

# A RAINHA QUELÉ: RAÍZES DO EMPRETECIMENTO DO SAMBA<sup>1</sup>

*“Quelé” Queen: The Roots of the Samba Blackening*

---

*Dmitri Cerboncini Fernandes\**

## RESUMO

Neste artigo analiso o advento de Clementina de Jesus ao cenáculo artístico na década de 1960. Seu surgimento possibilitou que certo nacionalismo de esquerda, até então propugnado de modo unívoco por um grupo de intelectuais e ativistas das artes populares, descobrisse uma nova feição, a que viria a ser considerada a mais “autêntica”: a afro-negro-brasileira. A partir deste ponto abria-se uma via aos movimentos negros e aos construtos que davam conta da categorização do outrora “nacional-universal” samba: o “verdadeiro” samba encontrava doravante a sua raiz exclusivamente afro-negra, ao passo que, de outro lado, o que se pode denominar imprecisa e vagamente de “cultura” afro-brasileira – ideário que em partes subsidiou a formação do Movimento Negro Unificado – o seu símbolo-mor nas artes nos anos 1970-80: o samba “verdadeiro”.

*Palavras-chave:* Movimento Negro, Samba, Sociologia da Arte.

## ABSTRACT

In this article I analyse the advent of Clementina de Jesus within the artistic cenacle of the 1960s. Her rise made possible that a certain left-wing nationalism, thus far advocated univocally by a group of intellectuals and activists from the popular arts, discovered a new feature, one that would come to be considered

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no 36.º Encontro anual da Anpocs, Grupo de Trabalho 30 – Relações Raciais: desigualdades, identidades e políticas públicas, em outubro de 2012. Agradeço as críticas e sugestões de Walter Risério.

\* Professor Adjunto II de Ciências Sociais na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel em Ciências Sociais (USP), Doutor em Sociologia (USP/EHESS-Paris), Pós-Doutor em História Social (USP). e-mail: vivaraiz@gmail.com

the more "authentic": the Afro-black-Brasilian. From here onwards a new route to the black movements and constructs that handled the categorisation of the heretofore "national-universal" samba opened up: the "real" samba then found hereinafter its exclusively afro-black roots, whereas, at the same time, what could be denominated imprecisely and vaguely as Afro-Brasilian "culture" - the system of ideas that partially subsidised the formation of the Unified Black Movement - its main symbol in the arts during the 1970s and 80s: the "true" samba.

*Key-words:* Black Civil Rights Movement, Samba, Sociology of Art.

### *Samba: símbolo de quem?*

As décadas de 1940 e 1950 presenciaram o fim da ditadura varguista, em 1945, e o alvorecer de novo interlúdio democrático, momento aproveitado para a reorganização de grupamentos da sociedade civil que haviam sido defenestrados no Estado Novo. Encaixava-se aqui o movimento negro institucionalizado, extinto por Vargas em 1937, e que tomava nova feição, congregando associações como o Teatro Experimental do Negro, o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, a União dos Homens de Cor etc.<sup>2</sup> Embora mais permissivo no geral ao samba, ao candomblé e à capoeira em comparação com seu antecessor, a Frente Negra Brasileira, não havia perdido alguns resquícios, como certo moralismo que inculpava o próprio negro pela posição marginal e o desiderato integracionista, que instigava o negro ao esforço próprio e à educação, caso almejasse ascender socialmente<sup>3</sup>. Fatores que, entre outros de ordem conjuntural, acabaram impedindo o florescimento de um ideário afirmativo e o

2 SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil (1944-1968)*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da UFRJ: 1997.

3 MAUÉS, Maria Angélica Mota. "Da 'branca senhora' ao 'negro herói': a trajetória de um discurso racial". *Estudos Afro-Asiáticos*, (21): Rio de Janeiro: pp. 119-129: dezembro de 1991; ANDREWS, George Reid. "O protesto político negro em São Paulo - 1888-1988". *Estudos Afro-Asiáticos*, n. (21): Rio de Janeiro: pp. 32-45: dezembro de 1991.

término da titubeação nos princípios esposados em relação ao enquadramento das manifestações mencionadas. Tal movimento negro, em contrapartida, chegou mesmo a alcançar relevantes feitos, como uma razoável institucionalização – cujo marco teria sido a realização do Primeiro Congresso Nacional Brasileiro do Negro (1950) –, considerável densidade teórica em suas discussões – que passaram a contar com contribuições de intelectuais do calibre de Guerreiro Ramos, Roger Bastide e Florestan Fernandes, contestadores da teoria da democracia racial, preponderante desde a década de 1930 à explicação do lugar dos negros na formação nacional – e o vislumbre da realidade dos movimentos negros emergentes mundo afora, fato corroborado pela transposição executada pelo ativista Abdias Nascimento de elementos da *négritude* ao Brasil<sup>4</sup>. No entanto, alianças efetuadas por parte de alguns de seus líderes com partidos políticos e organizações conexas cujos interesses nem sempre concordavam com os do movimento negro – caso do Partido Comunista Brasileiro e do Movimento Folclorista –, uma crença exacerbada nas capacidades mobilizadora e transformadora de instâncias artísticas tais quais o teatro, e as divisões internas que acometiam sua direção, além dos problemas doutrinários listados acima, frearam a melhor clareza e consecução de projetos e objetivos mais ambiciosos e coerentes. As instaurações do golpe militar em 1964 e do AI-5 em 1968 deram o tiro de misericórdia em sua bruxuleante existência.

O samba, por sua vez, presenciou no mesmo meio tempo alto grau de adensamentos institucional e intelectual, o que impulsionou os debates que o tomavam como objeto central e a confirmação da posição galgada ao final da década de 1930, a de símbolo nacional. Estações de rádio investiam de forma prioritária em programas cujo carro-chefe era o samba, contratando especialistas, maestros e músicos afeitos a este universo, assim como as indústrias fonográficas aqui presentes, que passavam mais e mais a concorrer pelos astros disponíveis no mercado. Ao par desse alargamento de importância comercial e simbólica, novos personagens entravam em cena; além dos jornais regulares, que a esta altura já abrigavam colunas voltadas

4 MUNANGA, Kabengelê. *Négritude: usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática: 1986.

apenas ao celebrado gênero, veículos específicos como a *Revista da Música Popular* ganhavam a luz do dia, reunindo intelectuais de diversas cepas dados a dissertar sobre assuntos que rondassem o mundo das manifestações musicais populares urbanas. Eles criaram inúmeras atividades correlatas e inéditas neste terreno, como a de palestrantes em universidades, produtores de espetáculos, radialistas, colecionadores, organizadores de museus, formando, por fim, uma rede de profundos conhecedores “nativos”, de ativistas empenhados na manutenção daquilo em que acreditavam consistir o “verdadeiro” e “autêntico” samba. Delimitavam, destarte, não só a forma que o gênero musical assumia, mas também o grupo de “eleitos” a representar seu panteão. Tornar-se-iam conhecidos pela alcunha de “folcloristas urbanos”, locução que vinha bem a calhar em razão da proximidade cultivada com os folcloristas “oficiais” em diversas circunstâncias, seja em termos de relações pessoais, de “método de pesquisa” com respeito aos seus objetos de predileção, seja ainda em termos de ostentação de determinada bandeira política, haja vista todos declararem-se profundamente nacionalistas e preocupados defensores das “coisas do Brasil” – dentre as quais a mais importante no âmbito artístico, segundo seus pontos de vista, era o samba<sup>5</sup>.

Principal resultado teórico da atuação desse grupo, a instauração de uma “Era de Ouro” nos anais do memorialismo da música popular urbana, tendo o compositor – branco – Noel Rosa na qualidade de principal baluarte. Os folcloristas urbanos tomavam as rédeas do “bom” combate, que consistia em sedimentar o modo de visão exaltante das produções populares “puras” e “desinteressadas” em ambiente que cada vez mais comportava um mercado ávido pela comercialização musical e o decorrente aporte de artistas recém-chegados ao desenvolvimento de criações então consideradas desvirtuadas. No que diz respeito aos modos de avaliação delineados

5 FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP: São Paulo: 2010; STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Ashgate: 2008; VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE & Fundação Getúlio Vargas: 1997; WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 – 1956)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR: Curitiba: 2002.

por esses classificadores, não cabia na maior parte das vezes menção explícita a um suposto caráter étnico a distinguir o samba “autêntico” de um menos “autêntico”, mas sim ao fato de o samba “verdadeiro” corresponder à forma musical que convinha à expressão do que de mais *nacional* já tivesse sido feito em matéria de arte popular, reafirmação do construto sintético que tomava o legado das “três raças” formadoras da nação como emblema máximo.

De modo inusitado ou não, foi justamente na esteira das inúmeras ações postas em marcha por alguns desses engajados nacionalistas faz-tudo que o primeiro liame consistente enlaçando o gênero musical em relevo à representação de uma ancestralidade cultural afro-negro-brasileira veio à tona.<sup>6</sup> Falo das ações postas em marcha por Hermínio Bello de Carvalho, à época um dos mais jovens dos aguerridos construtores do samba, e de sua principal “descoberta”: Clementina de Jesus, a carinhosamente denominada “Rainha Quelé”. Clementina foi alçada ao estrelato na década de 1960 na condição de elo entre a “verdadeira” cultura negra do Brasil e a “mãe” África. Trajando vestes alusivas às religiões afro-brasileiras, cantando para além de sambas corimás, jongos, caxambus, partidos-altos e pontos de macumba, ritmos considerados “ancestrais”, esta praticante confessa do Catolicismo Romano – pedra no sapato que teimava em desviar a rota perfeita tencionada por aqueles que a queriam como diva da imaculada africanidade brasileira em todos os sentidos – faria as vezes da mais autêntica sambista surgida nos últimos tempos. Com sua voz rústica e tonitruante, apresentava-se ao lado de velhos sambistas do morro, como Cartola e Nelson Cavaquinho, e de promissores sambistas provenientes de uma nova classe média negra, gente do naipe de Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Néelson Sargento e outros cantores, músicos e compositores que, à frente, solidificaram suas posições no combate em prol da representação de uma cultura afro-brasileira consciente.

Neste artigo ater-me-ei à análise do advento de Clementina de Jesus ao cenáculo artístico na década de 1960. Seu irrompimento

<sup>6</sup> Lembrando que o afamado LP “Os Afro-sambas”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, foi gravado apenas em 1966, isto é, um ano após o debut de Clementina de Jesus no LP “Rosa de Ouro” e dois anos após sua entrada em cena no circuito artístico.

possibilitou que certo nacionalismo de esquerda, até então propugnado de modo unívoco por um grupo de intelectuais e ativistas das artes populares, “descobrisse” uma nova feição, a que viria a ser considerada a mais “autêntica”: a afro-negro-brasileira. A partir deste ponto abria-se uma via que jamais havia sido trilhada nem pelos movimentos negros nem pelos construtos que davam conta da categorização do outrora “nacional-universal” samba: o “verdadeiro” samba encontrava doravante a sua raiz exclusivamente afro-negra, ao passo que, de outro lado, o que se pode denominar imprecisa e vagamente de “cultura” afro-brasileira – ideário que em partes subsidiou a formação do Movimento Negro Unificado – o seu símbolo-mor nas artes: o samba “verdadeiro”. Nesta encruzilhada perfilam-se Clementina e seus “descobridores”, construtores simbólicos de uma realidade outra que estava para ser deslindada: a do samba autenticamente negro, e a da negritude autenticamente brasileira, em forma e conteúdo.

### *Nacionalismo à esquerda*

A ditadura militar precipitou profunda modificação no cenário político, que acabou reverberando no domínio da música popular. O gênero musical samba, de símbolo nacional impulsionado na Era Vargas e confirmado nos anos 1940-50-60, passava a um status mais definido, o de emblema de resistência dos grupos de esquerda incomodados com os rumos tomados pela política nacional<sup>7</sup>. Tratava-se de se pôr em defesa das conquistas sociais de décadas anteriores, dentre as quais o samba desempenhava o papel de síntese “autêntica” da classe inferior, logo, do Brasil “verdadeiro”, oposto à modernização conservadora e alienada promovida pelo governo

7 NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo: 2007; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense: 5ª edição: 2003; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record: 2000.

militar. A luta que invadiu a esfera musical girava em torno dos termos “comercial-inautêntico-internacionalista-burguês-alienado”, de um lado, e “artesanal-autêntico-nacionalista-proletário-engajado”, de outro.

No bojo de tais condicionantes sócio-intelectuais puderam florescer eventos capazes de expressar com perfeição o ideário que vicejava o nacionalismo de esquerda no âmbito artístico cujas armas apontavam contra o golpe que se insinuava. Em 1963, o jornalista, produtor e escritor Sérgio Cabral (1937-), e o produtor, poeta e compositor Hermínio Bello de Carvalho (1935-), os mais promissores herdeiros dos mencionados “folcloristas urbanos”, pela primeira vez reuniram-se visando à montagem de um espaço, que terminou incensado como marco da música popular. Frise-se que os dois personagens inauguravam novo filão nesta seara: a dos “descobridores” e “redescobridores” profissionais de artistas “autênticos”, abnegados e engajados agentes em favor do que acreditavam constituir “a” cultura brasileira. Detentores de amplo acesso a canais de comunicação que davam abertura à música não-comercial, talvez os dois tenham sido os que mais contribuíram na prática para a formatação do que entendemos hoje por “música nacional de qualidade”<sup>8</sup>.

Foi justamente em meio aos processos de promoção e recuperação de seletos artistas posto em marcha por Hermínio e Sérgio Cabral que o sambista do morro de Mangueira, Cartola, um dos mais festejados artistas que se encontrava na semi-obscuridade no período, em companhia da nova esposa, Zica, trocou a favela por um teto gratuito no centro do Rio de Janeiro, benesse concedida por políticos e jornalistas, seus admiradores.<sup>9</sup> No casarão passaram a se reunir os patronos do casal – dentre os quais, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho – mais alguns importantes jornalistas, intelectuais, artistas e ainda estudantes animados pelos saraus

8 LISBOA, Luís Carlos. *Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 2003; PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006; FERNANDES, *Op. Cit.*

9 Maiores detalhes sobre a vida de Cartola em SILVA, Marília Barboza & OLIVEIRA FILHO, Artur de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2.<sup>a</sup> Ed., 2003. Sobre o Zicartola especificamente, ver CASTRO, M. B. de. *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, 2004.

promovidos pelo anfitrião junto com os amigos sambistas Zé Ketí e Nelson Cavaquinho<sup>10</sup>. Um dos frequentadores propôs a Cartola e Zica sociedade em um bar-restaurant, onde Zica comandaria a cozinha e Cartola a parte musical; assim nasceu o *Bar Zicartola*. Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral imprimiram o rumo artístico ao estabelecimento, ao passo que a presença ilustre da nata de jornalistas e intelectuais arregimentados pela dupla, dentre eles os maiores da crítica da música popular – Lúcio Rangel e a turma da extinta *Revista da Música Popular (RMP)* –, e dos intelectuais ligados ao *Centro Popular de Cultura*<sup>11</sup> (CPC), cuja lista continha os nomes dos teatrólogos Vianinha e Armando Costa, do cineasta Cacá Diegues, do poeta Ferreira Gullar, garantiu à iniciativa imensa publicidade junto aos apreciadores da velha-nova “autenticidade”.

O reputado negócio de Zica e Cartola não durou, no entanto, mais do que poucos anos (1963-1965). O empreendimento antieconômico fadado ao fracasso temporal e à glória eterna reuniu, por outro lado, significado decisivo enquanto permaneceu aberto. O “templo” albergou a descoberta e a chancela de novos defensores da “boa” tradição musical, como Paulinho da Viola (1942-), principal rebento do *Zicartola*. Contudo, não só por conta de razões por assim dizer “sambísticas”, ou seja, pela redescoberta e descoberta de velhos e novos sambistas o *Zicartola* eternizou-se na memorialística da música brasileira. Diversas iniciativas culturais inspiradas no mencionado elemento nacional popular de esquerda buscaram reter a magia corporificada naquele recinto. O festejado espetáculo teatral *Opinião*, por exemplo, talvez a primeira peça politicamente engajada contra o recém-instaurado regime militar, de autoria dos *habitués* do *Zicartola* – Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes –, apresentada em 1964 com a direção de Augusto Boal, fora idealizado por lá. A programática aproximação ao “povo” buscada pelos intelectuais do CPC dava assim continuidade à morada de Cartola, cujos sambistas traziam na veia o elemento artístico “autêntico” em estado bruto, que

10 Cf. SILVA & OLIVEIRA FILHO, *Op. Cit.*, pp. 175-204.

11 Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, da vanguarda ao “desbunde”*. São Paulo, Brasiliense, 1981; NAPOLITANO, *Op. Cit.*; GARCIA, Miliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: A Experiência do CPC da UNE*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

deveria ser de imediato revertido ao sentido de engajamento na raiz da conscientização política suscitada pelo teatro, a mais pedagógica das sete artes.

Outro espetáculo cujas bases remontam ao *Zicartola*, concebido a partir da linha criativa em voga desde o *Opinião* foi o *Rosa de Ouro*, de autoria do faz-tudo do *Zicartola*, Hermínio Bello de Carvalho.<sup>12</sup> Se comparado à montagem do *Opinião*, o teor do engajamento dava-se antes pela louvação da música popular brasileira urbana do que pela proposta de uma manifestação artística como signo de resistência política. Experiente na organização de espetáculos, a despeito de contar com apenas vinte e nove anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o *Rosa de Ouro*. A peça mesclava de números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões, cujas imagens ocupavam o centro do palco por meio de *slides*.<sup>13</sup> O acompanhamento musical aproveitava os novos valores do *Zicartola* – Paulinho da Viola no violão e cavaquinho, Elton Medeiros (1930-) na percussão geral, Jair do Cavaquinho (1922-2006) no cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000) na percussão geral e Nelson Sargento (1924-) no violão – compositores e musicistas praticamente desconhecidos àquela altura. Na parte vocal revezavam-se Aracy Cortes (1904-1985), antiga cantora do rádio que se encontrava retirada na Casa dos Artistas, e Clementina de Jesus (1901-1987).

O espetáculo de Hermínio mobilizou um exército de periodistas a dissertar em seus respectivos veículos de comunicação. Foi avassalador o louvor unânime por parte dos *habitués* do falido *Zicartola* e de outros intelectuais afinados com o nacionalismo “autêntico”. Eurico Nogueira França, famoso colonista, por exemplo, escrevia no *Correio da Manhã* sobre o desempenho de Aracy Cortes: “(...) atingimos nossa melhor música popular e nos livramos da má”<sup>14</sup>,

12 Marcos Napolitano lista pelo menos a realização de 15 peças de teor semelhante entre os anos de 1964-66 no eixo Rio-São Paulo. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*: São Paulo: Editora Contexto: 2004, p. 51.

13 Ver uma descrição completa da peça em PAVAN, *Op. Cit.*, pp. 11-21.

14 *Apud* PAVAN, *Op. Cit.*, p. 19.

enquanto o já apresentado Sérgio Cabral, no *Diário Carioca*, e Andrade Muricy, no *Jornal do Commercio*, reiteravam o encômio sobre a *rentrée* da cantora egressa do Retiro dos Artistas. A grande novidade da peça, no entanto, ficou por conta da estreia de uma velha cantora desconhecida, passada já de seus sessenta anos de idade: tratava-se de Clementina de Jesus, que, ao contrário de Aracy Cortes, havia ficado a vida inteira distante dos holofotes. E ela faria o papel, a partir daquele instante, do “diamante em estado bruto”<sup>15</sup> mais precioso da lavra de seu simultaneamente padrinho e “afilhado mulato dos olhos claros”<sup>16</sup>, Hermínio Bello de Carvalho.

### *O Filho e a Mãe do Brasil*

Filho de um pedicuro e uma empregada doméstica, desprovido de padrinhos no mundo artístico e de curso superior, desde jovem o carioca, morador da Glória e caçula de uma família de treze irmãos Hermínio Bello de Carvalho viu-se instado a criar vínculos do zero para lograr acesso ao universo da música, atividade sempre presente em sua vida. Fruto bem acabado das políticas educacionais formuladas por Villa-Lobos nas décadas de 1930-40, Hermínio reconheceu em “depoimento para a posteridade” cedido ao MIS, em 1995, que sua participação no canto orfeônico, fomentada e obrigatória na escola primária, os concertos gratuitos frequentados pelos alunos no Teatro Municipal, bem como a escuta precoce da Rádio Nacional teriam determinado o próprio caminho, o de

15 Lena Frias *apud* COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelê: Clementina de Jesus*. Valença, Editora Valença S. A., 2001, p. 16.

16 Modo afetuoso pelo qual Clementina se reportava a Hermínio (ver depoimentos de Hermínio Bello de Carvalho em BEVILÁQUA, Adriana Magalhães *et alii*. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988.

“animador cultural”.<sup>17</sup> Sobre a formação popular-nacional-erudita, Hermínio declarou em 1975:

Minha formação foi muito tumultuada. Minha irmã estudava canto e eu fui alimentado em casa pela música que ela cantava, com um pianista acompanhando, e, de vez em quando, umas serestas que também havia lá, onde eventualmente se tocava música popular. Também tinha um irmão, que já morreu, que gostava de música sinfônica. Então fui arrastado, desde cedo, para os concertos dominicais que havia, no Rio de Janeiro, de Eliazar de Carvalho com a Orquestra Sinfônica. Foi lá, que, de uma certa forma, eu estruturei meu gosto musical. Era um pouco refinado nessa época. (...) Na escola (...) tomei contato com as canções de Villa-Lobos. Eu matava muitas aulas de manhã para assistir os ensaios no Instituto Benjamim Constant, onde Villa-Lobos fazia coisas incríveis, ensaiava os professores. Tudo isso eu acompanhava muito de perto. Ao mesmo tempo, por estar começando a me ligar em outras coisas, a carnaval, que é um negócio que curto muito até hoje, comecei também a viver a chamada *Era da Rádio Nacional*<sup>18</sup>.

Motivado pela adoração às estrelas-cantoras, o jovem de apenas quinze anos passou a se dirigir aos programas de auditório no intento de vê-las ao vivo. Por meio de contatos então firmados, o garoto estudioso e esforçado teve uma chance ímpar, a de escrever mexericos sobre o mundo radiofônico em uma revista especializada no ramo.<sup>19</sup> À frente, Hermínio, que cursou uma escola técnica contábil no secundário, largou as aventuras na rádio e arranjou

17 DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 27/03/1995, disponível no arquivo do MIS-RJ para consulta.

18 Hermínio Bello de Carvalho *apud Revista ZH* (Porto Alegre), edição de 27/04/1975, p. 17.

19 DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, 27/03/1995, disponível no arquivo do MIS-RJ para consulta.

emprego fixo de contador. Nesse trabalho conheceu um colega violonista, que lhe ensinou os primeiros acordes e o levou a participar da recém-formada Associação Brasileira de Violão – ABV. O pouco habilidoso instrumentista Hermínio passou a se ocupar com a organização de arquivos e eventos, sendo logo promovido a diretor e vice-presidente. Nessa condição, Hermínio se aproximou de um artista plástico: Walter Wendhausen, quinze anos mais velho, comunista, amante da arte moderna e da “boa” música popular, quem transmitiu ao garoto inquieto rudimentos de teoria estética, o fascínio pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Federico García Lorca, e a reverência absoluta por Mário de Andrade. Hermínio e o colega violonista, empolgados pelo universo poético recém-descortinado por Wendhausen, passaram a se exibir em uma rádio estatal, onde recitavam poemas acompanhados por violão. Aqui se iniciou de fato a carreira radiofônica de Hermínio, que acabou se firmando por meio de uma coluna assinada em uma revista de variedades, *Cangaceiro*. Aos dezenove anos, Hermínio já esposava as apreciações sobre música popular de toda vida, conforme evidencia sua estreia na *Cangaceiro*:

(...) Rádio é coisa tão séria que pode transformar um país. Rádio é fonte de cultura, de ensinamentos. Não no Brasil. Aqui o rádio, pode-se dizer, anda praticando a autodestruição. (...) O mau diretor é aquele que se curva à vontade do anunciante. O mau artista é aquele que faz reverências a um auditorzinho, esquecendo-se de um público mil vezes maior que está por detrás do dial<sup>20</sup>.

O precoce combatente pela imposição de parâmetros estético-pedagógicos no rádio atacava a comercialização reinante e a capitulação de artistas a interesses alheios aos do mundo musical atuantes nos meios de comunicação. Hermínio, assim, dava sinais de que as “aulas” de Wendhausen haviam surtido efeito, o que veio a

20 *Apud* PAVAN, *Op. Cit.*, p. 45.

transparecer desde que manifestou o desejo de contribuir na apreciada *Revista da Música Popular* (RMP), ícone do posicionamento nacionalista-popular em defesa da “autenticidade” da década de 1950. Ao dar de cara na revista com um texto escrito por um de seus ídolos – o poeta modernista elevado às alturas por Wendhausen, Manuel Bandeira –, Hermínio tomou coragem para redarguir algumas asserções que lhe pareceram impertinentes, já que imaginava dominar o assunto “violão”, sobre o qual o poeta havia discorrido, melhor do que ele. Hermínio procurou Lúcio Rangel, o editor da RMP, para lhe mostrar a missiva endereçada a Bandeira. Rangel o apresentou então ao amigo Manuel Bandeira, em pessoa. Após ler a carta de Hermínio, Bandeira disse a Lúcio Rangel para publicá-la, visto o jovem ter comentado satisfatoriamente seu artigo. O exultante Hermínio, aos dezenove, tinha um artigo de quatro páginas com foto de rosto destacados na última edição da RMP. Nada mal para quem acabava de se iniciar no terreno da crítica.

Hermínio passou a colher os frutos de sua inserção entre essas figuras: foi convidado pelo musicólogo Mozart de Araújo, em 1958, quem também contribuía com a RMP, para que produzisse na *Rádio MEC* um programa em que o violão fosse o carro-chefe. O “vanguardeiro macunaímico”, como gostava Hermínio de se autodefinir, tornou-se, a partir desta feita, amigo íntimo de Jacob do Bandolim, quem ouvia seu programa e acompanhava os espetáculos instrumentais promovidos pela ABV; de sua parte, Hermínio passou a ir aos concorridos saraus na residência de Jacob e lá fez amigos íntimos, como Radamés Gnattali e Pixinguinha, ícones de uma música popular mais rebuscada, que tangenciava a erudição. Hermínio, aliás, permaneceu caminhando pela corda bamba e fluida que delimita os terrenos do erudito e do popular no Brasil, conforme um depoimento seu revela:

(...) Então, com informações de vários lados, fui formando um tipo de conhecimento de música popular muito lúcido, porque fiquei entre as duas águas, canalizei as duas coisas pra minha vida. Cheguei a estudar um pouco de violão clássico e ainda curto bastante música erudita, porque acho inclusive que é uma forma de você

se educar diante da música popular. Há uma disciplina na música erudita que se devia canalizar pra popular<sup>21</sup>.

Erudito-popular, procuro com esta breve retomada de sua trajetória demonstrar que o nacionalista Hermínio reunia a formação prática e teórica necessária, bem como um ouvido “treinado” para reconhecer o distinto, quer dizer, para agir de modo vanguardístico dentro dos limites estritos do “bom” popular. Hermínio era o homem certo no local certo, em outras palavras, alguém pronto para inovar dentro da tradição, nos moldes requeridos por aquele que se fazia seu grande mestre ideológico, segundo o próprio Hermínio: Mário de Andrade. E naquela figuração, o que se punha em jogo no campo estético musical-popular era ultrapassar o estilo que se postava como a grande inovação dos últimos tempos, estilo cujos protagonistas tencionavam desbancar o samba tradicional, isto é, desbancar não qualquer gênero, mas o que o Brasil possuía no rol de seu patrimônio mais sagrado, segundo as visões de Hermínio e de seus semelhantes. E Hermínio deixava isso claro, ao assinalar em depoimento escrito de 2001 sua perspectiva:

A música popular sofria conflitos estéticos: de um lado a bossa nova e o modelo empacotado pela televisão através do grande intérprete Roberto Carlos, ícone da chamada Jovem Guarda, e, do outro, o ainda tímido aparecimento de compositores dos morros e subúrbios cariocas, concentrados num restaurante que marcaria a nossa história: o Zicartola<sup>22</sup>.

Para se enfrentar a bossa nova e demais novidades que irrompiam naquele tumultuado cenário, cabia a alguém com um ferramental nacional-popular-erudito jogar o jogo que estava estabelecido, quer dizer, fomentar o surgimento de representantes

21 *Apud Revista ZH* (Porto Alegre), edição de 27/04/1975, p. 17.

22 *Apud*: COELHO, *Op. Cit.*, pp. 40-41.

natos e dignos das maiores riquezas de nossa música. E estas últimas, segundo a visão dos enunciados nacionalistas, não se encontravam nas inovações a qualquer custo procedidas pela bossa nova ou pelo seu rebento comercial, a Jovem Guarda. Eis o propósito de sua missão, em suas próprias palavras:

(...) [agia] Para que todos tivessem acesso a um tipo de coisa que se fez neste país e que fundamentou uma verdade, traçou uma fisionomia, verbalizou uma coisa que estava nas entrelinhas, que fez saltar para o disco, para o papel, uma série de ansiedades que, afinal, fizeram com que tivéssemos isso que hoje chamamos cultura brasileira. Bem ou mal, existe uma cultura brasileira<sup>23</sup>.

Era no *Zicartola* e em locais similares onde deveria residir a resolução dos conflitos estéticos anunciados; era lá que “a” Cultura Brasileira cristalizava-se, enfim, por meio de representantes que durante grande parte da vida situaram-se distantes de holofotes, de ganhos materiais, de interesses venais. Era lá o ambiente de um Cartola, de um Nelson Cavaquinho, de um Zé Kéti, enfim, de todos os que passaram por agruras na vida, que foram criados e/ou moraram em favelas e que, justamente por isso, puderam expressar com tanta vivacidade e por meio de certa musicalidade reputada como “inata” e “gratuita” suas experiências autênticas, não burguesas. Ao ideário de época nacional-esquerdista urgia que artistas imaculados tomassem as rédeas simbólicas do bom combate, que eles representassem uma vanguarda popular jamais reconhecida por aqui, terra de louvação às belezas fáceis, europeizadas, aos modismos passageiros. E não por acaso foi justamente lá, nesse mesmo ambiente, que Hermínio Bello de Carvalho reencontrou a maior estrela de sua constelação de “descobertos”: Clementina de Jesus, a pureza típica ideal encarnada do universo da arte popular.

23 *Apud Revista ZH* (Porto Alegre), edição de 27/04/1975, p. 18.

## *Quelêfricabrasil*

A empregada doméstica nascida no interior fluminense, em Valença, era relativamente conhecida em meados dos anos 1960 nas comunidades das escolas de samba Portela e Mangueira em razão de sua voz potente e dos sambas, jongos, corimás e partidos-altos que rememorava, heranças dos avós, ex-escravos domésticos, segundo depoimentos da própria.<sup>24</sup> Certa vez, no ano de 1963, o jovem produtor Hermínio Bello de Carvalho a viu por acaso em cena, cantando descompromissadamente na Taberna da Glória. A visão-audição teria transportado Hermínio ao êxtase, dada a situação inusitada: a dama toda vestida de branco, a caráter para a festa católica em honra da Padroeira da Glória dominava o ambiente profano da taberna, tal qual uma matrona africana que descortinasse ritmos pulsantes e canções de eras passadas que jamais se dariam a conhecer, se não fosse por ela. Depois de algum tempo, eis que Hermínio a reencontrou justo no *Zicartola*, em outro acaso, para não mais a perder de vista.

Antes da citada apoteose com *Rosa de Ouro*, Hermínio buscou testá-la em outras ocasiões, visto que jamais Clementina havia subido em um palco: a primeira foi no próprio *Zicartola*. Críticos exigentes, como Lúcio Rangel, derramaram-se em elogios. Nas palavras de Sérgio Cabral, sua apresentação na casa de Cartola teria sido “(...) um impacto, uma coisa imensa! As pessoas não entendiam aquela mulher, de onde vinha aquela voz. Ao mesmo tempo, nossos conhecedores de *jazz* diziam: 'É a nossa Bessie Smith'. O Lúcio Rangel protestou: 'Não, é a nossa Ma Rainer’”<sup>25</sup>. Sua autenticidade encaixava-se com tamanha perfeição no construto ensejado por esses próprios intérpretes que sequer encontravam paralelo por aqui, mas tão-somente referindo-a a filiadas a outras formas musicais dotadas de “autenticidade”. E neste ponto note-se que Hermínio e seus pares,

<sup>24</sup> Ver aqui BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, e a dissertação de SILVA, Luciana Leonardo da. *Rosa de Ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*. Niterói. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF: 2011.

<sup>25</sup> *Apud* LISBOA, *Op. Cit.*, p. 22.

longe de se postarem como simples amadores, enquadravam a diva recém-descortinada em esquemas conceituais e em posições objetivas na história da música popular e da arte universal em geral. Hermínio ia, porém, mais longe: ele tinha em mente, antes mesmo de descobrir Clementina, uma idéia do que poderia vir a ser uma “Clementina”. Puxando pela memória, ele conta:

Lembro que, lá pela metade da década de 50, eu frequentava um grupo de amigos em Santa Teresa e, entre *Vivaldis* e chorinhos, era obrigatória a audição de um canto profano, uma *Saeta* dilacerante cantada nas procissões de uma cerimônia litúrgica tradicionalmente celebrada na Espanha e gravada por uma voz dramática, cortante, que me fazia perder a respiração. A intérprete era Pastora Pavón (...). [Gabriel García] Lorca classificava como um sombrio gênio hispânico, equivalente em capacidade de fantasia a Goya e Rafael, “*con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo*”. O mesmo musgo que cobria de manto a voz da *cantaora* imantava a de Clementina de Jesus<sup>26</sup>.

Como espécie de milagre operado, uma Pastora Pavón brasileira corporificou-se na Taberna de seu pacato bairro. O que queria dizer que uma nova posição no campo da música popular urbana era “espontaneamente” preenchida pela senhora que “do nada” veio à tona: “(...) Não havia parâmetros nem similaridades para se avaliar aquela voz singular, rascante e musguenta, soando que nem tambores africanos, rompendo com todos os manuais então vigentes”<sup>27</sup>.

Hermínio procedia a comparações não só com artistas da música. A importância conferida a Clementina transcendia o reino da arte sonora, até mesmo das artes em geral: ela era a personificação de um elo com o passado negro-brasileiro, muitas vezes escamoteado ou

<sup>26</sup> *Apud* COELHO, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>27</sup> *Apud* COELHO, *Op. Cit.*, p. 40.

recalcado; a representação de um velho-novo caminho de um país que, enfim, encontrava seu rumo, ao menos em termos ideais:

[Clementina] faz parte da nossa ecologia, baobá que é nessa imensa floresta amazônica de sons que vieram das senzalas, das áfrias, dos primórdios de nossa civilização. (...) Diria, ousando na comparação, que ela conceitualmente produziu, em nossas aldeias, impacto semelhante ao que Picasso provocou na pintura ao rascunhar, em 1907, o “Les Demoiselles d’Avignon”, estimulando a ruptura com arcaicos conceitos de beleza então vigentes<sup>28</sup>.

O poeta e descobridor tinha clara noção, no entanto, de que a humilde, amorosa, doce, acolhedora, generosa e ingênua Clementina<sup>29</sup>, sucedânea da antiga figura da “Mãe Preta” aos olhos desses nacionalistas, não era ciente da posição outorgada a ela naquela figuração:

Mãe Quelê doou para nós, filhos brasileiros de seu ventre africano, todos os sons que estavam condenados à eterna senzala onde aprisionam parte de nossa história. De uma certa forma, Clementina de Jesus promulgou uma nova Lei Áurea, sem que jamais tivesse tido consciência de seu valor histórico para a cultura brasileira<sup>30</sup>.

As parcas entrevistas concedidas por Clementina, aliás, confirmam a imagem que seus “tutores” cultivavam sobre sua *persona*: com tremenda espontaneidade desenrolava “causos” de família, de bebedeiras, contava sobre locais que tinha visitado – como

28 *Apud*: COELHO, *Op. Cit.*, pp. 46-47.

29 Qualificações presentes em BEVILÁCQUA *et alii*, *Op. Cit.*, e em COELHO, *Op.*

*Cit.*

30 *Apud* BEVILÁCQUA *et alii*, *Op. Cit.*, p. 138.

a mitológica casa de Tia Ciata, reputado “berço” do samba –, mostrando-se um tanto arredia apenas quando os entrevistadores acediam com o desejo de lhe imputar certa proximidade às religiões afro-brasileiras, haja vista ser Clementina extremamente zelosa em sua fé católica. Em “depoimento para a posteridade” ao Museu da Imagem e do Som datado de 1967, seu incômodo tornou-se patente quando Hermínio e os demais entrevistadores levantaram a questão de sua participação em tais cerimônias:

Hermínio – Mas como era que você cantava benditos, se também cantava cantos fetichistas...

Clementina – Isto é porque onde fui morar era perto de um terreiro e a dona desse terreiro gostava muito de mim (...). Aí então cantava isso, tem muita coisa de macumba bonita: “Bendito louvado o ganga rosário de Maria”. (...) Eu gostava, mas não acreditava. Por uma questão, que eu achava de insignificante, que eu achava aquele meio. Não podia ser uma coisa direita. Eu gostava de cantar porque tinha prazer, não que eu acreditasse<sup>31</sup>.

O construtor de Clementina, Hermínio Bello de Carvalho, tinha razões para tentar adequá-la idealmente à determinada imagem: fazia parte de um grupo que se colocava em defesa do samba “autêntico” e dos seus personagens centrais, grupo em que também tomavam parte intelectuais dos calibres dos jornalistas José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ary Vasconcellos, do cronista Jota Efegê, de Jacob do Bandolim, de Lúcio Rangel, de Almirante, de Eneida, de Ricardo Cravo Albin, de Mozart de Araújo, de Édison Carneiro, enfim, um time de peso no âmbito nacionalista musical que fazia frente de um lado bem definido no conflito instaurado na década de 1960. Este grupo entrincheirou-se em uma estrutura estatal a partir de 1965, o Conselho Superior da Música Popular do Museu da Imagem e do Som, coordenando conjuntamente atividades em prol da defesa da estética abraçada por eles. Clementina, neste caso, prestava-se, como

31 *Apud* BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, p. 118.

tantos outros personagens reabilitados, de dístico de uma noção de cultura que se universalizava, a nacional-popular engajada com tinturas de esquerda.

No caso de Clementina, no entanto, havia adendos, especificidades que os demais reabilitados não possuíam e que foram explorados ao máximo por esses idealizadores: em primeiro lugar, ela tinha passado a vida sem sequer ter imaginado penetrar o âmbito artístico; em outras palavras, ela era perfeitamente “autêntica”, dado que nem o interesse pelo desinteresse, apanágio de todo artista que se queira “autêntico”, ela requeria: o caso dela é único, o de um desinteresse realmente puro. Em segundo lugar, talvez em razão de sua imagem alardeada de “Mãe Preta”, por sua docilidade e ingenuidade, tornava-se fácil aos construtores intelectuais modelarem-na conforme seus arbítrios, o que seria mais complicado de fazer com um Cartola, por exemplo, personagem irascível, arredo e cheio de manias<sup>32</sup>. Clementina, ademais, de acordo também com relatos desses mesmos interessados, cultivava a memória de canções de domínio popular de tempos imemoriais, interpretadas pelos seus admiradores como resquícios imediatos de uma africanidade latente que permeava de forma tácita, até então, toda a cultura brasileira. Daí a insistência em ressaltarem eventuais elos que ela denegava ou realmente não possuía com as religiões afro-brasileiras: vestida quase sempre com rendas brancas, a senhora Clementina materializava, segundo as visões desses aguerridos nacionalistas folcloristas, verdadeira mãe-de-santo em cena, o que ela tratava de desmentir – para a infelicidade geral daquela nação, que mesmo assim insistia em afirmar o contrário, conforme texto da contracapa do primeiro LP de Clementina, escrito por Hermínio:

Mas em seu peito existe o lanho feito a fogo em Oswaldo Cruz, por crença de sua mãe que assim pensava fazer a filha de “corpo fechado”. Cresceu assim, num misticismo estranho: ouvindo a mãe rezar em jeje nagô e cantar num

32 SILVA & OLIVEIRA FILHO, *Op. Cit.*

dialeto provavelmente iorubano e ao mesmo tempo apegada à crença católica<sup>33</sup>.

Clementina, em depoimento já citado, discorreu sobre a aventada situação:

Eu estava em casa de minha comadre. Aí pegaram... (...) todo mundo foi fazer uma seita, essa obrigação. Diz ela que era para fechar o corpo. Aí todo mundo levou uma cruz no peito. (...) deixei fazer porque estava lá... e depois eu dependia da minha comadre. Eu e minha mãezinha não tínhamos ninguém, de maneira que eu deixei fazer<sup>34</sup>.

E sobre a religião de sua família, acrescentava: “(...) Éramos católicos. Todos católicos. Morávamos pertinho assim: aqui estava a minha casa, do lado tinha uma igreja que meu pai construiu”<sup>35</sup>. Quer dizer, para agradar a uma amiga ela deixou ser cravado o lanho em sua pele, ao passo que dos cantos jeje, nagôs ou iorubás de sua mãe nada diz, apenas reafirma o catolicismo estrito de toda a família, informando ainda que iam à missa todos os dias. A despeito de suas informações, a imagem de “rainha africana” foi a que terminou atada à Clementina, conforme pode se depreender da primeira impressão deixada aos críticos pela cantora em seu êxito na peça teatral *Rosa de Ouro*.

O segundo e definitivo teste para Clementina foi em um espetáculo bem ao modo de Hermínio, denominado *O Menestrel*, que tomou lugar ao final de 1964. Nele, o produtor externava pela primeira vez o impulso que ele sempre havia resguardado dentro de si: fez com que dividissem o mesmo palco um artista erudito, na primeira parte, e outro popular, na segunda. A primeira parte foi a vez

33 *Apud* COELHO, *Op. Cit.*, p. 50.

34 *Apud* BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, p. 119.

35 *Apud* BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, p. 119.

da apresentação do internacionalmente laureado violonista Turbívio Santos, e a segunda foi a vez de Clementina encher os olhos do acanhado teatro em que se deu o encontro entre os ases do erudito e do popular. Tendo arregimentado críticas favoráveis de parte de importantes figurões, como o presidente da Academia Brasileira de Música, Andrade Muricy, que a classificou como “extraordinária”<sup>36</sup>, o coro dos favoráveis à Clementina, a partir daí, não mais aterrissou. Já em relação ao espetáculo *Rosa de Ouro*, jornalistas como Lena Frias proferiram opiniões deste calibre no *Jornal do Brasil* sobre a garimpada por Hermínio:

A voz [de Clementina] parecia subir da terra, vir do oco do tempo, provocando sentimentos perturbadores e antigos, chamando memórias talvez dessa Eva negra germinal africana de toda a raça humana. Mãe primeira, amorosa e terrível. O canto de raízes afro-brasílicas fazia ressoar tambores, cantos e rezas ancestrais (...). Uma força da natureza, aquela Clementina de Jesus (...)<sup>37</sup>.

Eis que a identificação imediata entre a África como o primórdio humano, por conseguinte mais “autêntico” que poderia existir em todas as instâncias, ganha vida neste instante entre certos arautos da resistência à ditadura militar posicionados nos veículos de comunicação da época. A “força” da natureza da música que se enunciava, aqui representada por Clementina, auferia de repente “raízes afro-brasílicas”, “tambores, cantos e rezas ancestrais” quer dizer, signos expressivos que àquela altura vinculavam-se de maneira positiva e explícita às origens africanas em um meio diferente das discussões especializadas de folcloristas – isto é, na grande mídia. O jornalista Ary Vasconcellos, por sua vez, criador da categorização “Era de Ouro da música popular” ao se reportar aos idos dos anos 1930, foi ainda mais longe do que Lena Frias. Tratava-se do garimpo

<sup>36</sup> Apud COELHO, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>37</sup> Apud PAVAN, *Op. Cit.*, p. 21.

de um rústico elo perdido que reavivava a música popular tão maltratada pela beleza “fácil” e aveludada:

A descoberta de Clementina de Jesus teve para a música popular brasileira uma importância que presumo corresponder na antropologia à do achado de um elo perdido. (...) O choque produzido por Clementina foi exatamente este: em pleno fastígio da voz europeia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, o negro e selvagem. Em nossos ouvidos 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<sup>38</sup>.

Ary Vasconcelos vaticina com exatidão o impacto que Clementina trouxe ao ambiente dos folcloristas urbanos: ela dava carne à antiga representação abstrata de “autenticidade” nacional ao unir as representações do que poderia haver de mais “puro” em termos de criação popular com o elemento negro e indômito proveniente da África. Esta descoberta de uma fonte adormecida que sempre esteve ao lado de nós, papel que passava a caber à “África” naquele mosaico, tomava a linha de frente da “pureza”: restava a estes intérpretes cavoucar os “verdadeiros” signos de brasilidade que porventura habitassem as criações populares, rechaçando tudo aquilo que fizesse menção à “civilização”, tal qual o “veludo”, isto é, os prazeres fáceis proporcionados pela indústria do disco ou as linhas melódicas e de voz despojadas da bossa nova. A beleza deveria, neste terreno, ser rústica, penetrar como navalha os ouvidos, enfiar, ferir as expectativas da classe média que quisesse identificar-se apenas com algo familiar: a beleza pertencia agora ao “outro”, ao dominado, àqueles que verdadeiramente emblemavam as profundezas do Brasil.

38 *Apud* PAVAN, *Op. Cit.*, p. 76.

José Ramos Tinhorão, o teoricamente mais consistente de todos seus pares, fez coro aos colegas, asseverando que “(...) a pequena sala [do espetáculo *Rosa de Ouro*] é um barco que vaga ao sabor de um ritmo que parecia perdido – mas que agora sabemos, só estará perdido quando morrer no último barco a última Clementina de Jesus”<sup>39</sup>. E foi o mesmo José Ramos Tinhorão quem deu a palavra final na avalanche de elogios. Destoando da crítica que, no geral, havia visto com bons olhos o *Opinião*, Tinhorão ressaltou a excelência do *Rosa de Ouro* em relação ao seu antecessor. Segundo ele, *Opinião* nada fazia do que congrega os anseios de uma classe média que procurava se aproximar ao “povo brasileiro” por meio de caricaturas, quer dizer, da síntese proposta por Vianinha e pelo CPC, a junção artificial e algo inócua do retirante nordestino, do malandro carioca e do burguês da Zona Sul, unidos por meio da bandeira de resistência ao golpe militar. Com uma carga de ironia contra a peça e a canção *Opinião*, de Zé Ketí, Tinhorão concluía:

Afinal, depois do equívoco de *Opinião*, os cariocas podem assistir a um espetáculo de música popular. O show chama-se *Rosa de Ouro* (...). Pela primeira vez alguém (...) coloca diante do público de classe média um grupo de artistas tipicamente representativos das canções populares cariocas. (...) E se alguém duvida que seja um grande espetáculo, vá ver do mesmo jeito. É sempre tempo de a gente mudar de opinião<sup>40</sup>.

O evento de Hermínio deu vez ao lançamento de um LP homônimo, muito incensado pela imprensa, além de um LP individual de Clementina de Jesus em 1967, que a fizeram passar definitivamente à condição de diva africana de nossa música, relicário de cantigas perdidas, da cultura transmitida diretamente da senzala pelos avós. Hermínio soube fazer render como ninguém tais ideários em sua produção, vestindo-a com roupas alusivas às religiões afro-

39 *Apud* PAVAN, *Op. Cit.*, p. 76.

40 *Apud* PAVAN, *Op. Cit.*, p. 75.

brasileiras nas apresentações – túnicas brancas, colares, rendas, cabeça coberta com panos e adereços específicos – além de fazê-la gravar diversas canções de ritmos diversos que transmitissem um ar de “africanidade” à sua empreitada: jongos, corimás, macumbas, batuques, lundus e diversos sambas de partido-alto, estilo reputado entre musicólogos e folcloristas como possuidor de formato mais “africanizado” do que os sambas correntes, isto devido à presença de versos de improviso entremeados por refrões fixos, elementos retirados dos relatos de viajantes e demais observadores entre os escravos no século XIX<sup>41</sup>. Arranjos abusando de instrumentos musicais de percussão, como atabaques, tambores e a simplicidade das cordas de cavaquinhos e violões completavam a imagem cultivada de Clementina, como, por exemplo, se faz claro na canção *Benguelê*, de domínio popular – quase todas as demais interpretadas no *Rosa de Ouro* por Clementina partilhavam a mesma situação. Os versos da canção mencionada circunscreviam-se ao seguinte:

Benguelê, benguelê, benguelê, ô mamãe Zimba,  
Benguelê/ Tracatraca eu vi Nanã tracarecou/Tracatraca  
eu vi Nanã tracarecou/Ô kizumba, kizumba,  
kizumba/Vamos saravá/Quem tá no reino/Vamos  
saravá/Mamãe zimba chegou tá no reino/Cafioto pediu  
pra falar/Mamãe Zimba mandou me chamar/vamos  
saravá, vamos saravá.

Neste caso, apenas atabaques e chocalhos compunham a instrumentação da canção, sem nenhuma corda ou qualquer outra menção à harmonização: o fulcro estava na parte rítmica e na voz potente de Clementina, que preenchia a linha melódica completamente. A linguagem crioula da letra de autoria desconhecida, que conferia certo ar imemorial, mescla de português e algum dialeto africano, dava o tom, por fim, do efeito buscado por Hermínio e os seus em termos estritamente musicais. Naquele

41 LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical*. Rio De Janeiro: Pallas: 1992.

espetáculo Clementina ainda interpretou *Boi não berra*, *Siá Maria Rebolo*, *Marapaêma* e *Bate Canela*, todas de domínio popular e dentro do mesmo estilo de *Benguelê*. Havia ainda duas de autorias conhecidas, a *Nasceste de uma semente*, de José Ramos, um samba de exaltação à Escola de samba Mangueira, e a *Semente do Samba*, de Hélio Cabral. Já seu primeiro LP autoral, de 1967, contava com sete canções de domínio popular e apenas três de autores conhecidos, no caso, sambas dos consagradíssimos Paulo da Portela, Zé da Zilda, Cartola, Bubu da Mangueira e Jamelão<sup>42</sup>.

O LP do *Rosa de Ouro*, por sua vez, ainda marcou a estreia de Paulinho da Viola nas gravações, além de representar a primeira investida bem sucedida de Hermínio no ramo. Poder-se-ia, sem exagero, considerar *Rosa de Ouro* um “fato social total” no espaço musical popular, evento aglutinador de injunções que dão liga às demandas tácitas formuladas pelos participantes do jogo de inclusão-exclusão em torno da tradição e da “autenticidade”. Há de se ressaltar a circularidade de legitimação ativada pelos jornalistas bem posicionados, vinculados de coração a essas manifestações musicais. Os juízes da peça eram os mesmos comprometidos com a defesa da existência da vertente imaculada da música popular urbana, pertencentes, quase todos, do Conselho Superior da Música Popular. Ressalte-se, também, o expediente de juntar velhos e novos sentinelas da tradição identificados pelo zelo das formas musicais “puras”. Composições dos baluartes Sinhô, Donga, Pixinguinha, Paulo da Portela, Ismael Silva, Lamartine Babo ressoavam no palco, no LP e nas formas melódicas, harmônicas e, sobretudo, rítmicas e instrumentais dos novatos Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho. Para completar, houve o debute de Clementina que, com voz rústica, musguenta, desmedida, dona de uma força e de uma brutalidade descomuns, de acordo com as sensibilidades de época recolhidas, representava a face obscurecida e ocultada pela indústria cultural, a raiz “folclórico-negra” que esses agentes imaginavam atar o samba à “pura” autenticidade nativa. O coro dos cinco musicistas negros completava o cenário armado por

42 COELHO, *Op. Cit.*, p. 63.

Hermínio e propalado como ideal a ser perseguido a partir de então. O samba, partir daí, dava firmes passos em direção à sua cor definitiva.

### *Negra em vários tons*

As formas de percepção do evento Clementina por parte dos mais variados artistas e intelectuais da época chamam ainda a atenção do pesquisador por demonstrarem bem sob qual chave Clementina foi enquadrada. Expressões como “sangue africano, solenes mistérios, cantos soturnos, lirismo sombrio, alma negra do samba, mãos ritualísticas, força primitiva, dinamismo, majestade de uma raça, raízes de terror feiticista, ancestralidade turva, sobrenatural, tônica negróide do canto, temática e raízes africanas, voz misteriosa, voz estranha, autenticidade absoluta, fenômeno telúrico, Deusa Ebanácea, entre bondosa e marota, memória africana, presença santa e pagã, nossa senzala, preservação da negritude musical, berço-de-pau com cheiro de mato e de terra molhada, Mãe preta de todos nós” encontravam-se em meio a textos da lavra desde críticos como Yan Michalsky, passando por Francisco Mignone e, avançando no tempo, a Aldir Blanc, Nelson Rodrigues, José Miguel Wisnik, Caetano Veloso etc.<sup>43</sup> As representações de uma África misteriosa, soturna, explosiva, pagã e santa, bondosa e perigosa ao mesmo tempo, quer dizer, o amálgama de todas as pré-noções que outorgam simbolicamente ao negro o que poderíamos chamar de “qualidades do outro”, quer dizer, a criatividade espontânea, o mistério, a força descomunal, tudo aquilo que falta à dita “civilização”, foram movimentados ao longo do tempo na feitura de seu personagem. A gênese de tais construtos encontram-se em intelectuais negros do calibre de Leopold Sédar Senghor, que contrapunha a emotividade, força expressiva e a quente amorosidade negras à fria razão calculista

43 Ver a lista de todos os depoentes e as declarações completas em COELHO (2001: 70-80).

helênica – elaborações há muito expurgadas dos vocabulários dos movimentos negros diferencialistas, sobretudo do brasileiro<sup>44</sup>.

A despeito desse modo de visão enformado sobre Clementina, ela não deixou de ser elevada às alturas pelos integrantes do MNU ou pelos intelectuais mais achegados, como Nei Lopes, importante estruturador do elo que permitiu ao samba tomar feições especificamente diferencialistas em forma e conteúdo na década de 1970. Nei Lopes dizia sobre a importância de Mãe Quelê para o negro brasileiro:

Aquele grito [Benguelê] era a ponte entre o trabalho da Frente Negra Brasileira, do teatro Experimental do Negro, do Teatro Popular Brasileiro, da Orquestra Afro-Brasileira, era a ponte entre todo esse heróico trabalho interrompido e o IPCN, o Quilombo, o Ilê Aiyê, Movimento Negro Unificado, que viriam depois. Graças àquele grito, a Resistência Negra se assumiu e tomou corpo. Porque aquele era o grito de uma África que o Brasil supostamente branco queria tirar de nossas cabeças. Era o acalanto, o conto, a lenda, a dança, da mãe e mulher negra que durante tantos séculos foi o único laço ligando nossos vãos escravizados ao continente africano (...)<sup>45</sup>.

Percebe-se uma ressignificação radical neste ponto: Clementina permanece a exprimir a feição de “ponte”, “elo”, só que agora com o viés da “Resistência Negra” que, segundo a visão de Lopes, animava desde o início e de modo heróico todas as organizações negras do Brasil, espécie de Espírito negro prestes a se realizar na História – algo bem característico também de outros intelectuais do movimento, como Abdias Nascimento, que tencionava reescrever a história como se houvesse um mesmo propósito perpassando todas as fases do movimento negro, espécie de herança

44 MUNANGA, Kabenguelê. *Rediscuindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte. Autêntica: 3.ª Ed., 2008.

45 *Apud* BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, pp. 98-99.

marxista do historicismo hegeliano<sup>46</sup>. As elucubrações paternalistas dos nacionalistas e demais intelectuais antevistos ganhavam um novo prisma: Clementina passava a ser o emblema de um afirmacionismo radical que tomava corpo na década de 1970. Integrantes orgânicos do MNU reiteravam esses ideais, embora sem a noção trabalhada de história de Nei Lopes. Januário Garcia, presidente do IPCN, Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, e Paulo Roberto, integrante do MNU, afirmavam já em 1988:

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

Clementina é nossa mãe ancestral, é aquela pessoa que organizou a nossa existencialidade enquanto negros nesse país<sup>47</sup>.

Nestes casos, a idealização de Clementina enquanto um “elo” com a África e o que o continente poderia significar permanece consoante o construto tecido por Hermínio e os demais pares, demonstrando que, muitas vezes, conceitos e significados passados dirigem as ações e formas de visão de mundo de personagens futuros sem que estes se dêem conta. E aqui se torna claro, também, que a titubeação entre uma possibilidade e outra de apreciação – a velha nacionalista universalista ou a diferencialista-afirmacionista – talvez seja um elemento constitutivo da maneira pela qual a memória de Clementina se forjou em meio aos embates estéticos e políticos de nossa história. Em um instante de refluxo quase que completo do movimento negro organizado nos anos 1960, eis que surge altiva e imponente Clementina, levada ao estrelato na condição de grande

46 NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*. Petrópolis: Editora Vozes: 1980.

47 *Apud* BEVILÁQUA *et alli*, *Op. Cit.*, p. 99.

representante negra de nossa música, antecedendo em cerca de dez anos a ebulição que se transformou no MNU. Se o que se entendia por negro na ocasião era o frisado acima, a culpa não cabia a Clementina nem aos seus descobridores. E se um substrato dessa imagem logrou permanecer no tempo, tampouco se deve incriminar o MNU ou as demais instituições de luta política negra. A fluidez do jogo das conceituações de mundo geralmente escapa à consciência plena dos agentes. Arriscaria ainda uma generalização, neste ponto: “A negritude brasileira sou eu”, Mãe Quelê tranquilamente poderia dizer.

RECEBIDO EM: 02/01/2016  
APROVADO EM: 19/04/2016