocar Hermínio diante do sucesso de *Opinião*.

Eu provoquei o *Rosa de Ouro*. O Hermínio pode até dizer que não. Mas eu provoquei sim. Porque, quando o *Opinião* começou a fazer sucesso, que era o Zé Kêti, o João do Vale, que cantava música nordestina no Zicartola, e a galera da bossa nova, eu disse pro Hermínio: “O *Opinião* está fazendo sucesso. Por que você não escreve um roteiro para um show de samba?” Ele respondeu: “Ah, não vou escrever não, porque o *Opinião* já está fazendo sucesso. Vai parecer concorrência.” Aí eu disse: “Ah, então tá bom. Já vi que você não vai fazer nada, né? Então eu vou procurar outro pra fazer comigo.” No dia seguinte, Hermínio ligou pra mim. “Olha, Elton, tá pronto!” Eu: “Tá pronto o quê?” E ele: “Aquele roteiro que você falou.”

Com um viés nitidamente mais popular que *O Menestrel*, o projeto *Rosa de Ouro* foi tomando forma. Além da então desconhecida Clementina de Jesus, outros cinco músicos do morro, ou *os cinco crioulos*, como depois se convencionou dizer, foram recrutados para estrelar o musical: Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho e Nelson Sargento. Em comum, todos tinham origem humilde, um emprego fixo paralelo à música e ligação com alguma escola de samba.

Anescarzinho era operário em uma fábrica de tecidos e, nas horas vagas, encontrava tempo para compor sambas-enredo de destaque em sua escola, o Salgueiro. Em 1949, aos 29 anos, compôs o primeiro deles, “Maravilhas do Brasil”. Em parceria com Noel Rosa de Oliveira, do Salgueiro, seguiu criando grandes temas de carnaval que lhe garantiram prestígio, como “Os mártires da Independência” (1950), “Quilombo dos Palmares” (1960) e “Chica da Silva” (1963). Anescar foi um dos líderes criativos de um momento bastante fecundo do carnaval carioca, conforme descrevem os historiadores Luiz Antonio Simas e Fábio Fabato no livro *Para tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*:

[...] as escolas de samba, capitaneadas pelo Salgueiro, começaram a apresentar uma visão do negro no Brasil fundada na ideia da resistência ao escravismo e na valorização de uma mitologia heroica dos seus personagens, em contraponto aos heróis militares, cientistas, políticos e escritores, e da história oficial.

Como Anescar, Elton Medeiros era outro crioulo a integrar o show *Rosa de Ouro*. Nascido em 1930 no bairro da Glória, conciliava o samba com um emprego no governo do Estado do Rio. Como seus companheiros, dedicava-se de corpo e alma a uma agremiação, a Aprendizes de Lucas, escola do subúrbio carioca. Habilidoso como ritmista e compositor, Elton foi parceiro de diversos sambistas e padrinho da ala de compositores da Portela. Na época do *Rosa*, havia acabado de emplacar a composição “O sol nascerá”, parceria sua com Cartola, interpretada por Nara Leão no show *Opinião*, trazendo um pouco dos holofotes para si.

Jair Araújo da Costa, o Jair do Cavaquinho, trabalhava como contínuo na Secretaria de Viação e Obras, mas a convivência na Portela desde criança inspirava a compor belas linhas melódicas. Como músico, era considerado por Jacob do Bandolim como a melhor “palhetada” do samba, o que lhe rendeu mais tarde o epíteto “do Cavaquinho”. Quatro sambas de Jair, “Vou partir”, “Pecadora”, “Meu viver” (com Elton Medeiros e Kleber Santos) e “Ele deixou” (com Nelson Sargento), seriam gravados naquele ano de 1965 pela

icônica cantora Elizeth Cardoso, a Divina, no disco *Elizeth sobe o morro*. Vizinho de rua do mangueirense Nelson Cavaquinho por muitos anos, a amizade com o compositor rendeu canções como a já citada “Vou partir” e também “Eu e as flores”.

Assim como Jair do Cavaquinho, Paulinho da Viola era um portelense inveterado. Com início de carreira concomitante à de Clementina, Paulo César Baptista Faria passou a usar o prenome no diminutivo e o suplemento “da Viola”, adotando apelido cunhado por Zé Kéti e o jornalista Sérgio Cabral. Aos 22 anos e com três sambas gravados, o filho do violonista César Faria já dava sinais de que trilharia carreira de sucesso. Seu samba de estreia, “Pode ser ilusão”, de 1962, foi fruto das suas andanças pela primeira agremiação que frequentou, a União de Jacarepaguá. Já o amor pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela começou depois, assim que seu primo Oscar Bigode o convidou para conhecer a escola e Paulinho aproveitou a visita para mostrar um samba ao compositor Casquinha, que completou, de pronto, a segunda parte. Nascia, em 1963, a canção “Recado”, e, junto com ela, uma vida inteira de devoção de Paulinho à Águia Altaneira, como é chamada a escola de Oswaldo Cruz. A convite de Hermínio, o jovem violonista conheceu ainda o bar Zicartola, onde fez sua primeira apresentação, sempre ao lado de músicos como Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Guilherme de Brito, Carlos Cachaca e Zé Kéti. Cartola se comoveu com aquele jovem que ia tocar e não ganhava nada e começou a lhe dar um dinheiro para a “condução”.

O quinto crioulo só se juntou ao grupo depois. Era Nelson Sargento, sambista da Mangueira e pintor de ofício, chamado de última hora para compor o elenco de *Rosa de Ouro* por recomendação de Hermínio e Elton Medeiros, que sentiam falta de mais um violonista na trupe. Nascido em 1924, Nelson Mattos já saía em desfiles pela escola Azul e Branco, no morro do Salgueiro, quando tinha 10 anos. Dois anos depois, chegou à Mangueira e foi criado pelo padrinho Alfredo Português, um homem respeitado no morro e no samba, que logo adiante viria a se tornar seu parceiro em composições. Aprendeu a tocar violão com Aloísio Dias, Cartola e Nelson Cavaquinho. O apelido Sargento foi atribuído quando deu baixa no Exército. Foi presidente da ala de compositores, compondo o samba “Apologia ao mestre” para a Estação Pri-

meira em 1949, o primeiro de muitos que viriam nos anos seguintes. Como os outros crioulos, conheceu Hermínio no lendário Zicartola.

O time estava quase pronto, mas ainda faltava outra voz feminina além de Clementina. A escolhida acabou sendo Araci Cortes, que tinha acabado de brilhar em *O Menestrel*. A grande tacada de Hermínio e Kleber residia no fato de a cantora ter lançado dois dos sambas mais populares da primeira metade do século XX: “Jura”, do compositor Sinhô, e “Os rouxinóis”, de Lamartine Babo, duas canções que, é claro, entraram no repertório do musical *Rosa de Ouro*. Hermínio foi com o cronista Jota Efegê até o Retiro dos Artistas, onde a intérprete morava, e fez o convite, prontamente aceito.

Estava formada a equipe do musical. Assim, *Rosa de Ouro*, com direção de Hermínio Bello de Carvalho e Kleber Santos, estava pronto para a estreia no Teatro Jovem.

Ao cair a noite naquela quinta-feira, dia 18 de março de 1965, um forte temporal atingiu o Rio de Janeiro provocando congestionamento e alagamentos em diversos pontos da cidade. A chuva atrasou em uma hora e meia a estreia de *Rosa de Ouro* – marcada inicialmente para as 21h30 – quando finalmente o público conseguiu chegar ao teatro, localizado em Botafogo, na zona sul da cidade.

O cenário era de uma simplicidade comovente: uma tela de projeção no centro do palco contrastando com o fundo preto arcado e uma mesa de bar com cadeiras de palha acomodando os crioulos no canto. A aparelhagem do som não era das melhores, mas Hermínio compensava a limitação com um elemento cênico bastante moderno para a época: a projeção de *slides* apresentando figuras históricas da música popular brasileira, ideia do poeta e produtor musical para conferir um tom mais didático e retrospectivo à apresentação.

Iniciando o show, a primeira projeção trazia a imagem e o depoimento daquele que era considerado “a maior patente do rádio”, e que escreveu, dirigiu e produziu programas por mais de quarenta anos: o radialista Henrique Foréis, o Almirante, dispensava apresentações. A música era “Na Pavuna”, sucesso de 1930, o mesmo que embalava os carnavais de uma Clementina de Jesus ainda moça nas batalhas de confete de Vila Isabel. A locução começava assim:

Meu nome de guerra é Almirante.

[Batucando em uma mesa, canta: “Na Pavuna, na Pavuna/ Tem um samba/ Que só dá gente riúna.”]

Estou batendo na tampa de uma das famosas mesas do Café Nice. Eu fui participante do Bando de Tangarás, com Noel Rosa, Henrique Brito, Alvinho e João de Barro. Neste espetáculo carioca, vamos relembrar o cordão Rosa de Ouro. Aqui serão citados compositores brasileiros de todos os tempos. *Rosa de Ouro* com vocês!

Assim que as cortinas se abriam, uma mesa de botequim revelava Paulinho, Elton, Anescarzinho, Jair e Sargento, já com instrumentos em punho, prontos para a execução da primeira canção, a faixa-título do espetáculo, “Rosa de ouro”, composição de Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho e Elton:

Ela tem uma rosa de ouro nos cabelos
E outras mais, tão graciosas
Ela tem umas rosas que são os meus desvelos
E seu olhar faz de mim um cravo ciumento
Em seu jardim de rosas

Na sequência, os cinco seguiam com “Dona Carola”, de Nelson Cavaquinho, e “Pam pam pam”, de Paulo da Portela, conquistando o público com a irreverência e a espontaneidade daqueles sambas clássicos. Aquela viagem no tempo tinha espaço ainda para uma composição própria e atual, como “Quatro crioulos”, de Elton Medeiros. O encarte do show, distribuído aos presentes no Teatro Jovem, explicava o tamanho do desafio:

Partindo do princípio que 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*.

Na sequência, o som do piano solava a marcha carnavalesca “Ó abre-alas”, seguida da voz do crítico musical Mário Cabral:

Esse é “Ó abre-alas”, de Chiquinha Gonzaga, escrito especialmente para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro. Meu nome é Mário Cabral, crítico de música, mas, sobretudo, um pioneiro carioca que sabe lembrar com saudade de figuras iguais a esse fabuloso Paulo da Portela.

A homenagem de Hermínio era ao cordão carnavalesco da maestrina Chiquinha Gonzaga, mas a origem do nome era ainda mais antiga. A Rosa de Ouro é uma condecoração do Vaticano concedida anualmente desde o século XI a personalidades, igrejas, monarcas e governantes que mostram lealdade à Santa Sé. Em 1889, foi ofertada pelo Papa Leão XIII à Princesa Isabel pela assinatura da Lei Áurea um ano antes, na primeira homenagem dessa natureza da Igreja Católica a uma figura brasileira na história. Motivo pelo qual Chiquinha e, mais tarde, Hermínio se apropriariam da expressão.

Rosa de Ouro, o espetáculo, seguia sua toada com músicas apresentadas de forma alternada às projeções e aos depoimentos. Alguns desses textos falados durante o show emocionavam. Outros eram pitorescos, inusitados, como o do jornalista Lúcio Rangel, que divertiu o público com direito a cutucada na turma da bossa nova.

Zé com Fome, José Gonçalves e Zé da Zilda – três nomes diferentes e um só grande sambista. Conheci o Zé num circo suburbano, cantando com Moreira da Silva numa festa em benefício do domador, cuja mão havia sido devorada pelo urso. Depois tornou-se um nome famoso, um dos mais conhecidos da cidade. Casou com a Zilda e com ela constituiu a dupla popularíssima Zé e Zilda. Meu nome é Lúcio Rangel e não gosto do Desafinado nem do samba-jazz.

Já Sérgio Cabral assim anunciava o samba do compositor Geraldo Pereira:

Sou Sérgio Cabral, cronista de samba e de coisas do Rio de Janeiro. Tenho a certeza de que vocês conhecem o autor desse samba...

E os crioulos interpretavam:

O escurinho era um escuro direitinho
agora está com a mania de brigão...

Cabral seguia:

Pois esse era Geraldo Pereira, uma das grandes coisas que o morro da Mangueira deu à nossa cidade. Quem melhor poderia contar a história cheia de peripécias de um escurinho senão o grande Geraldo Pereira?

Depois de Geraldo, era a vez do espetáculo *Rosa de Ouro* apresentar o testemunho de outro grande pioneiro do samba e membro da turma do Estácio, dessa vez com um suspense que prendia a atenção dos espectadores:

Fundei a primeira escola de samba em 1928. Isso aconteceu no Estácio e o nome da escola era Deixa Falar. Nem preciso dizer meu nome porque este samba vai revelar minha identidade.

A voz se silenciava para em seguida começar o grande sucesso *Se você jurar*, de Ismael Silva, gravado em 1931 por Francisco Alves e Mário Reis. Além de Ismael, a composição era assinada por Nilton Bastos e o próprio Francisco Alves, tornando-se referência para os sambistas daquela época, uma vez que tinha um ritmo mais batucado, livrando-se de vez da herança do maxixe que impregnara a música desde a década de 1920.

Se você jurar que me tem amor, eu posso me regenerar,
mas se é para fingir, mulher, a orgia assim não vou deixar...

Na sequência, Ismael continuava o relato com a identidade já revelada:

Pois é, sou Ismael Silva, parceiro de Noel Rosa em muitos sambas, companheiro de Baiaco, Nilton Bastos e Brancura. Já vendi músicas a cem mil-réis

quando ainda não era profissional. Hoje, quando vejo as escolas de samba desfilerem, digo para mim mesmo: “Não é nada disso, está tudo errado! A escola de samba que eu fundei não tinha esse luxo, essa ostentação. Está tudo errado!”

Na fala de Ismael, o público era apresentado a uma prática comum no meio artístico: a compra e venda de músicas. Cantores famosos exploravam o talento de compositores de samba que, muito pobres, vendiam sua poesia por qualquer quantia – até mesmo em troca do acerto na conta do bar. Época em que compradores e vendedores barganhavam autorias de canções a preços módicos. Ismael era exatamente o elo entre o cantor Francisco Alves e os sambistas do morro nesse tipo de negociata.

Elizeth Cardoso, *A Divina*, também dava seu testemunho gravado:

Meu nome é Elizeth Cardoso. Tive o privilégio de conhecer a Kananga do Japão e de ter sido porta-estandarte dos Turunas de Monte Alegre. Com muita honra, posso dizer ainda que fui crooner e bailarina do Dancing Avenida. Quero confessar aqui minha veneração por esse verdadeiro gênio que é Pixinguinha, uma espécie de santo no grande altar da música popular brasileira.

E Pixinguinha respondia, levando o musical para outro rumo:

Eu me lembro, no meu tempo, do Hilário [...], João da Mata, Chica da Canjica, Caninha, Donga, João da Baiana, Sinhô, Tia Ciata e “Pelo telefone”.

Os crioulos então cantavam “Pelo telefone”, samba gravado em 1916 e que foi produto das históricas rodas de samba na casa de Tia Ciata. É considerado o primeiro samba da música brasileira, a primeira canção assim classificada, o que a tornava especial nesse contexto de retrospectiva do gênero que Hermínio se propôs a fazer com *Rosa de Ouro*.

A voz do sambista Donga se destacava:

Eu sou o Donga, autor do samba “Pelo telefone”, que acabaram de escutar e que foi o maior sucesso do carnaval de 1917. Se vocês não sabem, Villa-Lobos e eu frequentávamos as mesmas rodas de choro da época. Ele tocava violão que era uma beleza. Tive a honra de tê-lo como meu parceiro. Com esse violão bolacha que vocês estão vendo, que é, aliás, o mais antigo violão existente no país, fui a Paris integrando meu conjunto Os Oito Batutas.

Era hora então de o cronista Sérgio Porto apresentar, à sua moda, contando histórias, o lendário Nelson Cavaquinho, dando sequência ao caráter documental do espetáculo:

Nelson Cavaquinho era soldado de polícia. Um dia subiu o morro para tomar umas e outras, mostrar uns sambinhas aos amigos de Mangueira. Quando desceu de lá, tinham lhe roubado o cavalo. Nelson voltou para o quartel e explicou ao capitão: “Roubaram meu cavalo, seu capitão.” Daí em diante continuou a ser o Cavaquinho, mas soldado nunca mais ele foi. Meu nome é Sérgio Porto, mas vocês podem me chamar de Stanislaw Ponte Preta.

Em seu roteiro, Hermínio intercalava as falas de intelectuais como Sérgio Porto com as de sambistas do morro, caso de Carlos Cachça:

Eu sou um poeta de morro.
Meu nome é Carlos Moreira, mas todos me conhecem como Carlos Cachça.
Peço licença para dizer um poema:
Quando comecei a conhecer o mundo
E dei os primeiros passos da jornada,
Tinha uma vontade imensa e incontida
De alcançar ligeiro o ponto de chegada.
Mas, quando senti que já andara muito,
Vencendo etapas dessa longitude,
Quis parar no meio do caminho.
Tentei de balde, mas não pude.
E hoje, depois de transpor obstáculos,

Beijando flores sem temer o espinho,
Falo cansado, a sós comigo mesmo,
como é tão curta a distância do caminho.
A natureza nos deu tanto poder,
Tanta riqueza, tudo isso é nosso,
Mas queria voltar ao ponto de partida.
Tenho tanta vontade, mas não posso.

Cabia ao cronista Jota Efegê conferir um tom mais sóbrio e veemente que prenunciava a entrada das cantoras Clementina de Jesus e Araci Cortes:

De samba eu também posso dar meu palpite. Todos me conhecem como Jota Efegê. Entrei na crônica carnavalesca pela mão de mestre Vagalume. Conheci os candomblés das casas de João Alabá, Abedé, Assumã e da célebre Tia Ciata. Ouvi Sinhô lançar seus sambas na Casa Beethoven e na Casa Viúva Guerreiro. Sobre a origem da denominação do *Rosa de Ouro*, eis aqui: entendo que a denominação desse rancho representa a gratidão dos negros escravos aos clubes carnavalescos que muito trabalharam para que eles saíssem dos pelourinhos e das chibatas dos senhores brancos. *Rosa de Ouro*, hoje, é esse espetáculo, estes sambistas, esta portentosa partideira Clementina e esta senhora-rainha que é Araci Cortes, rosa de ouro da música popular brasileira.

Findado o primeiro ato, era chegada a hora de a primeira voz feminina entrar em ação. Para anunciar a entrada de Araci Cortes – uma senhora com vestido de lamê dourado e uma rosa de ouro nos cabelos –, os crioulos apresentaram a canção “Senhora rainha”, uma inusitada – e póstuma – parceria entre o maestro Heitor Villa-Lobos, falecido em 1959, e Hermínio Bello de Carvalho. O diretor do musical utilizou a melodia de “Marcha aos heróis do Brasil”, de autoria de Villa-Lobos, e escreveu nova letra, dedicada à Araci. Também amigo do maestro, o mangueirense Cartola anunciava a canção:

Lá no morro de Manguiera, ou em minha casa de samba Zicartola, eu sou conhecido como poeta Cartola. Está aqui ao meu lado Zica, minha mulher.

Sou do tempo em que fazer samba era considerado vadiagem. Certa vez eu fui procurado lá no morro de Mangueira por um compositor que tinha chegado da Europa. Ele me pediu que eu fizesse uma exibição de samba no campo do Fluminense. O nome desse compositor era Heitor Villa-Lobos, um grande amigo, um grande admirador dos compositores populares.

Depois de “Senhora rainha”, Araci Cortes levantava a plateia com seu repertório clássico: “Ai ioiô”, “Jura” e “Os rouxinóis”, para dar fim ao segundo ato.

O público no Teatro Jovem parecia encantado. O frenesi causado por Araci e as canções interpretadas pelos cinco crioulos, no entanto, em nada se comparava ao que viria a seguir. Um partido-alto característico de Elton Medeiros, com um refrão e as demais estrofes soladas por cada um dos sambistas, pontuava o momento e incendiava o teatro, provocando alvoroço em todos os presentes. Era o anúncio de que algo maior estava prestes a começar.

Clementina, cadê você?
Cadê você? Cadê você?
Foi peixeira lá na roda
Do famoso Cartolinha
Já brilhou nos caxambus
E hoje aqui ela é rainha

Estrela-d'alva lá no céu
Parece estar anunciando
Clementina de Jesus
Nesta roda vem chegando

Suas rendas e brocados
Já viraram tradição
Com seus banzos e quebrantos
Quero ver todos no chão

O partido é de fato
Uma grande epopeia
Daqui a pouco a Clementina
Vai fazer prosopopeia

Clementina de Jesus
É de fato partideira
Tira verso improvisado
Num partido de primeira

Os sambistas versavam, brilhavam nesse característico partido-alto, isto é, um samba cantado em letra fixa no refrão e improvisado em repentes nas demais estrofes. Finalizado o partido, o palco escurecia, o ambiente se inundava do som dos atabaques e do rufar de tambores e um facho de luz acompanhava a entrada da figura idosa, senhora negra em belas vestes brancas, cuja voz, escreveria a jornalista Lena Frias décadas mais tarde, “parecia subir da terra e vir do oco do tempo”; cujo canto ancestral e surpreendente levava, segundo o crítico da Academia Brasileira de Música e cronista do jornal *Última Hora* Andrade Muricy, a um “perene transe paroxístico”; ou cuja presença imaculada faria o cronista Lúcio Rangel afirmar na época que se tratava “da maior sambista de todos os tempos”.

Notava-se a total ausência de acompanhamento melódico. Não precisava. Para Clementina de Jesus, bastavam aquelas palavras:

Benguelê, benguelê
Benguelê, ó mamãe Simba, benguelê

A plateia aplaudia euforicamente aquela senhora negra em cena aberta. Ela respondia pressionando as mãos palma com palma, saudando o público, um gestual que incorporou dos terreiros de candomblé. Ovationada, andava pelo palco quase sapateando, exercendo um fascínio praticamente sobrenatural sobre os espectadores. “O público literalmente enlouqueceu”, lembrou Hermínio sobre aquela estreia.

Clementina tinha no repertório uma coisa absolutamente de gênio, e o povo urrava, ninguém entendeu nada, aquela preta velha linda no palco. Ela tinha um negócio bonito de mãos, cantava fazendo aquele negócio, e quando ela levantava para dançar aqueles partidos-altos, aquelas batucadas, aí o público vinha abaixo.

“Aquele foi um momento mágico”, pontuou Paulinho da Viola, e prosseguiu:

O teatro vivia cheio, muito por causa da Clementina. Ela foi mesmo um acontecimento, aquela voz maravilhosa e forte, diferente de tudo o que as pessoas estavam acostumadas a ouvir. Cantava aqueles sambas maravilhosos com aquela elegância toda. Isso foi um sucesso, foi muito comentado no Brasil todo. Tanto que nós viajamos o país apresentando o *Rosa*.

7.

O ESTRELATO DA ROSA NEGRA

“Ritualmente, 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 hierárquicos, fazer vibrar os seus cantos soturnos, densos de lirismo sombrio: é a alma negra do samba.”

EURICO NOGUEIRA FRANÇA, JORNALISTA

Na noite de estreia de *Rosa de Ouro*, Clementina tomou o Teatro Jovem de Nassalto, cantando modas antigas, lundus e curimas, a começar por *Benguelê*, composição de Pixinguinha que a intérprete entoava como se fosse canção de seus ancestrais.

Assim que a noite de estreia terminou, as críticas positivas começaram a pulular na imprensa, a maior parte delas enaltecendo a performance da partideira negra. José Carlos Rego, do *Última Hora*, classificou a aparição de Quelé como a “definição do sobrenatural”. Já para Yan Michalski, do *Jornal do Brasil*, ela era uma “autêntica estrela”, com uma “força primitiva, o dinamismo e a majestade de uma raça”. Luiza Barreto Leite, do *Jornal do Commercio*, evocou a negritude da cantora para assinalar que ela “canta com a expressão de seus ancestrais que da África nos trouxeram poesia e amor”.

O sucesso foi tamanho que Hermínio Bello de Carvalho e a trupe acabariam mais tarde percorrendo outras cidades do país, sempre buscando reeditar o clima daquela noite de março de 1965. Pela primeira vez, aos 64

anos de vida, Clementina podia se dar ao luxo de comprar vestidos de renda, e fazia questão que fossem de *guipure*, além de sapatos de salto alto e broches, de que tanto gostava. Tudo isso com o dinheiro que ganhara a partir das suas primeiras apresentações profissionais.

Em entrevista à revista *Manchete*, em março de 1973, Quelé descreveu o não tão simples processo de desligamento da casa de seus antigos patrões:

Trabalhei muito tempo como empregada doméstica sem faltar um dia. Pedi férias porque ia estreiar um show. Os jornais já falavam de mim como uma revelação e a patroa não quis me dar férias, embora eu deixasse minha filha trabalhando no meu lugar. Ela ficou tão aborrecida com meu sucesso que preferiu que eu fosse embora de vez.

Por se tratar de um espetáculo de samba, *Rosa de Ouro* ia, naquele instante, na contramão do que fazia a cabeça dos jovens brasileiros no ano de 1965, uma empreitada da qual não se esperava exatamente o sucesso que de fato alcançou. Era, afinal, época de ouro da vitaminada jovem guarda, com Roberto Carlos emplacando nas paradas músicas como “Quero que vá tudo pro inferno”, “Gatinha manhosa” e “Não quero ver você triste”, ao lado de Erasmo Carlos, os dois representando papéis de jovens rebeldes e surfando na onda do sucesso televisivo.

Era também o ano de estreia do programa *O Fino da Bossa*, da TV Record, com Jair Rodrigues e Elis Regina, marcando um período de plena efervescência na música brasileira e ajudando a bossa nova a se metamorfosear em uma música mais abrangente e política, e também mais atual e realista, libertando-se do mundinho reservado da zona sul carioca. Um processo que pode ser ilustrado pelo que se sucedeu no *I Festival de Música Popular Brasileira*, promovido pela TV Excelsior (Rio de Janeiro e São Paulo), em abril de 1965. A vencedora foi “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, interpretada na voz eloquente de Elis Regina, talvez o marco zero da então Música Popular Moderna (MPM), que mais tarde se tornaria a Música Popular Brasileira (MPB). Em meio à dura repressão de uma ditadura militar ainda recente, a juventude cada vez mais

politizada se ressentia da ausência de músicas com cunho político-social, lacuna que uma grande gama de compositores, a começar por Edu Lobo, viria a preencher a partir de “Arrastão”. Popular e ao mesmo tempo erudita, com pitadas de regionalismo e protesto social, essa canção foi um divisor de águas, rompendo com a apatia da bossa nova tanto em melodia como em composição.

Portanto, o samba de *Rosa de Ouro* tinha um desafio e tanto para se manter com bom público e boa aceitação da crítica. Um crítico musical do *Diário Carioca*, Mister Eco, pseudônimo do baiano Eustórgio de Carvalho, chegou a dizer que o sucesso de Clementina e seus companheiros de peça era um alento diante da onda de música estrangeira que sacudia o país de norte a sul: “Clementina canta informalmente, sem aparatos nem truques cênicos, num tom de intimidade de festinha caseira, o que lhe dá maior autenticidade e pureza. E os jovens também gostam e aplaudem. Alentador sinal de que nem tudo é geração ‘iê-iê-iê’.”

O *Rosa* seguiu em cartaz no Rio de Janeiro nos meses de abril e maio e continuou a ser exaltado pela crítica. O *Diário de Notícias*, do empresário Assis Chateaubriand, anunciava “um espetáculo que chama atenção da cidade e está merecendo todos os aplausos”, em texto da jornalista e militante política Eneida de Moraes:

Assistir no Teatro Jovem àquela verdadeira festa do samba, no que ele tem de melhor e mais puro, é realmente um lavar de alma numa hora como esta tão triste para os democratas brasileiros. Hermínio Bello de Carvalho, que criou e dirigiu o espetáculo, fê-lo como conhecedor apaixonado, e sua letra para marcha-rancho “Rosa de ouro” é digna do poeta que ele é. Um homem feliz esse moço Hermínio que, dedicando-se de corpo e alma à nossa música (tanto a erudita quanto a popular), está podendo dar-nos no Teatro Jovem noites inesquecíveis. Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Paulinho da Viola, Nescarzinho do Salgueiro constituem a força maior do festival que conta com Araci Cortes e essa espetacular Clementina de Jesus, a mais pura voz do samba ultimamente aparecida na cidade. Seria bom que os cariocas em geral, nascidos aqui ou não, moradores em Copacabana ou no Méier, viessem

assistir a este espetáculo que o Teatro Jovem está apresentando e que constitui um dos mais belos espetáculos desta cidade neste momento.

O crítico teatral Yan Michalski chegou a atribuir às peças de Hermínio Bello de Carvalho, *O Menestrel* e *Rosa de Ouro*, e ao bem-sucedido show *Opinião*, o surgimento de outros musicais em moldes semelhantes naquela mesma época, como *Rio, bossa e balanço*, de Carlos Eduardo Vilela e Álvaro Rajão, e *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. “O êxito dessas iniciativas e, logo depois, o triunfal sucesso do *Opinião* estimularam a proliferação de outras tentativas”, publicou Michalski em sua coluna no *Jornal do Brasil* veiculado no dia 16 de maio de 1965.

Mais do que isso, essa leva de espetáculos trouxe um público mais jovem aos teatros cariocas. O jornalista Sérgio Cabral lembrou:

O público do *Rosa* era mais ampliado. Era o público do *Opinião* com mais classe média. Tinha gente que frequentava o *Rosa* e o *Opinião*. Criou-se uma espécie de sócios. Eu, que ia quase sempre, encontrava gente, conheci e fiz amizades. Era assim: “Oi, você veio ontem?” “Não, ontem não. Vim anteontem. E você vem amanhã?” “Não, amanhã não posso. Venho na terça.” Era uma obrigatoriedade ir ao *Opinião* e ao *Rosa*.

Ao longo da primeira temporada de *Rosa de Ouro*, o elenco se entrosava com relativa facilidade. Nas noites de apresentação, os cinco crioulos tinham uma espécie de ritual nos bastidores que Elton Medeiros descreve como uma cerimônia quase supersticiosa.

No dia da estreia, o Paulinho da Viola apareceu com um solo de cavaquinho de sua autoria que nós começamos a levar antes de entrar em cena. No dia seguinte, Paulinho disse assim: “Olha, vamos tocar de novo.” Quando nós vimos, estávamos há três meses em cartaz e tocando aquele choro toda noite. E o Jair, acho que por superstição, achou que tocar aquele choro dava sorte.

O choro foi batizado como “Toda noite”. Infelizmente, mesmo tocando-o repetidas vezes durante quase dois anos, todos eles, inclusive o autor Paulinho, esqueceram a melodia.

Era inevitável, no entanto, que atritos acontecessem, principalmente em função do conhecido gênio forte da cantora Araci Cortes. Ela era a mais experiente do grupo e carregava consigo um passado glorioso como cantora, mas a popularidade da debutante Clementina de Jesus lhe causava algum incômodo. Segundo a biografia *Araci Cortes: linda flor*, de Roberto Ruiz, o temperamento da outrora estrela do teatro de revista era muito difícil, o que levava a conflitos com as pessoas de seu convívio. Um dia, Araci, rispidamente, apontou o dedo para Clementina, que a segurou e retrucou aos berros. “Olha, Araci! Quem você pensa que é? Não faz isso não, viu! Olha que eu sou *muié* de homem! Vê se me respeita!”, conforme relato de Hermínio Bello de Carvalho. Nelson Sargento também confirma os entrevistos: “A Araci tinha um pouco de inveja da Clementina. Foi uma grande vedete, mas estava nos últimos acordes da carreira, então a plateia exaltava mais a Clementina e gerava um mal-estar.”

Já Elton Medeiros conta que Quelé não foi o único alvo de Araci.

Era uma pessoa difícil de lidar. As únicas pessoas que não brigaram com ela no elenco do *Rosa de Ouro* foram eu e o Anescarzinho. Ela brigou com todo mundo, com a Clementina, com o Paulinho, com o Nelson, com o Jair. Com a Clementina foi assim. Era mansinha, mas na hora do pau comer, sai de perto!

E relembra uma briga ainda mais feia entre as duas do que a relatada por Hermínio:

Me lembro de uma briga em que a Clementina arrasou com a Araci, e a Araci começou a chorar. Chorou feito criança. A Clementina disse: “Sua cachorra, ponha-se no seu lugar.” Foi um negócio assim, pesado. Clementina era uma dama, a Araci quis humilhar e ela arrasou com a Araci. Eu não sei como começou a discussão. Chegamos na porta do camarim e aí vimos aquela discussão alta. Isso foi antes do espetáculo.

Era consequência da aproximação entre duas cantoras de *backgrounds* tão diferentes, oriundas de mundos tão distantes um do outro. Quelé passara mais de vinte anos trabalhando como empregada doméstica e sendo repreendida por cantar na casa da patroa. Embora tivesse convivido com grandes nomes do carnaval carioca, nunca cogitara a possibilidade de ingressar na vida artística. Araci, por outro lado, lidara com a glória desde muito jovem, vivendo décadas de sucesso no glamoroso teatro de revista brasileiro e acostumando-se às regalias pertinentes ao estrelato.

De acordo com Elton, as brigas aconteceram logo no começo da temporada de estreia e ninguém, garante ele, guardou rancor. Mesmo com as divergências, Clementina descrevia Araci com admiração e fazia questão de se lembrar do ensinamento que recebia da experiente artista, como relataria dois anos mais tarde ao MIS-RJ. “Clementina, respire bem fundo, hein?”, ou então “entra firme, com força, com pose de artista”, conforme relembra.

No fim das contas, a paz e a harmonia reinaram naquele ambiente. Os integrantes do grupo nutriam enorme respeito por Clementina e Albino, o que colaborava muito para o entendimento entre eles. Quelé e Pé Grande eram como pai e mãe de todos, inclusive de Araci, dando um toque familiar ao convívio naqueles anos. Albino sempre repreendia os rapazes, especialmente quando bebiam muito, aconselhando-os a serem profissionais e cuidadosos.

A reta final da temporada de *Rosa de Ouro* foi em grande estilo. Em maio de 1965, os produtores e o elenco se apresentaram a bordo do iate *Debret*, da Debret Turismo, navegando pelas águas de Botafogo, do Flamengo e da Urca. Na mesma semana, no dia 30 daquele mês, ocorreu a última apresentação no Teatro Jovem. Porém, a temporada carioca ainda se estenderia por mais dois meses.

Rosa de Ouro mudou para sempre a vida de todos os envolvidos. Não só Clementina de Jesus e Paulinho da Viola, que veriam suas carreiras decolarem a partir daquele musical, mas os demais crioulos e, particularmente, Hermínio Bello de Carvalho. Antes mesmo de o espetáculo sair de cartaz, o produtor e idealizador fez seu primeiro trabalho em um estúdio de gravação

ao produzir um disco da cantora Elizeth Cardoso, fruto direto da admiração dela pelo *Rosa*. Apelidada de A Divina, Elizeth foi uma das maiores cantoras do país nos anos 1950 e 1960, transitando sempre entre o samba e a bossa nova. Em 1958, aceitou convite do poeta Vinicius de Moraes para cantar em um disco inteiro de composições dele e de Tom Jobim, *Canção do amor demais*, o primeiro álbum de bossa nova no Brasil.

Da bossa, foi para o samba com alegria. A cantora gostou tanto do musical criado por Hermínio que lhe confidenciou o desejo de gravar não uma ou duas, mas todas as canções do show. Elizeth aparecia dia sim, dia não no Teatro Jovem, sempre de caderno em mãos e lápis em punho para anotar os sambas do *Rosa de Ouro*. Rapidamente, A Divina ofereceu a todo o elenco um almoço em sua casa para elogiar o repertório e recrutar alguns dos músicos para a gravação de um disco em homenagem ao musical, que rapidamente se tornou realidade. Mesmo sem nenhum arranjo elaborado de antemão, os ensaios foram marcados e renderam grande resultado.

Foram necessários apenas quatro dias de gravação – o primeiro em 31 de maio e os demais em 7, 14 e 15 de junho de 1965 – para que um dos mais emblemáticos álbuns da carreira da Divina ficasse pronto. O título do disco não poderia ser outro senão *Elizeth sobe o morro*; afinal, reunia em um estúdio uma verdadeira seleção de grandes compositores do samba, a maioria sem nenhuma experiência em gravações.

Além dos crioulos do *Rosa de Ouro*, *Elizeth sobe o morro* teve a participação de nomes como Bucy Moreira, neto da lendária Tia Ciata, e Nelson Cavaquinho, compositor mangueirense que ficaria eternizado pela voz inconfundivelmente áspera e a batida de violão característica, usando apenas dois dedos, o polegar e o indicador direitos, que ficou conhecida pelo nome de “galope”. Foi nesse disco, também, que Paulinho da Viola teve sua primeira música gravada, *Minhas madrugadas*, além de acompanhar com o violão em todas as faixas.

Foi a primeira vez de Hermínio Bello de Carvalho como produtor. Nasceu ali uma característica que ele carregou consigo em todos os trabalhos posteriores a *Elizeth sobe o morro*: o comprometimento e o respeito à identidade do artista e às canções registradas. “O importante não era a perfeição técnica, a

pureza sonora falsa que podia facilmente ser conseguida dentro do estúdio. Aquilo que, para alguns, soaria como erro ou imperfeição, para Hermínio soava como a verdade do artista”, relata o biógrafo do poeta, Alexandre Pavan. Hermínio jamais interrompia o artista em virtude de um pequeno problema técnico. Pelo contrário: fazia questão de preservar o fluxo de criação do cantor ou do instrumentista.

Aqueles eram dias verdadeiramente agitados para a trupe do *Rosa de Ouro*. Tudo aconteceu em um brevíssimo intervalo: a reta final da temporada carioca do musical, a gravação do disco da Divina Elizeth e, como não poderia deixar de ser, a transformação do espetáculo em um LP. A gravação foi no dia 8 de junho, enquanto *Elizeth sobe o morro* ainda era preparado.

Araci tinha décadas de experiência a seu favor e os crioulos já haviam sido batizados em um estúdio de gravação. Mas Clementina, não. Cantando profissionalmente há pouco mais de seis meses apenas, Quelé jamais havia colocado os pés em um local como aquele. Agora, entrava no *cast* da Odeon pela primeira vez para eternizar sua voz negra, forte, inabalável, em LP. A capa de *Rosa de ouro*, o disco, trazia o nome Clementina de Jesus grafado em destaque, dividindo as honras com Araci Cortes. Nada mau para uma cantora de 64 anos que um ano antes ainda vivia em total anonimato.

Participaram das gravações Horondino da Silva, o Dino Sete Cordas, e Jayme Thomás Florence, o Meira, nos violões; Tião Marinho no contrabaixo; Marçal na cuíca; Canhoto no cavaquinho; Tião e Mário no ritmo; e Carlos na flauta. No encarte do LP, constavam as informações sobre cada canção do musical. Mas, em pelo menos uma delas, há controvérsias a respeito do compositor: “Sobrado dourado”, a segunda faixa do lado B do álbum, aparecia na relação de faixas como música folclórica, quando, na realidade, era uma composição de Bernardo Sapateiro, de acordo com declaração do sambista Aniceto do Império ao livro *As escolas do samba do Rio de Janeiro*, do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral: “Bernardo Sapateiro era do Catete, um grande partideiro. Foi ele o autor de músicas que surgem hoje como se fossem filhos sem pais, mas com outros pais. Muita música que é cantada atualmente foi feita por ele. Por exemplo, ‘Sobrado dourado’.”

Mandei pintar,
mandei pintar meu sobrado
todo de dourado,
todo de dourado

Sérgio Cabral ainda assinava um texto na contracapa do LP no qual deixava evidente toda sua admiração por aquela trupe de sambistas:

Sendo a maior contribuição da nossa música popular no teatro, e vice-versa, *Rosa de Ouro* aponta também o caminho para que se consagre o casamento definitivo entre os dois: o caminho da simplicidade e da vontade de procurar o que há de melhor neste canteiro de arte popular bela e pura que é o Rio de Janeiro. De *Rosa de Ouro*, o magnífico espetáculo que o poeta Hermínio Bello de Carvalho idealizou e dirigiu e que Kleber Santos produziu para o teatro Jovem, há muita coisa que se dizer: revelou, aos 63 anos, uma das mais autênticas e talentosas cantoras brasileiras, Clementina de Jesus; possibilitou um reencontro com o público da maior estrela de revista dos nossos palcos, Araci Cortes; e lançou o maior representativo conjunto vocal dos morros cariocas (é formado por compositores das escolas de samba Estação Primeira, Portela, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas). Muita coisa a mais seria para dizer sobre *Rosa de Ouro*, mas a Odeon se encarregou de exprimir-se melhor, dando uma bela síntese do espetáculo neste disco, e a imprensa carioca já usou todos os adjetivos possíveis para demonstrar o seu valor.

O lançamento de *Rosa de ouro*, o disco, foi na festa de aniversário de cinco anos do Teatro Jovem. Assim como o musical, o álbum também foi bastante elogiado pela crítica: “Por causa de tudo isso e por causa do repertório, ficamos ligados a este elepê de uma maneira definitiva. Não há restrições na parte técnica, muito cuidada, inteligentemente cuidada”, escreveu o jornalista Juvenal Portela no *Jornal do Brasil*.

Eternizado em forma de álbum, *Rosa de Ouro*, o musical, continuaria em cartaz nos meses de junho, julho e agosto daquele ano de 1965, sempre

chancelado pela imprensa escrita. “Quem quiser descobrir o samba puro, terá que ir uma noite dessas aí ao Teatro Jovem. Araci e Clementina são duas rainhas no espetáculo, que recomendo como capaz de proporcionar as mais gratas satisfações neste início de temporada”, assinou Geraldo Queiroz em seu espaço no jornal *O Globo*.

A última apresentação da primeira temporada foi numa segunda-feira, dia 30 de agosto. Dois dias antes, no sábado, o elenco todo de *Rosa*, com exceção de Araci Cortes, participou daquilo que foi um dos primeiros resíduos culturais do espetáculo. O diretório acadêmico da Faculdade Nacional de Medicina, no Rio, colocou o ilustre compositor e bandolinista Jacob do Bandolim para dirigir uma espécie de simpósio musical, e convidou não apenas Quelé, Hermínio e os cinco crioulos, mas também Elizeth Cardoso, Ismael Silva e Jota Efegê. Na esteira do sucesso de *Rosa de Ouro* e do decorrente resgate do samba que o musical representou, os alunos de medicina assistiram a canções históricas serem apresentadas pelos bambas e, entre um show e outro, Hermínio explicava-lhes, em breves aulas, as diferenças entre lundu e maxixe, entre partido-alto e samba-enredo. Quando Ismael Silva, bamba da Estácio e um dos pioneiros do carnaval do Rio, começou a falar, a plateia se inflamou por se ver diante de um autêntico professor da música brasileira. Esbanjando simpatia, Ismael percorreu toda a sua trajetória, desde o nascimento da primeira escola de samba do Rio em 1928 até o desenvolvimento de suas alas e do carnaval como um todo. A experiência marcou Hermínio, que sempre foi um contumaz defensor da música como instrumento de educação.

Uma semana após a última apresentação no Rio de Janeiro, os integrantes do musical fizeram as malas para tomar a ponte aérea com destino a São Paulo. Na capital paulista, o Teatro Oficina, do ator e diretor José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, foi o palco da estreia, marcada para o dia 6 de setembro de 1965.

Cada integrante ganharia cerca de 600 mil cruzeiros pela temporada de 45 dias, com o compromisso de atuar também na boate Ela, Cravo e Canela e em programas de televisão. Com a agenda cheia, faltava tempo e disposição para aceitar outros convites. A rotina culminou em um grande susto no fim

daquele mês: um dos crioulos, Jair do Cavaquinho, sofreu um princípio de infarto, foi hospitalizado e se recuperou rapidamente, sem precisar se ausentar das apresentações. A edição do *Jornal do Brasil* do dia 23 de setembro noticiava o incidente com um tom bastante crítico: “[O infarto] Foi decorrência do excesso de trabalho a que os integrantes do *Rosa de Ouro* estão sendo submetidos, tudo por culpa de um contrato absurdo.”

Com Jair recuperado, a trupe seguiu para Santos e depois Campinas, mas teve de lidar com o desfalque de Elton Medeiros, que, por conta do ofício como funcionário público estadual, teve de retornar ao Rio de Janeiro. Enquanto as apresentações seguiam, o LP *Rosa de ouro* conseguia bom desempenho em vendas, aparecendo vez ou outra na lista dos discos mais vendidos nos jornais da época.

Em 16 de outubro, Hermínio foi convidado pelo professor e musicólogo Mozart de Araújo para participar de uma série de conferências sobre música brasileira em Portugal, uma viagem que se estenderia dias depois por Espanha e França. Foi em Sevilha, de passagem pela cidade a caminho de Madri, que Hermínio cruzou com a cantora flamenca Pastora Pavón e seu marido Pepe Pinto. Conhecida como La Niña de Los Peines, amiga do compositor nacionalista Manuel de Falla e musa do lendário poeta Federico García Lorca, Pastora Pavón possuía o que Hermínio definiria como “voz de sombra, de estanho fundido e coberta de musgo”. O encantamento pela cantora foi tamanho que La Niña de Los Peines para sempre habitaria o imaginário do brasileiro. E foi dela que Hermínio imediatamente se lembrou ao ouvir Clementina de Jesus pela primeira vez na Taberna da Glória.

Na volta ao Brasil, os jornais enalteciam o sucesso de *Rosa de Ouro*. Hermínio foi eleito o produtor do ano pelo jornal *O Globo*. Já a coluna de Juvenal Portela e Mauro Ivan, do *Jornal do Brasil*, elegeu o LP *Rosa de ouro* como o melhor do ano de 1965. A justificativa do prêmio, anunciado no dia 31 de dezembro, foi que o disco conseguiu revelar a debutante Clementina de Jesus para a música, reviver a carreira da grande Araci Cortes e ainda assim juntar novos e antigos compositores em um mesmo trabalho.

O ano de 1966 começou com novas láureas para o grupo. Em janeiro, o *Rosa* conquistou o troféu de melhor disco de música brasileira no ano, no VIII

Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em cerimônia realizada no Teatro Municipal.

Acumulando prêmios, o projeto de Hermínio Bello de Carvalho se tornava rapidamente uma referência para artistas contemporâneos. O cantor mineiro Altemar Dutra, conhecido como Rei do Bolero, por exemplo, gravou a marcha-rancho “Senhora rainha”, parceria póstuma entre Hermínio e Villa-Lobos. E o tradicional carnaval do Hotel Glória, patrimônio da cidade do Rio, tinha *Rosa de Ouro* como tema do baile. As anfitriãs? Justamente Clementina de Jesus e Araci Cortes.

8.

MÃE ÁFRICA

“Terminado o espetáculo, ela foi envolvida por milhares de pessoas que falavam francês, inglês e outros dialetos africanos dizendo frases carinhosas. Clementina respondia apenas, em português:

– Que Nossa Senhora da Conceição olhe por vocês.

Tive impressão, naquele momento, de que Nossa Senhora da Conceição era ela.”

SÉRGIO CABRAL, JORNALISTA E ESCRITOR

Amaré era totalmente favorável naquele início de 1966. Ainda em cartaz com *Rosa de Ouro* na capital paulista, Clementina recebeu uma notícia que a deixou em polvorosa. Quem dava as boas-novas era justamente Hermínio: “Minha mãe, senta para não cair: você foi escolhida pelo Itamaraty para representar a arte negra em Dacar”, anunciou, em tom de festa, o convite oficial do Ministério das Relações Exteriores.

Era o I Festival Mundial de Artes Negras (ou Fesman, na sigla em francês), que seria realizado em Dacar, capital do Senegal, costa oeste africana, dentro de alguns meses. Quelé era convidada pelo governo a compor a comitiva de artistas nacionais. De início, sua preocupação foi com o transporte que a levaria à África: “Mas como é que eu vou, meu filho? De ônibus ou de trem?”, contou ela em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em outubro de 1973. A resposta ela não esperava: “Avião? Pode dizer que não vou.” Depois de perceber a importância do festival, a partideira acabou cedendo. “Foi a maior felicidade da minha vida”, recordou ela em um de seus depoimentos gravados para o

MIS–RJ. E também pudera: com tanta coisa em comum com a mãe África, a visita de Clementina de Jesus à terra de seus ancestrais só poderia mesmo ser uma verdadeira apoteose.

Idealizado pelo ex-presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor, o Fesman, que teve apenas três edições, foi uma das maiores celebrações das artes e das culturas negras no mundo. O primeiro festival, para o qual Clementina recebeu convite, teve como tema central “Significação da arte negra pelo povo e para o povo”. Era um mote bastante oportuno para o momento de agitação política em que vivia o continente: de 1956 até 1968, um total de 38 países, entre eles forças regionais como Camarões, Nigéria, Gana, Costa do Marfim e o próprio Senegal conquistaram suas independências das potências colonizadoras europeias, sobretudo da França e do Reino Unido. Ganhava força naqueles anos o conceito de pan-africanismo, que prega a união dos povos africanos na luta contra o racismo e os problemas sociais. Portanto, um festival inédito num continente em processo acelerado de independência era terreno fértil para essas ideias ganharem corpo, se difundirem. O Fesman viria a ter uma segunda edição apenas em 1977, 11 anos depois, em Lagos, na Nigéria, e uma terceira e última no ano de 2010, novamente em Dacar, no Senegal.

Para o primeiro festival, 37 países foram convidados. A delegação brasileira fora apontada diretamente pelo Itamaraty e chefiada por importantes defensores da cultura negra naquela época. Três nomes lideraram a comitiva: o embaixador do Brasil em Gana, Raymundo de Souza Dantas; o folclorista, etnólogo e pesquisador de temas afro-brasileiros Edison Carneiro; e o professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais da instituição, Waldir Freitas Oliveira.

Até a década de 1960, os estudos sociais e antropológicos no Brasil ainda eram bastante voltados à Europa e pouco se pesquisava sobre a África no ambiente acadêmico. Esses três homens, cada um a seu modo, ajudaram a modificar aquele quadro, conforme explica a historiadora Maria Antonieta Antonacci no livro *Memórias ancoradas em corpos negros*:

Em época onde poucos brasileiros dedicavam isoladas atenções às Áfricas, as crônicas de [Luís da] Câmara Cascudo ganharam destaque. Naqueles anos,

não fossem as considerações históricas de José Honório Rodrigues (1964); as diplomáticas do embaixador Raymundo de Souza Dantas (1965); as iniciativas culturais de Edison Carneiro, que liderou a delegação brasileira no I Festival Internacional de Artes Negras de Dacar; os primeiros grupos de pesquisas sobre Áfricas no Brasil, reunidos no Centro de Estudos Afro-Orientais, da UFBA; ou os primeiros ativistas pró-libertação das colônias portuguesas em África, tendo à frente os sociólogos Fernando Albuquerque Mourão (USP) e José Maria Pereira da Conceição (Ucam), articulados aos primeiros estudantes africanos que chegavam às universidades brasileiras, como Kabengele Munanga (USP), Kazadi Wa Mukuna (Kent University) e muitos outros ligados a convênios com o Itamaraty, as Áfricas ainda estariam distantes de nossos horizontes.

Edison Carneiro foi um dos intelectuais de maior destaque entre os pesquisadores de cultura popular no Brasil. Etnólogo e historiador, ele participou durante toda a vida de movimentos que defendiam o conhecimento e a valorização das culturas tradicionais brasileiras, tendo sido responsável pelo desenvolvimento e estruturação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que mais tarde se tornaria o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), órgão vinculado ao Iphan e ao Ministério da Educação. Em 1966, Carneiro, que fora filiado ao Partido Comunista Brasileiro, já trabalhava havia dez anos na Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), subordinado à pasta da Educação. O folclorista estava, então, sob o jugo dos militares, o que lhe causava um enorme desconforto. Era o que relatava o professor Waldir Freitas Oliveira na edição de 1973 da *Afro-Ásia*, revista semestral do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, “[...] a respeito da viagem ao Senegal para o Festival de Artes Negras”.

Aquela viagem ao continente africano surgira para Edison em momento oportuno. Como uma espécie de compensação por tudo de mau e de injusto que lhe acontecera a partir de março de 1964. E quando se via, nas ruas de Dacar, a desfilar em carro oficial da Embaixada do Brasil, ele ria bastante de toda a incoerência que cercava tal fato. Afinal lá estava um indivíduo suspeito

que tivera sua vida vasculhada, sua biblioteca desfalcada, como representante de um governo que tentara puni-lo.

Senegal vivia um momento de plena ebulição cultural naquela época, tendo conseguido a independência da França pouco tempo antes, em 1960. O presidente, Léopold Sédar Senghor, era poeta e um dos grandes entusiastas da *Négritude*, corrente literária pan-africanista que exaltava a originalidade dos valores das civilizações e das artes negras. Embasado nessas ideias, seu sobrinho, Henri Senghor, embaixador do Senegal no Brasil, travou queda de braço com os diplomatas brasileiros para impedir a participação de artistas brancos no Festival de Artes Negras. O professor baiano Waldir Freitas Oliveira relembra o caso:

Foi pelos fins do ano de 1965 que nos encontramos sentados lado a lado, num dos salões do Palácio do Itamaraty, na condição de membros da comissão encarregada de organizar a participação brasileira no Primeiro Festival de Artes Negras. Enfrentamos, então, batalha árdua. Lutamos juntos contra a ideia preconceituosa do então embaixador do Senegal no Brasil. Pretendia ele impedir a participação de brancos na delegação brasileira, defendendo, tenazmente, a ideologia que então crescia nos novos países africanos de uma negritude atávica, de uma cultura associada, biologicamente, à raça negra. Henri Senghor, o embaixador citado, contou, naquela ocasião, com a oposição enérgica e firme de Edison Carneiro, Raymundo de Souza Dantas e a minha própria. [...] Saímos vencedores do combate e nos congratulamos. E lá nós fomos para o Senegal com uma delegação da qual participavam todos aqueles que julgamos que fossem os melhores representantes da nossa própria cultura, sem preocupações no sentido de identificá-los através de uma linha de ancestralidade imprecisa e confusa.

A figura do embaixador do Brasil em Gana, Raymundo de Souza Dantas, foi fundamental para resolver o dilema dos artistas brancos. Naquela época, Dantas era um dos únicos diplomatas com propriedade para fazer esse tipo de articulação com o Senegal, por ser negro e um dos poucos brasileiros com

experiência nas relações com os países africanos. Filho de pais analfabetos, ele nasceu em Estância, interior de Sergipe, em 1923, e foi nomeado embaixador em Gana por Jânio Quadros, em 1961, sendo o primeiro diplomata brasileiro naquele país africano de independência recém-conquistada dos ingleses. Sua condução do caso garantiu que o acordo acabasse sendo favorável à delegação do Brasil. Assim, nomes como Elizeth Cardoso e Mozart de Araújo, brancos, puderam embarcar rumo a terras africanas.

Já dentro da programação do festival, uma sessão de debates com o tema “A função e significação da arte negra na vida dos povos” foi realizada na Assembleia Nacional senegalesa, no dia 30 de março. Aquela década de 1960 foi crucial no embate contra a segregação racial: eram os tempos de notáveis levantes antirracistas nos Estados Unidos, e de insurreição contra o apartheid na África do Sul, tema que seria recorrente nos debates do Fesman em Dacar.

Na discussão, o Brasil foi representado por Edison Carneiro e Raymundo de Souza Dantas, que tinham como missão frisar a “inestimável contribuição do negro à formação histórica, política, econômica e cultural do Brasil e o pé de igualdade em que se encontra em relação às outras raças que intervíram na formação étnica do nosso povo”, de acordo com publicação da Universidade Federal da Bahia. Embora evitando “localizar politicamente” o problema, os brasileiros tentaram uma aproximação maior com a África na abordagem do assunto.

Apesar da igualdade racial se fazer presente nos estudos sociais no Brasil desde a década de 1930, sua aplicação na forma de políticas públicas só se deu a partir da Constituição de 1988. Era um tema, portanto, praticamente negligenciado pelo Estado naquela década de 1960. Em que pese a obra do escritor Gilberto Freyre, que levou à ideia de “democracia racial” – o conceito de que havia, no Brasil, grande harmonia entre negros e brancos, na esteira da forte miscigenação que ocorreu ao longo dos séculos XIX e XX –, a segregação ainda era visível a olhos nus, mesmo quase oitenta anos depois de promulgada a Lei Áurea.

Para Clementina, sua condição a colocava em situação ainda mais adversa. Além de negra, era mulher, pobre, idosa, ex-empregada doméstica. Enfrentando uma série de preconceitos, como o da antiga patroa que debochava de

sua cantoria, Quélé conseguiu fincar seu nome, já no início de carreira, entre os porta-estandartes da cultura no país.

Ao ouvir o lundu “Bate canela”, cantado por Quélé em *Rosa de Ouro*, o maestro e musicólogo Mozart de Araújo foi logo contar suas impressões ao colega Hermínio Bello de Carvalho. “Lembro-me de seu encantamento por Clementina, me advertindo para a importância dela como portadora de bens culturais e folclóricos que se extinguiriam caso não a registrássemos, como aprendera com Mário [de Andrade, poeta, mentor de Mozart]”, explica Hermínio no artigo “Clementina: uma nova estética”, publicado décadas mais tarde. “O registro fonográfico do lundu “Bate canela” recuperava, segundo ele, um valor patrimonial inestimável.”

Mozart era, na delegação brasileira de Dacar, um dos responsáveis pela curadoria artística para o Fesman. Nascido José Mozart de Araújo, em Campo Grande, no Ceará, ele partiu para o Rio de Janeiro em 1928 para estudar medicina e começou a frequentar o meio artístico até se tornar pesquisador musical. Assim, abandonou a medicina e passou a ocupar cargos públicos sempre ligados à música: foi vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira; presidente do Clube do Choro; membro da Academia Brasileira de Música, e vice-presidente do Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Em 1966, Mozart fora designado pelo departamento cultural do Itamaraty para selecionar os artistas que participariam do festival em Dacar. Na empreitada, contou com a ajuda do ator, jornalista e escritor Haroldo Costa que, à época, dava os primeiros passos na carreira de produtor cultural – até então, havia atuado em algumas peças de teatro, como *Orfeu da Conceição*, em 1956, a convite de Vinicius de Moraes.

Mozart e Haroldo convocaram uma equipe de negros que se destacavam nas atividades culturais pelo país. Um dos primeiros nomes ventilados foi o de Clementina. “Era uma cantora que, naquele tempo, representava uma tendência importante na música popular brasileira, que eram os cânticos de trabalho e o samba no seu estágio inicial”, pontua Haroldo Costa. Além de Quélé, seu marido Albino Pé Grande, Heitor dos Prazeres, Ataulfo Alves, Raul de Barros, Olga do Alaketu, Paulinho da Viola e Elton Medeiros fizeram parte do time. Albino destoava dos demais por não ter formação musical, mas

se juntou ao grupo para acompanhar a esposa, fazendo a percussão com a mão. “Afinal, como é que você marca o tempo em canções de candomblé? É batendo palma. E ele tinha uma mão enorme”, explica Elton Medeiros, que também acompanhou a partideira nos atabaques. Findada a controvérsia com o embaixador do Senegal que queria vetar a participação de artistas brancos, Elizeth Cardoso, A Divina, era outra que estava confirmada para viajar com a equipe do Brasil.

Representando a capoeira, arte genuinamente brasileira, os mestres Pastinha, Gato e Camafeu de Oxóssi também embarcaram rumo ao Senegal. Vicente Joaquim Ferreira, o mestre Pastinha, era, na época, o grande responsável por transformar a capoeira em arte. Tornou-se rapidamente reconhecido no meio artístico e sua participação em Dacar foi a materialização de um desejo antigo: mostrar a capoeira afro-brasileira para africano ver. O feito viria a ganhar os jornais e ser eternizado na voz de Caetano Veloso na canção “Triste Bahia” pelos versos: “Pastinha já foi à África/ pra mostrar capoeira do Brasil”. Já Camafeu de Oxóssi, ou Ápio Patrocínio da Conceição, como era seu nome, se notabilizou como mestre em capoeira, exímio tocador de berimbau, cantador e compositor de cantigas, chulas e sambas. Com seu grupo, apresentou-se em Dacar para encantar o público senegalês.

Com a comitiva praticamente definida, faltava ainda um jornalista para registrar o festival sob a chancela do governo. Sérgio Cabral, que em 1966 trabalhava na *Folha de S.Paulo*, foi cogitado pelo Itamaraty para cobrir o evento, mas a escolha final seria realizada entre os próprios jornalistas, colegas de Cabral. No fim, ele acabou mesmo eleito, em função de seu alto envolvimento com o samba. “O ministro [Juracy Magalhães, das Relações Exteriores] me fez o convite, mas dois meses depois disse: ‘Fui ver sua ficha no SMI [Serviço Militar de Inteligência, atual Abin – Agência Brasileira de Inteligência] e você está mais sujo do que pau de galinheiro!’”, conta o jornalista carioca, acrescentando que só compôs a equipe porque o ministro teria dito que “palavra de rei não volta atrás” e, como ele já havia efetuado o convite, Cabral pôde viajar.

Do elenco de *Rosa de Ouro*, só Clementina de Jesus, Paulinho da Viola e Elton Medeiros estiveram no Senegal. Não foram convidados Anescarzinho

do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Nelson Sargento (“Não fui chamado não sei bem por quê”, queixa-se Sargento). Hermínio Bello de Carvalho também ficou de fora. O poeta e compositor já havia preparado a mala quando foi notificado que sua vaga na comitiva seria repassada a um filho de diplomata. Resignado, Hermínio tratou de cuidar de sua peça *João-Amor e Maria*, que estava prestes a estreiar no Rio de Janeiro.

Comprometido com a recuperação dos valores característicos da cultura negra, o I Festival de Artes Negras teve sua cerimônia de abertura no dia 1º de abril e encerramento em 24 de abril de 1966. Patrocinado pelo governo do Senegal e pela ONU, cada uma das 37 delegações de países se incumbiu de mandar o que tinha de mais precioso em termos de artes negras. A equipe norte-americana, por exemplo, levou o coreógrafo Alvin Ailey e a lenda do jazz Duke Ellington.

A participação dos brasileiros em Dacar foi aguardada com muito entusiasmo e cuidadosamente preparada pela comitiva com meses de antecedência. De acordo com a revista *Afro-Ásia*, da UFBA, cuja edição de 1966 trazia um balanço da viagem,

os representantes brasileiros haviam tomado a decisão de demonstrar em Dacar a sobrevivência da cultura africana no Brasil e sua transformação dentro do novo contexto. Foram excluídas, deliberadamente, as manifestações artísticas e as danças rituais que, transplantadas da África para o Brasil, guardam fortes características africanas e resistem, de algum modo, à assimilação e à integração. Pretendeu-se, assim, dar uma ideia de como o Brasil, a partir das raízes africanas da sua cultura, pode criar uma maneira própria de expressar-se, sem desmentir ou negar as suas origens.

Em meio a tantos preparativos, o jornalista Sérgio Cabral tratou de levar Quelé e Elizeth para conhecer um pouco da cultura senegalesa. As duas cantoras foram em rodas de música, dança e demais manifestações culturais. Em uma delas, Clementina conta que viu uma cora – instrumento senegalês semelhante a uma harpa – e se encantou. “A Elizeth pegou o instrumento e quis tirar uma foto. Mas o rapaz que estava vendendo quis o dinheiro e

nós dissemos a ele que só estávamos olhando. Não quero nem me lembrar como que aqueles crioulos ficaram.” Quelé acabou comprando a cora e deu de presente para Hermínio, que infelizmente não estava presente. “Levei a cora para meu filho.”

As apresentações oficiais de cada país eram feitas em um ambiente fechado, o Théâtre National Daniel Sorano. Outros shows aconteciam em um estádio de futebol, o L’Amitié, que, posteriormente, foi reformado e atualmente leva o nome do ex-presidente do país e idealizador do festival, Léopold Sédar Senghor, com espaço para 10 mil pessoas. Logo, eram dois tipos completamente diferentes de público, e a delegação brasileira sentiu isso na pele.

As apresentações de samba foram divididas em três fases: primitiva, clássica e moderna. Clementina, Ataulfo Alves e Elizeth Cardoso interpretaram as canções “Jura”, “Ai, io-iô” e “Promessa”, representando a fase primitiva; na parte clássica, “Conversa de botequim”, “X do problema”, “Aquarela do Brasil”, “No rancho fundo”, “Serra da boa esperança” e “Chiquita bacana”; e, na moderna, “Canto de ossanha”, “Acalanto” e “Saudades da Bahia”.

No ambiente mais formal, o Théâtre Daniel Sorano, Elizeth Cardoso foi o grande destaque. A apresentação aconteceu no dia 18 de abril. Já no estádio de futebol, em 20 de abril de 1966, apresentando-se para o “povão”, Sérgio Cabral não teve dúvida: Clementina foi ovacionada, sem dar chances para Elizeth. “No teatro, o maior sucesso brasileiro eu diria que foi a Elizeth Cardoso. Agora no estádio, eu nunca vi igual. E olha que isso aconteceu há muito tempo. Eu falo e fico emocionado”, diz, entre pausas. “Você não pode imaginar o que foi Clementina de Jesus naquele estádio lotado de africanos [...] de todos os países. Era a noção de que uma deusa pintou por lá. E eu fico até com vontade de chorar porque é realmente emocionante.”

Paulinho da Viola faz coro:

Ela cantou em um estádio de futebol que só tinha luz no palco onde a gente estava tocando. De resto, nós não enxergávamos nada, não tinha luz. Só quem estava na plateia conseguia nos ver. E ela foi ovacionada cantando aquelas curimas e aquelas coisas todas. Foi uma grande festa.

De acordo com Elton Medeiros, até Elizeth se rendeu ao êxito irrepreensível da colega. “Clementina teve que voltar ao palco cinco vezes. A Elizeth Cardoso, que fechava o show, tremia vendo aquilo. Quando a Quelé voltou pela quinta vez, A Divina disse: ‘O que é que eu vou fazer aí?’”

Para o sambista, o apelo de ver uma negra, à imagem e semelhança dos senegaleses, cantando jongos e curimas e se vestindo como uma autêntica africana fazia ofuscar o sucesso de todos os outros artistas da delegação. “Era Clementina, negra, cantando com atabaques, e a Elizeth cantando com piano, baixo, bateria. Não tinha nada a ver. O povo pedia bis, queria ver a Clementina”, resume Elton.

O show apoteótico terminava com a partideira tentando conciliar a multidão de senegaleses que invadia a pista para segurá-la. Um depoimento histórico de Sérgio Cabral, único jornalista brasileiro a presenciar o festival, resume com precisão a adoração dos africanos por Clementina de Jesus: “Ela dizia: ‘Que Nossa Senhora da Conceição olhe por vocês.’” Tive impressão, naquele momento, de que Nossa Senhora da Conceição era ela.

NA TERRA DE SARTRE

“Fui à África e voltei de lá para o Rio. Vim refazer meu guarda-roupa para voltar a Cannes, na França, e me apresentar num festival de cinema. Foi tudo muito bom, cantei aquelas coisas que sempre canto e estava no mesmo andar do meu apartamento aquela mulher, a mais bonita do mundo... como é mesmo o nome dela? A Sophia Loren, não é? Eu vi que ela é mesmo muito bonita, mas é bruta, sabe? Ela tarraco, tarraco, tarraco, tratava assim mesmo o marido.”

CLEMENTINA DE JESUS

Na volta ao Brasil, Clementina de Jesus praticamente não precisou desfazer as malas. Para alguém que nunca havia posto os pés em um avião, uma viagem internacional já era uma façanha, mas e o que dizer de duas viagens, ainda mais em um intervalo tão pequeno e com uma carreira que ainda engatinhava profissionalmente?

Depois de representar as artes negras brasileiras na África, a nova empreitada além-mar daquela partideira da Igreja de Nossa Senhora da Glória teria a ver com as telas do cinema. Clementina viu seu caminho cruzar com a sétima arte justamente em um dos períodos de maior inventividade do cinema brasileiro. Em 1966, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, adaptação do cineasta Roberto Santos a partir do conto homônimo, presente no livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, concorria à Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival de Cannes e um dos mais importantes do cinema mundial, buscando repetir a façanha de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, que ganhara o título quatro anos antes, sendo a primeira (e até os dias atuais, única) produção inteiramente brasileira a conquistar Cannes. Para anteceder a exibição de *A hora e a vez de Augusto Matraga* na noite de encerramento do festival, uma equipe de artistas brasileiros, nos mesmos moldes de Dacar, foi chamada para tocar no Palácio dos Festivais de Cannes, no dia 18 de maio de 1966. Clementina de Jesus estava entre eles.

Era a época do Cinema Novo no Brasil, de filmes mais baratos e menos sofisticados, mas também mais realistas, inventivos, orgânicos, de inspiração no neorrealismo italiano e na *nouvelle vague* francesa. Seus principais cineastas, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, buscavam do Estado leis que garantissem não só a produção cinematográfica como também a distribuição e exibição dos filmes. Roberto Santos não era um expoente do movimento, mas aprendeu com os cineastas do Cinema Novo, sobretudo com Nelson, de quem foi assistente, a viabilizar a película a partir de suporte estatal. Assim, *A hora e a vez de Augusto Matraga* conseguiu o endosso da Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (Caic), criada em 1963, no antigo estado da Guanabara, e se transformou em realidade.

Na França, o filme foi recebido com frieza pelos jornalistas e críticos que assistiram à sessão especial, ouvindo-se apenas alguns assovios e tímidos aplausos ao fim da exibição, de acordo com os jornais da época. Ao *Correio da Manhã*, o diretor Roberto Santos atribuiu o pouco sucesso do filme à má tradução do texto e das canções do português para o francês. Um ano mais tarde, o crítico português Novais Teixeira diria que, na realidade, *Augusto Matraga* “foi o mais importante filme que o Brasil já enviou para um festival”.

O produtor musical Guilherme Araújo concebeu a ideia do show brasileiro em Cannes e Haroldo Costa dirigiu a apresentação que, por coincidência, acontecia no aniversário de vinte anos do festival. Mais uma vez, Clementina de Jesus e Elizeth Cardoso foram selecionadas e estavam juntas na comitiva, com Paulinho da Viola e Elton Medeiros nos atabaques. Em relação a Dacar, as novidades eram o cantor Wilson Simonal, o Zimbo Trio, o passista Joni e as irmãs Marinho completando a equipe, que estava sob a chefia do cronista Mário Cabral.

Ansiosa para vivenciar a experiência, Quelé já se aprontou no dia 14 de maio, uma vez que a viagem fora antecipada para permitir o início imediato dos ensaios. A cantora tratou de levar uma pequena mala de mão, e um saco. “O saco é de feijão, para não me acontecer o que aconteceu em Dacar, onde o ragu era um bocado defeituoso”, relatou Clementina em entrevista ao semanal *O Cruzeiro*. “Chegamos lá [em Paris], duas mocinhas uniformizadas vieram me buscar, ‘Clementina de Jesus, me acompanhe’. O carro era mais bonito do que esse daqui do Itamaraty, o chofer usava luva.”

Com todo o planejamento seguido à risca, a apresentação brasileira foi mesmo um sucesso e Quelé, a exemplo do que ocorreu em Dacar, seria mais uma vez ovacionada em terras estrangeiras, “[...] ocasião em que Clementina foi chamada à cena várias vezes”, reportou a edição do *Jornal do Brasil* do dia 24 de maio daquele ano. Anos depois, a sambista descreveria assim o palco do Palácio dos Festivais de Cannes ao jornal *O Globo*. “Eu usava uma baiana verde-rosa da Mangueira, e o palco estava todo enfeitado de hortênsias cor-de-rosa, com folhas verdes, enormes. Aí, foi aquela água.” O poeta brasileiro Vinicius de Moraes era membro do júri, que naquele ano foi presidido pela atriz Sophia Loren, vinda diretamente de Londres, onde filmava com Marlon Brando as últimas sequências de *A condessa de Hong Kong*, sob direção de Charlie Chaplin.

Em Cannes, Clementina e Albino Pé Grande ficaram em um hotel cinco estrelas. Em depoimento ao MIS-RJ, Mário Cabral descreveu assim a chegada:

Clementina chega comigo, em um domingo de sol. Recebida como uma rainha, com batedores, com recepcionistas, e vai para o hotel fabuloso; recebida

por um porteiro com luvas, que, no Brasil, seria um senador. Levou Clementina para o andar, e abriu as janelas fabulosas: “Madame!” Aquela praia lindíssima, civilizada. E essa mesma Clementina, no ano anterior, naquele barraco, agora, recebida como rainha.

Após o derradeiro show, ela, Albino Pé Grande, Paulinho e Elton resolveram esticar a estada na terra de Jean-Paul Sartre e Napoleão. E o brilho de Quelé também cintilou longe dos palcos do festival de cinema, conforme conta o produtor Haroldo Costa. “Eu estava no bar do hotel Majestic, em Paris, quando Clementina, acompanhada por seu marido, cantou para o jornalista e escritor francês Michel Simon. Foi nessa ocasião que ela fez a ‘Marselhesa’”, relata. A interpretação da “Marselhesa” (“La Marseillaise”), o hino nacional da França, “encantou até o general”, brinca Sérgio Cabral, em referência ao presidente francês da época, o general Charles de Gaulle.

Quelé detalhou: “Eu cheguei cantando uma batucada na brincadeira, o francês [Michel Simon] estava tomando um uísque e falou: ‘Cante uma canção brasileira.’ Cantei o nosso hino brasileiro e disse: ‘Também sei cantar a ‘Marselhesa’, o hino de vocês, em português.’” Seu carisma era tão grande que em pouco tempo em solo francês foi requisitada para participar de programas de televisão e de rádio, como o de Michel Simon, *Aquarelles du Brésil*, na Radiodifusão Francesa (hoje Radio France Internationale).

Anos depois, em 1971, Clementina explicaria em entrevista ao jornal *City News*, de São Paulo, de onde vinha o conhecimento do hino francês. Revelou que sua professora dos tempos de Jacarepaguá, na juventude, lhe ensinava os hinos de vários países: o americano, o inglês, o espanhol, o italiano e, claro, o francês. E ainda questionou a reportagem: “Você pensa que crioula só aprende ponto de Iemanjá?”

Em Paris, aproveitaram a passagem para reencontrar um velho amigo: Turíbio Santos, violonista que também participou de *O Menestrel*, em 1964, e já estava há um ano na França quando os brasileiros desembarcaram no país. Ele havia ganhado uma bolsa de estudos ao vencer um concurso internacional de violão promovido pela Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), ou Departamento de Radiodifusão e Televisão Francesa. Enquanto

ciceroneava os companheiros brasileiros na capital francesa, Turíbio conta ter ficado encantado com o que ele chama de “sensibilidade de artista” que Clementina tinha:

Eu fui buscá-la em um hotel perto da Champs-Élysées e, passeando por Paris, ela me surpreendia fazendo comentários, observações lindíssimas sobre a arquitetura da cidade, com esse olho que ela tem, essa sensibilidade de artista. Uma vez, durante passeio de barco no rio Sena, você consegue ver a Catedral de Notre-Dame cheio de trepadeira descendo, né? Aí, Clementina disse: “Olha que coisa linda, parece a catedral chorando em cima do rio.” Fiquei encantado com essas imagens poéticas dela, coisa belíssima.

Diante de novos ambientes, ela relata dificuldades para se alimentar no hotel em que estava hospedada:

Turíbio foi lá buscar a gente pra almoçar. Ele ensinou o mostruário de comidas, escolhe aquilo, aquilo e aquilo e sai tudo quentinho. Almoçamos e fomos embora, e depois no outro dia estava só eu e Albino. Pensei: “Onde é o negócio da comida?” Sentia cheiro da comida, mas não tinha nada. Perguntar não adianta nada pra eles. Fui no cara da esquina e aí reconhecemos o lugar. Tornei a espiar e quando vi era lá mesmo. Todos na fila com o prato na mão. Entrei e comemos.

Sua espontaneidade não mudava mesmo quando cruzava com gente ilustre. Um dia, na França, ela esbarrou com Sophia Loren durante o festival de cinema e, ao vê-la, reagiu abraçando-a amiúde e tentando engatar uma conversa – em português – com a ganhadora do Oscar de melhor atriz de 1961. “Você é linda, minha filha, você é linda”, repetia Clementina, sem se fazer entender pela atriz italiana. Elton Medeiros, que viu aquilo de perto, conta: “Sophia ficou encantada com Clementina e mandou um buquê de flores para ela. Elas iam se entendendo meio em espanhol, do jeito delas, e começaram a mandar flores uma para a outra.” Conta-se que Sophia Loren gostou tanto daquela cantora brasileira que passou a se referir a ela como “Mamma”.

Na volta ao Brasil, mais histórias: Clementina disse ao jornal *Correio da Manhã* que “não conseguia entender nada” do que se falava na França, e emendou: “Você pensa que eles falam assim, certo, igual aqui? Que nada! É tudo enrolado. Não conversam, não, minha filha! Ficam só resmungando: *Mnhum, mnhum*. Passam um pelo outro: *Mnhum, mnhum!* Parece que estão brigando!”

Causos à parte, Clementina de Jesus era, em cima dos palcos, exatamente aquilo o que dela se esperava: uma cantora extremamente competente, profissional e com uma capacidade sem igual de arrebatat multidões. Sobre os shows, seja no Brasil, no Senegal ou na França, o jornalista Sérgio Cabral conta que nunca viu ninguém fazer o que Quelé fazia – e “olha que eu trabalho nisso há mais de meio século”, ele avisa, rindo. “Nem Elvis Presley, nem Frank Sinatra, nem os Beatles. Nunca vi nenhum artista fazer um sucesso tão *caliente*, tão amoroso quanto aquele. Nunca vi.”

9.

ENTRE JONGOS, CURIMAS E PARTIDOS

“A sorte é que Clementina não representa só a formidável memória africana, o seu talento incomparável, sua presença santa e pagã. Clementina representa o reencontro [...] com nosso chão, com nosso passado, com nossa senzala, com a nossa verdadeira história. Aquela que inclui e honra a avó africana.”

TURÍBIO SANTOS, VIOLONISTA

Das louças do Grajaú à sofisticação do palácio de Cannes. Das cantorias ao pé da Igreja da Glória ao show apoteótico no estádio de futebol de Dacar. Tudo mudou para Clementina de Jesus em tão pouco tempo. Animada pelo sucesso que vivenciou fora do Brasil, ela queria continuar cantando profissionalmente, e para isso contava com a ajuda de seu descobridor, produtor, conselheiro e amigo de todas as horas Hermínio Bello de Carvalho.

De volta ao Rio de Janeiro, no entanto, a realidade era difícil e os dias de requinte no hotel Majestic em Paris ficaram rapidamente para trás. O verão de 1966 foi marcado por temporais violentos que atingiram em cheio a ex-capital do Brasil, causando estrago nas regiões mais pobres da cidade e matando dezenas de pessoas em deslizamentos de terra. O morro da Mangueira, onde Clementina conheceu seu marido Albino e grandes parceiros de samba, foi um dos locais mais castigados pelas chuvas. Dois sambistas mangueirenses, o compositor Padeirinho e o ritmista Balalaica, tiveram suas casas destruídas e contaram com a ajuda da produtora cultural Tereza Aragão, que promoveu um show beneficente no Teatro Opinião, em Copacabana, com renda

inteiramente destinada à dupla. A apresentação contava com o consagrado cantor Billy Blanco e com o novato Paulinho da Viola, e deu início a uma programação fixa que foi mantida por muitos anos. Segunda-feira era dia de samba no Teatro Opinião.

Depois de acompanhar de longe a jornada memorável de Quelé no Senegal e na França, a intenção de Hermínio era continuar o trabalho que tinha em mãos. Ele começou a produzir o primeiro disco solo de Clementina de Jesus, que viria a ser lançado em agosto de 1966 pela gravadora Odeon. Aproveitando o entusiasmo gerado pelo disco *Rosa de ouro*, o produtor não perdeu tempo e se colocou à disposição para escolher o repertório do LP e encabeçar aquele projeto.

Nos estúdios da Odeon, um time de primeiro nível foi recrutado. Para começar, o maestro Nelsinho assumiu a assistência musical. Os lendários Canhoto, no cavaquinho, Dino Sete Cordas e Meira, nos violões, e Luiz Marinho, no contrabaixo, se incumbiram dos instrumentos de corda. Já na percussão, foram escalados Elton Medeiros, no pandeiro, Jorge Arena, nos atabaques, na caixa e no bombo, Marçal, na cuíca e no pandeiro, e Ary Dalton, orquestrando o tamborim.

Rico em sambas de partido-alto, *Clementina de Jesus*, o álbum, também contou com jongos e curimas, além de uma moda mineira e um canto de pastorinhas. Sambas conhecidos, como “Orgulho, hipocrisia”, de Paulo da Portela, “Garças pardas”, de Cartola e Zé da Zilda, “Esta melodia”, de Bubu e Jamelão, e “Barracão é seu”, com a participação de João da Gente, sambista reconhecido em Oswaldo Cruz, foram incluídos no repertório. Foram apenas 28 minutos de música, o suficiente para Hermínio se derreter em elogios pela primeira gravação solo de sua Mãe Quelé:

Não tenho por que disfarçar o orgulho de havê-la revelado ao público. Igual a Pastora Pavón e a Ma Rainey ou Bessie Smith, Clementina de Jesus tem um papel histórico em nossa música. Ela é igualmente um gênio do canto popular, com aquele “poder misterioso que todos sentem, mas que nenhum filósofo explica” – e cito Goethe para justificar o quanto é difícil analisá-la. E aqueles “sons negros”, aduzidos por Garcia Lorca, são a tônica na arte da

partideira. Nessa arte repousa um primitivismo de raízes fetichistas que, de resto, demarcam toda e qualquer expressão solidamente brasileira. Como não reconhecer na arte vegetalmente pura de Clementina a síntese de nosso próprio processo musical? Mário de Andrade e Villa-Lobos pensariam assim, estou certo.

Durante a produção, entender a origem dos cantos ancestrais que colocavam um tempero diferente no álbum *Clementina de Jesus* era o desafio de Hermínio Bello de Carvalho. Naquele mesmo ano, o poeta e produtor musical ministrou o seminário *Clementina, uma análise*, a convite do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no Centro de Estudos e Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. O objetivo era debater a bagagem cultural daquela cantora recém-descoberta e a riqueza do seu repertório. Vinte anos antes, o conferencista da mesma Escola Nacional de Música havia sido o lendário poeta Mário de Andrade, que, assim como Hermínio, também compartilhara a experiência de descobrir uma joia rara da música, totalmente desconhecida do grande público, o catador de coco potiguar Chico Antônio, cujas aventuras ele registraria mais tarde em seu diário *O turista aprendiz*. Hermínio estava ali, como estivera Mário de Andrade, praticamente homologando uma descoberta musical que fizera, mostrando que Clementina de Jesus era um patrimônio imaterial da música brasileira.

Durante o processo de gravação do LP, a riqueza musical da partideira de Valença incentivava o produtor a extrair da artista suas especialidades: a improvisação e o apego à oralidade. Assim era a primeira faixa do álbum, “Piedade”, um partido-alto de domínio público:

Piedade, oh (piedade)
Tem piedade, oh mãe de Deus (piedade)
Nossa Senhora da Penha (piedade)
Que altura foi morar (piedade)
Naquele lugar tão alto (piedade)
Freguesia de Irajá (piedade)

Piedade, oh (piedade)
Tem piedade, oh mãe de Deus (piedade)
Nossa Senhora da Penha (piedade)
É madrinha de João (piedade)
Eu também sou afilhada (piedade)
Da Virgem da Conceição (piedade)

Na edição final, a faixa acaba em *fade out* com Quelé ainda versando e Paulinho da Viola e João da Gente puxando o partido inteiro nas palmas. Mesmo identificado como partido-alto, Hermínio lança uma dúvida no texto do encarte: “Ismael Silva discorda de alguns desses pontos de vista: no seu entender, ‘Piedade’ é mais batucada do que partido. Este, de certa forma, se aproxima, nos moldes antigos, da chula raiada, em que se improvisava nas cordas, partindo de um tema vocal.”

No livro *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*, há uma explicação comparativa entre batucada e partido-alto:

A batucada era essencialmente uma melodia simples, em que se inseria um refrão vocal improvisado ou tradicional, mero pretexto para suporte rítmico. No meio da roda plantava-se um batuqueiro, à espera do ataque do outro. Partido-alto também não tinha letra. Era só nas palmas e nas cordas.

A canção “Piedade” era apenas uma pequena amostragem do espetáculo que Clementina e João da Gente proporcionariam no estúdio. “Barracão é seu”, terceira faixa do LP, também contava com as vozes dos sambistas improvisando – 16 improvisos, ao todo – e, mais do que isso, realçava outra característica marcante do partido-alto: o desafio. No verso abaixo, João começa a provocação. De forma bem-humorada, ele ironiza o fato de Clementina ter deixado a Portela para frequentar a Mangueira, levada por seu marido Albino Pé Grande no fim da década de 1930:

Eu sou João da Gente
Não nego o meu natural

Eu defendo a Portela
No dia de carnaval

Ela responde improvisando com o nome da Mangueira, porém comete o que Hermínio chama de “tombo” ao tentar rimar “devagar” com “saudar-me”:

Sou a mana Clementina
Conhecida devagar
Oi lá em Mangueira
Todo mundo quer saudar-me.

João da Gente assim retruca:

Quem não pode não intima
Deixa quem pode intimidar
Quem não pode na carreira
Vai andando devagar.

Ainda em “Barracão é seu”, a seguinte quadra é cantada por João da Gente:

Eu queria ser balaio
Da colheita do café
Para andar dependurado
Na cintura da mulher.

Esses eram, na verdade, versos tradicionais da região cafeeira do estado de São Paulo, e já haviam figurado na marcha “Braço de cera”, de Nestor Brândão, lançada na festa da Penha em 1926 e recebida com grande sucesso no carnaval do ano seguinte, de acordo com o livro *A música popular no romance brasileiro, vol. II*.

Hermínio encantou-se com o entrosamento quase perfeito entre Quelé e João da Gente, este uma figura quase tão peculiar quanto a sua parceira de improviso. João Rodrigues de Souza, o João da Gente, vivia há muito tempo

afastado dos estúdios, segundo ele, desde a gravação na extinta Brunswick com Paulo da Portela. Paulo tinha um grupo chamado Regional da Portela, que jamais foi a estúdio. O fundador da escola de samba, no entanto, teve sua voz eternizada em gravação pela primeira e única vez com Heitor dos Prazeres em 1930, registrando três músicas (“Tia Chimba”, “Vou te abandonar” e “Trapaiada”) em nome do Grupo dos Prazeres.

De acordo com o volume 48 (*Donga e os primitivos*) da coleção *História da música popular brasileira*, lançada pela editora Abril Cultural em 1972, as gravações em questão estão identificadas apenas com P. Oliveira (ou seja, Paulo da Portela) como intérprete, sem citar a participação de João da Gente, apesar de ele reivindicar participação nas músicas – como era sua especialidade, ele pode ter participado como ritmista durante as sessões. Mais tarde, em 1940, Paulo também formou o Grupo Carioca, mas sem João da Gente entre os integrantes.

Notório contador de histórias, João da Gente argumentava que vivia longe dos estúdios por puro boicote das gravadoras, até finalmente participar de um álbum, o de Clementina, como convidado especial. Bastante ativo na Portela na década de 1920, ele foi a grande voz da escola naquela época ao lado de nomes como Ventura e Alcides.

João é, ainda, compositor de canções jamais registradas em estúdio, como “Quisera te perdoar”, “Nunca mais pensarei na orgia” e “Ora chove e molha a flor”, a última um samba em parceria com Antônio Caetano. Ele também assina a composição vencedora de um concurso de samba organizado pelo cronista, sambista e pai de santo José Espinguela em 1927, “A tristeza me persegue”, uma parceria com Heitor dos Prazeres.

No encarte do disco, Hermínio conta por que deixou “Barracão é seu” fluir por mais tempo. “Não foi à toa que deixamos a faixa agir quase sete minutos, tal o ânimo despertado pelos improvisos de João e Clementina, e que acabou contagiando a todos.”

Ânimo este que foi estimulado com boas doses de uísque nacional, cuja marca, conta Hermínio, “deveria constar da ficha técnica [do álbum] de tal forma que motivou a euforia bastante visível nas faixas do LP”.

Já na canção “Tute de madame”, o entusiasmo é tamanho que é possível ouvir no meio da gravação a voz de João da Gente dizendo, em êxtase: “Muito

belo, muito belo.” A música é de autoria desconhecida, mas guarda enorme semelhança com o samba “Sá Colombina”, de Patrício Teixeira, gravado em 1932, cujo refrão, “*É tute de madame, é tute de madame/ Je ne sais pas, monsieur*”, é praticamente o mesmo da canção gravada por Quelé.

Na nona faixa de *Clementina de Jesus*, o que era samba ritmado, da *belle époque* brasileira, ganha mais velocidade e torna-se uma batucada. Ela repete “É tute de madame” nos versos e, no fim da canção, inclui a frase “*Je sais pas, monsieur*”, sem o termo *ne*, que, quando empregado junto com *pas*, determina se uma sentença é negativa na língua francesa. No encarte, “Tute de madame” consta como música “tradicional”, embora a semelhança com o samba de Patrício Teixeira nos leve a crer que Clementina o incorporou ao repertório pessoal ao ouvir os versos em algum carnaval de tempos remotos.

Mas controvérsia a respeito da autoria de uma música aconteceu, mesmo, com “Orgulho, hipocrisia”, a quinta faixa do LP, composição atribuída a Paulo da Portela. Gravado pela primeira vez em 1931, pelo cantor Mário Reis, o samba na realidade tinha outro nome: “Quem espera sempre alcança.” Conhecido como bacharel do samba, Mário Reis gravou grandes nomes do samba, como Noel Rosa, Sinhô, Lamartine Babo e Ismael Silva, além do já citado Paulo da Portela. Filho da elite carioca, Mário admitiria certa vez que jamais subiu em um morro, de acordo com a biografia *Mário Reis: o fino do samba*. O cantor inovou e quebrou paradigmas com seu canto simples, de jeito manso e sincopado, em contraposição às vozes impostadas, com vibratos, dos grandes intérpretes da era do rádio.

Hermínio Bello de Carvalho desconhecia a música e só mais tarde veio a descobrir que a versão que Clementina apresentara possuía letra incompleta e alterada. Da composição original, a intérprete conhecia apenas a primeira parte. Para completar a canção, Hermínio, meio de improviso, papel e caneta em mãos, criou os seguintes versos:

A vida mal vivida é ilusão
Vaidade nunca fez bem a ninguém
É tudo hipocrisia, orgulho e nada mais
A vida que passou não volto atrás

O certo é que o produtor não quis os louros da composição e deixou que ela fosse registrada como de autoria de Paulo da Portela mesmo. Em 2001, no álbum em homenagem à velha guarda da Portela, a música, no entanto, aparece idêntica à versão de Mário Reis, gravada em 1931.

Orgulho, hipocrisia, vaidade e nada mais
são coisas que em menos de um segundo se desfazem
o mundo é mesmo assim, cheio de ilusão
hás de te convencer, meu coração

não sei por que tu és tão orgulhosa
por isso muito ainda há de chorar
pois na verdade és bela e formosa
mas um dia a formosura há de te abandonar
ainda tenho alguma esperança
que um dia há de perder a pretensão
por isso eu digo quem espera sempre alcança
e mais tarde há de ver quem é que tem razão

Além de “Orgulho, hipocrisia”, outro samba de Paulo da Portela também foi selecionado para compor o álbum. Trata-se de “Coleção de passarinhos”, uma homenagem aos amigos sambistas do compositor, comparando-os a passarinhos. Dois deles, Lino e Bernardo, marcaram a vida tanto de Paulo como de Clementina:

Quiseram me comprar
eu não vendi
uma linda coleção de passarinhos
Bernardo é gaturamo
Aurélio é rouxinol
Lino é o canário
Mano Rubens, curió

Cada um tinha sua história no samba. O pássaro gaturamo era o bamba Bernardo Mãozinha do Estácio, que desfilou com Clementina no bloco Moreninha de Campinas, na década de 1920, e de quem Quelé viria a gravar a canção “Tua sina em gente da antiga”, de 1968. Já Canário era Heitor dos Prazeres, ou Lino, seu apelido de infância, figura também conhecida de Clementina, que ensaiava suas pastoras nos tempos de Madureira.

O Rouxinol era Aurélio Gomes, cantor, compositor e um dos fundadores da Deixa Falar, primeira escola de samba do Rio, e que teve muito contato com os lendários Donga e Ismael Silva. Por fim, Curió era Mano Rubens, ou Rubem Barcelos, fundador da Deixa Falar assim como Aurélio, mas que acabou morrendo de tuberculose antes mesmo de ver sua escola desfilar pela primeira vez.

Até mesmo Cartola acabou se envolvendo com o álbum de estreia de Clementina. Uma das faixas do LP, “Garças pardas”, era composição do sambista Zé da Zilda, mas faltava uma segunda parte, nunca feita por Zé, que faleceu muitos anos antes, em 1954. Para resolver isso, Hermínio Bello de Carvalho pediu a Cartola que compusesse o restante da canção. Cartola não lhe negou ajuda: estava ainda retomando sua carreira na música, após um longo tempo no ostracismo, até o famoso encontro com o cronista Sérgio Porto que o devolveu ao samba.

Nem sempre era Clementina de Jesus quem roubava a cena em seu álbum de estreia. Em “Esta melodia”, o produtor chama atenção para “a linda voz de Paulinho da Viola no breque da virada do samba”. Composição de Bubu da Portela e Jamelão da Mangueira, a canção seria, décadas mais tarde, regravada por diversos nomes, desde a velha guarda da Portela a Marisa Monte, passando por Zeca Pagodinho e outros.

Entre jongos, curimas e partidos que Clementina mostrara a Hermínio, havia ainda cantos entoados nos cortejos em que participava como pastorinha na adolescência. Um deles resultou na faixa “Vinde, vinde, companheiros”, a última do LP. Para esse arranjo, os músicos observaram a sonoridade dos “ternos” (ou coletivos) de tocadores que saíam acompanhando os agrupamentos.

O LP *Clementina de Jesus* tinha sambas, cantos de pastorinhas e batucadas, mas não poderia deixar de lado as valiosas cantigas que Quelé

carregava na memória da infância, um dos grandes encantos da artista desde o momento em que foi descoberta e alçada ao sucesso. Foi o caso da moda mineira “Tava dormindo”, na qual Quelé entra à capela nessa toada que aprendeu com o pai, seu Paulo Baptista. “Clementina canta ‘variado’ em vez de ‘variando’, que é o certo, e poeticamente mais forte”, registrou Hermínio no texto do encarte.

Já o jongo “Cangoma me chamou” remete ao tempo em que a partideira assistia à mãe cantar às margens do córrego em Valença, terra natal da família. Para a gravação, foram colocados dois atabaques tocados por Elton Medeiros e Paulinho da Viola, marcando o ritmo característico do jongo.

Clementina de Jesus foi lançado no mês de agosto daquele ano. A diversidade musical e a abordagem de temas folclóricos foram exaltadas pela imprensa logo após o lançamento. “O LP de Clementina de Jesus se situa entre as coisas mais sérias que já se fez em matéria de música popular em todos os tempos”, pontuou o jornalista Juvenal Portella, em sua coluna “Discos Populares”, no *Jornal do Brasil*, em 17 de agosto de 1966. Um mês depois, em 15 de setembro, foi a vez do crítico Silvio Túlio Cardoso escrever no *Diário da Noite* que “a variedade [de músicas inéditas] conferiu ao disco a qualidade de uma verdadeira antologia de nossa música popular tradicional”. Portella, no entanto, fez críticas pontuais à produção, apontando uma deficiência ligada ao som, que, segundo ele, “é bastante ruim, com cortes infelizes que chegam, em certas passagens, a prejudicar o trabalho artístico”.

Com o álbum praticamente pronto, Clementina foi a Brasília se apresentar no I Seminário Internacional sobre Apartheid, realizado pela ONU, entre os dias 23 de agosto e 5 de setembro de 1966. Cerca de trinta países, entre eles Rússia, Estados Unidos, Inglaterra, França, África do Sul e várias outras nações africanas, se reuniram para uma discussão sobre os efeitos do *apartheid* nas relações internacionais, a iminência de conflitos raciais e as ameaças à paz e à segurança das nações. A abertura do seminário foi marcada por um Ato Poético de Solidariedade realizado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e organizado pelo dramaturgo Abdias do Nascimento, que aproveitou a soleinidade para denunciar o “racismo mascarado, que prejudica o bem-estar do negro”, vigente no Brasil. Vários artistas e intelectuais compareceram: o diplo-

mata Raymundo de Souza Dantas (o mesmo da delegação que fora a Dacar); o escritor Antonio Olinto; os teatrólogos Zora Seljan e Pascoal Carlos Magno; a pintora Djanira; o escritor Marques Rebelo; e o ator Grande Otelo. Clementina de Jesus estava entre eles.

Ao retornar do seminário, Quelé ainda participou da abertura da exposição do pintor catarinense Walter Wendhausen, um grande amigo de Hermínio Bello de Carvalho, na Galeria Cantu, no Rio de Janeiro. A relação entre Wendhausen e o poeta e produtor musical vinha de longa data e renderia grandes parcerias. O artista fora responsável por mostrar ao amigo uma enorme variedade de artes e artistas, como Hermínio descreve em seu artigo “Clementina, uma estética”:

Aos 16 anos houve uma outra ruptura de conceitos: o pintor Walter Wendhausen, que trabalhava suas telas com material de sucata, me revelou o sentimento da voz anasalada de Araci de Almeida, a poesia de Drummond, as primeiras noções de jazz. [...] Anos depois, em 1965, eu convidaria Walter para fazer a capa do LP *Elizeth sobe o morro*.

Pessoa de grande empatia e com uma enorme teia de contatos e amizades, Hermínio Bello de Carvalho se encarregava de apresentar amigos e parceiros à sua mãe Quelé, envolvendo-a em várias empreitadas artísticas. Um exemplo disso foi a participação dela no LP *Enluarada Elizeth*, de Elizeth Cardoso, para o qual gravou o samba “Fiz por você o que pude” entre os dias 21 e 23 de agosto de 1966. A composição era assinada por Cartola, a primeira canção escrita por ele após o encontro com Sérgio Porto, em 1957, e gravada nove anos depois, nas vozes deles dois, Cartola e Clementina. Nelson Cavaquinho também era esperado, mas não conseguiu chegar aos estúdios da Copacabana Discos devido às fortes chuvas que castigaram o Rio naquela semana.

Em *Enluarada*, os arranjos e a regência ficaram a cargo do maestro Lindolpho Gaya, que se dizia orgulhoso por conseguir reunir tanta gente importante da música em um mesmo projeto. Era o caso de Pixinguinha, que há dez anos não entrava em um estúdio e agora ali estava para gravar com Elizeth, sua cantora preferida. A gravação do clássico choro “Carinhoso” foi “feita de

surpresa e quase de improviso”, de acordo com Hermínio, pois, entre ensaio e gravação, tudo não demorara mais do que 15 minutos. Ao fim de todo o processo, Pixinguinha confessou à Divina, emocionado: “Agora sim ouvi meu ‘Carinhoso’.” “E os olhos do mestre se aguaram nessa hora”, relatava o texto grafado na contracapa do álbum.

Artista negra que evocava os cantos ancestrais, exímia sambista de partido-alto, representante brasileira no Festival de Artes Negras na África. Tudo isso contribuía para que Clementina rapidamente se tornasse um símbolo da cultura afro-brasileira no país. A presença dela se tornou, então, obrigatória em eventos dessa natureza. A missa de São Benedito, o santo protetor dos negros, que é celebrada todo fim do mês de agosto, foi um exemplo disso.

Os cultos a São Benedito são manifestações autênticas do mais puro sincretismo religioso, isto é, da amálgama entre religiões diferentes, no caso, o cristianismo e o candomblé. Na missa, caxambus, reco-recos e congas trazem aos fiéis as lembranças dos tempos de escravidão, bem como as cantorias dos rituais da congada e do moçambique, outra dança folclórica de origem negra. Tudo isso é fermentado em um grande caldeirão sincrético, embalado pela linha melódica e pelos ritmos populares da liturgia católica, resultando em uma manifestação religiosa bastante rica e diversa.

O jornal *Correio da Manhã* anunciava a participação de Clementina de Jesus na missa especial marcada para o dia 28 de agosto daquele ano de 1966, na Sala Cecília Meireles, na Lapa. “A solista, cantora eminentemente popular, famosa pelos seus sambas de partido-alto, tem procurado adaptar sua voz possante e seu talento selvagemmente espontâneo às exigências da composição de José Maria Neves.” E ainda citava a participação do reconhecido arranjador e músico fluminense Guerra-Peixe, que arranjara músicas extraídas do folclore brasileiro especialmente para aquela ocasião. Era um culto religioso tão importante que dividiu atenções nas seções culturais dos jornais cariocas naquele dia, com dois espetáculos em cartaz no suntuoso Teatro Municipal.

A cantora trazia um apelo em suas canções que transcendia o campo das cantigas, jongos e curimas. Clementina de Jesus absorveu valores religiosos e foi criada sobre duas distintas vertentes: o catolicismo e as religiões de matrizes africanas, como o candomblé, presente em muitos de seus cantos.

CLEMENTINA É FILHA DE ZAMBI

“A gente chegava no teatro e chamava a Clementina de mãe. Dizia: ‘Ô, mãe, eu estou com uma dor de cabeça que eu não estou comendo quase nada.’ Aí, ela pegava um banco, sentava e falava: ‘Meu filho, senta aqui, me dá a mão.’ Eu dava minhas mãos pra ela e ela botava as mãos dela em cima das minhas e começava a rezar. E rezava e não dizia palavra nenhuma que eu entendesse e, ao mesmo tempo, ela não falava alto, ela balbuciava umas palavras. Eu posso te garantir que eu levantava dali e eu estava bom.”

ELTON MEDEIROS

“Nós cantávamos várias curimas. Era uma curima muito conhecida: ‘Eu vi Santa Bárbara no céu, a trovoadá roncou lá no mar...’ Enquanto Clementina cantava, na quarta fileira, com o teatro cheio, uma mulher entrou em transe. Acho que algumas pessoas perceberam aquilo e o marido a segurou com força.”

PAULINHO DA VIOLA

“Não é difícil entrar em transe ouvindo a Clementina.”

JOÃO BOSCO

As declarações de Elton Medeiros, Paulinho da Viola e João Bosco reforçavam o misticismo que cercava a figura de Clementina de Jesus. Suas crenças – e não apenas suas canções – sempre ganharam destaque e marcaram as pessoas que conviveram com ela durante a vida. Quelé era católica e adepta dos terços e missas. Reforçava, repetidamente, a religiosidade sempre que afirmava sua preferência pelo catolicismo. “Eu sou misseira”, dizia seguidas vezes. Porém, a artista também dava muitas demonstrações de que incorria em outros tipos de fé. Seu canto, atitudes e gestos a denunciavam.

A fé nos orixás nunca foi declarada abertamente. Mas a marca feita a fogo que Clementina trazia no peito mostrava o envolvimento que teve com as religiões de matriz africana durante sua infância em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro. Criou-se num composto de crenças em que

as celebrações aos santos canonizados andavam de mãos dadas com o misticismo dos orixás.

A mãe de Quelé, além de parteira, era conhecida no morro da Matriz, zona norte da cidade, como Dona Amélia Rezadeira, porque tinha o dom de proferir rezas poderosas. Os vizinhos a respeitavam imensamente. As preces de Dona Amélia aliviavam dores, tiravam quebrantos e afastavam o mau-olhado. Aniceto do Império, em depoimento ao MIS-RJ, reforçou: “A reza faz tudo, e a mãe de Clementina tinha esse poder, só que benéfico.”

Dona Amélia, a fim de proteger sua filha ainda pequena, participou de um ritual com preces nagô – membros da etnia à qual pertenciam os negros que falavam o idioma iorubá – para fechar o corpo de Clementina. O peito da menina foi lanhado a fogo. As marcas das cicatrizes nunca desapareceram.

A vida difícil daquelas pessoas do subúrbio podia muitas vezes ser confortada pela fé. O pai de Quelé, por exemplo, ajudara a construir a igreja de Carambita, ainda em Valença, interior do Rio, sustentado pelo catolicismo. Carpinteiro e quase sem instrução, Paulo adorava receber os amigos para encontros sempre animados por sua viola. A pequena Tina gostava de acompanhá-lo na cantoria de modinhas, jongos e cantos de trabalho, reforçando a presença de valores religiosos africanos mesclados à fé católica nos alicerces da família.



Em meados do século XV, a região do Vale do Paraíba carioca abrigava muitas fazendas de café e, com elas, um enorme contingente de negros escravizados. A partir de mandatos, os negros eram obrigados a cumprir alguns requisitos religiosos impostos pelos proprietários de terra. Segundo o artigo “O ‘sincretismo’ de Quelé”, do escritor e compositor Nei Lopes, as ordens dos barões de café eram claras: “O escravo deve ter domingo e dia santo, ouvir missa, se a houver na fazenda, saber a doutrina cristã, confessar-se anualmente.”

Era evidente que as ordens faziam parte de estratégias elaboradas para que os negros se submetessem à fé dos senhores de terra. Mas a imposição do catolicismo não fez com que os negros se convertessem, mas agregassem conceitos cristãos à sua própria crença. Dessa maneira, segundo Nei Lopes, surgiu a “interpenetração do catolicismo nas crenças ancestrais, que deu lugar ao que se costuma chamar de sincretismo”.

Ao considerar o sincretismo como o ligamento de elementos de doutrinas diferentes, o encontro das religiões africanas com o catolicismo não seria, na etnografia moderna, sincretismo religioso. Nei Lopes sustenta que o catolicismo e os cultos negros são incompatíveis. Assim, “ao associarem os orixás, voduns e inquices [espíritos bantos] a santos católicos, os negros não fundiram os dois sistemas, mas apenas, respeitosamente, trouxeram para o seu domínio, através de analogias, os heróis e mártires canonizados por Roma”.

Observa-se também que alguns dias santificados pela igreja católica coincidem com festas comemorativas das religiões afro-brasileiras. Para Nei Lopes, isso é resultado de uma estratégia dos negros escravizados. “Como não tinham folga em seu trabalho, a não ser nos dias santificados dos brancos, eles usavam esses dias para fazer também as comemorações à sua moda.”

Outra forma de associar o catolicismo às religiões africanas é a representação dos santos católicos nos deuses da África. Oxóssi e Ogum, por exemplo, representam, respectivamente, São Jorge e Santo Antônio, na Bahia. No Rio de Janeiro, Oxóssi ganha a forma de São Sebastião e Ogum, a de São Jorge. Mas o que se vê como sincretismo muitas vezes não é. A festa do Bonfim, na Bahia, por exemplo, é marcada pela lavagem das escadarias da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. O gesto remete apenas à cultura tradicional. Isso porque a água, para os africanos, representa um agente de purificação, calma e apaziguamento. Dessa forma, quando o negro baiano lava as escadarias, ele está repetindo os rituais de seus antepassados escravizados e não agregando sua crença ao catolicismo.

Assim como a água, a cor branca também é um elemento representativo nas religiões afro-brasileiras. No candomblé, a cor branca está presente tanto nas roupas, quanto em animais, inserida em rituais, comidas e, até mesmo, em edificações. Basicamente, a cor tem um significado positivo. Para o compositor Elton Medeiros, foram os negros os responsáveis por “popularizar”

o branco pelo mundo como forma de representar a paz. “O branco é o Deus dos negros, que representa, ao mesmo tempo, a paz da cultura negra”, diz.

Clementina de Jesus vestia branco em quase todos os momentos. Seus vestidos de *guipure* serviram como marca de sua personalidade, em cima e fora do palco. A roupa e a marca em seu peito eram alguns elementos que compunham sua imagem mística. Apesar de se declarar católica de mão-cheia, seu repertório religioso contemplava canções sincréticas. Para Nei Lopes, as músicas que anunciavam o sincretismo típico de Clementina de Jesus entrecruzavam informações do universo banto com outras etnias africanas, como jeje-nagô.

Na música “Embala eu”, gravada em 1979 no disco *Clementina e convidados*, Quelé louva a Mãe Menininha do Gantois, pedindo sua proteção. Mãe Menininha foi uma mãe de santo baiana, filha de Oxum, falecida em 1986 e responsável por modernizar o candomblé quando abriu as portas do terreiro a brancos e católicos.

Embala eu, embala eu
Menininha do Gantois
Embala pra lá, embala pra cá
Menininha do Gantois

Oh, dá-me a sua benção
Menininha do Gantois
Livrai-me dos inimigos
Menininha do Gantois

Outra música em homenagem às bênçãos de Mãe Menininha é “Fui pedir às almas santas”, do disco *Marinheiro só*, de 1973, oração feita até hoje nos terreiros de umbanda.

“Yaô”, de Pixinguinha, que também deriva da umbanda, foi gravada por Quelé no álbum *Gente da antiga*, em 1968. A composição cita deuses africanos como Ogum, Oxalá e Iemanjá.

Akikó no terreiro
Pelú adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher

No jacutá de preto velho
Há uma festa de yaô
Ôi tem nega de Ogum
De Oxalá, de Iemanjá

Mucama de Oxóssi é caçador
Ora viva Nanã
Nanã borokô

Essa mescla harmoniosa de crenças fazia de Clementina de Jesus uma figura espirituosa. Soma-se a isso o tempero de sua presença de palco, o resultado é uma veneração quase unânime entre os artistas que com ela conviveram. Não raro eles a comparam com alguma espécie de divindade. “Ela era poderosa. Mesmo sendo uma senhora já idosa, capengando, de bengala, quando pisava no palco era um absurdo, parecia até uma entidade”, conta o compositor Paulo César Pinheiro. Já para a cantora Beth Carvalho, o gestual de Quelé era o que mais fascinava. “Quando a vi com aquelas mãos lindas, negras, cantando ‘Benguelê, benguelê...’, pensei: era uma deusa. Chegava no palco e tomava conta de todo o espaço. Não tinha para mais ninguém.”

Artista gráfico celebrado no meio musical, Elifas Andreato transformou sua adoração em homenagem à cantora em *Clementina e convidados*. “Ela nunca se viu sofrendo, e eu a enxergava como uma santa, uma entidade, uma instituição”, conta ele, autor de uma arte de Quelé que ilustra a contracapa do LP. “Eu a desenhei assim e ela teve uma reação de comoção mesmo.”

“Deusa”, “entidade”, “santa” e “instituição”; não à toa, sempre que pisava no palco, Clementina de Jesus acabava cintilando justamente aquilo que ela mais acreditava: sua crença, fosse ela qual fosse.

10.

ESSA NEGA PEDE MAIS

“A Deusa Ebanácea Clementina de Jesus é um fenômeno telúrico exclusivamente brasileiro. Encontramos nas interpretações dela uma irrefreável e contagiosa comunicabilidade que se iguala equacionalmente – quer pelo seu alto valor, quer por sua esfuziante autenticidade qualitativa – a Machado de Assis, Villa-Lobos e Nelson Rodrigues.”

FRANCISCO MIGNONE, PIANISTA E REGENTE

Clementina de Jesus era uma senhora idosa quando deu início à sua carreira de cantora profissional. Passados quase três anos desde que Hermínio Bello de Carvalho a revelou para o mundo musical, a carga de shows, as sessões dentro de um estúdio de gravação e as viagens para o exterior deixavam o dia a dia da artista repleto de compromissos, mais do que a sua idade permitia. Mas não era só ela: os cinco crioulos do *Rosa de Ouro* também viviam com as agendas cheias. Elton Medeiros e Paulinho da Viola, por exemplo, passaram a ser assíduos em estúdios. Em setembro de 1966, gravaram o LP *Samba na madrugada*, um álbum com várias composições dos dois, além de parcerias com Cartola, Zé Kéti e Candeia.

Com uma peça musical encerrada – o *Rosa de Ouro* – e um disco gravado e lançado, era a hora de Quelé percorrer o Rio de Janeiro fazendo shows, alguns deles ao lado de parceiros que marcariam para sempre sua trajetória. Foi o caso da apresentação na Feira da Providência, na zona oeste do Rio, em outubro de 1966, que contou com a participação de Maria Bethânia,

Gilberto Gil, Jards Macalé e o Grupo Opinião, ocasião em que Quélé entrou no palco acompanhada pelos ritmistas da Mangueira. Naquele mesmo mês, a partideira ganhou, enfim, o reconhecimento de seus conterrâneos ao se apresentar na cidade de Valença, sua terra natal, no dia do aniversário do município. Ao lado dela estava outra grande personalidade local, a violonista Rosinha de Valença. Quélé subiu ao palco emocionada por voltar a Valença depois de quase sessenta anos. Acompanhavam-na ainda naquele momento histórico Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, e seu mentor, Hermínio Bello de Carvalho.

No retorno à capital fluminense, Clementina participou, ao lado de Chico Buarque, Zé Kéti, Elton Medeiros e outros sambistas, da festa de despedida da tradicional Banda Portugal, que agitava a Praça Onze há décadas e agora se dissolvia, vítima de mais uma transformação urbanística no centro – era a segunda etapa das obras do alargamento da avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro. A agenda lotada de Quélé fez com que a virada para 1967 passasse quase despercebida. O ano começou bem, com uma grande apresentação da Mangueira em São Cristóvão, mas, ao mesmo tempo, os instrumentos de repressão se consolidavam, apertando o cerco sobre a classe artística e intelectual.

A passagem do governo de Castelo Branco (1964–1967) para o de Costa e Silva (1967–1969) selou o avanço do processo de institucionalização da ditadura, intensificando a repressão policial e militar contra todos os movimentos de oposição política. O que era um regime militar não consolidado estava se transformando em uma ditadura implacável, que eliminou o que restava das liberdades pessoais e democráticas. Ao mesmo tempo, a chamada Era dos Festivais vivia o auge, e a música passava a penetrar nos lares brasileiros por meio da televisão. Para muitos historiadores da música, foi o III Festival da Música Popular Brasileira de 1967, realizado na TV Record, que consagrou o termo MPB. Canções recheadas de teor político nas entrelinhas, como “Ponteio”, “Domingo no parque”, “Roda viva” e “Alegria, alegria”, foram os grandes destaques daquele ano. Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sérgio Ricardo eram os nomes da vez, assim como Chico Buarque, vencedor do concurso do ano anterior, com “A banda”.

A menina dos olhos da televisão, no entanto, era mesmo a jovem guarda. Clementina, é claro, não passaria incólume àquele grande fenômeno cultural. “Adoro os que sabem cantar e detesto os que imitam gatos”, disse ela em entrevista ao *Diário de Notícias*, aludindo ao iê-iê-iê característico de Roberto Carlos, Erasmo, Wanderléa e companhia. Mas Quelé mostra respeito e alguma segurança, sabedora de que aquele movimento não lhe tiraria o sono. “A música jovem em nada prejudica o samba, que jamais terá o que perder. Acho apenas que chegou a época deles, e não se pode negar que a música seja boa quando bem-cantada.”

Para o samba, aqueles não eram tempos em que o sucesso batia à porta, e os principais representantes do ritmo mais genuinamente brasileiro seguiam lançando seus trabalhos à margem dos grandes sucessos da indústria fonográfica. No carnaval, os sambas-enredo não compravam a briga dos artistas dos festivais na resistência contra o regime militar, optando por abordagens mais leves, temas despolitizados. Em 1967, a Mangueira levou para a avenida o enredo “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, uma homenagem ao escritor, com Jamelão puxando o samba e Clementina desfilando na ala Os Invencíveis. Aos gritos de “já ganhou”, a Verde e Rosa percorreu a avenida ovacionada, com Quelé entre as sambistas mais aplaudidas. A Estação Primeira acabou coroada com o título do carnaval carioca daquele ano, mas um episódio em particular mostrava como estavam exaltados os ânimos naquele terceiro ano de ditadura militar no Brasil. Sem explicar o motivo do conflito, os jornais da época registraram um tumulto iniciado no momento da abertura dos envelopes com as notas das escolas do grupo especial que terminou com 24 feridos, depois que oficiais da polícia avançaram contra torcedores das agremiações à base de golpes de cassetetes e bombas de gás lacrimogênio. Campeã, a Mangueira foi homenageada em um show no Teatro Opinião chamado *A Fina Flor do Samba*, com produção de Sérgio Cabral e Tereza Aragão.

Enquanto as escolas desfilavam na Rio Branco, Hermínio Bello de Carvalho teve uma ideia que logo tratou de tirar do papel: a produção de uma segunda edição do espetáculo *Rosa de Ouro*, dessa vez com repertório e enredo diferentes, mas o mesmo elenco e cenário. Reunido o pessoal e elaborado o

repertório, o musical voltou a cartaz no dia 3 de março de 1967, novamente no Teatro Jovem, em Botafogo. Antes disso, no entanto, os artistas, a pedido de Hermínio, gravaram depoimentos para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS–RJ) falando a respeito do primeiro *Rosa de Ouro*.

Para o novo espetáculo, Clementina de Jesus repetia o ritual anterior, entrando em cena após o partido-alto que pedia sua presença: “Clementina, cadê você?/ Cadê você? Cadê você?” Em resposta, agora a partideira entoava a curima “Santa Bárbara”, para em seguida emendar dois sambas: “Mulato calado”, de Wilson Baptista, e “Minha vontade”, do compositor Chatinho. No fim das contas, o impacto de *Rosa de Ouro n. 2* superou as expectativas. Se não teve o mesmo sucesso de crítica que o primeiro musical, essa segunda temporada, com duração de apenas dez dias, foi a de que Clementina mais gostou, como ela mesma admitiria tempos depois em depoimento ao MIS–RJ.

Mais do que isso, o *Rosa n. 2* produziria uma contribuição inestimável para a música brasileira ao trazer de volta à cena um dos mais respeitados nomes da música, Pixinguinha. Quase septuagenário e afastado do meio musical há cerca de uma década, ele teve presença garantida no espetáculo com duas composições, “Isso é que é viver” e “A harmonia das flores”, parcerias dele com Hermínio Bello de Carvalho, quase quarenta anos mais jovem. A partir daí, o arranjador se animou a participar de grandes concursos musicais, como o Festival Internacional da Canção e o Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, sempre ao lado do novo companheiro.

Hermínio não quis perder tempo: marcou logo a gravação do LP para o mesmo mês da estreia do espetáculo. Então, no dia 20 de março de 1967 lá estavam eles, os crioulos todos, Araci, Quelé e músicos de apoio no estúdio da Odeon para gravar *Rosa de ouro n. 2*, menos de dois anos depois do primeiro. O álbum, dedicado ao artista Walter Wendhausen, aquele que apresentara a Hermínio artistas e suas artes e um mundo completamente novo, repetia praticamente o mesmo corpo de apoio do primeiro LP: Dino Sete Cordas e Meira nos violões; Jorge Arena nos atabaques; Marçal na cuíca; Juca e Luna na percussão; e o coro formado por Copacabana e Jair. A homenagem a Walter Wendhausen não era por acaso. O pintor catarinense passava por problemas sérios de saúde, um grave distúrbio circulatório que anos mais tarde acabaria

levando-o à morte. Até mesmo um show no começo daquele mês havia sido realizado na Sala Cecília Meireles para arrecadar fundos para o tratamento de Walter, do qual participaram Elizeth Cardoso, Araci de Almeida e Clementina. *Rosa de ouro n. 2* foi lançado dois meses depois da gravação, em maio de 1967.

Na contracapa do segundo LP, Sérgio Cabral aludia ao sucesso que fizera a primeira edição do musical:

...E o *Rosa* voltou! O maior espetáculo da música popular brasileira de todos os tempos virou instituição nacional e hoje é nome de barzinho, de lojas comerciais, baile de carnaval – e quanta coisa mais! Ganhou prêmios, levou Clementina, Paulinho e Elton a Dacar e Cannes e praticamente não quer largar os palcos. Hoje no Rio, amanhã na Bahia, semana que vem em São Paulo – sempre um mundo de compromissos a cumprir. Provocou também uma “revolução” na música popular brasileira. À gravação do primeiro volume deste *Rosa* (que obteve “Sacis”, “Euterpes” e a inclusão quase obrigatória entre os “dez mais” no ano do seu lançamento – além de ter sido editado na Europa) seguiu-se o aparecimento de muitos outros volumes contendo o repertório da peça, numa autêntica consagração dos compositores nela reunidos.

É hora de começar o espetáculo. Araci, Clementina, Elton, Paulinho, Anes-car, Jair e Nelson se aprontam. Terceiro sinal. Os spots se acendem: “Ela tem uma rosa de ouro nos cabelos e outras mais, tão graciosas...” Na plateia há rebuliço. O espetáculo de Hermínio Bello de Carvalho é todo brasileiro, tem cheiro de dengue nacional. O *Rosa* está de novo com a gente. Dizem que melhor do que da outra vez. Vamos “ver” se isso é possível.

Se foi possível, como insinuava Sérgio, ou não, trata-se de uma questão amplamente subjetiva: há quem classifique o primeiro *Rosa de Ouro* como o melhor e mais original – caso de parte dos críticos dos jornais da época, como Mauro Ivan, do *Correio da Manhã*, e Juvenal Portella, do *Jornal do Brasil*; assim como há quem tenha gostado mais do segundo, casos de Sérgio Cabral e Clementina.

No estúdio, *Rosa n. 2* ficou muito fiel ao repertório apresentado nos teatros. Dois sambas-enredo da mais alta estirpe, “Cântico à natureza” (também

conhecido como “As quatro estações do ano”), de Nelson Sargento, Alfredo Português e Jamelão, e “Quilombo dos Palmares”, da Acadêmicos do Salgueiro, acabaram incluídos no LP. O primeiro deles embalou a Mangueira na avenida em 1955, rendendo-lhe o vice-campeonato, atrás da campeã Império Serrano; já o segundo foi tema do Salgueiro em 1960, ano em que o famoso carnavalesco Fernando Pamplona, considerado o pai da revolução visual nas escolas, estreou e logo em grande estilo, com o título – o primeiro não só dele como da agremiação, ainda que dividindo a láurea com outras quatro escolas: Portela, Mangueira, Unidos da Capela e Império Serrano.

Mangueirense nato, Nelson Sargento já havia participado do primeiro *Rosa de Ouro*, mas sua entrada de última hora no musical deixou-o de fora da célebre música de apresentação dos músicos. Eram quatro crioulos inteligentes: Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Elton Medeiros na canção do primeiro *Rosa*. No segundo, porém, Sargento foi incluído, ainda que de uma forma, digamos, um tanto quanto indigesta.

O quinto crioulo, quase indigente,
rapaz muito indecente
que faz inveja a pouca gente
muito mal-empregado
numa carpintaria
educado e diplomado na boemia
e quando chega fevereiro
ver os crioulos no terreiro
é sensacional
no dia de carnaval
é figura de destaque
no plantão policial.

Para a voz de Clementina foram reservadas outras canções, também retiradas da vasta memória ancestral da partideira: um “samba macumbeiro”, “Santa Bárbara”, como consta no encarte do álbum, e outros dois sambas, sendo um deles “Mulato calado”, composição cuja história é digna de nota. A música era

atribuída a Benjamim e Marina Baptista, esta uma suposta compositora de talento que dava as caras no Rio de Janeiro dos anos 1940. Acontece que Marina na realidade era simplesmente a esposa de Wilson Baptista, que colocara a mulher como uma espécie de laranja para se ver livre de complicações. A explicação, de acordo com a biografia *Wilson Baptista: o samba foi sua glória* de Rodrigo Alzuguir, é a seguinte: “Para não comprometer sua produção com a SBACEM [Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música], ainda sem uma estrutura consolidada de arrecadação, [Wilson] chamara a esposa para o jogo. Ela assinaria e receberia no seu lugar enquanto fosse preciso.” Apesar de não ter sido assinada pelo bamba do Estácio, “Mulato calado” é uma obra-prima de grande inspiração, capaz de transformar em poesia o prosaico da malandragem, como descreveu Alzuguir:

“Mulato Calado” foi inspirado num sujeito meio cabreiro que volta e meia aparecia no Nice. Era Êlcio Soares, futuro compositor e corda e caçamba de Wilson. “Quando conheci o Café Nice, não conhecia ninguém”, lembraria Êlcio. “Nem sabia que ali era o celeiro da música popular brasileira. Cantores, compositores, famosos já alguns. E eu ficava sempre num canto, não conhecia ninguém. E o Germano Augusto, amigo do Wilson Baptista, que, aliás, tratava com muita intimidade o Wilson de Cabo, Cabo Laurindo, o famoso cabo Laurindo. Então o Germano, chamando a atenção pro cabo Wilson Baptista, dizia: “Você tá vendo aquele mulato calado ali? Aquele mulato deve ter dois ou três crimes de morte, porque ele chega aqui, fica no canto... deve ter vindo da Mangueira, de um morro desses aí.”

Logo em início de temporada, o *Rosa de Ouro* n. 2 alçou voos mais altos e foi para a Bahia, na inauguração do Teatro Castro Alves, onde o elenco se apresentou por dois dias. A casa de espetáculos era aguardada há muito tempo pela classe artística baiana, mas uma catástrofe marcou para sempre a história do local. Cinco dias depois de concluída a obra, no dia 9 de julho de 1958, o Castro Alves foi destruído por um incêndio de causas desconhecidas, e a abertura, prevista para dali a cinco dias, não aconteceu. Após a tragédia, a casa foi reprojeta, passou por reformas e restaurações para, enfim, abrir as

portas para o público nove anos mais tarde, em 1967. Com capacidade para 1.639 espectadores, foi, na época, a maior sala de espetáculos da América Latina, e até mesmo o então presidente marechal Castelo Branco compareceu à inauguração do teatro com *Rosa de Ouro*. Eram Quelé, Araci e os crioulos se apresentando diante de um chefe de Estado. Após a solenidade, mais uma sessão de shows na Bahia, agora no Teatro Vila Velha, em Salvador, para encerrar a minitemporada na terra de Dorival Caymmi.

Tudo era novidade para aquela cantora negra de 66 anos, que ainda há pouco trabalhava na zona norte do Rio de Janeiro. Em setembro de 1967, Clementina de Jesus gravou um depoimento para o MIS-RJ, ocasião em que pela primeira vez sua história de vida seria documentada. Uma enxaqueca que atormentou Quelé por dias quase adiou o registro histórico, mas ele acabou acontecendo. Entrevistada pelo diretor do museu, Ricardo Cravo Albin, e por Hermínio, Quelé falou sobre sua infância e sobre como se sentiu em momentos emblemáticos da carreira, como a descoberta no outeiro da Glória e as viagens para Dacar e Cannes.

Na época, o MIS-RJ, com dois anos recém-completados, passava por dificuldades. O museu estava coletando depoimentos de grandes nomes da música, do cinema e das artes plásticas, mas pouca coisa funcionava: faltavam cabines para a reprodução de fitas e discos, laboratórios fotográficos, arquivos e outros espaços. Sem recursos desde o corte de repasses vindos de seu mantenedor, o Banco do Estado da Guanabara, o MIS carioca estava à beira de fechar as portas. Comovido com a situação, Hermínio Bello de Carvalho organizou um show com Elizeth Cardoso para arrecadar fundos para a instituição, e apostou alto, colocando frente a frente A Divina, o lendário Jacob do Bandolim e os conjuntos Zimbo Trio e Época de Ouro. O espetáculo aconteceu no dia 19 de fevereiro de 1968, e nem mesmo a chuva torrencial que caiu no Rio naquela noite afastou o público do Teatro João Caetano, “o que teria sido catastrófico”, relembra o poeta e produtor. Mesmo contando com equipamentos precários, o show rendeu dois LPs ao vivo que se converteram, ao longo dos anos, em verdadeiros itens de colecionador.

Com apenas um disco solo gravado e outros dois ao lado de Araci e os crioulos, Clementina de Jesus tinha uma sina, a de trabalhar lado a lado com

artistas de renome. Fora assim com Elizeth Cardoso em *Enlutarada* ou com a própria Araci Cortes nas duas edições de *Rosa*. E seria dessa vez com Pixinguinha. O álbum foi gravado na Odeon em três dias, 10, 11 e 17 de janeiro de 1968, mas só seria lançado meses mais tarde. O nome? *Gente da antiga*.

Dois dias depois de gravar a última sessão com aquela gente da antiga, Clementina se preparava para assumir um de seus mais bonitos papéis: ser avó mais uma vez. Olga, uma de suas filhas, deu à luz Maria da Conceição de Mello, a sexta neta de Quelé. Waldir e José, que eram filhos de Laís, e Tupiraci, Vera e Ubirajara, filhos de Olga, completavam a prole. Waldir e José eram mais velhos, mas os netos por parte de Olga ainda eram crianças naquele ano de 1968: Pila tinha 10 anos; Vera Lúcia, 7; e o caçula Bira, 4; os três praticamente criados na casa de Clementina e Albino.

Em seguida, a imprensa já anunciava a próxima empreitada da cantora. Era o espetáculo *Leva Meu Samba*, que entraria em cartaz no Teatro Santa Rosa, em Ipanema, com Ataulfo Alves, Nora Ney e Clementina. Eles só não contavam com um desfalque de última hora. De acordo com o livro *Timo-neiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*, Ataulfo teria ficado doente às vésperas da estreia, afastando-se dos palcos. Até mesmo o show *Eu Sou Assim*, estrelado por Ataulfo naquela mesma época na boate Sarau, no Leme, foi comprometido, conforme explica Ataulfo Alves Júnior, cantor, compositor e filho de Ataulfo Alves, e que acompanhava o pai nos espetáculos. “Meu pai e Hermínio davam-se muito bem. O *Eu Sou Assim* continuou, mas quando ele não estava bem a noite era cancelada, porque ele era a atração principal”, descreve. Aquelas noites na boate Sarau em 1968 acabariam sendo as derradeiras aparições do “embaixador do samba” nos palcos, já que, cada vez mais doente, o compositor acabaria morrendo no ano seguinte. Sem ele, o substituto acabou sendo o velho cantor de sambas dos anos 1930 e 1940 Ciro Monteiro. O nome também mudou: agora era *Mudando de Conversa*.

Como acontecera antes com *Rosa de Ouro*, a realização do show resultou no LP *Mudando de conversa* ainda naquele ano. Foram convidados os mesmos músicos do *Rosa* (à exceção de Paulinho da Viola, que a essa altura já partira para a bem-sucedida carreira solo, substituído por Mauro Duarte) para acompanharem Ciro, Nora Ney e Clementina, agora agrupados sob o

nome Conjunto Rosa de Ouro. Conhecido pela alcunha de “o cantor das mil e uma fãs”, Ciro Monteiro se notabilizara por interpretar sambas antológicos. No espetáculo idealizado por Hermínio, ele voltava a pisar em um palco após um breve hiato. Sobrinho do pianista Nonô, que fora apelidado por um radialista de “o Chopin do samba”, Ciro ficou nacionalmente conhecido em 1938 ao interpretar o samba de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins “Se acaso você chegasse”. O poeta Vinicius de Moraes, que até um disco em homenagem a Ciro fez, *De Vinicius e Baden especialmente para Ciro Monteiro*, chegou a dizer que o amigo era “o maior cantor popular brasileiro de todos os tempos”.

A outra estrela de *Mudando de Conversa* era a fabulosa cantora de samba-canção Nora Ney, que, como Ciro, estava ausente dos holofotes havia alguns anos. Nora gostava de dizer que sua participação no espetáculo e no LP era fruto do trabalho incessante de Hermínio Bello de Carvalho na redescoberta de grandes artistas. “Costumo brincar com o poeta dizendo que ele é um broto metido com uma velharia que só lhe dá trabalho”, brincou Nora Ney em entrevista ao jornal *Diário de Notícias* em abril de 1968.

A estreia do espetáculo aconteceu em 13 de março, uma quarta-feira. Ao acender das luzes, a plateia presenciava um grupo de sambistas num canto e a figura de Ciro Monteiro emergindo elegante em meio ao fundo preto, calçando suas alpargatas brancas e munido da famosa caixinha de fósforos que ele usava para marcar o ritmo nas mãos. Com sua voz robusta, com vibrato, cantava “Formosa”, de Vinicius e Baden, e depois composições de Sinhô, Noel Rosa, Pedro Caetano e Geraldo Pereira antes de arrematar com um *pot-pourri* de sambas clássicos, “Risoleta”, “Sacode Carola” e “Falsa baiana”. Em seguida, saía Ciro para dar lugar a Nora Ney, cuja voz rouca marcava a porção mais romântica do espetáculo. A Clementina cabia a responsabilidade de fechar o show *Mudando de Conversa*, o que ela fazia com a maestria digna das grandes intérpretes. De vestido de renda e sapatos de cetim, Quelé se arriscava no sapateado enquanto cantava “Sabiá”, de Maurício Tapajós e Joaquim Cardoso, “Mulato bamba”, de Noel Rosa, e “Leva meu samba”, de Ataulfo Alves.

Enquanto o musical estava em cartaz, no dia 28 de março de 1968 um triste episódio abalou a opinião pública e mobilizou a classe artística em meio

àqueles anos de chumbo. O jovem estudante Edson Luís de Lima Souto foi assassinado brutalmente por policiais militares no restaurante Calabouço, localizado no centro do Rio de Janeiro e mantido pelo governo para atender a estudantes, durante um protesto de secundaristas contra a má qualidade da alimentação fornecida no local. As forças de repressão tentavam conter os manifestantes quando seis carros da polícia militar cercaram o restaurante e invadiram-no de forma truculenta. Com um tiro à queima-roupa no peito, o comandante da tropa, aspirante Aloísio Raposo, matou Edson Luís, estudante de segundo grau no Instituto Cooperativo de Ensino. Em gesto heroico, os estudantes carregaram o jovem morto até a Assembleia Legislativa, de modo que os policiais não sumissem com o corpo, como costumava acontecer. No dia seguinte, 50 mil pessoas compareceram ao enterro, engrossando a voz das ruas que pedia explicações, com cartazes que diziam: “Mataram um estudante. Podia ser seu filho!”, “Luto mata fome?” e “Os velhos no poder, os jovens no caixão”.

As manifestações se intensificaram: os estudantes convocaram greve nacional, o estado da Guanabara entrou em luto oficial por três dias e os espetáculos teatrais paralisaram. A morte de Edson virou símbolo da luta estudantil, desencadeando uma série de protestos contra o regime. Quando *Mudando de Conversa* foi apresentado no dia 4 de abril, após aquele turbilhão de acontecimentos, a plateia se emocionou ao ver o conjunto Momento Quatro, liderado por Zé Rodrix, e os cantores Jards Macalé e Joyce se juntar ao trio Ciro, Nora e Clementina para um *grand finale* cheio de significância, envolto naquele ambiente de contestação e desobediência civil à ditadura, em memória do estudante Edson. Era uma aura pesada, e não havia quem passasse impune: no dia do show, Ciro passou toda a tarde chorando, Nora Ney foi acometida por uma forte crise de nervos em pleno palco e Clementina de Jesus teve de tomar calmantes para poder interpretar a sua parte no espetáculo. O público aplaudiu de pé. *Mudando de Conversa* ficou em cartaz até o dia 14 de abril, após um mês.

O LP foi gravado ao vivo no Teatro Santa Rosa, com as interpretações de canções de Vinicius de Moraes e Baden Powell, Wilson Baptista, Geraldo Pereira, Cartola, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa, entre outros.

Se o show *Mudando de Conversa* não foi exatamente um sucesso de público e crítica, o álbum de mesmo nome, lançado somente nos últimos dias do mês de junho, conseguiu boa repercussão, especialmente por conta da faixa-título, de Hermínio e Maurício Tapajós, que seria depois regravada por Dóris Monteiro e elevada à condição de sucesso radiofônico no ano de 1968. Décadas mais tarde, o jornalista musical Tárík de Souza destacaria em sua resenha no *Jornal do Brasil* a força da faixa dupla “Sabiá”/“Mulato bamba”. Esta última foi uma composição sobre um rapaz homossexual do morro do Salgueiro, a quem Tárík compara com “Nature boy”, canção lançada pelo cantor de jazz norte-americano Nat King Cole em 1948 e também com temática semelhante.

Apenas uma faixa dupla – mas que faixa! – em que ela solta os bichos em “Sabiá”, batuque afro de tambores mais agogô, e destila suas sutilezas no ambíguo “Mulato Bamba”, uma espécie de “Nature Boy” da lavra de Noel Rosa. Não que as faixas de Nora Ney (acompanhada pelo violão de Macalé), Cyro Monteiro e o Conjunto Rosa de Ouro (destaque para Elton Medeiros e Mauro Duarte) sejam desdenháveis. Muito pelo contrário.

Enquanto o disco ao vivo era produzido, nesse ínterim, entre maio e junho, Clementina de Jesus “mudava de conversa” e desviava suas atenções para outros eventos. Em 13 de junho, ela participou de cerimônia em homenagem ao lateral-direito Djalma Santos, ex-jogador de Portuguesa, Palmeiras e Atlético Paranaense, que se despedia da seleção brasileira de futebol após a conquista de duas Copas do Mundo (1958 e 1962) e mais de 16 anos de serviços prestados à equipe canarinho. Considerado um dos maiores atletas de sua posição na história do esporte, Djalma completou cem jogos com o escrete nacional, recebeu homenagens da Confederação Brasileira de Desportos, hoje CBF, e foi saudado com cantoria por Quelé, Pixinguinha e João da Baiana. E era com os companheiros que Clementina teria de se preocupar dali em diante. Depois de deixá-lo no gelo por meses, a gravadora Odeon resolveu lançar o LP *Gente da antiga*, protagonizado pelos três, Clementina, Pixinguinha e João da Baiana, em janeiro de 1968, colocando-o nas prateleiras antes de *Mudando de conversa*.

Reunindo três patriarcas da música brasileira, *Gente da antiga*, por um lado, pegou a carreira de Clementina decolando e, por outro, resgatou trajetórias que andavam adormecidas. Foi o ápice da aproximação entre o produtor do disco Hermínio Bello de Carvalho e Pixinguinha, cujos capítulos anteriores haviam sido as parcerias entre eles no *Rosa de Ouro n. 2* e em festivais de música. Mas a gênese da amizade foi na realidade o espetáculo *Noite de Pixinguinha*, no Teatro Jovem, em outubro de 1966, que Hermínio idealizou para marcar o retorno do maestro aos palcos depois de dois anos de tratamento em uma clínica cardiológica. Na ocasião, Pixinguinha solou “Carinhoso” com seu já consagrado saxofone, apresentou composições de Ismael Silva e João da Baiana e foi acompanhado por Clementina de Jesus e pela cantora Maria Helena Raposo, além do MPB-4 e do Quarteto de Roberto Quartin (batizado de Quarteto Pixinguinha). Nostálgico, o maestro tocou até o sol raiar, bebeu muito uísque e sambou à vontade, lembrando-se com João da Baiana dos tempos áureos, quando os dois tocavam sambas que ficaram famosos no mundo todo. Apesar do retorno triunfal, duas coisas o entristeceram naquela apresentação: o fato de não poder tocar flauta por proibição médica (o “pai do choro” preferia este instrumento, “cujo som é mais puro que o saxofone, que fala muito grosso”, dissera uma vez), e a ausência de Heitor dos Prazeres, que morrera alguns dias antes. Mais tarde, ele diria que a morte do amigo “o levou para o mundo onde talvez não exista o prazer do samba”.

Gente da antiga era assim: uma reunião de três baús vivos que traziam consigo o que de mais relevante havia em termos de música ancestral negra no Brasil daquela época. O álbum, que contava com lundus, batucadas, curi-mas e, é claro, choros por influência direta de Pixinguinha, mantém-se até os dias atuais como um dos mais valorosos registros de música genuinamente brasileira no país.

O álbum abria com a faixa “Os oito batutas”, um choro de Pixinguinha que prestava tributo ao famoso grupo musical homônimo do qual o maestro fez parte entre o fim da década de 1910 e o fim dos anos 1920. Era a introdução perfeita para apresentar ao público Alfredo da Rocha Vianna Júnior, o Pixinguinha. Nascido em abril de 1898, filho de um flautista amador que

convidava os amigos para encontros musicais à base de muito chorinho em sua casa, o pequeno Alfredo aprendeu música ao tentar executar na flauta o que escutava de dentro de seu quarto. Desenvolveu-se musicalmente até, aos 16 anos, formar um grupo com os amigos Donga e João Pernambuco chamado Caxangá. Cinco anos depois, em 1919, Pixinguinha, na flauta, e Donga, no violão, reuniram mais seis músicos e formaram o conjunto Oito Batutas. Com ele, “Mestre Pixinga” se apresentou na França e na Argentina, ajudando a internacionalizar o choro, expressão musical que reunia uma “fusão de ritmos afro, sobretudo do lundu, com gêneros europeus que invadiam os salões cariocas”, como “valsas, polcas, quadrilhas e scottish”, para, na definição do livro *Pixinguinha, o gênio e o tempo*, converter-se no mais rico gênero instrumental brasileiro.

Antes de mergulhar de cabeça no mundo da música, Pixinguinha foi apresentado ao amigo João da Baiana, o responsável pelos vocais da segunda faixa, o lundu “Yaô”, composição de Gastão Vianna e Pixinguinha. De acordo com informações do maestro no encarte do álbum, Gastão Vianna gostava de fazer “sambinhas afro-brasileiros” com palavras africanas. E foi exatamente o que eles apresentam ali.

João da Baiana, que canta o número, explica o sincretismo religioso por trás daquela composição. Segundo ele,

yaô são as filhas de santo do terreiro; aquícô é o galo; *peru* adié, a galinha. Isso quer dizer que o galo com as galinhas no terreiro fazem inveja pros rapazes solteiros. Jacutá de preto velho é casa de babalaô. Oxossi é São Sebastião. Vamo saravá, Xangô: vamos ajudar, São Jerônimo.

João era mais velho que Quelé e que seu amigo Pixinguinha, de quem ele se aproximou em função da amizade de sua mãe, Tia Perciliana, com a família Viana. João Machado Guedes, como era seu nome, veio de uma família de negros escravizados na Bahia, que se mudou para o Rio de Janeiro após a Abolição. Perciliana Maria Constança, a Tia Perciliana de Santo Amaro, vendia doces e concorria com outras “tias baianas”, como Tia Ciata e Tia Amélia, para ver quem dava as festas mais animadas regadas a samba. João

cresceu nesse ambiente e se tornou um lendário ritmista e arranjador, um dos precursores do uso do pandeiro no samba. Sempre elegante, sua marca registrada era o cravo vermelho na lapela, que ele portava onde quer que fosse. Ao lado do inseparável amigo Pixinguinha, ele chegou até mesmo a ter música sua lançada nos Estados Unidos. É que no ano de 1940 o S.S. *Uruguay*, um navio norte-americano equipado com estúdio da Columbia Records, esteve atracado durante dois dias na Praça Mauá, no Rio, e, sob a tutela do maestro Leopold Stokowski, gravou músicas de Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Zé Espinguela, Zé da Zilda e até mesmo Cartola, entre outros. A aventura, fruto da chamada política de boa vizinhança, quando o governo norte-americano ensaiou uma aproximação com o Brasil em virtude da Segunda Guerra Mundial, resultou no álbum *Native Brazilian Music*, lançado em 1942 nos Estados Unidos pela Columbia, depois incorporada à Sony.

Agora, gravando *Gente da antiga* na Odeon, João lutava contra as mazelas da vida. Aos 81 anos em 1968, ele reclamava de insônia, dores de cabeça e tonteiras. O diagnóstico era hipertensão arterial, o que o deixou de molho por alguns dias na Casa de Saúde São Fernando, no bairro carioca de Santa Teresa, pouco tempo antes de entrar nos estúdios. Exigente, João da Baiana reclamava das condições do quarto onde se tratava, e que ele dividia com outros enfermos. “Não é limpo, bate o sol à tarde e é quente, sem ar-condicionado”, disse ele aos jornais da época. Beneficiário do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), ele recebia aposentadoria como funcionário da antiga Rádio Ministério da Educação.

Na terceira canção, “Roxá”, Clementina dá as boas-vindas em *Gente da antiga* com um típico partido-alto, uma música em que ela entoia o tema principal e os demais integrantes da roda versam, com direito a palmas puxadas por seu marido Albino Pé Grande e uma introdução de trombone do maestro Nelsinho, considerada uma das mais emblemáticas da história desse instrumento no país.

Sobre o significado do nome “Roxá”, quem explica é um dos personagens do samba que mais conhece as lendas e “causos” desse mundo. “‘Roxá’ significava ‘mulher negra’. É que antigamente era muito comum negras serem chamadas de ‘roxinhas’. E, na canção, ‘roxa’ vira ‘roxá’ para rimar com ‘negá’”, descreve

o músico Barão do Pandeiro, que já chegou a acompanhar Clementina em shows. A partideira conta ter escutado “Roxá”, um partido-alto de domínio público, pela primeira vez na casa de Maria Nenén, durante os pagodes de São Jorge, em Oswaldo Cruz, na década de 1920. Nas ocasiões, Quelé alternava seus improvisos com Bernardo Mãozinha, Aurélio ou qualquer outro bamba presente. Já no álbum, aparece versando as seguintes quadras:

Joguei o jogo do monte
Cinco noites, cinco dias.
Malandro se admirava
Dos macetes que eu fazia

Chove chuva miudinha
Lá na roça de onde eu vim
Para tapear o meu rastro
Pra ninguém saber de mim

De acordo com o livro *Partido-alto: samba de bamba*, do pesquisador Nei Lopes, os versos desse partido-alto têm origem em canções populares, e “a primeira quadra parece ser fragmento ou recriação de versos do desafio calangueado ‘Na linha da carritia’”.

Aprindi cantá e jogá
Por ditráis da sacristia
Até São Pedro admirava
Do macete que eu fazia

Nei Lopes se refere ao calango, ritmo musical de caráter folclórico popular em regiões rurais do sudeste brasileiro. O calango ou desafio calangueado foi estudado pela primeira vez pelo jornalista, escritor e folclorista Francisco Pereira da Silva, mais conhecido como Chico Triste, que se debruçou sobre a cultura popular da região do rio Paraíba, no bairro rural do Marambaia, em Caçapava, interior de São Paulo, para lançar o livro *O desafio calan-*

gueado. De acordo com a obra, linha quer dizer rima: “No título de cada composição há invariavelmente uma palavra que pode sugerir um tema e fornece a rima constante.”

Pereira da Silva explica que o nome da manifestação cultural advinha do calango, o lagarto, porque o desafio calangueado é rápido, apressado, exatamente como o réptil das regiões áridas. “Linha da carritia” é assim pronunciado, em vez de “carretilha”, para dar rima em “ia”. Já em *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade fala do calangueado como música de “refrão em metro mais curto”, que “chamam comumente de carretilha”. Em *Vocabulário da poesia*, do jornalista e ensaísta Raul Xavier, o termo aparece como “denominação dada pelos cantadores nordestinos aos versos de redondilha menor (cinco sílabas), dos quais às vezes se utilizam no desafio”.

Na quarta faixa de *Gente da antiga*, “Tua sina”, apresentada no encarte do álbum como sendo uma música de domínio público, Clementina exhibe mais uma vez seu vasto leque de canções ancestrais, transmitidas oralmente. Resgatada do fundo de seu baú particular recheado de referências carnavalescas e do mundo do samba como um todo, “Tua sina” representa, de acordo com Hermínio, “o autêntico espírito dos sambas das festas da Penha”.

O poeta e produtor musical ainda especula que a música poderia ser, na verdade, do compositor Bernardo Mãozinha, do Estácio, um dos passarinhos retratados em “Coleção de passarinhos”, do disco de estreia de Quelé, de 1966. De acordo com informações do livro *A música popular no romance brasileiro – vol. II: século XX*, de José Ramos Tinhorão, Bernardo Mãozinha seria de fato o compositor de “Tua sina”, se levarmos em conta que essa canção é mencionada no livro *Marafa*, de Marques Rebelo, como sendo originária do Morro de São Carlos, do bairro carioca do Estácio, o mesmo onde morava Bernardo. *Marafa* é o primeiro romance lançado pelo escritor carioca Marques Rebelo, conhecido por retratar os morros cariocas de maneira crua, desconstruindo o estereótipo do morro feliz nas favelas do Rio e registrando com fidelidade o cancionário da época. A faixa conta com a participação do arranjador Nelsinho no trombone e do flautista Manuelzinho, que acompanham Pixinguinha e Quelé “à moda antiga”, segundo o encarte.

A faixa seguinte, “Elizeth no chorinho”, é instrumental e foi composta poucos dias antes da gravação. É uma linda homenagem do maestro à sua cantora preferida, A Divina. No encarte, conta-se que o mestre Pixinga até se afastou do microfone para não interferir no solo de flauta de Manuelzinho.

A sexta canção, na ordem, é outra de João da Baiana, a curima “Quê, quê, quê, querê, quê”, com Clementina no coro e uma saudação a Oxalá, orixá da umbanda. O título, em tese, significa “queira ou não queira, vamos brincar”. O canto se inicia com uma saudação de João, na qual ele diz: “louvado seja meu Senhor Jesus Cristo”, e um coro responde: “para sempre será louvado.” Em sequência, as saudações:

Viva gente de linha de Angola – viva!

Viva gente de linha de Nagô – viva!

Viva gente de linha de Ijexá – viva!

Gente da antiga foi bastante elogiado pelo jornalista musical Juvenal Portella, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, classificando o álbum como um dos grandes lançamentos daquele ano de 1968:

Finalmente, após um período em que apareceram alguns poucos discos apenas bonzinhos, surge um LP da maior importância e do mais alto significado: *Gente da antiga*, reunindo três figuras ligadas ao início da história da música popular – Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana. Hermínio Bello de Carvalho, que tem feito bastante pela mais sadia música brasileira, conseguiu reunir o saxofone de Pixinguinha, a interpretação e a memória de Clementina de Jesus e a ainda presente desenvoltura e talento de João da Baiana num disco de excelente categoria, não fosse ele um documento histórico, gravado que foi num momento importante não só da música popular como da vida dos três geniais artistas. A partir do samba baiano, passando pelo samba carioca às curimas de tão viva presença na memória de Clementina, envolvendo o solo de Pixinguinha e do magistral Manuelzinho da flauta, além da participação dos ótimos Dino, Meira, Canhoto, Marçal, Gilberto, Luna, Jorge Arena e um coro de sambistas. O LP todo é uma relíquia. O disco pode ser considerado o melhor editado este ano até o presente.

“Mironga de moça branca”, uma curima, é a sétima faixa do LP. “Mironga”, em quimbundo, uma língua banto, quer dizer segredo. Já mirongueiro, na umbanda, significa feiticeiro. No ano de 1933, o escritor, ensaísta e folclorista Mário de Andrade realizou uma conferência sobre temas religiosos afro-brasileiros chamada “Músicas de feitiçaria no Brasil”, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Entre as canções analisadas, estava lá “Mironga de moça branca”.

“Cabide de molambo”, a faixa seguinte, era, segundo definição de João da Baiana, um “samba corrido” que ele compôs por volta de 1917 e que foi gravado somente em 1932 pelo cantor Patrício Teixeira e pela Orquestra Copacabana. O samba foi inspirado em um malandro que ele conheceu no bairro da Gamboa, no centro do Rio de Janeiro. “Ele era ‘aletrado’, um quase poeta, e que compreendia o português. Era mendigo, mas servia seus amigos”, descreve o sambista no encarte do disco.

Meu Deus, eu ando
com o sapato furado
tenho a mania
de andar engravatado
a minha cama
é um pedaço de esteira
e uma lata velha
que me serve de cadeira

Pela proximidade com o porto, o bairro da Gamboa ficou conhecido como um dos principais pontos de desembarque de navios negreiros no Brasil, onde se concentrava o mercado de compra e venda dos negros escravizados. Ali, na tendinha do Tinoco, que é citada na letra, João da Baiana conheceu aquele tipo esquisito, quase poeta, que se vestia elegantemente, e compôs seu samba sobre ele.

A nona das 12 faixas do LP era “Batuque na cozinha”, mais uma letra de João da Baiana que, a exemplo da canção anterior, romanceava uma história vivida pelo compositor. Segundo o texto do encarte, João frequentava uma habitação coletiva cuja encarregada era uma mulata de nome Ignês, onde ele

teria encontrado “um branco metido e mais malandro que todo mundo, um rei sultão, que me rendeu ciúme”. Samba convencional, cheio de malícia, esta composição teria sido feita no início do século XX:

Batuque na cozinha, sinhá não quer
por causa do batuque eu queimei meu pé
[...]
Eu pago a fiança com satisfação
Mas não me bota no xadrez
Com esse malandrão
Que faltou com respeito a um cidadão
Que é Paraíba do Norte, Maranhão

Quatro anos mais tarde da gravação de *Gente da antiga*, “Batuque na cozinha” ganharia uma versão do sambista Martinho da Vila.

“Aí, seu Pinguça”, a faixa seguinte, uma composição de Pixinguinha, também tinha uma curiosa história do imaginário dos bambas: de acordo com o maestro, “seu Pinguça” era um personagem real, do tipo “festeiro”, “vaidoso igual ao João”, e que nas rodas de choro sempre era o primeiro a “tirar uma dona” [para dançar]. Quando havia uma parada na música, ele dava uma quebradinha de corpo e a turma gritava “Aí, seu Pinguça”. Na gravação, o coro reproduz o grito, na única manifestação de voz em toda a canção. Hermínio Bello de Carvalho relembra as dificuldades que tinha para lidar com um Pixinguinha do alto dos seus 70 anos. “Foi um custo ajeitar Pixinga no microfone, tal a sua preocupação em não cobrir com seu potente saxofone os solos”, descreve o produtor no encarte do LP.

Décima primeira faixa, o choro “Fala baixinho”, era um dos destaques do álbum, mais um fruto da parceria de Hermínio com seu mestre. Era nada mais do que uma homenagem de Pixinga à enfermeira que o ajudou após o infarto que sofrera em 1965. O maestro fez o tema instrumental ainda no hospital e Hermínio, aperfeiçoando-se na carreira de letrista, compôs mais tarde os versos.

Fechando *Gente da antiga*, Clementina de Jesus volta à baila cantando o samba “Estácio, Mangueira”, também de domínio público, cuja segunda

estrofe foi destacada pelo pesquisador Fausto Teixeira, em 1965, em seu artigo “Meteorologia popular dos capixabas”, publicado pela *Revista Brasileira do Folclore*. Na música, ela versa também como um desafio calangueado, cujo ritmo Quelé pode ter aprendido com seu pai no Sul Fluminense:

O rei me mandou chamar
Mas pra fa[lar] com Malaquia
Cantei sexta, cantei sábado
E domingo todo o dia
Cantei sexta, cantei sábado
E domingo todo o dia
Quando foi segunda-feira
Perguntei se ainda queria

Na capa do LP, o trio Clementina, Pixinguinha e João da Baiana aparecia todo vestido de branco, irretocavelmente de branco. Para Hermínio Bello, o contraste das vestes claras com as faces negras e contentes, embora envelhecidas, conferia à arte do álbum a “coloratura exata que dimensiona o verdadeiro artista”:

Eu tenho especial amor e respeito por essa arte assim pensada, que o tempo tratou de cristalizar. Acho que a velhice não apaga o essencial e, pelo contrário, dá a coloratura exata e até dimensiona o verdadeiro artista. Não se projetou nenhum arranjo, mesmo porque se quis preservar um caráter de absoluta espontaneidade de cada um – quase a revivência do clima das antigas festas da Penha, em que se fazia música por absoluto amor.

FESTIVAL PRA SAMBISTA DANÇAR

Responsáveis por consagrar gente como Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo e Chico Buarque, os festivais eram a sensação do momento

naquele fim dos anos 1960. E os sambistas, ainda um pouco alheios àquele formato, se entusiasmaram quando tiveram a oportunidade de participar do primeiro festival de música popular dedicado exclusivamente ao gênero. A TV Record se incumbiu de criar a iniciativa e deu ao evento o nome de Bienal do Samba, em 1968.

De acordo com o regulamento, o prêmio seria disputado entre 36 compositores escolhidos por uma equipe especializada, da qual participaram nomes como Lúcio Rangel, Mário Cabral, César Guerra-Peixe, Ricardo Cravo Albin, Ilmar Carvalho, Ari Vasconcelos, Mauro Ivan, Alberto Helena Júnior, Dirceu Soares, Franco Paulino, Adones de Oliveira, Raul Duarte, Chico de Assis e Sérgio Cabral. Apenas quatro compositores foram votados por unanimidade entre os jurados: Ataulfo Alves, Ismael Silva, Chico Buarque e Tom Jobim.

Clementina concorreu com “Quando a polícia chegar”, de João da Baiana, seu companheiro de *Gente da antiga*. Mas o samba ficou de fora da finalíssima e não faturou nenhum prêmio. Quem levou os 20 mil cruzeiros novos e o troféu Roda de Samba foi “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, com interpretação de Elis Regina.

Além da música campeã, as outras cinco mais bem-colocadas garantiam premiação em dinheiro para seus compositores. “Bom tempo”, de letra e interpretação de Chico Buarque, amalehou o segundo lugar; “Pressentimento”, uma parceria entre Hermínio Bello de Carvalho e Elton Medeiros, defendida no palco pela cantora Marília Medalha, abocanhou o terceiro lugar. Em quarto, ficou “Canto chorado”, de Billy Blanco, com “Tive sim”, de Cartola e na voz de Ciro Monteiro, em quinto, e “Coisas do mundo, minha nega”, de Paulinho da Viola, fechando a sexta colocação.

Nessa primeira edição, a organização chegou a desclassificar composições de sambistas renomados, de peso. Foi o caso de Wilson Baptista, que não teve músicas concorrendo porque não conseguiu inscrevê-las a tempo. O sambista chegou a aparecer no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro à procura de Ricardo Cravo Albin para gravar seu samba para a competição, conforme a biografia do músico, *Wilson Baptista: o samba foi sua glória!*

Uma vez no estúdio de gravação, Wilson sacou uma caixinha de fósforos e começou os trabalhos. O samba a ser gravado era “Transplante de coração”, e era de uma safra recente. Não era incrível, mas muito original e com a cara do compositor; tinha um quê de crônica, um pé no absurdo, personagens e humor.

De acordo com o livro, o samba foi inspirado em um feito recente da medicina daqueles tempos: o primeiro transplante de coração realizado em um ser humano na história, pelas mãos do cirurgião sul-africano Christian Barnard, um ano antes, em 1967.

Baptista estava entusiasmado com as chances que tinha, mas, diante do prazo estourado, Cravo Albin e o cronista Sérgio Porto bem que tentaram incluir a composição no festival, sem sucesso, porém. Para amenizar a decepção de ter um dos maiores sambistas da história de fora da primeira Bienal, os jurados sugeriram colocar Wilson como um dos homenageados no festival, ao lado de Noel Rosa, Sinhô e Ari Barroso, sendo, então, o único bamba vivo entre os imortais. Clementina de Jesus foi a escolhida para o tributo a Baptista em 1º de junho de 1968, mesmo dia da final, no Teatro Paramount, no centro de São Paulo. Rainha Quelé cantou uma série de canções do mestre, como “Emília”, “Oh, seu Oscar” e “Mundo de zinco”, em reverência ao grande sambista. Depois do infortúnio de perder o prazo da inscrição, a homenagem na voz de Clementina acabaria sendo a glória derradeira da vida de Wilson. Pouco mais de um mês depois, no dia 7 de julho, o compositor de “Transplante de coração” faleceu. Ironicamente, a causa mortis era insuficiência cardíaca.

Em seu livro *Verdade tropical*, o cantor e compositor Caetano Veloso descreve um momento lamentável ocorrido no Teatro Paramount. Segundo ele, parte da plateia na Bienal vaiou Clementina. O compositor contou que reagiu com vigor àquela turba de preconceituosos, gritando: “Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!” E saiu do teatro.

Indagado sobre o episódio, Caetano observou, no entanto, que São Paulo viria a se redimir daquele episódio e, anos mais tarde, se mostrar uma cidade mais acolhedora à partideira da Glória:

Já nos anos 1970, São Paulo cultuava mais Clementina do que o Rio. Casas noturnas especializadas em “sambão”, como diziam os paulistas, a tinham como rainha e lhe davam o emprego que o Rio não estava dando. A energia de São Paulo é nuclear para a afirmação brasileira. O episódio do teatro Paramount foi em 1968. Ou seja, demorou poucos anos para que São Paulo mostrasse que não era como aquele grupo que estava naquela plateia.

11.

ENQUANTO HOVER MANGUEIRA

“Clementina é a primeira grande cantora negra que, pertencendo à escala menos procurada pelo disco e pelas rádios, tem acesso a esses meios de divulgação, mantendo-se íntegra em toda a sua pureza. Ela ajuda, indiretamente, naquilo que se poderia classificar de reabrasileiramento do brasileiro. Porque não se pode negar que é típico das culturas subdesenvolvidas (como é a brasileira) a adoção indiscriminada e despoliciada de vícios de processos alheios à nossa gênese, o que vem desordenar o seu próprio processo evolutivo e promover a desnacionalização da única forma artística que distingue um povo: a sua música.”

HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO

Por tudo o que cercava sua vida, pelos espetáculos em cartaz, os discos gravados e até a participação em um festival (uma Bienal), Clementina de Jesus vivia talvez o seu melhor momento na carreira em 1968, aos 67 anos. Diante da mudança radical de rotina promovida pelo sucesso, Quelé não abandonou os velhos hábitos e tampouco assumiu o estilo de vida de uma autêntica estrela da música. Era diferente. Modesta, ela jamais deixou de curtir seu samba e suas “biritas”, e viver a seu modo as miudezas da vida, sempre acompanhada de seu amado Albino Pé Grande. Seu esposo, aliás, foi o grande responsável pela paixão da cantora pela Estação Primeira de Mangueira.

O dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, Vianninha, o mesmo que idealizou o musical *Opinião*, também era louco pela Estação Primeira. Ele anteviu o po-

tencial dos bambas mangueirenses reunidos em um mesmo trabalho e sugeriu a Hermínio Bello de Carvalho que produzisse um musical em homenagem à escola. O projeto não saiu do papel por falta de recursos, mas aquilo despertou no produtor a vontade de levar a estúdio as grandes composições consagradas pelos bambas da Estação Primeira. Assim Hermínio descreveu o projeto no livro *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*:

[A ideia do musical] Foi um ótimo pretexto para ampliar um trabalho que já me consumira algumas fitas magnéticas com Clementina, Nelson Cavaquinho e o próprio Cartola: o registro dos mais belos sambas de Mangueira. Meu querido amigo Arley Pereira foi fundamental naquele momento: trouxe seu gravador de São Paulo, instalamo-nos na casa de Carlos Cachça (ou na de Neuma ou na do próprio Cartola? Não me recordo), criando a oportunidade de registrarmos, em primeiríssima mão, algumas obras-primas que o tempo consagraria depois.

Hermínio acreditava que o novo projeto poderia servir como uma espécie de banco de dados para a posterioridade: “Um material, enfim, que pudesse no futuro ser consultado por estudiosos da nossa música.” Era essa a premissa do álbum, que reuniu um quinteto verde e rosa em sua essência: o trio Cartola, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachça, dos mais notáveis compositores da história da escola de samba, e as cantoras Odete Amaral e Clementina de Jesus. Juntos, deram forma ao LP *Fala Mangueira!*, o sexto disco da ainda incipiente carreira artística de Quelé, e que, dois anos mais tarde, serviria de inspiração para Paulinho da Viola produzir empreitada semelhante em outra grande casa do samba, o LP *Portela, passado de glória*.

Com apenas sete faixas, *Fala Mangueira!* foi gravado em dois dias: 16 e 23 de agosto de 1968. Para recriar o ritmo da bateria da escola, combinando com os instrumentos de corda, participaram das gravações os músicos Marçal, Luna, Gilberto, Jair e Juquinha no ritmo; Canhoto no cavaquinho; Dino no violão de sete cordas; e Meira no violão comum. As vozes de Loura, Odalea, Lila, Miro, Jorge e Claudir, todos oriundos do morro da Mangueira, compuseram o coro. O maestro Nelsinho, o mesmo de *Clementina de Jesus*

e *Gente da antiga*, dirigiu as duas sessões na Odeon. Já a produção artística da capa ficou por conta do Estúdio Azmann e do artista Aloysio Maggesi.

Como não poderia ser de outra forma, *Fala Mangureira!* é um disco sobre a Mangureira, feito por seus filhos mais ilustres, e que delineia a história da escola ao longo das sete faixas do LP. É o caso de “Tempos idos”, de Cartola. Composta em 1961 para concorrer ao samba-enredo do carnaval, a composição conta a história das escolas de samba lembrando os tempos de Praça Onze.

Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde os malandros iam sambar

A canção amalehou apenas o terceiro lugar no concurso de sambas-enredo de 1961 porque, de acordo com o compositor mangueirense Carlos Cachça, teria sido alvo de boicote no júri: “Um dos julgadores não devia gostar de mim ou do Cartola, deu zero e a contagem era de 1 a 5”, relatou ele de acordo com a biografia *Cartola: os tempos idos*. Naquele ano, a escola preteriu “Tempos idos” por um samba mais curto e com mais vibração. Cartola, que havia acabado de voltar a compor para a escola de samba depois de um longo período afastado, ficou tão frustrado que decidiu a partir dali nunca mais compor um samba-enredo, de acordo com Cachça.

Quinta faixa do álbum, “Sei lá, Mangureira” era provavelmente o ponto alto do LP. Seus primeiros versos “Vista assim do alto/ Mais parece um céu no chão” já davam a tônica da letra, de exaltação à figura da escola de samba. Trata-se de uma composição feita a quatro mãos, uma parceria de Hermínio Bello de Carvalho com Paulinho da Viola, que era portelense convicto. Enaltecendo o talento da dupla, o jornal *Diário da Noite*, em novembro de 1968,

assinalou que “a letra, pura poesia popular de Hermínio, casa-se à música de Paulinho da Viola, que já provou mais de uma vez o quanto de moderno pode ser um sambista de escola de samba, sem trair suas origens, sem deixar de fazer música popular brasileira mesmo”.

A música foi interpretada por Elza Soares no IV Festival da Música Popular Brasileira, ocasião em que a cantora ganhou o prêmio de melhor intérprete feminina, mas a canção não foi lembrada pelo júri. Em 1969, “Sei lá, Mangueira” foi escolhida pelo Ministério das Relações Exteriores para representar o Brasil no Festival da Canção de Maiorca, na Espanha, concorrendo com 2 mil músicas de todo o mundo. A Divina Elizeth foi selecionada para interpretá-la, acompanhando uma delegação formada ainda por Zimbo Trio, Hermínio e Ricardo Cravo Albin. No entanto, poucos dias antes da viagem, o Itamaraty comunicou que não teria condições de arcar com as despesas e abandonou o plano inicial. Só Cravo Albin voou para Maiorca para “dar explicações” ao júri a respeito da ausência dos brasileiros. Um ano depois, “Sei lá, Mangueira” ainda voltaria a ser gravada na voz de Clementina em seu álbum *Clementina, cadê você?*

Outra memorável composição que não podia ficar de fora do álbum era *Mundo de zinco*, de autoria de Antônio Nássara e Wilson Baptista, parceiros de longa data, que finalizaram a letra numa tarde na Galeria Cruzeiro, no centro do Rio de Janeiro, em 1951. No fim daquele ano, o jornal *Última Hora* chegou a elegê-la como uma “das melhores produções carnavalescas” para 1952. A canção foi gravada pela primeira vez pelo cantor Jorge Goulart, e a expressão “mundo de zinco” acabaria sendo utilizada como sinônimo de morro da Mangueira.

Conhecido pelas letras melancólicas, Nelson Cavaquinho emplacou cinco das suas em *Fala Mangueira!*: “Rei vagabundo”, “A Mangueira me chama”, “Sempre Mangueira”, “Folhas caídas” e “Eu e as flores”, sempre em parceria com outros compositores. Nelson mantinha a insólita fama de dividir os sambas de sua autoria com outros compositores e ainda vender sua parte para quem quisesse. No programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1974, Cartola conta que uma vez um conhecido foi tocar um samba que havia composto quando reconheceu a letra e reivindicou como sua. “‘Este samba é meu’, eu

falei. E ele disse: ‘Era, porque o Nelson me vendeu a parte dele’”, recordou, atônito por saber do novo “parceiro”.

A outra voz feminina além de Clementina era Odete Amaral, que aos 44 anos participava do álbum interpretando grandes sambas da Mangueira, esbanjando talento e experiência. Vencedora do Troféu Euterpe de melhor sambista do ano de 1959, prêmio dado pelo jornal *Correio da Manhã* em conjunto com a Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, Odete fora casada com Ciro Monteiro, com quem formou um dos casais mais famosos da era do rádio.

Com um time de primeira linha, *Fala Mangueira!* se firmou como um dos principais trabalhos já realizados em homenagem à Mangueira e um marco na vida artística de todos eles, Cartola, Nelson, Cachaça, Odete e Clementina. E as críticas publicadas na imprensa endossavam isso. O crítico Juvenal Portella escreveu o seguinte na edição do *Jornal do Brasil* de 9 de janeiro de 1969:

Trata-se de um trabalho dos melhores, principalmente para aqueles que gostam da música tradicional, livre das influências que norteiam a canção atual. Bom disco em que se ouve o violão de Nelson Cavaquinho, a voz de Carlos Cachaça, pela primeira vez gravada, do mestre Cartola e destas damas que são Clementina e Odete.

Cartola, apesar de tudo, passava por um período difícil. O compositor estava sem dinheiro, ganhando apenas alguns trocados provenientes dos direitos autorais de suas composições. De acordo com a biografia do sambista, os amigos que ele conquistou com a empreitada do bar Zicartola anos antes se mobilizaram diante do momento de dificuldade financeira do compositor e arranjaram-lhe um terreno ao pé do morro da Mangueira, na rua Visconde de Niterói, número 896, onde pôde construir uma casa.

Para arrecadar fundos e também homenagear Cartola por seus 60 anos, foi organizado um jantar na Churrascaria Tijucana, preparado por Dona Zica e com a presença de 150 convidados. Para a noite de Cartola, como ficou conhecido o evento, foram vendidos ingressos cuja renda foi revertida em material de construção para a nova casa dele e de sua esposa. Cozinheira de mão cheia, Dona Zica preparou feijão bem temperado, carne assada com

molho ferrugem e carne-seca com abóbora. O rega-bofe foi organizado por Hermínio Bello de Carvalho, pelo engenheiro Paulo Santos e sua esposa Denáise, e ainda contou com a presença de gente como Elizeth Cardoso, Nara Leão, Moreira da Silva, Ciro Monteiro, Paulinho da Viola, Jamelão, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e, claro, Clementina de Jesus.

Na mesma época, em outubro de 1968, o deputado estadual Alberto Rajão propôs a concessão do título de Cidadã Honorária da Guanabara a Clementina de Jesus. Jornalista do *Correio da Manhã*, Rajão era filiado ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido pelo qual foi eleito deputado, e notório admirador do samba. Dois meses mais tarde, em função do Ato Inconstitucional nº 5, o parlamentar seria preso pelo regime militar, na mesma leva de gente como Darcy Ribeiro, Antonio Callado, Ferreira Gullar, Carlos Heitor Cony e até mesmo o ex-presidente Juscelino Kubitschek.

O ano de 1968 terminou assim, com o Brasil mergulhado em um tenebroso estado de exceção. Aquela noite escura, sinistra, de 13 de dezembro de 1968 mudaria o rumo do país pelos dez anos seguintes, pelo menos. Lançado pelo governo do general Artur da Costa e Silva e anunciado em rede nacional pelo locutor da Voz do Brasil, Alberto Curi, o chamado AI-5 deu poderes irrestritos ao Executivo, suspendeu garantias individuais, legitimou a censura prévia a jornais, revistas, livros e músicas, e apertou o cerco aos opositores do regime militar. Por ser tão significativo, o ato foi, na definição do historiador Boris Fausto, um “instrumento de uma revolução dentro da revolução ou de uma contrarrevolução dentro da contrarrevolução”.

Apesar da repressão política institucionalizada, o novo ano teve início com um ato de generosidade em prol de Clementina de Jesus. Luís Sérgio Bilheri, produtor e amigo de Hermínio, emplacou duas composições suas entre as três melhores colocadas do I Festival da Canção Jovem de Três Rios, realizado em janeiro, e reverteu sua parte nas premiações em contribuições previdenciárias à “mãe” Quelé. Só assim, ela conseguiu usufruir da aposentadoria como empregada doméstica. A cantora Clara Nunes interpretou os dois sambas: “Pra que obedecer”, composição de Bilheri com Paulinho da Viola, que conquistou o primeiro lugar, e “Encontro”, letra de Bilheri e Elton Medeiros, a terceira colocada. Clara levou o prêmio de Melhor Intérprete.

Com a situação previdenciária de Clementina mais tranquila, a partideira da Glória dava suas canjas em pequenos shows na Churrascaria Tijucana, que àquela altura já havia se firmado como a casa onde aconteciam aniversários e toda a sorte de festejos envolvendo os grandes nomes do samba. Era o caso da festa para Donga, autor do primeiro samba gravado no país, que completou 80 anos em 1969 e recebeu uma bonita homenagem no restaurante. Por falar em reduto de bambas, o bar A Capela fecharia suas portas em agosto de 1969. Famoso pelo bife com fritas, o bar era um dos preferidos de Clementina. “Ela gostava de tomar a canja de lá”, relembra Hermínio, com saudosismo.

A partideira gostava de provar os petiscos dos botecos por onde passava, mas gostava mais ainda de colocar em prática seus dotes culinários. Era assim nas festas de Nossa Senhora da Penha, no mês de outubro. “Prepara galinha, pastéis, uma porção de coisas boas e a gente faz o maior piquenique”, relatou Albino Pé Grande em depoimento em outubro de 1969. O marido de Quelé era tão devoto da comida da esposa que nem mesmo os quitutes da filha Olga ele queria provar. “A comida da Olga pode até estar boa, mas não vou comer. Não foi Clementina que fez”, disse, na mesma ocasião.

A cantora guardava desde os tempos de trabalho no Grajaú a receita de um de seus pratos mais ilustres, o xinxim de galinha. Agora em evidência, ela não escapou da tentação de revelar o segredo por trás do prato em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*.

Ingredientes:

Uma franga bem grande

Alho

Cebola

Coentro

Pimenta-do-reino

Cominho

Um pouco de vinagre

Três tomates maduros

Duas colheres de azeite doce

Uma colher de azeite de dendê

Sal a gosto

Modo de fazer: Limpe a franga e corte em pedaços, tempere com sal e lave novamente com limão. Prepare o tempero, passe e repasse os pedaços até que fiquem bem temperados. Coloque numa caçarola uma colher de azeite doce e vá alternando uma camada de tempero e uma de galinha. Ponha por cima uma colher de azeite de dendê e duas folhas de louro uma de cada lado da caçarola. Deixe cozinhar em fogo brando. Servir com arroz branco, bem solto.

Assim, estava revelado o segredo de uma de suas especialidades. No programa *Vox Populi*, de 1979, Clementina foi além e ensinou aos espectadores da TV Cultura seus segredos de quituteira ao mostrar como se faz uma verdadeira feijoada:

Ingredientes:

Carne-seca especial

Toucinho de fumeiro, daquele bom

Linguiça especial

Lombo, daquele bom

Orelha de porco

Tripa

Louro

Pimenta-do-reino

Sal a gosto

Alho

Cebola em rodela

Couve picada fininha

Torresmo

Cachaça

Limão

Deixa tudo de molho de véspera. Amanhã, bota a mão no feijão, que também ficou de molho um dia antes. Todas as carnes têm que dar uma fervura pra sair aquele sal todo forte. Conforme o feijão vem a ferver, a primeira coisa que bota dentro do feijão são os mais duros: orelha, carne-seca, toucinho,

tripa, que já tem que estar cozidinha num lugarzinho separado. A linguiça gomo é quase a última a se colocar pra não ficar toda desmanhada. Coloca uma pitadinha de sal, que não faz mal nenhum, uma pitadinha de pimenta-do-reino, que dá um gosto saboroso. Aí coloca o louro. De vez em quando mexe bem mexidinho. Aí, faz a couve, bem picada fininha, bem lavadinha e escorridinha (não faz essas couves cansadas). Para fazer a couve, vai dois dentes de alho na frigideira quente, deixa queimar, dá uma vira volta e a couve fica verdinha. Em geral, uso muito fazer a farofinha de torresmo, depois de fritar o torresmo, faz aquela farofa. A cachacinha, eu vou lá. A batida que quiser, de limão, qualquer uma é muito gostosa, a cachaça é essencial.

Estava pronta a feijoada perfeita.

Àquela altura da vida, Quelé estava rodeada pelos velhos amigos e pelos seis netos, para quem cantava músicas de ninar. A mais famosa era um canto português.

Nossa Senhora faz meias
de linha feita de luz
o novelo é a Lua Cheia
as meias são pra Jesus

Em entrevista ao *Correio da Manhã*, Clementina descreveu o carinho que sentia pelos netos. “E tem esses netos, que encanto! Os orgulhos da vó. São seis. Gosto de todos, mas a Conceição...” Era a preferida de Quelé, porque era a caçula e também afilhada da cantora. “Já era a preferida por ser a menor. Ainda mais agora, sendo afilhada”, acrescentou Albino Pé Grande.

Apesar dos discos gravados e dos espetáculos do qual fez parte nos anos anteriores, Clementina de Jesus encerrou o ano de 1969 afastada dos grandes palcos. Ainda em declaração ao *Correio da Manhã*, a partideira disse que as ofertas para shows naquela virada de década não andavam muito boas. “Além disso, eu só posso aceitar se o show for pequeno. Gosto de cantar firme e, se o negócio for grande, eu não consigo ir até o fim com o mesmo ritmo.”

A partideira também se afastava um pouco da folia na Estação Primeira de Mangueira, em uma declaração que simbolizava aquele período de grandes transformações pelo qual passava o carnaval carioca. “Eu sou mangueirense de coração, mas acho que este próximo ano não vou sair. Tô cansada. [...] Antigamente, era pouco tempo, mas agora [o desfile] só está aumentando. A gente passa lá a noite toda, e às vezes vai até dia adentro. Tão dizendo que agora vai ser mais organizado, mas eu não acredito.”

No carnaval de 1970, uma novidade: a Lei do Silêncio, que proibira as escolas de samba de ensaiarem pela madrugada até então, liberou os ensaios em qualquer horário trinta dias antes do carnaval. A medida trouxe benefícios às agremiações, que assim tinham mais tempo de ensaio e podiam fazer valer os elevados gastos com o carnaval.

Depois de ficar um ano inteiro sem entrar em estúdio, Clementina teria a chance de gravar seu segundo álbum solo em 1970. Com mais liberdade para escolher o repertório e incluir mais cantos ancestrais, o álbum *Clementina, cadê você?* foi produzido pelo MIS-RJ com, ao todo, nove temas folclóricos e apenas três sambas. Como nos álbuns anteriores, Hermínio Bello de Carvalho foi o responsável pela produção.

A primeira faixa, “Vai, saudade”, era um samba de Candeia, compositor ligado à Portela e de muita importância na vida de Quelé. Da mente fértil do portelense saíram várias canções escritas especialmente para a intérprete. Em declaração ao jornal *O Globo*, publicada em 29 de novembro de 1975, Clementina deixava clara a preferência do letrista, um dos mais importantes e rememorados da história do samba: “Nem adianta tentar que ele não dá para ninguém cantar. O Candeia fez para mim”, orgulhava-se. Como parte das comemorações pelo centenário da Abolição, *Clementina, cadê você?* foi relançado em vinil pelo MIS-RJ, em 1988.

Vai, saudade
Vai dizer àquela ingrata
Vai dizer àquela ingrata
Que a saudade
Quando é demais, mata

A segunda faixa, “Deus vos salve a Casa Santa”, era um canto de igreja bastante popular em Moçambique, cujo ritual era uma dança com bastões. De acordo com o folclorista Edison Carneiro, o canto também era entoado no candomblé e no maculelê da Bahia.

Em seguida, Quelé “transportava os ouvintes para um rito de macumba, genuinamente africano”, na definição de Carneiro, com as curimas “Ogum Megê”; “Bendito louvado”, “Ó Ganga”; “Lá no mato tem Ganga”; e “A Maria começa a beber”, interpretadas em sequência no álbum. Especialista em temas afro-brasileiros, Carneiro dizia que as formas de fé vindas da África e que existiam no Rio de Janeiro foram sendo gradualmente substituídas pela umbanda, que ressignificou os símbolos de fé africanos em santos católicos por uma questão de sobrevivência e adaptação ao longo do século XX. Segundo relata Edison Carneiro em entrevista ao jornalista Ilmar Carvalho, no *Correio da Manhã*, em 17 de junho de 1970, no palco ou no estúdio, Clementina de Jesus, que era neta de escravos e também católica fervorosa, deixava transparecer em suas expressões corporais traços mais do que típicos dos devotos das religiões de matriz africana: desde os passos miúdos até a voz grave empostada, passando pelo seu gestual e até a maneira de movimentar o tronco. “Tomé”, quinta faixa de *Clementina, cadê você?*, era uma batucada na qual a cantora versava e era respondida de pronto nos refrões pelo coro cantando “mé, mé, mé, ô Tomé/ cavalaria de pé, ô Tomé”. À parte os cantos folclóricos, Clementina escolheu dois sambas da Mangueira para encerrar os lados A e B do álbum. “Sei lá, Mangueira”, gravado anteriormente em *Fala Mangueira!*, e “A Mangueira é lá no céu”, de Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho, que colocou o ponto final no álbum.

Vou visitar...

Vou visitar lá em Mangueira

O divino mestre Cartola

E os demais compositores

Daquela escola tão genial

Vou pedir que me levem lá pro céu

Que cada dia chega mais perto do morro
E onde já viram deus compondo
Um samba para escola desfilar
Juro, não sei o que faria
Se eu fosse dono lá do céu
Em cada estrela escreveria
O nome de um compositor
Geraldo Pereira, Zé com Fome,
Carlos Cachça e Gradim
No fundo também desejaria
Quem sabe mais tê-la só pra mim

Na avaliação de Ilmar Carvalho, as duas composições tinham sua beleza e mérito, mas destoavam um pouco da proposta de *Clementina, cadê você?* “Os dois sambas, um dos quais o mais antigo, com apenas dois anos, bonito, bem-feito e bastante cantado aqui no Rio, não se integram na forma, no conteúdo e no tempo, dentro do contexto e dos fins que rigorosamente determinaram a feitura de *Clementina, cadê você?*”, escreveu ele, antes de assinalar que, apesar dessa observação, tratava-se de um disco que “enriquece a música brasileira”.

A gravação do LP foi realizada em apenas três dias, logo no início de 1970: 29 e 30 de janeiro e 2 de fevereiro. Clementina entoou seus cantos folclóricos e sambas com a força que reunia a partir de doses de sua bebida favorita, as batidas de limão, que lhe eram servidas em porções generosas nos estúdios do MIS-RJ. *Clementina, cadê você?* foi lançado no dia 11 de junho, no próprio museu, depois de quase cinco meses de produção.

Na capa do LP, Quelé aparece imponente em seu típico traje branco rendado e com o pescoço coberto por colares. A imagem foi um registro do fotógrafo J. Fernando Azevedo e o leiaute da capa foi obra de Ney Távora, também responsável pela direção de arte de discos de artistas como Candeia, Elton Medeiros, Tom Jobim, Miúcha, Ivan Lins, Cartola e João Bosco.

Hermínio Bello de Carvalho não economizou palavras quando escreveu o encarte do disco de Quelé, em um texto no qual se derrete pela ancestralidade de sua “mãezinha”, como ele gostava de falar:

Clementina de Jesus não é somente um documento vivo do nosso folclore: em suas raízes primitivistas, Quelé tornou-se repositório de um tipo de música que estava se extinguindo, porque não documentada em disco – as batucadas e partidos cantados nas rodas de samba e candomblés, nas casas das famosas “tias” baianas do início do século; as modas de viola que ela ouviu de sua mãe, que, por sua vez, as recebeu de herança de seus antepassados escravos; e todo um acervo que é, em parte, registrado nesta gravação. Também o que nos interessa em Clementina, além de seu valor patrimonial, é a força dramática de seu canto, que tem raízes fundas e inconscientes no processo que fornece as células mais vivas e imperecíveis que caracterizam a identidade de nossa linguagem musical. Clementina é a primeira grande cantora negra que, pertencendo à escala menos procurada pelo disco e pelas rádios, tem acesso a esses meios de divulgação, mantendo-se íntegra em toda a sua pureza. Ela ajuda, indiretamente, naquilo que se poderia classificar de reabrasileiramento do brasileiro. Porque não se pode negar que é típico das culturas subdesenvolvidas (como é a brasileira) a adoção indiscriminada e despolicida de vícios de processos alheios à nossa gênese, o que vem desordenar o seu próprio processo evolutivo e promover a desnacionalização da única forma artística que distingue um povo: a sua música. Os meios de comunicação, por sua vez condicionados a um comercialismo desenfreado, dão pouca margem à matéria representada por Clementina. Teorias sofisticadas de movimentos que criticam nossa cultura, sem apresentar alternativas ou proposições, se esqueceram de perceber – a exemplo do que acontece com o jazz – o manancial que representa a música negróide brasileira. Essa matéria-prima, observada por um Edu e por um Milton Nascimento (falando apenas da mais nova geração), deveria, no entanto, servir como base para uma formulação mais profunda de uma música mais nacional e menos calcada no que é imposto pelo mercado. Enfim: música totalmente aberta à invenção, mas desvinculada dos jargões que facilitam a venda – porque a linguagem do verdadeiro artista deve diferir da dos mercadores da música. Nacionalizar para internacionalizar, se bem explico. É a partir daí que os subsídios fornecidos por Clementina se tornam preciosos: os sambas de roda, as cantigas de reisado, incelenças, os jongos e caxambus que aprendeu, e tudo mais que

canta com emoção e encanto irreversíveis – são bem mais do que um retrato vivo da música brasileira: são uma inesgotável fonte de conhecimentos para aqueles que abordam a matéria popular como fonte de estudos. Lembro-me da confiança que me deram Turíbio Santos e Oscar Cáceres quando descobri a grande partideira, numa tarde gloriosa na Taberna da Glória. [...] Dois de seus discos encontram-se editados na Europa, pela Pathé Marconi. E hoje, aos 67 anos de idade, vem outra vez registrar em disco (despojada dos conflitos suscitados por arranjos alienados) os cantos que fundamentam nossa história musical, abrindo caminhos de pesquisa para aqueles que ainda acreditam numa solução brasileira para nossa música.

Repleto de músicas recolhidas do cancionero popular (sambas de roda, cantigas, incelenças, jongs e caxambus, como listou Hermínio Bello de Carvalho), o álbum *Clementina, cadê você?* foi amplamente elogiado pelo diretor do MIS-RJ na época, Ricardo Cravo Albin. “É o mais belo e o mais brasileiro disco no gênero. Também o mais belo e o mais brasileiro disco de Clementina.”

Quelé tinha expectativas altas em relação às vendagens do LP. “Gostaria que o disco vendesse muito aqui, mas também que fosse mandado para a França. Lá me compreendem muito bem e é de lá que vem capital para mim. Vendo bem em Paris e eles pagam em dia”, declarou ao *Correio da Manhã*, na época, lembrando-se dos tempos de Cannes em 1966.

Por trás de toda a produção, o LP tinha, ainda, uma nobre finalidade: arrecadar fundos para a Casa dos Artistas. A casa de repouso que abrigava 53 artistas aposentados estava sem recursos suficientes e diversas ações para angariar fundos aconteceram nesse período. Além de *Clementina, cadê você?*, também foi realizado um show musical no Teatro da Praia e uma outra apresentação beneficente no Teatro Municipal. Na ocasião, Quelé se apresentaria no Municipal, naquela que seria sua primeira vez subindo ao palco de um dos maiores e mais icônicos monumentos culturais do país. Intitulada a Grande Noite do Ballet Nacional, a apresentação daquele dia 19 de junho de 1970 foi realizada pelo corpo de baile do teatro, precedendo um grande espetáculo musical com participação de nomes como Chico Buarque, Elizeth Cardoso, Gal Costa, Jorge Ben, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Ciro Monteiro e ela, Quelé.

Na mesma época, ela se dividia entre dois espetáculos. Cantou em *O novo fino da Música Popular Brasileira*, no Teatro Gazeta, show que misturava nomes como Ary Toledo, Jongo Trio, Marília Medalha, Nana, Dori e Danilo Caymmi, e Beth Carvalho. E também fez apresentações na boate Balacobaco, na Bela Vista, em uma curta temporada de três meses. Nessas ocasiões, Clementina chegava a cantar dez músicas quando o combinado inicial eram apenas cinco. Sobrecarregada e beirando os 70 anos, ela já dava os primeiros indícios de cansaço.

Em agosto de 1970, Clementina convocou uma audiência com o governador do estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima. O motivo? Queria, humildemente, pedir ao político uma casa para morar, já que, mesmo sendo artista, não tinha alcançado estabilidade financeira alguma até então. Negrão de Lima acatou o pedido e arranhou financiamento para um apartamento em um conjunto habitacional em Del Castilho, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. Ela recebeu o imóvel, arcando com as prestações, mas preferiu repassá-lo para a filha Olga, para que ela tivesse onde morar com as crianças, e assim seguiu vivendo na rua Acaú, no Engenho Novo, com Albino Pé Grande.

“O governador Negrão de Lima me deu um apartamento que é uma beleza e eu dei pra minha filha morar. Estou bem na minha casa. Ali eu mesma faço minha comida e faço o que eu quero e como quero. Arrumo a casa e às vezes minha filha vai lá e não me deixa lavar roupa”, disse em entrevista ao jornal *Última Hora*, em dezembro de 1972. Mais tarde, porém, ela acabaria abandonando o imóvel na Cohab de Del Castilho por conta do aumento progressivo da amortização. Abrir mão de morar em um apartamento cuja chave ela recebera das mãos do governador para ficar na boa e velha casa da rua Acaú era só mais uma manifestação de sua generosidade e preocupação com a família.

Bondosa, ela encarava com naturalidade até mesmo os episódios em que era discriminada pela cor de sua pele. Perguntada certa vez sobre o tema, Clementina saiu-se com a seguinte resposta: “Se você visse em Paris, os receptionistas do hotel iam me apanhar na escada. Então eu não sei desse negócio de preconceito.” No entanto, discriminação ela sofreu, sim. A própria artista relatou um episódio na embaixada americana no Rio, quando foi a um jantar

de gala oferecido para artistas e, ao se aproximar do portão da embaixada, um guarda brasileiro a interpelou, em tom ríspido. “O que a senhora quer?” Albino Pé Grande rapidamente mostrou os convites, e a recepcionista da festa, que viu a cena, teve de intervir: “Deixa ela entrar logo! O jantar ainda não foi servido por conta desta senhora.” Houve casos mais sutis que esse, mas ainda assim emblemáticos, em que o preconceito foi destilado de forma ardilosa. Como quando Clementina foi a um açougue em Botafogo, zona sul, e pediu filé-mignon. O atendente lhe informou o preço da carne, querendo intimidá-la, desafiando aquela senhora preta a comprar a carne mais nobre da venda. A cantora não deixou barato e replicou: “Não estou perguntando o preço. Vou comprar.”

Em setembro de 1970, Haroldo Costa, que fizera parte da mesma delegação de artistas que Clementina em Dacar quatro anos antes, teve a ideia de reunir diversas tendências da música popular em forma de espetáculo. E tirou do papel o espetáculo *Musiquente*, que ficava em cartaz às segundas-feiras no Teatro da Praia, em Copacabana. O show foi realizado até março de 1971 e reuniu, além de Clementina de Jesus, gente como Ciro Monteiro, Gonzaguinha, Aldir Blanc, Jards Macalé, Martinho da Vila, Xangô da Mangureira, Moreira da Silva, MPB-4 e Joyce, em uma verdadeira miscelânea musical – e genuinamente brasileira. “Minha ideia foi colocar no palco, juntos, entrosados, gente da antiga e a moçada que está começando a compor, cada um na sua, mas com um único objetivo, fazer música popular brasileira”, descreve Haroldo. Quelé estava sempre na mira do produtor. “Conheci a Clementina no Teatro Jovem, quando fui assistir a *Rosa de Ouro*, do Hermínio Bello de Carvalho. Daí em diante ficamos amigos para sempre.”

Na sequência, Clementina foi chamada para compor o elenco do show *Ziriguidum, Oi*, produzido pelo empresário e dono da boate Sucata, Oswaldo Sargentelli. O espetáculo aconteceu em novembro de 1970, e Quelé atraiu críticas positivas da mídia, como foi o caso do *Jornal do Brasil*: “Com um porte majestoso, bem-vestida, bem penteada, solta sua voz potente e meio rouca, e, ‘quando dá vontade’, faz o que ela chama de ‘um sapateado’.”

Na estreia do show, não deixou de lado a vaidade e usou um vestido de fios prateados, brincos e anel de pedras engastadas em prata. “Sou eu que escolho

minhas roupas. Compro o tecido, levo na costureira e dou sugestões para o modelo. Às vezes encontro uma coisa gostosinha pronta e aí compro.” Além do traje, Quelé, agora já experiente nos palcos, não deixou de apresentar o seu melhor samba. “Ninguém tentou interferir na minha maneira de cantar. Eu canto o que sou. Não mudei nada. Quando a música começa a mexer, meto um sapateadozinho. Não é sempre. Eu sou o samba. Adoro, e para mim não tem outra coisa. E samba tem o seu lugar”, declarou em entrevista na época.

O ano de 1971 chegou como um vendaval na vida de Quelé. Ao contrário do ano anterior, Clementina agora estava com uma agenda lotada. Por diversas vezes, admitiu não gostar de rotina e desejou que o dia a dia de cantora fosse menos rigoroso. “O que quero é viajar, adoro viajar. E deitar e levantar a hora que quiser, sem horários. Pretendo não ter mais obrigações e sim cantar de vez em quando, quando alguém me chamar.” Ela nem imaginava a rotina insana que viria pela frente.

Em janeiro, gravou o programa *Som Livre*, da TV Globo, que contou também com a presença dos músicos Paulinho Nogueira, Dorival Caymmi, Fábio, Ivan Lins, Taiguara, sua conterrânea Rosinha de Valença e a banda de rock Os Mutantes. Ao mesmo tempo, a boate Balacobaco retornava com seus espetáculos, voltando a requisitar o trabalho de Clementina em terras paulistas.

Quase septuagenária, Quelé fora proibida pelos médicos de cumprir um de seus principais ritos anuais: o desfile na escola de samba Mangueira. Decepcionada, Clementina criticou os rumos que o carnaval estava ganhando. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, em fevereiro de 1971, declarou:

O carnaval de hoje é muito diferente, só tem pula-pula, ninguém sabe sambas. O partido-alto é pouco divulgado e as escolas de samba só mostram coreografia. É carnaval para turista. [...] Virou comércio. Só saio mesmo nos quatro dias para tomar minha cerveja e relembrar os tempos em que frequentava a Galeria Cruzeiro com Donga, Noel, Pixinguinha e João da Baiana. Agora eu gostava muito era de colocar a minha baiana e sair com o Noel desfilando no curso. Eu só usava essa fantasia. Agora me diga, vou ter coragem de me fantasiar com simplicidade e sair por aí? Ah, eu não. A única

coisa que melhorou, na minha opinião, nos desfiles de escolas, é que passaram a ser organizados. Antigamente, saía briga entre os sambistas. Todas as escolas queriam entrar primeiro na avenida para que todos vissem e os sambistas também ainda não estavam cansados. Samba é passista e baiana girando. Hoje a gente só vê as alas levantando o pé e não sei mais o quê.

Apesar das críticas que fez, a cantora não poderia, e tampouco queria, ficar de fora do carnaval. Seus amigos mangueirenses trataram de providenciar um lugar na arquibancada, próximo à imprensa e com vista privilegiada. Para Quelé, assistir à festa dali de cima foi uma grande novidade. “A gente se acostuma a desfilar e não tem ideia de como é aquilo visto de cima, ao vivo. Se não for como eu espero, pego a minha trouxa e vou para o Bar do Cazuza, ali, depois da avenida Passos. O carnaval ali é ótimo.”

Passada a folia carnavalesca e o período de shows intensos, Clementina de Jesus enfrentaria um de seus maiores desafios na vida. Seu marido, Albino Pé Grande, sofreu um infarto no avião enquanto os dois viajavam para São Paulo, e foi internado às pressas. A partideira, que estava em cartaz na boate Balacobaco na capital paulista desde janeiro, teve que abandonar a agenda de shows para ficar ao lado de seu amado. O infortúnio deixou-o muitos meses internado e, quando teve alta, Albino não estava completamente restabelecido, pois a doença deixara fortes sequelas. O mangueirense ficou praticamente impossibilitado de andar e precisou de cuidados diários, passando a maior parte do tempo deitado no sofá da sala.

Foi um grande baque para Quelé. Ela e Pé, como o chamava, formavam um casal harmonioso, cheio de afeto, de dar inveja a amigos e vizinhos. Ao longo dos mais de trinta anos de união, Albino era o esteio de Clementina e fazia de tudo para agradar à Mãe, como ele a apelidara. Ela, por sua vez, se enchia de orgulho ao dizer “meu marido” na presença de outros. Em várias entrevistas, a cantora relembrou que Pé levava o café na cama para ela, toda manhã. Em troca, Quelé lhe dava bênção. “Eu gosto tanto da minha mulher que quando ela vai de manhã me acompanhar no portão eu olho pra ela e peço a bênção. Um dia ainda dou uma coça de beijos nessa mulher”, contou o apaixonado Albino em entrevista ao *Jornal do Brasil*.

Assim, dá para imaginar como Clementina de Jesus se encontrou desamparada diante da doença do marido naquele ano de 1971. E, à medida que aumentavam as despesas com exames e internações de Albino, a situação financeira de Quelé se agravava cada vez mais. Vivendo dias difíceis, Clementina tinha de encontrar forças para retomar a agenda de compromissos, e sua primeira aparição pública após o infarto de Albino foi justamente em uma missa para São Benedito, o santo protetor dos negros, em meados de abril. A cerimônia foi transmitida pela Rádio Ministério da Educação e Cultura e pela TV Tupi.

Enquanto Albino se recuperava a passos lentos, Quelé firmava novos compromissos: ainda em abril, a revista *Veja* anunciava a participação da cantora no programa *A Grande Noite*, da TV Tupi, ao lado do Zimbo Trio. Também naquele mês, ela foi uma das convidadas para um grande show no Ginásio do Botafogo, no Rio, cuja finalidade era arrecadar fundos para uma entidade que reunia representações estudantis universitárias do estado da Guanabara. Além dela, se apresentaram Elizeth Cardoso, Milton Nascimento, Ivan Lins, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo.

Um mês depois, em maio, era chegada a hora da segunda edição da Bienal do Samba. A exemplo do que ocorrera na primeira, em 1968, Clementina de Jesus mais uma vez participou defendendo um samba de João da Baiana, dessa vez “Prenda o homem”, ao lado do conjunto Imperiais do Ritmo. No entanto, passou longe de convencer o júri, que acabou premiando a cantora carioca Maria Tereza Gomes, a Geovana, que interpretou “Pisa nesse chão com força”, composição mais tarde gravada por Jair Rodrigues. De acordo com a crítica musical da época, a segunda edição da Bienal foi um fiasco, sem conseguir mobilizar o universo do samba como fizera três anos antes.

Clementina se esforçava, mas com Albino debilitado era difícil deixar a casa no Engenho Novo e trabalhar para garantir o sustento. Foi aí então que alguns amigos e artistas, sensibilizados com a situação, promoveram shows beneficentes em prol do casal. O primeiro deles aconteceu no dia 31 de maio, no Teatro João Caetano, no Centro do Rio, com a participação de Paulinho da Viola e outros sambistas. Quinze dias mais tarde, um novo tributo, dessa vez duplo: a Clementina e ao compositor mangueirense Geraldo das Neves.

Lygia Santos, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral e Hermínio também fizeram das suas: organizaram um grande show promovido e registrado em fita magnética pelo MIS–RJ no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, com a renda revertida em benefício da cantora e contabilizando a presença de muitos nomes de peso: Pixinguinha, Donga, Elizeth Cardoso, Marlene, Turíbio Santos, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Dalva de Oliveira, Chico Buarque e o conjunto Nosso Samba.

Além do marido doente, Quelé tinha de manejar a carreira artística e zelar pelos quatro netos. “Tudo aqui, pendurado nas minhas contas”, queixou-se ao *Jornal do Brasil* em 19 de julho de 1971, mesma época em que Albino foi internado novamente no Hospital Pedro Ernesto com novas complicações: infarto, derrame e infecção no intestino. Com a renda dos shows, pouco mais de 10 mil cruzeiros, Clementina conseguiu comprar uma televisão, ar-condicionado e mobília nova. Após a santa ajuda dos amigos, o ânimo de Quelé já era outro.

12.

EMBALA EU

“Muitos cantores me pediam só uma coisa: ‘Olha, Jorge, eu não quero cantar depois da Clementina.’ A Clementina encerrava a primeira parte do show. E era um delírio. Ninguém se arriscava a tomar vaia depois dela. A plateia gritava mesmo: ‘Sai, sai. Queremos ouvir Clementina.’”

JORGE COUTINHO, ATOR E PRODUTOR DO *NOITADA DE SAMBA*

Oderrame de Albino Pé Grande foi um dos momentos mais complicados da vida de Clementina de Jesus. Mesmo após deixar o hospital, o marido dependia totalmente dos cuidados dela. Por passar grande parte do tempo acamado, Albino não podia ajudar a partideira com os serviços de casa e Quelé tinha de dar conta de tudo sozinha. “Eu vou dizer uma coisa para você. Você não imagina o que é ver meu marido em cima da cama. Você não imagina o que eu sinto”, relatou ao jornal *O Pasquim*, em 1971.

Pé Grande também não conseguia ajudar financeiramente a contento, porque sua aposentadoria era pouca. Clementina se encarregava da manutenção da casa gastando os pequenos cachês que recebia de uma apresentação ou outra, e também contando com a renda de shows organizados por amigos, gente de grande importância na música e que a tratava com a reverência de uma rainha, a Rainha Quelé. Na época, em toda iniciativa que envolvesse samba a participação dela era praticamente obrigatória. Sua imagem era a própria materialização dos ritmos mais brasileiros, motivo pelo qual nunca lhe faltavam convites de produtores que defendiam a valorização das raízes da cultura brasileira.

Clementina de Jesus foi chamada para participar de um novo espetáculo que reproduzia a atmosfera do famoso bar Zicartola, reunindo nomes do samba no palco do Teatro Opinião. Por trás da ideia, estavam os atores e produtores Jorge Coutinho e Leonides Bayer, cuja parceria ficaria mais tarde conhecida como “dupla café com leite”. O que era para ser apenas um espetáculo acabou se transformando em uma das séries de shows mais longas da história do *Opinião*, mantendo-se em cartaz por mais de uma década. A proposta nasceu de uma experiência bem-sucedida no ano anterior, quando Jorge Coutinho idealizou *Cartola convida*, espetáculo muito simples em sua essência, que se resumia Cartola dividindo o palco com músicos, cantores e compositores em noites regadas a bate-papo e música – sempre diante de plateias cheias na sede da UNE, no Rio de Janeiro, o que indicava que *Zicartola nº 2* também podia ser uma boa cartada.

Coutinho e Bayer resolveram incluir no elenco Clementina, que passava parte de seu tempo cuidando do marido e não podia assumir trabalhos que exigiam viagens, e o compromisso semanal toda segunda-feira era, então, ideal para garantir uma renda fixa naquele período. No *Opinião*, a voz e a performance de Quélé ganhavam novas cores ao lado de uma safra de artistas inteiramente renovada. Talentos ainda principiantes, como João Nogueira, Martinho da Vila, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho e o conjunto Nosso Samba, se juntaram a sambistas respeitados como Aluísio Machado, Zé Kéti, Carlos Cachça, Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho, Cartola e Baianinho. Destes, Xangô, Nelson, conjunto Nosso Samba e Quélé faziam parte do elenco fixo. Não era a primeira vez também que Jorge Coutinho e Clementina estavam juntos: o produtor antes já recrutara a partideira da Glória para o show *Samba quente*, no Cantinho da Tijuca, no início daquele ano.

A estreia de *Zicartola nº 2* foi em 1º de novembro de 1971. “No dia do show, Coutinho não relaxava, preocupadíssimo com o mau humor de Cartola que, dias antes, tinha encrocado com a data escolhida para a estreia. [...] Ia ser madrugada de mortos, noite agourenta, data aziaga”, descreve o livro *Noitada de samba, foco de resistência*. O mau presságio de Cartola, no fim das contas, não vingou e o show foi um sucesso tão estrondoso que acarretaria

mais tarde na série de shows *Noitada de Samba*, que ficou em cartaz por 12 anos às segundas-feiras no Teatro Opinião e marcou a carreira de Clementina de Jesus.

O roteiro de *Zicartola nº 2* era um verdadeiro convite à interação com o público: o espetáculo começava com *Exaltação à Mangueira*, composição de Aluizio Dias e Enéias Brites, antes de Cartola subir ao palco com seus óculos escuros *sui generis* e se dirigir à plateia: “Podem pedir.”

Na noite de estreia, o público escolheu “Tive sim”, uma das composições mais inesquecíveis de Cartola. “Preconceito” e “Amor proibido” vieram em seguida, entre um e outro bate-papo com a plateia, até que Cartola convocou outros dois sambistas ainda iniciantes para subirem ao palco: João Nogueira, que ensaiava os primeiros passos na carreira, e Aluísio Machado, bamba da escola Império Serrano. João cantou “Corrente de aço”, canção que lhe dera prestígio ao ser gravada por Elizeth Cardoso em 1969. Aluísio era imperiano de coração, mas naquele momento abraçava o azul e branco da Vila Isabel levado pelas mãos de Martinho da Vila, como declarou à revista *Veja*: “Eu estava em outra escola de samba, briguei, e o Martinho me levou pra Vila Isabel, onde estou lançando meus sambas.” Um deles era *Desilusão de sambista*. O *Noitada* acabava sendo “uma perfeita válvula de escape para sua rebeldia poética e existencial”, segundo a biografia do músico, *Aluísio Machado, sambista de fato, rebelde por natureza*.

Depois da canja de João e Aluísio, o mestre de cerimônias Cartola pediu a presença da passista Vera da Portela, que chegou graciosa, com samba no pé e vestindo um biquíni prateado. Em seguida, a plateia foi novamente ao delírio com a presença de Nelson Cavaquinho:

O meu único fracasso
está na tatuagem do meu braço
muita gente tem o corpo tão bonito
mas tem a alma toda tatuada

Aclamado pelo público, Nelson, homem simples que era, aproveitou o momento para tentar entender o motivo de tanto carinho, erguendo o violão e

indagando em alto e bom som enquanto fitava a plateia com olhos arregalados: “Me expliquem por que é que tanta gente gosta de mim.” Fechando a noite de estreia, Paulinho da Viola subiu ao palco emocionado, lembrando o início de sua carreira, oito anos antes justamente no bar Zicartola. Paulinho logo invocou a presença de Clementina de Jesus, que entrou entoando cantos ancestrais com o violão do parceiro dedilhando ao fundo, como se os dois tivessem se transportado de uma roda de samba na Glória imediatamente para o Teatro Opinião. Quem esteve lá naquela segunda-feira de novembro de 1971 não se esquece: o bis durou quase vinte minutos, tamanha a empolgação do público. Não era exagero dizer: aquela noite apoteótica marcava o início de novos tempos para o samba, redivivo, revigorado e adaptado à expansão da indústria fonográfica nacional nos anos 1970.

O gênero agora tinha ídolos para bater de frente com os sucessos mercadológicos da época. Martinho da Vila era um desses nomes. Seu primeiro sucesso, “Pra que dinheiro”, estourou nas rádios naquela época e o primeiro LP vendeu 400 mil cópias, “um fenômeno em uma época em que 70 mil era vendagem de poucos e 100 mil, uma enormidade”, de acordo com *Martinho da Vila: Discobiografia*. Clara Nunes também pedia passagem com seu disco de estreia ao lado do produtor e radialista Adelzon Alves, de 1971, atingindo a marca de 100 mil cópias segundo o livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958–1985.

O *Zicartola nº 2/Noitada de Samba* veio para consolidar esse sucesso. O espetáculo ficou em cartaz de novembro de 1971 até maio do ano seguinte, mês em que a morte do sambista Silas de Oliveira, do Império Serrano, comoveu o universo do samba. Mestre Silas, como era chamado, faleceu em circunstâncias no mínimo curiosas. Ele participava do show *Samba na Intimidade*, na Associação Scholem Aleichem (ASA), em Botafogo, na intenção de juntar um dinheirinho para comprar material escolar para sua filha, quando o pior aconteceu. “O calejado coração de Silas já estava muito cansado. No meio de uma das músicas do show, ele caiu duro, no palco mesmo, e morreu”, descreve o historiador Eduardo Pontin, conhecedor da vida e obra de Silas. Diante da perda, o compositor portelense Mauro Duarte homenageou o mestre com um show beneficente, o mesmo *Samba na Intimidade* em que o bamba morrera

no palco, com participação de Cartola, Clementina, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Elton Medeiros, Martinho da Vila e João Nogueira. A renda foi revertida em prol da família do compositor.

A partir de junho de 1972, o *Zicartola* nº 2 passou a se chamar *Noitada de Samba*, nome pelo qual ficaria eternizado na memória dos entusiastas do samba, mantendo os mesmos formato, local e programação do show anterior. Coutinho e Bayer se entregaram de corpo e alma àquele projeto que conquistava rapidamente a simpatia do público. O *Noitada*, lotando o Teatro Opinião toda segunda-feira, abriu espaço para compositores de escola de samba exibirem suas músicas para um público cada vez mais sedento por novidades.

Naquela época, os artistas recebiam no máximo 200 cruzeiros por dia de apresentação. O sucesso de *Noitada* vinha na esteira de bem-sucedidos espetáculos da década anterior – *Opinião*, *Rosa de Ouro* e *A Fina Flor do Samba*. Mas não era só isso que explicava o bom momento. Paulinho da Viola então era um grande astro da música, e abria mão de seu cachê habitual de 4 mil cruzeiros para receber os mesmos 200 cruzeiros dos demais e se apresentar no *Noitada*, tudo pelo prazer de estar na companhia dos amigos. A presença de Clara Nunes, do conjunto Os Originais do Samba e do compositor Ismael Silva também atraíam grande público. Ismael, por exemplo, fez a casa faturar cerca de 6 mil cruzeiros em uma só noite, uma marca impressionante para aqueles primeiros anos de espetáculo em cartaz.

Havia espaço para cenas pitorescas, também. Como o episódio em que o cantor Wilson Simonal foi vaiado pelo público de forma ameaçadora, de acordo com o produtor Jorge Coutinho, o que só não acabou em agressão porque “Nelson Cavaquinho foi ao palco para pacificar”. E a vez em que o museólogo Clóvis Bornay teve de ser barrado pela produção ao tentar se exhibir como passista em uma das apresentações. A comida também era uma grande atração, com pratos variados como xinxim de galinha, vatapá e abóbora com carne-seca, acompanhados pelas batidas de goiaba, maracujá e limão.

Desde o início do projeto, Clementina fez parte do elenco fixo do *Noitada*. Por isso, tinha direito a algumas regalias, como conta a jornalista e produtora Cély Leal no livro *Noitada de samba, foco de resistência*. “Clementina achava muito chato ficar no seco, sem ‘tomar uma’ antes da apresentação. Eis, então,

que ela teve a ideia de me pedir para ‘contrabandear’ alguma bebida, nos escondidos. Obedeci à ordem, fui ao bar e peguei a bebida que entreguei no camarim, camufladamente.”

Em 1972, Clementina engatava uma série de shows e conseguia certa estabilidade em sua agenda. Mas o inseparável companheiro, Hermínio Bello de Carvalho, não atravessava boa fase na carreira, aos 37 anos. O projeto *Sabiá, sabiou*, que ele iria dirigir para Clara Nunes e apresentar no Teatro Jovem, fracassou sem motivo aparente, e, além disso, seu pai falecera no mesmo ano, aos 75 anos. Paralelamente, estava envolvido com trabalhos ao lado de Elizeth mais uma vez para ajudar o MIS-RJ ainda submerso na crise financeira. Tentou, em vão, uma turnê pelo Nordeste, que não chegou a ter início porque ele se desentendeu com A Divina.

A fase não era das melhores, e o segundo semestre anunciava mais infortúnios não só para Hermínio, mas também para a música brasileira. A morte da cantora Dalva de Oliveira, aos 55 anos, no dia 31 de agosto, e o suicídio do jornalista, poeta e letrista Torquato Neto, aos 28 anos, em 10 de novembro, abalaram o mundo da música. Para piorar, a saúde do maestro Pixinguinha não andava muito bem, e ele se deixara abater especialmente após a morte de sua mulher, Beti, em 1971.

Clementina, por sua vez, se virava como podia. Aos 71 anos de idade, ela tinha de deixar Albino Pé Grande doente em casa para encarar shows em São Paulo, conciliando com o *Noitada*. Uma entrevista ao jornal *Última Hora* publicada no dia em 17 de dezembro de 1972 dava a real dimensão do drama que vivia a cantora:

“Clementina, aqui é fulano. A gente combinou uma entrevista para hoje. Posso ir até aí agora?” “Xi, meu filho! Eu estou numa fossa terrível, mas pode vir. A gente dá um jeito.” Na sala de estar do hotel, Clementina de Jesus espera aproveitando para um papo moroso com uma hóspede que acabara de conhecer. Recebe o repórter com um sorriso gostoso que faz até esquecer a tristeza que ela confessara ao telefone. Não é tristeza por estar em São Paulo, cidade que Clementina aprendeu a gostar. Desta vez, acontece, ela veio sozinha do Rio para as duas apresentações na Casa de Badalação e Tédio, lá na rua

dos Ingleses, que perdeu o tédio. Das outras vezes ela sempre viajou acompanhada de seu marido, Albino, que agora tem de ficar no Rio convalescendo.

Ela estava trabalhando ininterruptamente já havia um ano e três meses. Apesar de admitir o cansaço em conversas com pessoas próximas, não esmorecia: seu sorriso parecia cintilar sempre, não importava o que acontecesse, se Albino estava mal ou se a agenda de shows lhe castigava. O sorriso estava sempre ali.

Artista fixa no elenco de dois espetáculos (*Noitada de Samba* e *Samba na Intimidade*), a partideira esbanjava empolgação com os projetos que estavam por vir. Falava com entusiasmo do carnaval do ano seguinte – quando iria entregar o troféu Clementina de Ouro ao melhor samba-enredo –, de seu aniversário que estava chegando – completaria 72 anos em fevereiro de 1973 – e de seu próximo LP, o oitavo da carreira e mais um a sair pela Odeon. “Pois é, eu tô por aí, cantando, vendo essa gente linda cantar comigo. É bacana, a gente com 70 anos e vendo essa juventude vibrando, sabendo de cor cada música velha que eu mesma às vezes nem me lembro mais”, declarou ao *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1973.

Na virada do ano, Albino Pé Grande já não demandava muitos cuidados; estava melhor e se recuperava aos poucos das sequelas do infarto e do derrame, além de uma infecção no intestino. Mas agora quem começava a padecer era a própria Clementina. Ela, que jamais havia deixado de cuidar de seu amado, agora via a situação se inverter drasticamente.

A cantora seria homenageada em um show no Teatro Opinião no dia 6 de fevereiro, em função do seu aniversário de 72 anos. Na véspera, porém, sofreu um primeiro grande revés em sua saúde: um derrame cerebral paralisou sua perna e seu braço esquerdos e a fez ser internada às pressas na Casa de Saúde Guanabara, na Tijuca. Foram longos quarenta dias de internação, e uma breve mudança nos compromissos a seguir. Durante sua estada no hospital, cumpriu rigorosamente todos os exercícios impostos pelos médicos para recuperar os movimentos. Quelé gozava de tanto respeito e consideração entre os amigos músicos, os fãs e até a imprensa que, após 25 dias de internação, e

já em um outro hospital, Santo Agostinho, concedeu uma entrevista coletiva para mais de trinta jornalistas. Na ocasião, o médico responsável, doutor João Machado, garantiu que ela voltaria a cantar. E voltou. Nas exatas palavras do boletim médico: “A sra. Clementina de Jesus foi acometida de trombose cerebral da qual resultou hemiplegia esquerda.” Parte do tratamento era apertar uma bolinha de borracha, para recuperar o movimento da mão esquerda.

Se, por um lado o samba, despejava uma nova leva de jovens talentos no início dos anos 1970, Martinho da Vila, João Nogueira, Clara Nunes, Beth Carvalho e tantos mais; por outro, era chegada a hora de se despedir da histórica geração de *Gente da antiga*. Clementina estava se recuperando e ainda viveria muitos anos para contar a história, mas ela não escapou de testemunhar a morte do amigo, parceiro e mestre Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, em 17 de fevereiro de 1973. O dia de sua morte, uma segunda-feira de carnaval, não podia ter sido mais simbólico. Naquela manhã, a Banda de Ipanema, do produtor Albino Pinheiro, se preparava para sair com os foliões pelas ruas cariocas e, antes de cair na farra, Hermínio e o fotógrafo Walter Firmo fizeram uma visita a Pixinga. Encontraram-no animado, com um ar muito diferente do abatimento que esperavam ver. Como era jogo rápido, a dupla foi embora e deixou-o se aprontando para o batizado de Rodrigo, filho do amigo Euclides Souza Lima, na igreja de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema. Durante a cerimônia, o maestro Pixinguinha começou a passar mal e não resistiu, morrendo ali, sob o olhar atento dos santos na sacristia da igreja, aos 76 anos de idade.

Almanaque do Samba, de André Diniz, assim descreveu o momento:

Aos poucos a igreja foi sendo cercada por palhaços, odaliscas, árabes, bailarinas, arlequins e músicos que cantavam “Carinhoso” como uma despedida daquele que deu um toque de genialidade à simplicidade e ficou conhecido como “São Pixinguinha”.

Clementina de Jesus jamais perdera um carnaval. Quando não pôde desfilar, em 1971 por recomendação médica contentou-se em participar nas arquibancadas. Mas em 1973 o cenário era diferente, e nem o gostinho de estar na avenida

ela pôde ter: viu tudo pela TV que a família instalou no quarto do hospital. Não se deixou levar pelo amargor daquele ambiente triste. Vestindo um jaleco branco que cobria a camisola de renda amarela, seus pés e mãos pintados de cor de abóbora, Clementina ria e cantarolava no quarto para Albino, para os médicos, para a imprensa e para quem mais quisesse ouvir.

Sentada perto da janela do quarto do hospital, com Albino sempre por perto, Quelé tentava agradar as visitas: “Vocês me desculpem de estar assim toda desarrumada. O bom mesmo era lá em casa, não é mesmo? A gente comia aquele pastelzinho, tomava uma batida de limão. Aqui no hospital não tem graça”, disse Clementina em entrevista a jornais da época. Nesse período, uma boa notícia familiar: a cantora ganhou a caçula de seus netos, Janaína, que nasceu em 23 de fevereiro, mais uma filha de Olga.

Àquela altura a dieta balanceada já não era mais necessária, mas Clementina ainda não sabia quando teria alta. “Só aquele lá em cima [Clementina aponta a estátua do Cristo Redentor encoberta pelas nuvens] quem sabe quando é que eu vou poder deixar o hospital e voltar para minha cozinha, fazer meu feijão.” Estar internada não significou para ela afastamento total das atividades na música. A cantora chegou a exhibir aos jornalistas um gravador com uma música que Paulinho da Viola havia gravado especialmente para o próximo LP de Clementina. “Não dá, não dá, que essa nega pede mais./ Não dá, não dá, que ela não se satisfaz.” A composição “Essa nega pede mais”, de fato, figuraria no álbum seguinte da artista.

Com a propriedade de quem deu os primeiros passos na carreira justamente ao lado de Quelé, Paulinho da Viola sabia bem o que representava Clementina de Jesus para a cultura do país

Não há nada mais representativo da cultura negra musical aqui no Brasil [...]. Essa figura cantando curimas, cantando pontos, cantando sambas de partido-alto, acho que nunca tinha acontecido na nossa música. O impacto que isso provocou fez com que muita gente tivesse uma ideia, a partir de então, da importância dos artistas e do povo negro na formação da nossa cultura. Ela representava todo um segmento da cultura que foi discriminado durante muitos anos.

Como que para ver Clementina feliz, Paulinho presenteou-a com a música.

Mesmo acamada, Quelé fazia propaganda do próximo trabalho. Ao *Jornal do Brasil*, Clementina repercutiu a homenagem que o músico baiano Caetano Veloso havia prestado a ela em seu mais recente LP, agradecendo-o publicamente. “Ah, meu Caetaninho. Queria que ele me mandasse uma música nova pra eu gravar no meu próximo disco”, declarou a partideira, talvez sem esperar que o pedido fosse prontamente atendido. Caetano enviou-lhe a música “Marinheiro só”.

O disco que continha uma dedicatória a Clementina era *Araçá azul*, um fracasso retumbante na carreira do artista baiano. Vendendo apenas 10 mil cópias – um terço do que os discos de Caetano vendiam, em média –, *Araçá* foi um de seus trabalhos mais experimentais, gravado nos estúdios Eldorado logo após a volta do exílio na Inglaterra e produzido por ele mesmo. O LP teve de ser retirado de catálogo por causa das vendagens decepcionantes e até um alto grau de devolução nas lojas, sendo relançado 14 anos mais tarde.

Clementina teve alta e foi direto para os estúdios da Odeon, ansiosa para gravar depois de quarenta dias internada. As sessões no estúdio, quatro ao todo, foram realizadas durante os meses de abril e maio de 1973; o LP ganhou o nome da música enviada por Caetano, “Marinheiro só”, e foi lançado no mês de julho. No encarte, uma dedicatória para apenas duas pessoas: Albino Pé Grande e Caetano Veloso, em retribuição a *Araçá azul*. “Que ela tivesse dedicado o disco a mim me enchia de alegria e orgulho. Eu estava de volta do exílio e isso era como se o Brasil me recebesse com todo o coração”, relembra Caetano, que voltou ao Brasil em 11 de janeiro daquele ano.

O cantor e compositor explica, ainda, que a faixa-título não era exatamente uma composição sua, apesar de lhe ser atribuída a autoria em todos os registros, inclusive no encarte do LP. O samba havia sido gravado por ele quatro anos antes, no álbum *Caetano Veloso*.

Não compus “Marinheiro só”. É um samba de roda tradicional do Recôncavo baiano que escolhi para gravar. Depois fiz uma adaptação em inglês, em homenagem a Lygia Clark, chamada “If You Hold a Stone”. Aí se pode falar de uma composição baseada na peça folclórica. Mas “Marinheiro só” é anônimo.

Como fui o primeiro a registrar essa canção, ela ficou automaticamente em meu nome. Na verdade, cometi um erro, gravei de memória, sem ir verificar como o povo a cantava na Bahia: a pergunta da segunda parte é “quem te ensinou a navegar?” e não “quem te ensinou a nadar?”.

Musicalmente, o LP mostra uma nova fase da cantora: além de dedicar o costumeiro espaço às curimas e aos lundus que ela trazia da época da infância, agora também começava a se aventurar na interpretação de nomes mais consagrados, como Dorival Caymmi e seu companheiro dos tempos de *Rosa de Ouro*, Paulinho da Viola, além do próprio Caetano: “Achei uma beleza que, por meu intermédio, Clementina tivesse tomado contato com esse lindo samba e o enobrecido com a sua voz”, arremata o compositor baiano.

Marinheiro só é praticamente um álbum de percussão e voz. E apenas se viabilizou como tal, resultando em um trabalho repleto de vitalidade e sonoramente poderoso, porque contou com a participação do inigualável percussionista pernambucano Naná Vasconcelos, de tantas contribuições para a música popular brasileira e reconhecimento no Brasil e em todo o mundo.

Morando na França, o músico estava no Brasil em 1973 para uma curta temporada de dez meses, período em que pretendia lançar um projeto muito pessoal: o disco *Africadeus*. “Foi muito difícil procurar fazer música com percussão. Aí eu fiz meu primeiro disco, *Africadeus*, e quando vim lançar aqui, no Brasil, que era meu desejo maior que tudo, o Hermínio me pôs com essa senhora”, brincou o percussionista, em entrevista concedida em 2013.

Apesar do desejo do percussionista, *Africadeus* não saiu da gaveta. Quatro décadas depois, ele ainda guardava ressentimento por isso. Somente em 2014, a Funarte lançou *Africadeus: o repercutir da música negra*, contemplado no edital Arte Negra, em formato especial: o disco com as músicas originais e um livro explicando a ressignificação dos elementos da cultura afro-brasileira na potencialização da música.

Naná conheceu a partideira em 1973 quando ela se apresentava no Teatro Opinião, no Rio. Ficou imediatamente fascinado: “Clementina é a prova que a África é a espinha dorsal da nossa cultura. A música dela é realmente de corpo e alma. É uma coisa que saía com tanta dignidade, espontaneidade,

com tanta verdade, uma coisa muito pura”, comentou. Ao entrar em estúdio com ela para gravar *Marinheiro só*, percebeu que estava no lugar certo.

Em estúdio, Clementina gravou “Cinco cantos religiosos”, a oitava faixa do LP. Exceção feita à primeira das cantigas, “Oração de Mãe Menininha”, de autoria do compositor baiano Dorival Caymmi, e à última, “Abaluaiê”, do compositor e folclorista paraense Waldemar Henrique, as outras três eram cantos de trabalho ancestrais, extraídos do vasto acervo da septuagenária cantora: “Fui pedir às almas santas”, “Atraca, atraca” e “Incelença”.

Produtor de todos os álbuns de Quelé até então, Hermínio Bello de Carvalho, como fizera antes, usava o encarte do disco para acentuar o resgate feito pela artista na escolha das canções:

Essas cantigas estão temperadas pelo tempo: são jongos, chulas, modas, curi-mas, lundus, incelenças, batucadas – todo um acervo precioso que, ao longo de sua breve carreira artística, oferece àqueles que acreditam na riqueza de nossa música, nossa engrenagem rítmica misteriosa, nessa coisa meio sensual que ela expõe com verdadeira genialidade de “Taratá” –, um de seus momentos mais felizes, verdadeira aula que há de comover aqueles que seguem os passos dessa mulher verdadeiramente extraordinária e única.

Naná lembrou o processo de gravação. “Era tudo de primeira, porque na época não tinha essa facilidade de gravar o instrumental e depois botar a voz.” Colocava-se, portanto, o coro, os músicos e a voz de Quelé, tudo isso a ser gravado em apenas dois canais. Um só microfone captava o som de todo o coro de vozes.

Ao percussionista foi dada tanta liberdade para criar que até um instrumento indiano de percussão ele introduziu nas gravações. “Ela começou a cantar ‘Taratá’ e eu disse: ‘Peraí, Mãe’. Peguei a tabla, um instrumento da Índia que ela nunca tinha visto na vida. ‘Taratá’ foi praticamente só eu e ela”, lembrou. “Na interpretação dela baixava a garotinha, a mulher e a preta velha”, explicou, a respeito das mudanças de timbre de voz de Clementina que permeiam toda a canção. A relação de Mãe Quelé com Hermínio também lhe chamou atenção. “Era uma coisa absolutamente bonita, ela fazendo manha

pra ele. Era uma relação de vó com neto e de mãe com filho. Ele escrevia em letras grandes para ela ler.”

Como mãe e filho, Hermínio e Clementina trocavam gracejos e provocações em estúdio. Um desses momentos foi mantido na edição final do LP. É no início de “Madrugada”, terceira faixa do álbum, de autoria dos compositores Antônio Motta e Bernardo Miranda, quando Hermínio provoca a cantora. “Mas essa Elizeth que canta é uma beleza!” Ao que ela responde, em tom de desaprovação. “Não é ninguém não, sou eu mesma!” Esse trecho é perfeitamente audível no início da faixa.

Entre os cantos religiosos de *Marinheiro só*, destacava-se uma música de Dorival Caymmi: “Oração de Mãe Menininha”, que ele compôs em homenagem a Maria Escolástica da Conceição Nazaré, a Mãe Menininha do Gantois, venerável mãe de santo baiana, que completou no ano de 1972 meio século na função de dirigente do Terreiro do Gantois, uma das mais importantes casas de candomblé do Brasil.

Clementina reforçava sua fé católica sempre que podia, mas se mostrou interessada em gravar a canção candomblecista de Caymmi desde a primeira vez que ouviu. “Essa música ele fez para a Menininha do Gantois, a maior babalaô da Bahia. Eu não acredito nisso, mas canto com muito prazer”, disse Quelé em entrevista ao jornal *Última Hora* em 17 de dezembro de 1972. “Quando fui à Bahia, estive na casa de Mãe Menininha. Ela me recebeu muito bem e foi logo dizendo: ‘Você não acredita, mas tem um respeito muito grande.’”

Nessa passagem por terras baianas, Clementina participou de um show dirigido por Hermínio no Teatro Castro Alves, em Salvador, em função do lançamento do LP *Caymmi*, de Dorival. Naquela noite, Quelé encerrou a apresentação causando furor no teatro, com o público baiano se derretendo por aquela senhora negra de vestes brancas, turbante e colares, como que se identificando com uma figura tão familiar. O próprio homenageado da noite também reconheceu a empatia da cantora. “O show de Hermínio foi demais! Clementina dominou tudo!”, escreveu Dorival Caymmi em sua agenda pessoal, conforme descreve a biografia *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*.

Outro compositor de peso a figurar em *Marinheiro só*, Paulinho da Viola, contribuiu com duas composições, “Essa nega pede mais” e “Na linha do mar”, a última feita especialmente para a cantora. “Eu fiz essa música pen-

sando que a Clementina poderia cantar. Não a fiz pensando em gravar. Não canto esse samba, foi feito para ela”, revela Paulinho.

Oitavo LP de Clementina de Jesus, *Marinheiro só* foi lançado em julho de 1973. A exemplo de muitos dos trabalhos anteriores, a artista foi bem recebida pela crítica. “O sujeito ouve o disco e não diz que Clementina já está com 72, não diz que estava saindo de um derrame e, menos ainda, diz que infelizmente é um LP condenado a ser pouquíssimo executado nas emissoras de rádio”, escreve Roberto Moura, da *Tribuna da Imprensa*, em 7 de julho daquele ano. Para o crítico musical, Quelé era uma artista inclassificável. “Não é da velha guarda, não é das novas guardas, não é bossa nova nem tropicalista. Clementina existe como artista, mas fora dos catálogos predeterminados (e nem adianta tentar incluí-la na lista dos ‘primitivos’ ou dos ‘primitivistas’, porque também nem só isso se contém nela).”

O percussionista Naná Vasconcelos, ele próprio um grande vetor dos traços africanos na música popular brasileira, ficou tão impressionado com a oralidade e a bagagem ancestral de Clementina de Jesus que se sentiu na obrigação de agradecê-la com uma música feita sob medida para ela. Para isso, foi buscar inspiração no melhor lugar possível para uma homenagem justa àquele patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira. No começo dos anos 1990, quando Quelé já havia morrido, Naná foi à Ilha de Gorée, na costa do Senegal, um dos últimos pontos de saída de escravos para as Américas no século XIX, para participar de uma série de documentários produzidos pela Unesco, e voltou de lá com a canção “Clementina no terreiro”, gravada somente em 1994. Segundo o músico, ir a Gorée foi exatamente como se transportassem um judeu de volta a um campo de concentração. “Era um lugar de muito sofrimento. Foi de lá que saiu a música e foi com esse pensamento que eu fui pra lá, para me inspirar. Levei uma moringa africana, sentei no chão e, quando eu dei por mim, estava tocando”, relatou, antes de cantarolar:

Clementina vem chegando
Clementina vem pro samba
Minha gente bate palma
Clementina vai cantar



Em estúdio ou ao vivo, Naná chamava atenção por seu estilo percussivo inovador, magnético, hipnotizante. Não usava nada além da voz (“enquanto instrumento de percussão”, como ele gostava sempre de ressaltar), do próprio corpo e, claro, dos instrumentos musicais. Em seguida a *Marinheiro só*, Naná Vasconcelos aproveitaria a estada no Brasil para gravar também o álbum *Milagre dos peixes*, com Milton Nascimento. Em 9 de março de 2016, três anos após a entrevista concedida aos autores e dois após o lançamento de seu tão esperado *Africadeus*, Naná Vasconcelos morreu vítima de um câncer no pulmão, aos 71 anos.

Milagre dos peixes, primeiro álbum de Milton Nascimento após sucesso estrondoso de *Clube da esquina*, também teve a participação de Clementina de Jesus. É que Bituca, como é conhecido Milton, era mais um fã declarado da cantora. Ele relembra a primeira vez que a viu: “Foi em um show no Teatro Opinião. Quem me levou lá foi o Hermínio. Aí fui ver e quase fiquei louco. Era a África na minha frente”, descreve o músico e compositor mineiro, que garantiu: a partir daquele momento nunca mais deixaria de ver um show de Clementina quando tivesse a oportunidade. “Comecei a ficar amigo dela e tinha vontade de fazer canções pra ela cantar comigo. Sempre foi uma coisa muito forte.”, relembra.

Em *Milagre dos peixes*, o que era antes apenas uma vontade se tornou realidade. Milton escolheu Quelé para interpretar a primeira canção do LP, “Os escravos de Jó”, que por sua vez era uma versão de outra canção de Milton, “O homem da sucursal”, da trilha do documentário *Tostão, a fera de ouro*, dirigido por Paulo Laender e Ricardo Gomes. Era Clementina abrindo o disco de um dos músicos mais importantes e badalados do Brasil na época.

Mas tamanha badalação cobrava seu preço. De acordo com documentos do Departamento de Ordem Política e Social do Rio de Janeiro (Dops-RJ), órgão de repressão da ditadura militar, obtidos pelo jornal *O Globo*, Milton Nascimento constava como integrante “do movimento de artistas de caráter subversivo”. Na mira dos censores da ditadura, o músico teve dificuldades para gravar *Milagre dos peixes*. Três letras foram vetadas: “Os escravos de Jó” (a parceria com Clementina); “Cadê” e “Hoje é dia de El Rey” (na qual Bituca faria um inusitado dueto com Dorival Caymmi). “Era só ter meu nome

que já era proibido”, comenta Milton, que talvez não tivesse o mesmo grau de “subversividade” que um Caetano Veloso ou Geraldo Vandré, mas ainda assim não era deixado para trás pelo regime militar. “Queria fazer esse disco com Caymmi e Clementina, nós três, mas não deixaram. Ela então gravou ‘Escravos de Jó’ de um jeito diferente, faltando uma parte da letra que a censura proibiu. Foi muito bonito o que ela fez”, relembra.

Conhecido pelo rigor na escolha dos músicos, Milton Nascimento fez questão de contar com profissionais de primeiro time para o novo LP. E Naná Vasconcelos, que ainda estava no Brasil, era um deles. O percussionista deu seu show particular na segunda faixa do LP, “Carlos, Lucia, Chico e Tiago”, uma canção que consiste em uma verdadeira dança de vozes, na qual os falsetes de Milton e os gritos e sons percussivos de Naná duelam quase que o tempo todo. O pernambucano esbanjara exatamente a mesma técnica vocal-percussiva pouco antes em “Atraca, atraca”, de *Marinheiro só*.

No fim das contas, *Milagre dos peixes*, apesar de derrotado “legalmente” pela censura, conseguiu se firmar como um dos álbuns inesquecíveis de Bituca. “Milton Nascimento está realizando obra mais rica em nuances e uma das mais perfeitas tecnicamente dentro da música popular de nossos dias”, escreveu o crítico musical Marcos Vinícius na edição de 19 de setembro de 1973 da *Folha de S.Paulo*.

A partideira nascida em Valença não tinha a exata noção de que toda a sua bagagem repleta de referências ancestrais influenciaria a carreira de diversos artistas. Foi o caso da sambista Beth Carvalho. “Tomei a decisão de ser cantora de samba depois que eu vi e ouvi Clementina de Jesus. Quando a avistei no palco, eu a entendi perfeitamente, entendi o que ela era e o que representava”, conta ela. Por isso, Beth dedicou a Quelé seu primeiro disco de samba, *Canto para o novo dia*.

Nesse álbum havia também uma canção dedicada à partideira, que era fruto da admiração de outra sambista, Gisa Nogueira, irmã e parceira musical do cantor João Nogueira, com quem fundou o Clube do Samba no fim dos anos 1970. “Eu ainda não a conhecia. Aí o João quis me levar ao Teatro Opinião e foi quando eu vi Clementina no palco. Fiquei encantada. Tanto que, no dia seguinte de manhã, eu fiz o samba para ela. A música fala justamente da figura,

da impressão que ela me causou.” Gisa deu a canção “Clementina de Jesus” para Beth cantar e gravar em seu primeiro álbum, *Canto para o novo dia*.

Clementina de Jesus, nascida
Pobre graça da raça de cor
Veste branco e sorri pra vida
Que nem sempre lhe sorriu
Nem sempre lhe deu amor

As homenagens abundavam e os artistas a tratavam com enorme reverência, à medida que ela atingia um status de lenda do samba. Clementina, no entanto, dava de ombros para aquilo tudo, mantendo-se fiel à própria simplicidade. A saúde frágil também preocupava. “A gente está voltando, devagarinho. Estou bem melhor, bem melhor mesmo. O Pé Grande também está melhor, graças a Deus”, declarou Clementina à *Folha de S.Paulo* em setembro de 1973, enquanto aguardava nos bastidores do palco do Teatro Record um ensaio para o programa *Sambão*, da TV Record, com apresentação da cantora Elizeth Cardoso.

Mesmo doente, a prioridade da cantora era cuidar da saúde de Albino Pé Grande em detrimento da sua. E naquele dia, no Teatro Record, Quelé estava acompanhada da neta mais velha, Tupiraci, e pelo amigo Eduardo Marques, que a ajudavam a não cometer abusos. Ainda que fosse disciplinada, Clementina não cumpria à risca as ordens médicas, principalmente quando o assunto era comida. “Comer peixe sem sal, onde já se viu? Não, isso eu não como”, disse, na mesma entrevista para a *Folha*. Em termos materiais, sua vontade era de ter uma casa nova e um telefone, o que ainda era considerado um luxo na época. A única renda fixa que tinha, proveniente das apresentações às segundas-feiras no *Noitada do Samba*, era de cerca de mil cruzeiros mensais, e com esse valor não conseguia adquirir seus sonhos de consumo momentâneos.

O ano de 1974 começava com mais uma notícia triste no mundo do samba. Em 12 de janeiro, morreu aos 87 anos, vítima de uma trombose, o sambista João da Baiana, quase 11 meses depois do parceiro Pixinguinha também se despedir. Eternizado ao lado do grande amigo e de Quelé em *Gente da antiga*, João vivia desde 1970 no Retiro dos Artistas, mas acabava a maior parte

do tempo na casa do sobrinho no bairro de Engenho de Dentro, zona norte, onde veio a falecer. Somente um pequeno número de amigos acompanhou o cortejo fúnebre, e o bamba foi enterrado no cemitério de Inhaúma a caráter: com gravata borboleta e cravo na lapela. Dias depois, a Portela entrou na avenida com o enredo “O mundo melhor de Pixinguinha”, de autoria de Evaldo Gouveia, Jair Amorim e Velha, conquistando o vice-campeonato. Em primeiro lugar, ficou o Salgueiro.

Pelo país, a dura repressão a civis considerados subversivos não dava trégua. Mais do que isso, a economia também não ia bem. Se nos primeiros anos de regime militar os indicadores econômicos eram positivos e o Brasil experimentava boas taxas de crescimento, a partir do fim de 1973 a crise respingou por aqui, já que a economia nacional ficava um pouco ao sabor do oscilante cenário mundial, golpeado com a primeira crise do petróleo naquele mesmo ano. Entre outubro de 1973 e março de 1974, o petróleo escasseou no mercado mundial e o preço do barril aumentou 400%. Os Estados Unidos, a Europa Ocidental e o Japão foram severamente afetados. O Brasil, um pouco menos. Mas a virada de 1973 para 1974 ficaria marcada por racionamento de gasolina em todo o país e uma corrida desenfreada por meios alternativos de energia, que mais tarde resultariam no Programa Nuclear Brasileiro – Angra 1, 2 e 3 – e no Programa Nacional do Álcool, o Proálcool. Com o cenário econômico em frangalhos, foi necessário que o governo militar brasileiro tentasse aplacar a insatisfação da classe média e de setores amplamente descontentes da sociedade, abrindo assim canais de diálogo que até então não existiam.

Nesse meio-tempo, Clementina de Jesus voltava a se apresentar no *Noitada de Samba*, no Teatro Opinião, mas não com a assiduidade de outrora. A cantora ainda passou pela dor de enterrar sua primogênita, Laís, que morreu em agosto de 1974, vítima de um acidente vascular cerebral, aos 51 anos. Casada e mãe de Waldir e José, ela foi sepultada no Cemitério de Inhaúma, o mesmo de João da Baiana, falecido meses antes.

A idade batia à porta – em fevereiro de 1974, Clementina completou 73 anos –, problemas de saúde apareciam mais e mais, e pessoas próximas e queridas morriam. Em meio a tudo isso, Quelé cuidava dos netos e aceitava todas as propostas de shows que pintavam para conseguir seu sustento. Ganhava pouco,

mas ainda assim era mais do que antes de se dedicar à vida artística, e afirmava, sobretudo, seu otimismo diante da dura vida que levava: “Não tenho queixas. Até que tive muita sorte. Podia estar dando duro de empregada até hoje. Fui premiada. A maioria do povo não é.” Em 1974, Clementina tentou comprar uma casa na rua Acaú, Engenho Novo, por 9 mil cruzeiros, mas não conseguiu porque não tinha a quantia necessária e tampouco coragem para pedir emprestado aos mais chegados. “Podia ter pedido à Odeon ou ao Hermínio, mas eu não tive coragem. Eu pagava. Podia cantar e pagar tudo com shows. Mas deixa isso pra lá, que eu fico muito triste quando penso nessas coisas”, declarou ao jornal *O Globo* naquele ano.

No dia 25 de agosto de 1974, morreu Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, autor do primeiro samba gravado no país, “Pelo telefone”. O sambista viveu seus últimos dias praticamente cego no Retiro dos Artistas, e sua morte teve uma coincidência dramática: se deu um dia após a gravação de um depoimento seu para o disco *A música de Donga*, lançado pela Discos Marcus Pereira dois meses depois, em outubro, contando sua vida e obra.

A gravadora, por sinal, vivia um momento prolífico. Idealizador do selo, o publicitário paulista Marcus Pereira se notabilizou por apostar em coleções que envolviam a riqueza e a diversidade da música regional brasileira. Eram verdadeiras enciclopédias musicais. Um ano antes, lançara quatro volumes de *Música Popular do Nordeste*, trazendo uma profusão de frevos, cirandas, maracatus, repentes e sambas de roda. Decidiu ir adiante com as coleções regionais e, em 1974, lançou quatro volumes de *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, tendo à mão artistas como Ivone Lara, Nara Leão, Renato Teixeira e Clementina de Jesus.

Para o segundo volume da coleção, Quelé gravou “Ponto de jongo”, que nada mais era do que uma nova versão de “Cangoma me chamou”, lançada anteriormente com este título em *Clementina de Jesus*. A outra colaboração da partideira da Glória, esta sim inédita, foi “Ponto de macumba”. Já para o quarto volume daquele trabalho, outra canção já conhecida, “Moda mineira”, registrada como “Tava dormindo” no álbum de 1966, fez-se presente na coleção da Marcus Pereira. Nas gravações, era perceptível, pela primeira vez, a perda de potência e a mudança de timbre de voz da cantora. Agora mais

arrastado, com um tom mais sóbrio e cansado, sentindo o peso da idade e dos problemas de saúde pelos quais passou em 1973, o vozerio de Clementina de Jesus se transformava.

Apesar de ter passado longe de representar um sucesso comercial, o resgate cultural promovido pela Discos Marcus Pereira não passou incólume pela avaliação da imprensa. O jornalista Tárík de Souza fez elogios à coleção em artigo publicado no jornal *Opinião*, em 24 de junho de 1974.

Finalmente começam a nascer os contornos de sua discografia das formas regionais da música brasileira. Através dos anos, sempre houve uma ou outra gravação de importância. Mas foi o publicitário Marcus Pereira, um ano e meio atrás, quem iniciou uma organização dessas gravações com seus quatro LPs de música nordestina [agora à venda, depois de ter sido uma edição particular de sua agência de publicidade]. [...] – O jongo cantado pela extraordinária Clementina de Jesus seria segundo o folclorista Alceu Maynard de Araújo “proveniente da região cafeeira e da franja paulista, fluminense e capixaba”. Recolhida pelo arranjador Théo, a gravação apresentada recebe o sintomático nome de Ponto de Jongo por sua proximidade menos com o samba, como diz a contracapa, do que com as formas rítmicas das macumbas, que também aparecem no LP cantadas pela mesma Clementina de Jesus.

A coleção fechou o ano de Quelé, que no final das contas não fora tão agitado quanto a sambista gostaria. Mas 1975 seria diferente. Ou ao menos é o que parecia. Logo em janeiro, participou do Festival Abertura, da TV Globo, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, ganhando o prêmio de Melhor Intérprete com “A morte de Chico Preto”, composição do sambista paulista Geraldo Filme. A canção acabaria incluída no LP do festival, *O show dos shows*.

O festival global ficaria marcado na carreira de vários artistas. O prêmio principal, de Melhor Canção, ficou nas mãos do paulista Carlinhos Vergueiro, que interpretou “Como um ladrão”, de sua autoria. Em segundo lugar figurou o alagoano Djavan, com “Fato consumado”, canção que impressionou tanto que renderia ao músico o lançamento de seu primeiro álbum *A voz, o violão, a música de Djavan* no ano seguinte pela Som Livre. O festival

também impulsionaria a carreira do pernambucano Alceu Valença, que a partir da defesa de “Vou danado pra Catende” conseguiu maior projeção para seu terceiro LP, *Molhado de suor*. O extravagante multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal também aprontaria das suas no Festival Abertura, abocanhando o prêmio de Melhor Arranjo com “Porco na festa”. Era em meio a essa concorrência pesada que Clementina ganharia o prêmio de Melhor Intérprete. Havia, portanto, motivos para crer que o ano novo que começava seria diferente. E o relançamento do LP *Rosa de ouro* pela Odeon, comemorando em 1975 o aniversário de dez anos do espetáculo, foi apenas mais um desses motivos.

Boas notícias à parte, Quelé seguia sem alcançar a tal estabilidade financeira, que àquela altura já havia se transformado em lenda, algo tão abstrato e distante quanto ela podia imaginar. Com *Noitada de Samba* ao menos ela tinha compromissos e remuneração fixos. Seu idealizador, o produtor Jorge Coutinho, acreditava que era preciso desmistificar a ideia de que artistas como ela tinham de ser vendidos como algo exótico, “para branco ver”. “Até agora, os tradicionais têm sido vistos como produtos folclóricos. Uma prova? A grande parte dos produtores ainda está naquela de pagar apresentações com cachaça.” O produtor buscava um contraponto a um certo fetichismo da classe média com as “coisas de negro”, isto é, o samba, a capoeira, o candomblé e, em menor medida, o futebol. Para ele, enxergar as coisas assim era uma maneira perversa de estereotipar, segregar e, no fim das contas, vender como exóticas essas formas de arte para a classe média, o que prejudicava por tabela artistas como Clementina, na medida em que o samba era relegado a uma arte menor, à margem do *show business*, fazendo parecer que esses músicos não eram artistas “sérios” e seus cachês podiam ser irrisórios, quando não simbólicos (“pagar apresentações com cachaça”).

Jorge Coutinho e Leonides Bayer garantem ter prestado um grande serviço aos expoentes do samba com *Noitada*, não apenas por garantir um ganha-pão fixo, mas também por ensinar o caminho das pedras no trato com empresários e gravadoras. “A *Noitada* mudou definitivamente a relação profissional entre compositores, intérpretes, produtores, e público. Pela primeira vez, muitos deles começaram a se sentir respeitados pelo trabalho que faziam, e res-

peito significava serem pagos com dignidade”, descrevem os dois produtores.

Em 1976, sambistas da velha geração ainda conseguiam espaço na indústria fonográfica. Foi naquele ano, por exemplo, que Cartola lançou seu segundo álbum pela Discos Marcus Pereira, em que apresentou composições suas como “As rosas não falam”, “O mundo é um moinho”, “Cordas de aço”, “Peito vazio” (esta uma parceria com Elton Medeiros) e “Preciso me encontrar”, de Candeia. Já Clementina de Jesus gravou duas músicas, “Dinheiro de pobre” (Delcio Carvalho e Daniel Santos) e “Meu dinheiro não dá” (Candeia e Catoni da Portela), para a coletânea *O dinheiro na MPB*, do produtor Ricardo Cravo Albin, um álbum distribuído pelo Banco do Brasil, mas que não chegou a ser propriamente comercializado nas lojas.

Naquele ano, despontava ainda uma das principais artistas a beberem diretamente da fonte de Clementina, promovendo, como ela, um importante resgate da cultura afro-brasileira: Maria Aparecida Martins, a Aparecida, cantora mineira que, como a partideira de Valença, era negra e tinha origens interioranas, e agora caminhava para seu segundo álbum em estúdio apostando em uma rica mistura entre jongos, curimas, cantos de terreiro e samba. Em um texto da revista *Veja* publicado em 17 de março de 1976:

Maria Aparecida Martins, mineira de Caxambu, ex-moradora da favela do Cafuá, lançada nas rodas de samba da zona sul carioca, [...] voz clara, sem nuances, fica mais próxima das anônimas coristas de terreiro que das habitualmente elaboradas intérpretes de disco.

Enquanto isso, Clementina de Jesus se preparava para lançar seu nono álbum na carreira. Um desejo que havia manifestado um ano antes em entrevista ao jornal *O Globo*. Na ocasião, o repórter lhe perguntou com quem tinha vontade de gravar ou fazer um show. A resposta veio com um sorriso no rosto: “Carlos Cachça.” Os dois já estiveram juntos na gravação de *Fala Mangueira!* em 1968, ao lado de Odete Amaral, Cartola e Nelson Cavaquinho, mas Clementina e Cachça se davam tão bem que era a hora de um novo trabalho envolvendo a dupla.

Sobre a amizade dos dois, o compositor carioca Paulo César Pinheiro se recorda de um episódio. Em seu relato destaca a postura profissional de Quelé

nos momentos em que estava com o microfone na mão, não admitindo atitude desrespeitosa com o público de quem quer que a estivesse acompanhando:

Eu me lembro de uma vez um show em que os convidados eram Clementina e Carlos Cachça. Ela era muito elegante, muito vaidosa. Quando tinha show, qualquer que fosse, podia ser no [Teatro] Municipal ou em um terreirão, ela se vestia da mesma forma, como uma rainha negra. E o Carlos Cachça tinha tomado um porre bem grande, honrando o nome, né, entrando de porre no palco. Quando começaram a cantar, ela ficou irritada porque ele estava bêbado. Cachça era um compositor e cismaram de colocar ele no palco. Ele mal sabia como pegar o microfone. De repente, ele colocava o microfone de um lado e a cara do outro: ninguém ouvia nada. Clementina, ao seu lado, começou a fazer cara feia pro público, tipo: “O que eu tô fazendo aqui com esse bêbado?” Para ela, o palco era um recinto sagrado. Ela sempre queria se apresentar muito bem e tinha um respeito muito grande por todo mundo que estava ali aplaudindo.

As pequenas divergências com Carlos Cachça em cima de um palco, no entanto, em nada interferiram na gravação do LP *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça*, em 1976. Era Quelé, calejada com seus, agora, nove álbuns, ao lado do experiente compositor mangueirense, que só entrara em um estúdio de gravação em *Fala Mangueira!* mesmo.

Morador ilustre do morro da Mangueira, Carlos tinha a aparência de um homem conservado, levando em conta sua idade (74 anos em 1976) e a fama que seu apelido lhe conferia. É que Cachça andava por todo o morro, de birosca em birosca, atrás dos amigos, bebendo a cada parada, daí o nome insólito que carregava consigo. Autor de “Homenagem”, primeiro samba-enredo da Mangueira, em 1934, e de mais outras dezenas de sambas, ele interpretou três de suas composições no LP com Quelé: “Itinerário”, “Lacrimário” e “Não quero mais amar a ninguém”, esta última uma canção em parceria com outros dois grandes mangueirenses: mestre Cartola e Zé da Zilda. Em *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça*, as três composições de Carlos abrem o lado B do disco.

Clementina assume todas as outras faixas e, na interpretação de “Ingenuidade”, composição de Serafim Adriano, surpreende ao entoar a melodia com sua voz crua aliada aos lamentos líricos do poeta:

Fiz o papel de um garotinho
Quando arranja a primeira namorada
Na ingenuidade acredita em tudo
Porque do amor não entende nada

Décadas depois, Caetano Veloso gravaria, em seu disco *Zii e Zie*, duas músicas daquele álbum de Quelé: “Ingenuidade” e “Incompatibilidade de gênios”, composição de João Bosco e Aldir Blanc. A dupla homenagem tinha explicação, como Caetano contou em entrevista:

Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça é um dos discos que mais amo dentre todos os que há no mundo. [...] Gravei os dois sambas por causa dele. São duas obras-primas, que eu queria gravar de qualquer jeito. Mas eu não teria me encontrado com essas peças divinas se não fosse pela voz de Clementina. Ela é a voz brasileira que traz toda a história da escravização de negros africanos e o anúncio da segunda Abolição.

“Incompatibilidade de gênios”, por sinal, era uma música bastante atual em 1976, uma vez que sua letra tocava em um dos assuntos mais em voga na época: o divórcio, que seria institucionalizado e regulamentado em lei um ano mais tarde, em 1977. Eram tempos em que a aprovação de legislações que se opunham a doutrinas religiosas era tarefa muito mais hercúlea que nos dias atuais, com a Igreja Católica se declarando sistematicamente contra o processo de dissolução do matrimônio. Católica devota, Clementina de Jesus dava seu pitaco na imprensa. “Sou contra [o divórcio] completamente”, salientou, ao *Correio da Manhã*. “Os casais deveriam se gostar. Uma vez que a coisa não deu certo admito a separação, mas nunca, em hipótese alguma, um novo casamento. Gostar é uma vez só. Casou, foi infeliz, é cada um para o seu lado”, sentenciou.

A composição de João Bosco e Aldir Blanc era uma crônica do divórcio, tratando o tema com humor. Nela, o marido exibia inúmeros argumentos para justificar a separação:

Levou as minhas cuecas pro bruxo rezar
Cooou meu café na calça pra me segurar
[...]
E ontem, sonhando comigo mandou eu jogar
No burro e deu na cabeça a centena e o milhar
Quero me separar

Ali começava uma relação de parceria e amizade entre Clementina de Jesus e o mineiro João Bosco, que se estenderia pelos anos seguintes. Quelé gostava de cantar composições de João, e “Incompatibilidade de gênios” tinha aquele jeito macio e sincopado que ela adorava, “Do-tô, jogava o Flamengo, eu queria es-cu-tá”, com a pronúncia de cada sílaba condicionada à batida do violão e à percussão.

O álbum *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça* também contava com composições de Paulo da Portela, “Olhar assim”, e Cartola, “Ensaboa”. Marca registrada da cantora, os cantos primitivos, de trabalho, não ficaram de fora: “Pica-pau”, “Alegria do carreiro” e “Peixeira catita”, esta uma canção que remetia aos tempos em que a sambista frequentava os cortejos de João Cartolinha no começo do século XX, e que não havia entrado em nenhum dos álbuns anteriores dela. Outra novidade foi a inclusão de “Os escravos de Jó”, de Milton Nascimento, agora com uma letra diferente daquela parcialmente censurada e gravada em *Milagre dos peixes*.

Milton e Clementina, aliás, estavam retomando uma frutífera parceria. Antes do LP de Quelé com Cachça, Bituca dividiu com a parceira os vocais em “Circo marimbondo”, canção incluída em *Geraes*, um dos mais criativos e bem-elaborados trabalhos de Milton. Sobre a parceria, o *Diário do Paraná* publicou, em 22 de dezembro daquele ano, a seguinte crítica: “Um contracanto virou música na voz de Clementina de Jesus, apanhada às pressas em casa para a gravação ‘porque quem ouvia lembrava imediatamente dela’.”

Bituca assinou o texto que acompanha o encarte do LP, assumindo tarefa que competia a Hermínio nos álbuns anteriores de Clementina:

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 o amor que só as velhas amas sofreram, ou da menina que caminha para seus treze anos. Teria um livro inteiro para começar a falar sobre a beleza dela, Mãe, que trabalhão! Ainda bem que não é preciso. De dezembro de 64, onde aparecia pela primeira vez, ao lado de Turíbio Santos, Benedito César Faria, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, até agora, um dos mais fortes veículos de cultura. Atraca, atraca...

Diferentemente do que acontecera nos discos anteriores, dessa vez as críticas da imprensa não seriam tão suaves assim. Tárík de Souza, da *Veja*, exaltou a “confiante exibição de energia” da cantora, em artigo publicado em abril de 1976:

A partir do show *Rosa de Ouro* e de repetidas aparições, só interrompidas por um derrame, em 1973, Clementina chegou às músicas de Paulinho da Viola e de Caetano Veloso. Do contraste entre os três LPs, as duas participações iniciais no *Rosa de ouro* e o último disco, brota uma intérprete ampla, espaçosa ponte entre as chamadas raízes e os frutos recém-amadurecidos. Enfim, mais que o santificado monumento, estamos diante da própria árvore genealógica do samba. Viva e cantando.

Por outro lado, o historiador José Ramos Tinhorão insinuou em texto publicado no *Jornal do Brasil* que a sambista podia estar sendo perversamente explorada:

Sempre apadrinhada por Hermínio Bello de Carvalho, começou a gravar discos, defendeu sambas nos festivais de televisão e integrou a delegação de artistas brasileiros ao Festival de Arte Negra de Dacar. Ia ser exatamente esse sucesso, no entanto, o responsável pela institucionalização de Clementina

de Jesus como artista do povo para consumo e catarse da classe média: a partir de um determinado momento, gostar da voz rude de Clementina de Jesus, e louvar a sua quase inocência de neta de escravos fluminenses, passaria a constituir uma forma das pessoas de “um certo nível” purgarem de certa maneira os pecados da sua alienação em relação às “coisas do povo”. Nada por coincidência, a partir do momento em que Clementina de Jesus se transformou nessa espécie de totem de todo o mau-caráter envergonhado, começaram as declarações de amor pela artista do povo: Caetano Veloso, então dissolvendo-se no seu nada, dedicou-lhe a glossolalia do seu disco *Araçá azul* [homenagem que Clementina retribuiu em seu LP *Marinheiro só* por sugestões dos badaladores comerciais do seu talento], e uma legião de interessados agarram-se ao seu sucesso como pingentes. Ora, essa farsa não teria maior importância, não fora o fato de confundir a própria Clementina de Jesus, permitindo a seus exploradores usar o seu carisma para uma série de promoções e proveito próprio. E tudo isso, é claro, em prejuízo da arte da própria Clementina.

Em abril de 1976, Quelé cantou pela primeira vez em Curitiba, apresentando-se em três noites no Teatro Paiol acompanhada pelo Grupo Vissungo. O conjunto não acompanhou Clementina por acaso: tratava-se de um grupo cuja gênese era exatamente os cantos de trabalho dos antigos escravos do garimpo de São João da Chapada, em Minas Gerais, mesmo lugar de onde sairia a inspiração para o último álbum da carreira de Quelé, *O canto dos escravos*.

Em maio, Clementina de Jesus assinalou outro show em sua agenda: participou do espetáculo *Noite da Cultura Negra*, integrando o projeto Cultura Negra no Rio de Janeiro, no qual fez parte de um grande show no Maracanãzinho acompanhada do Conjunto Exporta Samba.

Em meio a tantos compromissos, Quelé não podia prever o que lhe aguardava, um sofrimento do tamanho de sua mãe África.

13.

VAI, SAUDADE

Sua luz própria jamais se ofusca, nunca esmorece, não vacila. O ato de cantar, totalmente identificado com o ato de viver, faz a combustão mágica dessa estrela-guia: quanto mais simples, mais intensa a luz.

ALDIR BLANC, COMPOSITOR

Nove discos lançados, uma centena de shows e viagens, e Clementina ainda convivía com problemas financeiros e de saúde. Seu marido Albino Pé Grande tinha a saúde bastante fragilizada desde o infarto que sofrera em 1971, durante uma viagem de avião para São Paulo. O aumento nas despesas com exames e internações do marido agravava a situação financeira da cantora, mais e mais. Os seis anos seguintes a partir do primeiro infarto foram delicados para a vida dela, que teve de habituar-se com a imagem de um Pé Grande imobilizado e doente, limitado a passar boa parte do dia deitado no sofá. Em entrevista ao desenhista e escritor Millôr Fernandes, do jornal *O Pasquim*, ela desabafou: “É muito difícil ver meu marido em cima de uma cama. Você não imagina o que eu sinto.”

Na ausência das filhas, eram os netos de Clementina quem cumpriam papel essencial cuidando dela e do avô Albino. Em uma pequena casa de apenas um quarto na rua Acaú, no Engenho Novo, viviam os cinco netos ao lado do casal Pé e Quelé. “Nessa época, a Vera [uma das netas] era a barbeira dele [Albino], cortava o bigode do coroa todo torto”, brinca o neto da cantora, Bira, antes de ressaltar as dificuldades pelas quais passavam. “Minha avó

passou muitos anos cuidando dele, porque ele não podia sair da cama. Então minha avó limpava a casa toda sozinha.”

Quelé dizia que não tinha medo da morte e sua única preocupação era não deixar seu “velho” sozinho. Era uma inquietação que ficava mais latente à medida que os dias passavam, e ela via Albino ali, rendido à fragilidade do próprio corpo. “Nós estamos no fim. Então temos que ficar o maior tempo possível juntos”, disse a cantora em depoimento ao MIS-RJ em 1967, ano em que o pior aconteceu.

Era 9h30 da manhã do dia 28 de junho quando o coração de Albino Corrêa da Silva bateu pela última vez, aos 60 anos. O eterno companheiro de Clementina de Jesus estava internado no Hospital Acácia, na Ilha do Governador, Rio de Janeiro, onde não resistiu a uma hemorragia gastrointestinal. Deixou uma filha, Olga, cinco netos e uma legião de admiradores no morro da Verde e Rosa, que prontamente declarou luto por sua morte. Penúria maior viveu Clementina de Jesus, que perdia o grande amor de sua vida.

No velório, Cartola, Dona Zica, Carlos Cachça, Xangô e Nelson Cavaquinho anunciaram com orgulho o número de matrícula de Albino na Estação Primeira de Mangueira, 189, ele que era um legítimo membro da velha guarda. Algumas coroas de flores também enfeitavam o Cemitério de Inhaúma, zona norte do Rio, cada uma de um ilustre remetente. Milton Nascimento, colega de Quelé na gravadora Odeon, mandou uma; o Sindicato dos Arrumadores Portuários, em reconhecimento ao veterano estivador do porto do Rio de Janeiro, também.

Um mundaréu de sambistas foi prestar homenagem a Albino. Entre eles Hermínio Bello de Carvalho, João Bosco, Gisa Nogueira, Xangô da Mangueira, com quem Pé Grande ainda chegou a trabalhar no porto, e Lygia Santos, filha do falecido Donga, bem como passistas, destaques e integrantes de várias alas da Mangueira. Figurinha carimbada no mundo do carnaval carioca, Albino também foi reverenciado por gente como Setembrino Coutinho, presidente da velha guarda do Império Serrano, em demonstração de que sua imagem era digna de respeito e admiração por parte de várias outras escolas de samba, não apenas da Mangueira.

Clementina de Jesus não desgrudou nem por um segundo do corpo do marido, em seu caixão enfeitado com a bandeira da Mangueira. No momento do enterro, porém, a partideira da Glória se viu sem forças para acompanhar o restante da cerimônia. Abalada, decidiu abreviar a despedida de seu grande amor.

Um evento como aquele, reunindo tanta gente espirituosa ainda que por um motivo triste, não deixou de resultar em um “causo” divertido, como o que narra o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral:

Foi no enterro que eu vi uma das manifestações mais sinceramente cariocas de todas. Naquela hora dramática que o caixão ia descer, e as pessoas todas chorando, um senhor mirou a cova, olhou para trás e disse: “Olha, o número é 5.047!” Imediatamente todo mundo escreveu num papelzinho pra jogar no bicho. Eu não me lembro se o número era esse mesmo, mas lembro das pessoas chorando e anotando o número.

Clementina de Jesus chorou a morte de Albino, seu companheiro durante mais de trinta anos. “Era um casamento perfeito. Dava prazer de ver. Nós pensamos que ela não iria suportar, mas aguentou firme, dura”, afirma Vera Lúcia, neta de Quelé, em depoimento ao MIS-RJ. “Quando Pé morreu, todos pensamos que ela iria parar”, completa Leonardo Castilho, um dos presentes no momento do primeiro encontro de Quelé e Hermínio na Taberna da Glória em 1964.

Mas o luto durou pouco. Ao menos é o que se conclui ao ver a agenda de shows da partideira, que voltava a ficar repleta. Um mês após a morte de Pé Grande, em julho de 1977, Milton Nascimento quis reunir amigos músicos para um evento em sua terra adotiva, Três Pontas, Minas Gerais. O objetivo inicial era muito simples: retribuir o carinho da cidade que na ocasião havia inaugurado uma praça de nome Travessia em frente à casa de seus pais. Quis, então, botar uma turma da pesada para se apresentar em sua querida Três Pontas, sem, segundo ele, grandes pretensões. É claro que por “amigos de Milton Nascimento” entende-se gente como Chico Buarque, Fafá de Belém, Francis Hime, Gonzaguinha, Clementina de Jesus e os chilenos do Grupo

Água. Com uma seleção dessas, o que era para ser uma simples comemoração em virtude de uma praça se transformou em um festival de grande vulto. Realizado na Fazenda Paraíso, em Três Pontas, e portanto batizado de Show Paraíso, o evento reuniu milhares de jovens de todo o Brasil nos dias 30 e 31 de julho e é lembrado até os dias atuais pela alcunha de *Woodstock mineiro*. “O mais importante pra mim foi a demonstração de amizade, tanto dos artistas como do povo que foi lá ver”, declarou Milton Nascimento no documentário televisivo *De volta ao paraíso*, de 1977.

A viagem de Quelé saindo do Rio de Janeiro em direção à cidade mineira de Três Pontas foi uma aventura à parte. Acompanhada por Chico Buarque e Francis Hime, a jornada de carro deveria ter durado seis horas, o que já seria muito para uma senhora cantora de 76 anos. Mas, de acordo com Milton, foi muito mais do que isso:

Eu lembro que, quando ela chegou, desceu do carro brava, mas muito brava: “Vocês dizem que são seis horas de viagem. Foram 13 horas! Não se pode fazer isso com uma velha.” Aí eu olhei pro Chico: “Você demorou 13 horas pra chegar aqui?”, e ele respondeu: “A estrada é muito comprida.” E eu: “Chico!? Onde vocês pararam por essa estrada?”

Bituca conta ter fitado Francis e Chico nos olhos, antes que eles, com aquele ar juvenil de quem certamente fez coisa errada, entregassem o ouro: o trio na verdade fez várias paradas para beber umas e outras, aqui e acolá, mais do que dobrando o tempo original de viagem. “Tudo bem, tudo bem, segue o jogo”, pensou Milton.

Três Pontas estava virada de pernas para o ar. Cerca de 15 mil jovens tomaram de assalto a pequena cidade mineira, cuja população total naquele ano de 1977 não era muito maior do que isso. A multidão povoou as colinas da Fazenda Paraíso para assistir aos shows do festival. “O morro ficou vestido de gente, uma das coisas mais lindas que eu já vi”, na descrição do compositor e melhor amigo de Bituca, Márcio Borges. Clementina de Jesus cantou “Circo marimbondo”, música que ela gravou com Milton no LP *Geraes*. Originalmente, ela se apresentaria sozinha, mas vários artistas acabaram subindo

ao palco e formando um animado coro, propiciado pelo ambiente de festa e despojamento que marcou o festival criado por Milton.

Ainda abatida pela morte de Albino Pé Grande, Clementina de Jesus se virava como podia. O falecimento do marido também marcaria, ainda que indiretamente, o início do paulatino afastamento de quem outrora estivera sempre ao seu lado: Hermínio Bello de Carvalho. Depois de produzir os nove primeiros álbuns de sua Mãe Quelé, ele passaria a trilhar caminhos distintos dos dela, envolvido agora na carreira de cantoras como Zezé Gonzaga, Joanna e Elizeth Cardoso. Uma relação quase maternal que esfriava por conta, talvez, do protecionismo da família de Quelé.

Ainda assim, Clementina trabalharia ao lado de seu “filho” no projeto *Seis e meia*, mais tarde rebatizado como *Projeto Pixinguinha*, ideia de Hermínio e de Albino Pinheiro, que consistia em promover shows de artistas, sempre em duplas, a preços acessíveis ao povo de forma geral. E o projeto seria um grande marco na carreira de Quelé.

O dia 5 de agosto de 1977 foi o pontapé inicial daquela longa empreitada, data em que Ivan Lins e Nana Caymmi subiram ao palco do Teatro Dulcina, na Cinelândia, centro do Rio, fazendo a fila dobrar a esquina, tamanha era a expectativa pelo espetáculo. O segredo do *Projeto Pixinguinha* era, dizia Albino Pinheiro, escolher teatros do centro, bem localizados, com vários pontos de ônibus por perto, e em horário estratégico: 18h30. “Bastou convidar aquela gente que acaba o expediente”, brincou Albino em declaração que mais parecia um *slogan* à revista *Veja* em setembro daquele ano. Os produtores formavam duplas e combinações como Cartola e João Nogueira, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, e Clementina e João Bosco, contrapondo gerações de músicos e diferentes estilos musicais.

Rapidamente o projeto ganhou forma e, já com o nome de *Pixinguinha*, se expandiu para outras capitais. Com o apoio da Funarte, os shows foram realizados em São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Brasília, além do Rio de Janeiro. Para João Bosco, os produtores do *Projeto Pixinguinha* caprichavam quando o assunto era músicos de apoio. “Nesse show com a Clementina, tivemos dez músicos no palco. Isso para o músico é importante, porque, além

de ampliar seu mercado de trabalho, o tira daquela gravação de estúdio”, explicou Bosco em entrevista ao documentário *Clementina de Jesus – Rainha Quelé*, do jornalista e documentarista paulista Werinton Kermes.

Expandido para outras capitais, o projeto ganhava musculatura. Em Curitiba, por exemplo, Hermínio e Albino criaram uma programação que agitou o Teatro Guaíra durante semanas a fio. Ivan Lins e Nana Caymmi se apresentaram primeiro, João Bosco e Clementina subiram ao palco na semana seguinte, depois deram lugar a Ademilde Fonseca e Abel Ferreira, e, mais tarde, foi a vez de Jards Macalé, Moreira da Silva e A Fina Flor do Samba se apresentarem juntos. Sempre no Guaíra às 18h30, como de costume, um horário para diferenciar o projeto dos demais.

O *Pixinguinha* ficaria marcado por projetar uma infinidade de talentos da música popular brasileira. Além do próprio João Bosco, deu enorme visibilidade para gente como Simone, Djavan, Alceu Valença e Carlinhos Vergueiro, entre tantos outros. Mais do que isso, despertou interesse pela MPB em muitos jovens, já que o fim dos anos 1970 ficou marcado pela invasão da *disco music*. Uma crítica publicada no *Diário do Paraná* em 26 de agosto de 1977 descreve com exatidão aquele momento:

O que é importante constatar neste momento é a aproximação do jovem com o povão, a uma faixa até então limitada a grupos menores dentro da música nacional. O horário de seis e meia e o ingresso cobrado a Cr\$ 10,00 chamaram os garotões, menininhas da geração “cheese salad” até então acostumados a “curtir um som legal” que tanto poderia ser de Emerson, Lake & Palmer, como dos Pholhas, que soava indiferente. O negócio era a vontade de dizer *yeah*. E o jovem invadiu o Guaíra e cantou com João Bosco e Clementina de Jesus, como se fossem eles seus velhos conhecidos de discoteca. Amanhã, talvez, Jeff Beck perca um admirador que se descobriu brasileiro e capaz de viver, sentir e se arrepiar a cada acorde de um samba bem cantado. Ou de ficar imaginando o som incrível que se pode tirar daquele instrumento chamado cavaquinho, do qual provavelmente pouco havia ouvido falar até chegar e babar com o show.

No show do Teatro Guaíra, em Curitiba, João Bosco e Clementina de Jesus acabaram usando os equipamentos de Roberto Carlos, que faria seu show ali, no mesmo palco e naquele mesmo dia, só que algumas horas mais tarde, contando com um repertório romântico que em quase nada lembrava o furor da jovem guarda de outrora.

Menos de dez dias depois, em 5 setembro, Clementina já estava em outro rincão do país, Brasília, onde se apresentaria mais uma vez ao lado de João Bosco e do grupo Exporta Samba no Teatro Escola Parque. Três dias mais tarde, Zé Kéti e Marília Medalha faziam show no Teatro Guaíra, em Curitiba, antes de o *Projeto Pixinguinha* fazer uma pausa por três meses. Àquela altura, os números impressionavam. Os 12 shows realizados desde o início do projeto haviam contabilizado 42 mil e 900 espectadores ao todo. Bosco e Quelé eram os recordistas de público, com 5,4 mil pessoas assistindo às apresentações da dupla.

Cada vez mais cortejada pela imprensa, Clementina era vez ou outra perguntada sobre os músicos que admirava, e a resposta costumava ser neutra, quando não evasiva. Sua pureza e seu traço genuinamente humilde a privavam das polêmicas de que tanto gostavam os jornalistas, e ela se via impedida de cometer qualquer injustiça com este ou aquele nome. Outra coisa de que não gostava era de mandar recados por meio da imprensa – criticar alguém em público definitivamente não era a praia de Quelé. Naqueles tempos, no entanto, ela começava a se sentir um pouco mais à vontade diante de repórteres e passou a se posicionar sobre alguns temas. Em novembro de 1977, disse ao jornal *Última Hora* que Ataulfo Alves e Ciro Monteiro eram seus bambas da antiga preferidos. Já da turma mais jovem, o nome de João Nogueira foi citado ao lado de dois músicos que fizeram parte da vida da artista naqueles anos: João Bosco e Milton Nascimento. Na mesma entrevista, Clementina de Jesus lamentou a ausência de Albino Pé Grande, exaltando a capacidade do marido de fazer a percussão com as mãos. “Quando Albino batia palma para acompanhar uma música, suas mãos mais pareciam um instrumento. Eu vejo muita gente tentando imitá-lo, mas não existe igual.”

Naquele mesmo mês, Quelé foi a São Paulo prestigiar uma iniciativa do jornalista Sérgio Cabral, que estivera com ela 11 anos antes no Festival de

Dacar. Convidada para inaugurar a casa de samba Via Brasil, localizada na avenida Nove de Julho, ela se apresentou ao lado de Maria Odete, Trio Mocotó, Regional do Evandro, Walter, Fabião e Dora.

Ainda em 1977 a cantora Clara Nunes lançou seu décimo LP, *As forças da natureza*, conquistando uma vendagem bastante expressiva: 400 mil cópias. Clementina de Jesus, por quem Clara nutria intensa admiração, participou da gravação daquela que é talvez a canção mais popular a respeito dela mesma: “P.C.J. (Partido Clementina de Jesus)”, com letra de Candeia e um dueto que colocava a voz cristalina de Clara em contraste com o vozerio grave de Quelé.

Não vadeia, Clementina!

Fui feita pra vadiar!

Não vadeia, Clementina!

Fui feita pra vadiar! Eu vou!

Vou vadiar, vou vadiar, vou vadiar, eu vou

O álbum causou um rebuliço danado. Clara ganhou discos de ouro e repetiu os sucessos dos LPs anteriores, e, onde quer que se apresentasse, levava Clementina a tiracolo. Cerca de um ano depois, o programa humorístico da TV Globo, *Os Trapalhões*, que fazia paródias dos videocliques apresentados no *Fantástico* nas noites de domingo, não poupou a dupla Quelé e Clara Nunes de seu humor popular. Era Didi Mocó (Renato Aragão) no papel de Clara e Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) caricaturando Clementina, em homenagem que divertiu a própria Quelé, que seguia querida pelo grande público aos quase 80 anos.

O que a crítica não tinha dúvida era a respeito da importância de Clementina de Jesus para a música popular brasileira. A cantora reinou como uma das maiores intérpretes sem precisar se desvirtuar do samba de partido-alto e das curimas e lundus que cantava no começo da carreira. Para o jornalista carioca Jota Efegê, isso era sinal inegável da “preservação da negritude musical brasileira”. Outro crítico, Ary Vasconcelos, afirmava que a partideira de Valença devolveu as raízes africanas à música brasileira, no momento em que já começava a sofrer a influência da escola de canto europeia e a predomi-

nância de vozes mais técnicas. “Em pleno fastígio da voz europeia, o espaço ancestral brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, negro e selvagem”, escrevera ele.

Hermínio Bello de Carvalho, no mesmo tom, diria que Clementina “é a primeira grande cantora negra que, pertencendo à escala menos procurada pelo disco e pelas rádios, mantém-se íntegra em toda sua pureza”, conforme texto que acompanha o encarte de *Clementina, cadê você?*. Era simples identificar o frescor que havia na música da artista dentro do cenário de samba convencional em que ela se inseria. O compositor carioca Paulo César Pinheiro explica:

Era uma música mais bruta. Clementina trazia um novo elemento que era essa coisa dos tambores. Tanto é que, quando ela cantava, você podia dar um tom no violão e ela entrava em outro. Não tinha nem noção. Porque ela vinha de lugares onde pouco se usava instrumentos de harmonia.

O canto de registro contralto, grave e rouco, também parecia não encontrar precedentes na história da música brasileira. Para Sérgio Cabral, tudo nela a distinguia das cantoras contemporâneas: “Ela tinha uma voz que era muito dela, no jeito de cantar e na interpretação. Era uma musicalidade bem diferente das outras cantoras”, descreve. O compositor Carlinhos Vergueiro, que conheceu Quelé no Festival Abertura da TV Globo em 1975, endossa: “Ela tinha uma maneira única de cantar. Trazia à tona as lembranças dela, coisas que ela ouvia. Você pode procurar no mundo inteiro, há pessoas até da mesma categoria, mas ninguém como Clementina de Jesus.”

As inevitáveis comparações, quando existiam, eram com ícones do blues ou do jazz nos Estados Unidos, assim como Clementina, negras e de origem pobre. Para o cronista carioca Lúcio Rangel, a partideira lembrava Ma Rainey e Bessie Smith, expoentes do blues norte-americano nos anos 1920 e 1930. Já o jornalista Dirceu Soares, da *Folha de S.Paulo*, diria, em 1978, que “se fosse nos Estados Unidos, Clementina seria, no mínimo, uma Mahalia Jackson”, aludindo à venerada cantora gospel.

No que diz respeito ao timbre e à impoção da voz, o violonista Turíbio Santos via semelhança entre Quelé e um homem, no caso o célebre intérprete de “What a wonderful world”: “Eu acho que existe uma coincidência vocal pelo tipo de voz entre ela e o Louis Armstrong, que às vezes canta rouco, vai ao agudo e volta. Ela é o Armstrong do Brasil, de saias.” Mas havia quem dissesse que Clementina de Jesus, na verdade, lembrava um intérprete brasileiro, conforme conta o compositor e produtor musical carioca Agenor de Oliveira: “Depois que você escuta o Aniceto do Império cantar, você jura que é a voz de Clementina.”

A essência de Quelé evocando sua africanidade a todo momento ajudou a despertar o que parecia adormecido em outros artistas, como no caso de João Bosco, de quem a partideira gravou “Incompatibilidade de gênios” e “Boca de sapo”. “Quando eu a conheci, comecei a desenvolver um lado meu que estava meio eclipsado, meio apagado, e que, se não fosse por ela, eu não teria despertado para isso”, conta em depoimento ao documentário *Clementina de Jesus – Rainha Quelé*. “Talvez eu tivesse isso e não sabia, mas foi ela quem disse: você tem, você sabe, você vai usar.”

A africanidade também se via no jongo, dança de umbigada que Clementina ajudou a disseminar. Proveniente da região que atualmente engloba Congo e Angola, o ritmo chegou ao Brasil pelos bantos que se instalaram na região do Vale do Paraíba, onde os avós de Quelé foram mantidos como escravos nas fazendas de café. Também chamado “caxambu”, foi a influência da etnia banto que mais marcou a cultura brasileira. Isso porque o jongo não era apenas uma prática de festa, mas também estava ligado a preceitos religiosos. No dias atuais, esse ritmo, muito conhecido pela tradição do morro da Serrinha, na zona norte do Rio de Janeiro, traz uma mistura de gerações entre seus praticantes. “Antes, o jongo era uma coisa muito restrita porque os jovens olhavam como se fosse coisa de gente idosa. Você só tem que merecer entrar na roda, seja novo ou velho”, explica Ivan Milanez, jogueiro e membro da velha guarda da escola de samba fundada no morro da Serrinha, o Império Serrano.

Além de ter sido cultivado na escola de Milanez, Aniceto e Dona Ivone Lara, o jongo também desceu o morro e se espalhou pelos bairros próximos

de Madureira e Oswaldo Cruz, até a região central. É o que sugere o pesquisador Rubem Confete, em artigo publicado na *Tribuna da Imprensa*, em dezembro de 1978. Segundo ele, o ritmo “se instalou, durante muitos anos, entre os portelenses”. E Clementina, que frequentou a Portela em Oswaldo Cruz até conhecer seu marido Albino Pé Grande, recheou seu repertório ao longo dos anos com diversos pontos de jongo, como “Cangoma me chamou”, do LP *Clementina de Jesus*.



O ano de 1978 começou com Clementina voltando a participar de um programa de TV, o *Sinal Aberto*, da TV Tupi, para em seguida gravar o documentário *Partideiros*, que reuniu grandes compositores do partido-alto na década de 1970, como Pandeirinho, Campolino, Casquinha, Argemiro, Osmar do Cavaco, Giovana, Xangô da Mangueira, Martinho da Vila, Geraldo Babão, Guará, Wilson Moreira e Aniceto. O roteiro era de Nei Lopes, Rubem Confete e Clóvis Scarpino, que também dirigiu o filme ao lado de Carlos Tourinho.

O fato de ter quase 77 anos e cantar o que se convencionava na época chamar de “samba de raiz” não significava que Quelé fosse tradicionalista e permanecesse alheia às músicas novas que tomavam conta das rádios no fim dos anos 1970. Em um dado momento ela conta ter ficado obcecada por um cantor romântico que estava em alta naquele ano. “Sou fanzoca de auditório do Sidney Magal”, declarou Quelé, espontânea, ao jornalista Sérgio Bittencourt do *Diário do Paraná* em fevereiro de 1978:

Ele tem muita vitalidade, sabe cantar, explora bem um palco, é bonito... olha, quando ele aparece na televisão, eu fico vidrada, vidrada mesmo! Eu sou é da juventude, meu filho. Dessa juventude que canta com garra, que vive da música. O Sidney Magal bem que poderia ser meu neto, mas quando ele aparece na TV aqui de casa eu paro tudo pra ouvir ele cantar, dançar, ele é um espetáculo. Um artista sensacional!

Em maio, Clementina participou de uma celebração pelos noventa anos da Abolição, um festejo organizado pela escola de samba Quilombo, que fora fundada em 1975 pelo compositor Candeia para resgatar valores tradicionais do samba e do carnaval. Já em junho, a cantora voltou a participar de um programa de TV, dessa vez da exibição de *Milton Nascimento Especial*, da Globo. Com direção de Fernando Faro, o especial, além de Quelé, contou com a presença dos grupos MPB-4 e Quarteto em Cy, e da cantora carioca Alaíde Costa. Foi nessa ocasião que Fernando Faro vislumbrou a possibilidade de produzir um álbum de Clementina, que se materializaria um ano depois. Mais adiante, em julho, a gravadora Odeon divulgou para a imprensa uma lista dos artistas mais bem-sucedidos da gravadora. Quelé foi um dos nomes, não propriamente pelos números de vendagem obtidos, mas em reconhecimento à importância histórica de seus trabalhos e à sempre positiva aceitação da crítica em relação aos nove discos lançados até então.

Em outubro de 1978, vários artistas se mobilizaram para comemorar, em grande estilo, o aniversário de 70 anos do compositor Cartola. Além do relançamento de *Fala Mangueira!*, uma série de eventos foram preparados para homenagear o sambista. “No dia”, descreve o livro *Cartola, os tempos idos*, “teve serenata dos amigos próximos e um grande almoço feito por Zica”. Primeiro, foi celebrada uma missa na igreja de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado, no Rio, com participação da cantora soprano Maria Lúcia Godoy, do compositor e tecladista Wagner Tiso e do coral da Universidade Gama Filho, sob regência do maestro Abelardo Magalhães. Depois, aconteceu uma conferência na sala Funarte sobre a vida e obra de Cartola, comandada por Sérgio Cabral. Por fim, o encerramento se deu com uma festa na Mangueira, festejando os 70 anos do bamba. As comemorações foram organizadas por Hermínio Bello de Carvalho dentro da Consultoria de Projetos Especiais da Funarte, da qual ele era chefe na época.

Aqueles pareciam ser tempos menos sombrios para o cenário político brasileiro. O então presidente Ernesto Geisel marcou o início do processo de abertura política e de amenização da repressão político-militar institucionalizada no país. Em 13 de outubro de 1978, revogou o AI-5, e, algumas

semanas mais tarde, regulamentou a Lei da Anistia, que seria promulgada no governo de seu sucessor, João Batista Figueiredo, em 1979.

Se por um lado o país comemorava uma ainda tímida guinada em prol da democracia, no samba as notícias não eram muito boas. Em 16 de novembro, o compositor Candeia morria devido a uma infecção renal, decorrente de sua paralisia. Antes, ele deixou gravado o LP *Axé – Gente boa do samba*, seu quinto e último trabalho em estúdio. Clementina de Jesus participou da faixa “Zé Tambozeiro”, composição dele, Candeia, com Vandinho. O lançamento do álbum foi póstumo. No encarte, um texto alusivo, entre outras coisas, à participação de Quelé: “Marcante nesta gravação é a forte presença de Clementina de Jesus e a competência de Carlinhos, no toque de Angola, típico dos candomblés da área do Rio e Grande Rio.”

Axé – Gente boa do samba ficaria eternizado como um dos mais importantes álbuns de partido-alto da história, sem que Candeia pudesse desfrutar do prestígio e do reconhecimento que a crítica e o público lhe concederam. A gravação emulava toda a atmosfera de uma roda de samba, com improvisações, caixas de fósforos e o tilintar de copos e garrafas de cerveja. André Diniz, em *Almanaque do samba: a história do samba, o que ler, o que ouvir, onde curtir*, descreveu:

É, talvez, o mais importante dos discos do gênero [...]. A produção de João de Aquino é primorosa, mostrando a vitalidade da cultura negra e apresentando para o público, pela primeira vez com clareza, o significado e o sentimento do verdadeiro axé. Fundamental para quem quer conhecer, aprender ou simplesmente ouvir o que há de melhor no samba.

No mesmo ano, Quelé deu mais uma canja em um álbum de samba. Em *Aniversário do Tarzan*, do grupo Originais do Samba – que tinha em sua formação original o comediante Mussum, de *Os Trapalhões* –, a cantora interpretou a segunda faixa, “Maria, vai ver quem é”, uma composição de Monarco, Sarabanda e Kfuné.

Aos 77 anos, Clementina de Jesus tinha compromissos artísticos mais determinados pelas demandas do mercado. Isso tinha explicação. Se antes

ela participava de espetáculos, álbuns e homenagens selecionados a dedo por Hermínio Bello de Carvalho e até ficava semanas e meses a fio sem se apresentar se não houvesse um compromisso que realmente valesse a pena, agora ela, um tanto afastada de seu outrora produtor, seguia uma agenda comercial muito mais extenuante. Dos “tempos idos” ela permanecia apenas com os shows às segundas no *Noitada de Samba*. De resto, cantava onde a quisessem. O início de 1979 selou o que já se desenhava nos anos anteriores: o empresário de Quelé passava oficialmente a ser o neto Bira, que na época tinha apenas 15 anos, e, sob a batuta dele, não recusava ofertas de shows. Era um ritmo intenso para aquela senhora de 77 anos, quase 78 anos, mas seu neto não deixava passar oportunidade alguma.

No começo do ano, ela participou de um programa na TV Cultura, o *Vox Populi*, que consistia em colocar uma personalidade no palco para responder a diversas perguntas do povo na rua ou de amigos artistas. Era, ainda, uma jogada de mestre do produtor Fernando Faro, que também era da TV Cultura e se articulava para produzir o álbum seguinte, o décimo, de Clementina de Jesus.

A partideira da Glória comemorou seu aniversário de 78 anos na escola de samba fundada por Candeia, a Quilombo, com uma festa liderada por Paulinho da Viola. Em seguida, veio o carnaval e Quelé estava novamente envolvida com aquela escola de samba. O enredo da agremiação era especial: tratava-se de uma composição da dupla Wilson Moreira e Nei Lopes dedicada a Candeia, cujo tema era a Abolição. A voz escolhida para entoar o samba-enredo foi a de Clara Nunes, que, por um imprevisto, acabou não podendo participar. Na ausência dela, quem puxou as letras pelas ruas da zona norte do Rio acabou sendo um time de primeira: Paulinho da Viola, Clementina, João Nogueira e Martinho da Vila. O enredo da Quilombo tinha um viés bastante crítico à Abolição, ressaltando que o fim da escravidão libertou os negros, mas não mudou o *statu quo* e não os inseriu devidamente na sociedade, mesmo mais de noventa anos após a assinatura da Lei Áurea. Na esteira do desfile da Quilombo no carnaval, o *Jornal do Brasil*, em 23 de fevereiro de 1979, publica a seguinte crítica:

Até hoje só aceitam o negro em dois lugares: samba e futebol. Marcam-nos com estereótipos: são malandros, infantis, irresponsáveis. Não levam em

consideração que o 13 de maio de 1888 resolveu apenas o problema de uma aristocracia rural decadente e da burguesia manufatureira crescente, mas não o problema do negro. O que resultou foi a sua marginalização do processo político, social e cultural brasileiro.

Em março, Clementina de Jesus entrou nos estúdios da Odeon para gravar seu décimo álbum, o primeiro sem a produção e a tutela de Hermínio Bello de Carvalho. Fernando Faro, que além de produtor era jornalista, dramaturgo e diretor do programa *Ensaio* da TV Cultura, ficou mesmo encarregado de conduzir *Clementina e convidados*, um álbum diferente de tudo o que Quelé havia feito até então.

Dessa vez, a gravação do LP se arrastaria ao longo de alguns meses, o que dava à cantora a oportunidade de se dedicar a outros compromissos na agenda. Um deles era o show *Altos Partidos*, dirigido por Kleber Santos, o mesmo diretor de *Rosa de Ouro*, e que colocava Clementina e Xangô da Mangueira lado a lado para apresentações baseadas no partido-alto, sempre no teatro Alaska, em Copacabana. O espetáculo ficou em cartaz de 16 de março a 1º de abril e contava ainda com o conjunto Exporta Samba, já conhecido de Clementina dos tempos do *Projeto Pixinguinha* e da parceria com João Bosco.

Nesse show do teatro Alaska, Quelé entrava em cena deslumbrante, com um vestido de jérsei estampado de flores, turbante de mesmo tecido na cabeça, anel com uma pedra de topázio e as unhas pintadas. Iniciava o espetáculo com uma parte solo e que enfileirava alguns jongos e curimas de seu vasto arsenal primitivo, como “Boi num berra”, “Benguelê”, “Siá Maria Rebolo”, “Maparaema”. Depois, dava lugar a Xangô da Mangueira, que cantava composições próprias para, no fim, voltar ao lado do parceiro em um ambiente de improviso, tirando partidos-altos, conversando, contando causos. Apesar do pouco tempo em cartaz, *Altos Partidos* teve relativo sucesso, e a cantora aproveitava as investidas da imprensa para divulgar seu próximo LP, previsto para chegar às lojas no mês de maio. “Algumas músicas do show vão entrar. Tem um samba de Candeia inédito, ‘Tantas você fez’, que ele compôs exclusivamente para mim”, declarou em entrevista ao jornal *O Dia*, do Rio, em março de 1979.

Em meio a esse turbilhão de compromissos, Clementina de Jesus encontrou tempo para se engajar em uma causa nobre: a aposentadoria. Aos 78 anos, imperava a sua vontade de trabalhar menos e descansar mais, e a pensão que recebia após a morte de Albino Pé Grande não dava para sustentar a família. Por isso, escreveu uma carta ao ministro da Previdência e Assistência Social, Jair Soares, entregue em mãos no dia 20 de março de 1979. O pedido era simples: após anos de dedicação à música brasileira, Quelé reivindicava a aposentadoria como qualquer trabalhador.

“A nega Clementina já passou por muita coisa na vida”, começava a carta. “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 nega veia está cansando, seu ministro.” A cantora contou com o endosso de Cartola, que também enviou uma carta ao ministro. Em matéria do jornal *O Globo*, de 22 de março de 1979, o ministro prometeu: “Vamos fazer com que todos tenham aposentadoria equivalente aos rendimentos recebidos durante a atividade.” Já o presidente do Instituto Nacional de Previdência Social, Waldir Mendes Arcoverde, comprometeu-se a resolver o assunto “o mais breve possível”, o que não passou de um blefe, um jogo de cena para a mídia ver. Tanto Cartola como Clementina não viram a situação se resolver tão cedo.

A cantora permanecia com rendimentos que não faziam jus à sua contribuição à música afro-brasileira e ao samba, e em absolutamente nada eram compatíveis com a admiração e o respeito que lhe eram dispensados pelos principais especialistas e críticos musicais do Brasil. Seguia, portanto, distante de realizar um de seus sonhos, que era comprar a casa própria. Restava se concentrar na gravação do novo disco. O nome estava definido: *Clementina e convidados*. A proposta do novo produtor, Fernando Faro, era realizar um trabalho mais vendável, que chamasse a atenção do grande público. Em entrevista à revista *Veja*, em 15 de agosto de 1979, admitiu, no entanto, esbarrar em um problema sério, a perda de memória de Clementina: “A primeira ideia era fazer um disco com as músicas que ela lembrasse. Mas, infelizmente, sua memória não passava de ‘Marinheiro só’ e ‘Não vadeia, Clementina’ [‘P.C.J.']. Desistimos.”

A cantora sentiu na pele a diferença entre o *modus operandi* de Hermínio Bello de Carvalho, seu produtor nos nove LPs anteriores, e o de Faro. Her-

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 vêia está cansando, seu Ministro. O que ainda me dá forças prã prosseguir é essa juventude maravilhosa, que me recebe de braços abertos prã todo lugar onde vou.

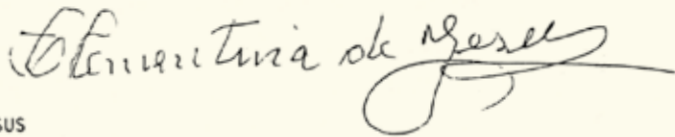
Depois de trabalhar muitos anos como doméstica, com marido dando duro na estiva, me sobra bem pouco para viver, prã dar sustento aos meus netos.

Juntando a aposentadoria do falecido a que eu recebo, nem dá três mil cruzeiros ...

Não sei como é que é esse negócio de aposentadoria de cantora porque, nessas coisas, eu sou muito ignorante. No outro dia me disseram que a gente tem que juntar muito dinheiro prã pagar uns atrasados - mas a nêga vêia não tem mais cabeça prã essas coisas.

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

Que Deus lhe abençoe.



CLEMENTINA DE JESUS
Rua Acaú, 41 - Consolação
Tel.: 281-4168

Carta de Clementina ao ministro Jair Soares, 1979.

mínio costumava deixar o ambiente mais descontraído, captava as gravações em uma tomada só, ao vivo, para depois aperfeiçoá-las na sala de mixagem, sabedor de que isso deixava Clementina e os músicos muito à vontade. Faro, por outro lado, era mais metódico, técnico, repetia as sessões reiteradas vezes até atingir o resultado esperado e gravava instrumento por instrumento, utilizando-se de um expediente que esgotava a paciência de Quelé. “Clementina certa vez ficou tão irritada que ameaçou, ao final das gravações, me presentear com uma feijoada com veneno”, divertiu-se Faro ao relembrar o ambiente do estúdio, em entrevista realizada em 2012.

Já Hermínio não se chateia por não ter encabeçado o projeto. “Eu não me sinto triste. Pelo contrário, precisava ficar mesmo um pouco a distância, venerando minha mãe Clementina de Jesus Bello de Carvalho, vendo-a respeitada por tanta gente maravilhosa que a cercou nessa produção do Faro. Fico com a chamada suprema glória de havê-la descoberto. Ela é a minha melhor obra, melhor que meus sambas e poemas.”

Clementina e convidados contou com a participação de Cristina Buarque, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, João Bosco, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro. Nos nove LPs anteriores, a partideira da Glória jamais havia dividido espaço com tanta gente. As composições eram de Candeia, Paulo da Portela, Jaguarão, Luiz Américo e Braquinha, Zé Ventura e Nelson Sargento.

Abria o álbum uma letra inédita de Candeia, “Tantas você fez”, uma das várias que o compositor portelense deu de presente à amiga, numa fita cassete, antes de morrer. Na gravação, a cantora Cristina Buarque participou fazendo a segunda voz. Na sequência, Clara Nunes, uma das intérpretes mais celebradas do país na época, dividiu os vocais com Clementina em “Embala eu”, de Albaléria.

Outro dueto importante foi em “Boca de sapo”, com João Bosco, companheiro da cantora nos projetos *Seis e Meia* e *Pixinguinha*. João relembra:

A Clementina teve a capacidade de extrair de mim coisas que eu não sabia que eu tinha, que eu havia herdado, por ser brasileiro, geneticamente de outros antepassados, mas que eu não havia exercitado ainda. Fui me soltando nesse mundo que ela despertou em mim.

Dona Ivone Lara era, como Clementina, uma elegante dama negra do samba brasileiro. A sambista da escola Império Serrano participou de *Clementina e convidados* com um de seus sucessos, “Sonho meu”, composição de Ivone e Dêlcio Carvalho, e que já havia sido gravada por Maria Bethânia e Gal Costa. Em “Assim não, Zambi”, Clementina e Martinho da Vila, compositor da canção, selam uma relação de admiração mútua que começara muito antes. Em 1969, Martinho, ainda um sambista iniciante, havia dito ao *Jornal do Brasil* que começara no samba justamente por conta de Quelé. “Eu senti um troço quando vi Clementina de Jesus cantar partido-alto no teatro, e vi que a plateia reagiu bem. Achei que a coisa podia ser levada a sério, e resolvi fazer o partido-alto da mesma maneira. Só assim é que consegui emplacar o negócio.” Em resposta, Clementina declarou: “Fiquei muito contente quando ele disse, numa entrevista, que começou a fazer partido-alto porque gostava de mim. Que bonito! Isso é uma grande coisa, um incentivo sobre minha pessoa. Tomara que ele vá para frente.”

Embora se sentisse à vontade ao lado do sambista de Vila Isabel, a partideira de Valença demonstrava certa inquietude durante a gravação. A letra, que na época já registrava a opressão e a situação de miséria para aqueles que viviam no morro, foi motivo de preocupação para a intérprete, devido ao caráter de versos como: “Abre a cadeia pros inocentes/ Dá liberdade pros homens de opinião.”

“Isso não vai me dar problemas?”, perguntava. A cantora também teve dificuldade para conseguir dizer o texto declamado durante a música sem trocar as palavras ou para dar a entonação correta. Na voz de Quelé, a canção ganharia importância documental por retratar os problemas do morro em 1979, quando o assunto das moradias irregulares ainda era pouco retratado.

Com muita sensibilidade, *Clementina e convidados* transformou problemas como a desigualdade social em histórias irreverentes. Foi o caso da canção “Torresmo à milanesa”, interpretada ao lado dos paulistas Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro, que descreve a hora do almoço de operários de obra que conversam sobre o cotidiano sentados na calçada. “Foi praticamente um presente que o Fernando Faro me deu. Porque eu tinha esse samba com o Adoniran, que era inédito, e a primeira gravação do álbum foi essa”,

afirma Carlinhos Vergueiro, orgulhoso por ter apresentado Clementina ao sambista que é praticamente um patrimônio de São Paulo.

Que é que você troxe na marmita, Dito?
Troxe ovo frito, troxe ovo frito
E você, Beleza, o que é que você troxe?
Arroz com feijão e um torresmo à milanesa,
Da minha Tereza!
Vamos armoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois, puxá uma páia
Andar um pouco
Pra fazer o quilo

Há faixas em que a partideira canta sozinha, como “Na hora da sede”, composição de Luiz Américo e Braguinha; “Papel reclame”, de Nelson Sargento; “Olhos de azeviche”, de Jaguarão; e “Caxinguelê das crianças”, de Zé Ventura, um canto de trabalho que Clementina incluiu no disco contra a vontade de Faro.

O produtor, por sinal, teve dificuldade para gravar a voz da partideira. Em vez de quatro dias, Clementina demandou vinte. “Foi um trabalho difícil. Ela já tem a impaciência das pessoas de certa idade. Mas com habilidade no trato, você vê brotar das mãos, do resto dela, clareiras, matos, mãos, terreiros da nossa história. Aí, tudo é compensado”, relatou Faro à *Veja*, na época.

Esse álbum, por sinal, trouxe a primeira composição atribuída a Clementina de Jesus em toda a sua carreira. Foi “Laçador”, sexta faixa do LP, com letra dela e de Catoni. A autoria, no entanto, não era exatamente da dupla, já que os versos da tradição oral, característica do partido-alto, haviam sido recriados. As mesmas linhas já apareciam em jongos do morro do Salgueiro.

Ao contrário da recepção ao álbum anterior, o historiador José Ramos Tinhorão teve opinião dessa vez amplamente elogiosa ao novo LP. Ao *Jornal*

do Brasil, em setembro de 1979, o jornalista exaltava o valor documental do registro da sambista:

O LP *Clementina [e convidados]*, longe de merecer apenas atenção como derradeiro documento registrando o canto de uma velha artista que se despede, faz Clementina de Jesus renascer em seu canto glorioso como uma rainha carregada em um andor, em meio à festa de ritmos e vozes dos que se juntaram para entoar com ela em coro o hino de sua eternidade.

O crítico e musicólogo Zuza Homem de Mello já elegia *Clementina e convidados*, em artigo publicado em outubro de 1979, em *O Estado de S.Paulo*, como forte candidato ao posto de melhor álbum do ano. “Nesta primorosa e exemplar produção de Fernando Faro, a candidata certa ao melhor disco do ano, o bom gosto e a simplicidade estão evidentes desde a capa de Elifas Andreato”, escreveu Zuza, em alusão ao trabalho do artista gráfico, que moldou a forma de um pé sobre a terra em uma caixa com argila e areia para criar a imagem que estampa o LP.

Na contracapa, o Andreato ainda assina um retrato de Clementina de Jesus, que, na definição de Hermínio Bello de Carvalho, mostrava a “Mona-lisa brasileira”. Para a cantora, ser retratada daquela forma era uma grande novidade: “Ela não foi capaz de dizer nada. Acho que ela chegou a chorar, do jeito dela, meio durona. Deu para perceber que aquilo foi um acontecimento extraordinário para ela”, relembra Andreato.

Tempos depois, durante a comemoração dos seus 15 anos de carreira, Clementina pediria a Hermínio – na época, consultor de projetos especiais da Funarte – que Elifas refizesse a capa do disco *Clementina e convidados* como um presente a ela, pois o pé que marcava o solo no trabalho original desenvolvido pelo artista não era dela.

A memória da artista já dava sinais de desgaste e as discussões com a família invadiam o ambiente de trabalho. Durante as sessões de gravação de “Cocorocó”, de Paulo da Portela, dueto de Quelé com o sambista Roberto Ribeiro, o produtor Fernando Faro registrou em um texto estampado no

encarte do disco um momento que, por si só, sintetizava as angústias e os problemas de ordem financeira e familiar de Clementina de Jesus.

- Isso que você está falando não está escrito aqui, não – diz ela.
- Está, Clementina. É que você começa a ler um verso e na metade pula pro outro. Olhe!
- Não olho nada. Não quero olhar.
- Está bem, vamos deixar isso pra amanhã.
- Vamos fazer o samba do Paulo da Portela?
- Ah, Clementina, não me diga...
- Digo, sim senhor. Não sei que samba é esse, não!
- Ora Clementina, o “Cocorocó”, eu lhe dei a fita; você levou pra casa...
- É, vó! Você levou. Tava lá na mesinha – diz Bira, o neto e acompanhante.
- Não se mete, menino. Quem o chamou aqui? Vagabundo! Vá embora, vá! Não quero ver mais você, não! Nem que me leve pra casa, ouviu? Não preciso. [Ela nervosa, brava. Mexe a boca como se mastigasse alguma coisa...]
- Você tem que aprender as músicas, Clementina. É o mínimo que você tem que fazer. Bom, vamos tentar gravar o samba do Candeia?
- Vamos.
- [Ela mexe na estante à procura da letra. Os papéis estão todos amassados, porque os movimentos são inseguros e nervosos.]
- Gravar, gravar! Só se fala em gravar, em dinheiro ninguém fala.

Embora aborde um tema tão delicado, o texto foi publicado no encarte do disco sem problemas. Bira era muito jovem na época, mas já acumulava grandes responsabilidades. O garoto, ainda menor de idade, diz que a relação entre sua mãe Olga e a vó Clementina não era das melhores. “Minha mãe bebia muito, adorava curtir, passear, tirar onda. Minha vó não gostava de viajar com ela”, descreve. “Eu pintava a unha de minha vó, vestia ela, arrumava para os shows, fazia tudo isso.”

Para o crítico Zuza Homem de Mello, *Clementina e convidados* seria um candidato ao título de melhor disco do ano, mas o encarte, por outro lado,

transmitia algo de “sério e triste” que revelava muito sobre a realidade vivida por Quelé naqueles tempos:

Com sua voz característica, carregada da sabedoria acumulada ao longo de tantos anos de uma atividade fora do ambiente artístico, mas talvez por isso mesmo purificada de desvios perniciosos, ela passa para as gerações futuras o mais autêntico sotaque da música de sua raça, despojado de artifícios e farto em conhecimento. Um disco onde o que há de mais sério, triste e até cruel é contado num tom divertido, que faz rir, é verdade, mas, mais que isso, enternecer-se e refletir. Como a história do nego que tem de se levantar às dez pras seis, mas, para dar um jeito de dormir um pouco mais, diz que talvez o relógio esteja enganado (“Cocorocó”, de Paulo da Portela). Ou a do carreiro bom de fazenda, cujo carro está na lama, e ele tá na venda, que sabe onde buscar pinga da boa, é nego de perna fina, vai e volta já (“Laçador”, dela e Catoni). A súplica a São Pedro, na porta do céu, que ninguém quer essa vida *crué*, com as brigas no morro, fica todo mundo assustado e as *criançada* com os olhos arregalados e o coração saindo pela boca, ai meu Deus (“Assim não, Zambi”, de Martinho da Vila). Da hora do almoço, quando o enxadão da obra já bateu 11 horas e, sentados na calçada, os operários vão conversar sobre isso e aquilo – coisas que *nóis* não entende nada –, depois puxar uma palha, andar um pouco para fazer o quê? É dureza, João, é dureza, João (“Torresmo à milanesa”, de Adoniran e Carlinhos Vergueiro). Isso vem vestido com a naturalidade de uma boa percussão e do ponteio dos violões (Dino e César Faria), vez por outra com um trombone ou um acordeom, e nada mais. Pois, como as pedrinhas de cor na capa do disco, nada mais é necessário para adornar o canto dessa rainha. Clementina: um disco sério e triste.

Outro importante nome da crítica musical, Tárík de Souza, também se rendeu ao novo LP, como demonstra em texto publicado no *Jornal da República*, em setembro de 1979:

Aos 78 anos, progressivamente corroída por um derrame cerebral, que a vitimou há três anos, Clementina dificilmente voltará a gravar, conforme insinua

em seu texto enxuto e comovedor o produtor do LP, Fernando Faro. Por isso, não faltaram os amigos, emprestando vozes e composições novas, entre reverentes e agradecidos: João Bosco, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, Adoniran Barbosa, Cristina Buarque, Clara Nunes e Carlinhos Vergueiro. Ainda que por um fio, em algumas passagens, a negra voz de Clementina, descendente direta de escravos angolanos, infiltra-se por todas as faixas, clareando o ambiente com seu balanço inato. Simbolicamente, um dos picos do repertório, o partido “Sonho meu”, reúne Clementina e Dona Ivone Lara. Mestre e digníssima sucessora, dentro da mais rigorosa nobiliarquia do samba.

A exemplo dos álbuns anteriores, *Clementina e convidados* não foi um grande sucesso de vendas. A bem da verdade, esse disco tinha uma proposta mais comercial que os demais, mas nem mesmo a presença de músicos de renome e a boa aceitação da crítica ajudaram o décimo LP de Clementina de Jesus a deslanchar nas lojas. Assim, dez discos e uma centena de shows mais tarde, ela seguia perseguindo o sonho da casa própria.

Exausta, investiu então no lançamento de Olga, sua filha, como sua sucessora. Em setembro de 1979, conseguiu arranjar uma breve temporada de shows para que as duas se apresentassem juntas na Ópera Cabaré, em São Paulo. Mas um susto logo na noite de estreia quase pôs tudo a perder. No dia do primeiro show de mãe e filha juntas, em 25 de setembro, a partideira da Glória sentiu-se mal durante a tarde no hotel Rojas, na avenida São João, em São Paulo. Juntou forças e se apresentou mesmo assim, começando o espetáculo com quase uma hora de atraso. No entanto, abandonou o palco após cinco músicas. “Não dá mais, estou cansada. Me desculpe. Não consigo dizer mais uma palavra. Hoje não dá para dar entrevista”, declarou ao *Jornal do Brasil*. Acabou internada às pressas com uma crise de hipertensão cardíaca no Hospital Sorocabana, no bairro paulistano da Lapa.

O diagnóstico foi de crise aguda de angina pulmonar. Após 15 dias de molho, Clementina se recuperou e voltou aos palcos para cumprir a agenda, ficando, no entanto, apenas mais três semanas com a filha em cartaz na Ópera Cabaré. Produtor do show, Wilson Clemente afirmou que a gravadora Odeon assumiu todas as despesas médicas com o tratamento.

Uma declaração de Olga ao jornal *O Estado de S.Paulo*, em 27 de outubro, dava mostras de como a dupla familiar se viu praticamente forçada a voltar aos palcos, mesmo com a saúde abalada da mãe. “Eu, com cinco filhos, nessa luta, nesse sacrifício, às vezes dependendo de mamãe... não dava. Vi que o público gostava da minha voz. E a gente precisa trabalhar para ganhar um dinheirinho. Vamos ver.”

Um espetáculo de mãe e filha como aquele era mais uma tentativa desesperada para levantar dinheiro, já que a situação da família não ia bem. Clementina, que já não estava mais no elenco do *Projeto Pixinguinha*, morava sozinha na rua Cabuçu, no Lins de Vasconcelos, bairro da zona norte do Rio. Localizado no terceiro andar de um prédio sem elevador, o apartamento da cantora tinha dois quartos. Ao *Diário do Paraná*, em outubro de 1979, ela relatava as dificuldades pelas quais passava cotidianamente.

Já teve gente que combinou show comigo, eu fiz e depois eles fingiram que esqueceram e nunca me pagaram. Sabe como é, né? Manda fazer e na hora de pagar corre que nem fogueteiro. Já gastei dinheiro de passagem para ir até Copacabana receber um cheque e quando cheguei lá estava sem fundo. Agora já não me dão mais calote. Mas tem coisas muito bonitas que acontecem com a gente. Um dia os alunos de um colégio, o Franco [o Liceu Franco-Brasileiro], vieram me convidar para fazer um show lá. Eu fui e foi o maior sucesso. Depois eles me convidaram para fazer outro mas a diretora do colégio não quis deixar e não fiz mais o show. Eu pensei, a diretora que vá para o inferno e nem me lembrava mais. Um dia, olha que coisa mais bonita, os garotos apareceram aqui na minha casa. Eles se reuniram, arrecadaram dinheiro entre eles e vieram trazer meu dinheiro como se eu tivesse cantado. Não é lindo?

Segunda sim, outra não, Clementina seguia ao menos com as intermináveis apresentações no *Noitada de Samba*, sempre com Leonides Bayer e Jorge Coutinho na produção, sempre no mesmo Teatro Opinião, de tantas histórias na música brasileira.

Em sua casa na rua Cabuçu, a cantora não tinha vitrola e tampouco seus próprios LPs. Mas se orgulhava do telefone que pagava religiosamente todo

mês e da televisão que dominava a pequena sala do apartamento. A sala era pouco confortável, sem muitos móveis e era decorada com um retrato dela pintado por uma vizinha da rua Acaú, onde morou por quase toda a vida numa casa de vila ainda menor que o apartamento em que dividia espaço com a filha Olga e os cinco netos.

Resignada diante das dificuldades, Quelé estava muito feliz com o seu trabalho. Ao lado de sua cama, repousava a foto de Albino Pé Grande, e sempre que dava alguma entrevista relembrava-se com carinho das mais de três décadas que passou ao lado dele. “Não me lembro de ter-me levantado uma única vez, enquanto ele viveu, para fazer um café. Ele me trazia na cama. Era tão bom...” Na penteadeira do quarto, havia talco, perfume, maquiagem, uma imagem de Nossa Senhora da Glória e um espelho onde refletia seu sorriso largo e doce. Certa vez, em entrevista ao *Diário do Paraná*, olhou diante do repórter para uma foto em que estavam ela, Roberto Carlos e Hermínio Bello de Carvalho, e rematou: “Um é rei mesmo. E o outro é meu filho.”

Em outubro de 1979, Mãe Quelé foi ovacionada no Maracanãzinho em show de comemoração do aniversário de Milton Nascimento, o primeiro de que ela participava depois da internação em São Paulo. Daquele momento em diante, deu início a uma insólita maratona de shows, testemunhada diariamente pelos jornais da época. Entre os dias 22 e 27 daquele mês foram cinco dias seguidos se apresentando. Foram duas folgas, nos dias 28 e 29, antes de subir de novo aos palcos em 30 de outubro e 2 de novembro, com mais uma sequência de espetáculos na Ópera Cabaré, em São Paulo, do dia 6 ao dia 10, um ritmo alucinante para quem havia saído há pouco do hospital e já tinha 78 anos.

A expectativa pela volta da sambista a São Paulo depois da internação era tanta que a administração da casa resolveu tirar proveito da situação, dobrando o valor do couvert artístico de 150 para 300 cruzeiros. Na volta ao Rio, não parou, gravando um especial sobre sua carreira na TV Tupi. E foi também eleita a melhor cantora do ano de 1979 pelos leitores da revista *Playboy*.

A agenda da sambista era extenuante. Nos deslocamentos, não era raro ver Clementina viajando de ônibus e se hospedando em lugares em péssimas condições. “Quando ela ficava em hoteleco ruim, principalmente ali na 13

de Maio, eu e minha ex-mulher buscávamos ela no hotel e a levávamos para a nossa casa para cuidar melhor dela”, lembra o ritmista paulista Osvaldinho da Cuíca, que acompanhou Clementina de Jesus em quase todas as suas apresentações por São Paulo durante os anos 1980.

Após sucessivos derrames, a cantora passou a sofrer de incontinência urinária. “Como não aparecia no palco, eu colocava ela sentada e pedia para a minha mulher colocar fraldão”, recorda Osvaldinho. “Às vezes, em condições muito precárias, fazia dois, três shows no mesmo dia. Coitada, quatro horas da manhã lá estava ela. A Clementina não tinha boca para nada, para ela tudo estava bom.”

Tal situação penuriosa e o fato de a sambista raramente reclamar das condições de trabalho, por mais injustas que fossem, era algo cotidianamente testemunhado por colegas e parceiros profissionais da época. Era um estado de acatamento e resignação que ela pode ter trazido consigo desde os tempos de doméstica. “Se tinha uma coisa que não fazia era contrariar. Tudo sempre estava bom”, lembra o parceiro de *Rosa de Ouro*, Nelson Sargento.

Em meio a tudo isso, havia tempo para sambar e ser feliz com as cores da vida. Em depoimento à Funarte, Xangô da Mangueira relatou um episódio em que a Rainha Quelé não perdeu a majestade mesmo diante de uma situação delicada.

Em uma de nossas idas a São Paulo, ficamos em um hotel próximo à rodoviária, que é uma região frequentada por prostitutas e marginais. Quando saímos do hotel em direção ao teatro, fomos parados por um policial que nos solicitou documentos. Clementina não conversou, começou a sambar. O policial não entendeu nada. Aí ela falou: “Sou Clementina de Jesus, meu filho, meu documento está no pé.”

14.

O ADEUS À RAINHA QUELÉ

Também quero dizer alguma coisa sobre aquela anja (se isso for possível) benguelê! Assim a conheci. Assim a tenho em mim. Conviver com Deus é fogo! Mãe preta de todos nós. Sofreu, amaneceu (e já era de tarde), envelheceu e nos provou a eternidade das coisas lindas e das emoções profundas. Nega. Mãe. Amor. Como é bom falar de tudo que é bonito. Do ar puro. Do verde-verde. Do sol-sol. Da noite-noite. Preta. Velha. Linda. Sonho.

SIDNEY MILLER, COMPOSITOR

A década de 1980 começou acelerada para Clementina de Jesus. A rotina incessante de shows não dava tréguas e, além de cuidar da própria carreira, ela continuava tentando promover a filha Olga. Como se sabe, a sambista nasceu no ano de 1901, isso de acordo com a certidão de batismo. Já a certidão de casamento entre ela e Albino aponta outro ano de nascimento, 1907. A imprecisão se deve a muitos motivos, mas o principal é que no começo do século XX o registro civil de pessoas era de difícil acesso a famílias de baixa renda, como era o caso da família da sambista em Valença, interior do Rio de Janeiro. Os dois documentos apontam que, em 1980, Clementina de Jesus completaria 79 ou 73 anos, teria uma idade ou outra, seguindo os dois registros oficiais dela de que se tem notícia – e esta biografia segue, por uma questão de critério, o primeiro deles. Portanto, em nenhuma circunstância ela estaria completando 80 anos em 1980, e sim em 1981 – ou em 1987 se seguirmos a certidão matrimonial. Mas, como numa hábil jogada de marke-

ting, foi isso o que as pessoas que a cercavam na época fizeram crer quando espalharam para a imprensa a novidade: a senhora Clementina de Jesus, a Rainha Quelé, estava se tornando octogenária em fevereiro de 1980. Justo no mês de carnaval, e carnaval e Clementina eram quase sinônimos. Estava pronta a pauta de jornalistas culturais por todo o país.

Em janeiro de 1980, já pululavam matérias alusivas aos tais 80 anos de Clementina em jornais como *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*, e também na televisão. Mas não foi só a imprensa que comprou aquela manobra. A gravadora Odeon também. Tanto que investiu na festa de comemoração pelos 80 anos de Clementina em 7 de fevereiro, dia do nascimento dela – quanto à data, sem contestação. O rega-bofe aconteceu em São Paulo, e não no Rio de Janeiro, como era costume. O palco foi o Café Concerto Aquarela do Brasil, antigo Teatro Treze de Maio, na rua de mesmo nome, no bairro do Bixiga.

Cerca de mil pessoas compareceram ao evento, que teve como ponto máximo a apresentação do cantor Jair Rodrigues. A grande homenageada chegou tarde à festa, pouco depois da meia-noite, pois vinha de um show de música na periferia, no bairro da Penha, zona leste, organizado pela prefeitura de São Paulo. Surgiu em um Café Concerto Aquarela do Brasil abarrotado, andando a passos lentos, escorada na filha Olga e trajada em um vestido branco, com um turbante e uma estrela prateada no alto da cabeça, figurino que fora montado especialmente para a ocasião pelo estilista de São Paulo Clodovil Hernandez, o mais prestigiado do Brasil naquela época.

Na noite em que supostamente completava oito décadas de vida, a Rainha Quelé foi aplaudida e venerada por artistas, colegas, amigos, fãs, admiradores em geral e até por membros da imprensa estrangeira que estavam em São Paulo para a cobertura do evento. Foi o caso da correspondente do jornal britânico *The Sunday Times*, a jornalista Moyra Ashford, que, de tão encantada com a homenageada, acabou presenteando-a com um xale de franjas douradas. “Me marcou bastante a Clementina de Jesus, uma senhora já com uns 80 anos, com voz rouca, mas com um poder no palco de uma Mahalia Jackson”, em declaração publicada no livro *O Brasil dos correspondentes*, organizado pelos jornalistas estrangeiros Verónica Goyzueta, Jan Rocha e Thomas Milz.

Ninguém, nem família, nem gravadora, nem jornalistas, sabia ao certo a idade da cantora naquele ano, mas isso pouco importou. A cerimônia de aniversário custeada pela Odeon acabou sendo um sucesso. Para o jornalista, político e escritor Artur da Távola, no entanto, aquela situação ilustrava a maneira vil como certa elite se apropriava da imagem de Clementina de Jesus. O tom do texto que ele publicou na edição de *O Globo* quase uma semana depois, no dia 13 de fevereiro de 1980, era de irritação:

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 superestrutura dele, convive. [...] Cumpre as formalidades e obrigações como, por exemplo, trabalhar na forma desejada pelo Brasil oficial, o dominante; [...] Clementina é importante por ser uma deusa do Brasil real. Para o Brasil oficial ela é comemorada como 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 do povo e de criar uma arte própria, representativa. Por isso ela é importante. Mas por isso, também, fica tão fora dos meios de comunicação, também eles muito mais uma expressão do Brasil oficial que do Brasil real, como, ademais, todas as instituições representativas dos vários sistemas dominantes.

Nos meses que se seguiram, Clementina cumpriu uma agenda menos atribulada e mais compatível com sua avançada idade. Esteve no programa *Alerta Geral*, da TV Globo, com apresentação de Alcione, e que reuniu, além dela, outras cantoras de samba, como Neuma da Mangueira e Dona Ivone Lara. E formou uma memorável parceria com Adoniran Barbosa para alguns shows entre março e maio de 1980. O nome do espetáculo? *Torresmo à milanesa*, o mesmo da canção que os dois gravaram juntos no LP *Clementina e convidados*.

No mês de julho, a Funarte homenageou os 15 anos de carreira da partideira da Glória em grande estilo. Um dos consultores da fundação, Hermínio Bello de Carvalho, como só ele poderia fazer, concebeu o projeto de nome *A bênção, Quelé*, que consistia em uma exposição – e Clementina jamais havia sido objeto de uma – combinada com shows que reuniam os

sucessos da cantora. E nada melhor para ela do que receber tal homenagem em vida.

A mostra foi um capítulo à parte. Chefiada por Germano Blum, então diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas, ela trazia retratos de Clementina feitos na concepção dos artistas Glauco Rodrigues, Urian, Cildo Meireles, Dorival Caymmi (que, além de notável músico, era pintor), Anna Letycia, Lobianco, Serpa Coutinho, Luiz Alphonsus e Mello Menezes, e também caricaturas e charges de gente como Henfil, Nássara, Ziraldo, Nani, Mendez, Guidacci, Reinaldo, Cláudio Paiva e Félix. A exposição foi toda decorada com bandeiras, estandartes e elementos alegóricos cedidos pelas três escolas do coração de Clementina: Mangueira, Portela e Quilombo, de Candeia. Para o diretor-executivo da Funarte Roberto Parreira, a ideia era exaltar “a importância de Clementina, a singularidade de seu tardio aparecimento, a ancestralidade de seu canto”, de acordo com texto assinado por ele na ocasião. Paralelamente, Quelé realizou seguidos shows na Sala Funarte Sidney Miller, dirigidos pelo ator e produtor Érico Freitas, nos quais repassava vários sucessos da carreira.

“Sei lá, Mangueira”, de Hermínio e Paulinho da Viola; “Oração de Mãe Menininha”, de Caymmi; “Yô”, de Pixinguinha e Gastão Viana; e “Circo Marimbondado”, de Milton Nascimento, eram algumas das canções daquele repertório de 22 músicas. No acompanhamento, o inseparável conjunto Exporta Samba, que já vinha com Clementina desde antes do *Projeto Pixinguinha*. Serginho (agogô), Binha (bandolim), Ratinho do Cavaco, Sombrinha (violão de 7 cordas), Beijoca (reco-reco), Betão (surdo), Beto (pandeiro), Joel (tamborim) e Luis Carlos (bateria) eram tão familiarizados com a cantora que sabiam como deixá-la à vontade no palco. E a relação entre ela e os músicos era a melhor possível também. “Bom dia, seus porcarias. Tomaram muita chuva na corcova?”, brincou a cantora ao recepcioná-los, diante da imprensa, para um último ensaio antes da estreia na série da Funarte, num chuvoso dia 16 de julho de 1980.

Os retratos e caricaturas da exposição foram reunidos em catálogos contendo ainda textos e depoimentos sobre Quelé assinados por diversas personalidades. Foram impressas pouco mais de mil unidades pela Funarte, e to-

das acabaram adquiridas pelo Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj). A quantia arrecadada a partir da venda dos catálogos foi revertida em um bem material que Clementina de Jesus perseguia há décadas. Graças a um acordo entre a Funarte e o Retiro dos Artistas, ela recebeu as chaves de um discreto imóvel na rua Lord Baden Powell, no bairro de Inhaúma, zona norte do Rio. A casa era de propriedade do Retiro e de usufruto da artista, o que, no fundo, era uma manobra para evitar a venda do imóvel por terceiros. Anos mais tarde, após a morte de Quelé, a casa permaneceria sob posse do Retiro dos Artistas.

Sem o aluguel do apartamento no Lins de Vasconcelos pesando nas contas, ela teve um pouco mais de tranquilidade para cumprir a agenda de compromissos no segundo semestre de 1980. Em São Paulo, voltou a cantar ao lado de Adoniran Barbosa. Em seguida, gravou a faixa “Meu boi Surubim” para o disco *Estilhaços* da artista paraibana Cátia de França, célebre por misturar música e literatura em seus trabalhos. Depois, ainda teve tempo para retribuir a participação de Adoniran em *Clementina e convidados* e interpretou novamente “Torresmo à milanesa” com o compositor paulista e com Carlinhos Vergueiro, desta vez para o LP *Adoniran Barbosa e convidados*.

Apesar de bastante produtivo, o ano de 1980 terminou mal com a notícia da morte de Cartola, em 30 de novembro, por complicações de um câncer na tireoide. Daquela geração de sambistas nascidos entre o fim do século XIX e o começo do XX e que haviam de alguma forma testemunhado o nascedouro do samba carioca, seja na Praça Onze ou nos morros, grandes nomes, como Pixinguinha, João da Baiana e agora Cartola, haviam falecido.

Quelé resistia fazendo o que mais gostava: cantar.

Começou o ano de 1981 com os pés fincados em terras paulistas, participando primeiro do projeto *Quintas Musicais*, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, ao lado do grupo de choro Regional do Evandro no mês de janeiro. E depois, no mês seguinte, festejando seu verdadeiro aniversário de 80 anos com muito menos pompa e cobertura da imprensa do que a efeméride pré-fabricada do ano anterior, mas ainda assim com estilo, ganhando homenagens de João Nogueira, Regional do Evandro do Bandolim e da escola de samba Rosas de Ouro no imponente Teatro Municipal de São Paulo.

Sobre esse show em especial, um antigo admirador da sambista, o professor do curso de Letras da Universidade de São Paulo (USP), Antonio Carlos

Ribeiro Fester, conta um episódio singular que revela um pouco sobre como ela era tratada no meio musical:

Eu acompanhava Clementina desde 1965, quando trouxeram o *Rosa de Ouro* para São Paulo pela primeira vez. Então, em 1981, eu fui ao Teatro Municipal, visitei-a no camarim e presenteei-a com um livro de poesias que eu havia feito. Para minha surpresa, Clementina recebeu e me disse: “Obrigado, meu filho. É meu aniversário e você foi o único que me trouxe um presente.”

De volta ao Rio, a sambista entrou novamente em um estúdio para gravar uma música com a amiga Cristina Buarque, mais uma artista que esteve com ela em *Clementina e convidados*. A faixa era “Quando a polícia chegar”, composição de João da Baiana que Quelé defendeu anos antes na Bienal do Samba, em 1968. No LP *Cristina*, o ponto alto era “O meu guri”, composição marcante do irmão Chico Buarque.

Rainha Ginga soberana, Clementina de Jesus passava, enfim, a receber homenagens que condiziam com sua natureza de majestade do samba, como fora o caso da exposição da Funarte em 1980. Mas faltava o reconhecimento nas passarelas do samba, que ela conhecia como poucos. No carnaval de 1982, a escola de samba Lins Imperial foi a primeira a fazer um samba-enredo inteiramente dedicado à partideira da Glória. O tema “Clementina, uma rainha negra” era uma composição de Tibúrcio Antero e João Banana que dizia:

Ela hoje vai reinar
E nós vamos vadiar
Lá vem Clementina
Que mostra, que ensina
A cultura negra e suas raízes
Taí Clementina, eterna menina
Que hoje é rainha pra gente exaltar
A rainha negra de todos os tempos
Que até o próprio tempo
A quer conservar

Mas era hora de Clementina voltar a gravar um LP com seu nome na capa. E o último de seus trabalhos, o disco *O canto dos escravos*, veio para encerrar uma carreira fonográfica que começara em 1965, com *Rosa de ouro*. A estética do novo álbum rompia com tudo o que Clementina da Jesus já tinha gravado anteriormente. Os sambas e partidos-altos saíram de cena e deram lugar aos cantos de trabalho, acompanhados apenas de percussão e voz.

Os produtores Aluizio Falcão e Marcus Vinícius de Andrade já tinham uma ideia bem definida do que queriam: um resgate histórico das cantigas que entoavam os negros escravizados na mineração em Diamantina nos séculos XVIII e XIX, tendo como base o livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, do linguista mineiro Aires da Mata Machado Filho: “Tratamos do folclore da mineração. [...] Reunimos e anotamos o documentário relativo ao dialeto crioulo, inclusive setenta e cinco cantigas com a letra, tradução e música [...] Como se vê, só a salvação dos vissungos tem indisfarçável alcance etnográfico.” Os vissungos eram os próprios cantos de trabalho dos escravos, que revelavam o difícil cotidiano no garimpo, e que seriam dessa vez reinterpretados décadas e décadas mais tarde na voz de três símbolos negros do samba: Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme.

Mas, além dos solistas, *O canto dos escravos* precisava de um bom time de vocais de apoio. Pensando no que fosse mais próximo dos cantos ancestrais, os produtores Aluizio Falcão e Marcus Vinícius de Andrade recrutaram seis coralistas experientes, entre homens e mulheres. Embora profissionais, eles foram instruídos a não apresentar um canto excessivamente técnico. Em tese, deveriam ter conhecimentos musicais profundos, mas era necessário que a afinação soasse a mais natural e imperfeita possível, para se aproximar das cantigas primitivas.

O passo seguinte foi a escolha dos músicos de estúdio. Aluizio e Marcus Vinícius convidaram o mineiro Djalma Corrêa e o maranhense Papete, que já havia participado de trabalhos anteriores na Discos Marcus Pereira. Segundo Marcus Vinícius, Djalma recusou a proposta porque estava ocupado com outros compromissos à época. Em seu lugar, foi escalado Don Bira. Marcus Vinícius providenciou fitas com os 14 cantos do livro selecionados

para Clementina, Doca e Geraldo Filme e, cuidadosamente, escolheu o intérprete cuja performance se encaixaria melhor em cada um dos ritos.

Muito debilitada, Clementina de Jesus mal conseguia memorizar a letra das canções. Os derrames e a idade avançada impediam que Quelé tivesse o vigor de outrora. Com ajuda de Papete e Marcus, ela gravou seus cinco cantos em três semanas, demandando o dobro do tempo para uma gravação desse porte. Para solucionar o problema de memorização, uma logística inusitada era montada quando Clementina entrava em estúdio. Primeiro, Marcus Vinícius preparou guias feitas em cartazes de cartolina com letras grandes para que ela pudesse ler e repetir. “Vamos lá, tia. Olha aqui. A letra é essa”, relata o produtor, lembrando os dias de gravação. Mas ler somente não bastava. Era preciso a marcação rítmica de Papete para entoar o canto de Quelé. Assim, só três pessoas – o produtor, o percussionista e a própria Clementina – participavam da gravação. Era o único jeito de a partideira se concentrar e resgatar o esplendor de sua voz.

Aluizio Falcão recorda um episódio em que ela chegou a manifestar desejo de abandonar o projeto. “Entrei no camarim e Clementina falou que não queria mais gravar, que não estava em condições, estava velha e não queria mais continuar”, descreve Falcão, que rapidamente a demoveu da ideia. “Ela não estava em um bom dia, porque ela nunca reclamava, jamais dizia ‘não’.”

E assim Clementina gravava, pouco a pouco, superando um obstáculo por dia para gestar o último LP de sua carreira. De acordo com Marcus, o trabalho de produzir em 1982 aquela senhora negra de 81 anos demandava paciência: “Clementina conseguia cantar o início de uma música e a segunda parte não.” O produtor insistia. Com a serenidade e o didatismo de um professor, incentivava a intérprete: “Eu dizia: ‘Não, agora vamos só a segunda parte.’ E continuava no ritmo, quando, aí sim, ela finalmente conseguia.”

Esse zelo acompanhou os dias de gravação com a cantora, que já não tinha o mesmo ritmo de anos atrás. Não era o caso dos demais intérpretes de *O canto dos escravos*, que experimentavam o auge de suas carreiras. Geraldo Filme tinha 53 anos quando gravou o álbum e era um dos grandes nomes do samba paulistano. Alto, negro, forte e de presença inconfundível, Filme, de acordo com seu parceiro musical Osvaldinho da Cuíca, impunha respeito

onde chegava. Apesar da aparência imponente, Geraldo era calmo. “Ele não matava nem uma barata. Não discutia com ninguém, era um fazedor de média”, lembra Osvaldinho. “Era, sem dúvida, um *bon vivant*.”

Antes de *O canto dos escravos*, o contato mais direto de Filme com Quelé havia sido em 1975, no Festival Abertura, da TV Globo, quando a cantora interpretou, com relativo sucesso, a música “A morte de Chico Preto”, de autoria do sambista paulistano. Para Osvaldinho, a canção era um hino sobre a real situação agrária do país. O festival deu a Clementina o prêmio de Melhor Intérprete do Ano.

Tia Doca – que, por sua vez, era ex-empregada doméstica, como Clementina, e ex-tecelã – entrou para a velha guarda da Portela em 1970, o que lhe abriu portas para gravar ao lado de nomes como Beth Carvalho, Clara Nunes e Martinho da Vila. Doca compôs sambas como “Temporal”, interpretado por Monarco, e “Orgulho negro”, gravado por Jovelina Pérola Negra. A cantora Cristina Buarque descreve a pastora portelense como uma pessoa espiritual: “Ela vivia reclamando de tudo, assim, bem zangada, bem reclamona mesmo. Mas, ao mesmo tempo, era muito engraçada.” Para a cantora Beth Carvalho, Tia Doca fazia graça a cada conquista obtida dentro da carreira musical: “Ela dizia assim: ‘Esse telefone aqui chama Beth Carvalho, essa geladeira aqui se chama Zeca Pagodinho.’ Para cada coisa que ela ganhava um dinheiro, ela botava um nome”, conta, explicando que Doca homenageava as novas aquisições em sua casa com o nome do artista que a ajudara com os cachês por participação no coro dos discos.

Gravado ao longo de um mês e meio, *O canto dos escravos* chegou às prateleiras das lojas de discos entre outubro e novembro de 1982. O trabalho repercutiu mais entre os amantes de música negra e folclórica, longe de ser um sucesso de vendas – e essa nem era para ser a premissa daquele resgate histórico. O jornalista Tárík de Souza, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* em novembro de 1982, chegou a comparar aqueles cantos de escravos de Diamantina às *work songs* dos negros escravizados nos campos de algodão do sul dos Estados Unidos, que foram a gênese do blues e do jazz norte-americanos.

O jornal *Última Hora*, em resenha publicada no dia 12 de abril de 1983, também se rendeu ao resultado do trabalho.

É um LP que transcende sua incrível beleza e torna-se, desde já, obrigatório nas estantes de quem quer que se interesse por cultura brasileira, no seu entender mais amplo. As partituras são originais o tanto quanto possível e a seriedade do trabalho está acima de qualquer crítica.

O canto dos escravos seria relançado em CD no ano de 2003, ou seja, 19 anos depois. Para Marcus Vinícius, no entanto, o lançamento original era insuperável: “No encarte, nós escrevemos toda a pesquisa que foi feita para a concepção do disco. O contexto histórico dos negros escravos estava todo detalhado lá”, explica. Na versão do CD, os originais foram suprimidos, dando lugar a um texto feito por Osvaldinho da Cuíca.

Como Clementina vivia agora em uma casa maior, em Inhaúma, não demorou muito para que outros familiares se juntassem a ela. A filha Olga, as netas Conceição e Vera Lúcia, e o bisneto Dickson Luiz agora estavam todos vivendo sob o mesmo teto – o da matriarca da família. O neto Bira, que acompanhou a avó como empresário, relembra que sua mãe Olga não tinha muito estabilidade e sempre voltava para a casa de Clementina: “A minha mãe era uma cigana. Cada ano, ou a cada dois anos, a gente mudava de lugar. Eu ficava muito mais com a minha avó do que com a minha mãe. Minhas irmãs Conceição e Vera também.” Para garantir o ganha-pão e driblar os problemas financeiros, a partideira se apresentava às quintas-feiras no Forró Forrado, que ficava no andar de cima de uma casa na rua do Catete, no Rio.

Em 1983, a homenagem dedicada a ela no carnaval do Rio seria ainda mais expressiva do que aquela recebida da Lins Imperial. Dessa vez, era a Beija-Flor de Nilópolis, uma das maiores escolas cariocas, a dedicar-lhe o samba-enredo “A grande constelação das estrelas negras”. O carnavalesco era Joãozinho Trinta, que começou no Salgueiro mas deixou a escola para se juntar à Beija-Flor, na qual se consagrou. Depois de um tricampeonato consecutivo no fim da década de 1970, de um título dividido com outras duas escolas em 1980 e de um vice-campeonato em 1981, a agremiação de Nilópolis vinha de uma modesta sexta colocação no carnaval de 1982. Para

recuperar o prestígio e voltar ao caminho das vitórias, Trinta apostou todas as suas fichas em um desfile grandioso, quase antológico.

O carnavalesco geralmente era criticado pelo excesso de elementos luxuosos nos desfiles, mas botava a cara a tapa diante dos detratores: “De ano pra ano, aumentam os lances das arquibancadas de tal forma que quem ficar nos últimos lances dificilmente vai enxergar bem. A pista aumenta, a decoração aumenta, a iluminação fica mais feérica. Por que a escola de samba não pode fazer o mesmo?”, indagou Trinta em entrevista à revista *Playboy* naquele ano. Já considerado um gênio do carnaval àquela altura, ele justificou a escolha de Clementina como uma das estrelas negras do enredo porque via na sambista uma representante de “voz raiz, de voz matriz” da música brasileira. “É o que eu poderia chamar de a Oxum da música popular brasileira.”

Naquele ano de 1983, a Beija-Flor foi a última escola de samba a desfilar, entrando na avenida Marquês de Sapucaí – um ano antes da construção do Sambódromo – com suas trinta alas e quase 3 mil integrantes já na segunda-feira, por volta das sete da manhã, sob um sol forte que teimava em dar as caras logo cedo. O samba-enredo “A grande constelação das estrelas negras”, assinado pelo puxador Neguinho da Beija-Flor e por seu irmão Nêgo, era curto, de letra fácil, servindo à proposta de Joãozinho Trinta e homenageando Clementina nos seguintes versos:

A constelação
Das estrelas negras que reluz
Clementina de Jesus
Eleva o seu cantar feliz

Além de Quelé, a Beija-Flor prestava um tributo a outras personalidades negras, como Pelé, o ator Grande Otelo, a modelo Luana de Noailles, primeira modelo negra do Brasil, e a própria passista da agremiação, Pinah, chamada de cinderela negra do carnaval e famosa país afora depois de sambar com o príncipe Charles no Rio de Janeiro. Todos eles desfilaram na avenida em cima de carros alegóricos. Menos um. “Pelé sempre deu preferência aos camarotes luxuosos ao lado de mulheres louras. Certamente, não se sentiria bem ao

lado de negras. Como ele”, apontou um texto um tanto cáustico publicado no jornal *Última Hora* no dia 16 de fevereiro de 1983. Na comissão de frente, negros de túnica branca faziam movimentos sincronizados e precisamente corretos. Em meio àquela constelação, Clementina de Jesus, ainda assim, recebia talvez o maior destaque.

Clementina conquistou a categoria Destaque Feminino do prêmio Estandarte de Ouro. Mas Quelé não estava lá para receber o prêmio com a Beija-Flor: seis dias após o desfile, na semana da premiação, a cantora sofreu uma isquemia cerebral e ficou internada no Hospital Casa Prontocor, na Tijuca, zona norte do Rio, acompanhada por sua neta Maria da Conceição. Diante daquele princípio de AVC, ficaria apenas dois dias internada, mas o médico Isaac Obadia achou melhor mantê-la aos seus cuidados durante um tempo maior, principalmente pela idade e pelo derrame sofrido seis anos antes. Joãozinho Trinta representou a sambista na entrega do troféu.

No mês de maio, já recuperada, Clementina voltou a pisar em um palco, dessa vez ao lado do jovem grupo baiano Os Tinhoos, no Circo Esperança, na Gávea, zona sul do Rio. Os Tinhoos era um trio vocal afro-brasileiro que, como tantos, bebeu na fonte ancestral de Clementina. “Somos a continuidade de nossa Quelé, que preservou tudo que está aí sendo dito e cantado. Ela é o início de tudo”, declarou um dos membros do grupo ao jornal *Última Hora*.

Como empresário, Bira queria estipular um cachê para a avó de 700 mil cruzeiros – o salário na época era 2.268 cruzeiros. Mas, para sobreviver, Quelé acabava se apresentando por valores muito, muito mais baixos do que esse, como atestava uma reportagem da revista *Veja* em agosto de 1979:

Atrás da máquina de pipoca, na sala da administração do Forró Forrado, o gerente Adolpho Carvalho ajeitava o dinheiro: “Não divulgue que nós pagamos 3 mil cruzeiros a ela [Clementina]. É um cachê simbólico. O João do Vale, por exemplo, não recebe nada, mas depois que começou a cantar aqui voltou a gravar disco.

Outra reportagem trazia uma informação ainda mais alarmante, a de que Quelé recebia, naqueles tempos, 2 mil cruzeiros por apresentação em uma

casa noturna paulista, “nem um centavo a mais do que recebia Paulinho Turbo Disco, que equilibrava discos num prato”.

Após *O canto dos escravos*, Clementina voltaria a frequentar estúdios apenas para dar canjas em LPs de amigos. Como em 1983, quando gravou uma música, o maracatu “Batendo tambor”, para o disco *Anjo avesso* do compositor pernambucano Alceu Valença. “Eu fiz essa música e gostava muito das interpretações dela, dos sambas de Clementina. Porque ela era uma coisa primitiva, entre aspas, eu digo, porque na verdade ela era absolutamente sofisticada”, relembra Alceu. “Sofisticada e espiritualizada. Ela era uma pessoa absolutamente simpática, com quem me dei muito bem. Eu não sabia, mas tinha uma empatia muito grande com ela.”

No mesmo ano, ocorreu o que foi talvez um dos duetos mais peculiares e discrepantes da história da música. Em um especial sobre o *Projeto Pixinguinha* na TVE, Hermínio Bello de Carvalho, o produtor do programa, promoveu o encontro de enormes contrastes: colocou a dama Clementina de Jesus e uma ainda iniciante Tetê Espíndola para cantarem juntas. “Uma carrega séculos de música e a outra vem carregando um verde Pantanal povoado de aves raras”, descreveu Hermínio no texto de apresentação. Cada uma cantou uma música de seu repertório. Quelé fez “Agô”, e Tetê mandou “Sertaneja”. No número final, as duas se juntaram para cantar “Taratá”, um jongo que a partideira sempre incluía em seus shows. Cada uma a seu modo, sem instrumentos, só voz, o que se sucedeu foi uma quase sinfonia à capela, mistura de timbres e vozes formando um dueto tão exótico quanto bonito. A situação criada por Hermínio pegou as duas de surpresa. “Eu vi Clementina pela primeira vez no programa, já cantando e gravando. Logo nos olhamos e já estávamos cantando juntas”, relata Tetê Espíndola, que em 1985 conquistaria o país com a música “Escrito nas estrelas”. “Foi tudo improvisado, não houve ensaio.” Hermínio se recorda do episódio com um largo sorriso no rosto. “Eu provoquei o encontro das duas sem combinar nada”, relembra. “É o contraste da voz soprano lírico-ligeiro da Tetê e o contralto da Clementina. Me interessava ver isso em cima de um jongo ‘Taratá’, que é todo onomatopaico.”

Apesar de tantas homenagens recebidas, Rainha Quelé não imaginava que, sendo a cantora popular que era, poderia algum dia se apresentar no suntuoso

Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas isso acabou mesmo ocorrendo, graças ao então secretário de Cultura do Rio, Darcy Ribeiro, que queria prestar um tributo à partideira da Glória enquanto ela estivesse sã e viva. “Daqui a 100, 200 anos, os discos de Clementina continuarão vivos. Mas é agora que ela deve ser homenageada, viva, e não depois de morrer”, afirmou ele ao jornal *O Globo* em julho de 1983.

Para isso, Darcy reuniu Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, João Nogueira, Paulinho da Viola, a ala das baianas e a bateria da Estação Primeira de Mangueira, além da Orquestra Sinfônica do teatro, e até comprou briga com músicos eruditos. Àqueles que afirmavam que o Municipal era a “sede da nata” da música brasileira, o secretário dedicou ríspida resposta. “O lugar da homenagem à voz mais importante que o Brasil já gerou é aqui mesmo, no Municipal”, disse, em nota publicada na revista *IstoÉ*.

Os críticos daquela apresentação sustentavam que a acústica do teatro era planejada para espetáculos de dança, orquestras e óperas, sem necessidade de microfones e amplificação, e pediam ao menos que não se incluísse aparelhagem eletrônica naquele ambiente. Em tom de desafio, o sambista João Nogueira chegou a iniciar a apresentação com três músicas cantadas à capela e depois as repetiu utilizando microfone. Foi a maneira que ele encontrou para, sutilmente, rebater os eruditos.

O maestro Henrique Morelenbaum, que há trinta anos atuava nos quadros do Teatro Municipal, chegou a ir à imprensa em apelo contra a homenagem a Clementina, sugerindo que a apresentação acontecesse no Maracanãzinho, de modo a suprir a demanda de público, ou nas escadarias do teatro, “onde ela [Clementina de Jesus] se sentiria muito melhor”, de acordo com matéria veiculada no *Jornal do Brasil* em julho de 1983. Em meio a toda essa celeuma, Darcy Ribeiro venceu a queda de braço e o tributo aconteceu, com sucesso, em 1º de agosto de 1983. Então, os camarotes do Municipal, como nunca se vira antes, tinham, em vez de importantes figuras da *high society*, uma série de integrantes das alas das baianas de diversas escolas de samba.

Companheiro de Clementina dos tempos de Mangueira, Nelson Cavaquinho foi a atração surpresa do espetáculo. Levado por Paulinho da Viola, o compositor, convidado de última hora, acabou esquecendo seu violão e a

solução foi se apresentar ao lado do amigo. O desfalque ficou por conta de Elizeth Cardoso, que não cantou alegando estar sem voz. Para se desculpar, no entanto, A Divina levou uma rosa à Clementina, que agradeceu, alto e bom som, diante dos espectadores no teatro.

Mesmo diante de sambas muito animados, a plateia comportou-se como se estivesse assistindo a um concerto. O final, apoteótico, foi Quelé mesmo quem protagonizou. Cantou “Benguelê”, “Marinheiro só” e “Saudosa Man-gueira” e, depois, agradeceu a Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral. Chamou Darcy Ribeiro de “chefe supremo” por ter feito um espetáculo tão grande em sua homenagem. “Ela, do palco, vestida como uma rainha, beliscava seus braços e me gritava: ‘É verdade, professor! Não estou sonhando!’”, descreveu Darcy em sua autobiografia, antes de atacar duramente os críticos. “Frequentadores habituais do teatro se danaram, apoiados pela imprensa, contra a ousadia de levar uma cantora negra, pobre e favelada para cantar no seu reduto elitista. Esses idiotas se esbaldavam quando o teatro se abria para qualquer cantorzinho francês. Alienados.”

A homenagem a Quelé abriu um precedente que o maestro Henrique Morelenbaum e os seus certamente não desejavam. Depois da cantora de Valença, nomes como Marlene e Emilinha Borba também se apresentaram no Municipal, palco outrora exclusivo dos eruditos. E Roberto Carlos, o Rei, também. Um texto desafiador publicado no *Jornal do Brasil*, sem assinatura, em janeiro de 1985, provocava a necessária reflexão:

Roberto Carlos, rei do iê-iê-iê, comemorou 25 anos de carreira artística com um show no Teatro Municipal. Ninguém protestou. Nem havia por quê. No entanto, quando Clementina de Jesus, rainha do jongo, foi ali homenageada há um ano e meio, o teatro quase veio abaixo, tantas as recriminações sofridas pelos organizadores da homenagem. Onde está a diferença? Seria entre o jongo e o iê-iê-iê?

Depois daquela homenagem, Clementina se engajou em uma dúzia de causas nobres no Rio de Janeiro. Cantou em um projeto fluminense que visava a recuperar escolas públicas e municipais, fez show beneficente em prol da

creche da escola de samba Império Serrano e participou de um espetáculo no Maracanãzinho em defesa do Instituto Cultural Brasil-África. Mas voltou logo, logo à rotina estafante de outros tempos, fechando 1983 com uma miríade de apresentações. Esteve com Geraldo Filme, seu parceiro de *O canto dos escravos*, no Centro Cultural São Paulo; participou de um encontro de congo em Vitória, Espírito Santo; e, já em novembro, apresentou-se no Recife e mais tarde em Campinas com *O canto dos escravos*. Fechou o ano com mais um punhado de shows no Rio de Janeiro, incluindo uma apresentação com Xangô da Mangueira em Araruama, na região dos Lagos, no dia 30 de dezembro. Era muita coisa para Clementina, que resistia, seguia em frente, sem se queixar.

O ano de 1984 começou com uma novidade: estava pronta a Passarela do Samba na Marquês de Sapucaí, marcando uma nova era para o carnaval carioca. Darcy Ribeiro, agora vice-governador do estado do Rio, era o grande artífice daquela ideia de sambódromo, que em um primeiro momento causou enorme preocupação na comunidade do samba. “Estou com medo de que o cimento dificulte o som, fazendo com que ele volte, o que não ocorre com a madeira. Isso pode fazer com que o samba atravesse. Talvez se cobrissem a arquibancada poderia dar mais eco”, declarou Mestre Fuleiro, da bateria do Império Serrano, em entrevista a jornais da época. A supervisora-geral do carnaval, Tânia Fayal, tentava acalmar os sambistas dizendo que não existia a possibilidade de problemas técnicos de som no Sambódromo, reformulado pelo projeto do arquiteto Oscar Niemeyer: “Nós confiamos na Transasom [empresa contrata para a sonorização do desfile].”

Clementina, que conhecia bem a folia desde a época das pastorinhas de Heitor dos Prazeres na década de 1920, também mostrava alguma relutância em aceitar aquelas inovações carnavalescas, como declarou à revista *Manchete*:

Não entendo nada de alegria organizada. Para mim, alegria é uma coisa que vem de dentro da gente. É assim uma explosão e isso o samba me dá. Agora, se enfileirar milhares de crioulos numa pista estreita, com arquibancadas cada vez mais largas cheias de turistas – se isso vai ajudar o nosso carnaval, eu não sei. Acho que vai ajudar o turismo.

Mas o “novo” carnaval transcorreu sem maiores preocupações. Pela primeira vez as agremiações foram divididas em duas noites de desfiles, em vez de uma, o que causou algum estranhamento. As duas escolas do coração de Quelé mostraram favoritismo nos dois dias. A Portela foi a campeã dos desfiles de domingo e a Mangueira, vencedora na segunda-feira. No sábado das campeãs, foi feito o tira-teima e a Verde e Rosa sagrou-se campeã – embora o título também seja reivindicado pelos portelenses.

Após o carnaval, Clementina passou por uma experiência inédita na carreira. Aos 83 anos, fez as vezes de atriz, interpretando sua própria avó, Tereza Mina, em uma série de TV da Rede Globo, *Caso Verdade*, que contava a história da artista em forma de musical, começando pelas canções que aprendera na infância e terminando com os partidos-altos dos tempos áureos. No papel da própria Quelé, foi escolhida Dona Ivone Lara, e a apresentação foi do ator Paulo Gorgulho. No episódio final, em 2 de março de 1984, foi exibido um show com Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara, Carmen Costa, Hermínio, João Bosco, Beth Carvalho e Tetê Espíndola, gravado no teatro do Jóquei Clube do Rio.

Naquele ano, Quelé ainda encontrou forças para fazer mais shows alusivos a *O canto dos escravos*, com Geraldo Filme, em São Paulo, e até participou de um festival de música em Iacanga, interior de São Paulo. Era a quarta edição do Festival de Águas Claras, no qual se apresentou no mesmo dia de shows de Premeditando o Breque; Egberto Gismonti; Sá, Rodrix e Guarabira; Xangô da Mangueira; Sivuca; e a escola de samba Nenê de Vila Matilde.

Logo no início do ano de 1985, Quelé teve um problema estomacal e foi hospitalizada. Ela havia acabado de chegar de São Paulo depois de uma maratona de participações em três programas de TV, de Hebe Camargo, Agnaldo Rayol e J. Silvestre, e de uma apresentação na escola de samba Rosas de Ouro, que pretendia fazer de sua vida um enredo de carnaval, quando se sentiu mal e ficou alguns dias em repouso. Eram os reflexos da rotina insana à qual ela, uma senhora de 84 anos, era submetida.

Certa vez, em um show em Santo Amaro, na zona sul de São Paulo, com Osvaldinho da Cuíca e Nelson Cavaquinho, a cantora viu a plateia pedir em

coro a música “Sonho meu”, dueto dela com Ivone Lara que fora gravado em *Clementina e convidados*. “Olha, gente, eu só sei a primeira parte. A segunda parte só quem sabe é meu neto”, respondeu, antes de chamá-lo pelo nome, diante do público. “Bira!” O neto, evidentemente, foi pego de calça curta. “Eu fui para o camarim e me tranquei lá. Só ouvia a plateia gritando: ‘Bira, Bira, Bira’”, conta ele. “O cara da produção me disse, ‘você tem que ir lá’, e eu fui, de cabeça baixa. Como eu tremia!”

Se a rotina nos palcos era estressante e em algumas canções a memória falhava, frequentar estúdios, ao menos, era um processo relativamente mais tranquilo. Em 1985, Quelé gravou o partido-alto “Dona Maria Luiza” para o disco *Partido-alto nota 10*, de Aniceto do Império, um de seus grandes parceiros. Colaborou com o “filho” Hermínio Bello de Carvalho, que, para comemorar os 50 anos de vida, reuniu seus intérpretes favoritos cantando uma série de composições suas em um LP duplo, *Lira do povo*. Naquele trabalho, Quelé gravou duas canções, “Advertência” e “Patuá”, e uma adaptação bem-humorada da cantiga “Terezinha de Jesus”, feita pelo poeta Vinicius de Moraes em homenagem a Clementina:

Clementina de Jesus
de uma queda foi ao chão,
acudiu três cavalheiros,
todos três de chapéu na mão.
O primeiro foi Pé Grande,
o segundo foi Hermínio,
o terceiro foi Vinicius,
seu irmão mais pequenino.

Mas a última aparição de Clementina em um estúdio se deu em 6 de fevereiro de 1985, quando se viu envolvida na gravação da trilha sonora do filme *Chico Rei*, do cineasta fluminense Walter Lima Jr. O maestro Wagner Tiso e o grupo Vissungo se encarregaram da direção artística do disco, e para isso recrutaram nomes como Milton Nascimento, Naná Vasconcelos, Geraldo Filme e, claro, Clementina, que gravou “Quilombo de Dumbá” e

“Chico Reina”, cantos de origem religiosa. “Lima Jr. usa a história do primeiro escravo a se tornar dono de ouro no Brasil para investigar as suas próprias raízes negras”, descreve o pesquisador e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos.

Aquele era um momento em que, mais uma vez, Clementina precisava da ajuda dos amigos. Aproveitando que a cantora comemorava 84 anos (ou 85, como se dizia na época) em fevereiro de 1985, a direção do Circo Voador, importante casa de espetáculos do Rio de Janeiro, ofereceu o espaço para a realização de um show beneficente. Com ele, Quelé poderia quitar as dívidas que se acumularam durante o ano, já que a aposentadoria pelo INPS não lhe bastava, e até recuperar a linha de telefone fixo que lhe havia sido cortada pela estatal Telerj, por falta de pagamento.

Toparam participar do evento nomes como Luiz Melodia, Neguinho da Beija-Flor, Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho, Dona Zica, Roberto Ribeiro e João Nogueira. Como acontecera outras vezes, o evento deu certo e Clementina se viu prontamente amparada pelos seus “filhos”, como ela chamava os amigos e colegas do samba, que nunca lhe negavam ajuda e jamais a deixavam ao relento. Dizia um folheto da época do espetáculo:

Clementina de Jesus está fazendo 85 anos hoje e convida para uma festa com artistas de samba no Circo Voador, às 21 horas. Ela gostaria de ganhar como presente a linha de seu telefone, cortada por falta de pagamento. Ou ainda que os empresários parem de roubá-la, prometendo cachês de Cr\$ 1 milhão para depois não pagar.

Quelé tinha uma filha, sete netos, seis bisnetos e dois tataranetos. Já não tinha a mesma energia e não conseguia mais disfarçar o cansaço. Quando dava entrevistas, fechava os olhos e movia involuntariamente os lábios, reflexo dos quatro derrames que a tinham acometido àquela altura. O que não fazia era manifestar seu descontentamento à imprensa. “Está tudo bem, gosto de todo mundo, estou contente. Não esperava tanto da vida”, disse, resignada, ao *Jornal do Brasil* em 7 de fevereiro de 1985.

Naquele mesmo ano, Quelé receberia das mãos do ministro da Cultura da França, Jack Lang, a Comenda da Ordem das Artes e Letras, criada em 1808 para reconhecer pessoas que contribuíram para o desenvolvimento das artes e das letras na França e no mundo. Ao lado dela, receberam a condecoração também os pianistas Arthur Moreira Lima e Tom Jobim, o músico Caetano Veloso e o arquiteto Italo Campofiorito, em cerimônia realizada na embaixada da França em Brasília. Quase vinte anos depois de seu brilho fugaz em terras francesas, Clementina de Jesus matou a saudade dos tempos de Cannes e roubou a cena mais uma vez cantando a versão em português do hino da França, a “Marselhesa”, agora diante de Danielle Mitterrand, mulher do então presidente francês François Mitterrand. Milton Nascimento, Turíbio Santos e Grande Otelo testemunharam o episódio em que Clementina, de microfone em punho, chegou a pedir desculpas por não se lembrar do nome do ministro da Cultura da França que lhe outorgava a honraria.

Desde 1979, Mãe Quelé era figura fácil nas rodas do Clube do Samba, iniciativa criada por João Nogueira na qual reunia os amigos sambistas em sua casa, no bairro do Méier, no Rio de Janeiro, para tardes e noites regadas a samba. No primeiro dia do Clube, a cantoria só começou mesmo depois que ela chegou. “Nada mais justo do que todo mundo esperar por ela para começar. Porque Quelé era a rainha da festa”, conta Beth Carvalho.

Por ter surgido quando Clementina era muito idosa, o Clube do Samba foi um bom termômetro do fim de carreira da artista. É que os sambistas contam que, com o passar dos anos, já era possível notar como a saúde dela definhava – e, mesmo com problemas, não deixou de prestar contas a João e ao Clube. Gisa Nogueira conta que, na última vez em que a viu, em 1986, em mais uma sessão no Méier, a partideira já parecia muito mais debilitada. “Achei ela um pouco cansada. Errava um pouco as letras das músicas. Mas queria ficar em pé de qualquer jeito. Ela não aguentava ficar sentada”, afirma Gisa. “E, mesmo quando ela esquecia as letras, as pessoas respeitavam. No final, ela era aplaudida de qualquer jeito.”

O ÚLTIMO SUSPIRO DA DAMA NEGRA

Assim que o ano de 1987 começou, Clementina de Jesus firmou contrato com a Legião Brasileira de Assistência (LBA) para realizar shows em asilos no Rio de Janeiro. No entanto, a ideia não foi adiante, pois já não se encontrava em condições de se apresentar regularmente. Aos 86 anos, a rotina que levava em sua casa em Inhaúma era simplesmente acordar todos os dias às cinco da manhã, tomar o café e se sentar na cadeira de balanço, onde descansava até a hora do almoço. Depois, levava a cadeira até a calçada e passava a tarde proseando com os vizinhos.

Em fevereiro de 1987, foi como espectadora a um show do cantor Roberto Carlos no Canecão, em Botafogo. Na porta da casa de shows, uma pessoa em nome do Rei entregou-lhe um buquê de flores. Clementina se emocionou e desabou em lágrimas.

Embora o estado de saúde não fosse o ideal, Rainha Quelé seguia fazendo apresentações esporádicas. A última vez que pisou em um palco foi no dia 24 de maio de 1987, como convidada especial do cantor Badu Bisou no restaurante Chopp's, no Méier. Menos de um mês depois, na madrugada do dia 16 de junho, a cantora sentiu-se mal e foi levada ao posto de atendimento médico do bairro Del Castilho. Como seu estado era considerado grave, foi imediatamente transferida para a Casa de Saúde Bonsucesso. Lá, recebeu medicação e permaneceu em observação, mas a situação não se estabilizou. Era o quinto derrame de Quelé. Com o agravamento do quadro clínico, a velha partideira precisou ser removida para o Centro de Tratamento Intensivo (CTI), com as despesas de internação sendo inteiramente custeadas pela Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos (Socipro). Treze dias depois de ser internada, o diagnóstico era ainda pior: o exame de raios X acusava pneumonia em um dos pulmões da artista, causada por uma infecção hospitalar.

Mais adiante, no dia 8 de julho, ela já estava totalmente inconsciente, sendo alimentada por meio de sonda e sob tratamento intensivo para oxigenação do cérebro. Aos jornais, a balconista da Casa de Saúde Bonsucesso chegou a dizer: “Um homem chamado Hermínio liga todos os dias para saber como Clementina está.” Não havia, no entanto, prece a Nossa Senhora da



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Justiça do Estado do Rio de Janeiro

Cidade do Rio de Janeiro

DÉCIMA PRIMEIRA CIRCUNSCRIÇÃO, SEXTA ZONA

E. DENTRO — ~~Av. Arco-Cadete, 2171~~ — Tel. ~~219-0871~~ - 219-0877
RUA CARLO CRARENSE, 04 594-0877-594-0187-
FREGUEZIA DE INHAUMA

ÓBITO

N.º 1474

MOACYR MOURA, Oficial do Registro Civil e Tabelião da 11.ª Circunscrição
6.ª Zona, freguezia de Inhaúma.

CERTIFICO que revendo em meu cartório o livro n.º 382 do Registro
de Óbitos nele, as folhas 285 acha-se lavrado o termo sob o número
1852 do Óbito de CLEMENTINA DE JESUS DA SILVA: :::::

do sexo FEMININO: :::::

Falecido em 19 de julho de 1987: :::::

às 02 horas e :::: minutos, filho PAULO BATISTA DOS SANTOS e de: AMELIA
DE JESUS DOS SANTOS: :::::

Idade 87 anos: ::::: Estado Civil VIUVA de: ALBINO CORREIA DA SILVA:

Côr ::::: Natural de RJ :::::

Profissão CANTORA: ::::: Falecido em consequência de
INSUFICIÊNCIA RESPIRATORIA= EDEMA AGUDO PULMONAR= AVC ISQUÊMICO: :::::

Médico atestante Dr. MARCELO DE AZEVEDO ARAÚJO: :::::

Lugar do Falecimento CASA DE SAÚDE BONSUCESSO: :::::

Lugar do enterramento, Cemitério de SÃO JOÃO BATISTA: :::::

Deixa filhos? SIM= UM FILHO MAIOR: :::::

Deixa bens? SIM: :::::

Fez testamento? NÃO: :::::

Poi declarante ARI DIAS VIEIRA: :::::

Certidão de óbito de Clementina de Jesus, 1987.

Glória que evitasse o repouso definitivo da primeira-dama negra da música brasileira. Após 33 dias internada, às duas da manhã do dia 19 de julho de 1987, um domingo, a Rainha Ginga de Hermínio Bello de Carvalho e a Nossa Senhora da Conceição de Sérgio Cabral não resistiu e faleceu aos 86 anos. A certidão de óbito de Clementina de Jesus da Silva apontou insuficiência respiratória, edema agudo pulmonar e um AVC isquêmico, atestados pelo médico da Casa de Saúde Bonsucesso, doutor Marcelo de Azevedo Araújo.

Vestida de branco e usando turbante, Clementina foi velada no saguão do Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro, entre nove da manhã e três da tarde. Cerca de duzentas pessoas assinaram o livro de presença, entre as quais somente Paulinho da Viola, Xangô da Mangureira e o cantor romântico Elymar Santos poderiam ser considerados famosos. Quem prestou mesmo uma última homenagem à Rainha Quelé foram transeuntes, motoristas e cobradores de ônibus cujos pontos finais eram justamente na Praça Tiradentes, em frente ao teatro. Gente simples, do povo, exatamente como era Clementina. A neta Vera de Jesus se apresentava com o conjunto Frisa Samba na Adega Chega Mais, no bairro da Abolição, na zona norte, quando soube da morte da avó e mandou interromper o show, seguindo com os parceiros de grupo diretamente para o velório. Ao *Jornal do Brasil*, o cantor Elymar Santos afirmou que lamentava a ausência “das pessoas para quem ela foi tão importante”. E a reportagem seguia assim: “Na falta de gente famosa, quem chorou mesmo a morte de Quelé foi a gente do povo.”

O sepultamento, que estava marcado para as 17h, foi adiantado em uma hora, em função de uma peça que seria realizada no Teatro João Caetano às 16h. O corpo foi enterrado no cemitério São João Batista, em Botafogo, conhecido como cemitério das estrelas, onde também adormeciam colegas de outrora, como Clara Nunes e Donga. Compareceram para um último adeus à cantora apenas cinquenta pessoas. Entre elas, João Bosco, Elton Medeiros e João Nogueira, além de Sérgio Cabral, na época secretário municipal de Esportes e Lazer, e o assessor de assuntos afro-brasileiros do Ministério da Cultura, Justo de Carvalho.

Entre tantas ausências, a mais sentida, sem dúvida, foi a de Hermínio Bello de Carvalho. Mas o poeta, produtor, descobridor e “filho” da cantora estava

em litígio com Olga de Jesus, como conta o neto Bira: “Minha mãe já não se dava com o Hermínio, só brigava com ele. Aí, quando minha avó faleceu, ele deu a maior força.” Mesmo sem comparecer ao enterro, Hermínio redigiu um manifesto contra “o sistema mafioso que trata o disco didático e cultural com absoluto desprezo”, denunciando o preconceito sofrido por Rainha Quelé no fim de sua trajetória artística:

Clementina de Jesus é um exemplo dessa ótica vesga e preconceituosa, que a tratava apenas como a preta velha alforriada pelos brancos bondosos que a encarceraram numa senzala menos desconfortável. Ela foi humilhada até o fim da vida por não se submeter às conveniências mercadológicas das gravadoras.

Os restos mortais de Clementina de Jesus foram depositados na quadra 43, carneiro 20, em um túmulo pertencente à Santa Casa, que administrava o cemitério na época. Seis anos mais tarde, foi feita a exumação e os restos foram transferidos para uma reles gaveta do columbário da necrópole. Quadra 19, gaveta número 16.032.

Em 24 de março de 1965, José Ramos Tinhorão escreve no *Diário Carioca*:

Quando a velha senhora, que se chama Clementina de Jesus, senta-se numa cadeira, na beira do palco, para cantar [...] então o Teatro Jovem se perde no tempo, e a pequena sala é um barco que vaga 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.

EPÍLOGO

CLEMENTINA, CADÊ VOCÊ?

Depois que Clementina de Jesus morreu, em 1987, a oralidade à qual a cantora se amparava para lembrar e entoar os cantos de escravos já não permitiria mais transmitir, de maneira satisfatória, a história, a obra e o legado da sambista. Seria necessário documentar sua vida. Mesmo atualmente, passadas três décadas de sua morte, existem poucos registros históricos da cantora revelada já sexagenária na Taberna da Glória, no Rio.

No carnaval de 1988, em que Clementina completaria 87 anos de vida, a escola de samba Unidos de Vila Isabel venceu a disputa com o enredo “Kizomba, festa da raça”, que mencionava a partideira da Glória em um dos versos. Idealizado por Martinho da Vila, o enredo falava sobre a confraternização da raça negra. E o samba de Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila se desenhou como uma “pedrada”, um grito de guerra dos negros. O refrão dizia: “Ô ô nega mina/ Anastácia não se deixou escravizar/ Ô ô Clementina/ O pagode é o partido popular.” Em meio a alegorias caras e superproduções carnavalescas, o desfile da Vila Isabel também chamou atenção por utilizar materiais simples, como a palha, na composição das fantasias e dos carros alegóricos.

Para dar início à documentação da vida e carreira da ex-empregada doméstica, a LBA e a Funarte lançaram, também em 1988, o livro biográfico *Clementina, cadê você?*, com base no acervo do MIS e da TVE do Rio de Janeiro. Outra publicação impressa sobre a cantora só voltaria a ser realizada em 2001, produzida por Heron Coelho, que organizou *Rainha Quelé*, um

compilado de textos de Hermínio Bello de Carvalho, Lena Frias, Nei Lopes e Paulo Cesar de Andrade. A obra foi financiada pela prefeitura da cidade de Valença, terra natal da partideira, e teve distribuição apenas para escolas e bibliotecas. O livro também daria origem a um documentário, de mesmo nome, dirigido por Werinton Kermes e lançado dez anos mais tarde, em 2011.

Partindo para produções fonográficas, a partideira foi lembrada algumas vezes durante a década de 1990. Em 1993, foi relançada a trilha sonora do espetáculo *Rosa de Ouro*, de 1965, e também incluída em um disco da série *2 em Um*, pela EMI-Odeon. A ideia partiu de Paulinho da Viola, que remontou o show no palco do Teatro Municipal, infelizmente já sem Clementina e Araci. No ano seguinte, em julho de 1994, outra homenagem à obra de Quelé aconteceu por meio de uma peça chamada *Tributo à vadiagem*, apresentada no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, reunindo Nelson Sargento, Nei Lopes, Jair do Cavaquinho, Xangô da Mangueira, Olga, uma das filhas, e a neta, Vera de Jesus. A atriz Ruth de Souza interpretou o papel principal, da cantora. Simultaneamente, acontecia uma exposição de fotos e vídeos no saguão do teatro e uma missa foi realizada na igreja de São Jorge, no centro do Rio.

Em comemoração ao que seriam seus quase 100 anos de vida, foi organizado um show no Parque Garota de Ipanema, com João Nogueira, Xangô da Mangueira e o grupo Exporta Samba. No mesmo ano, a cantora recebeu mais homenagens importantes. Nei Lopes criou o musical *Clementina*, apresentado no Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa, Rio de Janeiro. A ideia de recriar um espetáculo para homenagear Quelé era antiga, e fez o compositor escrever o roteiro e compor músicas que remetessem à essência negra da partideira – jongs, sambas de roda e partidos-altos. “Quando a ouvi pela primeira vez, ainda não compunha profissionalmente e nem tinha a consciência da importância da nossa música. Mas, desde então, ela influenciou o meu trabalho como compositor e estudioso da cultura negra”, afirmou Nei em entrevista ao jornal *O Estado de S.Paulo*, em 18 de novembro de 1999. O musical estreou em comemoração à Semana da Consciência Negra.

Ainda em 2001, como parte das comemorações pelo centenário de Clementina, a Petrobras lançou uma caixa com a discografia da artista em parceria com a EMI-Odeon. A gravadora, porém, exigiu exclusividade, deixando

de fora os discos produzidos pelo MIS (*Clementina, cadê você?*, de 1970) e pela Eldorado (*O canto dos escravos*, de 1982).

Heron Coelho ainda faria outro tributo à Rainha Ginga, ao produzir o show *Clementina, Cadê Você?*, em 2001, com Dona Ivone Lara, Sandra de Sá, Paula Lima e Mart'nália interpretando diferentes fases da carreira de Quelé. “Eu a vi no programa *Perdidos na Noite*, em 1987, e, a partir daí, passei a tomar Clementina como referência”, explica Coelho.

Reconhecida nos grandes centros, a sambista também chegou a ser eternizada em sua cidade natal, Valença, por iniciativa da antiga secretária de Cultura do município, Dilma Dantas. Incomodada com a falta de informações dos moradores, que não conheciam a filha mais ilustre do lugar, Dilma viabilizou a construção de um busto e emprestou o nome da partideira à praça principal da cidade, onde fica a igreja de Nossa Senhora da Glória, de quem Quelé sempre foi devota.

Ainda em Valença, em 2013, a partideira recebeu uma homenagem com o show *Valença canta Clementina*. Realizado em dois dias, 23 e 24 de agosto, o espetáculo reuniu bandas locais que reinterpretaram canções da partideira em ritmos diferentes, como rock, sertanejo e reggae. O festival aconteceu na Praça Visconde do Rio Preto, o Jardim de Cima.

Uma das mais recentes homenagens a Clementina de Jesus aconteceu também em 2013, quando o produtor Cristiano Salgado idealizou o musical *Clementina, cadê você?* e o professor e dramaturgo Pedro Murad escreveu o roteiro baseado em uma entrevista da cantora ao jornal *O Pasquim*, em 1972. A peça apresentava a vida de Quelé desde sua infância em Valença até o reconhecimento tardio pela crítica e pelo público, por meio de uma narrativa não linear e com leves toques ficcionais. O musical contou com a atriz Ana Carbatti dando vida a Clementina de Jesus, além de cinco atores-músicos – Bruno Barreto, Bruno Quixotte, Sergio Kauffmann, Vidal Assis e Wendell Bendelack – que interpretaram Albino Pé Grande e os cinco crioulos, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho.

O espetáculo alcançou grande sucesso de crítica e público com apresentações em todo o estado do Rio de Janeiro e também em Campinas e São

José do Rio Preto, no estado de São Paulo. Além de receber o prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, em 2012, foi considerado um dos dez melhores espetáculos em 2013 e indicado ao prêmio Questão de Crítica nas categorias melhor atriz para Ana Carbatti e melhor iluminação para Renato Machado. O crítico teatral Daniel Schenker escreveu na época:

A relação dos melhores espetáculos de 2013 evidencia algumas tendências. A mais evidente talvez seja a relevância do gênero musical em portes variados com resultados cada vez mais expressivos no campo da interpretação. *Clementina, Cadê Você?* utiliza soluções cênicas simples e expressivas na cenografia e na iluminação. O elenco se revela um conjunto harmônico e Ana Carbatti interpreta com sensibilidade a personagem-título.

Em 2016, por meio da Lei Rouanet, o espetáculo ganhou novo patrocínio e se expandiu para novos palcos, chegando também a toda região Sudeste, com apresentações em São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

Uma das mais recentes homenagens para a partideira aconteceu no carnaval de 2016, quando o Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição escolheu o enredo “Clementina, cadê você?”. Definido pelo carnavalesco da escola Leandro Valente, o enredo levou a Tradição ao vice-campeonato do grupo B do carnaval carioca:

Sonho meu...
vai buscar os meus amores
e também os dissabores que na vida encontrei
um brinde à felicidade
num gole pra matar essa saudade
hoje o partido é firmado na palma da mão
e meu nome lembrado em mais um refrão
dessa gente que ergue a bandeira do samba e da Tradição
vem ver a rainha brilhar
nas rodas da vida sambar

e eternamente o povo a cantar!
Cadê você menina?
De Jesus onde andará Clementina?
sei que você estará
aonde o samba firmar
pra vadiar...

Para relembrar o espetáculo *Rosa de Ouro* e comemorar seus 50 anos, o Sesc Ginástico, no Rio de Janeiro, idealizou o show *Rosa de Ouro – 50 anos*, que ficou em cartaz nos dias 12, 13, 19 e 20 de maio de 2015, com a participação de artistas contemporâneos, como Nilze Carvalho, Mariana Baltar, Áurea Martins, Ana Costa e Marcos Sacramento. Além do show, o espetáculo contou com um bate-papo com Hermínio Bello de Carvalho, idealizador do *Rosa* em 1965.

Ainda assim, muito pouco foi feito para preservar a memória de Clementina de Jesus. A presença da cantora é mais perceptível no meio musical, quando passa a influenciar toda uma geração de cantoras. Artistas como Paula Lima, Daúde e Arícia Mess, por exemplo, chegaram a ser apontadas como herdeiras da cantora de Valença, em matéria de Pedro Alexandre Sanches, publicada na *Folha de S.Paulo*, em maio de 2002. “Em comum, [o fato de] elas serem mulheres negras e terem voz alta”, aponta o texto. Mas as semelhanças param por aí. Paula Lima foi a única delas a despontar e experimentar algum sucesso, sem, no entanto, desenvolver mais a fundo a linha estética musical africana de Quelé.

Para o produtor da partideira da Taberna da Glória, Hermínio Bello de Carvalho, há, sim, alguém que, nos dias atuais, remete à sua Rainha Ginga: a pernambucana Lia de Itamaracá. “É quem mais se aproxima dela hoje”, afirma o produtor. A cirandeira, natural da ilha que carrega no nome, tem timbre de voz grave, usa vestes típicas e mostra a determinação de se manter fiel às cirandas e cantigas dos pescadores de Pernambuco, isso desde que iniciou sua carreira, em 1977. Como em várias manifestações populares de música brasileira, a improvisação também é comum à ciranda – bem como os versos de Clementina e João da Gente.

O legado de Quelé não ficou apenas com seus admiradores, mas também foi cravado na memória de sua família. Aos 49 anos, sua neta Vera de Jesus iniciou a carreira de cantora com quatro composições próprias. Uma delas foi selecionada para o festival *Velocidade Música*, em 2015, que teve Arthur Maia e Noca da Portela entre os jurados.

Clementina foi por mais de vinte anos um dos maiores expoentes da música afro-brasileira no país. A herança musical de Quelé reside nos discípulos, admiradores e seguidores de sua arte ancestral, cantores da música popular brasileira que cultivam os lundus, curimas e partidos-altos.

É o caso da paulistana Mônica Salmaso, que bebe na fonte das cirandas de Lia de Itamaracá e principalmente nas curimas e lundus de Clementina de Jesus, entre outras manifestações culturais. Célebre por incorporar esses ritmos à sua música, Mônica empregou nova roupagem a pelo menos três canções de sua artista favorita. De *Rosa de ouro*, ela extraiu “Bate canela”, fazendo uma releitura do lundu. A cantora também revisitou “Canto XI”, de *O canto dos escravos*, e “Moro na roça”, de *Marinheiro só*. “Quando ganhei a coletânea da Petrobras, até tremi quando peguei aquela caixa pela primeira vez”, diz Mônica. “Eu ouvi e, na primeira vez, era como se não fosse parte do nosso negócio. Como se ela viesse da África.”

Sobre a música regional ser absorvida na sociedade de hoje, cada vez mais permeada por novas tecnologias, Mônica Salmaso identifica uma vertente musical animadora entre os jovens. “Minha geração foi refém de Caetano, Gil, Chico, mas isso não era música popular, de raiz”, explica. “Agora, vejo jovens gostando de maracatu, ciranda, jongo. Isso é muito bom.” Para ela, ainda hoje há público para consumir e, mais do que isso, compreender o que fazia partideira de Valença havia quase quarenta anos.

Percorrendo o país e as mais variadas vertentes rítmicas, da ciranda à congada, não é difícil encontrar pessoas que exibem cantos regionais baseados na oralidade e na riqueza de sua cultura. Assim, o percussionista e membro da velha guarda do Império Serrano Ivan Milanez explica o fenômeno Clementina de Jesus. “Ela tinha aquela coisa de África bem África. Talvez até involuntariamente ela fazia esse resgate cultural”, avalia.

Por tudo isso, a despeito do pequeno número de registros históricos, sejam eles impressos em livros ou gravados em documentários e musicais sobre a figura de Quelé, é importante que a inspiração da partideira continue em Lia de Itamaracá, nos cantadores das congadas, no jongueiro que puxa o ponto, na lavadeira que há de cantar à beira do rio, ou ainda nos novos cantores, que irão manter quente a chama da música popular brasileira. Para que lundus, curimas, partidos-altos e sambas da casa da Tia Ciata continuem vivos, a linhagem de Clementina de Jesus da Silva deve continuar fértil e produtiva.

CRONOLOGIA

1901

Clementina de Jesus nasce em Valença (RJ) em 7 de fevereiro de 1901 e é batizada na paróquia de Nossa Senhora da Glória em 25 de agosto.

1908

Clementina e a família vão para o Rio de Janeiro, então capital do país, e se instalam na rua Barão, em Jacarepaguá.

Paulo, seu pai, se torna zelador de colégio municipal. A mãe, Amélia, trabalha como doméstica para contribuir com a renda da família.

Clementina vai estudar na rua Baronesa e depois, em regime semi-internato, no orfanato Santo Antônio.

Começa a cantar no coro da igreja.

O apelido Quelé é dado por José, dono de uma barbearia na rua Barão.

Clementina sai pela primeira vez como pastorinha na Folia de Reis do mestre João Cartolinha.

1917

O pai de Clementina falece [data provável].

Clementina e a mãe se mudam para a rua Antunes Garcia, no bairro Sampaio.

1919

João Cartolinha apresenta Clementina ao clube Moreninha de Campinas, no bairro Oswaldo Cruz.

1921

Clementina passa a frequentar a casa de Dona Esther, uma das fundadoras da Portela.

1923

Nasce Laís, a primeira filha da cantora com seu namorado, Olavo Manoel dos Santos, o Gaúcho, que não assume a família.

Clementina passa a criar a filha com a ajuda da mãe, Dona Amélia.

Quelé conhece Paulo da Portela, personagem fundamental no início da escola de samba que lhe emprestou o apelido.

1926

Clementina passa a frequentar o bloco carnavalesco Quem Fala de Nós Come Mosca, que deu origem ao G.R.E.S. Portela.

1928

Quelé passa a fazer parte da Escola de Samba Unidos do Riachuelo. Conhece Carlos Cachaça.

1930

“Na Pavuna”, samba de Almirante e Homero Dornelas, é o sucesso do carnaval. Três décadas depois, a canção apareceria na abertura do musical *Rosa de Ouro*.

Clementina frequenta batalhas de confete em Vila Isabel, onde tem breve contato com Noel Rosa, Araci de Almeida e outros importantes nomes da música brasileira.

1932

A música “Sá Colombina”, interpretada por Sílvio Caldas, Murilo Caldas e Francisco Alves, é gravada e lançada nas rádios. Trinta anos depois, ela inspiraria a criação de “Tute de madame”, incluída no primeiro álbum de Clementina de Jesus, em 1966.

1938

Em uma visita ao morro da Mangueira, Clementina conhece Albino Corrêa Bastos da Silva, o Albino Pé Grande, ferroviário, morador da comunidade, com quem viria a se casar.

1940

Clementina volta a Mangueira e reencontra Albino. Começam a namorar. Clementina estreita laços com a Mangueira, afastando-se gradualmente da Portela e da Unidos do Riachuelo.

Albino vai morar com Clementina, Dona Amélia e Laís.

Nasce Euclides, filho de Quelé e Albino, e falece ainda bebê.

1941

Morre Dona Amélia, mãe de Clementina.

1942

Clementina e o companheiro vão morar no morro do Quietto, na zona norte do Rio.

Albino Pé Grande fica desempregado.

1943

Nasce Olga, a segunda filha de Clementina, em 14 de setembro.

Clementina começa a trabalhar como empregada doméstica.

1950

Clementina e Albino Pé Grande se casam no civil, em 21 de junho.

Clementina, Olga e Albino vão morar com a caçula Laís e sua família, na rua Arandu, no bairro do Engenho Novo.

1956

Clementina e a família se mudam para a rua Acaú, ainda no bairro do Engenho Novo.

1963

Em 15 de agosto, durante a festa de Nossa Senhora da Glória, o poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho vê Clementina pela primeira vez.

1964

Clementina e Hermínio Bello de Carvalho se conhecem na Taberna da Glória.

Clementina pede demissão no emprego.

Em 7 de dezembro, Clementina estreia nos palcos, em show produzido por Hermínio, *O Menestrel*, ao lado de Turíbio Santos, Cesar Faria e outros músicos.

1965

Em 18 de março o espetáculo *Rosa de Ouro* estreia, no Teatro Jovem, em Botafogo. No show, produzido por Hermínio Bello de Carvalho, Clementina se apresenta ao lado de Elton Medeiros, Araci de Almeida, Paulinho da Viola, entre outros.

1966

Em abril, Clementina viaja para Dacar, no Senegal, no I Festival Mundial de Artes Negras.

No dia 18, Quelé se apresenta no Théâtre National Daniel Sorano. Dois dias depois faz um show no estádio L'Amitié e se destaca em meio a grandes nomes.

Em 18 de maio, Clementina canta no Festival de Cannes, na França.

Já de volta ao Brasil, grava o primeiro disco, *Clementina de Jesus*, lançado em agosto pela gravadora Odeon, com produção de Hermínio Bello de Carvalho.

Entre 21 e 23 de agosto, grava “Fiz por você o que pude”, samba de Cartola que integra o disco *Enluarada Elizeth*, de Elizeth Cardoso.

Entre 23 de agosto e 5 de setembro, Clementina participa do I Seminário Internacional sobre Apartheid, em Brasília.

Em 4 de outubro, morre Heitor dos Prazeres, essencial na formação musical de Clementina.

Nos dias 8 e 9 de outubro, Clementina participa de uma série de shows na Feira da Providência, no Rio de Janeiro.

Em 11 de outubro, a cantora se apresenta pela primeira vez na televisão, na extinta TV Rio.

Em 15 de agosto faz show comemorativo em sua cidade natal, Valença, acompanhada da conterrânea Rosinha de Valença, Elton Medeiros, Jair do Cavquinho e Hermínio Bello.

Em 21 de outubro, participa da festa de despedida da Banda Portugal, que agitava a Praça Onze, no Centro do Rio.

1967

Em 20 de fevereiro, Clementina é uma das homenageadas no show *A Fina Flor do Samba*, produzido por Sérgio Cabral e Tereza Aragão, cujo tema é a Estação Primeira de Mangueira.

No dia 3 de março, Clementina estreia a segunda temporada do espetáculo *Rosa de Ouro*, com produção de Hermínio Bello.

Em abril, como integrante do *Rosa de Ouro n. 2* apresenta-se em São Paulo e Salvador, onde inaugura o Teatro Castro Alves.

Em 25 de setembro, a história de vida de Clementina é documentada pela primeira vez: a cantora grava um depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

1968

Em janeiro, Clementina grava *Gente da antiga*, com Pixinguinha e João da Baiana, um de seus discos mais importantes, lançado em 2 de maio.

Em 13 de março, Clementina participa do espetáculo *Mudando de Conversa*, com Nora Ney e Ciro Monteiro – o LP seria lançado em junho do mesmo ano.

Em maio, Clementina participa da primeira edição da Bienal do Samba, da TV Record, com a música “Quando a polícia chegar”, de João da Baiana, mas não se classifica para a fase final.

Em 1º de junho, Clementina, mesmo disputassem se classificar, é chamada para cantar duas músicas em tributo ao compositor Wilson Baptista, no fim da Bienal. Clementina grava em agosto – e lança em dezembro – o disco *Fala Mangueira!*, com Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça e Odete Amaral.

Em 31 de outubro Clementina recebe o título de Cidadã Honorária da Guanabara.

1969

Em 11 de janeiro, Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Luís Sérgio Bilheri participam do I Festival da Canção Jovem de Três Rios. Doam o prêmio em dinheiro a Clementina, para ajudá-la a pagar contribuições previdenciárias.

Em 8 de abril, Clementina participa de homenagem a Donga, na Churrascaria Tijucana.

Em outubro e novembro, Quelé se apresenta na Feira de Música Brasileira, promovida pelo jornal *O Pasquim*, no Teatro Casa Grande.

Em dezembro, Clementina estreia temporada de shows no Rio de Janeiro, às sextas-feiras, ao lado de Nelson Cavaquinho.

1970

Quelé grava o LP *Clementina, cadê você?*, pelo MIS-RJ, que é lançado em 11 de junho.

Em 23 de março, participa de show em homenagem a João da Baiana, no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro.

Em 19 de junho, se apresenta no Teatro Municipal pela primeira vez.

Em agosto, inicia temporada de três meses na Boate Balacobaco, em São Paulo.

No dia 8 de agosto, Clementina pede uma casa para o governador do estado da Guanabara, Negrão de Lima. Ela recebe o financiamento de um apartamento em Del Castilho, mas cede o imóvel para a filha Olga e continua morando na rua Acaú, no Engenho Novo.

1971

Em 7 de janeiro, participa do programa *Som Livre*, da TV Globo, no Rio de Janeiro.

Em 15 de janeiro, estreia o espetáculo *Samba Quente*, no Bar Cantinho da Tijuca, com direção de Jorge Coutinho.

Em fevereiro, participa do Festival de Guarapari (ES) com Milton Nascimento.

Clementina é proibida pelo médico de desfilar pela Mangueira.

Em março, Albino Pé Grande tem um infarto. Clementina cancela a agenda de shows para ficar ao lado do marido.

No início de abril, Clementina volta a se apresentar, em uma missa para São Benedito.

Em 26 de abril, Quelé volta aos palcos em show no Ginásio do Botafogo, juntamente com Elizeth Cardoso, Milton Nascimento, Ivan Lins, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo.

Em maio, participa da II Bienal do Samba, da TV Record, em São Paulo, com “Prenda um homem”, samba de João da Baiana.

Em 31 de maio, amigos produzem um show beneficente em solidariedade à situação financeira do casal Clementina e Pé Grande, no Teatro João Caetano.

Em setembro, Lygia Santos, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho organizam um grande show no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, com renda revertida em benefício da cantora.

No dia 1º de novembro, estreia *Zicartola* nº 2, que ficou em cartaz por 12 anos no Teatro Opinião.

1972

Durante todo o ano, Clementina se apresenta no Teatro Opinião.

Em junho, o *Zicartola* nº 2 passa a se chamar *Noitada de Samba*.

Clementina se torna artista fixa do espetáculo *Samba na Intimidade*, de Mauro Duarte, no Rio de Janeiro.

1973

Em 5 de fevereiro, Clementina sofre um derrame e é internada. Depois de 40 dias, tem uma trombose.

Quelê deixa de se apresentar no *Noitada de Samba* para cuidar da saúde.

Entre abril e maio, grava o álbum *Marinheiro só*, cuja faixa-título é presente de Caetano Veloso. Em seguida, participa da gravação do álbum *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento.

1974

Clementina volta a se apresentar no *Noitada de Samba*, porém sem a regularidade de antes.

Em 12 de agosto Laís, filha mais velha da Clementina, falece, vítima de um acidente vascular cerebral.

Olga se muda da casa de Clementina com seu companheiro e filhos.

1975

Em janeiro e fevereiro Clementina participa do Festival Abertura, da TV Globo, onde conhece os músicos Carlinhos Vergueiro e Geraldo Filme.

Quelé recebe o prêmio de Melhor Intérprete com “A morte de Chico Preto”, composição de Geraldo Filme.

No fim do ano, o disco *Rosa de ouro* é relançado.

1976

Em abril, Clementina se apresenta em Curitiba pela primeira vez, no Teatro do Paiol, ao lado do Grupo Vissungo.

Em maio, apresenta-se no Maracanãzinho, no espetáculo *Noite da Cultura Negra*, que integra o Projeto Cultura Negra, no Rio de Janeiro.

Quelé grava seu nono álbum, *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça*.

Em dezembro, grava com Milton Nascimento “Circo marimbondo”, penúltima faixa do LP *Geraes*, do músico mineiro.

1977

Em 28 de junho, Albino Pé Grande falece após hemorragia gastrointestinal.

Em 30 e 31 de julho, Quelé participa com Milton Nascimento do show *Paraíso*, em Três Pontas, Minas Gerais.

Em 5 de agosto, Clementina começa a se apresentar, com João Bosco e Exporta Samba, no projeto *Seis e Meia*, que passa por diversas capitais.

Em 5 de setembro, o *Seis e Meia* é reformulado e reestrea como *Projeto Pixinguinha*.

Quelé canta no Maracanãzinho em show de lançamento do álbum *Geraes*, de Milton Nascimento.

Em 15 de setembro, participa do LP *As forças da natureza*, de Clara Nunes, na faixa “P.C.J. (Partido Clementina de Jesus)”.

Em novembro, Clementina inaugura a casa de samba Via Brasil, em São Paulo, que tem direção artística de Sérgio Cabral.

1978

Em janeiro, Quelé participa da gravação do documentário *Partideiros*, roteirizado por Nei Lopes, Rubem Confete e Clóvis Scarpino, este último codiretor ao lado de Carlos Tourinho.

A partir de fevereiro, Quelé participa do *Projeto Pixinguinha* com um novo parceiro, Xangô da Mangueira. Acompanhados pelo Exporta Samba, eles passam por Rio de Janeiro, João Pessoa, Natal, Fortaleza e Belém.

Clementina faz participação especial no LP *Axé*, de Candeia, gravando com ele a faixa “Zé Tambozeiro”.

Em 13 de maio, participa das comemorações de noventa anos da abolição da escravidão, na escola de samba Quilombo, no Rio.

Em 21 de junho, participa do programa *Milton Nascimento Especial*, da TV Globo. Nessa ocasião, Fernando Faro vislumbra a possibilidade de produzir um álbum de Clementina.

Em 25 de dezembro, Clementina de Jesus participa do show de Natal no Teatro Opinião, ao lado da porta-bandeira Mocinha da Mangueira.

1979

Após um gradual afastamento de Hermínio, Ubirajara Corrêa da Silva, o Bira, de apenas 15 anos na época, neto da artista, passa a ser o empresário de Clementina.

Quelé passa a ter uma agenda de shows ainda mais atribulada, a despeito de seus 78 anos de idade.

Em 20 de março, Clementina endereça carta ao então ministro da Previdência Social, Jair Soares, reivindicando aposentadoria mais justa pelos serviços prestados à música brasileira. Cartola publicamente manifesta apoio a ela. A resposta do ministro, protocolar, chega dois dias depois, sem atender a solicitação.

No mesmo mês, tem início a gravação de *Clementina e convidados*, com direção artística de Fernando Faro – primeiro álbum de Quelé sem a produção de Hermínio Bello de Carvalho.

Em setembro, Clementina é eleita cantora do ano pelos leitores da revista *Playboy*.

Em 25 de setembro, apresenta-se no antigo Ópera Cabaré, no bairro do Bixiga, em São Paulo, ao lado da filha Olga de Jesus. Clementina passa mal e é internada às pressas com uma crise de hipertensão no Hospital Sorocabana, onde fica internada por 15 dias. O diagnóstico é crise aguda de angina pulmonar. Recuperada, permanece em São Paulo, onde se apresenta por mais três semanas com a filha Olga.

Grava, no último trimestre do ano, o programa *Vox Populi*, da TV Cultura.

Em 31 de dezembro estreia o especial *A Bênção, Clementina*, da TV Tupi, homenagem a Clementina.

1980

No início do ano, a família de Quelé divulga para a imprensa e amigos que a cantora completará 80 anos em fevereiro (de acordo com a certidão de nascimento, seriam 79 anos).

Em 7 de fevereiro, o aniversário de Clementina é comemorado em evento com presença de mais de mil pessoas, no Café Concerto Aquarela do Brasil, em São Paulo.

Em maio, participa com Adoniran Barbosa no show *Torresmo à Milanese*, em Santos.

Em 16 de julho, é inaugurada a exposição *A bênção, Quelé*, em tributo aos 15 anos de carreira da artista.

Em setembro, a celebração continua, com show na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro, com a participação do Conjunto Exporta Samba e direção de Érico de Freitas.

O dinheiro arrecadado na exposição e no show em homenagem à artista é usado para comprar uma casa no bairro de Inhaúma, zona norte do Rio, de propriedade do Retiro dos Artistas.

Grava música para o LP *Adoniran e convidados*, do músico paulista.

Em 30 de novembro falece Cartola, amigo próximo de Clementina.

1981

Em fevereiro, a cantora celebra seu aniversário em show no Teatro Municipal de São Paulo.

Em setembro, grava a canção “Quando a polícia chegar”, de João da Baiana, para o disco *Cristina*, de Cristina Buarque.

1982

Clementina de Jesus é tema do enredo da escola samba Lins Imperial: “Clementina, uma rainha negra”, de Tibúrcio Antero e João Banana.

No fim do primeiro semestre, Clementina, Geraldo Filme e Tia Doca gravam o disco *O canto dos escravos*, lançado entre outubro e novembro, com direção de Marcus Vinícius de Andrade e Aluizio Falcão.

Em 3 de novembro, Clementina participa do aniversário do *Noitada de Samba* no Teatro Opinião.

1983

Clementina celebra 82 anos de idade com show no *Noitada de Samba*.

Em 13 de fevereiro, Clementina é destaque em carro alegórico do GRES Beija-Flor de Nilópolis, que dedica a ela, Pinah, condessa Luana de Noiales e Grande Otelo o samba-enredo “A grande constelação das estrelas negras”.

Em 19 de fevereiro, a cantora sofre isquemia cerebral e é internada.

Em 26 de fevereiro, é premiada com o Estandarte de Ouro – Destaque Feminino. O carnavalesco Joãozinho Trinta recebe o troféu para Clementina.

Em 28 de fevereiro recebe alta.

Nos meses seguintes, grava “Batendo o tambor”, do álbum *Anjo avesso*, de Alceu Valença, e participa de dueto na TVE com Tetê Espíndola, em programa apresentado por Hermínio Bello de Carvalho.

Em 1º de agosto, é homenageada no Teatro Municipal do Rio, com direção de Darcy Ribeiro. Participam: Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, João Nogueira, Paulinho da Viola, ala das baianas e bateria da Estação Primeira de Mangueira, além da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal.

Em 2 de setembro, participa de show no Maracanãzinho em defesa do Instituto Cultural Brasil-África.

Em 14 de novembro, participa da cerimônia de escolha do samba da Mangueira no Maracanãzinho.

1984

De fevereiro a junho, apresenta-se com Geraldo Filme em diversas casas de São Paulo com o repertório de *O canto dos escravos*.

Clementina participa da gravação do *Caso Verdade*, da TV Globo, contando sua própria história. No programa, Clementina aparece interpretando a sua avó, Tereza Mina.

Grava a música “Dona Maria Luiza”, no LP *Partido alto nota 10*, de Aniceto do Império.

1985

Em 6 de fevereiro, Clementina de Jesus grava a trilha sonora do filme *Chico Rei*, do cineasta Walter Lima Júnior. Cantos de origem religiosa, como “Quilombo de Dumbá” e “Chico reina”, são registrados sob direção artística do maestro Wagner Tiso e do grupo Vissungo.

Amigos de Clementina – como Luiz Melodia, Neguinho da Beija-Flor, Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho, Dona Zica, Roberto Ribeiro e João Nogueira – participam de show beneficente pelo aniversário de 84 anos (ou 85, como se anunciava à época) da cantora, no Circo Voador, no Rio de Janeiro. A apresentação permite que Quelé quite as dívidas que se acumularam durante o ano, já que a aposentadoria pelo INPS não lhe bastava.

Em outubro, Quélé é homenageada em solenidade de entrega da Comenda da Ordem dos Artistas do Ministério da Cultura do governo francês, ao lado de Tom Jobim e Caetano Veloso.

Debilitada pela idade e pelos derrames que sofrera, permanece a maior parte do tempo em casa e só sai para esporádicos shows em pequenas casas noturnas.

1986

É homenageada em enredo da escola de samba Rosas de Ouro, no carnaval paulistano.

Participa do Clube do Samba, encontro tradicional de sambistas promovido por João Nogueira no Méier, zona norte do Rio de Janeiro.

1987

Em 24 de maio, apresenta-se no Bar Chopp's, no Méier, em show do cantor Badu Bisou.

Em 16 de junho, Clementina tem o quinto derrame e é internada na Casa de Saúde Bonsucesso. Com o agravamento do quadro clínico, é transferida para o CTI. As são despesas custeadas pela Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos (Socipro).

Em 29 de junho é diagnosticada com pneumonia.

Em 8 de julho, Clementina entra em coma.

Falece em 19 de julho. A cantora é velada no saguão do Teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro. Cerca de duzentas pessoas assinam o livro de presença. Seu corpo é enterrado no cemitério São João Batista, em Botafogo.

A missa de sétimo dia acontece na Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

Os restos mortais de Clementina de Jesus são depositados em um túmulo pertencente à Santa Casa. Seis anos mais tarde, a exumação é feita e os restos são transferidos para uma gaveta do columbário da necrópole.

1988

O G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel é campeão do carnaval carioca com o enredo “Kizomba, festa da raça”, que menciona Clementina em um dos versos.

A Legião Brasileira de Assistência (LBA) e a Funarte lançam o livro biográfico *Clementina, cadê você?*, com base no acervo do MIS e da TVE, do Rio de Janeiro.

1993

A trilha sonora do espetáculo *Rosa de Ouro*, de 1965, é relançada, em disco da série *2 em Um*, pela EMI-Odeon. Paulinho da Viola idealizou o relançamento e remontou o show no palco do Teatro Municipal.

1994

Em julho, Clementina é homenageada na peça *Tributo à vadiagem*, realizada no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. O elenco reúne Nelson Sargento, Nei Lopes, Jair do Cavaquinho, Xangô da Mangueira, Olga – filha de Quelé – e Vera de Jesus – a neta. A atriz Ruth de Souza interpreta o papel principal. Simultaneamente, acontece uma exposição de fotos e vídeos no saguão do teatro.

1995

O percussionista pernambucano Naná Vasconcelos grava “Clementina no terreiro”, homenagem à colega e amiga.

1999

O projeto *Homenagens* faz tributo a Clementina com presença de João Nogueira, Xangô da Mangueira e do grupo Exporta Samba.

Em novembro, o musical *Clementina*, com direção de Nei Lopes, estreia no Rio de Janeiro.

2001

Em homenagem ao centenário de nascimento de Clementina, o produtor Heron Coelho organiza e lança o livro *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*, compilação de textos de Hermínio Bello de Carvalho, Lena Frias, Nei Lopes e Paulo Cesar de Andrade.

2003

O disco *O canto dos escravos* é lançado em formato CD, sem as informações do encarte original.

2011

Documentário *Clementina de Jesus – Rainha Quelé* é lançado pelo cineasta paulista Werinton Kermes com base no livro de Heron Coelho publicado dez anos antes.

AGRADECIMENTOS

Existe uma infinidade de amigos, artistas, amigos-artistas, colegas ou apenas curiosos, com um coração imenso e a vontade de estender as mãos, além de entidades e instituições que tornaram este projeto de seis anos uma realidade – materializada em forma de livro e e-book – e aos quais devemos nosso “muito obrigado” e todo o carinho do mundo.

Mas se temos que começar por alguém, não podemos eleger outra pessoa que não a própria Clementina de Jesus para receber nosso primeiro e essencial agradecimento. Como verdadeiros guardiões de sua memória, fizemos dessa missão prioridade em nossas vidas e concluímos essa obra com a satisfação de quem eterniza a história de um familiar ou ente querido. Pois é assim que ela era para nós: uma pessoa de nossa família, cuja presença quase podíamos sentir anímica e espiritualmente a cada sessão interminável de redação dos capítulos, a cada viagem para coletar material e, principalmente, a cada ida ao Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, onde seus restos mortais descansam desde julho de 1987. É, portanto, uma honra imensa poder contar um pouco sobre essa cantora de importância indiscutível para a música nacional e a cultura afro-brasileira.

Depois, dirigimos nosso reconhecimento e gratidão a todos os entrevistados e profissionais que contribuíram para que a pesquisa fosse realizada com sucesso. Destacamos, entre eles, três nomes importantíssimos a quem devemos um “obrigado” mais que especial.

Primeiro, ao poeta Hermínio Bello de Carvalho, que dividiu conosco suas memórias, além de fornecer boa parte do material de pesquisa a que tivemos acesso. Cheio de carinho e com o coração sempre quente a nos receber, Hermínio – que nos apelidou carinhosamente de Pragas – abriu a porta de seu

apartamento em Botafogo tantas vezes que nem podemos contar. A ele damos nosso agradecimento, nosso beijo e nosso recado: obrigado por desnudar este Brasil desconhecido e pouco explorado representado em Clementina de Jesus. Considere o livro um presente de quatro jovens admiradores.

O acervo de pesquisa reunido para a obra também contou com a colaboração do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral, cujo material histórico enriqueceu a bibliografia e nos ajudou a montar peça a peça a história de Quelé.

E para desemaranhar a maior parte dos contos aqui presentes, agradecemos a imensa colaboração e consultoria do músico Barão do Pandeiro, um personagem quase que mítico que, com o conhecimento que só mesmo uma testemunha viva da história do samba paulista e carioca poderia ter, se tornou fonte confiável de consulta sobre dados e “causos”, sempre solícito e presente. Muito obrigado, Barão.

Agradecemos a todas as pessoas que conversaram conosco sobre Clementina, que fizeram questão de nos procurar para dividir o amor e admiração que sentiam por ela e que, de um jeito ou de outro, nos sugeriram pistas e abriram caminhos que nos fizeram ir além.

Ao professor Herom Vargas, da Universidade Metodista de São Paulo, por ter apoiado o projeto desde o início e por ter acreditado em nosso potencial.

Às entidades fundamentais em todo esse processo, como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná; o Instituto Moreira Salles, a Funarte e a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; e o Museu Afro Brasil, em São Paulo, que sempre nos abriram as portas.

Ao Grupo Editorial Record, na figura do selo Civilização Brasileira, em especial a Andréia Amaral, Leticia Feres, Ana Clara Werneck, Fábio Martins, e a Carolina Leal, pelo profissionalismo, dedicação e afeto por nosso trabalho em todo este laborioso processo de produção e pós-produção da biografia. Estas páginas revelam a Clementina de Jesus que descobrimos, conforme nossa sensibilidade e nosso coração.

Felipe Castro, Janaína Marquesini, Luana Costa e Raquel Munhoz



Ninguém entra em nossa vida por acaso, assim, sem dizer a que veio. Nem mesmo aquelas figuras menores, que a gente pensava serem legítimos coadjuvantes em nossa própria história. No fim, tudo mais ou menos se encaixa. Tive professoras de português e redação no ensino fundamental e médio que, a despeito de não serem tão queridas pela minha turma, incutiram em mim o apetite pela literatura. Eram elas a Deise e a Sueli, às quais, hoje vejo, devo muito mais do que podia imaginar. Quase que ao mesmo tempo, aprendi a tocar violão com o professor Valter, que me apresentou uma porção de sambas e bossas que pareciam tão estranhos para um adolescente que até então só ouvia rock estrangeiro. Eu me apaixonei pela nossa música, a exemplo de como havia me apaixonado pela redação e pelas letras na escola. Não virei professor de português ou literatura nem tampouco músico, mas me tornei autor da biografia de uma figura tão importante do samba e da música brasileira. Certamente Deise, Sueli e Valter são corresponsáveis por isso. A eles deixo meu reconhecimento, um agradecimento especial e um grande, grande abraço.

Devo ainda minha gratidão a amigos como Mayara e Cauê, sempre por perto, a meus pais, Madalena e Roberto, a minha irmã, Carol, e a meus avôs, Joaquim e Dayse, por todo o carinho. Além, é claro, de fazer um brinde a Luana, Janaína e Raquel por todo o companheirismo e amizade. Foram seis anos, afinal. Valeu a pena!

Felipe Castro



O universo colocou em meu caminho pessoas maravilhosas, para que tudo pudesse acontecer da forma mais brilhante. E é a essas pessoas que tenho a obrigação de agradecer. Primeiro a Douglas, o anjo que a vida me trouxe. Ele que me mostrou o álbum *O canto dos escravos*, por meio do qual me conectei a Clementina.

Aos coautores, parceiros e irmãos nessa obra, Felipe Castro, Luana Costa e Raquel Munhoz, destaco um agradecimento de alma. Sem eles eu jamais teria chegado até aqui. Foram meu esteio, me completaram e me motivaram incansavelmente.

No mais, nenhuma conquista na minha vida seria possível se não fossem minhas raízes. Agradeço a toda minha família, em especial a minha mãe Rosani e a meu querido e amado pai, Célio Borges. Desde que eu era muito nova eles me ensinaram a receita da determinação, do trabalho, da honestidade, da sensibilidade e da vontade de vencer.

Agradeço aos meus amigos que, com força e fé, me empurraram para frente durante esses seis anos de labuta. Em especial a Karina, Fábio, Laura, Kelly, Gislene, Rafael, Glória e Marianna.

E a José Gozze, por toda a ajuda ao longo dos últimos anos, sem a qual eu não conseguiria ter continuado neste caminho. E a Mia, Simone e Rodrigo, amigos que me ofereceram abrigo na Cidade Maravilhosa.

Janaína Marquesini



Publicar esta obra foi uma grata surpresa que a vida me trouxe. Como o mar que vai e volta, a biografia passou por fortes e intensas emoções ao longo desses anos de pesquisa. Emoções que não seriam superadas se não fossem os demais autores. E é por isso que estendo meus primeiros agradecimentos a quem sempre compartilhou comigo a produção da biografia: Felipe Castro, Janaína Marquesini e Raquel Munhoz. Agradeço por nunca desistirem de mim e nem de Quelé.

A produção do livro só me foi possível porque, desde muito nova, tive boa base educacional que encontrei no seio familiar. Por isso, dedico minha primeira grande conquista aos melhores pais. Ademir e Rosângela Costa, obrigada por me apresentarem o melhor da música popular brasileira e por me ensinarem, desde sempre, o respeito e a dedicação ao próximo. Agradeço ao meu irmão Cauê Costa, que divide comigo o posto de herdeiro de pessoas tão formidáveis.

Esta obra é dedicada à primeira grande mulher da minha vida que, assim como Clementina, me ensinou a ser forte. À minha avó Nair Corrêa (*in memoriam*). Estendo meus agradecimentos também aos meus amigos,

pessoas que sempre estiveram ao meu lado na caminhada desta vida. Entre eles Atila Lima e Danielle Baleeiro, obrigada pela ajuda inestimável que nos deram nesta reta final de produção do livro. Gabriela, Juliana, Pedro, Mayara, Aline, Vanessa, obrigada pela paciência e por sempre acreditarem em mim.

Luana Costa



Desde 2011, muitas coisas aconteceram até a concretização deste trabalho feito com muito carinho e dedicação. Agradeço não só a Clementina, mas a todos os colaboradores, fontes de pesquisa e entrevistados que nos ajudaram desde o início. Agradeço especialmente ao Barão do Pandeiro, que sempre me aturou a toda hora que eu lhe aporrinhava com alguma dúvida. Dedico cada uma dessas páginas a minha família: meus pais Sonia e Carlos, minha irmã Sabrina e meus tios Noélia, Antônio, Marilene, Ivete, Alberto e Elcio.

Não posso deixar de agradecer a todos meus amigos, colegas de faculdade e companheiros da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), que sempre me incentivaram. Mia, Simone, Rodrigo: a vocês meu “muito obrigada” por todas as hospedagens no Rio. Este livro é de vocês também.

Deixo um agradecimento especial ao Lucas, por todos os momentos de compreensão, carinho e paciência. Teria sido muito difícil sem você.

Agradeço a Quélé pela oportunidade de pesquisar e escrever sobre sua vida e principalmente a Hermínio por apresentar sua mãe, a nossa mãe Clementina de Jesus Bello de Carvalho.

Raquel Munhoz

SOBRE OS AUTORES

FELIPE CASTRO é jornalista, miltonascimentista e palmeirense. Formou-se em jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo, com pós-graduação em ciência política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Tem passagens em portais de notícia, jornais e assessoria de imprensa.

JANAÍNA MARQUESINI é mineira radicada em São Paulo desde 1999. É jornalista e diretora da agência de comunicação Rosa de Ouro. Acumula experiências em marketing para o setor público, atendendo associações e grandes órgãos do serviço público nacional. Formada pela Universidade Metodista de São Paulo e pós-graduada em estudos brasileiros pela FESPSP, dedica-se paralelamente a pesquisas na área cultural.

LUANA COSTA é uma jornalista paulistana com experiência em portais de notícia, jornais e agências de comunicação. É graduada pela Universidade Metodista de São Paulo e pós-graduada em Cultura pela Universidade de São Paulo (USP). Dedicar sua carreira às causas sociais no terceiro setor, com foco em incidência política e direitos humanos.

RAQUEL MUNHOZ nasceu no tradicional bairro da Mooca, em São Paulo. Formou-se em jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo e é pós-graduada em mídia, política e sociedade pela FESPSP. Foi produtora na TV dos Trabalhadores e atuou na Secretaria de Cultura de Santo André. É diretora da agência de comunicação Rosa de Ouro, dedicando-se a pesquisas biográficas de empresas, instituições, associações e órgãos do setor público.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- AFRICADEUS, *O repercutir da música negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973 – O ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 15ª edição, 1991.
- ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Baptista – o samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica. Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de; et al. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: Editora PUC–SP, 2013.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BARRETO, Lima. *Clara dos anjos*. São Paulo: Paulus, 2009.
- BARROS, Gustavo Abruzzini de. *Imprensa valenciana: Do provincianismo da era dos barões e coronéis ao engatinhar do profissionalismo do século XXI*. Valença: Editora PC Duboc, 2012.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães; AZEVEDO, Lia Calabre de; FELIX, Idemburgo Frasso; MARTINS, Maria Tereza de C. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.
- BINZER, Ina Von. *Os meus romanos – Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem* – Histórias do Clube da Esquina. Geração: São Paulo, 2009.
- BRAZ, Marcelo (org.). *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- BRIGAGÃO, Clóvis; TRAJANO, Ribeiro. *Brizola*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli, 2009.
- _____. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Lazuli, 2008.
- CARINO, João; CUNHA, Diogo. *Geografia da música carioca*. Rio de Janeiro: Muriqui Livros, 2014.
- CARNEIRO, Edson. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- CARVALHO, Hermínio Bello de; PARREIRA, Roberto D. M. *Clementina de Jesus* – A benção Quelé. Reprodução em off-set de desenhos de 10 artistas plásticos. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CARVALHO, Hermínio Bello de (curadoria). *Projeto Pixinguinha: 30 anos promovendo a música brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Sessão passatempo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- _____. *Taberna da Glória e outras glórias* – Mil vidas entre os heróis da música brasileira. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: Política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé – Clementina de Jesus*. Valença: Gráfica Editora Valença, 2001. (Patrocínio: Finep, CT Brasil – Ministério da Ciência e Tecnologia e Fundação Cultural e Filantrópica Léa Pentagna.)
- COSTA, Waldermar S. *Vale do Marangá*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1986.
- COTRIM, Cristiane; COTRIM, Ricardo (orgs.). *Xangô da Mangueira* – Recordações de um velho batuqueiro. (Livro–CD). Rio de Janeiro: Petrobras, 2005.
- COUTINHO, Jorge; BAYER Leonides. *Noitada de Samba: Foco de resistência*. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições. 2009.
- CUFICA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Pauliceia: enredo do samba de São Paulo*. São Paulo: Bracarolla, 2009.
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba: A história do samba, o que ler, o que ouvir, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *Pixinguinha: o gênio e o tempo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol. I. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol. II. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- FADEL, Marta. *Fazendas do Império*. Rio de Janeiro: Fadel, 2010.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- FERNANDES, Antônio Barroso. *Vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: ArteNova, 1970.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965.
- FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FILHO, Lourenço; BERGSTROM, Manoel. *Tendências da educação brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1941.
- FONSECA JÚNIOR, Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira*. São Paulo: Maltese, 1995.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giórgio Gráfica e Editora, 1995.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2014.
- GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: O fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOYZUETA, Verónica; MILZMEU, Thomas; ROCHA, Jan (orgs.). *O Brasil dos correspondentes*. Santos: Editora Mérito, 2008.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: São Benedicto, 1933.
- HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- IÓRIO, José Leoni. *Valença de ontem e hoje – Subsídios para a história de Valença*. 2ª ed. Valença: Edição do autor, 2013.
- JONGO NO SUDESTE. Brasília, DF: Iphan, 2007. (Dossiê Iphan: 5 – Livro–CD)
- JUNIOR, Gonçalo. *Quem samba tem alegria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

- KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. (orgs.). *Meu carnaval*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2008.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. *Aluísio Machado: Sambista de fato, rebelde por direito*. Rio de Janeiro: Uerj; São Paulo: Outras Expressões, 2015.
- LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2008.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1943.
- MACIEL, Anamelia. *Alceu Valença, em frente e verso*. Recife: Edição do autor, 134 p., 1989.
- MARKUN, Paulo. *O melhor do Roda Viva*. São Paulo: Conex, 2005.
- MELLO, Zuza Homem de. *Enciclopédia da música popular brasileira – Samba e choro*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MORAES, Mário Sérgio de. *50 anos construindo a democracia: do golpe de 64 à Comissão Nacional da Verdade*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2014.
- OLIVEIRA, José Machado de. *Irmandades religiosas no Rio de Janeiro Imperial (1940-1889)*. Tese (mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 1995.
- PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- PAZ, Ermelina Azevedo. *As pastorinhas de Realengo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RAYMUNDO, Jacques. *O negro brasileiro e outros escritos*. Rio de Janeiro: Record, 1936.
- REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1939.
- Revista *Afro-Ásia*, do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA (Universidade Federal da Bahia), Edição nº 1 (1965).
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: Linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTOS, José Eduardo Ferreira. *Faixas assombrosas: A nascente da beleza nas canções populares*. São Paulo: Scortecci, 2013.
- SCHUMAHER, Maria Aparecida; VITAL BRAZIL, Erico Teixeira. *Dicionário Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade*. Biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1, 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1998.

- _____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2, 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Beatriz Coelho. *Negros e judeus na Praça Onze: A história que não ficou na memória*. Rio de Janeiro: Bookstar, 2015.
- SILVA, Francisco Pereira da. *O desafio calangueado*. São José dos Campos: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1976.
- SILVA, Marília T. Barboza da; *et al.* *Fala, Mangueira!* Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela – Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SILVA, Odacy de Brito. *Na passarela da sua vida: Dona Zica da Mangueira*. São José dos Campos. Observação Jurídica e Literária, 2001.
- SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: O enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- STARLING, Heloísa M.; SCHWARCZ Lilia Moritz. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SUKMAN, Hugo. *Martinho da Vila – Discobiografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.
- TEIXEIRA, Fausto. *Meteorologia popular dos capixabas*. Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro: IHGB, 1965.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro – Vol. I: século XX*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- _____. *A música popular no romance brasileiro – Vol. II: século XX (1ª parte)*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Festa de negro em devoção de branco: Do carnaval na procissão ao teatro no cício*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- _____. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Pequena história da música popular: Segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- VÁRIOS. *A força feminina do samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola. 2007.
- VEIGA, Antonio; *et al.* *João Nogueira: Ninguém faz samba só porque prefere*. Monografia (graduação em Jornalismo) – Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2010.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- VIANNA, Luiz Fernando. *João Nogueira – Discobiografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2012.
- XAVIER, Raul. *Vocabulário de poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- XAVIER, Regina Célia Lima. *Escravidão e liberdade: Temas, problemas e perspectivas de análise*. São Paulo: Alameda, 2012.

DISCOGRAFIA DE CLEMENTINA DE JESUS

- LP *Rosa de ouro* – Odeon – MOFB 3430/65
- LP *Clementina de Jesus* – Odeon – MOFB 3463/jul. 66
- LP *Rosa de ouro n. 2* – Odeon – MOFB 3494/jul. 67
- LP *Gente da antiga* – Odeon – MOFB 3527/abr. 68
- LP *Mudando de conversa* – Odeon – MOFB 3534/68
- LP *Fala Mangueira!* – Odeon – SMOF 3568/out. 68
- LP *Clementina, cadê você?* – MIS 013/070
- LP *Marinheiro só* – Odeon – SMOFB 3787/jul. 73
- LP *Clementina de Jesus – Convidado especial: Carlos Cachça* – Odeon - SMOFB 3899/mar. 76
- LP *Clementina e convidados* – Odeon – 3C052 422846/79
- LP *O canto dos escravos* – Estúdio Eldorado – 64820347/82

Participações

- LP *A enluarada Elizeth* – Copacabana – CLP 11509/67
- Cs ODEON 7B – 302/68
- LP *Milagre dos peixes* – Odeon – SMOFB 3762/73
- LP *Música popular do centro-oeste/sudeste 2* – Marcus Pereira – 410.5012/74

LP *Música popular do centro-oeste/sudeste 4* – Marcus Pereira – 410.5014/74
 LP *O show dos shows* – Odeon – SMOFB 3890/75
 Cs Odeon S7B – 820/75
 LP *O dinheiro na MPB* – V SOM – 2809073/76
 LP *Geraes* – EMI – XEMCB 7020/76
 LP *As forças da natureza* – Odeon – XSMOFB 3946/77
 LP *Axé* – WEA/Atlantic – BR 20032/78
 LP *Aniversário do Tarzan* – RCA-Victor – 103.0270/78
 LP *Rebulição* – RCA-Victor – 103.0303/79
 LP *Estilhaços* – CBS/EPIC 144.412/80
 LP *Cristina* – Ariola – 201628/81
 LP *Anjo avesso* – Ariola – 815507-1 3/83
 LP *Partido alto nota 10* – CID 8070/84
 LP *Lira do povo – pulsando hoje* – Tycoon – 992061-1/85
 LP *Lira do povo – pulsando ontem* – Tycoon – 992.062-1/85
 LP *Chico Rei* – Som Livre 530008/86 – Quilombo do Dumbá (DP)

DISCOGRAFIA CITADA

LP *Araçá azul*. Caetano Veloso. Polygram, 1973.
 CD *Zii e Zie* (2009). Caetano Veloso. Universal Records, 2009.
 LP *Elizeth sobe o morro*. Elizeth Cardoso. Copacabana, 1965 – CLP 11434.
 LP, *Molhado de suor*. Alceu Valença. Som Livre, 1974 – 403.6060.
 CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*. Projeto pela Memória do Samba. Rio de Janeiro, 1999. Hermínio Bello de Carvalho/José Maurício Horta. Formatos CD/2000.
 LP *Samba na madrugada*. Paulinho da Viola e Elton Medeiros. RGE, 1966 – PRLP-1.058.
 LP *Adoniran Barbosa e convidados*. Adoniran Barbosa. EMI-Odeon, 1980.
 LP *Axé – Gente boa do samba*. Candeia. WEA, 1978.
 LP *Cristina*. Cristina Buarque. Ariola, 1981.
 LP *Portela, passado e glória*. Velha guarda da Portela. RGE, 1970.
 LP *De Vinicius e Baden especialmente para Cyro Monteiro*. Vinicius de Moraes e Baden Powell. Elenco, 1965.

IMPRENSA

(Consultas realizadas na imprensa em arquivos de 1934 a 2016)

- “A Aldeia não pode parar”, *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1967.
- “A arte de Elifas Andreato”, *Diário do Paraná*, 18 de novembro de 1980, p. 4.
- “A bênção, Quelé”, *Diário do Paraná*, 3 de agosto de 1980.
- “A cidade dia a dia”, *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1966, p. 10.
- “A cidade e os dias”, *Correio da Manhã*, 17 de setembro de 1967, p. 9.
- “A emoção de Clementina”, *Última Hora*, 2 de agosto de 1983, p. 2.
- “A noite em que o Guaíra lotou duas vezes”, *Diário do Paraná*, 27 de agosto de 1977.
- “A polêmica da música”, *Jornal do Brasil*, 2 de dezembro de 1964.
- “A queda da Bastilha, para homenagear Clementina de Jesus, o samba desce o morro e invade o Teatro Municipal”, *Veja*, 10 de agosto de 1983, p. 136.
- “A sambista festeira. Musical relembra Clementina de Jesus”, *O Estado de S. Paulo*, 18 de novembro de 1999.
- “Abdias protesta em carta aberta contra exclusão do Teatro do Negro em Dacar”, *Jornal do Brasil*, 2 de abril de 1966.
- “Abram alas para sua gala”, *Isto É*, 3 de agosto de 1983, p. 6.
- “Adeus a Raul de Barros”, *O Fluminense*, 10 de junho de 2009.
- “Águas Claras: opção para o carnaval”, *Última Hora Revista*, 22 de fevereiro de 1984, p. 1.
- “Aldeia fecha o Festival de Arte Negra”, *Correio da Manhã*, 2 de agosto de 1966, p. 9.
- “Aldeia que ouve missa”, *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 1966.
- “Almoço pelos 80 anos de Donga contou com Negrão, Pixinguinha e 300 amigos”, *Jornal do Brasil*, 9 de abril de 1969.
- “Aposentados com salários iguais aos da ativa”, *Diário do Paraná*, 22 de março de 1979, p. 4.
- “Artistas preparam homenagem para Clementina de Jesus”, *Diário de Notícias*, 20 de dezembro de 1973.
- “Bares & bastidores”, *Última Hora*, 13 de julho de 1983.
- “Beija-flor de Nilópolis”, *Última Hora Revista*, 26 de janeiro de 1983, p. 1.
- “Beija-flor fecha desfile dos campeões sob vaias”, *Última Hora*, 21 de fevereiro de 1983, p. 5.
- “Beija-flor, um desfile repetitivo”, *Última Hora*, 16 de fevereiro de 1983, p. 7.
- “Bienal do Samba começa no domingo em S. Paulo e tem Chico Buarque na abertura”, *Jornal do Brasil*, 6 de maio de 1971.
- “Big hapenning de música hoje no Teatro Municipal”, *Jornal de Serviço*, 19 de junho de 1970, p. 6.

- “Bossa velha leva samba na conversa”, *Correio da Manhã*, 27 de março de 1968, p. 7.
- “Caderno”, *Correio da Manhã*, 5 de novembro de 1966, p. 3.
- “Cannes vê Matraga com frieza”, *Correio da Manhã*, 19 de maio de 1966, p. 2.
- “Carnaval terá hoje campeões”, *Correio da Manhã*, 9 de fevereiro de 1967, p. 7.
- “Cartola diz que escolas de samba estão deturpadas”, *Correio da Manhã*, 4 de março de 1967, p. 9.
- “Cartola e Clementina pedem aposentadoria para artistas”, *Jornal do Brasil*, 22 de março de 1979.
- “Cartola: samba tem que ser espontâneo”, *Diário do Paraná*, 29 de dezembro de 1974, p. 8.
- “Cataguases é um país tropical, por não dizer musical”, *Correio da Manhã*, 21 de julho de 1970, p. 3.
- “Catálogo gigante de discos será lançado em breve”, *Folha de S.Paulo*, 1980.
- “Cineasta: Hora e vez segue Vidas Secas”, *Correio da Manhã*, 27 de abril de 1966, p. 5.
- “Clementina & Tincoãs”, *Última Hora Revista*, 6 de maio de 1983, p. 5.
- “Clementina ao cair da tarde”, *Gazeta Esportiva SP*, 27 de janeiro de 1981.
- “Clementina aos 62 anos vai ao samba”, *Correio da Manhã*, 3 de dezembro de 1964, p. 8.
- “Clementina conta 65 anos ao depor no Museu”, *Correio da Manhã*, 26 de setembro de 1967, p. 2.
- “Clementina de Jesus declara guerra à Jovem Guarda: é só miadoi”, *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1967, p. 6.
- “Clementina de Jesus é hospitalizada em S. Paulo após lançamento da filha”, *Jornal do Brasil*, 27 de setembro de 1979.
- “Clementina de Jesus é hospitalizada em São Paulo após lançamento da filha”, *Jornal do Brasil*, 27 de setembro de 1979.
- “Clementina de Jesus internada na Lapa”, *Folha de S.Paulo*, 27 de setembro 1979.
- “Clementina de Jesus no júri: oh, Deus, por favor, só me dê processos muito fáceis!”, *Diário de Notícias*, 13 de janeiro de 1968, p. 6.
- “Clementina de Jesus no Municipal: aos 81 anos a maior homenagem”, *O Globo*, 1ª de agosto de 1983.
- “Clementina de Jesus se recupera”, *Jornal do Brasil*, 28 de setembro de 1979.
- “Clementina de Jesus, 81 anos. A festa no Municipal”, *O Estado de S.Paulo*, 2 de fevereiro de 1981.
- “Clementina de Jesus, à espera de alta, para continuar o ‘show’ e lançar o novo LP”, *O Globo*, 29 de setembro de 1979.

- “Clementina de Jesus, a festa dos 80 anos da rainha do samba”, *O Globo*, 12 de fevereiro de 1980.
- “Clementina de Jesus, aos 77 anos com planos para o futuro”, *Última Hora*, 7 de fevereiro de 1979. p. 4.
- “Clementina de Jesus, cadê você? (Ela está rindo da miséria)”, *Revista Fatos e Fotos*, 11 de julho de 1976.
- “Clementina de Jesus, o samba sem idade”, *Correio da Manhã*, 12 de março de 1967, p. 5.
- “Clementina de Jesus. Só”, *Correio da Manhã*, 18 de dezembro de 1969.
- “Clementina de Jesus/85 anos e feliz com a vida”, *Jornal do Brasil*, 7 de fevereiro de 1985.
- “Clementina de Jesus”, *Diário do Paraná*, 1º de abril de 1977.
- “Clementina de Jesus”, *O Globo*, 26 de junho de 1977.
- “Clementina de Jesus”, *O Pasquim*, 30 de maio de 1972, p. 9.
- “Clementina deixa hospital acompanhada pela filha”, *O Globo*, 10 de outubro de 1979.
- “Clementina deixa o palco. Por doença”, *O Estado de S. Paulo*, 27 de setembro de 1979.
- “Clementina depois da doença”, *O Globo*, 17 de outubro de 1979. p. 45.
- “Clementina diz que não pode mais desfilar”, *Correio da Manhã*, 20 de fevereiro de 1971, p. 13.
- “Clementina e Agnaldo têm alta”, *O Globo*, 26 de fevereiro de 1983.
- “Clementina e Moreira”, *Jornal do Brasil*, 12 de junho de 1966.
- “Clementina e show vão em cores para TV americana: Tape”, *Correio da Manhã*, 6 de abril de 1968, p. 8.
- “Clementina indisposta não gravou”, *Jornal do Brasil*, 19 de setembro de 1967.
- “Clementina mostra o samba e João da Gente faz denúncia”, *Correio da Manhã*, 10 de novembro de 1966.
- “Clementina na noite de todos os orixás”, *Última Hora*, 12 de maio de 1977.
- “Clementina pede aposentadoria”, *O Globo*, 22 de março de 1979.
- “Clementina prorroga temporada paulistana”, *Folha de S. Paulo*, 24 de janeiro de 1980.
- “Clementina recebe renda de seu ‘show’ e só pensa no conforto do marido doente”, *Jornal do Brasil*, 22 de julho de 1971.
- “Clementina ressurgiu rindo e andando após a trombose”, *Jornal do Brasil*, 2 de março de 1973, p. 14.
- “Clementina se foi”, *Jornal do Brasil*, 19 de julho de 2008.

- “Clementina terá alta e gravará seu 10º LP”, *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1973.
- “Clementina uma das mais poderosas intérpretes do mundo”, *Diário do Paraná*, 26 de agosto de 1977, p. 1.
- “Clementina vai gravar Marselhesa”, *Correio da Manhã*, 22 de maio de 1966, p. 17.
- “Clementina, a arte de ser sempre jovem”, *Última Hora Revista*, 6 de fevereiro de 1973, p. 3.
- “Clementina, a da voz rouca”, *Última Hora*, 14 de novembro, 1977.
- “Clementina, cadê você?”, *Jornal do Brasil*, 20 de julho de 1987.
- “Clementina, cadê você?”, *Tribuna da Imprensa*, 15 de junho de 1978, p. 8.
- “Clementina, melhor”, *O Estado de S. Paulo*, 28 de setembro de 1979.
- “Clementina, o samba de volta às origens”, *Jornal do Brasil*, 24 de outubro de 1973, p. 5.
- “Clementina, o samba de volta às Origens”, *Jornal do Brasil*, 24 de outubro de 1973, p. 5.
- “Clementina, o samba tem lugar”, *Jornal do Brasil*, 22 e 23 de novembro de 1970, p. 2.
- “Clementina, toda de branco, a rainha da festa de aniversário da ‘Noitada de Samba’”, *O Globo*, 3 de novembro de 1982, p. 27.
- “Clementina, uma das mais poderosas intérpretes do mundo”, *Diário do Paraná*, 26 de agosto de 1977.
- “Clementina. Agora, com Jesus.”, *Jornal de Domingo*, 1987.
- “Clementina: oitavo disco é só folclore”, *Correio da Manhã*, 12 de junho de 1970, p. 3.
- “Clementina’ um ‘Caso verdade’ musical”, *O Globo*, 26 de fevereiro de 1984.
- “Com Baden em primeiro e Chico Buarque em segundo terminou a Bienal do Samba”, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1968.
- “Concurso de músicas vai começar com 1ª semifinal”, *Correio da Manhã*, 2 de fevereiro de 1969, p. 5.
- “Culinária e gente”, *Correio da Manhã*, 21 de novembro de 1969.
- “Cultura contra educação”, *Última Hora*, 6 de julho de 1984, p. 3.
- “Das Rosas no Partido Alto do Samba”, *Jornal do Brasil*, 21 de março de 1965.
- “De quando disco consegue ser cultura”, *Última Hora*, 12 de abril de 1983, p. 7.
- “Delegação volta feliz de Dacar com êxito no Festival”, *Correio da Manhã*, 23 de abril de 1966, p. 9.
- “Delegado leva arte brasileira à África”, *Correio da Manhã*, 17 de março de 1966, p. 14.
- “Discos”, *Jornal do Brasil*, 21 de novembro de 1982, p. 5.
- “Doença tira João do Samba e lhe rouba a bela rosa”, *Correio da Manhã*, 12 de setembro de 1968, p. 7.

“Dois anos sem Clementina de Jesus”, *O Globo*, 7 de julho de 1989.

“Eles são Notícia”, *Correio da Manhã*, 14 de agosto de 1966, p. 3.

“Encontro para homenagear Clementina de Jesus”, *O Globo*, 19 de outubro de 2010.

“Ensaio em Cannes faz brasileiros anteciparem ida”, *Correio da Manhã*, 15 de maio de 1966.

“Escola de Samba Modelo Unidos do Riachuelo”, *Diário Carioca*, 23 de agosto de 1936, p. 16.

“Está chegando a hora!”, *A Noite*, 3 de fevereiro de 1926, p. 8.

“Feira faz mudar tráfego na lagoa durante três dias”, *Correio da Manhã*, 6 de outubro de 1966, p. 9.

“Festa da banda na Praça 11 hoje tem a Banda de Chico”, *Correio da Manhã*, 21 de outubro de 1966, p. 9.

“Festival de arte mostrará no Rio a contribuição negra à cultura brasileira”, *Jornal do Brasil*, 22 de agosto de 1965.

“Festival de Arte Negra”, *Correio da Manhã*, 18 de janeiro de 1966, p. 10.

“Festival Negro deu a Êlton alegria de ver samba agradecer”, *Correio da Manhã*, 26 de abril de 1966, p. 10.

“Frases da semana”, *Correio da Manhã*, 18 de setembro de 1966.

“Geisel vai à Funarte e vê Clementina de Jesus”, *O Globo*, 15 de fevereiro de 1979.

“Gente”, *Correio da Manhã*, 14 de outubro de 1966, p. 12.

“Goelalouca”, *Correio da Manhã*, 2 de setembro de 1970, p. 3.

“Goelalouca”, *Correio da Manhã*, 22 de julho de 1970, p. 3.

“Haroldo, o que sabe das coisas”, *Correio da Manhã*, 27 de setembro de 1970, p. 7.

“Hino nacional em solo de cuíca abrirá carnaval”, *Correio da Manhã*, 18 de janeiro de 1967, p. 9.

“Hoje tem missa com Clementina”, *Jornal do Brasil*, 31 de julho de 1966.

“Hoje: Rosa de Ouro”, *Correio da Manhã*, 3 de março de 1967, p. 2.

“Homenagem a Clementina de Jesus no Teatro Municipal”, *O Globo*, 27 de julho de 1983.

“Hora Final, cidade”, *Última Hora*, 24 de fevereiro de 1983, p. 8.

“Intelectuais apoiam estudantes”, *Tribuna da Imprensa*, 31 de março de 1968, p. 2.

“Itamarati espera que o negro brasileiro brilhe no I Festival de Dacar”, *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1966.

“João Bosco e Clementina de Jesus: uma união feliz”, *Jornal de Brasília*, 4 de setembro de 1977, p. 24.

“João da Baiana deu festa ao fazer 81 anos”, *Diário do Paraná*, 21 de maio de 1968.

“João da Baiana preso pela doença não pôde ir ao ‘show’ da amiga Clementina”, *Jornal do Brasil*, 20 de julho de 1971.

- “João da Baiana recebe com lágrimas os NCr\$ 5 mil do ‘show’ feito para ajudá-lo”, *Jornal do Brasil*, 1º de abril de 1970.
- “João da Baiana”, *Correio da Manhã*, 22 de março de 1970.
- “João da Baiana”, *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970.
- “João de briga”, *Diário do Paraná*, 11 de julho de 1976, p. 2.
- “JR, J. Muniz “Clementina de Jesus: um mito popular”, *Cidade de Santos*, 2 de fevereiro de 1980.
- “Lance-livre”, *Jornal do Brasil*, 8 de agosto de 1970.
- “Lembrança de Dora, Sinhô e outros”, *Correio da Manhã*, 13 de agosto de 1968, p. 8.
- “Lembranças de Clementina”, *Veja Rio*, 17 de novembro de 1999.
- “Lembrando Clementina”, *O Globo*, 30 de julho de 1999.
- “Livro sobre Clementina é festa no Circo Voador”, *O Dia*, 8 de fevereiro de 1988.
- “Mangueira dá adeus a um veterano do samba”, *Última Hora*, 30 de junho de 1977.
- “Mangueira na finalíssima”, *Última Hora*, 14 de novembro de 1983, p. 2.
- “Mangueira”, *Correio da Manhã*, 5 de fevereiro de 1967, p. 15.
- “Meio século de tradição na Glória”, *Tribuna da Imprensa*, 29 de junho de 2000, p. 6.
- “Michel Simon mata saudades vendo ‘show’ de Clementina”, *Jornal do Brasil*, 21 de julho de 1971.
- “Missa brasileira amanhã na sala Cecília Meireles”, *Correio da Manhã*, 27 de agosto de 1966, p. 10.
- “Missa com Clementina”, *Correio da Manhã*, 11 de junho de 1966, p. 10.
- “Missa do Povo tem Samba e Maracatu”, *Correio da Manhã*, 26 de agosto de 1966, p. 8.
- “Mudando de conversa”, *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1968.
- “Museu da Imagem e do Som pode parar por falta de verba”, *Correio da Manhã*, 19 de outubro de 1967, p. 11.
- “Música e popular”, *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1965.
- “Na praia ou no samba, o carinho dos admiradores”, *O Globo*, 6 de fevereiro de 1985.
- “No ato”, *Jornal Uberaba*, 2 de janeiro de 1979, p. 5.
- “No Ato”, *Uberaba*, 16 de janeiro de 1978, p. 5.
- “Noite de samba para WW”, *Correio da Manhã*, 5 de março de 1967, p. 2.
- “Nora, Ciro e Clementina: uma conversa fluente”, *Jornal do Brasil*, 15 de abril de 1968.
- “Noticiário”, *Correio da Manhã*, 3 de abril de 1966, p. 3.
- “Noturnas”, *Correio da Manhã*, 8 de abril de 1966, p. 9.
- “O carnaval na Praça Onze de Junho”, *O Paiz*, 13 de fevereiro de 1934, p. 2.
- “O carnaval por quem o fez”, *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1971.

- “O elaborado e a intuitiva”, *Jornal Opinião*, 1º de julho de 1973, p. 21.
- “O Municipal é de Clementina”, *Folha de S. Paulo*, 3 de agosto de 1983, p. 32.
- “O samba de Clementina e Adoniran”, *Folha de S. Paulo*, 24 de outubro de 1980, p. 36.
- “O samba e seus bambas”, *Jornal Opinião*, 5 de março de 1976, p. 22.
- “O valor da Rosa”, *Correio da Manhã*, 11 de junho de 1967.
- “Os 15 anos de uma dama: Clementina de Jesus”, *Jornal do Brasil*, 25 de julho de 1980.
- “Partem os últimos para Cannes”, *Correio da Manhã*, 14 de maio de 1966, p. 7.
- “Paulinho da Viola tem a música no sangue”, *O Progresso*, 2 de julho de 1979, p. 5.
- “Personalidades sofrem com problemas de saúde”, *Última Hora*, 25 de fevereiro de 1983, p. 8.
- “Pixinguinha homenageia Djalma”, *Correio da Manhã*, 14 de junho de 1968.
- “Pixinguinha volta ao samba tocando saxe e carinhoso”, *Correio da Manhã*, 15 de outubro de 1966, p. 9.
- “Pra quem quiser aprender: partido-alto se improvisa”, *Diário da Noite*, 2 de outubro de 1968, p. 13.
- “Projeto fecha atividades do ano”, *O Fluminense*, 19 de dezembro de 2007.
- “Projeto Pixinguinha na região sul”, *Diário do Paraná*, 14 de setembro de 1979.
- “Projeto quer homenagear Clementina”, *O Estado de S. Paulo*, 14 de novembro de 2001.
- “Rainha vai ter uma festa que é um show”, *Correio da Manhã*, 10 de abril de 1970, p. 13.
- “Réquiem para o Festival de Música Popular Brasileira”, *Diário da Noite*, 10 de dezembro de 1968, p. 8.
- “Riotur homenageia três damas do samba”, *Última Hora*, 9 de fevereiro de 1984, p. 2.
- “Rosa de Ouro tem gravação e volta”, *Correio da Manhã*, 1º de março de 1967, p. 13.
- “Rosa de Ouro vem de abre-ala novo”, *Correio da Manhã*, 3 de março de 1967.
- “Rosa é de Ouro mesmo”, *Correio da Manhã*, 23 de março de 1965, p. 2.
- “Rosa vai agora à Bahia”, *Correio da Manhã*, 24 de março de 1967, p. 2.
- “Samba de Partido Alto”, *Jornal do Brasil*, 9 de dezembro de 1964.
- “Samba e discurso na homenagem ao compositor Donga”, *Correio da Manhã*, 9 de abril de 1969, p. 5.
- “Samba em alerta geral”, *Diário do Paraná*, 1º de março de 1980.
- “Samba em casa que nem sempre é de bamba”, *Última Hora Revista*, 3 de agosto de 1983, p. 5.
- “Samba no Muni”, *O Globo*, 26 de fevereiro de 1983.
- “Samba para Grace e Rainier”, *Correio da Manhã*, 20 de abril de 1966, p. 7.

- “Sambista de 63 anos conta a sua alegria”, *Correio da Manhã*, 27 de março de 1965, p. 8.
- “Sambistas em Bienal são classificados”, *Correio da Manhã*, 21 de maio de 1968, p. 10.
- “São Paulo aplaude a ‘Festa na Praça’”, *O Globo*, 3 de setembro de 1983.
- “Sargentelli continua superlotando a Sucata”, *Jornal de Serviço*, 1º de dezembro de 1970, p. 10.
- “Sargentelli estreia Ziriguidum na Sucata”, *Jornal de Serviço*, 13 de novembro de 1970, p. 12.
- “‘Show’ teve de tudo: Ivon, Chopin e Gal”, *Correio da Manhã*, 20 de junho de 1970, p. 3.
- “Sob o Domínio Absoluto de Momo! Escola de Samba Unidos do Riachuelo”, *Jornal A Noite*, 2 de março de 1935.
- “Sucesso não tem idade”, *Correio da Manhã*, 13 de março de 1965, p. 4.
- “Teatro do Negro faz ato poético contra apartheid”, *Correio da Manhã*, 21 de agosto de 1966.
- “Teatro lança manifesto contra prisão de Isolda”, *Diário Carioca*, 13 de maio de 1965.
- “Tributo à vadiagem”, *O Dia*, 19 de julho de 1994.
- “TV”, *Jornal de Serviço*, 3 de dezembro de 1970, p. 15.
- “Uma campanha em etapas”, *Jornal do Brasil*, 27 de julho de 1970.
- “Uma noite para Clementina de Jesus”, *Jornal do Brasil*, 19 de julho de 1971.
- “Vadeia, Clementina, lá no João Caetano”, *O Globo*, 2 de agosto de 1986.
- “Vadeia, Quelé”, *Jornal do Brasil*, 18 de novembro de 1999.
- “Velha Guarda faz show para Tuca”, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1968, p. 8.
- “Vitalidade e tradição juntas no palco”, *Última Hora*, 20 de março de 1979, p. 4.
- “Zicartola muda de dono e samba perde suas noites para o xaxado de Jackson”, *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1965.
- “Zicartola reabre com show”, *Jornal do Brasil*, 10 de novembro de 1964.
- “Ziriguidum”, *Jornal de Serviço*, 8 de dezembro de 1969.
- “Ziriguidum”, *Jornal de Serviço*, 8 de dezembro de 1969.
- ADÁRIO, Paulo. “A mãe dos mistérios”, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1989.
- AFLALO, Armando. “Samba desce ao porão no caminho de Dacar”, *Jornal do Brasil*, 4 de abril de 1966.
- ALVAREZ, Gloria. “O Canto Alegre da velha dama negra”, *Revista Desfile*, 23 de dezembro de 1979.
- ALVES, Vander de Castro. “Os mais belos versos da MPB”, *Correio de Araxá*, 3 de junho de 1978.

ANTÔNIO, João. “A semente da Rosa”, *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1965.

ANTÔNIO, João. “Glória a Turíbio em Paris”, *Jornal do Brasil*, 6 de junho de 1966.

BAHIANA, Ana Maria. “Altos Partidos, Um show de Clementina e Xangô da Mangueira”, *O Globo*, 21 de março de 1979.

BAHIANA, Ana Maria. “Quatro solos femininos”, *Jornal Opinião*, 30 de abril de 1976.

BARROS, Teresa. “Um francês chamado Brasil”, *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 1967.

BEATRIZ, Sonia. “Todos amam esta voz”, *Correio da Manhã*, 16 de março de 1970, p. 4.

BEUTTENMULLER, Alberto. “Clementina 80 anos. Hora de passar a coroa”, *Jornal do Brasil*, 5 de fevereiro de 1980.

BITTENCOURT, Sérgio. “Bom dia, Rio”, *Correio da Manhã*, 1º de dezembro de 1964, p. 3.

BITTENCOURT, Sérgio. “Hoje, a gente começa”, *Diário do Paraná*, 25 de outubro de 1970, p. 5.

BITTENCOURT, Sérgio. “Hoje, a gente começa”, *Diário do Paraná*, 25 de outubro de 1970, p. 6.

BITTENCOURT, Sérgio. “Quem é, hoje, Clementina de Jesus”, *Última Hora*, 11 de janeiro de 1978.

BOMFIM, Luiz Carlos. “Brasil manda para a África samba de sinhô a Vinícius”, *Correio da Manhã*, 30 de março de 1966, p. 8.

BRAGA, Rubem, “O Rio se diverte”, *Jornal do Brasil*, 23 de maio de 1965.

BRASIL, Ubiratan. “Testemunhos gráficos de Elifas Andreato”, *O Estado de S. Paulo*, 14 de setembro de 2010.

CABALLERO, Mara. “A noite de Clementina, uma artista do povo pede passagem por entre as luzes do Municipal”, *Jornal do Brasil*, 31 de julho de 1983.

CABALLERO, Mara. “Clementina de Jesus e Xangô da Mangueira, essa nobreza toda”, *Jornal do Brasil*, 16 de março de 1979.

CABALLERO, Mara. “Clementina toda emoção, o Municipal ovacionou a grande dama do samba”, *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 1983, p. 2.

CABRAL, Sérgio. “De Bach a Pixinguinha”, *Diário Carioca*, 14 de janeiro de 1965, p. 7.

CAMPOS, Gilse. “Martinho, da vila e do partido alto”, *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1969.

CANCIO, Mario. “1º Festival Internacional de Artes Negras”, *Diário de Pernambuco*, 19 de abril de 1966.

- CARVALHO, Ilmar. “Clementina: a bela face negra da cultura”, *Jornal do Comércio*, 3 e 4 de agosto de 1997.
- CARVALHO, Ilmar. “Clementina, cadê você?”, *Correio da Manhã*, 17 de junho de 1970, p. 3.
- CARVALHO, Ilmar. “Todos estão ajudando a Casa dos Artistas. Hoje é a vez da MPB”, *Correio da Manhã*, 19 de junho de 1970, p. 8.
- CEZIMBRA, Marcia; MOREIRA, Darcy. “Clementina de Jesus acelera o ritmo para o rock. E teme ‘morrer de rir’”, *O Globo*, 30 de novembro de 1984, p. 11.
- CHAVES, Sandra. “Tamborins e Guitarras”, *Jornal do Brasil*, 30 de novembro de 1984.
- CHRYÓSOTOMO, Antonio. “A bênção, Quelé, na Sala Funarte”, *O Globo*, 16 de julho de 1980, p. 2.
- CONFETE, Rubem. “Clementina e Mocinha, natal de samba e tradição”, *Tribuna da Imprensa*, 22 de dezembro de 1978.
- CONFETE, Rubem. “Minha nobre senhora Clementina de Jesus”, *Tribuna da Imprensa*, 12 de novembro de 1979.
- COSTA, Adão. “Clementina quase atinge a perfeição”, *Última Hora*, 17 de outubro de 1979, p. 5.
- COSTA, Haroldo. “Mudando de conversa”, coluna Música Popular, *Diário de Notícias*, 28 de junho de 1968.
- COSTA, Maria Ignez Correa da. “Pixinguinha, Donga e João da Baiana: três cavaleiros chapéu na mão”, *Jornal do Brasil*, 23 de abril de 1968.
- CUNHA, LISYANNE. “Superplá”, *Correio da Manhã*, 17 de abril de 1971, p. 5.
- DIAS, Mauro. “CD resgata primórdios de Clementina”, *O Estado de S. Paulo*, 14 de setembro de 1993.
- DIAS, Mauro. “Livro reconta a história de Clementina de Jesus”, *O Estado de S. Paulo*, 7 de fevereiro de 2002.
- DUTRA, Maria Helena. “Quilombo comemora a abolição”, *Jornal do Brasil*, 12 de maio de 1978, p. 5.
- ECO, Mister. “Clementina é uma graça no barzinho do Nanái”, *Diário Carioca*, 24 de agosto de 1965.
- ELIAS, Jorge. “Boêmios tristes cantam samba do adeus ao Capela”, *Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1969, p. 18.
- ENEIDA. “O Festival de Três Rios”, *Diário de Notícias*, 15 de janeiro de 1969, p. 3.
- FEIJÓ, Atenéia. “Clementina, cadê você?”, *Jornal do Brasil*, 14 de setembro de 1966.
- FERREIRA, Mauro. “O mais alto partido”, *O Dia*, 20 de janeiro de 1998.
- FERREIRA, Moli. “Pra você ficar sabendo”, *Correio da Manhã*, 26 de abril de 1971, p. 10.

- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Dois Concertos”, *Correio da Manhã*, 30 de agosto de 1966, p. 2.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Handel & O Messias”, *Correio da Manhã*, 25 de agosto de 1966, p. 2.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Rosa de Ouro”, *Correio da Manhã*, 27 de março de 1965, p. 4.
- FRANÇA, Jamari. “Matriz cultural do planeta”, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1989.
- FREITAS, José Itamar de. “A fama começa aos 60”, *Revista Fatos e Fotos*, 26 de dezembro de 1964. p. 11.
- FREITAS JR., Osmar. “As cestas de Natal da tevê brasileira”, *República*, 7 de dezembro de 1979, p. 11.
- FREITAS JR, Osmar. “Clementina, pronta pra outra”, *República*, 27 de setembro de 1979.
- FREITAS JR., Osmar. “Da Mutualité ao Cabaré”, *República*, 2 de novembro de 1979.
- G., George. “Da Cabeça aos Pés. Vamos falar de Mulheres”, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1965, p. 3.
- GIFFONI, Carlos. “Exposição de Lan reabre o MIS”, *Tribuna da Imprensa*, 16 de fevereiro de 2004, p. 2.
- GOES, Tania. “Público jovem é grande alegria”, *Correio da Manhã*, 6 de janeiro de 1971, p. 2.
- GRÜNEWALD, José Lino, “Canção e cultura”, *Correio da Manhã*, 18 de outubro de 1970.
- GRÜNEWALD, José Lino, “Foi um Rio”, *Correio da Manhã*, 10 de março de 1970, p. 5.
- GRÜNEWALD, José Lino. “Relançamentos preservam voz rara de Clementina”, *Folha de S.Paulo*, 30 de julho de 1989, p. E3.
- GUENNES, Eduardo. “Uma estética nascendo”, *Diário Carioca*, 20 de abril de 1965, p. 6-7.
- HEMEROTECA II
- HUNGRIA, Júlio. “Bienal, o gol no final”, *Jornal do Brasil*, 25 de maio de 1971.
- JAFÁ, Van. “Lançamento: João, Amor & Maria”, *Correio da Manhã*, 17 de maio de 1966, p. 2.
- JR. J. Muniz. “Toda Garra de Clementina e Adoniran”, *Cidade de Santos*, 24 de maio de 1980.
- KUCK, Marisa, “Clementina, como é você?”, *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1969, p. 3.
- LAMARE, Germare de. “Quase que estes só vão até a Urca”, *Correio da Manhã*, 4 de maio de 1971, p. 7.

- LISBOA, Salete. “No samba me criei”, *Última Hora Revista*, 10 de novembro de 1983, p. 5.
- LISBOA, Salete. “Uma justa festa para a velha dama”, *Última Hora Revista*, 8 de fevereiro de 1984, p. 1.
- LOUREIRO, Mônica. “Para rir com classe”, *Tribuna da Imprensa*, 22 de abril de 2002.
- MACHADO, Ney. “O Mito Clementina”, *Diário de Notícias*, 25 de julho de 1965, p. 2.
- MACHADO, Ney. “Show de milhões”, coluna Noite & Dia, *Diário de Notícias*, 7 de abril de 1968, p. 8.
- MARTINO, Telmo. “Preferência Popular”, *República*, 27 de setembro de 1979, p. 11.
- MARTINO, Telmo. “Samba interrompido”, *República*, 4 de dezembro de 1979, p. 12.
- MARTINS, Eduardo. “Clementina, de Jesus”, *O Estado de S. Paulo*, 21 de julho de 1987, p. 3.
- MASSARANI, Renzo. “A conduta dos cinco crioulos”, *Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1967.
- MASSARANI, Renzo. “Concerto para recordar”, *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1964.
- MAURÍCIO, Jayme. “Brasil no Festival de Artes Negras”, *Correio da Manhã*, 30 de janeiro de 1966, p. 2.
- MAURÍCIO, João. “Na Madrugada – Élton Medeiros e Paulinho da Viola”, *Correio da Manhã*, 4 de setembro de 1966, p. 5.
- MÁXIMO, João. “A grande voz da negritude”, *O Globo*, 28 de janeiro de 2001.
- MELLO, Zuza Homem de. “A justa corte a Clementina, rainha do canto”, *O Estado de S. Paulo*, 10 de outubro de 1979.
- MELLO, Zuza Homem de. “Clementina, na pureza do seu canto popular”, *O Estado de S. Paulo*, 25 de outubro de 1979.
- MENDES, Oswaldo. “Clementina de Jesus”, *Última Hora*, 17 de dezembro de 1972, p. 21.
- MICHELS, Carmen. “Brasil brilha em Berlim”, *Diário do Paraná*, 11 de julho de 1979, p. 8.
- MIRANDA, Carlos Alfredo Macedo. “O samba da segunda-feira”, *Jornal do Brasil*, 7 e 8 de novembro de 1971.
- MONTERRI. “Roteiro Noturno”, *Diário da Noite*, 15 de setembro de 1969.
- MORO, Maria Teresa Dal. “A crise de diálogo”, *Última Hora*, 27 de setembro de 1983, p. 5.
- MOTTA, Nelson. “Clementina, a mãe do samba”, *O Globo*, 29 de novembro de 1975, p. 33.

MOURA, Roberto. “Corda solta”, *Tribuna da Imprensa*, 6 de julho de 1973.

NAGLE, Leda. “Clementina de Jesus”, *Diário do Paraná*, 10 de outubro de 1979.

NONATO, Antonio José, “Clementina e seu pé”, *Correio da Manhã*, 21 de fevereiro de 1970.

NONATO, José Antônio. “Gente muito especial”, *Correio da Manhã*, 6 de abril de 1971, p. 7.

NUNES, Adilson. “Nos palcos, Clementina a grande dama do samba”, *Folha de S. Paulo*, 19 de novembro de 1980. p. 27.

PEDROSO, João Carlos. “Clementina, cadê você? está no livro”, *O Globo*, 8 de fevereiro de 1988, p. 6.

PIMENTEL, Luís. “Clementina”, *O Pasquim*, 23 de julho de 2002, p. 6.

PIMENTEL, Luís. “Clementina de Jesus, feita pra vadiar”, *O Pasquim*, junho de 2003.

PIRES, José Maria. “O samba está na rua”, *Diário do Paraná*, 19 de maio de 1977, p. 7.

PORTELLA, Juvenal. “A rosa número 2 é de ouro”, coluna Discos Populares, *Jornal do Brasil*, 25 de maio de 1967.

PORTELLA, Juvenal. “A voz eterna e o violão mineiro”, coluna Discos Populares, *Jornal do Brasil*, 10 de janeiro de 1968.

PORTELLA, Juvenal. “Clementina no disco mais sério do ano”, coluna Discos Populares, *Jornal do Brasil*, 17 de agosto de 1966.

PORTELLA, Juvenal. “Gente antiga e gente mais nova”, coluna Discos Populares, *Jornal do Brasil*, 3 de maio de 1968.

PORTELLA, Juvenal e IVAN, Mauro. “Rosa de Ouro é samba puro”, *Jornal do Brasil*, 24 de março de 1965, p. 5.

PRADO, Zélia. “A bênção, Clementina”, *Folha de S. Paulo*, 6 de fevereiro de 1983. p. 3.

RANULPHO, Waldinar. “Jamelão não vai cantar na festa da sua escola.” Última Hora Revista, 9 de novembro de 1983, p. 9.

RIBEIRO, Thaís. “A Glória pede socorro”, *Tribuna da Imprensa*, 18 de março de 2006, p. 8.

RODRIGUES, Fábio. “O elo perdido”, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1989.

RODRIGUES, Lauro. “Mudando de conversa”, *Diário de Notícias*, 29 de março de 1968.

RODRIGUES, Neiva. “Pelé superastro”, Última Hora Revista, 13 de janeiro de 1984, p. 1.

SÁ, Carlos Luiz. “Cataguases: o grand finale”, *Correio da Manhã*, 27 de julho de 1970.

SALEM, Helena. “‘Negrura cristalina’, a noite de homenagem a Clementina no Municipal”, *O Globo*, 3 de agosto de 1983.

- SALLES, Iza Barreto de. “A cobra mágica e o curió negro”, *Diário de Notícias*, 20 de julho de 1969.
- SANCHES, Pedro Alexandre. “Canto encurta distância entre sambas de SP e RJ”, *Folha de S.Paulo*, 7 de setembro de 2003.
- SANCHES, Pedro Alexandre. “Clementina sai em CD para poucos”, *Folha de S.Paulo*, 7 de fevereiro de 2001.
- SANCHES, Pedro Alexandre. “Herdeiras de Clementina?”, *Folha de S.Paulo*, 7 de maio de 2002, p. E1.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Essa velha senhora. As aventuras de Clementina aos 78 anos, doente e cansada em suas batalhas pela madrugada”, *Veja*, 15 de agosto de 1979, p. 61.
- SEGUNDO, Jorge. “Clementina, mais um disco, mais uma festa”, *O Globo*, 17 de abril de 1976, p. 23.
- SILVEIRA, Emilia. “Paixão Geraes”, *Diário do Paraná*, 22 de dezembro de 1976, p. 1.
- SOARES, Dirceu. “Uma redoma para santa Clementina”, *Folha de S.Paulo*, 29 de novembro de 1978.
- SOUZA, Tárík de. “O incandescente material primitivo”, *Jornal Opinião*, 24 de junho de 1974, p. 16.
- SOUZA, Tárík de. “Todas as honras do samba para Clementina”, *República*, 21 de setembro de 1979, p. 14.
- SOUZA, Tárík. “A iluminada Clementina”, *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1980, p. 7.
- TAVARES, Maurício. “Clementina de Jesus, o samba em rendas brancas”, *Jornal do Brasil*, 6 de fevereiro de 1973.
- TÁVOLA, Artur da. “O Brasil real de Clementina e Jota Efegê”, *O Globo*, 13 de fevereiro de 1980.
- TAYLOR, Daniel. “Altos partidos: Clementina e Xangô”, *O Dia*, 18 de março de 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. “Clementina de Jesus, a arte do povo infestada de parasitas”, *Jornal do Brasil*, 13 de abril de 1976, p. 2.
- TINHORÃO, José Ramos. “‘Clementina’ é uma festa onde se eleva uma voz que canta para a eternidade”. *Jornal do Brasil*, 29 de setembro de 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. “Uma rosa que vale ouro”, *Diário Carioca*, 24 de março de 1965, p. 6.
- XAVIER, Luis Augusto. “A força de Clara”, *Diário do Paraná*, 12 de novembro de 1977, p. 10.
- XAVIER, Luiz Augusto. “A geração ‘chesse-salada’ descobre a música brasileira”, *Diário do Paraná*, 26 de agosto de 1977, p. 1.

XAVIER, Luiz Augusto. “Geraes”, *Diário do Paraná*, 27 de janeiro de 1976, p. 2.
XAVIER, Luiz Augusto. “Carlos Cachça, um velho estreante”, *Diário do Paraná*, 19 de agosto de 1976, p. 2.
XAVIER, Luiz Augusto. “Música Popular”, *Diário do Paraná*, 9 de setembro de 1973, p. 2.

VÍDEOS

VOX POPULI. Convidada Clementina de Jesus. Direção: Paulo Roberto Leandro. TV Cultura. 1979.
CLEMENTINA de Jesus. Direção: A.C. Rebesco. TV Cultura, 1973. Ensaio.
PROJETO Pixinguinha Especial. Direção: Alcino Diniz. TVE, 1983. Show.
O JONGO no Sudeste. Direção: Andréa Falcão. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Iphan e Minc, 2013.
MISTÉRIO do samba. Direção: Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Vídeo Filmes, 2009. Documentário.
NOITADA de Samba. Direção: Cely Leal. Singra Produções, 2010.
CLEMENTINA, Pequena antologia da MPB. TVE, 1975.
VELHA guarda da Mangueira. Direção: Darcy Burger. Som Livre, 2005. Documentário.
ENSAIO Cartola. TV Cultura, 1974.
VELHA guarda da Portela. Direção: Fernando Faro. TV Cultura, 1975. Ensaio.
XANGÔ da Mangueira. Direção: Fernando Faro. TV Cultura, 1976. Ensaio.
FALA Mangueira! Direção: Frederico Confalonieri. Produção independente, 1981. Documentário.
BENGUELÊ. Direção: Helena Martinho da Rocha. Produção independente, 2006.
RESGATE das velhas guardas. Direção: José Ramos Tinhorão. TV Brasil. Ensaio.
CARTOLA, música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Europa Filmes, 2006. Documentário.
RAINHA Quelé. Direção: Sérgio Prata. TVE, 1975. Documentário.
SAMBA. Direção: Theresa Jessouroun. Original Vídeo, 2001. Documentário.
TURMA DO ESTÁCIO, gravação independente. Entrevista e ensaio.
SHOW Clementina de Jesus e Nelson Cavaquinho. TV Cultura, 1982. Show.
BARRACÃO – Um olhar carnavalesco. Direção: Waldir Xavier. Produção independente, 2009. Documentário.
RAINHA Quelé, Clementina de Jesus. Direção: Werinton Kermes. Gravação independente, 2011. Documentário.

ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção independente, 1988. Documentário.
MILTON Nascimento – De volta ao paraíso, 1977. Documentário. Disponível em:
<www.youtube.com/watch?v=jkmIindIvgo>.

INTERNET

Acervo Hermínio Bello de Carvalho. Disponível em: <<http://www.acervohbc.com.br/>>. Acesso em: 2011 a 2016.
Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 2011 a 2016.
Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/acer-vo/musica>>. Acesso em: 2015 a 2016.
Portal das artes. Acervo digitalizado da Sala Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/category/musica>>. Acesso em: 2011 a 2016.
Portal do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conPatrimonioE.jsf>>. Acesso em: 2016.
Programa TV Brasil, *De Lá Pra Cá, Clementina de Jesus*. Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/delapracavideos2011/#videoYT>>. Acesso em: jul./nov. de 2011.
Programa TV Brasil, *De Lá Pra Cá, João Nogueira*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LcgJ8U9R0Lc&list=PL6B07C5C9A0DD1BE9&index=36>>. Acesso em: jul./nov. de 2011.
Programa TV Brasil, *De Lá Pra Cá, Zé Kéti*. Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/delapracavideos2011/#videoYT>>. Acesso em: jul./nov. de 2011.
Samba e choro. Agenda e notícias sobre samba e choro. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/>>. Acesso em: 2016.

ENTREVISTAS

BAIANA, João da. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som. Depoimento para posteridade [24 de ago. de 1966]. Rio de Janeiro.
CABRAL, Mário. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [28 de fev. de 1967]. Rio de Janeiro.
CACHAÇA, Carlos. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [3 de jul. de 1987]. Rio de Janeiro.

IMPÉRIO, Aniceto do. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [23 de jul. de 1987]. Rio de Janeiro.

JESUS, Clementina de. Depoimentos para posteridade. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [25 de set. de 1967].

JESUS, Clementina de. Entrevista concedida ao acervo do jornalista cultural Aramis Millarch [1977]. Rio de Janeiro.

JESUS, Vera Lúcia de. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [16 de jul. de 1987]. Rio de Janeiro.

MEDEIROS, Elton. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [1987]. Rio de Janeiro.

NEUMA, Dona. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [3 de jul. de 1987]. Rio de Janeiro.

ZICA, Dona. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som [1987]. Rio de Janeiro.

FONTES ENTREVISTADAS

Alceu Valença, Aluizio Falcão, Antônio Carlos Fester, Ataulpho Alves Júnior, Barão do Pandeiro, Beth Carvalho, Bira de Jesus, Caetano Veloso, Carlinhos Pandeiro de Ouro, Carlinhos Vergueiro, Cely Leal, Cristina Buarque, Dilma Dantas, Dona Be-ralda, Eduardo Granja Coutinho, Elifas Andreato, Elton Medeiros, Fernando Faro, Gisa Nogueira, Hermínio Bello de Carvalho, Heron Coelho, Ivan Milanez, Jorge Coutinho, José Ramos Tinhorão, Leonardo Castilho, Luís Sérgio Bilheri, Marcus Vinícius de Andrade, Martinho da Vila, Maximilian do Valle Zieglmuller, Milton Nascimento, Monica Salmaso, Naná Vasconcelos, Nelson Sargento, Oscar Cáceres, Osvaldinho da Cuíca, Papete Viana, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Sérgio Cabral, Tetê Espíndola, Turíbio Santos, Umberto Ramos, Walter Firmo, Werinton Kermes.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abelardo da Bolinha 59
Adriano, Serafim 232
Agostini, Eugênio 75, 76, 78
Ailey, Alvin 130
Alaya, Walmir 79
Albin, Ricardo Cravo 55, 56, 168, 182, 183,
190, 200, 206, 230, 311
Albino Pé Grande, *ver* Silva, Albino Correa
Bastos da
Alcântara, Pedro de 35
Alcides da Portela, *ver* Lopes, Alcides Dias
Alcides da Portela, *ver* Lopes, Alcides
Alcione *ver* Nazareth, Alcione Dias
Alfredo Português 96, 166
Almeida, Araci de 57, 65, 76, 151, 165, 305, 307
Almeida, Hilária Batista de (Tia Ciata) 54, 55,
56, 80, 101, 103, 115, 174, 301
Almirante, *ver* Domingues, Henrique Foréis
Alphonsus, Luiz, *ver* Guimaraens, Luiz
Alphonsus de
Álvaro Miranda (Alvinho) 57, 98
Alves Junior, Ataulfo 169
Alves Pinto, Ziraldo (Ziraldo) 272
Alves, Adelzon 212
Alves, Ataulfo 80, 128, 131, 169, 170, 171, 182,
245
Alves, Francisco 100, 101, 305
Alves, Rodrigues 34
Alvinho Cinquenta e Sete, *ver* Ribeiro, Álvaro
Miranda
Alvinho, *ver* Ribeiro, Álvaro Miranda
Amaral, Odete 188, 191, 230, 309
Amélia Rezadeira, *ver* Santos, Amélia Laura
de Jesus dos
Américo, Luiz, *ver* Lisboa Junior, Luiz
Américo
Amorim, Jair 226
Andrade, Carlos Drummond de 151
Andrade, Marcus Vinícius de 16, 18, 19, 20,
29, 275, 276, 278, 316
Andrade, Mário de 10, 94, 143, 177, 179
Andreato, Elifas 157, 259
Aniceto do Império, *ver* Silva Júnior, Aniceto
de Menezes e
Anna Letycia, *ver* Quadros, Anna Letycia
Antero, Tibúrcio 274, 316
Antonacci, Maria Antonieta 124
Antônio Caetano, *ver* Caetano, Antônio da
Silva
Aparecida, *ver* Martins, Maria Aparecida
Aquino, João de 73, 251
Araci Cortes, *ver* Espíndola, Zilda de Carva-
lho
Aragão, Renato (Didi Mocó) 246
Aragão, Tereza 141, 163, 308
Araújo Neto, Torquato Pereira de (Torquato
Neto)
Araújo, Alceu Maynard de 228
Araújo, Amélia Silvana de (Tia Amélia) 174
Araújo, Guilherme 134
Araújo, Mozart de 119, 127, 128
Arcoverde, Waldir Mendes 254
Arena, Jorge 142, 164, 178
Argemiro, *ver* Patrocínio, Argemiro
Armstrong, Louis 83, 248
Assis, Machado de 35, 161
Assis, Vidal 297
Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de 143
Babo, Lamartine 94, 97, 147
Baiaço, *ver* Vasques, Oswaldo Caetano

- Baianinho, *ver* Santos, Eládio Gomes dos
- Balalaica, *ver* Fortunato, José de Araújo
- Baltar, Mariana 299
- Baptista, Wilson 164, 167, 171, 182, 190, 309
- Barão do Pandeiro 176, 322, 325
- Barbosa, Adoniran 256, 257, 261, 262, 271, 273, 315
- Barbosa, Maria 37, 38, 80
- Barboza, Marília Trindade 43, 46, 76
- Barcelos, Alcebiades Maia (Bide) 56
- Barcelos, Rubem (Mano Rubens) 149, 148
- Barreto, Bruno 297
- Barro, Osvaldo (Osvaldinho da Cuíca) 18, 265, 276, 277, 278, 285
- Barros, Raul de 128
- Barroso, Ari 183
- Bastos, Guilherme Corrêa (Mil e Seiscentos) 59
- Batista, Francisco 93
- Bayer, Leonides 210, 213, 229, 263
- Beck, Jeff 244
- Beijoca, *ver* Garcia, Sergio da Silva
- Bendelack, Wendell 297
- Beth Carvalho, *ver* Carvalho, Elizabeth Santos Leal de
- Bide, *ver* Barcelos, Alcebiades Maia
- Bilheri, Luís Sérgio 192, 309
- Binha (Exporta Samba) 272
- Bira, *ver* Silva, Ubirajara Corrêa da
- Bisou, Badu 289, 318
- Bittencourt , Jacob Pick (Jacob do Bandolim) 82, 92, 93, 95, 118, 168
- Bittencourt, Sérgio 249
- Blake, Eubie 73
- Blanc, Aldir 202, 232, 233, 239
- Blanco, Billy 142, 182
- Blesh, Rudi 73
- Boal, Augusto 91
- Bonfim, Maria Genoveva do (Maria Nenén) 46, 48, 55, 80, 176
- Borba, Emília Savana da Silva (Emilinha Borba) 283
- Bornay, Clóvis 213
- Bosco, João 153, 198, 232, 233, 240, 243, 244, 245, 248, 253, 256, 262, 285, 291, 313
- Braga, Carlos Alberto Ferreira (João de Barro ou Braguinha) 93, 98
- Braga, Roberto Carlos (Roberto Carlos) 110, 163, 245, 264, 283, 289
- Braguinha, *ver* Braga, Carlos Alberto Ferreira
- Branco, Humberto de Alencar Castelo 83, 162, 168
- Brancura, *ver* Fernandes, Silvío
- Brandão, Nestor 145
- Brando, Marlon 134
- Brites, Enéias 211
- Brito, Guilherme de 96
- Brito, Henrique 57, 98
- Bubu da Portela 142, 149
- Burgos, Maria da Graça Costa Penna (Gal Costa) 200, 257
- Cabo Laurindo, *ver* Cabo, Wilson de
- Cabo, Wilson de (Cabo Laurindo) 167
- Cabral, Mário 98, 99, 134, 182
- Cabral, Sérgio 92, 96, 99, 112, 116, 117, 123, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 163, 165, 182, 206, 241, 245, 247, 250, 283, 291, 308, 311, 313, 322
- Cáceres, Oscar 79, 80, 83, 87, 92, 200
- Caetano Viana, Djavan (Djavan) 228, 244
- Caetano, Antônio da Silva (Antônio Caetano) 45, 46, 146
- Caetano, Pedro 170
- Camafêu de Oxóssi, *ver* Conceição, Ápio
- Patrocínio da
- Caminha, Antônio 66
- Campolino, Nilton 249
- Candeia Filho, Antônio (Candeia) 161, 196, 198, 230, 246, 250, 251, 252, 253, 256, 260, 272, 313
- Canhoto, *ver* Tramontano, Waldir Frederico
- Caninha, *ver* Moraes, José Luiz de
- Carambita, Antônio 25
- Carbatti, Ana 297, 298
- Cardoso, Elizeth (A Divina) 94, 96, 101, 115, 118, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 151, 165, 168, 169, 178, 192, 200, 205, 206, 211, 225, 243, 282, 283, 307, 310, 316
- Cardoso, Joaquim 170
- Cardoso, Silvio Túlio 150
- Carlos Cachça, *ver* Castro, Carlos Moreira de
- Carneiro, Catarina Maria de França (Cátia de França) 273

- Carneiro, Edison 41, 124, 125, 126, 127, 197
(Bibliografia: 330)
- Cartola, *ver* Oliveira, Angenor de
- Carvalho, Délcio de 257
- Carvalho, Elizabeth Santos Leal de (Beth Carvalho) 157, 201, 210, 216, 224, 225, 243, 277, 282, 285, 288, 316
- Carvalho, Eustórgio de (Mister Eco) 111
- Carvalho, Eustórgio de 111
- Carvalho, Hermínio Bello de 9, 10, 11, 12, 55, 56, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 128, 130, 131, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 196, 197, 198, 200, 202, 206, 214, 216, 219, 220, 221, 223, 227, 234, 240, 243, 244, 247, 250, 252, 253, 254, 256, 259, 264, 271, 272, 281, 283, 285, 286, 289, 291, 292, 296, 299, 306, 307, 308, 311, 314, 316, 320, 321, 325
- Carvalho, Ilmar 182, 197, 198
- Carvalho, Nilze 299
- Cascudo, Luís da Câmara 124
- Casquinha, *ver* Trepte, Otto Enrique
- Castilho, Leonardo (Léo Castilho) 9, 11, 77, 241 9, 11, 77, 241
- Castro, Carlos Moreira de (Carlos Cachaça) 42, 59, 64, 65, 79, 80, 94, 96, 102, 188, 189, 191, 198, 210, 230, 231, 232, 233, 240, 304, 309, 312
- Cátia de França, *ver* Carneiro, Catarina Maria de França
- Catoni da Portela 230, 258, 261
- Caymmi, Danilo 201
- Caymmi, Dinahir Tostes (Nana Caymmi) 201, 243, 244
- Caymmi, Dorival 168, 203, 219, 220, 221, 223, 224, 272
- Cearnense, Catulo da Paixão 35
- Chalar da Silva, Taiguara, *ver* Taiguara 203
- Chaplin, Charles 134
- Charlup Boere Salim, Wanderléa (Wanderléa) 163
- Chateaubriand, Francisco de Assis 111
- Chica da Canjica 101
- Chica da Silva, *ver* Oliveira, Francisca da Silva
- Chico Antônio, *ver* Moreira, Francisco Antônio
- Chico Buarque, *ver* Hollanda, Francisco Buarque de
- Chico de Assis 182
- Chico Maranhão, *ver* Viveiros Filho, Francisco Fuzzetti de
- Chico Triste, *ver* Francisco Pereira Silva
- Chiquinha Gonzaga, *ver* Gonzaga, Francisca Edwiges Neves
- Cirilo, Ivo 77
- Clark, Lygia 218
- Claudino, Marcelino José 59
- Clemente, Wilson 262
- Coelho, Heron 295, 297, 320
- Cole, Nat King 172
- Conceição, Ápio Patrocínio da (Camafeu de Oxóssi) 129
- Conceição, José Maria Pereira da 125
- Constança, Perciliana Maria (Tia Perciliana) 174
- Cony, Carlos Heitor 192
- Corrêa, Djalma 275
- Corrêa, José Celso Martinez (Zé Celso) 118
- Costa, Alaíde 250
- Costa, Ana 299
- Costa, Armando 91
- Costa, Carmen 285
- Costa, Haroldo 74, 128, 134, 135, 202
- Costa, Jair Araújo da (Jair do Cavaquinho) 94, 95, 96, 111, 112, 119, 130, 162, 166, 296, 297, 308, 319
- Costa, Jilcária Cruz (Tia Doca) 19, 275, 276, 277, 316
- Costa, José Gomes da (Zé Espinguela) 59, 146, 175
- Costa, José Gomes da (Zé Spinelli, José Espinguela ou Zé Espinguela) 59, 146, 175
- Costa, Waldemar S. 37
- Costa, Yvone Lara da (Dona Ivone Lara) 18, 210, 227, 248, 256, 257, 262, 271, 285, 286, 297
- Coutinho, Jorge 209, 210, 213, 229, 263, 310
- Coutinho, Serpa 272
- Coutinho, Setembrino 240

- Cristina Buarque, *ver* Hollanda, Maria Cristina Buarque de 256, 262, 274, 277, 315
- Curi, Alberto 192
- Dalton, Ary 142
- Dalva de Oliveira, *ver* Oliveira, Vicentina de Paula 36, 206, 214
- Damasceno, Jodacil 93
- Damásio Filho 93
- Dantas, Dilma 297
- Dantas, Raymundo de Souza 124, 125, 126, 127, 151
- Daúde, *ver* Dutilleux, Maria Waldelurdes Costa de Santana 299
- Delford, Jovelina Farias (Jovelina Pérola Negra) 277
- Dias, Aluísio 96, 211
- Dias, Elói Antero (Mano Elói) 65
- Didi Mocó, *ver* Aragão, Renato
- Diniz, André 216, 251
- Diniz, Hildmar (Monarco) 251, 277
- Dino Sete Cordas, *ver* Silva, Horondino José
- Divina, A, *ver* Cardoso, Elizeth
- Djanira, *ver* Silva, Djanira da Motta e
- Djavan, *ver* Caetano Viana, Djavan
- Domingues, Henrique Foréis (Almirante) 57, 97, 98, 305
- Dona Amélia, *ver* Santos, Amélia Laura de Jesus dos
- Dona Doroteia 46
- Dona Esther, *ver* Rodrigues, Esther Maria
- Dona Ivone Lara, *ver* Costa, Yvonne Lara da
- Dona Menina, *ver* Oliveira, Clotilde de
- Dona Nenén 46, 48, 55, 80, 176
- Dona Neuma, *ver* Silva, Neuma Gonçalves da
- Dona Zica, *ver* Nascimento, Euzébia Silva do
- Donga, *ver* Santos, Ernesto Joaquim Maria dos
- Dornelas, Homero 57, 305
- Duarte, Anselmo 133
- Duarte, Mauro 169, 172, 212, 311
- Dudu Nobre, *ver* Nobre, João Eduardo de Salles
- Dutilleux, Maria Waldelurdes Costa de Santana (Daúde) 299
- Dutra, Altemar 120
- Ellington, Duke 130
- Emilinha Borba, *ver* Borba, Emília Savana da Silva
- Época de Ouro 82, 110, 168
- Erasmus Carlos, *ver* Esteves, Erasmo
- Espíndola, Tetê 281, 285, 316
- Espíndola, Zilda de Carvalho (Araci Cortes) 92, 93, 97, 103, 104, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 169
- Esteves, Erasmo (Erasmus Carlos) 110, 163
- Fabato, Fábio 95
- Fábio, *ver* Rolón, Juan Senon
- Fafá de Belém, *ver* Figueiredo, Maria de Fátima Paglia de 241
- Falcão, Aluísio 16, 18, 29, 275, 276, 316
- Falla, Manuel de 119
- Faria, Betty, *ver* Faria, Elisabeth Maria Silva de
- Faria, César 80, 82, 83, 85, 86, 88, 93, 96, 234, 261
- Faria, Elisabeth Maria Silva de (Betty Faria) 81
- Faria, Paulo César Batista de (Paulinho da Viola) 73, 79, 82, 83, 85, 86, 94, 96, 106, 111, 112, 114, 115, 128, 129, 131, 134, 142, 144, 149, 150, 153, 161, 166, 169, 182, 188, 189, 190, 192, 200, 205, 206, 212, 213, 217, 219, 221, 234, 252, 272, 282, 285, 291, 296, 297, 307, 309, 310, 316, 319
- Faro, Fernando 250, 252, 253, 254, 257, 259, 262, 313, 314
- Fausto, Boris 192
- Fernandes, Sílvio (Brancura) 100
- Ferreira, Abel 244
- Ferreira, Hilário Jovino 54
- Ferreira, Iracema de Sousa (Nora Ney) 169, 170, 171, 172, 309
- Ferreira, Martinho José (Martinho da Vila) 180, 200, 202, 210, 211, 212, 213, 216, 249, 252, 256, 257, 261, 262, 277, 295
- Ferreira, Olivério (Xangô da Mangueira) 202, 210, 240, 249, 253, 265, 284, 285, 287, 291, 296, 313, 317, 319, 320
- Ferretti, Sérgio Figueiredo 47
- Fester, Antonio Carlos Ribeiro 273-274
- Figueiredo, João Batista 251

- Figueiredo, Maria de Fátima Paglia de (Fafá de Belém)
- Figueiredo, Reinaldo Batista (Reinaldo) 272
- Filme, Geraldo 18, 228, 275, 276, 284, 285, 286, 312, 316, 317
- Firmo, Walter 216
- Florence, Jayme Thomás (Meira) 116, 142, 164, 178, 188
- Fonseca, Ademilde 244
- Fontes, Hermes 35
- Fortunato, José de Araújo (Balalaica) 141
- França, Eurico Nogueira 109
- Freire, Paulo 16
- Freitas, Êrico 272
- Freitas, José Itamar de 87
- Frescobaldi, Girolamo 92
- Freyre, Gilberto 29, 127
- Frias, Lena 40, 86, 105, 296, 320
- Frontin, Paulo 56
- Gal Costa, *ver* Burgos, Maria da Graça Costa Penna
- Garcia, Sergio da Silva (Beijoca) 272
- Garcia, Sergio da Silva, *ver* Beijoca 272
- Gaúcho, *ver* Santos, Olavo Manuel dos
- Gaulle, Charles de 135
- Gaya, Lindolpho 151
- Geisel, Ernesto 250
- Geovana, *ver* Gomes, Maria Tereza
- Geraldo Babão 249
- Germano Augusto 167
- Gil, Gilberto 162, 181, 282, 316
- Gilberto, João 79
- Giovana, *ver* Justo, Giovana da Silva
- Glória, Maria da 63, 67
- Godoy, Maria Lúcia 250
- Gomes, Antônio Carlos Bernardes (Mussum) 246, 251
- Gomes, João Ferreira (Jota Efegê) 74, 82, 97, 103, 118, 246
- Gomes, Maria Tereza (Geovana) 205
- Gomes, Ricardo 223
- Gonçalves, José (Zé da Zilda ou Zé com Fome) 65, 94, 99, 142, 149, 175, 198, 231
- Gonçalves, Saturnino 59, 65
- Gonzaga, Francisca Edwiges Neves (Chiquinha Gonzaga) 94, 99
- Gonzaguinha, *ver* Nascimento Júnior, Luiz Gonzaga do
- Gorgulho, Paulo 285
- Goulart, Jorge 190
- Gouveia, Evaldo 226
- Goyzueta, Verónica 270
- Grande Hotelo, *ver* Prata, Sebastião Bernardes de Souza
- Guará 249
- Guedes, João Machado (João da Baiana) 54, 55, 101, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 181, 182, 203, 205, 225, 226, 273, 274, 308, 309, 310, 315
- Guerra-Peixe, César 152, 182
- Guidacci, Jorge 272
- Guimaraens, Luiz Alphonsus de (Luiz Alphonsus) 272
- Guimarães, João Teixeira (João Pernambuco) 174
- Gullar, Ferreira 91, 192
- Hebe Camargo, *ver* Ravagnani, Hebe Maria Monteiro de Camargo
- Heitor dos Prazeres 45, 56, 75, 80, 128, 146, 149, 173, 284, 308
- Henfil, *ver* Souza Filho, Henrique de
- Henrique, Waldemar 220
- Hernandes, Clodovil 270
- Hime, Francis 241, 242
- Hollanda, Maria Christina Buarque de (Cristina Buarque)
- Hollanda, Francisco Buarque de (Chico Buarque) 162, 181, 182, 200, 206, 241, 242, 274, 300
- Hollanda, Heloísa Maria Buarque de (Miúcha) 198
- irmãs Marinho (Olívia, Mary e Norma) 134
- Jacob do Bandolim, *ver* Bittencourt, Jacob Pick
- Jaguarão, *ver* Jardim, Jerônimo Osório Moreira
- Jair do Cavaquinho, *ver* Costa, Jair Araújo da
- Jamelão, *ver* Santos, José Bispo Clementino dos
- Jardim, Jerônimo Osório Moreira (Jaguarão) 256, 258

- Jards Macalé, *ver* Silva, Jards Anet da
 Jesus, Janaína de 217
 Jesus, José Flores de (Zé Kéti) 10, 74, 79, 91,
 94, 96, 161, 162, 192, 210, 245
 Jesus, Olga de, *ver* Silva, Olga Correa Bastos da
 Jesus, Vera de 291, 296, 300, 319
 Joanna, *ver* Nogueira, Maria de Fátima
 Gomes
 João Banana, *ver* Silva, João de Oliveira da
 João Cartolinha 40, 42, 43, 80, 233, 104, 233,
 303, 304
 João da Baiana, *ver* Guedes, João Machado
 João da Gente, *ver* Souza, João Rodrigues de
 João de Barro, *ver* Braga, Carlos Alberto
 Ferreira
 João do Vale 91, 94, 280
 João Gradim, *ver* Oliveira, João de
 João Pernambuco, *ver* Guimarães, João
 Teixeira
 Joãosinho Trinta, *ver* Trinta, João Clemente
 Jorge
 Jobim, Antonio Carlos Brasileiro de Almeida
 (Tom Jobim) 79, 115, 182, 198, 288, 318
 Jongo Trio 201
 Jorge Ben ou Jorge Ben Jor, *ver* Meneses, Jorge
 Duílio Lima
 Jorge Candinho da Mangueira 77
 José (neto de Clementina) 169, 226
 José Espinguela, *ver* Costa, José Gomes da
 Jota Efegê, *ver* Gomes, João Ferreira
 Jovelina Pérola Negra, *ver* Delford, Jovelina
 Farias
 Joyce, *ver* Silveira Moreno, Joyce
 Justo, Giovana da Silva (Giovana) 249
 Juvenal Portella 117, 119, 150, 165, 178, 191
- Kauffmann, Sergio 297
 Kermes, Werinton 244, 296, 320
 Kubistchek, Juscelino 192
- La Niña de los Peines, *ver* Pavón, Pastora
 Laender, Paulo 223
 Lamb, Joseph 73
 Lan, *ver* Rossini, Lanfranco Aldo Ricardo
 Vaselli Cortellini Rossi 74
 Leal, Cély 213
 Leão, Nara 16, 78, 92, 95, 192, 227
- Leite, Luiza Barreto 109
 Leite, Paulo Baptista de Araújo *ver* Santos,
 Paulo Baptista dos
 Léo Castilho, *ver* Castilho, Leonardo
 Lia de Itamaracá, *ver* Nascimento, Maria
 Madalena Correia do
 Lima Jr., Walter 286, 317
 Lima, Arthur Moreira 288
 Lima, Francisco Negrão de 201, 310
 Lima, Paula 297, 299
 Lima, Vital 73
 Lins, Ivan 198, 203, 205, 243, 244, 310
 Lisboa Junior, Luiz Américo (Luiz Américo)
 256, 258
 Lobato, Francisco de Paula Negreiros Saião 59
 Lobianco, Pedro 272
 Lobo, Edu 110, 111, 162, 181, 199
 Lopes, Alcides (Alcides da Portela) 146
 Lopes, Alcides Dias (Alcides da Portela) 146
 Lopes, Nei 27, 48, 154, 155, 156, 176, 249, 252,
 296, 313, 319, 320
 Lorca, Federico García 10, 119, 142
 Loren, Sophia 132, 134, 136
 Lucas, Ernani Diniz (Nani) 272
 Luis Carlos (Projeto Pixinguinha) 272
 Luiz Melodia, *ver* Santos, Luiz Carlos dos
 Luiz, Dickson 278
 Lyra, Carlos 74
- Machado Filho, Aires da Mata 16, 17, 28, 29,
 275
 Machado, Aluísio 210, 211
 Machado, Renato 298
 Mãe Menininha do Gantois, *ver* Nazaré,
 Maria Escolástica da Conceição
 Mãe Olga do Alaketu, *ver* Régis, Olga Fran-
 cisca
 Maestro Nelsinho 142, 175, 177, 188
 Magalhães, Abelardo 250
 Magalhães, Juracy 129
 Magalhães, Sidney (Sidney Magal) 249
 Maggesi, Aloysio 189
 Magno, Pascoal Carlos 151
 Maia, Arthur 300
 Mané Pesado 46, 47, 80
 Mano Elói, *ver* Dias, Elói Antero
 Mano Rubens *ver* Barcelos, Rubem

- Manuelito [Manuelzinho] da Flauta 79, 177, 178
- Marçal, Nilton Delfino 116, 142, 164, 178, 188
- Marcondes, Luiz Antônio Feliciano (Neguinho da Beija-Flor) 279, 287, 317
- Maria Bethânia, *ver* Veloso, Maria Bethânia Viana Teles
- Maria José Gonzaga (Zezé Gonzaga) 243
- Maria Nenén, *ver* Bonfim, Maria Genoveva do
- Maria Odete 246
- Marinho, Luiz 142
- Marlene, *ver* Martino, Vitória Bonaiutti de
- Marques, Eduardo 225
- Martinho da Vila, *ver* Ferreira, Martinho José
- Martino, Vitória Bonaiutti de (Marlene) 206, 283
- Martins, Áurea 299
- Martins, Felisberto 170
- Martins, Maria Aparecida (Aparecida) 230
- Marzo, Cláudio 81
- Massarani, Renzo 86
- Mata, João da 54, 101
- Mattos, Carlos Alberto 287
- Mauro Ivan 119, 165, 182
- Medalha, Marília 182, 201, 245
- Medeiros, Anacleto de 35
- Medeiros, Elton 27, 28, 73, 74, 76, 85, 86, 94, 95, 96, 98, 104, 111, 112, 113, 114, 119, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 142, 150, 153, 155, 161, 162, 165, 166, 172, 182, 192, 198, 213, 230, 234, 291, 297, 307, 308, 309
- Meira *ver* Florence, Jayme Thomás
- Meireles, Cildo 272
- Mello, Maria da Conceição de 169, 280
- Mello, Zuza Homem de 259, 260
- Meneses, Jorge Duílio Lima (Jorge Ben ou Jorge Ben Jor)
- Menezes, Cupertino de 35
- Menezes, Joel (Projeto Pixinguinha) 272
- Menezes, Mello 272
- Menezes, Mendez 272
- Meriti, Serginho 272
- Mess, Arícia 299
- Mestre Fuleiro 284
- Mestre Gato 129
- Mestre Pastinha, *ver* Pastinha, Vicente Ferreira
- Michalski, Yan 109, 112
- Mignone, Francisco 161
- Mil e Seiscentos, *ver* Bastos, Guilherme Corrêa
- Mil e Seiscentos, *ver* Bastos, Guilherme Corrêa
- Milanez, Ivan 248, 300
- Millarch, Aramis 26, 33
- Miller, Sidney 269, 272, 315
- Milz, Thomas 270
- Mina, Felipe, *ver* Sousa, Felipe Neri de
- Mina, Tereza 28, 29, 80, 285, 317
- Miranda, Bernardo 221
- Mister Eco, *ver* Carvalho, Eustórgio de
- Miúcha, *ver* Hollanda, Heloísa Maria Buarque de
- Monarco, *ver* Diniz, Hildmar
- Monte, Marisa 149
- Monteiro, Ciro 10, 169, 170, 171, 182, 191, 192, 200, 202, 245, 309
- Moraes, Eneida de 111
- Moraes, Vinicius de 79, 110, 115, 128, 134, 170, 171, 286
- Morais, José Luiz de (Caninha) 101
- Moreira, Bucy 115
- Moreira, Francisco Antônio (Chico Antônio) 143
- Moreira, Wilson 249, 252
- Morelenbaum, Henrique 282, 283
- Motta, Antônio 221
- Moura, Roberto 222
- Mourão, Fernando Albuquerque 125
- Mukuna, Kazadi Wa 125
- Munanga, Kabengele 125
- Murad, Pedro 297
- Muricy, Andrade 86, 105
- Mussum, *ver* Gomes, Antônio Carlos Bernardes
- Nana Caymmi, *ver* Caymmi, Dinahir Tostes
- Naná Vasconcelos, *ver* Vasconcelos, Juvenal de Holanda
- Nani, *ver* Lucas, Ernani Diniz
- Nascimento Júnior, Luiz Gonzaga do (Gonzaguinha) 202, 241
- Nascimento, Abdias do 150
- Nascimento, Edson Arantes do (Pelé) 84, 279

- Nascimento, Eulália do (Tia Eulália) 47
- Nascimento, Euzébia Silva do (Dona Zica) 10, 74, 75, 76, 191, 240, 287, 317
- Nascimento, Maria Madalena Correia do (Lia de Itamaracá) 299, 300, 301
- Nascimento, Milton 199, 200, 205, 223, 224, 233, 240, 241, 242, 243, 245, 250, 264, 272, 286, 288, 310, 311, 312, 313
- Nássara, Antônio Gabriel Nássara 190, 272
- Nazaré, Maria Escolástica da Conceição (mãe Menininha do Gantois) 9, 156, 220, 221, 272
- Nazareth, Alcione Dias (Alcione) 271
- Nazareth, Ernesto 35
- Neguinho da Beija-Flor, *ver* Marcondes, Luiz Antônio Feliciano
- Nelson Cavaquinho, *ver* Silva, Nelson Antônio da
- Neuma da Mangueira, *ver* Silva, Neuma Gonçalves da
- Neves, Geraldo 79
- Neves, Geraldo das 205, 311
- Neves, José Maria 152
- Niemeyer, Oscar 284
- Nobre, João Eduardo de Salles (Dudu Nobre) 19
- Noca da Portela, *ver* Pereira, Osvaldo Alves
- Nogueira, Gisa 224, 225, 240, 288
- Nogueira, João 210, 211, 213, 216, 224, 243, 245, 252, 273, 282, 287, 288, 291, 296, 316, 317, 318, 320
- Nogueira, Maria de Fátima Gomes (Joanna) 243
- Nogueira, Paulinho 203
- Nonô, *ver* Peixoto, Romualdo
- Nora Ney, *ver* Ferreira, Iracema de Sousa
- Nunes, Clara 19, 21, 192, 210, 212, 213, 214, 216, 246, 252, 256, 262, 277, 291, 313
- Olinto, Antonio 151
- Oliveira Filho, Arthur 76
- Oliveira, Anderson José Machado de 67
- Oliveira, Angenor de (Cartola) 10, 35, 59, 65, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 94, 95, 96, 103, 142, 149, 151, 161, 171, 175, 182, 188, 189, 190, 191, 197, 198, 210, 211, 213, 230, 231, 233, 240, 243, 248, 250, 254, 273, 307, 309, 314, 315
- Oliveira, Clotilde de (Dona Menina) 11, 65, 76
- Oliveira, Francisca da Silva (Chica da Silva) 17, 95
- Oliveira, João de (João Gradim) 198
- Oliveira, Osvaldo Vitalino de (Padeirinho) 141
- Oliveira, Paulo Benjamim de (Paulo da Portela) 34, 43, 44, 45, 46, 54, 56, 58, 79, 80, 87, 94, 98, 99, 142, 144, 146, 147, 148, 233, 256, 259, 260, 261, 304
- Oliveira, Silas de 212
- Oliveira, Simone Bittencourt de (Simone) 73, 244, 324, 325
- Oliveira, Vicentina de Paula (Dalva de Oliveira)
- Oliveira, Waldir Freitas 124, 125, 126
- Os Mutantes 203
- Oscar Bigode 96
- Osmar do Cavaco (integrante do grupo Exporta Samba) 249
- Osvaldinho da Cuíca, *ver* Osvaldo Barro
- Osvaldo Cruz (bairro) 19, 43, 44, 45, 46, 56, 58, 96, 142, 176, 249, 304
- Otelo, Grande 151, 279, 288, 316
- Padeirinho, *ver* Oliveira, Osvaldo Vitalino de
- Paiva, Cláudio 272
- Pamplona, Fernando 166
- Papete, *ver* Viana, José de Ribamar
- Parente, Francisco 79
- Parreira, Roberto 272
- Pascoal, Hermeto 229
- Passista Joni 134
- Passos, Francisco Pereira 34, 56
- Pastinha, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha) 129
- Patrocínio, Argemiro (Argemiro) 249
- Paulinho da Viola, *ver* Faria, Paulo César Batista de
- Paulo da Portela, *ver* Oliveira, Paulo Benjamim de
- Pavan, Alexandre 116
- Pavón, Pastora (La Niña de los Peines) 10, 119, 142
- Pedro Paquetá 59
- Peixoto, Romualdo (Nonô) 170
- Pelé, *ver* Nascimento, Edson Arantes do
- Pereira, Arley 188

- Pereira, Geraldo 94, 99, 100, 170, 171, 198
Pereira, Marcus 16, 227, 228, 230, 275
Pereira, Osvaldo Alves (Noca da Portela) 300
Perón, Juan Domingos 83
Pila, *ver* Tupiraci Corrêa da Silva
Pinheiro, Albino 216, 243, 244
Pinheiro, Paulo César 21, 157, 182, 230, 247
Pinto, Pepe 119
Pixinguinha, *ver* Vianna Júnior, Alfredo da Rocha
Pontes, Paulo 91
Porto, Antônio Joaquim Marques 93
Porto, Sérgio (Stanislaw Ponte Preta) 73, 74, 102, 149, 151, 183
Powell, Baden 170, 171, 182, 273
Prata, Sebastião Bernardes de Souza (Grande Hotelo) 151, 279, 288, 316
Presley, Elvis 137
- Quadros, Anna Letycia (Anna Letycia) 272
Quadros, Jânio 127
Queiroz, Geraldo 118
Quixotte, Bruno 297
- Rainey, Ma 142, 247
Rajão, Alberto 192
Rajão, Álvaro 112
Rangel, Flávio 112
Rangel, Lúcio 74, 99, 105, 182, 247
Raposo, Aloísio 171
Ratinho do Cavaco (Projeto Pixinguinha) 272
Ravagnani, Hebe Maria Monteiro de Camargo (Hebe Camargo) 285
Raymundo, Jacques 40
Rayol, Agnaldo 285
Rebelo, Marques 151, 177
Regina, Elis 110, 181, 182
Régis, Olga Francisca (mãe Olga do Alaketu) 128
Rego, José Carlos 109
Reinaldo (artista plástico), *ver* Figueiredo, Reinaldo Batista
Reinaldo, *ver* Figueiredo, Reinaldo Batista 272
Reis, Antônio Rufino dos 45, 46
Reis, Mario 58, 100, 147, 148
Resende, Otto Lara 33
Ribeiro, Álvaro Miranda (Alvinho Cinquenta e Sete) 98
- Ribeiro, Darcy 15, 192, 282, 283, 284, 316
Ribeiro, Roberto 256, 259, 262, 287, 317
Ricardo, Sérgio 162, 205, 206, 310
Rigaud, Manuel 93
Roberto Carlos, *ver* Braga, Roberto Carlos
Rocha, Glauber 133
Rocha, Jan 270
Rodrigues, Esther Maria (Dona Esther) 44, 45, 80, 304
Rodrigues, Glauco 272
Rodrigues, Jair 110, 205, 270
Rodrigues, José Honório 125
Rodrigues, Lupicínio 170, 171
Rodrigues, Nelson 161
Rodrix, Zé 171, 285
Rolón, Juan Senon (Fábio) 203
Rolón, Juan Senon, *ver* Fábio 203
Romana, Maria 26
Rosa, Guimarães 133
Rosa, Noel 57, 76, 79, 80, 95, 98, 100, 147, 170, 171, 172, 183, 305
Rosa, Noel 57, 76, 79, 80, 95, 98, 100, 147, 170, 171, 172, 183, 203, 305
Rosas, Euzébio 44
Rossini, Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi (Lan) 74
Rubem Confete, *ver* Santos, Rubem dos
Ruiz, Roberto 113
- Sacramento, Marcos 299
Saladini, Mário 74
Salgado, Cristiano 297
Salgueiro, Anescarzinho do 94, 95, 98, 113, 129, 166, 297
Salmaso, Mônica 300 (Bibliografia: 357)
Sampaio, Carlos 56
Santórsola, Guido 92
Santos, Amélia Laura de Jesus dos (Dona Amélia ou Amélia Rezadeira) 20, 26, 39, 41, 43, 44, 48, 54, 61, 62, 80, 154, 303, 304, 305, 306
Santos, Boaventura dos (Ventura) 146
Santos, Daniel 230
Santos, Djalma 172
Santos, Eládio Gomes dos (Baianinho) 210
Santos, Ernesto Joaquim Maria dos (Donga) 54, 55, 56, 74, 79, 101, 102, 146, 149, 174, 175, 193, 203, 206, 227, 240, 291, 309

- Santos, Euclides Roberto dos 59
- Santos, José Bispo Clementino dos (Jamelão) 142, 149, 163, 166, 192
- Santos, Kleber 80, 81, 95, 97, 117, 253
- Santos, Laís dos 24, 44, 48, 54, 61, 62, 75, 312
- Santos, Luiz Carlos dos (Luiz Melodia) 287, 317
- Santos, Lygia 43, 46, 206, 240, 311
- Santos, Nelson Pereira dos 133
- Santos, Olavo Manuel dos (Gaúcho) 24, 44, 62, 304
- Santos, Paulo Baptista dos (Paulo Baptista de Araújo Leite) 26, 33, 39, 80, 150
- Santos, Roberto 133
- Santos, Rubem dos (Rubem Confete) 249, 313
- Santos, Turíbio 73, 80, 81, 82, 84, 83, 85, 87, 92, 135, 136, 141, 200, 206, 234, 248, 288, 307
- Sapateiro, Bernardo 116
- Sargentelli, Oswaldo 202
- Sargento, Nelson 74, 94, 95, 96, 98, 113, 130, 166, 256, 258, 265, 296, 297, 319
- Sartre, Jean-Paul 132, 135
- Scarpino, Clóvis 249, 313
- Seljan, Zora 151
- Senghor, Henri 126
- Senghor, Léopold Sédar 124, 126, 131
- Sidney Magal, *ver* Magalhães, Sidney
- Silva Filho, Jessé Gomes da (Zeca Pagodinho) 19, 149, 277
- Silva Júnior, Aniceto de Menezes e (Aniceto do Império) 66, 116, 154, 248, 249, 286, 317
- Silva, Albino Correa Bastos da (Albino Pé Grande) 11, 12, 24, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 75, 76, 77, 84, 91, 114, 128, 134, 135, 136, 141, 144, 169, 175, 187, 193, 195, 201, 202, 204, 205, 206, 209, 214, 215, 217, 218, 225, 239, 240, 241, 243, 245, 249, 254, 264, 269, 286, 297, 305, 306, 310, 312
- Silva, Arthur Costa e 162, 192
- Silva, Djanira da Motta e (Djanira) 151
- Silva, Francisco Pereira (Chico Triste) 176
- Silva, Germano Lopes da 54
- Silva, Horondino José da (Dino Sete Cordas) 116, 142, 164, 178, 188, 261
- Silva, Ismael 10, 56, 74, 75, 79, 94, 96, 100, 101, 118, 144, 147, 149, 173, 182, 213
- Silva, Jards Anet da (Jards Macalé) 162, 171, 172, 202, 244
- Silva, João de Oliveira da (João Banana) 274, 316
- Silva, José Barbosa da (Sinhô) 54, 93, 97, 101, 103, 147, 170, 183
- Silva, José Barbosa da, *ver* Sinhô 54, 93, 97, 101, 103, 147, 170, 183
- Silva, Moreira da 99, 192, 202, 244
- Silva, Nelson Antônio da (Nelson Cavaquinho) 10, 74, 75, 79, 94, 96, 98, 102, 115, 151, 188, 190, 191, 192, 210, 211, 213, 230, 240, 243, 282, 285, 287
- Silva, Neuma Gonçalves da (Dona Neuma ou Neuma da Mangueira) 65
- Silva, Olga Correa Bastos da (Olga de Jesus) 62, 292, 314
- Silva, Ubirajara Corrêa da (Bira) 15, 75, 85, 169, 239, 252, 260, 278, 280, 286, 292, 314
- Silveira Moreno, Joyce (Joyce) 171, 202
- Simas, Luiz Antonio 95
- Simon, Michel 135
- Simonal, Wilson 134, 213
- Simone, *ver* Oliveira, Simone Bittencourt de
- Sinatra, Frank 137
- Sinhô, *ver* Silva, José Barbosa da
- Smith, Bessie 142, 247
- Soares, Êlcio 167
- Soares, Elza 190, 360
- Soares, Jair 254, 314
- Sor, Fernando 92
- Sousa, Felipe Neri de (Felipe Mina) 28, 29
- Souto, Edson Luís de Lima 171
- Souza Filho, Henrique de (Henfil) 272
- Souza, Alcides de 78
- Souza, João Rodrigues de (João da Gente) 46, 142, 144, 145, 146, 299, 338
- Souza, Ruth de 296, 319
- Souza, Tárík de 172, 228, 234, 261, 277
- Stanislaw Ponte Preta, *ver* Porto, Sérgio
- Stokowski, Leopold 175
- Suassuna, Ariano 16, 81
- Tapajós, Maurício 73, 170, 172, 197
- Tapajós, Paulo 87
- Tatit, Luiz 53
- Távola, Artur da 271

Távora, Ney 198
 Teixeira, Fausto 181
 Teixeira, Novais 133
 Teixeira, Patrício 147, 179
 Teixeira, Renato 16, 227
 Thiré, Cecil 81
 Tia Amélia, *ver* Araújo, Amélia Silvana de
 Tia Ciata, *ver* Almeida, Hilária Batista de
 Tia Doca, *ver* Costa, Jilçária Cruz
 Tia Eulália, *ver* Nascimento, Eulália do
 Tia Perciliana, *ver* Constança, Perciliana
 Maria
 Tião Marinho 116
 Tinhorão, José Ramos 57, 177, 234, 258, 292
 Tiso, Wagner 250, 286, 317
 Toledo, Ary 201
 Tom Jobim, *ver* Jobim, Antonio Carlos Brasi-
 leiro de Almeida
 Torquato Neto, *ver* Araújo Neto, Torquato
 Pereira de 214
 Tourinho, Carlos 249, 313
 Tramontano, Waldir Frederico (Canhoto)
 116, 142, 178, 188
 Trepte, Otto Enrique (Casquinha) 96, 249
 Trinta, João Clemente Jorge (Joãosinho Trin-
 ta) 278, 279, 280, 316
 Tupiraci Corrêa da Silva (Pila) 75, 169, 225
 Unidos da Capela 166
 Valença, Alceu 229, 244, 281, 316
 Vanzolini, Paulo 16
 Vasconcelos, Ari 91, 182, 246
 Vasconcelos, Bernardo Pereira de 36
 Vasconcelos, Juvenal de Holanda (Naná Vas-
 concelos) 219, 220, 222, 223, 224, 286, 319
 Vasques, Oswaldo Caetano (Baiaco) 100
 Veloso, Caetano 129, 162, 181, 183, 218, 219,
 224, 232, 234, 235, 288, 300, 311, 318
 Veloso, Maria Bethânia Viana Teles (Maria
 Bethânia) 161, 257

Ventura, *ver* Santos, Boaventura dos
 Vergueiro, Carlinhos 228, 244, 247, 251, 256,
 257, 258, 261, 262, 273, 312
 Viana, José de Ribamar (Papete) 275, 276
 Vianinha, *ver* Vianna Filho, Oduvaldo
 Vianna Filho, Oduvaldo (Vianinha) 187
 Vianna Júnior, Alfredo da Rocha (Pixingui-
 nha) 54, 55, 92, 93, 94, 101, 109, 151, 152,
 156, 164, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 178,
 180, 181, 203, 206, 214, 216, 225, 226, 243,
 244, 245, 253, 256, 263, 272, 273, 281, 308,
 313
 Vianna, Gastão 272
 Vilela, Carlos Eduardo 112
 Villa-Lobos, Heitor 81, 84, 92, 94, 103, 104
 Vivaldi, Antonio Lucio 10
 Viveiros Filho, Francisco Fuzzetti de (Chico
 Maranhão) 16
 Vogeler, Henrique 93
 Waldir (neto de Clementina) 169, 226
 Wanderléa, *ver* Charlup Boere Salim
 Wendhausen, Walter 151, 164
 Wilker, José 81
 Xangô da Mangueira, *ver* Ferreira, Olivério
 Xavier, Raul 177
 Zé Celso, *ver* Corrêa, José Celso Martinez
 Zé com Fome, *ver* Gonçalves, José
 Zé da Zilda, *ver* Gonçalves, José
 Zé Espinguela, *ver* Costa, José Gomes da
 Zé Kéti, *ver* Jesus, José Flores de
 Zé Spinelli, *ver* Costa, José Gomes da
 Zeca Pagodinho, *ver* Silva Filho, Jessé Gomes
 da
 Zezé Gonzaga, *ver* Maria José Gonzaga
 Ziegmuller, Maximilian do Valle 68
 Zimbo Trio 134, 168, 190, 205
 Ziraldo, *ver* Alves Pinto, Ziraldo

A primeira edição deste livro foi impressa em 2017, ano em que se completam: 30 anos de morte da cantora Clementina de Jesus; 40 anos da morte da escritora Carolina Maria de Jesus; 50 anos do primeiro registro documental sobre a vida de Quelé, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; 71 anos de nascimento da escritora Conceição Evaristo; 80 anos de nascimento da cantora Elza Soares; 208 anos de nascimento do editor Paula Brito; 453 anos de nascimento da rainha Nzinga Mbandi; 28 anos da Lei 7.716, que define os crimes de preconceito racial.

O texto deste livro foi em Minion Pro, em corpo 11,5/15. Para títulos e destaques, foi utilizada a tipologia Bebas Kai. A impressão se deu sobre papel off-white pelo Sistema Cameron da Divisão Gráfica da Distribuidora Record.